

Regine Prange

Geschichte des Faches Kunstgeschichte

II. Von der Romantik zur Wiener Schule

Im 19. Jahrhundert wurde die Tradition der kennerschaftlichen, antiquarischen Kunstgelehrsamkeit durch eine schöpferisch aufgefasste Empfindung, die schon Winckelmann in seinen Beschreibungen griechischer Bildwerke inszeniert hatte, ergänzt. An die Stelle des formalen Antiken Vorbilds, das in den schönen Proportionen der griechischen Bildwerke das Ideal einer ›verbesserten Natur‹ vorstellte, tritt die ›schöne Natur‹ der sinnlichen Wahrnehmung. Ihr arbeitet die Recherche und Analyse des historischen Faktenmaterials zu. Die Zusammenschau von Kunst und Geschichte leistet, exemplarisch bei Jacob Burckhardt, das ›anschauliche Denken‹. Seine wissenschaftliche Qualifikation wird am Ende des 19. Jahrhunderts durch die ›Grammatik‹ der kunsthistorischen Grundbegriffe geregelt. Die darin einbeschlossene Auffassung der Kunst als einer eigenständigen Sprache übergreift die Differenz zwischen der früh sich formierenden kulturgeschichtlichen Forschung und der Stilgeschichte. Zugrunde gelegt wird stets ein metaphysisches Subjekt als ›Sprecher‹ der Kunst: der Künstler als Genie, das Kunstwollen eines Volkes oder einer Epoche.

G F. W. Hegel ist (von Ernst H. Gombrich) nicht zu unrecht als ›Vater‹ der modernen Kunstgeschichte bezeichnet worden, denn wo J. J. Winckelmann, dem diese Rolle auch zugeschrieben worden ist, mit seiner ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ (1764) noch ein ›Lehrgebäude‹ errichten, also ein zeitlos gültiges Kunstideal definieren wollte, wies Hegels ›Phänomenologie des Geistes‹ (1807) der Kunst in Antike und Christentum einen unterschiedlichen Status zu. Für die Gegenwart hielt er in seinen Ästhetik-Vorlesungen fest, dass die Kunst »nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes« sei. An ihre Stelle hat nach seiner Auffassung die Wissenschaft, also auch die der Kunstgeschichte zu treten. Diesen ›Auftrag‹ hat das Fach Kunstgeschichte eingelöst, wenn auch nicht im Sinne Hegels. Die Protagonisten der Kunstgeschichte als historischer Wissenschaft bemühten sich von Anfang an darum, den von Hegel historisch relativierten repräsentativen Kunstcharakter für alle Zeiten und Länder geltend zu machen. Insofern ging die Kunstgeschichte als wissenschaftliche

Zur Autorin

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





Abb. 1
Joseph Stieler: Porträt Friedrich
Wilhelm von Schelling.
Bild: Ulrike von Hase, Joseph
Stieler (1781–1858) – *Sein Le-
ben und sein Werk*, München
1971.

Disziplin wesentlich aus der Romantik hervor, die Hegels Begriffsdenken das ästhetische Konzept eines ›anschaulichen Denkens‹ entgegenhielt und aus ihm die Permanenz der Kunst als Medium höchster Repräsentation ableitete. Dahinter steht das Interesse des modernen Staates, an den feudalistischen Kunstdiskurs und seine Funktion der Legitimation von Herrschaft anzuknüpfen.

Als erster bedeutender Exponent der historisch-kritischen Kunstforschung gilt Carl Friedrich Rumohr (1785–1843). In seinen ›Italienischen Forschungen‹ (1827–1831) setzte er sich mit Vasaris Geschichtskonstruktion auseinander und wertete eine Fülle von Archivadokumenten aus, um die überlieferten Deutungen und Zuschreibungen auf ihre Triftigkeit zu untersuchen. Dass er trotz dieser empirischen Methoden, die ihm der Historiker Barthold Georg Niebuhr (1776–1831) in Rom vermittelte, durch und durch Romantiker war, wird aus einer Korrektur an Vasaris Fortschrittserzählung deutlich. Der Neuerer Giotto habe sich, »indem er den Rost veralteter Manieren abwarf, zugleich des hohen, ächt christlichen und ächt künstlerischen Geistes« entäußert (IF, II, S. 44). Rumohrs Missbilligung der ›frevelhaften‹ Gesinnung Giottos ist Symptom einer primitivistischen Umkehrung jener Fortschrittsidee, die Ghiberti und Vasari in die Kunsthistoriografie eingeführt hatten. Mit der neuen Favorisierung vorneuzeitlicher Kunst verbindet sich die Abwertung der akademischen Kategoriensysteme (Zeichnung, Helldunkel, Kolorit etc.) zugunsten der Auffassung von Kunst als einer Sprache, die dem Künstler als Ausdrucksmittel diene und vom Kunstkenner wieder zu erschließen sei. Jenem Sprachcharakter kommt in Rumohrs Auffassung der ›christliche Sinn‹ älterer Werke näher als Giottos fortgeschrittene Naturnachahmung, ein Vorgriff im Übrigen auf die ikonografische Fokussierung außerkünstlerischer Inhalte der Kunst.

In der theoretischen Einleitung zu seinen ›Italienischen Forschungen‹ bezieht sich Rumohr häufig auf die Kunstphilosophie Schellings (Abb. 1) und indirekt auf die frühen Ästhetik-Konzepte Baumgartens und Kants, wenn er vom ›schönen‹ oder ›anschaulichen‹ Denken spricht und die Kunst aus dem ›Enthusiasmus‹ hervorgehen sieht. Rumohr konstatiert außerdem »die Uebereinstimmung des künstlerischen Wollens [...] mit dem gesamten Leben des Volkes [...]« (IF, I, S. 110) und begründet hiermit das kulturgeschichtliche Paradigma der Kunstgeschichte. Grundlage dieser Verknüpfung der Kunst mit dem ›Leben des Volkes‹ ist der metaphysische Naturbegriff der Romantik. Die Natur ist für Rumohr wie für Schelling die höchste Instanz; ihre Ordnung und Harmonie ist Ausdruck des Göttlichen; ihre evolutionäre Entwicklung vom anorganischen zum organischen, vom unbewussten zum bewussten Leben wird als Muster sowohl für die Geschichte der Kunst als auch für die schöpferische Tätigkeit des Genies verstanden. Schon die Ästhetiken Baumgartens und Kants hatten sich bezüglich dieser Grundidee auf eine Gedankenfigur der Leibnizschen Philosophie berufen, die den Gottesgedanken auf die immanente Ordnung der Welt übertrug. In dieser ›besten Welt‹, deren kleinste, geistig vorgestellte Substanzen (›Monaden‹) sich in einer ›prästabilierten Harmonie‹ befinden, ist alles Einzelne, auch jede psychische Tätigkeit, ein Spiegel des Ganzen. Aus dieser Vorstellung heraus konnte das sinnlich-imaginative Vermögen zu jener repräsentativen Kraft aufgewertet werden, die in der Folge dem Künstler und vor ihm noch



Abb. 2

Friedrich Nerly: *Felsen bei Olevano*, um 1829, Öl auf Papier auf Hartfaser, 29,2 × 42,1 cm. Erfurt, Angermuseum.
 Bild: Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr, Ausst.-Kat. Cismar/Mainz 1991.

dem Kunstkenner zugeschrieben wird. So ist es für Rumohr und seine Nachfolger nicht mehr angemessen, für die Kunst ein formales Ideal festzulegen. An die Stelle der antiken Norm tritt der Wert ästhetischer Erziehung, die Ausbildung der prinzipiell jedem Menschen innewohnenden Begabung zur Erkenntnis und Produktion des Schönen. Rumohr hält deshalb die Naturerfahrung für einen unverzichtbaren Ausgangspunkt für jeden Künstler und Kunstkenner und fördert besonders die Landschaftskunst der Deutschrömer und seines Schützlings Friedrich Nerly (Abb. 2). Die Anschauung der Natur als eines in sich notwendigen harmonisch geordneten Zusammenhangs soll aber nicht nur die Qualität der Kunstproduktion sichern, sondern auch die organische Zusammenschau von Künstlerleben, Werk und Realgeschichte ermöglichen, wie sie Rumohr als Aufgabe des Kunsthistorikers formulierte. Naturanschauung sollte die Schwierigkeit überwinden helfen, dass die empirisch recherchierten Tatsachen allein noch kein Ganzes ergaben.

Nicht Rumohr, sondern erst der jüngere Friedrich Waagen (1794–1868) hat in seiner Dissertation ›Ueber Hubert und Jan van Eyck‹ (1822) die von jenem formulierte Aufgabe realisiert, »die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Thatsachen, sondern als ein zusammenhängendes gleichsam organisches Ganzes aufzufassen« (IF, III, S. IV). In der Einleitung benennt er explizit die Grundlage der ästhetischen Erziehung. Der angehende Kunsthistoriker soll zunächst die Natur erfahren, dann die anerkannten Meisterwerke der Kunst studieren, um sein Urteil zu schulen. Waagens folgende Zusammenschau von Kunst und Geschichte der Brüder van Eyck gründet dann wiederum in einer Art Einfühlung in das Anschauungserleben der Künstler. Ihre gesellschaftliche Existenz besteht demnach wesentlich in den gegebenen Möglichkeiten zur visuellen Erfahrung. Die Pracht der Handelsstädte Gent und Brügge, außerdem die Gunst Philipps des Guten, der Jan van Eyck erlaubt habe, den Blick auf die Reichtümer seines Hofes zu richten und sie sich malerisch an-

Abb. 3 (links)
 Jan van Eyck: Die Madonna
 von Lucca, 1434–1437,
 Mischtechnik auf Eichenholz,
 66 × 50 cm. Frankfurt,
 Städelsches Kunstinstitut.
 Bild: Hans Belting/Christiane
 Kruse, Die Erfindung des Ge-
 mäldes, München 1994.



Abb. 4 (rechts)
 Masaccio: Die thronende
 Muttergottes mit vier Engeln,
 Mittelteil des Polyptychons für
 S. Maria del Carmine in Pisa,
 1426, Holz, 135,5 × 73 cm.
 London, National Gallery.
 Bild: Luciano Berti, Masaccio,
 Florenz 1988.



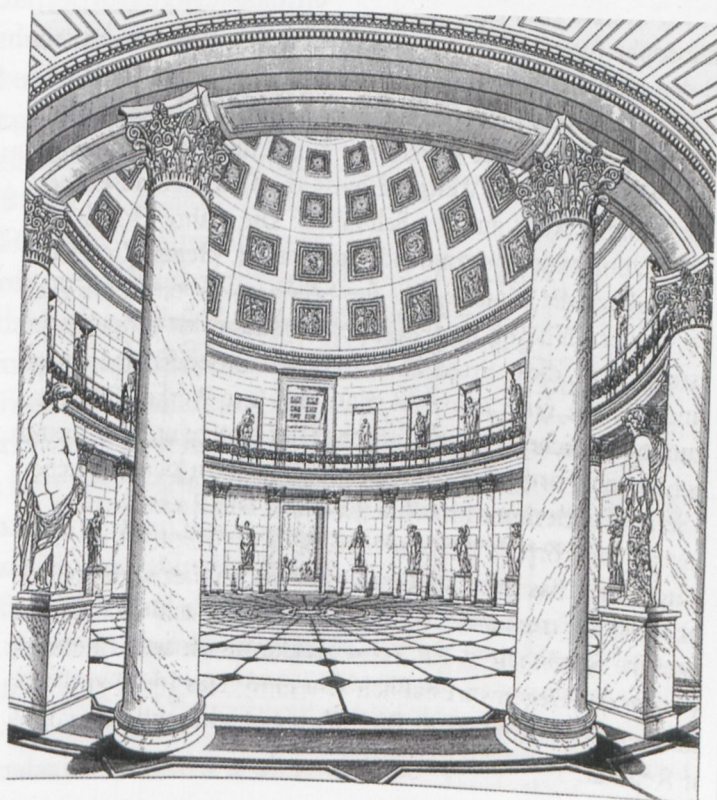
zueignen, sind nach Waagens Darstellung eine wichtige Ursache für die Avanciertheit seiner Kunst. Unübersehbar ist dabei die Projektion der patriotisch-liberalen Vormärz-Ideen. Die Versöhnung bürgerlicher und feudaler Werte, Vorschein der konstitutionellen Monarchie, wird auf der kunsthistorischen Bühne exemplarisch vollzogen, die nationale Psyche als Träger des Kunstwollens und als Identifikationsfläche für die Gebildeten erschlossen. So übertrifft Jan van Eycks ›germanischer‹ Charakter in der Genauigkeit, Strenge und somit Objektivität seiner Darstellungsweise den ›idealischen‹, aus der antiken Tradition schöpfenden Geist eines Masaccio (Abb. 3 und 4). In solchen Gegenüberstellungen kommt das romantische Argument zum Tragen, das dem Christentum die eigentliche Erfüllung der in der Antike nur angelegten höchsten Repräsentation zuspricht. In diesem Sinne stellen Jan van Eycks Bilder für Waagen »die reinsten Ergüsse einer ruhigen, echt religiösen Begeisterung« (HJE, S. 142) dar, wie sie dem germanischen Charakter eigne. Während Vasari und seine Nachfolger bis hin zu Winckelmann die allzu große Naturnähe der ›Primitiven‹ rügten, relativiert die frühe Kunstgeschichte diesen Bewertungsmaßstab und kehrt ihn sogar um. Das ›Germanische‹, in dem Vasari den Verfall schlechthin ausgemacht hatte, wird von den deutschen Kunsthistorikern implizit zum Klassischen erklärt.

Seinen wichtigsten gesellschaftlichen Funktionsbereich fand das ›anschauliche Denken‹ in der Institution des Kunstmuseums, die den Beruf des Kunsthistorikers erst hervorgebracht hat. Das Fundament dieser Institution wurde im nachrevolutionären Frankreich gelegt. Die einst königlichen und klerikalen Kunstschatze wurden im Louvre dem Volk zugänglich gemacht, darüber hinaus dienten sie unter Napoleon erneut machtpolitischen Interessen. Vivant Denons (1747–1825) wissenschaftliche Erschließung und historische Hängung der Bestände, die durch Beutegut aus den eroberten Ländern ergänzt wurden, ging einher mit der repräsentativen Nutzung und Aus-

strahlung des »Musée Napoleon« (Abb. 5), aus dem Friedrich Schlegel nach Deutschland Bericht erstattete (siehe Teil 1, KAb 12/02). Preußen folgte dem französischen Beispiel. In Schinkels »Altem Museum« (Abb. 6) entstand ein Tempel der Bildung, der neben Dom und Schloss eine gleichwertige Bedeutung im Berliner Stadtbild beanspruchte und dem Bürger ein Transzendierungsmedium bereitstellte, das ihn über den Alltag hinaushob. Denn die Schätze der königlichen Sammlungen, antike Bildwerke und Gemälde, wurden nicht, wie es die ursprüngliche, dem aufklärerischen Bildungsbegriff verpflichtete Planung Aloys Hirts (1759–1837) vorsah, unabhängig von Qualitäts Gesichtspunkten dokumentarisch schlicht präsentiert; vielmehr inszenierte man sie in einem auratischen Raum zu einem neuen Gesamtkunstwerk, das den suggestiven Wirkungen von Schloss und Kirche nicht nachstand. Griechische und römische, an das Pantheon erinnernde Bauformen dienten der Einstimmung des Besuchers, der gleichsam den Raum der Geschichte betritt und sich vom antiken »Schoß« der Kultur in die oberen Räume begab, wo die italienischen, niederländischen und deutschen Malerschulen, die nationalen Erben der antiken Kultur, platziert waren. Friedrich Waagen hat, zunächst unter der Regie von Aloys Hirt, den Aufbau der Gemäldesammlung besorgt und wurde 1830 erster Direktor. Er vertrat mit Schinkel die Partei der ästhetischen Präsentationsweise, die auf sekundäre Werke oder gar Kopien als Ersatz für nicht vertretene Werkbeispiele möglichst verzichtete, um den Fokus auf die Begegnung mit dem Meisterwerk zu richten. Auch wenn sich Waagen in seinen späteren Katalogveröffentlichungen ganz auf die positivistische Faktenerschließung beschränkte und die romantischen Exkurse seiner Dissertation unterließ, dient die quellenkritische Methode, deren Hauptziel die zweifelsfreie Datierung und Zuschreibung eines Werks an einen Meister oder eine Schule bleibt, weiterhin dem Kult um das Original und seiner geschichtsreligiösen Funktion.

Abb. 5 (links)
Percier und Fontaine: Hochzeitszug von Napoleon und Marie-Louise in der »Grande Galerie« im Jahre 1810. Paris, Bibliothèque Nationale.
Bild: Archiv der Autorin.

Abb. 6 (rechts)
Karl Friedrich Schinkel: Altes Museum, Berlin, Ansicht der Rotunde, aus der »Sammlung architectonischer Entwürfe ...«, sechstes Heft, Berlin 1825.
Bild: Beat Wyss, Trauer der Vollendung – Zur Geburt der Kulturkritik, Köln 1997.



Die sichtbare Kunstgeschichte im Museum ersetzte den feudalen Repräsentationskontext der Kunst, den sie in der barocken Schlossgalerie oder im Kirchenraum besessen hatte. Aufschlussreich ist, dass dieser ästhetische Geschichtskörper vollständig und organisch war auch ohne die Gegenwartskunst. Ihr Status war fragwürdig geworden. Nachdem sie aus den feudalen Auftragsverhältnissen ausgeschieden war – nur noch wenige brachten es im 19. Jahrhundert zum Hofkünstler – schien sie auch kaum mehr zum Ausdruck idealer Größe befähigt. Die Vertreter der frühen Kunstgeschichte hoffen noch, wie Winckelmann und seine romantischen Nachfolger Wackenroder und Schelling, ihr diese Macht zurückgeben zu können. Im Einklang mit den Idealen der Nazarener wünscht sich Franz Theodor Kugler in seinem ›Handbuch der Geschichte der Malerei‹ (1837) eine neue monumentale Bildkunst im öffentlichen Raum, »zur würdigen Ausfüllung des Lebens« (II, S. 359).

Der von Waagen und Rumohr begründete kulturgeschichtliche Ansatz wurde in den folgenden Jahrzehnten zu einem universalgeschichtlichen erweitert. Georg Wilhelm Friedrich Hegels Heidelberger und Berliner Vorlesungen zur Ästhetik (*Abb. 7*), die alle Gattungen der Kunst in einen geschichtsphilosophischen Rahmen stellten und ein Material bearbeiteten, das von den frühesten Hochkulturen Persiens und Indiens bis zur zeitgenössischen Kunst reicht, waren der Ausgangspunkt für diese universalgeschichtlichen Konzeptionen der Kunstgeschichte, die allerdings nur das äußere ›Gerüst‹ der Hegelschen Philosophie übernahmen, dabei aber den Kerngedanken seiner Ästhetik romantisch umdeuteten. Hegel grenzte die ›romantische‹ oder ›moderne‹ Kunst – gemeint ist damit die gesamte christliche Epoche bis zu seiner Gegenwart – von der ›klassischen‹ Kunst der Antike und der ›symbolischen‹ Kunst der frühen Kulturen ab. Allein die ›klassische‹ griechische Kunst repräsentiert demnach das Göttliche in einem individualisierten Körperbild. Die Kunst der christlichen Epoche kann diese Repräsentation der höchsten, nunmehr an einen einzigen Gott gebundenen Idee nicht mehr leisten. Sie ist der Religion nachgeordnet, verweist allegorisch auf deren Gehalt und evoziert – exemplarisch in der Malerei – ihren verinnerlichten menschlichen Gehalt.

Karl Schnaase (1798–1875), der Verfasser einer vielbändigen ›Geschichte der bildenden Künste‹ (1843–1865), orientierte sich zwar an Hegels weitem Horizont und hatte seine Vorlesungen besucht. Doch hielt er, ausgehend von der anthropologischen Begründung des Schönen, an einer gleich bleibenden Verkörperungsmacht der Kunst aller Zeiten fest. Wie für Waagen ist die Kunst auch für ihn Ausdruck des jeweiligen Volksgeistes, »ein Monogramm, in welchem sich das geheime Wesen der Völker, denen sie angehörte, zwar abgekürzt und auf den ersten Blick dunkel, aber für den, welcher diese Zeichen zu deuten versteht, vollständig und bestimmt ausspricht« (I, S. 87). Darüber hinaus gewähre eine »fortlaufende Kunstgeschichte [...] zugleich eine Anschauung von der fortschreitenden Entwicklung des menschlichen Geistes« (ebd., S. 87 f.). Die nähere Bestimmung dieser Dynamik folgt Hegels Unterscheidung von klassischer und christlicher Kunst, begreift sie aber nicht historisch, sondern psychologisch. Mit der klassischen Kunst verbinden sich wie bei Waagen der ›romanische‹ Volksgeist

und Stil, mit der christlichen Kunst der ›germanische‹ Charakter, der wesentlich für die Avanciertheit der Gotik angeführt wird. Schnaase schickt der nach Gattungen geordneten Stilbeschreibung der einzelnen Kunstepochen jeweils eine ausführliche selbstständige Darstellung der kulturellen Bedingungen voraus.

Wo Schnaase die ›geistige Natur‹ der Kunstepochen betonte, benutzte der schon genannte Franz Theodor Kugler (1808–1858) die Naturmetapher auf pragmatische Weise, um die Intention seines ›Handbuchs der Kunstgeschichte‹

(1842) zu veranschaulichen: »[...] das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar zu 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 [...]«. Auch wenn es »fast unausführbar« sei, möchte Kugler »ein behagliches, geographisches Netz darüber legen«, also eine Art Karte dieses noch unerschlossenen Landes liefern. Während Schnaase entgegen seinem ursprünglichen Plan nur bis zum Mittelalter vorstieß, realisierte Kugler – erstmalig, wie er betont – das Projekt einer bis in die Gegenwart reichenden Weltkunstgeschichte anhand ihrer wichtigsten Monumente. Auf selbstständige, kulturhistorisch ausgreifende Untersuchungen verzichtet er zugunsten knapper historischer und stilistischer Kommentierungen. Die Gliederung orientiert sich an Hegels Epocheneinteilung, ergänzt aber die ›romantische Kunst‹, die hier das Mittelalter bezeichnet, durch die ›Geschichte der modernen Kunst‹. Wie Schnaase liegt ihm Hegels Theorie einer verringerten Bedeutung der Kunst in der Gegenwart jedoch fern; auch er geht von der gleich bleibenden Funktion der Kunst aus, eine geistige Totalität zum Ausdruck zu bringen. In der kontinuierlichen Progression der Kunst manifestiert sich demnach die Vervollkommnung des ›Menschengeistes‹. An der Gegenwartskunst vermag Kugler dies allerdings nicht zu belegen. Auch wenn er hier einzelne Leistungen schätzt, kann er doch seinem von ihm selbst erhobenen Anspruch nicht gerecht werden, die Bedeutung des Einzelwerks aus seiner Beziehung zum Ganzen der Geschichte zu entwickeln, denn über die durch Overbeck repräsentierte romantische Schule hinaus vermag er in der Kunst seiner Zeit keine einheitliche Richtung zu erkennen.

Die Handbücher Kuglers wurden vielfach wiederaufgelegt. Der junge Historiker Jacob Burckhardt (1818–1897) verdankte Kugler seine kunsthistorische Bildung und führte mit ihm zusammen die Überarbeitung des Malerhandbuchs für die zweite Auflage 1847 durch. In seinen eigenen Publikationen und Vorträgen hat Burckhardt das ›anschauliche Denken‹ zu einem souveränen Stil modelliert, der bis heute das Muster der Kunstgeschichte als Kulturgeschichte abgibt, zugleich aber neue Akzente setzte.

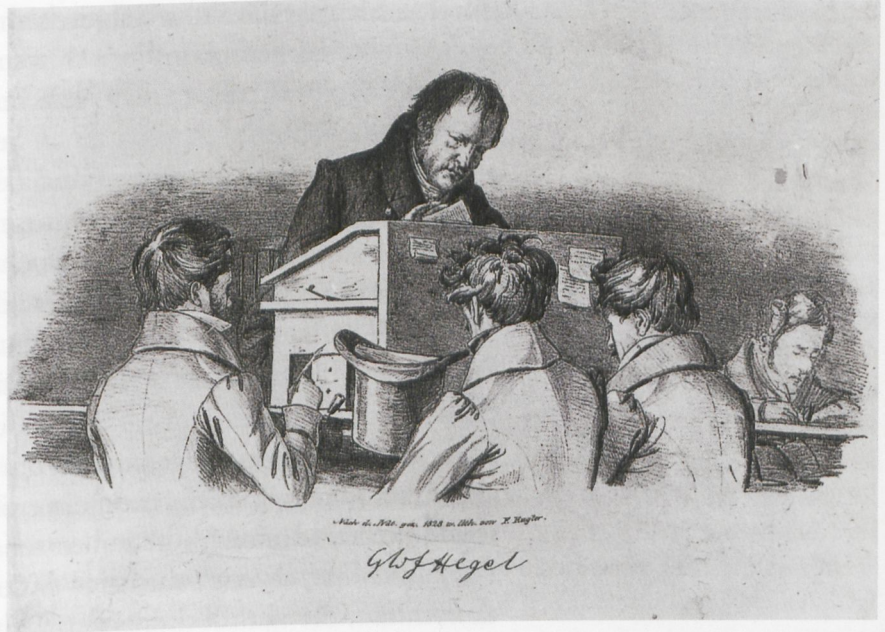


Abb. 7
Franz Kugler: Hegel am Katheder, 1828, Lithografie, 14,8 × 20,6 cm. Düsseldorf, Goethemuseum.
Bild: Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, München 2001.

Burckhardt gab die universalgeschichtliche Perspektive Kuglers auf. Ihm widerstrebte es, auch künstlerisch wenig bedeutsame Werke als Dokumente ihrer Zeit zu würdigen, denn sein Interesse galt den bedeutenden Einzelpersönlichkeiten und der von ihnen bestimmten Epoche. Nicht das Mittelalter, sondern die Renaissance und der Renaissance-Mensch sind die von ihm favorisierten und geprägten Forschungsfelder. »Die Kultur der Renaissance« (1860), sein berühmtestes Buch neben dem Reisehandbuch »Der Cicerone« (1855), behandelt allerdings nicht die Kunst. Die schon bei Schnaase auffällige Trennung der Darstellung von Kunst und Kultur wird bei Burckhardt, trotz des ursprünglichen Plans zur Zusammenführung, vollends vollzogen. Trotzdem hat dieses Buch in der Kunstgeschichte eine wohl noch größere Resonanz gehabt als Burckhardts eigens der Kunst gewidmete Publikationen. In sechs Kapiteln erörtert er das politische Leben in Stadtrepubliken und unter Fürstenherrschaft, die Entfaltung der individuellen Persönlichkeit, die vielschichtige Auseinandersetzung der Humanisten mit der Antike, die »Entdeckung der Welt und des Menschen« in Reisen, Naturwissenschaft, Landschaftserfahrung, Biografik und Poesie. Schließlich verfolgt er sein Thema auch in die sittlichen und religiösen Aspekte des Alltags hinein und befasst sich zum Beispiel mit dem Festwesen und der Stellung der Frau. Diese Zusammenschau verschiedener Kulturbereiche Italiens zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert inspirierte eine Kunstforschung, die sich nicht auf die Stilanalyse stützte, sondern ihren Gegenstandsbereich auf das Ganze des jeweiligen kulturellen Zusammenhangs ausweitete. Aber auch die autonomisierte »Kunstgeschichte des Sehens«, etwa des Stilhistorikers Heinrich Wölfflin, konnte sich in das Erbe Burckhardts stellen. Denn auch nach Burckhardts Auffassung ist die Kunst ein in sich selbstständiger Ausdruck bestimmter historischer Zustände, wie er schon in seinem frühen kulturgeschichtlichen Werk »Die Zeit Konstantins des Grossen« (1852) erkennen lässt, wenn er in ornamentaler Pracht, Starrheit und »Hässlichkeit« der spätantiken Artefakte gattungsübergreifend ein anschauliches Zeugnis für den Verfall antiker Größe ausmacht. Auch wenn Burckhardt wieder den klassischen Kanon stärkt, bleibt er den romantischen Prämissen der frühen Kunstgeschichte verpflichtet, ja er löst ihren Anspruch auf eine organische Narration erst wirklich ein. Geschichtsschreibung bedeutet für ihn eine der Dichtung vergleichbare Schöpfung, wenn auch auf der Basis von Quellenlektüre und genauer Werkbetrachtung. Im Sinne seines Lehrers Leopold von Ranke (1795–1886) strebt er die unmittelbare Anschaulichkeit der Historie an und erfüllt damit das historistische Wissenschaftsparadigma, dem es – im Kontrast zu Hegels Geschichtsphilosophie – um eine imaginäre, mit ästhetischen Mitteln erreichte Aufhebung der Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu tun ist. In Burckhardts Texten gibt es keine isolierten Fakten und Daten mehr, alles historische Material scheint durch die persönliche Erfahrung des Autors hindurchgegangen und ist zum einheitlichen Bild gestaltet. Dieses anschauliche Denken verabschiedet sich allerdings von der Hoffnung auf die Gegenwartskunst und beschränkt sich auf die Erweckung vergangener Größe. Die ästhetische Utopie der Romantik ist bei Burckhardt entfaltet zur utopischen Praxis der Kunstgeschichte, die für sich beansprucht, in der Belebung des Vergangenen die Kunst in ihrem höchsten Sinne wieder zu aktualisie-

ren. Anders als Hegel, der bereits die Entmachtung des Subjekts durch die Verrechtlichung der menschlichen Beziehungen im modernen Staatswesen erörtert hat, glaubt Burckhardt, dieser ›Krise‹ durch die Beschwörung historischer Größe begegnen zu können. In den Kanon des Klassischen bezieht er auch Rubens ein, hierin Wölfflin vorarbeitend, dessen ›Kunsthistorische Grundbegriffe‹ (1915) die offene, malerische Form des Barock als eine der linearen, geschlossenen Form der Renaissance gleichwertige Vokabel definiert haben. Die feudale und implizit modernefeindliche Akzentuierung dieser Rehabilitierung eines von der traditionellen klassizistischen Kunsttheorie abgelehnten Künstlers ist freilich eindrucksvoll. Burckhardts Würdigung des aristokratischen Flamen in ›Erinnerungen aus Rubens‹ (1898) steht in einem deutlichen Kontrast zur Herabsetzung seines ›plebejischen‹ Zeitgenossen Rembrandt, den Kugler in seiner Malereigeschichte noch wärmstens geschätzt hatte und dem seit seiner Anerkennung durch Delacroix eine wachsende Aufmerksamkeit in der Kunstliteratur zuteil wurde. Für Burckhardt war er jedoch »ein schmutziger Sonderling, der sich nur in gemeiner Gesellschaft gefiel« (nach Gantner 1944, S. 97). Ihn provozierte die malerische Verselbstständigung von Licht und Ausdruck, die dem anthropozentrischen Ideal seiner ›Renaissance-Romantik‹ zutiefst widersprach.

Mit seiner Verehrung der großen Persönlichkeit, die der avantgardistischen Kritik am idealen Menschenbild deutlich entgegengesetzt ist, steht Burckhardt der biografischen Kunstgeschichte der Gründerzeit nahe. Die ersten Ordinariate für Kunstgeschichte wurden in dieser Zeit eingerichtet und die ersten akademischen Vertreter des nunmehr eigenständigen Faches erwarben sich ihre Positionen durch opulente Monografien zu alten Meistern. So betrieb Hermann Grimm (1828–1901) Kunstgeschichte ausschließlich als Künstlergeschichte. Sein ›Leben des Michelangelo‹ (1860/63) hat zehn Auflagen erlebt, dem Autor 1870 die Habilitation und schließlich 1873 den Ruf an die Berliner Universität eingebracht. Auch der Name Carl Justi (1832–1912) steht für eine literarisch bravouröse Mythisierung der Künstlerpersönlichkeit. Ihr Genie besteht für ihn nicht etwa in der persönlichen Hochleistung als solcher, sondern – entsprechend der Schellingschen Konzeption – darin, dass in ihrer Subjektivität das Allgemeine, Ganze zum Ausdruck gelangt. Die Bücher des Bonner Ordinarius für Kunstgeschichte malen im Werk und Leben des Künstlers auch immer das Totalbild einer Epoche, sind also zugleich kulturgeschichtliche Darstellungen. In Monografien zu Michelangelo und Velázquez demonstriert Justi, durch weit ausgreifende Deutungsexkurse, die Bindung der jeweiligen Werkaussage an den Ideenhorizont der Zeit. Der Konservatismus dieser biografischen Kunstliteratur wird deutlich, wenn man Justis Bonner Vortrag über den ›Amorphismus in der Kunst‹ (1902) zum Vergleich heranzieht. Hier wird mit polemischer Schärfe die Avantgarde, vor allem die Impressionisten, abqualifiziert, deren Hervorbringungen Justi für pathologische Äußerungen eines hybriden, nicht mehr kulturell verankerten Autonomiebewusstseins hält.

Die Formierung akademischer Methoden der Kunstgeschichte muss von daher immer auch als Antwort auf die sich zuspitzende Stil- und Sinnproblematik in der modernen Kunst gelesen werden. Eine spezialisierte Form der kulturgeschichtlichen Kunstforschung – die Ikonografie – lässt sich als

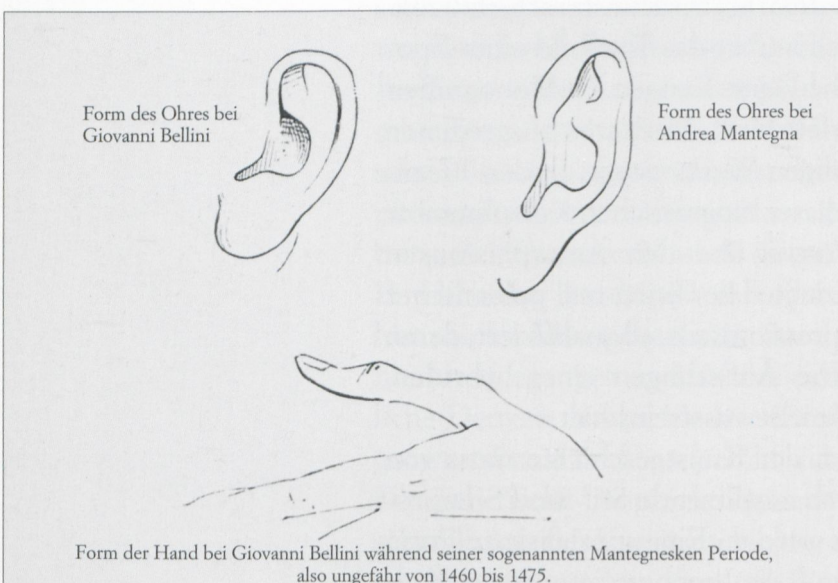
erster indirekter Lösungsversuch verstehen, den Justi, ohne diese Methode beim Namen zu nennen, bereits souverän in Szene setzt. Sein Vorgänger auf dem Bonner Lehrstuhl, der aus Österreich stammende Anton Springer (1825–1891), hat lange vor Aby Warburg und Erwin Panofsky die kunsthistorische Inhaltsforschung explizit begründet. 1860 postuliert er in seinen »Ikonographischen Studien«: Der »Anschauungskreis des Zeitalters bildet den festen Hintergrund für die Künstlergedanken, in ihm haben wir zunächst die Erklärung der Motive zu suchen« (S. 3). Auch die Typengeschichte hat Springer bereits entwickelt. In seinen Studien zum Thema des Jüngsten Gerichts zum Beispiel widmet er sich der Genese dieses Bildtyps, der im 11. Jahrhundert seine Festlegung erfuhr.

Während die ikonografische Entschlüsselung von Motiven mittels Auswertung religiösen Schrifttums und der Typengeschichte an historischen Kunstwerken gewissermaßen die in den Kunstwerken der damaligen Gegenwart vermisste Totalität von Kunst und kulturellem Leben rekonstruierte, hat die Stilgeschichte den organischen Lebenszusammenhang der Kunst aus ihren formalen Charakteristika entwickelt. Ihnen wird analog zu den Bildmotiven der Ikonografie ein sprachlicher Sinn zugesprochen. Die anthropologische Grundlage der Ästhetik bleibt auch hier erhalten. Während die Kulturgeschichte Burckhardts, die Ikonografie Springers und die Biografie Grimms und Justis aber stets auf das individuelle Ganze einer Epoche oder eines Einzelwerks konzentriert waren, erneuerte die Wiener Schule das universalgeschichtliche Modell. Hatten die bisher betrachteten Zugangsweisen sich zu einem großen Teil der Textdokumente bedient, um die »Sprache der Kunst« zu lesen, basiert die Methodik der Wiener Schule auf der Ausbildung des Sehens durch die kennerschaftliche Stilkritik. Hochgeschätzt wurde Giovanni Morellis (1816–1891) Methode der Zuschreibung, die der Darstellungsweise nebensächlicher Details wie der Ohren oder Hände (Abb. 8), vermeintlich untrüglichen Indizien für eine Autorschaft, entscheidenden Wert beimaß. Grundlage der Morellischen Beweisführung ist die genuin romantische Annahme, in solchen Details komme die »Natur« der Künstlerpersönlichkeit am unverfälschtesten zum Ausdruck, weil sie unbewusste Gestaltungen seien.

Ein ähnlicher, theoretisch viel weiter reichender Indiziencharakter wurde der anonymen Kunstform des Ornaments zugeschrieben, aus dem Alois Riegl (1858–1909), die intellektuelle Führungsfigur der Wiener Schule, sein stilgeschichtliches Modell entwickelt hat. Er war, bevor und noch während er Universitätsprofessor war, Kustos der Abteilung für Textile Kunst am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Die Wiener Kunsthistoriker standen mit der Kunstgewerbebewegung und ihren Reformideen in naher Beziehung. In »Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik« (1893)

Abb. 8

Form des Ohres bei Giovanni Bellini, Form des Ohres bei Andrea Mantegna, Form der Hand bei Giovanni Bellini während seiner sog. Mantegnesken Periode, ca. 1460–1475, aus: Giovanni Morelli, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff* (d. i. Giovanni Morelli). Aus dem Russischen übersetzt von Johannes Schwarze (d. i. Giovanni Morelli), Leipzig 1880. Bild: Archiv der Autorin.



griff Riegl Überlegungen des Architekten und Theoretikers Gottfried Semper (1803–1879) auf, der die Elemente der Architektur aus primitiven Formen des Kunstgewerbes ableitete und auf ein ursprüngliches, ideelle und materielle Strebungen in sich vereinigendes ›Bedürfnis‹ zurückführte. Sein wichtigstes Exempel war in dieser Hinsicht die so genannte Teppichwand, die sowohl Schutz bedeutet als auch Schmuck. Grundlage dieser Vorstellung ist wiederum Schellings naturphilosophische Konzeption der Analogie zwischen dem Kunstschaffen und der ›werk tätigen‹ Natur, die in sich zweckmäßig und in dieser Zweckmäßigkeit schön sei. Allein aus dieser romantisch profunktionalistischen Idee konnte ein künstlerischer Trieb abgeleitet werden. Riegl nannte ihn das ›Kunstwollen‹ und gab ihm, noch vor Wölfflin, den Überbau kunsthistorischer Grundbegriffe, die anders als Sempers Typentheorie wieder auf den Antike-Moderne-Dualismus bezogen werden. Einen ersten systematischen Versuch zu ihrer Formulierung, der in zwei 1897 und 1899 verfassten, erst viel später (1966) posthum veröffentlichten Manuskripten niedergelegt ist, nannte Riegl ›Historische Grammatik der bildenden Künste‹. Hier unterscheidet er einen ursprünglichen ›kristallinen‹ Stil von einem ›organistischen‹. Für die letztlich gültige wahrnehmungspsychologische Fundierung der Grundbegriffe ist die Anregung durch eine weitere Künstlertheorie wirksam gewesen: Adolf Hildebrands ›Das Problem der Form in der bildenden Kunst‹ (1893). Die hier vorgenommene Trennung zwischen plastischer, am Greifsinn orientierter Nahsicht und flächenhafter Fernsicht leitet Riegls universalgeschichtlichen Entwurf in ›Spätromische Kunstindustrie‹ (1901). Nach dieser modifizierten Konzeption entwickelte sich die antike Kunst in all ihren Gattungen von einem ›taktischen‹ oder ›haptischen‹ zu einem ›optischen‹ Stil. Die von Burckhardt noch deutlich als Verfallsstil bewertete spätantike Ära gewinnt Vorrang gegenüber der klassischen Antike, ganz im Sinne der romantischen Favorisierung der christlichen vor der antiken Kunst. Mit dem optischen Kunstwollen verbindet Riegl nämlich auf der Basis von Hildebrands Konzept eine größere geistige Aktivität der Wahrnehmung, die im Fernblick die Erfahrung des Raums gleichsam aus der inneren Vorstellung und Erinnerung an die ›tastende‹ Nahsicht entwickeln muss. Diese Rehabilitierung des spätromischen ›Verfallsstils‹, dessen flächenhaft-ornamentale Gestaltungsweise mit Hilfe der erwähnten psychologischen Argumente als eigentliche, die klassische übertreffende Raumdarstellung Würdigung findet, dient zur Einbindung der Gegenwartskunst (Abb. 9 und 10). Die ›optische Fläche‹ des impressionistischen Bildes ist, wie man zum Beispiel dem Aufsatz ›Die Stimmung als Inhalt moderner Kunst‹ (1899) entnehmen kann, für Riegl das gleichsam naturgesetzliche Ziel des universalgeschichtlichen Entwicklungsverlaufs. So wie die frühen Kunsthistoriker das Mittelalter als ›vaterländi-

Abb. 9

Trajanssäule (Detail), Rom. Aus: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927. Bild: Ebd.

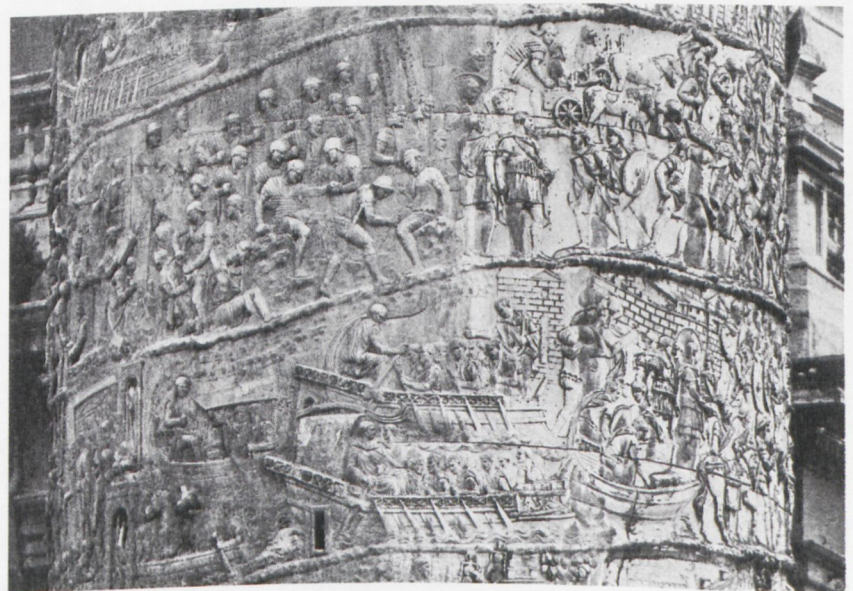




Abb. 10
 Claude Monet: Boulevard des
 Capucines (vom Ateliers Na-
 dars aus gemalt), 1873, Öl auf
 Leinwand, 80 × 60 cm. Kansas
 City, The William Rockhill
 Nelson Gallery of Art – Atkins
 Museum of Fine Arts.
 Bild: William C. Seitz, Claude
 Monet, Köln 1988.

Auswahlbibliografie:

Primärliteratur

Jacob Burckhardt, Gesamtausgabe, hrsg. v. Hans Trog und Emil Dürr, 14 Bde., Stuttgart/Berlin/Leipzig 1930–1934.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I–III, in: ders., Werke in 20 Bänden, neu ed. Ausgabe, Frankfurt a. M. 1986, 4. Aufl. 1995, Bd. 13–15.

Alois Riegl, Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst (1899), in: ders. Gesammelte Aufsätze, Augsburg/Wien 1929, S. 28–39 [= SIK].

Karl Friedrich Rumohr, Italienische Forschungen, 3 Bde., Berlin/Stettin 1827 [= IF].

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807), in: Schellings sämtliche Werke, Bd. I/7, Stuttgart/Augsburg 1856–1861, S. 289–329.

Karl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, hrsg. von Wilhelm Lübke, 8 Bde., Stuttgart 1879.

Anton Springer, Ikonographische Studien, in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 5, 1860, S. 29–32, S. 67–74, S. 309–321.

Anton Springer: Das jüngste Gericht. Eine

sche Antike entdeckt haben, um an ihrem Vorbild die zeitgenössische Nazarenerkunst zu messen, bestimmte die Wiener Schule die Spätantike, und auch den Barock, als Vorläufer der zeitgenössischen Kunst. Wo die Romantiker die geistige Avanciertheit der »Moderne« in der Bindung an die christliche Religion gesucht hatten, bestimmt Riegl in dem erwähnten Aufsatz als moderne Gottheit das naturwissenschaftliche Kausalitätsgesetz. Dieses erschließe sich der modernen fernsichtigen Malerei, während »die heidnische Antike und das christliche Mittelalter« die Naturerscheinungen in ihrer Vereinzelung – »als individuelle Äußerungen einer persönlichen Gottheit« (SIK, S. 34) – betrachtet hätten. Auch wenn in der Antithetik der Grundbegriffe Hegels Unterscheidung von klassischer Individualität und moderner Reflexivität fortlebt, wird sie doch im Sinne von Schellings naturphilosophischer Ästhetik verstanden, die das Kunstwollen als einheitliches metaphysisches Prinzip durch die Geschichte zu verfolgen erlaubt.

ikonographische Studie, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Berlin 1884, Bd. 7, S. 375–404.

Gustav Friedrich Waagen, Ueber Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822.

Sekundärliteratur

Gabriele Bickendorf, Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, hrsg. von P. Ganz, M. Gosebruch u. a., Wiesbaden 1991, S. 359–374.
Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt/M. 1979.

Thomas W. Gaehtgens, Das Musée Napoléon und sein Einfluss auf die Kunstgeschichte, in: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800 (Akten zum Kolloquium), hrsg. von Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 339–369.

Ernst H. Gombrich, Hegel und die Kunstgeschichte, in: Hegel-Preis-Reden 1977, Stuttgart/Zürich 1977, S. 7–28.

Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950, München 2001.

Regine Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte, Köln 2004 (im Druck).