



Franz Theodor Kugler
1808 – 1858

CHRISTINE TAUBER

»Das Ganze der Kunstgeschichte«

Franz Kuglers universalhistorische Handbücher

»Nach *Franz Theodor Kuglers* kunstgeschichtlichen Werken greift kaum noch eine Hand. Ihr Stoffliches ist veraltet. Was von Kugler heute noch lebt, sind ein Lied und ein Buch, die beide mit Kunstgeschichte nichts zu tun haben. Das Gedicht: »An der Saale hellem Strande«, das der Jüngling, von Eichendorff entflammt, auf der Rudelsburg niedergeschrieben hat, und die den Freunden des Vaterlandes gewidmete »Geschichte Friedrichs des Großen«, für die Kugler den jungen Menzel als Illustrator gewann. Sie sind in den Besitz des Volkes übergegangen. Wie bezeichnet doch beides Kuglers Wesensart! Er war ein Preuße und – Poet dazu. Schinkel, dem Neu-Ruppiner, Menzel, dem Breslauer, gesellt sich Kugler, der Stettiner, zu. In wechselnder Dosierung sind ihren Naturen die gleichen Grundbestandteile eines phantasievollen Preußentums eingeschmolzen.«¹

Mit dieser zwischen Disprezzo und borussischer Parteinahme schwankenden Charakterisierung beginnt Wilhelm Waetzoldt 1924 das Lebensbild Franz Kuglers im zweiten Band seiner »Deutschen Kunsthistoriker«. Die paradoxe, ja fast an Unmöglichkeit grenzende Vorstellung eines »phantasievollen Preußentums« soll hier nicht diskutiert werden. Vielmehr soll Kuglers spezifisch kunsthistorischer Beitrag zur Universalgeschichtsschreibung im disziplinenhistorischen Rahmen des Faches Kunstgeschichte in ihren methodischen Implikationen näher beleuchtet werden. Hierbei sind neue Aufschlüsse für die Frage zu erwarten, wie sich eine von Kugler in idealistischer Weise imaginierte und postulierte »Teleologie der Humanität« in nationaler Absicht, die er aus der historischen Kunstentwicklung zu destillieren hoffte, mit der Genese der Kunstgeschichte und der Entwicklung seiner spezifischen Methodik verbindet. Kuglers Leistungen der Ordnungsstiftung und Stoffbewältigung im Territorium der Weltkunst unter Einbeziehung auch außereuropäischer Beispiele waren wohl nur durch die Entwicklung eines klassifikatorischen und vom Individuum weitgehend abstrahierenden universalgeschichtlichen Zugriffs überhaupt möglich – so die im folgenden zu entfaltende These.

1 Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Bd. 2: Von Passavant bis Justi, Berlin³ 1986, S. 143.

Programmatische Äußerungen Kuglers zur methodischen Konzeption und Wirkabsicht seiner Handbücher finden sich vor allem in deren Vorworten. So betont er im »Handbuch der Kunstgeschichte« seine Pionierleistung auf einem von der Kunstwissenschaft noch unbestellten Feld, das sich zu einem neu zu erobernden Kontinent ausweitete: Der Bedrohung des Entdeckers durch das Unbekannte, Chaotische, Ungeordnete wird der Autor des Textes Herr, indem er den Urwald rodet und ihn – für den Leser – fruchtbar macht.² Nach der Urbarmachung unterzieht er ihn zudem einer präzisen Abgrenzung gegen das noch Wuchernde und Wilde, schließlich einer genauen kartographischen Aufnahme, um ihn verortbar, überschaubar und gefahrlos begehbar zu machen. Zugleich wird damit jedem einzelnen Monument – ganz in der Tradition der liberalen Geschichtsschreibung – der ihm zustehende Platz in einer Entwicklungsgeschichte, in einem historischen Raster zugewiesen. In diesem Sinne schrieb Kugler 1841, während der Arbeit am Handbuch, an Emanuel Geibel: »alle meine Gedanken, im Wachen wie im Schläfe, drehen sich nur um die große Construction der Kunstgeschichte, wo denn doch jedes Steinchen seine Stelle finden muß.«³ Ist das entwicklungsgeschichtliche Raster erst einmal etabliert, so lassen sich neue Einzelfälle problemlos hierhin integrieren.⁴

Mit dieser weltumfassenden Landkarte mit universalem Anspruch⁵ versehen, kann sich der Leser unbesorgt im zu explorierenden Territorium des Kunstschö-

2 Vgl. Friedrich Eggers, der Kuglers Leistung in seiner postumen Lebensbeschreibung würdigt und sich dort einer ähnlichen Metaphorik bedient: »Nichts Derartiges war vorhanden gewesen: eine Wildniss war zu einem Garten, eine aufgehäuften Sammlung zu einer wohlgeordneten Galerie gemacht worden.« Friedrich Eggers, Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, bearb. v. Hugo v. Blomberg, 3 Bde., Leipzig³ 1867, Bd. 1, S. 3–34, hier S. 15. An mehreren Stellen seines Textes bemüht er zudem architektonische Metaphern, um diese Ordnungsleistung zu charakterisieren; vgl. ebd., S. 3: »Wie er der erste war, der unserer Nation ein vollständiges Gebäude der allgemeinen Kunstgeschichte vor Augen gestellt hat, so gab er auch zuerst die Geschichte eines besonderen Zweiges, das der Malerei [...]«; S. 19 [zum »Handbuch der Kunstgeschichte«]: »die rechte Zeit war gekommen, und es durfte, ja musste unternommen werden, das Gebäude aufzurichten, soweit das Material reichte«; S. 32 f.: »Dichter, Maler, Kritiker, Dilettanten hatten [...] manche Bausteine zusammengetragen, zum Theil kunstgemäss behauen, zum Theil aber auch für den zu errichtenden Bau – verhauen«; S. 34: »Er aber liess das Gerüst stehen, tauchte sich immer auf's Neue in die Forschung, und befestigte und vollendete, alsdann wieder, was er gebaut hatte.«

3 Rainer Hillenbrand (Hg.), Franz Kuglers Briefe an Emanuel Geibel, Frankfurt/M 2001, S. 56; vgl. ebd., S. 38, im Brief an Geibel vom 1. Februar 1840, in dem Kugler schrieb, an der Aufgabe, ein Handbuch der Kunstgeschichte zu schreiben, habe ihn insbesondere die Möglichkeit gereizt, »einmal das ganze Feld meiner Wissenschaft ab[zug]renzen.«

4 Ein deutschsprachiges Beispiel für eine solche materielle Ergänzung zu den Kuglerschen Handbüchern, das zugleich neue geographische Schwerpunktsetzungen dokumentiert, sind Waagens »Nachträge zur zweiten Ausgabe von Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte der Malerei, vornehmlich in Beziehung auf Deutschland, und ganz besonders auf Böhmen«, erschienen im Deutschen Kunstblatt 1850, S. 83–135.

5 Die Metapher der Karte findet sich auch in Carl Schnaases »Zueignungsschreiben als Vorrede«

nen bewegen. Kugler imitiert hier den Pioniergeist der Erschließung einer *terra incognita*, wie ihn Alexander von Humboldt in Reinform verkörpert hatte:

[...] das Ganze unsrer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; da wird noch die mannigfaltigste Thätigkeit für das Einzelne erfordert, da ist es schwer, oft fast unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und Provinzen, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander zu sondern.⁶

Doch der Anspruch auf kartographische Orientierung des Lesers durch das Kuglersche Handbuch beschränkte sich nicht auf eine bloße Metapher: Im Vorwort zur 1. Auflage der »Geschichte der Malerei« hatte Kugler ein ganzes Kompendium solcher »Landkarten« zur Erschließung des künstlerischen Terrains der Vergangenheit gefordert, als er dort den Wunsch formulierte nach »der Herausgabe eines Bilder-Atlas, dessen Darstellungen in fortlaufender Folge eine unmittelbare Anschauung des künstlerischen Entwicklungsganges, nach seinen bedeutsamsten Denkmälern, geben sollen«.⁷ Dieses Desiderat war zum Erscheinungstermin der zweiten Auflage bereits teilweise eingelöst: In der Tradition des bekannten Stichwerks von Jean Baptiste Séroux d'Agincourt⁸ hatte August Voit 1845 die erste Lieferung eines Bilderatlases vorgelegt, der dann von Ernst Guhl und Joseph Caspar fortgesetzt wurde und 1851–1853 in drei Bänden unter dem Titel »Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Als Atlas zum Handbuch der Kunstgeschichte« erschien.⁹ Doch die eigentliche

zu seinem Handbuch »Geschichte der bildenden Künste«, Bd. 1, Düsseldorf 1843, S. IX, wo er seinen eigenen Ansatz mit dem Kuglers – der der Widmungsträger des Buches war – vergleicht: »Sie bezeichnen [die Bestimmung Ihres Werkes] auch im Vorworte ausdrücklich, indem Sie die Geschichte der Kunst mit einem Reiche vergleichen, dessen Eroberung uns noch beschäftige, in dem noch manche Steppen urbar zu machen, manche Wälder zu lichten seien [...]. Es sollte eine Karte dieses anziehenden Landes werden, eine vollständige, übersichtliche, klare, aber auch eine kritisch genaue und zuverlässige, welche dem Forschenden, der in einzelne Gebiete eindringen, dem Lernenden, welcher die Resultate solcher Bestrebungen sich aneignen wollte, sichere Ausgangspunkte, und eine möglichst untrügliche Anschauung des Ganzen gebe«; vgl. zur kartographischen Metaphorik: Dan Karholm, *The Art of Illusion. The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and Beyond*, Bern 2006, S. 142 ff.

6 Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Bd. 1, Stuttgart 1837, S. X.

7 Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, S. XIV.

8 J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris 1823 (dt. Ausgabe: *Sammlung von Denkmälern der Architectur, Sculptur und Malerei vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert*, revidirt von A. Ferdinand von Quast, 3 Bde., Berlin o.J. [1840]).

9 Vgl. auch das die »Denkmäler der Kunst« flankierende Werk: *Monuments anciens et modernes, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques*, hg. v. Jules Gailhabaud, avec la collaboration des principaux archéologues, 4 Bde., Paris 1850. (An der

strukturierende und »ideologische« Ordnungsleistung hatte Kugler bereits in seinem ungebildeten Text vollzogen – die Abbildungen hatten dann vor allem illustrativen Charakter, indem sie dem Leser den im Text supponierten »Werdengang der Künste bei den verschiedenen Kunst-Völkern nach ihren am meisten hervortretenden und charakteristischen Schöpfungen jeder Zeit«¹⁰ noch einmal in exemplarischer Zuspitzung und druckgraphischer Abstraktion anschaulich vor Augen stellten.¹¹

1. Ordnung schaffen und aus der Geschichte lernen

Die Kunstgeschichte der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts ist ein ausgesprochen junges Fach, das gerade erst anfängt, sich zwischen der Philosophie (insbesondere der philosophischen Ästhetik in der Nachfolge Hegels, dessen grundlegender Text erst 1835 erschienen war) und der Geschichtswissenschaft zu etablieren und eigene, zunehmend historisch-kritische Methoden auszubilden.¹² Berlin spielte in diesen Pionierzeiten der Fachgeschichte eine entscheidende Rolle, wobei die Herausbildung des Faches hier wiederum eng an die örtliche Museumslandschaft angelehnt war: Es sind bezeichnenderweise außeruniversitäre »Praktiker« wie der Museumskustos und Hegelianer Heinrich Gustav Hotho¹³ und der Direktor der Königlichen Gemäldegalerie und später des Alten Museums, Gustav Friedrich Waagen,¹⁴ die mit ihren Schriften und Lehraufträgen erste Beiträge zur Etablierung des Faches im universitären Kanon

deutschen Ausgabe war Kugler beteiligt: Jules Gailhabaud, *Denkmäler der Baukunst*. Unter Mitwirkung v. Franz Kugler u. Jacob Burckhardt hg. v. Ludwig Lohde, 4 Bde., Hamburg 1852). – Zur spezifischen ästhetischen Gestaltung und zur Anordnung der Kunstwerke im Bilderatlas der »Denkmäler«, der Ähnlichkeiten mit einem virtuellen Museum bzw. mit einer einem Herbarium vergleichbaren Taxonomie aufweist, vgl. Dan Karlholm, *Reading the Virtual Museum of General Art History*, in: *Art History* 24 (2001), S. 552–577.

10 So der Mitherausgeber der ersten Lieferung, H. Merz, in seinem Vorwort zu den *Denkmälern der Kunst*, S. VII.

11 Ernst Guhl betont in seinem Vorwort (ebd., S. VIII), dass er das besonders Reizvolle als »Vereinzelt und Isoliertes« in seinem Werk nicht berücksichtigt habe, wenn es nicht maßgebend und bezeichnend für den kulturhistorischen Zeitgeist der jeweiligen zu veranschaulichenden »Periode der Kunstgeschichte« war und deren »Gesamtcharakter« nicht hinreichend illustrierte.

12 Vgl. Gabriele Bickendorf, *Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung*, in: Peter Ganz u. a. (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 359–374.

13 Zu Hotho: Elisabeth Ziemer, *Heinrich Gustav Hotho (1802–73). Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph*, Berlin 1994.

14 Zu Waagen: Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma »Geschichte«*. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift »Ueber Hubert und Johann van Eyck«, Worms 1985.

leisten.¹⁵ Kugler selbst war seit 1833 Privatdozent an der Friedrich-Wilhelms-Universität, sein Lehramt übte er hingegen seit 1835 an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste aus.

Der fortschreitenden Professionalisierung und Institutionalisierung des Faches an den deutschen Hochschulen korrespondiert die Herausbildung neuer darstellerischer Modi und neuer Literaturgattungen in der Kunstgeschichtsschreibung.¹⁶ Franz Kugler verfasste die ersten kunstgeschichtlichen Handbücher mit universalhistorischem Anspruch – »Weltkunstgeschichte[n] im Grundriß«, wie Walther Rehm diese Gattung genannt hat.¹⁷ Es sind dies in der Chronologie ihres Erscheinens: das »Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Großen bis auf die neuere Zeit« (1. Auflage in 2 Bänden 1837, 2., von Jacob Burckhardt überarbeitete und ergänzte Auflage 1847); das »Handbuch der Kunstgeschichte« (1. Auflage 1842, 2. Auflage 1848, ebenfalls von Burckhardt überarbeitet); schließlich die »Geschichte der Baukunst«, deren erste drei Bände (erschieden 1856, 1858, 1859) einschließlich der Behandlung der Gotik Kugler noch selbst verfasste¹⁸ und die dann von Jacob Burckhardt für die

15 Aus den zahlreichen Publikationen zur Fachgeschichte sei hier nur auf das nach wie vor kanonische Werk von Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/M 1979 verwiesen; vgl. auch Wolfgang Beyrodt, *Kunstgeschichte als Universitätsfach*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, S. 313–333; Regina Prange, *Die Geschichte der Kunstgeschichte*, Köln 2004; – Zur spezifischen Berliner Situation und zu Kugler: Kilian Heck, *Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben. Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), S. 7–15.

16 Für Mitchell Schwarzer ist die Darstellung des kunsthistorischen Entwicklungsganges in überblicksartigen Handbüchern ein Signum der Frühgeschichte des Faches; vgl. ders., *Origins of the Art History Survey Text*, in: *The Art Journal* 54 (1995), S. 24–29, v. a. S. 24: »More than any other genre within the discipline, the survey text embodies the nineteenth-century vision of history to unify the art of the past into a coherent and relevant story for the present.« Vgl. zur Gattung der Handbücher: Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, S. 203 ff.; zu den Kuglerschen Handbüchern: ebd., S. 244–254; Dan Karlholm, *Handböckernas konst-historia. Om skapandet av »allmän konsthistoria« i Tyskland under 1800 talet*, Stockholm 1996; ders., *Art of Illusion*. – In der Folge der Kuglerschen Pioniertaten verbreitete sich dann eine wahre Handbuch-Mode in der Mitte und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Exemplarisch sind zu nennen: Noch vor Kugler Karl Otfried Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst* (Breslau 1830), Anton Springers (stärker positivistisch als entwicklungsgeschichtlich orientiertes) *Handbuch der Kunstgeschichte* (Stuttgart 1855), Wilhelm Lübkes *Grundriß der Kunstgeschichte* (Stuttgart 1860), weiterhin Malereigeschichten mit universalhistorischem oder zumindest nationenumfassendem Anspruch wie Hothos *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* (Berlin 1842), Waagens *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen* (Stuttgart 1862), Adolph Görlings *Geschichte der Malerei* (Leipzig 1866/67) oder auch Alfred Woltmanns vierbändige *Geschichte der Malerei* (Leipzig 1879–1888). Vgl. auch Johannes Rössler, *Poetik der Kunstgeschichte*. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft, Berlin 2009.

17 Walther Rehm, Jacob Burckhardt und Franz Kugler, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 41 (1942), S. 155–252, hier S. 215.

18 Franz Kugler, *Geschichte der Baukunst*, Stuttgart 1856 ff.: Bd. 1: *Geschichte der orientalischen*

italienische Renaissance¹⁹ und von Wilhelm Lübke für die französische und deutsche Renaissance²⁰ fortgeführt wurde. Das Projekt eines »Hyper-Handbuchs des Kunstschönen«, von dem Kuglers Sohn Bernhard, seit 1866 Professor für Geschichte in Tübingen, in seinem Artikel »Franz Kugler« 1883 in der »Allgemeinen Deutschen Biographie« berichtet, fiel dem vorzeitigen Tod seines Vaters – wohl an Überarbeitung – mit nur 51 Jahren zum Opfer: »Während aber die breit angelegte Geschichte der Baukunst seine Arbeitskraft in höchster Spannung erhielt, plante er schon eine Geschichte aller Künste oder richtiger des gesamten ästhetischen Strebens in redenden und bildenden Künsten, in Historiographie, Philosophie und jeglicher Schriftstellerei.«²¹

Das früheste von Kuglers universalkunstgeschichtlichen Kompendien, das Malerei-Handbuch, sah sich in seiner 1. Auflage noch erklärtermaßen in der Tradition der Reiseführer (entsprechend behandelte es reisepraktischerweise die italienischen und die außeritalienischen Kunstschatze in zwei getrennten Bänden, was zudem Kuglers ästhetischen Vorlieben für Italien entsprach).²² Die zweite Auflage hingegen stellt sich in ihrem Vorwort bereits deutlicher auf die Seite der Lehrbücher, die es dem sich in Kunstdingen Bildenden ermöglichen sollen, die schier unüberschaubare und täglich anwachsende Menge neu in den Blick kommender Kunstobjekte zu überblicken.²³ Der Gewinn eines universal-

und antiken Baukunst, Stuttgart 1856; Bd. 2: Geschichte der romanischen Baukunst, Stuttgart 1858; Bd. 3: Geschichte der gotischen Baukunst, Stuttgart 1859.

19 Jacob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart 1868 (Bd. 4/Buch 1 der Kuglerschen Geschichte der Baukunst).

20 Wilhelm Lübke, Geschichte der Renaissance Frankreichs, Stuttgart 1868 (Bd. 4/Buch 2); ders., Geschichte der deutschen Renaissance, 2 Bde., Stuttgart 1873 (Bd. 5 der Kuglerschen Geschichte der Baukunst).

21 Bernhard Kugler u. a., Art. »Franz Kugler«, in: ADB Bd. 17 (1883), S. 307–315, hier S. 314. Bernhard Kugler redigierte den Artikel, indem er sich biographische Informationen von seiner Tante Luise Kugler erbat, Informationen über Kugler als Kunsthistoriker bei Jacob Burckhardt einholte und sich über das dichterische Werk seines Vaters bei dessen Schwiegersohn, Paul Heyse, kundig machte. Vgl. hierzu Jacob Burckhardt, Briefe. Vollständige u. kritische Ausgabe bearb. v. Max Burckhardt, Bd. 7, Basel 1969, S. 241 f. (Brief an Bernhard Kugler vom 26. Mai 1881) und Max Burckhardts Kommentar hierzu (ebd., S. 489 f.).

22 Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, S. IX; insbesondere der rubrizierende Raster des Ortsregisters sollte hier orientierend für den Leser wirken. Vgl. zum Verhältnis Handbuch – Reiseliteratur: Karlholm, Art of Illusion, Kap. 3, S. 142 ff.

23 Kuglers Handbücher sind zurecht als wichtige Vorarbeiten für Burckhardts »Cicerone« reklamiert worden, der ja auch kein Reiseführer im eigentlichen Wortsinn war, da er weniger »einen praktischen Leitfaden für Bildungsreisende« bot als »eine kunstgeschichtliche Inventarisierung und Klassifikation«. So Wolfgang Hardtwig, Jacob Burckhardt (1818–1897), in: Lutz Raphael (Hg.), Klassiker der Geschichtswissenschaft, Bd. 1, München 2006, S. 106–122, hier S. 114. Burckhardt selbst hatte den »Hauptzweck« seines Buches eindeutig im Sinne eines Handbuchs definiert: »die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen«. Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Bd. 1: Architektur und Sculptur, hg. v. Bernd

historischen Ansatzes für die Kunstgeschichte, so scheint es in erster Annäherung, lag also vor allem darin, eine Ordnungsleistung zu erbringen und dem Leser schnelle Orientierung zu gewähren – er ist ein willkommenes heuristisches Hilfsmittel, um die neuerschlossenen Materialien und Objekte mittels eines panoramatischen Blickes²⁴ über das große Ganze überschaubar und aus diesem objektivierenden Abstand heraus in sinnvolle Rubriken einteilen zu können. Und in der Tat benennt das »Handbuch der Geschichte der Malerei« als eines seiner Hauptziele, dem bildungswilligen Leser einerseits Orientierungshilfe in der schwer überschaubaren Masse des Materials zu sein, ihm andererseits zugleich in einer bisweilen »die Schroffheit« streifenden »Einseitigkeit« und Eindeutigkeit ein Urteilsinstrumentarium an die Hand zu geben, das ihn sicher »durch das Labyrinth verschiedenartiger Kunstrichtungen hindurchführen« soll.²⁵ In einer fast museal zu nennenden »Hängung« werden die Monumente und Kunstwerke in Kuglers Texten präsentiert – hierin der Anordnung der Bestände im Alten Museum vergleichbar:²⁶ Die Waagensche Hängung nach nationalen Schulen sollte dem Besucher den historischen »Gang der Kunstgeschichte« mit der gleichen didaktischen Intention nationaler Volksbildung vor Augen führen wie die Kuglerschen Handbücher.

Für Kugler hatte diese universalhistorische Betrachtungsweise in idealistischer Tradition vor allem die Funktion der Selbstvergewisserung und Selbstbewusstwerdung für die eigene Gegenwart. So schrieb er in der Dedikation seines »Handbuchs der Kunstgeschichte« 1842 an den Widmungsträger Friedrich Wilhelm IV.:

Wie es das Ziel aller historischen Forschung und Darstellung ist, den Gang der Entwicklung nachzuweisen, welchen das menschliche Geschlecht unter dem Walten eines höhern

Roeck u. a., München 2001, S. 4; vgl. hierzu: Christine Tauber, Jacob Burckhardts »Cicerone«. Eine Anleitung zum Genießen, Tübingen 2000, S. 9 ff.

24 Ebendiese Fähigkeit zum panoramatischen Überblick attestierte Burckhardt seinem Freund und Lehrer Kugler in seinem würdigenden Rückblick im Brief an Paul Heyse vom 16. November 1860: »Was ich Gutes habe, das habe ich doch am ehesten von Kugler, der auch in den vielen Gebieten wo er nur Dilettant war, die Ahnung aller wesentlichen Interessen hatte und zu wecken verstand. Mein Gott wie genügsam und wie dünnelhaft sind selbst die meisten großen Specialgelehrten im Vergleich mit ihm! Ein panoramatischer Blick wie der seinige war, würde sie freilich nur stören und ihnen ihre Sorte von Arbeit verleiden«; Burckhardt, Briefe, Bd. 4, Basel 1961, S. 75 f.

25 Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, S. VII.

26 Zum Zusammenhang zwischen der Berliner Museumslandschaft und der spezifischen Ausbildung des universitären Faches Kunstgeschichte vgl. Gabriele Bickendorf, Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis zur Berliner Schule, in: Thomas Schilp (Hg.), Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, Gütersloh 2004, S. 29–44, v. a. S. 31 ff.; Dies., Die »Berliner Schule«. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Karl Schnaase (1798–1875) und Franz Kugler (1808–1858), in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. I: Von Winckelmann bis Warburg, München 2007, S. 46–61, hier S. 47 f.; vgl. auch Karlholm, Art of Illusion, S. 226 f.

Geistes gewandelt, auf dass die Gegenwart sich selbst und ihren Ursprung und die Richtung, die ihr vorgezeichnet ist, erkenne: so dürfte es, im besonderen Falle, auch für das schöne Gebiet der Kunst nicht ungünstig sein, auf die früheren Stadien ihrer Entwicklung zurückzublicken. Zumal in einer Zeit, welche, wie die unsrige, so reiche und mannigfach bedeutsame künstlerische Bestrebungen erkennen lässt und welche, wie uns glückbringende Zeichen zu verkündigen scheinen, an der Schwelle einer noch höheren Entfaltung steht.²⁷

Kugler destilliert aus der Vergangenheit Exempla gelungener Kunstproduktion, deren abstraktes Prinzip, das er als »Grundgesetz«²⁸ bezeichnet, dann für die Kunst der eigenen Gegenwart fruchtbar gemacht werden soll. Paradigmatisch lässt sich dieses Verfahren in seiner »Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaues« von 1843 verfolgen, wo es heißt:

Genug! Es liegt uns in der langen Folgenreihe der kirchlichen Monumente, die im Laufe von funfzehn Jahrhunderten entstanden sind, ein reiches Erbtheil vor, dessen Benutzung nicht bloss unser Vortheil, sondern auch unsre Pflicht ist. Das ganze Geheimniss, wie wir dasselbe der Benutzung von unsrer Seite zugänglich zu machen haben, beruht eben nur darin, dass wir die allgemeinen ästhetischen Principien von den lokalen und historischen Besonderheiten der Erscheinung, von der Weise des Zeitgeschmackes, in der sie sich ausgeprägt haben, zu unterscheiden wissen.²⁹

Man lernt somit paradoxerweise dann am besten aus der Geschichte, wenn man sie enthistorisiert, sie ihrer historischen Bedingtheit entkleidet, ihre Struktur abstrakt herauspräpariert und durch diesen Abstraktionsprozess ihre Übertragbarkeit auf andere historische Kontexte überhaupt erst ermöglicht.

Fundamentale Voraussetzung dieses gegenwartsbelehrenden Konzepts von Kunstgeschichte ist zum einen die Vorstellung eines historischen Kontinuums der Entwicklung,³⁰ das sich ungebrochen und als homogen strukturiertes Ganzes bis zur eigenen Gegenwart erstreckt, zum andern die Prämisse, an kulturellen und künstlerischen Zeugnissen der Vergangenheit den Charakter ihrer Entstehungszeit ablesen, den jeweiligen »Geist der Zeiten« im Sinne des geistigen Entwicklungsstandes einer Kulturepoche sezierend freilegen zu können.³¹ Die

27 Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, s. p.

28 Franz Kugler, Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaues gehalten am 4. März 1843 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin, Berlin 1843, S. 15; vgl. auch die Beschwörung dieses »Grundgesetzes« in: Der Dom von Köln und seine Architektur, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 1842, Heft III, Nr. XIX, erneut in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Zweiter Theil, Stuttgart 1854, S. 123–152, hier S. 136.

29 Kugler, Vorlesung, S. 23.

30 Kugler griff mit diesem Entwicklungsdanken Vorstellungen auf, die bereits von Waagen und Carl Friedrich von Rumohr in dessen »Italienischen Forschungen« von 1827 vorgeprägt worden waren; auf Rumohr bezieht er sich explizit im Vorwort zum Malerei-Handbuch, 1837, Bd. 1, S. VI.

31 Im Schlusskapitel seines Malerei-Handbuchs »Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben« (Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, S. 318–362; erneut abgedr. in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Dritter Theil, Stuttgart 1854, S. 206–232) geht er

Brücke zwischen vergangenem Zeitgeist und dem Kunstwerk schlägt in Kuglers Terminologie der Begriff des »Denkmals«, den er im Sinne von Louis de Jaucourts Definition des »monument« in Diderots und d'Alemberts »Encyclopédie« verwendet und der in seinen Texten häufig auch synonym mit dem des Monuments gebraucht wird: »on appelle *monument*, tout ouvrage d'Architecture & de Sculpture, fait pour conserver la mémoire des hommes illustres, ou des grands événemens, comme un mausolée, une pyramide, un arc de triomphe, & autres semblables.«³² Jedes Kunstwerk ist in diesem Sinne ein Erinnerungszeichen an vergangene Denk- und Kulturleistungen, also ein Denkmal. Entsprechend lautet der programmatische erste Satz des »Handbuchs der Kunstgeschichte«: »Der Ursprung der Kunst liegt in dem Bedürfniss des Menschen, seinen Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen und dieser Gedächtnisstätte, diesem ›Denkmal‹ eine Form zu geben, welche der Ausdruck des Gedankens sei.«³³ Kuglers in höchster Allgemeinheit und damit Verallgemeinerbarkeit gehaltene Definition von Kunst lautet: Kunst ist jede sinnlich erfahrbare, das heißt anschauliche Formgebung eines Gedankens, »jede Form, der das Gepräge des Geistes gegeben wird« und zugleich – in typisch klassizistischer Wendung – »jene Bildung der Form, welche Gehalt und Erscheinung untrennbar vereint.«³⁴ Dieser in allen Zeiten der Menschheitsgeschichte zu konstatierende Drang nach der Hervorbringung von Denkzeichen menschlichen Geistes entspringt einerseits offenbar einem zeitenüberdauernden anthropologischen Grundbedürfnis. Andererseits handelt es sich jedoch um »bestimmte Verkörperungen des Gedankens.«³⁵ Wie schon bei der generellen Unvermittelbarkeit von Entwicklungsdenken und einem eher räumlich-kartographisch-klassifikatorischen Zugriff auf die Kunstobjekte zeigt sich auch hier in Kuglers universalhistorischer Konzeption die Krux zwischen dem überzeitlichen Allgemein-Menschlichen und der dennoch je spezifischen historischen Manifestation des Kunstgedankens.

Max Dvorák sollte diese Vorstellung einer Manifestation des jeweiligen Zeitgeistes durch Kunst später zu seiner »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« ausbauen. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte hat Kuglers Vorläuferstatus für ihre methodische Ausrichtung³⁶ sehr wohl erkannt: Alois Riegl, der sich in

sogar so weit, zeitgenössischen Kunstwerken nur dann Sammlungswürdigkeit zuzugestehen, wenn sie den Zeitgeist hinlänglich abbildeten: »Natürlich wird und muss hier von Seiten der Vereine die vornehmste Sorge dahin gerichtet sein, dass man bei der Einrichtung solcher Sammlungen insbesondere Werke lebender Meister zusammenstelle, sofern diese eben dem Geiste der Zeit entsprechen und am Leichtesten Theilnahme und Verständniss hervorrufen«; (ebd., S. 212).

32 Artikel »Monument«, Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Bd. 10, Paris 1765, S. 697.

33 Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 2. Auflage mit Zusätzen von Jacob Burckhardt, Stuttgart 1848, S. 3.

34 Kugler, Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben, S. 207.

35 Ebd., S. 4; Hervorhebung durch Kursivierung durch die Verf.

36 Vgl. Bickendorf, Die ›Berliner Schule‹, S. 58.

der Erfindung des berühmten »Kunstwollens« gleichermaßen auf Kugler wie auf Rumohr als Vordenker stützen konnte, zog in einem Vortrag von 1898 mit dem sprechenden Titel »Kunstgeschichte und Universalgeschichte« eine Bilanz der seither vergangenen Jahrzehnte fachgeschichtlicher Entwicklung,³⁷ die – wenig überraschend – in dem durch monographische Spezialforschung neu erwachten universalhistorischen Ansatz der eigenen methodologischen Ausrichtung ihren Höhepunkt fand: »So rechtfertigt sich das Zusammenbringen zeitlich und räumlich so entfernter Kunstperioden, wie es diejenigen des 2. und des 17. nachchristlichen Jahrhunderts sind, ja, so erscheint diese universalgeschichtliche Art der Betrachtung gewissermaßen als die eigentliche Krönung der kunstgeschichtlichen Forschung.«³⁸

Für das Selbstverständnis der jungen Kunstwissenschaft der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts bedeutete die Annahme eines historischen Kontinuums mit Lerneffekt für die Gegenwart, dass sie sich primär als eminenten Beitrag zur Ausweitung der Geschichtswissenschaft verstand.³⁹ Kunstgeschichte war für Kugler der vornehmste Teil der Kulturgeschichte, da sich im Kunstwerk der kulturelle Geist vergangener Zeiten am deutlichsten und anschaulichsten manifestierte. Kunstgeschichte wird für ihn damit zu »einer Geschichtswissenschaft par excellence«,⁴⁰ wie Heinrich Dilly gezeigt hat – einer Geschichtswissenschaft jenseits des ereignishistorischen Primats, die einen immensen Quellenbestand für die geistige Entwicklung der Menschheit in der Erforschung künstlerischer Monumente und Denkmäler neu erschließt.⁴¹

Kuglers »Geistgeschichte«⁴² und seine Vorstellung vom Volksgeist sind weniger vom Hegelschen Geistbegriff als von Herders Konzept eines national gepräg-

37 Alois Riegl, *Kunstgeschichte als Universalgeschichte*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg 1929, S. 3–9.

38 Ebd., S. 7.

39 Burckhardt konstatiert diese methodologische und quellenmäßige Ausweitung der Geschichtsforschung seiner Zeit in der Einleitung zum »Studium der Geschichte« und charakterisiert die universalgeschichtliche Herangehensweise als generelles Signum des 19. Jahrhunderts: »Gegenwärtig: der *universelle* Standpunkt; das Sammeln der Facta nicht mehr allein nach gewissen äußerlichen Beziehungen, sondern als Charakteristik der Zeiten. Plötzliche Bedeutung zahlloser einzelner Data; neben die Staatsgeschichte etc. stellt sich eine endlos weite *Culturgeschichte*; [...] Alles Erhaltene wird zum redenden Zeugniß der betreffenden Epoche, zum Monument. Die Forschung gewinnt damit eine ungeheure Breite.« Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, hg. v. Peter Ganz, München 1982, S. 84.

40 Dilly, *Kunstgeschichte*, S. 210 f.

41 Vgl. Kugler an Geibel am 15.4.1853: »die bevorstehende Pflicht einer Umarbeitung meines Handbuchs der Kunstgeschichte zu einer 3^{ten} Auflage führte mir die Nothwendigkeit entgegen, meine Wissenschaft aufs Neue zu einer Totalsumme herauszuarbeiten«; Hillenbrand, *Franz Kuglers Briefe*, S. 229.

42 Diesen passenden Terminus verwendet Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie*, S. 236 ff.

ten »Geistes des Volkes« beeinflusst, wie dieser es in seinen »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit« entwickelt hatte.⁴³ Auch die Herdersche Vorstellung einer bildungsinduzierten Teleologie der Humanität war Kugler nicht fremd. Denn eine der Aufgaben des historischen Nachvollzugs der gesamten Kunstentwicklung bestand für ihn darin, den Betrachter moralisch zu läutern und sittlich zu erheben: »[...] die Kunst hat überall den Zweck, das Bedürfniss, das niedere wie das hohe, zu reinigen, zu veredeln und zu begeistern.«⁴⁴ Aus diesem moralisch-veredelnden Einfluss der Kunst auf das Volk leitet Kugler einen staatlichen Alimentierungsauftrag für Künstler ab: In seinen »Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten im preussischen Staate«, die er im Jahr 1849 ausarbeitete, die jedoch erst postum und folgenlos 1859 veröffentlicht wurden, heißt es:

In den Denkmälern, welche dauerbar mit künstlerischen Mitteln errichtet werden, will das Volk ein bleibendes Vermächtnis der Gedanken und Gefühle geben, von denen es, zu meist durch grosse Ereignisse oder Persönlichkeiten angeregt, erfüllt worden. Der Staat, als das Organ der Nation, erkennt dies Bedürfniss derselben an, und die Staatsregierung [...] hat für die Befriedigung desselben zunächst zu sorgen.⁴⁵

2. Geschichte ohne Individuen – Kunstgeschichte ohne Künstler

Für Kugler bestand eine zivilisatorische, kultivierende Wechselwirkung zwischen der Kunst und der sie umgebenden Kultur, die er im Begriff des »Lebens« fasste, wie Philipp Müller gezeigt hat: »Indem die Kunst die allgemeine Sinnes-

43 Hierauf verweist bereits Bickendorf, Die ›Berliner Schule‹, S. 53. – Eine detaillierte Untersuchung des Verhältnisses von Kugler und Herder wäre lohnend, ist jedoch in diesem Rahmen nicht zu leisten. – Kuglers Bemerkung im Eingangskapitel des »Handbuchs der Kunstgeschichte« klingt in diesem argumentativen Zusammenhang eher wie eine Schutzbehauptung: »Indess ist es nicht der nächste Zweck dieses Buches, an dem Faden der Kunstdenkmäler eine Geschichte des Menschengeschlechtes zu liefern; ich habe nur die Absicht, die Geschichte der Kunst an sich, je nach den verschiedenen Graden ihrer eigenthümlichen Entwicklung zu schreiben« – denn genau dies, eine universalhistorisch orientierte Geschichte des menschlichen Geistes zu schreiben, beansprucht seine Rekonstruktion des sich in den Kunstwerken manifestierenden Volksgeistes letztlich doch.

44 Vgl. Kugler, Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben, S. 207.

45 Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten im preussischen Staate. Entwurf. Aus dem Nachlasse des verstorbenen Geh. Ober-Regierungsraths Dr. Franz Kugler, Berlin 1859, S. 23. Vgl. hierzu auch ADB, Bd. 17, S. 311 f.: »K. hatte in der gesammten Kunstthätigkeit eine Manifestation der höchsten Ideen im Leben der Völker erkannt; er hatte das Bewußtsein, daß die Kunst eben deshalb einer der mächtigsten Hebel zur Förderung des Ethischen im nationalen Dasein, zur Kräftigung eines ächten nationalen Bewußtseins sei. In diesem Sinne sollte der Staat sich ihrer Angelegenheiten annehmen; sie sollte einen wichtigen Theil in der großen Aufgabe der Volkerziehung bilden; doch war freie Bewegung, ungehemmte Entfaltung ihres Wesens eine Grundbedingung dieser Fürsorge.«

weise vermittelt der Formen ihrer Äußerungen auf eine höhere Stufe hebt, schafft sie sich selbst zugleich eine neue Ausgangslage, die eine zeitgemäßere Kunst erforderlich macht.⁴⁶ Doch wie sieht die Dynamik dieser Wechselwirkung im Einzelnen aus und wie wird sie argumentativ begründet? Dies soll eine detaillierte Analyse der Einleitungen zum romanischen und gotischen Stil des »Handbuchs der Baukunst« illustrieren.

In Kuglers stark von organologischen Vorstellungen geprägter Konzeption vom »Entwicklungsgang« der Kunst, der eine metamorphotische Stilgenese impliziert, gewinnt die Kunst an sich Eigenleben – sie agiert autonom, sie lässt den Künstler als einzelnen Erzeuger bei ihrer Entfaltung hinter sich.⁴⁷ Formulierungen wie: »Die Stimmen einer nationalen Poesie, ebenso tief sinnig und kunstvoll im Epos wie zart und anmuthvoll im Liede, klangen weit durch die Lande. Endlich auch hatte sich das Auge für die Schönheit der äusseren Form aufgethan, und der Flügelschlag einer neuen Seele bewegte sich in den Gebilden der Kunst«⁴⁸ oder: »Es lag nur in dem Charakter des allgemeinen Zeitbedürfnisses, dass man wiederholte, weiterbildete, zum Gemeingut der Nationen machte, was dort zuerst festgestellt war«,⁴⁹ dokumentieren eine völlige Entindividualisierung der Entwicklung. Ganz selten nur treten bei Kugler historische Individuen auf – in den meisten Fällen sind sie bereits in einer bestimmten sozialen Korporation oder historischen Formation kollektiviert und damit ihres subjektiv-individuellen Status beraubt, sei es als »Ritterthum«, »Königthum«, »Mönchsthum«, als »Mannen« oder »Herrschaft«, als »Jahrhundert« oder als »Nation«. Die Künstler dieser Frühzeiten der Kunstentwicklung sind entweder anonym oder in Bau-schulen (später in nationalen »Schulen«) korporativ verfasst. Kuglers liebstes Kollektivindividuum jedoch ist das »Volk«.

Dem gleichen rhetorischen Ziel der Ausgrenzung des Individuums aus der historischen Entwicklung dienen subjektlose Reflexiv- oder Passivkonstruktionen:⁵⁰ »die schlichten Grundformen bekleiden sich«, »orientalische Züge mischen sich ein«, ein »selbständiger Bildungstrieb bekundet sich«,⁵¹ »Klöster ge-

46 Philipp Müller, Erkenntnis und Erzählung. Ästhetische Geschichtsdeutung in der Historiographie von Ranke, Burckhardt und Taine, Köln 2008, S. 158.

47 Vgl. Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie, S. 249: »Leitende Idee des Handbuchs ist der Gedanke einer unendlichen Progression der Kunst, die als eine organische Einheit gedacht ist, welche ihr Subjekt in der ›Menschheit‹ und dem ›Menschengeist‹ hat«; vgl. auch Karlholm, Art of Illusion, S. 49 f.: »art is not regarded as produced by artists, in any deeper sense, but by the conditions created for it by the cultural history of the peoples and (later) notions«.

48 Kugler, Der Dom von Köln, S. 126.

49 Kugler, Geschichte der Baukunst, Bd. 3, S. 7, in der Beschreibung des »Allgemeinen Verhältnisses« des gotischen Stils.

50 Vgl. auch – unter unzähligen weiteren Beispielen – ebd., S. 7: »Lichtvolle Erhabenheit und einheitliche Gliederung des Raumes wurden vor Allem erstrebt.«

51 Kugler, Geschichte der Baukunst, Bd. 2, S. 9, im »Ueberblick der geschichtlichen Entwicklung« des romanischen Stils.

stalten sich nach den Lebenszwecken, welche sich in ihnen ausbilden.«⁵² Die Kunstentwicklung gewinnt so Eigendynamik, sie wird zu einer sich aus den ihr inhärenten Kräften autonom und unaufhaltsam entfaltenden Formentransformation.⁵³ Das System agiert dabei mit Selbstbewusstsein: »In dem ersten (lokal-französischen) Stadium seiner Entfaltung ist das gothische System, mit fast übermüthigem Stolze, auf eine reich entfaltete Thurmanlage bedacht.«⁵⁴ Entweder handelt »die« Kunst oder ein in Hundertschaften durch Kuglers Texte marschierender, anonymes Kollektivpartikel: »Man« ist bestrebt, »die Kräfte des Daseins [...] zum Ausdruck zu bringen«;⁵⁵ »man« konnte »sich mit den phantastischen Elementen, die allerdings mit dem gothischen Style [...] verknüpft waren, nicht mehr befreunden«; »man« verlangte »statt dessen nach Einfachheit und Klarheit« und »man« fand, was »man« suchte, »in den Werken des klassischen Alterthums«, zu denen »man« ohnedies »durch die wissenschaftliche Richtung der Zeit hingetrieben war.« »Man« bestrebte sich, »den Architekturstyl des Alterthums wieder einzuführen«, »man« schuf »eine gelehrte Architektur.«⁵⁶

Das anonym sich selbst generierende System, welches der Autor dem Material auferlegt, verselbständigt sich und subsumiert jeden nur denkbaren Einzelfall.⁵⁷ Kugler erbringt hierfür wahre Meisterleistungen zirkulärer Argumentation⁵⁸ – die eine Dynamik wird aus der anderen abgeleitet und vice versa, was dazu führt, dass das Entwicklungsschema letztlich leer läuft und der von dieser zwingend-normativen Zirkularität überwältigte Leser gar nicht mehr nach Subjekt oder Objekt der Entwicklung zu fragen wagt, sondern vor ihrer selbsterzeugten Notwendigkeit kapituliert: »Der Bau der Cistercienserkirchen, zumeist der jüngeren Zeit des romanischen Styles angehörig, ist auf gewisse Momente der Schlussentwicklung desselben von Einfluss, und dies um so mehr, als diese Kirchen, reicherer Ausstattung entschieden abhold, gerade die Hauptkriterien die-

52 Ebd., S. 11.

53 Vgl. auch: ders., Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaues, S. 19: »Zugleich verschwand, was noch an lastender Form an den Oberwänden des Schiffes übrig war, dadurch gänzlich, dass diese sich zu weiten Fenstern von einander dehnten, während doch ein elastisch gespanntes Sprossenwerk, in ähnlich flüssigen Formen gebildet, allen Eindruck eines leeren Raumes aufhob. Die gesamte innere Architektur war zum Ausdruck von Kraft und Bewegung geworden [...]«

54 Kugler, *Geschichte der Baukunst*, Bd. 3, S. 11 f.

55 Kugler, *Der Dom von Köln*, S. 126.

56 Kugler, Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaues, S. 20.

57 Vgl. z. B. ders., *Geschichte der Baukunst*, Bd. 2, S. 6: »das System [...] verlangt nach einer tiefer geordneten, einer belebteren, umfassenderen Erfüllung seiner Aufgabe.«

58 Diese zirkuläre Struktur konstatiert Karlholm generell für die frühe Kunstgeschichtsschreibung Kuglerscher Prägung in seinem anregenden Aufsatz »Reading the Virtual Museum«, S. 565 f.: »According to the circular philosophy of history employed in these texts, art is both a means and an end, a cause and an effect. On the one hand, art is the effect and mark of culture as process. On the other hand, art is seen as the supreme medium with which to produce, improve and cultivate culture, in order for it – and thus its art – to bloom again.«

ser Schlussentwicklung zur Erscheinung zu bringen pflegen«. ⁵⁹ In einem gänzlich unmotivierten Wunder der Koinzidenz steht so in der romanischen Architektur »die architektonische Schöpfung doch der allgemeinen volkstümlichen Empfindung, dem individuellen Charakter der einzelnen Völker und Stämme in keiner Weise fremdartig gegenüber, bildet sie vielmehr den unmittelbaren Ausdruck gerade dessen, was ihr innerlichstes Wesen ausmacht.« ⁶⁰ Als Impetus hinter diesem Kunstgriff der Entindividualisierung steht offenkundig das Bedürfnis, die Kontingenz historischer Entwicklungen weitestmöglich auszuschalten.

Eine besonders gefährliche Species des nach Autonomie strebenden und damit potentiell die Grenzen der ewigen Gesetzmäßigkeiten sprengenden Individuums ist für Kugler der bildende Künstler. ⁶¹ Denn der Sündenfall, der zu Kunstverfall und Ausartung führte, liegt für Kugler nicht nur in der Trennung von Kunst und bodenständig verwurzeltem Handwerk, sondern vor allem in der Autonomisierung des künstlerischen Subjekts in der von ihm sogenannten »eklektischen Periode des siebzehnten Jahrhunderts«: Ab jetzt »hielt [man] sich für vermögend, das Höchste, womit die Gunst des Geschickes den Staubgebornen zu glücklicher Stunde begnadigt, aus freien Stücken zu erringen, und man ward stolz darauf, dass man diese vermeintliche Kraft in der eignen Hand, in dem eignen Willen fühlte.« Es folgt der menetekelhafte Nachsatz: »Doch hat sich dieser Irrthum schwer gerächt.« ⁶² Probate Mittel zur Bändigung der grenzüberschreitenden und die Kunstgesetze mißachtenden Subjektivität des Künstlerindividuums sind für Kugler – wie auch später für Burckhardt – der sogenannte »Künstlerrat«, die fachkundige Beratung durch den Kunsthistoriker also, und eine Kunstgeschichte nach Aufgaben, mit deren Hilfe der an den Vorbildern der Vergangenheit Geschulte dem Künstler Hinweise auf sinnvoll zu behandelnde Themen, vor allem aber auf deren kunstgemäße Ausführung geben kann. ⁶³ »Denn«, so Kugler, »die Geschichte beweist es, dass die grossartigsten Leistungen der Kunst keinesweges aus der eignen Machtvollkommenheit der Künstler hervorgegangen sind, dass sie vielmehr nur da entstanden, wo dem Drange des Genies ein Gegenstand gegenübertrat, dessen Inhalt die tiefsten Interessen in Zeit und Volk umfasste und dessen Darstellung durch würdige Stätte vermittelt und bedingt war.« Und es ist der Kunsthistoriker, der das Ganze der Entwick-

59 Kugler, *Geschichte der Baukunst*, Bd. 2, S. 12.

60 Ebd.

61 Auch diese Angst vor dem Künstler und dessen gefährlicher Subjektivität sollte Burckhardt im Sinne seines Lehrers weiter kultivieren; zur Burckhardtschen »Kunstgeschichte nach Aufgaben« als Zügelungsinstrument künstlerischer Autonomie vgl. Tauber, *Jacob Burckhardts »Cicerone«*, S. 191–224.

62 Kugler, *Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben*, S. 210 f.

63 Zum Künstlerrat vgl. Wilhelm Schlink, *Jacob Burckhardts Künstlerrat*, in: *Städel Jahrbuch N. F.* 11 (1987), S. 269–290; Tauber, *Jacob Burckhardts »Cicerone«*, S. 216 ff.

lung bis zur Gegenwart souverän überblickt, dem die verantwortungsvolle Aufgabe zufällt, die junge Künstlergeneration anzuleiten und ihre Produktion in die richtigen ästhetischen Bahnen zu lenken.

Zwar konzidiert Kugler dem künstlerischen Genie als einzigem die rare Fähigkeit, »ein selbständiges Leben zu erzeugen«, zeigt aber sogleich die Gefahren einer solchen autonom waltenden Phantasietätigkeit auf: »Wie selten aber ist diese höhere Kraft, wie ungewiss ist es, ob sie bei allgemein künstlerischer Anlage sich entwickeln, ob sie die Dauer eines Lebens hindurch bei dem Begünstigten verweilen werde! [...] Auf das Ausserordentliche, das eben in den Wirkungen des Genie's liegt, einen Lebensberuf gründen zu wollen, dürfte sehr gefährlich sein [...].«⁶⁴ Die Gefahr überschießender Einbildungskraft besteht für Kugler insbesondere in ihrem sträflichen Hang, die Grenzen der Kunstgesetze zu transgredieren und damit ins »Formlose« auszuschweifen.⁶⁵ Er etabliert daher als positives Gegenbild zum regelsprengenden Genie das gut bürgerlich fundierte Talent⁶⁶ – das zwar auch eine Gabe der Natur ist, jedoch im Gegensatz zum unlenkbaren und unbelehrbaren Ausnahmegenie durch verantwortungsbewusste Arbeit an den eigenen Dispositionen und die richtige Anleitung durch den Kunsthistoriker ausgebildet werden kann. Es ist wohl legitim, hierin auch einen autobiographischen Reflex zu sehen, war Kugler doch der Schritt ins freie Künstlertum (oder zumindest in die Berufslaufbahn eines freien Architekten nach seiner Ausbildung in der Berliner Bauakademie) zu riskant erschienen und hatte er sich stattdessen lieber dem sicheren »Brotberuf« der Wissenschaft zugewandt.

Kritik an Kuglers künstlerloser Kunstbetrachtung übte unter anderem Sulpiz Boisserée im Rahmen der Diskussionen um die Vollendung des Kölner Domes. Kugler hatte die zweite Auflage von Boisserées Domwerk im »Kunstblatt« 1842 kritisch rezensiert und dieser Rezension flankierend seine kunsthistorische Einordnung mit dem Titel »Der Dom von Köln und seine Architektur« in der »Deutschen Vierteljahrsschrift« zur Seite gestellt. Dort kritisierte er Boisserées Vorstellung, der Plan für den Dom sei aus einem Guss und dem Kopfe eines künstlerischen Genies, einer künstlerischen Ausnahmepersönlichkeit zauberschlagartig entsprungen. Er stellte dem den Rekonstruktionsversuch einer historischen Genese des Bauwerks entgegen und apostrophierte den Dom als »ein Nationalwerk, ein Werk des deutschen Volkes«,⁶⁷ als Kollektivdenkmal des Zeit-

64 Kugler, Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben, S. 212.

65 Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, S. 12.

66 Vgl. hierzu Wilhelm Treues treffende Charakterisierung Kuglers: »Er war ein Bürger durch und durch [...], dessen Bestreben es letzten Endes war, die Künstler zu verbürgerlichen und sie zum »allgemeinen Besten« einzuordnen in das Staats- und Gesellschaftsleben der Gegenwart und Zukunft«. Wilhelm Treue, Franz Theodor Kugler – Kulturhistoriker und Kulturpolitiker, in: Historische Zeitschrift 175 (1953), S. 483–526, hier S. 524.

67 Kugler, Der Dom von Köln, S. 150.

geistes. Der Baumeister ist für ihn nur »Stimmführer des deutschen Volkes«,⁶⁸ die Bauschule wird ganz zum »künstlerische[n] Organ des Volkes«. ⁶⁹ Boisserée konterte hierauf mit boshaft kribbelnder Metaphorik und beharrte strikt auf seinem emphatischen, noch ganz in der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts wurzelnden Künstlerbild: »Ein solches Werk kann nicht nach und nach wie ein Ameisenhaufen oder ein Bienenstock durch Instinct der Insecten, so durch Volks- und Zeitgeist entstanden sein [...]; es kann vielmehr nur aus dem Geist eines einzigen Mannes hervorgegangen sein.«⁷⁰

3. Der künstlerische »Entwicklungsgang« und das Meisterwerk

Der Schritt von einer Künstlergeschichte Vasarischer Prägung hin zu einer universalhistorischen Betrachtungsweise von Kunst vollzieht sich im Rahmen eines oft beschriebenen Prozesses der Singularisierung des Betrachtungsgegenstandes von »den« Künsten zu »der« Kunst als Entität. Diese Entwicklung hat ihre Parallele in dem von Koselleck konstatierten Übergang von »den« Geschichten zu »der« Geschichte.⁷¹ Das »erste Monument der neuen singularisierten Kunstgeschichtsschreibung«⁷² ist Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« von 1764. Kuglers universalhistorischen Standpunkt methodologisch

68 Vgl. hierzu Jens Bisky, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Weimar 2000, S. 317–320: In seinen Invektiven gegen Boisserée postulierte Kugler eine kollektive und historische Genese des Kölner Dombaues. In diesem Sinne heißt es in: Kugler, *Der Dom von Köln*, S. 149 f.: »Der Dom von Köln ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters, der etwa in einsamer Höhe über den Wünschen und über den Strebungen seiner Zeit dastand; nicht ein wunderbares Meteor, das uns mit Staunen erfüllt, das aber, weil es abweicht von dem natürlichen Gange der Dinge, uns fremd bleibt und unser Inneres unberührt lässt. Er ist das Werk einer Schule, einer Reihe von Geschlechtern, die, ihre Gedanken mit stets erneuter Kraft dem einen grossen Plane zuwendend, die Bedeutsamkeit desselben immer klarer, immer freier, in stets mehr geläuterter Schönheit zu entwickeln vermochten.«

69 Kugler, *Der Dom von Köln*, S. 150.

70 So Boisserée in seiner Stellungnahme zu Reichenpergers Theorie der französischen Wurzeln der deutschen Gotik: Über das Verhältniß des Domes von Amiens zu dem Kölner Dom, in: *Kölner Domblatt* 15 (1846), zit. n. Bisky, *Poesie der Baukunst*, S. 320, der seinen Text mit diesem Zitat enden läßt.

71 Hierzu vgl. den bahnbrechenden Artikel »Geschichte« von Reinhart Koselleck, in: Otto Brunner u. a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 647–717.

72 Hans Robert Jauss, *Geschichte der Kunst und Historie*, in: Reinhart Koselleck / Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 175–209, hier S. 177; vgl. auch Bickendorf, *Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte*, S. 36: »In seiner ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ hatte Winckelmann die vielen ›Geschichten‹ der vielfältigen ›Künste‹ in die ›eine Geschichte‹ der ›einen Kunst‹ transformiert: das heißt ein historiographisches Konzept entworfen, in dem die ›eine Kunst‹ das Subjekt einer linear gedachten ›einen Geschichte‹ wurde.«

im Kontext dieser epistemologischen Umbrüche eindeutig zu fixieren, stellt den Interpreten vor gewisse Schwierigkeiten, da seine argumentative Stringenz an vielen Stellen zu wünschen übrig lässt und unterschiedlichste ästhetikgeschichtliche Positionen in seiner wenig systematischen Methodik interferieren. So steht in Kuglers Denken die normative Ästhetik neuklassizistischer Prägung⁷³ unvermittelt neben einem Konstrukt von Universalgeschichte, das in einer Strategie der Entindividualisierung der Kunstentwicklung zu einem strukturalen und damit der ästhetischen Normierung eigentlich zuwiderlaufenden Ansatz führt. Das in methodengeschichtlicher Hinsicht durchaus zukunftssträchtige Potential einer solchen strukturgegeschichtlichen Betrachtungsweise schwächt Kugler selbst dadurch, dass er die Strukturgeneralisierungen in methodisch unzulässiger Weise der genauen Einzelfallbetrachtung vorschaltet und den Universalhistoriker damit von einer tiefergehenden Analyse des einzelnen Kunstwerks dispensiert. Kugler sah seinen eigenen methodologischen Standpunkt durchaus historischen Veränderungen unterworfen, was ihn im Vorwort zur zweiten Auflage seines Malerei-Handbuchs zu einem forschungsgeschichtlichen Abriss des vergangenen Jahrzehnts animierte. Dort interpretiert er rückblickend seine eigene, »freiere, zunächst aus der allgemeinen kunst- und kulturhistorischen Betrachtung hervorgehende Auffassungsweise« als Abkehr von der einführenden »Wärme« der poetisch-dilettantischen Sichtweise der Romantik.⁷⁴ Doch den entscheidenden Schritt zu einer innovativen und konsequent historisch-kritisch ausgerichteten kunstwissenschaftlichen Methodik vollzieht er nicht.

Der Aufbau der Handbücher spiegelt in charakteristischer Weise Kuglers autoritative Setzung eines festgefügt entwickelungsgeschichtlichen Universalsystems: Denn bezeichnenderweise geben die allgemeinen Epochencharakteristiken keine induktive Zusammenfassung der einzelnen Kapitel; sie gründen sich nicht auf die analytische Durchdringung des Materials, sondern werden der jeweiligen chronologischen Materialpräsentation programmatisch vorangestellt. Der Leser soll mit einem klaren Urteilsinstrumentarium, mit einer präzisen und unverrückbaren Vormeinung über den Zeitgeist der jeweiligen Kunstperiode an die Vielfalt der ihn manifestierenden Kunstdenkmäler herangehen.⁷⁵ In einem sol-

73 Zum Begriff und der damit umschriebenen zeitgenössisch bedingten Adaptation des Klassizismus in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts vgl. Helmuth Widhammer, *Realismus und klassizistische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848–1860*, Tübingen 1972.

74 Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, 2. Aufl., Bd. 1, Berlin 1847, S. V–VII. Vgl. hierzu auch Klaus Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999, S. 240.

75 Zu den Handbüchern als Mittel der Schulung und Schärfung des ästhetischen Urteils des Lesers vgl. Hubert Locher, *Das »Handbuch der Kunstgeschichte«*. Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil, in: Wessel Reinink / Jeroen Stumpel (Hg.), *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIIth International Congress of the History of Art*, Dordrecht 1999, S. 69–87.

chen genuin deduktiven Verfahren werden die einzelnen Kunstwerke zu reinen Belegstücken eines vorab feststehenden Prinzips, sie dienen allein der Illustration eines allgemeinen Gesetzes und sind heteronome Teile eines übergeordneten, allumfassenden Systems: »Auch ist, was die im Text angeführten Gemälde anbelangt, schliesslich zu wiederholen, dass der Verf. sich zwar bemüht hat, soviel möglich das Wichtigste zu nennen, dass dieselben jedoch im Wesentlichen mehr als Beispiele und Belege der aufgestellten Ansichten dienen sollen [...]«, schreibt Kugler im Vorwort zur 1. Auflage des Malerei-Handbuchs.⁷⁶

Folgt man dieser Sicht der Dinge, die das Kunstwerk zu einem reinen Exemplum für eine supponierte universalhistorische Entwicklung herabstuft, so müsste hieraus konsequenterweise die Entauratisierung des Meisterwerks resultieren – ja, selbst der Wert des Originals würde relativiert, denn eine originalgetreue Kopie hätte dann den gleichen Erkenntniswert für den lernwilligen Betrachter wie das Original selbst.⁷⁷ Auch zöge der Anspruch der Universalität eigentlich den Zwang zur möglichst lückenlosen Vollständigkeit nach sich, die zudem alle Objekte einer Gleichbehandlung unterziehen müsste, da alle gleichermaßen als Manifestationen des Geistes der Vergangenheit von Interesse wären. Dies würde einer ästhetischen Kanonbildung durch den Ausschluss bestimmter, als minderwertig betrachteter Künstler oder ganzer Kunstepochen per se zuwiderlaufen. Doch all dies ist bei Kugler trotz seines universalhistorischen Ansatzes nicht der Fall: Sein Kunsturteil lässt an Prägnanz und Parteinahme für bestimmte Stile und Epochen nichts zu wünschen übrig, und er weiß sehr genau, was die einsamen Höhepunkte der Kunstentwicklung, was die Meisterwerke sind.

Der genealogische Ansatz Kuglers, der durch die Abstraktion vom Einzelfall zu einer strukturgeschichtlichen Betrachtungsweise *avant la lettre* führt, wird so mit einer normativ und hierarchisch strukturierten Vorstellung von Kunstwerken verbunden. Diese Einstufung von Kunstwerken nach erster, zweiter und dritter Klasse wird besonders deutlich in einer Passage des Malerei-Handbuchs, in der Kugler das Ordnungsprinzip seines Textes *expressis verbis* auf die Anordnung eines imaginären Museums und dessen primär in kunstpädagogischer Absicht konzipierte »Hängung« überträgt. Sein Ideal einer historischen Sammlungspräsentation sieht folgendermaßen aus:

⁷⁶ Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. I, S. XI.

⁷⁷ In diesem Sinne argumentiert Kugler in seiner »Beschreibung der in der königlichen Kunst-kammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung«, Berlin 1838, S. XVII: Es sei wünschenswert, »dass mit der in Rede stehenden Sammlung zugleich eine möglichst vollständige *Sammlung von entsprechenden Gyps-Abgüssen* eingerichtet werden möchte; hiedurch würde man alles Vorzüglichste, alles historisch Wichtige, was an andern Orten vorhanden ist, in vollkommen getreuer Nachbildung vereinigen und eine so umfassende Uebersicht für ein ganzes Fach der Geschichte der Kunst gewinnen können [...]«.

Wenn ich mir vorstelle, dass eine Sammlung der Art mehrere abgesonderte Räume enthalte, in deren jedem eins oder einige der Perlen der Sammlung an günstigstem Ort aufgestellt wären, – diese zusammengeordnet, je nachdem sie in sich den nächsten Zusammenhang in geschichtlicher Beziehung oder in Bezug auf die dargestellten Gegenstände haben, – in dem einen Gemach also Werke von Raphael oder verwandter Richtung, in dem andern etwa Meisterwerke der venezianischen Schule, dann vorzügliche Werke der Italiener des funfzehnten, dann vielleicht des vierzehnten Jahrhunderts; [...] vorzügliche Portraits, Landschaften und Genrebilder vielleicht in längeren Corridors frei aufgehängt, – wenn ich mir dann eine einfache Dekoration dieser Räume denke, welche im Allgemeinen mit dem Zeitgeschmack der besonderen Darstellungen übereinstimmt, so bin ich gewiss, dass in solcher Weise der schönste Eindruck auf den Beschauer, somit auch die vorzüglichste Wirkung auf die Bildung des künstlerischen Geschmackes, hervorgebracht werden müsse. Man wird alsdann ungleich richtiger die Bedeutsamkeit der einzelnen Werke würdigen und ihre eigne Gültigkeit, sowie auch umgekehrt ihren Werth in historischer Beziehung, ungleich richtiger auffassen lernen.⁷⁸

Klar als solche erkennbare »Meisterwerke« – die bezeichnenderweise der historischen Bedingtheit gerade entzogen werden⁷⁹ – sollen also in kleinen Sanktuarien des Kunstschönen dem Betrachter in der auratischen Vereinzelnung den höchsten Kunstgenuss ermöglichen, ihm die Versenkung in stiller Epiphanie erlauben. Denn der Hauptwunsch des wahren Kunstfreundes besteht für Kugler nach wie vor darin, »das Einzelne ganz für sich allein geniessen, es in seiner ganzen, ungetrübten Wirkung in sich aufnehmen zu dürfen.«⁸⁰ Werke zweiten oder dritten Ranges hingegen sind in dieser historischen Hängung, die wiederum mit einer Hängung nach »Aufgaben« kombiniert ist, vor allem »trefflich zum Uebergange« von Spitzenstück zu Spitzenstück einsetzbar.

Noch ganz der organologischen Metaphorik Vasaris vom aufwachsenden Keim, der Blüte und der danach unvermeidlich einsetzenden Dekadenz verpflichtet,⁸¹ weiß dieses System in kunstrichterlichem Habitus Hochzeiten und Verfallszeiten der Kunst auszumachen. Kuglers Schema gestaltet sich – die vier-

78 Kugler, Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben, S. 217.

79 Vgl. ebd., S. 206: »Das einzelne vollkommene Werk der Kunst hat in sich selbst Beginn und Beschluss, Grund und Zweck. Seine Heimat ist die freie Region des Geistes; es ist nicht mit unumgänglicher Nothwendigkeit bedingt, dass äussere Umstände ihm fördernd, aufnehmend entgegen treten. Es ist denkbar, dass es wie ein Phänomen in dunkler Nacht emporsteige, und dass es keine Geister vorfinde, in denen es Licht anzünden könne: die Kunstgeschichte ist wenigstens nicht ganz von Beispielen einer solchen Erscheinung entblösst.«

80 Ebd.

81 Hierzu – höchst anregend in der präzisen sprachlichen Analyse der organologischen Metaphorik und ihrer methodologischen Implikationen für die Vorstellung vom historischen Entwicklungsgang der Kunst – Felix Steiner, »Das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung«. Kunstgeschichtsschreibung am Anfang des 19. Jahrhunderts – eine neue Textsorte und ihre Modellbildungen, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich 4 (1997), S. 123–132.

teilige Gliederung des »Handbuchs der Kunstgeschichte« in 1. »Die Kunst auf ihren früheren Entwicklungsstufen«, 2. »Geschichte der classischen Kunst«, 3. »Geschichte der romantischen [i. e. mittelalterlichen] Kunst« und 4. »Geschichte der modernen Kunst« spiegelnd – wie folgt: Nach ersten zaghaften Anfängen von Kunstwollen bei den außereuropäischen »primitiven« Völkern findet die wahre Kunst erst im klassischen Griechenland zu einer ersten Blüte, deren Absterben sich dann jedoch bereits unter den Römern ankündigt. Ein Spiritualisierungsschub im Mittelalter gibt der Entwicklung neue Dynamik, die zu einem zweiten Höhepunkt in der deutschen Gotik, zu einem dritten schließlich in der neuerwachten Zeit der Klassizität, im 16. Jahrhundert (insbesondere mit Raffael), führt. Der hierauf unweigerlich folgende Abfall (mit einem Tiefpunkt Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts) lässt im Rahmen des bislang vom Weltgeist erfreulicherweise strikt durchgehaltenen Entwicklungsschemas hoffen, dass ein erneuter Aufschwung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also in Kuglers Gegenwart, unmittelbar bevorsteht. Besonders deutlich zeigt sich dieser Zukunftsoptimismus im erwähnten Schlusskapitel des »Handbuchs der Geschichte der Malerei«, das in bezeichnender Weise betitelt ist: »Allgemeine Bemerkungen über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben«. Dieser Text bildet gewissermaßen den Schlussstein des Handbuchs. Aus dem Studium des »Entwicklungs-Ganges« der Menschheit wird dort das Fazit für die eigene künstlerische Gegenwart gezogen. In einer metikulösen Spurensuche im zeitgenössischen Kunstbetrieb versucht Kugler dort aufzuzeigen, dass der allgemeine Kunstgeist kurz vor dem Wiedererwachen stehe – so zumindest seine Hoffnung. Im Gegensatz zu Hegel ist für ihn die Kunst noch lange nicht am Ende,⁸² er ist vom künstlerischen Sendungsbewusstsein seiner eigenen Zeit vollkommen durchdrungen.

Jacob Burckhardt sollte dann bei seiner Bearbeitung der zweiten Auflage der Kuglerschen Handbücher versuchen, wenigstens dem Postulat der Vollständigkeit besser gerecht zu werden als sein Lehrer. Auf dem Höhepunkt seiner Kärnerarbeit, vier Wochen vor dem redaktionellen Toresschluss, schrieb er am 4. Mai 1847 aus Berlin an Gottfried Kinkel nach Bonn und klagte ihm sein methodologisches Leid, durch den Imperativ der Universalität zur Aufnahme selbst drittklassiger Namen gezwungen zu sein:

Am Ende wird man freilich das Buch [das Handbuch der Geschichte der Malerei] nicht wohl entbehren können, so lange kein anderes dieser Gattung da ist, und man wird es kaufen, was mehr werth ist, als alle günstigen Kritiken. [...] – Aber, o Gott! es bliebe noch

82 Vgl. Kuglers Schreiben an die Mitglieder der Kunstakademie vom 29.3.1848, abgedr. in: Hilfenbrand, Franz Kuglers Briefe, S. 416. Dort hieß es zukunftsfröhlich: »Volk und Staat sind in eine neue Stufe des Daseins eingetreten. Lassen Sie uns, meine Herren, hievon vor Allem ausgehen, hieran festhalten. Auch die Kunst und ihre Stellung zum Volks- und Staatsleben muß und wird eine Wiedergeburt empfangen.«

genug zu thun übrig, und Du hast gerade die beneidenswertheste Aufgabe vor Dir, da Du nicht dieser Galeerenarbeit der sog. Vollständigkeit nachzugehen brauchst.⁸³ [...] Die Höllenarbeit, welche ich eben durchgemacht habe, sollst Du nicht auch durchmachen. Du sollst nicht wie ich Dich martern über der Anschauungslosigkeit in den Mittheilungen Passavants,⁸⁴ über der unsinnigen, innerlich unwahren Begeisterung Hotho's!⁸⁵ Geh nach Köln, meinewegen ein wenig nach Belgien oder auch nach Frankfurt a/M. und sieh Dich um, wenn Du die Dinge nicht mehr im Gedächtniß hast, trinke dann auf dem Heimweg ein paar Flaschen Guten, und dann setze Dich auf den Arsch und schreibe eine Gesamtcharakteristik. Hätt' ich's nur auch thun dürfen! Aber von uns verlangt man ein Nachschlagwerk. Hundsföttische Schmierer, die als Persönlichkeit gar kein Interesse, als Ausdruck der Zeit aber ein sehr großes haben, mußte ich in Gottes Namen mit aufnehmen, weil sie zufälliger Weise ihren Namen auf Bildern haben.⁸⁶

Nicht nur der erzieherische Impetus für die Kunst der eigenen Gegenwart wird in der zweiten Auflage des Malerei-Handbuchs abgeschwächt, wie die Umbenennung des Schlusskapitels in »Blick auf die Kunstbestrebungen der Gegenwart« (statt »Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben« in der 1. Auflage) verdeutlicht. Burckhardt bemüht sich auch, die »Objektivität« der Materialfassung in seiner Bearbeitung⁸⁷ zu verschärfen und wirklich ernst zu machen mit dem Anspruch, *jedes* Kunstwerk als potentielle kulturhistorische Quelle zu betrachten. So schreibt er in seinem Vorwort:

Allein die grössere Umständlichkeit der Behandlung durfte sich nicht bloss nach dem künstlerischen Werthe und nach der Masse des aus jeder Periode Vorhandenen richten; wir mussten auch danach streben, womöglich ein brauchbares Hülfsbuch für die Culturgeschichte zu liefern, in welchem auch das minder Entwickelte und das Zerfallene, ja selbst das nur durch die Tradition Bekannte als Zeugniß des betreffenden Jahrhunderts seine Stelle fand.⁸⁸

Doch die Handbücher bleiben Zwitterwesen, denn Burckhardt schließt sich der Normativität des Kuglerschen Systems nur allzu gerne an – in der Subjektivität

83 Kinkel plante eine (dann jedoch nie realisierte) Fortsetzung seiner »Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern«, deren erste und einzige Lieferung 1845 in Bonn erschienen war.

84 Vgl. Johann David Passavants anonym erschienene »Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana, von einem deutschen Künstler in Rom von 1820«.

85 Vgl. Heinrich Gustav Hothos »Vorstudien für Leben und Kunst« von 1835.

86 Burckhardt, Briefe, Bd. 3, Basel 1955, S. 70 f.

87 Vgl. Fritz Kaphan, Jacob Burckhardts Neubearbeitung von Kuglers Malereigeschichte, in: Historische Zeitschrift 166 (1942), S. 24–56; Rehm, Jacob Burckhardt.

88 Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, 2. Aufl., Bd. 1, S. IX. Burckhardt legitimiert dort (ebd., S. X) seine Neuordnung, die die Trennung von italienischer und nördlicher Malerei aufhob, mit »Anforderungen höherer geschichtlicher Art, welche eine synchronistische Anordnung, nicht mehr ausschliesslich nach Völkern, sondern nach dem innern Zusammenhang der Entwicklung verlangten.« Vgl. zu dieser Ablösung »nationaler Physiognomien« durch abstraktere dialektische Einheiten (Nord/Süd, ideal/real etc.): Niehr, Gotikbilder, S. 240.

des Urteils wie in dem auch bei ihm stark ausgeprägten Hang zur abschließenden Epochencharakteristik. So lässt auch er sich nicht ungern zu methodischen Inkongruenzen verleiten, wie er gegenüber Kinkel zugibt: »Laß Dich wenigstens im XV. Jahrhundert nicht auf dieses verrückte Charakterisiren der Schulen und der Maler ein, wie wir haben thun müssen [...]. Stelle Dir die Aufgabe so: *wie spricht sich der Geist des XV. Jahrhunderts in der Malerei aus?* – dann vereinfacht sich Alles.«⁸⁹

4. Universale Kunstgeschichtsschreibung als Arbeit an der nationalen Einheit

Besonders prägnant hat Kugler seine Vorstellung einer entindividuierten Kunstentwicklung, einer universellen Strukturgeschichte der Kunst ohne Künstler, noch einmal 1844 in einer Rezension im »Kunstblatt« formuliert. Er besprach dort den ersten Band des zweiten großen Handbuchunternehmens seiner Zeit, Carl Schnaases »Geschichte der bildenden Künste«.⁹⁰ Kugler konstatierte trotz des deutlich hegelianischen Grundtones von Schnaases Handbuch, der ihm selbst in dieser stringenten philosophischen Theoriebildung eher fremd war, Geistesverwandtschaft in ihren Vorstellungen von Architekturgenease und betrachtete daher das Werk des Kollegen als komplementär, nicht als konkurrierend zu seiner eigenen Behandlung des »Ganzen der Kunstgeschichte«. Kugler entwarf in dieser Rezension erneut einen rein auf Strukturen basierenden Ansatz, der das Individuum als potentiell unkontrollierbare, da nach Autonomie strebende Größe zu eliminieren suchte:

Das eben angeführte Wort des Verfassers [Schnaases], das Leben der Architektur sei *Gesammtleben*, scheint mir indess sehr entschieden den richtigen Weg zum Verständniss des

89 Burckhardt, Briefe, Bd. 3, S. 70 f.

90 Das achtbändige Werk blieb unvollendet: Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, Düsseldorf 1843–1879 (Bd. VIII hg. v. Wilhelm Lübke). Das Verhältnis von Kugler und Schnaase sowie die Abgrenzung zwischen ihren ästhetikgeschichtlichen Positionen verdiente einer genaueren Untersuchung. – Zu Schnaase: Henrik Karge, *Karl Schnaase. Zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, Kiel 1993; ders., *Kunst als kulturelles System. Karl Schnaase und Jacob Burckhardt*, in: Peter Betthausen (Hg.), *Jacob Burckhardt und die Antike*, Mainz 1998, S. 139–159; ders., *Das Frühwerk Karl Schnaases. Zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Göttingen 1997, S. 402–419; ders., »Die Kunst ist nicht das Maass der Geschichte«. *Karl Schnaases Einfluß auf Jakob Burckhardt*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 78 (1996), S. 393–431; ders., *Arbeitsteilung der Nationen. Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), S. 295–306.

Wesens der Architektur anzudeuten. Das Werk der Architektur bildet den Ausdruck, oder besser: die Darstellung allgemeinen Lebens, allgemeiner Kräfte, allgemeiner Beziehungen und Verhältnisse, allgemeiner Gesetze. Es vergegenwärtigt uns das Nothwendige, das Herrschende, und wenn man will: das Rechte, im Gegensatz gegen die Freiheit, die Willkür, die Zufälligkeit des Individuellen, welches den Gegenstand der Sculptur und Malerei ausmacht. Das Werk der Architektur ist aber kein leeres Abstractum, es ist vielmehr ein concret Lebendiges; es verlangt Gliederung, Organismus zur Entwicklung des Lebensprocesses. Auch seine Einzeltheile sind mithin belebt und organisirt [...]; aber diese Einzelteile können nicht selbständige Individuen sein, weil dann eben die Freiheit des Individuums jenes allgemeine Gesetz aufheben würde.⁹¹

– so das Fazit, das zugleich verdächtig nach einem politischen Programm klingt.

»Ordnung«, »Einheit«, »Geschlossenheit«, »Gesetzmäßigkeit«, »Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze« sind gleichermaßen ästhetische, moralische wie politische Kategorien. Und Kuglers Arbeit an der historischen Aufklärung des deutschen Volkes mit Hilfe der Kunst ist immer auch vom politischen Impetus nationaler Einheitsbildung getragen. Das Volk und die hiervon konzeptuell nicht klar getrennte Nation sind für ihn die Hoffnungsträger für die Zukunft Deutschlands in künstlerischer wie in politischer Hinsicht. Im Hinblick auf das Kunstschaffen seiner eigenen Gegenwart resultiert für Kugler aus einer solchen, bisweilen den Nationalchauvinismus streifenden Sichtweise der Imperativ: »deutsche Denkmäler nur durch deutsche Künstler ausführen zu lassen!«⁹² Und es ist eine *deutsche* Kunstwissenschaft, die den einigenden Akt im Reiche der Kunst vollbringt, die die vormärzliche Hoffnung auf politische Einheit und Geschlossenheit *in aestheticis* einlöst.⁹³ Kugler ordnet sich damit politisch ganz in den – mit Wolfgang Hardtwig zu sprechen – »liberal-national-protestantischen Common Mind der dreißiger und vierziger Jahre«⁹⁴ ein. Und die Einleitung zu den »Denkmälern der Kunst« sollte diese nationale Sendung der deutschen Kunstgeschichte noch verschärfen, wenn dort in hohem Ton deutsche Tugenden zu nationaler Mission versammelt werden:

91 Franz Kugler, Besprechung von: Geschichte der bildenden Künste. Von C. Schnaase. Erster Band. Düsseldorf 1843, in: Kunstblatt 1844, Nr. 17 ff., wiederabgedruckt in: ders., Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Zweiter Theil, Stuttgart 1854, S. 436–445, hier S. 440 f.

92 Franz Kugler, Ueber deutsche Denkmäler, in: Museum 26 (1837), erneut in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Dritter Theil, Stuttgart 1854, S. 259–261, hier S. 261.

93 Die enge Verknüpfung von politischen und ästhetischen Vorstellungen im vormärzlichen Deutschland sowie die Substitutfunktion von Kunst in einer von politischen Krisen geschüttelten Zeit hat Philipp Müller prägnant herausgearbeitet. Vgl. Müller, Erkenntnis und Erzählung, S. 158–170. Hierzu auch Karlholm, Art of Illusion, S. 85 f.

94 Wolfgang Hardtwig, Kugler, Menzel und das Bild Friedrichs des Großen, in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F. 41 (1999), S. 215–232; wieder in: ders., Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters, Göttingen 2005, S. 303–322, hier S. 317.

Vereinigte Kräfte widmen sich [...] mit Liebe und Treue dem Werke, dessen schönste Früchte *dem* Volke reifen mögen, welches dem Idealen am nächsten steht, und zugleich für individuelles und organisches Leben den mütterlichsten Sinn hat. Die Ehre des Werkes soll jedenfalls *dem* Lande gebühren, welches mehr als einmal ein neues Kunst-Alter begonnen und den Schöpfer der Kunstgeschichte geboren hat.⁹⁵

Kuglers Universalgeschichte der Kunst ist untergliedert in Nationalkunstgeschichten der einzelnen Völker, ein Gliederungsprinzip, das erneut mit einem klar abgesteckten Bewertungssystem einhergeht, in dem die Kunst einer Zeit zum Indikator für die zivilisatorische Stufe erhoben wird, die ein Volk bereits oder eben auch noch nicht erreicht hat. Dies schlägt sich bis in die gewählte Terminologie nieder – man denke hier beispielsweise an seine auf Dauer nicht durchhaltbare Epochenbezeichnung der Gotik als des »germanischen Stils«. ⁹⁶ An der Spitze der zur Kunst befähigten Völker steht eindeutig die deutsche Nation. Im Spiegel der erinnerungskonservierenden Leistung vergangener Geistes hervorbringungen soll der deutsche Betrachter von deutscher Kunst sich bewusst werden, dass auch er integraler Teil dieses Volkes und dieser Nation ist, woraus ihm bestimmte nationale Verpflichtungen und kulturelle Verantwortlichkeiten erwachsen:

In der Errichtung von Monumenten, seien sie architektonischer Art, seien es Bildwerke oder Gemälde, besteht die grösste moralische Kraft der Kunst; sie sind Gedächtnisstätten, in welchen die Momente grosser gemeinsamer Begeisterung Form und Gestalt gewonnen haben; sie sind es, welche das Band dieser Begeisterung stets lebendig, in steter unwandelbarer Kraft erhalten. Die Monumente sind die grossen Buchstaben der Geschichte, mit denen dieselbe sich in die Herzen des Volkes, von Nachkommen zu Nachkommen, einprägt. Ein Volk ohne Monumente ist ein Volk ohne Geschichte, ohne Heimat. Ein Volk ohne Monumente hat wenig Bürgschaft für alle diejenigen Tugenden, welche aus der Liebe zum Vaterlande erspriessen.⁹⁷

95 Denkmäler der Kunst, S. VII; gemeint ist Winckelmann.

96 Vgl. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, 2. Aufl., Bd. 1, S. 178 ff.; ders., Handbuch der Kunstgeschichte, 2. Aufl., S. 537 ff. – Vgl. in diesem Zusammenhang erneut die Schrift Kuglers über die Architektur des Kölner Doms, in der er zwar der französischen Nation die »Erfindung« der Gotik konzedierte, um jedoch sogleich einschränkend zu bemerken, dass die Franzosen leider noch nicht in der Lage gewesen seien, die vollkommene Durchbildung des einmal gefundenen Formprinzips zu leisten und man in Frankreich »im Wesentlichen auf einer niedrigen Stufe der Entwicklung stehen blieb, während man in Deutschland von vorn herein ausging, den gothischen Baustyl tiefer, mehr seiner innerlichen Bedeutung gemäss aufzufassen«. Kugler, Der Dom von Köln, S. 151. Vgl. auch Handbuch der Kunstgeschichte, 2. Aufl., S. 104: »Die ganze Existenz des Inders, möchte man sagen, gehört dem Bereiche der Phantasie an [...]. Auf gleiche Weise verhält es sich mit der indischen Kunst. In ihr tritt durchweg ein lebendiges Gefühl hervor, welches die Form nicht um einer conventionellen Bedeutung willen, sondern um ihrer selbst willen bildet; aber die fessellose Phantasie gestattet dem Gefühle nicht, oder doch nur selten, die Ruhe, die allein zu einer harmonischen Durchbildung führt; sie häuft Formen auf Formen und endet zuletzt mit dem Eindrucke einer fast chaotischen Verwirrung.«

97 Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, S. 349 f.

Allerdings ist Kuglers Nationenverständnis theoretisch ähnlich unscharf wie seine Vorstellung von einer universalen kunsthistorischen Entwicklung, und seine nationalistischen Einlassungen sind häufig mehr Postulat als systematisch durchdachte politische Theoriebildung. Nation und Volk werden weder begrifflich noch konzeptuell strikt unterschieden, sie sind übergängliche Kategorien. Kuglers Konzept der Nation scheint nicht primär das der nationalstaatlichen Einheit zu sein – worauf die bereits zitierte Formulierung vom Staat als »Organ der Nation« hindeutet. Nation hat für Kugler vielmehr Konnotationen von »Kulturturnation«,⁹⁸ die ihre Wurzeln wiederum im Volk und im »Volksg Geist« hat. Hieraus erklärt sich sein dezidiertes Impetus nationaler Volksbildung, der dem Wilhelm von Humboldts vergleichbar ist.⁹⁹ Seine Entscheidung, die Wissenschaft ab 1843 zugunsten einer kulturpolitischen Tätigkeit zurückzustellen,¹⁰⁰ mag in der Hoffnung begründet gewesen sein, an dieser Stelle de facto mehr für seine Bildungs- und Erziehungsmission ausrichten zu können als durch das Schreiben universalhistorischer Handbücher.

Einen besonders gefährlichen Gegner, gegen den Kugler sein universelles Kunstsystem so hoch aufgerüstet in Stellung bringt, nennt er explizit in seinen Ausführungen über den »Dom von Köln und seine Architektur«: Es sei der un-gute Hang des deutschen Geistes zum Partikularismus, der sich im Individuum in der kaum zu bändigenden »Willkür des Einzelnen«¹⁰¹ zuspitze. Dieses Defizit des deutschen Geistes manifestiere sich in den höchst diversifizierten und individuellen Ausprägungen der Architektur der deutschen Frühgotik. Jene Ausformungen des Kunstgeistes vor der absoluten Gipfelleistung formaler Geschlossenheit seien nur defizitäre Vorstufen des Höhepunkts der Erfüllung des Kunstgesetzes – des Kölner Doms als des herausragendsten nationalen Denkmals des deutschen Volksgeistes:¹⁰²

98 Vgl. Viola Düwert, *Geschichte als Bildergeschichte? Napoleon und Friedrich der Große in der Buchillustration um 1840*, Weimar 1997, S. 298 ff.

99 Vgl. Bickendorf, *Die ›Berliner Schule‹*, S. 46 f. Ein in dieser Hinsicht aufschlussreiches Motto stellte Kugler seiner Schrift »Ueber die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung mit besonderem Bezüge auf die Verhältnisse des preussischen Staates« von 1847 voran – Wilhelm v. Humboldts Satz vom 14. Mai 1809: »Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunstgenuß ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch für irgend etwas Höheres empfänglich bleiben soll«, ein Diktum, das Kugler erneut in seinem Schreiben an die Mitglieder der Kunstakademie vom 29.3.1848 beschwor (in: Hillenbrand, *Franz Kuglers Briefe*, S. 419). Vgl. Hardtwig, *Kugler*, S. 310.

100 In diesem Jahr wurde Kugler vom Minister Eichhorn zur Bearbeitung der Kunstangelegenheiten ins Kultusministerium berufen, 1849 dann zum geheimen Regierungsrat und vortragenden Rat im Ministerium ernannt. Hierzu: Leonore Koschnick, *Franz Kugler (1808–1858). Kunstkritiker und Kulturpolitiker*, Berlin 1985; vgl. auch Treue, *Franz Theodor Kugler*.

101 Kugler, *Der Dom von Köln*, S. 150.

102 Erst das deutsche Volk war in der Lage, das einsame Wunderwerk der Vollendung des Stilgesetzes, den Kölner Dom, zu bauen – als »Werk des deutschen Volkes« und als »erhabenste[s] Denkmal deutschen Geistes«. Kugler, *Der Dom von Köln*, S. 152.

Man könnte [...] sagen, dass so verschiedenartige Bestrebungen nicht undeutlich die Absonderung des Einzelnen aus der Gesamttrichtung des Volkes, das Verlangen nach subjektiver Gültigkeit und Berechtigung, die Vereinzelung der Interessen, kurz, dass sie denjenigen Fehler im Charakter des deutschen Volkes bezeichnen, der leider für unser schönes Vaterland so oft von unheilbringenden Folgen gewesen ist.¹⁰³

»Willkür des Einzelnen« bedeutet erneut gefährlich überschießende Subjektivität und Transgressivität, bedeutet Aufbegehren gegen das allgemeine Gesetz, bedeutet, sich der Einheit des großen Ganzen zu entziehen. Dem stellt Kugler als klassischer Alt-Liberaler mit preußischer Sozialisation und nachfolgender verstörender Revolutionserfahrung das Ideal der völligen Unterordnung unter die gemeinsame Sache,¹⁰⁴ das Dienen für die Idee der Einheit und Geschlossenheit unter Hintanstellung aller persönlichen Eitelkeiten entgegen.¹⁰⁵ »Die Architektur, deren Grösse und Wirkung darin beruht, wie sie die Einzelformen nach einem gemeinsam durchgehenden Gesetze bildet und in dieses aufgehen lässt, enthält recht eigentlich die künstlerische Aeusserung des Gemeinsamen in den Zuständen der Zeit, dem das Streben des Einzelnen sich unterordnen muss.«¹⁰⁶ Individuelle Leistung hat nur Relevanz als Illustration eines allgemeinen Prinzips; in zirkulärer Projektion bestätigt damit das Einzelne stets das Ganze,¹⁰⁷ ja, ohne den Bezug aufs Ganze wäre es gänzlich irrelevant und der Betrachtung nicht wert. In diesem Sinne erklärte Kugler in seiner Einleitung zum »Handbuch der Kunstgeschichte« programmatisch, »dass das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat.«¹⁰⁸

103 Ebd., S. 129.

104 Ähnlich argumentiert Schnaase, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, Bd. 1, S. 80, in seinen einleitenden Bemerkungen über »Die geschichtliche Bedeutung der Künste«: »Ueber die Schranken dieses Volksgeistes hinauszustreben, ist fruchtlos; die Grösse des Einzelnen besteht vielmehr darin, dass er den Geist seines Volkes fasse, ihm gemäss handele, das Unentwickelte in ihm zur Ausführung bringe.« An anderer Stelle (ebd., S. 79) spricht er gar von der »Ueberschätzung des einzelnen Menschen«.

105 Kugler, Der Dom von Köln, S. 150.

106 Ebd., S. 134 f.

107 Forschungspraktisch führt die Prämisse, dass sich das Ganze in jedem seiner Teile offenbare, auch zu dem Umkehrschluss, dass jedes Teil als *pars pro toto* betrachtet werden kann: Das »aus dem Gesamtorganismus abgetrennte Fragment genügt zur Bestimmung von Zeitstellung und Charakter des Werkes«, wie Klaus Nehr richtig bemerkt hat (Gotikbilder, S. 236). Dies wiederum führte, so Nehr (ebd., S. 262), zu einer notwendigen Beschleunigung des Forschungs- und Publikationsprozesses im 19. Jahrhundert, ohne den die ausufernde Produktivität Kuglers und die Masse seiner Publikationen umfassendsten Anspruchs kaum zu erklären wären.

108 Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, S. XI. Dieses Theorem findet sich nicht nur bei Goethe und Humboldt, sondern auch in Droysens geschichtsphilosophischen Überlegungen; zit. n. Wolfgang Hardtwig (Hg.), Über das Studium der Geschichte, München 1990, S. 91: »Das Einzelne wird verstanden in dem Ganzen, und das Ganze aus dem Einzelnen«; vgl. auch Karlholm, Art of Illusion, S. 41, 178.

Hier löst sich dann auch ein oben konstatiertes Paradox auf: Zwar wandelt sich in Kuglers kanonisierender und hierarchisierender Präsentation die Erzählung des Entwicklungsganges der Kunst zu einem normativ aufgeladenen Bewertungssystem. Doch das die beiden auf den ersten Blick konträren Konzepte dennoch verbindende Moment ist die Vorstellung vom sich im Werk manifestierenden Kunstgedanken und seiner volksgeistig-nationalen Teleologie: Der die historische Entwicklung strukturierende Gedanke, den Kugler für die jeweilige Entwicklungsstufe postuliert, wird von ihm mit der (am mehr oder weniger großen nationalen Wohl für das Volk orientierten) Norm aufgeladen, die dann die Beurteilung der einzelnen Kunstwerke nach klaren Richtlinien ermöglicht. Die herausragendsten Kunstwerke sind somit stets diejenigen, in denen das entwicklungsgeschichtlich fruchtbare Prinzip der Verbindung von Kunst- und Volkssinn in seiner jeweiligen geschichtlichen Konfiguration zur Übereinstimmung kommt.

Die künstlerischen Hervorbringungen des Volksgeistes sind für Kugler keine individuellen Leistungen, kein Einzelner kann das Verdienst ihrer Erfindung für sich allein reklamieren – diese Kunst ist Volkseigentum:¹⁰⁹ »Der Kölner Dom ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters; er ist – viel entschiedener, als man dergleichen sonst wohl von den Werken der Menschen zu sagen pflegt – das Erzeugniss der Zeit und des Volkes, denen er angehört und denen dafür vorzugsweise die Ehre und der Ruhm gebührt.«¹¹⁰ Das Telos des Kuglerschen Entwicklungsdenkens erfüllt sich nicht wie bei Hegel in der Freiheit des zu sich selbst kommenden Geistes, sondern in einer gänzlichen Unterordnung des Individuums unter die Gesetze und das Ideal der Einheit(lichkeit). Die Teleologie der Kunst schreitet von Höhepunkt zu Höhepunkt fort, doch die Gipfelleistung manifestiert sich gerade nicht im einmaligen, originellen Geniestreich, sondern in der vollkommensten formalen Durchbildung, die zugleich die absolute Erfüllung des Kunstgesetzes der jeweiligen Zeit darstellt. *Das Einzelne* hat nur Relevanz im Hinblick auf das Ganze, *der Einzelne* muss seine partikularen Interessen der großen gemeinsamen Idee der Einheit subordinieren.¹¹¹

109 Vgl. Kugler, *Der Dom von Köln*, S. 135: »Wenn eine bestimmte Grundlage gegeben ist, wenn es nicht auf eine vollkommen neue und absolute Erfindung ankommt, so lässt es sich ganz wohl denken, dass das in dem Gegenstande selbst liegende Gesetz durch eine gemeinschaftliche, sich gegenseitig anregende und ergänzende Thätigkeit entwickelt werden könne, ja, in gewissem Betracht noch reiner und entschiedener, als wenn der Einzelne in den Schranken seines eigenen Selbst befangen bleibt. Freilich gehört dazu eine vollkommene Hingebung an die Sache, und ein ebenso vollkommenes Aufgeben der persönlichen Eitelkeit, die, wie so häufig in moderner Zeit und wie so selten im deutschen Mittelalter, das Eigentum an einem jeden Gedanken oder an einem jeden Viertel eines solchen ängstlich für alle Zeiten sicher zu stellen sucht.«

110 Ebd., S. 136.

111 Implizit formuliert Kugler sein politisch-ästhetisches Ideal für das deutsche Volk als »vielfach gegliederte, aber ungetheilte Kraft« (ebd., S. 147 f.).

»Protestantisch« im Sinne der obengenannten Kategorisierung Hardtwigs ist auch die ästhetische Norm, die Kugler in strikter Nachfolge des Klassizismus aus dieser Prämisse höchster Geschlossenheit und Einheit ableitet. Strenge Mäßigung, »weise Zügelung«, einfache, übersichtliche Verhältnisse, Klarheit ohne übertriebenen Schmuck, Sparsamkeit der Mittel, Reinheit der Grundformen in ihrer »edelsten Läuterung und Vollendung«, asketische Konzentration auf das Notwendige – das sind die Grundpfeiler von Kuglers ästhetischem System,¹¹² die er besonders prägnant und auf engstem Raume in seiner apotheotischen Ekphrasis des Kölner Doms entwickelt und die damit zu einem Muster der Gotikbeschreibung durch die Winckelmannsche und Goethesche Brille wird.¹¹³ Immer schwingt in diesen auf den ersten Blick rein formal-ästhetischen Kriterien die Implikation der Selbstvergewisserung in Krisenzeiten, der Selbstberuhigung, der Kontingenzmilderung mit,¹¹⁴ genau so, wie die Universalisierung des Betrachterstandpunktes in den Handbüchern als Strategie des Schutzes vor dem potentiell gefährlichen Individuum und zur beruhigenden Orientierung im Chaos der anwachsenden Stoffmasse eingesetzt worden war.

Goethes Invektiven gegen einen sezierenden, vermessenden und letztlich die Einheit des organischen Kunstwerkes zerstörenden analytischen Blick sind hinlänglich bekannt.¹¹⁵ Im Hinblick auf die nach wie vor klassi(zisti)sch-ästhetische Prägung Kuglers wäre zu vermuten, dass das Schreiben eines Handbuchs, also der Blick aufs »Ganze« auch eine Vermeidungsstrategie darstellt: Birgt doch der allzu genaue Nahnblick aufs Detail oder auf den spezifischen Einzelfall die Gefahr, dort potentiell Verstörendes, da Unerwartetes, nicht ins Schema Passendes zu entdecken. Hiervor schützt der Über-Blick, der Blick auf den geschlossenen Organismus »der« Kunst, auf das Ganze der Kunstgeschichte – ein panoramatischer Blick von höchster Warte aus, der eigentlich nur Gott zusteht.¹¹⁶ Fragmentierung und Zergliederung ist in dieser Herangehensweise nur höchst maßvoll und auch nur in denjenigen Fällen erlaubt, in denen sich erwartbarerweise – ganz im Sinne einer zirkulären Projektion des erwünschten Ergebnisses – im Teil das vorab als durchgängig postulierte Gesetz des Ganzen auffinden lässt. Kuglers Nahnblick auf die Phänomene folgt stärker Goethes oder auch Linnés morphologisch-klassifikatorischer Betrachtungsweise als einer Herangehens-

112 Auf engstem Raum von nur drei Seiten versammelt in der Domschrift: S. 142–144.

113 Zu solchen Strategien »klassizistischer Überblendung« vgl. Klaus Niehr, Ästhetische Norm und nationale Identität. Fiorillo und die Kunst des Hochmittelalters in Deutschland, in: Johann Dominicus Fiorillo, S. 292–305.

114 Ideale Kunst ist in Kuglers Augen diejenige, die im öffentlichen Raum »verschönernd, belebend«, vor allem aber »beruhigend und würdigend« wirkt. Kugler Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben, S. 231.

115 Hierzu und zum folgenden: Niehr, Gotikbilder, S. 227 ff.; Tauber, Jacob Burckhardts »Cicero«», S. 149 ff.

116 Vgl. Karlholm, Art of Illusion, S. 30 f.

weise an das Objekt, die dessen spezifische Verfasstheit würdigt – wird doch das Einzelne augenblicklich in ein Rubrikenschema eingeordnet, das Individuum als Vertreter einer Spezies und damit als Typus einer Gattung klassifiziert.

Das Motto aus Alexander von Humboldts »Kosmos«, das der zweiten Auflage des »Handbuchs der Kunstgeschichte« vorangestellt war, stellt somit nur auf den ersten Blick ein Bekenntnis zu einer streng erfahrungswissenschaftlichen Methode dar, die aus empirischer Objektuntersuchung allgemeine (Natur- oder Kunst)Gesetze ableitet. Die primäre Identifikation mit Humboldts Äußerung ist wohl eher im zweiten Teil des Mottos zu suchen, der mit einem beharrlichen »aber« auf der Erkenntnis des Wesens und der inneren Notwendigkeit der Dinge in der »denkenden« Behandlung als eigentlichem Ziel aller wissenschaftlichen Bemühung insistiert, auf einem im 18. Jahrhundert wurzelnden »Wissenschaftsideal«, das »vom Glauben an den sinnvollen Zusammenhang des Weltgefüges bestimmt ist«:¹¹⁷

Einzelheiten der Wirklichkeit, sei es in der Gestaltung oder Aneinanderreihung der Naturgebilde, sei es in dem Kampfe des Menschen gegen die Naturmächte, oder der Völker gegen die Völker, alles, was dem Felde der Veränderlichkeit und realer Zufälligkeit angehört, kann nicht aus Begriffen abgeleitet (construiert) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie: aber eine denkende Behandlung beider, eine sinnvolle Anordnung von Naturerscheinungen und von historischen Begebenheiten durchdringen tief mit dem Glauben an eine alte innere Nothwendigkeit, die alles Treiben geistiger und materieller Kräfte, in sich ewig erneuernden, nur periodisch erweiterten oder verengten Kreisen, beherrscht. Sie führen (und diese Nothwendigkeit ist das Wesen der Natur, sie ist die Natur selbst in beiden Sphären ihres Seins, der materiellen und der geistigen) zur Klarheit und Einfachheit der Ansichten, zur Aufindung von Gesetzen, die in der *Erfahrungswissenschaft* als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen.¹¹⁸

Voraussetzung für die Möglichkeit einer universalhistorischen Betrachtungsweise künstlerischer und kultureller Phänomene ist, wie an Kuglers Handbüchern gezeigt werden konnte, eine weitgehende Abstraktion von individuellen Gegebenheiten. Und es ist diese Abstraktion, die überhaupt erst die Möglichkeit eines Vergleichs zwischen den einzelnen Völkern, ihren kulturellen Hervorbringungen und ihren zivilisatorischen Leistungen in einer Weise ermöglicht, die zu so klar konturierten nationalen Stereotypen führt, wie zu denjenigen, die Kugler

117 Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie*, S. 253 f. – Zum Humboldt-Motto und seinen methodologischen Implikationen für Kuglers universalgeschichtlichen Ansatz: Prange, S. 146 f.; Henrik Karge, *Welt-Kunstgeschichte. Franz Kugler und die geographische Fundierung der Kunsthistoriographie in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: »Kunsttopographie«. *Theorie und Methode in der Kunstwissenschaft und Archäologie seit Winckelmann*, Stendal 2003, S. 28 f.

118 Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, 2. Aufl., Bd. 1, Vorsatzblatt.

zur Charakterisierung »der« Franzosen oder »der« Deutschen einsetzt.¹¹⁹ Gleiches gilt für die Vergleichbarkeit von einzelnen Kunstwerken, Kunstepochen und Stilen. Kugler ist damit der Mitbegründer eines Denkens in abstrahierten und damit entkontextualisierten formalen Analogien, das sich bis in Warburgs »Mnemosyne-Atlas« methodengeschichtlich unheilvoll forterben sollte. In seinen Handbüchern schweißt der allmächtige Autor die Kunstentwicklung in einer großen, geschlossenen historischen Erzählung zusammen, deren Gesetze er vorab festlegt. Er projiziert ein an keiner Stelle historisch abgeleitetes Entwicklungsmodell; Stilentwicklung vollzieht sich abgekoppelt vom Künstlerindividuum; seine Kunstbeschreibung wird zur morphologischen Formanalyse, die von allem Störenden und Überflüssigen abstrahiert. Universal(kunst)geschichtsschreibung wird somit auch zum Mittel einer autoritären Stoff- und Weltbeherrschung, die die eingangs zitierte Metapher der Rodung eines noch unerschlossenen Terrains semantisch anreichert – zumal der kunsthistorische »Konquistador«¹²⁰ die Ureinwohner der neu zu erobernden Landstriche weitestgehend unerwähnt lässt. Die geographische Ausweitung des Untersuchungsgegenstandes auch auf außereuropäische Kunst im Kuglerschen »Handbuch der Kunstgeschichte« ist durchaus verdienstvoll. Doch darf hierbei nicht aus dem Blick verloren werden, dass diese fernen und frühen Kunstdenkmäler primär als defizitäre Vorstadien echter Kunstentwicklung, als nur tastende Anfänge eines Kunstwollens und damit als Negativfolie für die dann umso strahlender erscheinenden Höchstleistungen der griechischen, gotischen und Renaissancekunst fungieren, wie das Zitat aus dem Handbuch über ägyptische und altasiatische Kunst abschließend zeigt:

119 Exemplarisch sei hier auf Kuglers Versuch verwiesen, die französische und belgische Form der Kunstverwaltung, die er auf einer Rundreise im Auftrag des Kultusministeriums 1845 inspizierte, für eine künftige Organisation der Kunst in Preußen fruchtbar zu machen. Im Unterkapitel der aus dieser Reise resultierenden Schrift »Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und zur Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien nebst Notizen über einige Kunst-Anstalten in Italien und England« (Berlin 1846) heißt es: »Wenn ich bei meinen Beobachtungen nicht gänzlich fehl gegriffen habe, so beruht der in neuerer Zeit erfolgte und zum Theil doch so glänzende Aufschwung der französischen Kunst darin, dass die Kunst in Frankreich als ein Bedürfniss des Staates und der Nation anerkannt ist und demgemäss behandelt wird. Bei Regierenden wie bei Regierten scheint die Einsicht oder doch das Gefühl vorhanden, dass die Kunst ein nothwendiges Glied in der Kette des öffentlichen Lebens sein müsse; [...] mag Vieles unter den monumentalen Unternehmungen wiederum zu sehr vom ausschliesslich französischen Geiste erfüllt sein, um den Deutschen tiefer ansprechen zu können: immer fühlt man es bei diesen Einrichtungen durch, dass sie auf einer Basis von volksthümlicher Breite beruhen, dass ihre Existenz keine zufällige ist und sie vielmehr mit innerer Nothwendigkeit dem Leben der Nation sich anschliessen. Daher steht denn auch der französische Künstler nicht verloren unter den übrigen Erscheinungen des Tages da; daher empfängt er seinen positiven Beruf für das Leben und die Pflicht, je nach der Richtung, welche er verfolgt, für die nationalen Interessen mit thätig zu sein [...]« (S. 27 f.).

120 Diese treffende Bezeichnung findet sich bei Karge, Welt-Kunstgeschichte, S. 19–31.

Indem bei dem einen Volke das eine, bei dem andern das andere Element mit Entschiedenheit aufgenommen und mit einer gewissen Ausschliesslichkeit ausgebildet ward, musste, wie es scheint, das Einzelne um so mehr erstarken, damit ein jüngeres Volk zu einem um so klareren Bewusstsein der Gegensätze und zu der höheren Vollendung, die aus der Vereinigung der Gegensätze hervorgeht, hingeführt werden konnte. [...] Im ägyptischen Nil-Lande sehen wir, bei einer unläugbaren Grösse des Sinnes, mehr den nüchternen Verstand und ein bestimmt bewusstes, aber auch bestimmt begrenztes Wollen vorherrschen; in Asien, namentlich in dem hindostanischen Osten dieses Welttheiles, finden wir statt dessen eine ungleich regere Phantasie, ein wärmeres Gefühl, das aber, von keinem bestimmten Bande gehalten, in's Formlose hinausschweift. Wunderbar sind die Denkmäler hier und dort; vor den ägyptischen aber fühlt sich der Geist des Beschauers noch eingeengt, vor den indischen noch zerstreut. Die Grundzüge zu einer harmonischen Gestaltung der Kunst scheinen sich, nach wenigen erhaltenen Resten zu urtheilen, in den Denkmälern der vorderasiatischen Länder anzukündigen; es scheint, dass hier in gewissem Maasse vorbereitet ward, was das griechische Volk später zur Ausführung und Vollendung brachte.¹²¹