Originalveröffentlichung in: Prange, Regine (Hrsg.): Kunstgeschichte 1750-1900 : eine kommentierte Anthologie. Darmstadt 2007, S. 9-15 (Quellen zur Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte)

Einführung: Die Formierung der Kunstgeschichte 1750–1900

Lange ist die Formierung der Disziplin Kunstgeschichte, deren Etappen von archäologischer Kennerschaft zu stilgeschichtlicher Systematik der vorliegende Band dokumentiert, mit der Ausbildung der historisch-kritischen Methode identifiziert worden. Sie begründet den wissenschaftlichen Charakter der Kunstforschung durch die Vorgabe, dass jedes Urteil auf nachprüfbare Beweise, sei es durch die Auswertung von Schriftquellen, sei es durch vergleichende Analysen formaler Eigenschaften von Kunstwerken, gestützt wird.[1] Die moderne Kunstgeschichtsschreibung gründet jedoch nicht nur in der Etablierung jenes Instrumentariums der Quellen- und Stilkritik, sondern vor allem in dem Bestreben, die überlieferten Artefakte und Nachrichten von Kunstwerken und Künstlern einem organischen Sinnganzen wieder einzugliedern, nachdem die Französische Revolution und ihre Folgen – Säkularisierung und Zerstreuung des königlichen und klerikalen Kunstbesitzes – für die Herauslösung von Architekturen, Skulpturen und Malereien aus ihren gesellschaftlichen Funktionskontexten gesorgt hatten.[2] Schon in der Epoche der Aufklärung ist in der Kunstliteratur eine Bedeutungsverschiebung zu beobachten, die die Künste aus dem Repräsentationszusammenhang der feudalen Gesellschaft löst und sie – als singularisch autonome Kunst – dem „freien" bürgerlichen Individuum zueignet. Die mit dem Modernisierungsprozess einhergehende Vereinzelung der Individuen wird in der Folge durch die Kunstgeschichtsschreibung in einen Gewinn umgedeutet, entwickelte diese doch überzeugende Strategien, Ganzheit und Identität über das Vehikel der Kunstbetrachtung neu zu definieren.[3] Der Feudalherr wurde gewissermaßen ersetzt durch das bürgerliche Individuum und „seine" Kunst. An die Stelle der akademischen Kunsttheorie, die als Instrument des monarchischen Machtausdrucks stets eine Theorie der vorbildlichen Produktion von Kunstwerken war und dazu eine komplexe Fachterminologie entwi-

1 Zum Beginn der historisch-kritischen Methode siehe Bickendorf 1991; zur internationalen, insbesondere italienischen Vorgeschichte dies. 1991.

2 Zur Konstruktion des Ganzen der Kunstgeschichte siehe Locher 1999; ders. 2001; Prange 2004; Grave / Locher / Wegner 2007. Zu den philosophischen Grundlagen siehe auch Wyss 1991; zur historisch älteren Einheitsidee in der Kunsttheorie vgl. Körner 1988.

3 Die Aufgabe der Kunstgeschichtsschreibung als Subjektkonstruktion thematisiert Knobeloch 1996. Vgl. auch Donald Preziosi, "Hearing the unsaid." Art History, museology, and the composition of the self, in: Mansfield 2002, 28–45.

ckelt hatte,[4] tritt in Winckelmanns und Rumohrs Schriften eine erfahrungsbetonte Konzeption der Kunst auf den Plan, die die Werkstattnähe des traditionellen Kunstdiskurses ablehnt. Stattdessen rückt das sinnliche Erlebnis der Kunst, dem Naturerleben nachgebildet, ins Zentrum. Die modernen Methoden der Kunstbetrachtung basieren entsprechend auf einer Psychologisierung des Kunstschaffens, das nun stets als Ausdruck einer individuellen oder nationalen Mentalität verstanden wird. Kunstproduktion und Kunstrezeption werden gleichermaßen in der persönlichen Erfahrung verankert, und nur auf der Basis dieser Individualisierung wird das Kunstwerk wiederum in historische Entwicklungen eingeordnet.

Dass Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert zeitweise zu einem hochpopulären Identitätsfach werden konnte, liegt in diesem Sinnangebot begründet, denn die Voraussetzung, dass Kunst aus einer besonderen Wahrnehmungsdisposition des Künstlers und seiner Zeit hervorgeht, schuf für die Betrachter eines Originalwerks die Chance, an der für authentisch gehaltenen künstlerischen Weltanschauung teilzuhaben und durch sie den Raum der Geschichte zu betreten. Eine zugleich sinnlich und kognitiv verstandene Wahrnehmung ist deshalb Prämisse und Gegenstand kunsthistorischer Theoriebildung und Sprachgestaltung, in Fortsetzung der von Alexander Gottlieb Baumgarten begründeten Wissenschaft der Ästhetik (1750), die erstmals den bis dahin zugunsten des logischen Denkens für inferior gehaltenen diffusen Kräften der sinnlichen Wahrnehmung Erkenntnisfähigkeiten zutraute. Immanuel Kants Begründung des Schönen im Geschmacksurteil leitet insofern auch die folgende Entwicklung der Kunstgeschichtswissenschaft an, während Georg Wilhelm Friedrich Hegels Einsicht in die erkenntniskritische Begrenztheit der sinnlichen Wahrnehmung keinen Eingang in die frühe Kunstgeschichtstheorie gefunden hat.

Die hier vorgelegte Anthologie beschränkt sich nicht auf die Präsentation der inzwischen kanonisierten Vertreter der frühen Kunsthistoriografie,[5] sondern dehnt das Spektrum auch auf andere Textsorten aus, ohne freilich den Anspruch auf eine repräsentative Darstellung aller Sparten der Kunstliteratur und der einschlägigen Autoren zu erheben. Die sehr starke Gewichtung der deutschsprachigen Literatur mag zu rechtfertigen sein durch die Relevanz der romantischen Ästhetik und die zuerst in Deutschland und Österreich stattfindende Institutionalisierung der Kunstgeschichte. Ausgewählt wurden Texte, die von einer persönlichen Auseinandersetzung des Autors

4 Siehe z. B. die Dokumentation und Kommentierung der französischen Akademie-Konferenzen bei Krause 1999 und Held 2004.

5 Diesen Kanon begründete Waetzoldt 1924. Das von Peter Betthausen herausgegebene *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon* (1999) macht dagegen zur Maßgabe, dass „die verschiedenen Berufszweige und speziellen Arbeitsfelder vertreten sein sollten" (V) und nimmt auch Kunstkritiker und -theoretiker auf. Ausgespart bleiben die Philosophie und (mit Ausnahme der Sempers) die Künstlertheorie. Es bleibt außerdem bei der Beschränkung auf deutschsprachige Autoren.

mit konkreten Kunstobjekten Zeugnis ablegen, so dass mit Hilfe des Kommentars deutlich werden kann, in welcher Weise die Seherfahrung theoriegeleitet war und wie sich Kriterien und Kategorien veränderten. Die im 19. Jahrhundert ihre ganze Brisanz entfaltende Frage nach dem Meisterwerk[6] und seiner Authentizität begründet diese Selektion ganz spezifisch: Nur das sicher bestimmte Original konnte für die Echtheit der Kunst und ihrer Erfahrung bürgen. Welche Bedeutung diesen Erfahrungswerten zukommt, ist außerdem nur dann zu ermessen, wenn neben die Kommentierung der älteren Kunst auch die der zeitgenössischen gestellt wird, denn die Kunstgeschichte reagierte, ob bewusst oder nicht, auf die besondere Herausforderung der Moderne, deren Kunst im 19. Jahrhundert nicht selten als Dekadenzerscheinung gewertet worden ist.

In der Differenzierung der Kunstliteratur seit dem späteren 18. Jahrhundert spiegelt sich die Entstehung verschiedener Funktionsbereiche der Institution Kunst[7] etwa in Gestalt des Ausstellungs- und Museumswesens, der universitären Forschung und Lehre, des Schulunterrichts und des Tourismus, aber freilich auch des Kunsthandels.[8] Speziell Textgattungen wie die Reiseezählung und die Kunstkritik, in denen die oft emotionale Begegnung mit dem Objekt Thema ist, können auch die parallele Motivation der wissenschaftlichen Kunstgeschichte – ihr Streben nach einer „Vitalisierung" der Artefakte – verdeutlichen. Auf welchen Prämissen die Formung der Kunsterfahrung durch die Kunstgeschichtsschreibung beruht, wird weiterhin durch Berücksichtigung philosophischer und künstlertheoretischer Texte erhellt, die das von den Kunsthistorikern umgangene Problem der Moderne ins Bewusstsein rücken. Durch die Gliederung des Textvolumens wurde versucht, im Sinne eines Querschnitts die Fokussierung des Diskurses auf bestimmte methodische und inhaltliche Aspekte zu zeigen und zugleich, im Längsschnitt, den Entwicklungsprozess zu konturieren, der am Ende des 19. Jahrhunderts zur Ausbildung einer formorientierten wissenschaftlichen Methodenbildung führte, durch die sich die Kunstgeschichte als selbständiges Fach definieren konnte. Im Folgenden wird das Konzept kurz erläutert:

Durch die Gegenüberstellung von *Kennerschaft und Kunsterfahrung* im ersten Abschnitt werden die antiquarischen Kompetenzen und ideologischen Aufgaben der Kunstliteratur zu Beginn der Moderne nachvollziehbar. Eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen manifestiert sich hier: Auf der einen Seite steht die noch aufklärerisch geprägte enzyklopädische Kunstgeschichte (Comte de Caylus, Luigi Lanzi, Seroux

6 Vgl. Hans Belting, „Le Musée et la conception du chef-d'œuvre", in: *Histoire de l'histoire de l'art*, 345–368.

7 Dieser Begriff von Peter Bürger (1974) wäre dem Konzept der Kunstgeschichte als Institution (Dilly 1979) ergänzend an die Seite zu stellen.

8 Zur Pluralität der kunsthistorischen Institutionen Mansfiel 2002; Einzelanalysen zum Verhältnis von Museum und Kunstgeschichte: Gaehtgens 1997; zur Kunstgeschichte als Universitätsfach Beyrodt 1991; zum Kunsthandel vgl. Anderson 1991.

d'Agincourt, Johann Dominicus Fiorillo), die in dokumentarischer Erschließung, Kumulation und Klassifikation der Kunstdenkmäler ihr Selbstverständnis findet. Auch die hier nicht aufgenommenen Autoren Quatremère de Quincy, ein früher Verteidiger der antiken Polychromie und Rekonstrukteur des olympischen Jupiter-Throns (*Le Jupiter Olympien*, 1815) sowie Leopoldo Cicognara, der zwischen 1813 und 1818 seine *Storia della scultura italiana* publizierte, sind bedeutende Vertreter jener antiquarischen Gelehrsamkeit. Aus ihr wurde das Modell der gattungsbezogenen Stilgeschichte entwickelt, das seine populäre Ausformung im kunsthistorischen Handbuch des 19. Jahrhunderts finden sollte. Auf der andern Seite entsteht in Winckelmanns Schriften und vor allem in der Kunstkritik ein subjektiver poetisch-imaginativer Dialog mit den Kunstwerken (Denis Diderot, Georg Forster, August Wilhelm Schlegel), der anders als die kennerschaftliche Kunstbetrachtung Anstrengungen zu einer Deutung und Bewertung unternimmt. Winckelmann, der hier mit einer seiner hymnischen Antikenbeschreibungen vertreten ist, partizipiert an beiden Richtungen und ist eben deshalb als Vater der Kunstgeschichtsschreibung angesehen worden, weil er die antiquarische Gelehrsamkeit mit dem subjektiven Erleben und Verstehen der Kunst in Einklang zu bringen suchte. Grundsätzlich zeigt diese erste Etappe der modernen Kunstgeschichtsschreibung, dass das mit Winckelmann seinen kulturellen Führungsanspruch anmeldende Bürgertum kein eigenes Bild von sich entwerfen, sondern nur durch die Aneignung früherer Bilder sein Selbstverständnis artikulieren konnte. Winckelmanns Rekurs auf das schöne und demokratische Griechentum wurde in der Restaurationszeit abgelöst durch das Bild der Dombauhütte, die einerseits in der christlichen Idee wiederum ein Absolutes bemühte, andererseits im anonymen Handwerker die kollektiven Ideale der modernen Gesellschaft zur Geltung brachte.

Mit der Revision des klassizistischen Ideals einher ging die Wendung zum Historismus, der die Synthese aus empirischer und anschaulicher Erschließung der Geschichte zu einem für die Kunstforschung einschlägigen Wissenschafts-Paradigma erhob.[9] Diesen Neubeginn verdeutlicht das Kapitel *Die Kunst der Nation und das Mittelalter*, das eröffnet wird durch Alexandre Lenoirs *Musée des Monumeus Français* als gleichsam begehbarer Kunstgeschichte der französischen Nation. Wenig später entdeckte die Romantikergeneration (Friedrich Schlegel, Carl Rumohr, Gustav Friedrich Waagen) in der frühneuzeitlichen und mittelalterlichen Kunst eine germanische Antike und begründete in ihr die Rehabilitierung der sog. Verfallsstile. Nicht allein Karl Schnaases und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Ducs Gotikbetrachtungen erweisen sich zudem als geschichtsphilosophische Konzeptionen, die einer Bestimmung der Moderne in Abgrenzung von der Antike gelten. Deutete Hegel das Überwiegen der Reflexion in der modernen Epoche als Bruch mit der klassischen Kunst, definierte die Kunstgeschichte – maßgeblich orientiert an Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Naturgeschichte

9 Siehe die Einführung von Jäger / Rüsen 1992.

der Kunst – die Abfolge Antike-Moderne als einen uneingeschränkten Fortschritt zum Höheren. Die Ikonographie, als Methode einer kulturgeschichtlich ausgerichteten Kunsthistoriografie von Anton Springer eingeführt, lässt sich als Einlösung dieses in der Romantik geborenen Fortschrittsgedankens verstehen, der sich nicht im virtuos inszenierten Schein neuzeitlicher Hofkunst, sondern im christlichen Gehalt der älteren Kunst realisiert.[10]

Die im Kapitel *Kunstgeschichte und Moderne* zusammengestellten Texte verdeutlichen den Kontrast zwischen Hegels Vergangenheitslehre und dem für die Kunstliteratur weitgehend verbindlichen Konzept eines historischen Kontinuums, das die Einheitsgestalt der klassischen Kunst in die Moderne verschiebt und auf diese Weise rettet. Diesem Fortschrittskonzept liegt der Rückgriff auf eine vermeintlich ursprüngliche Schicht menschlicher Welterfahrung zugrunde, deren Aktualisierung in der Gegenwart für möglich und notwendig gehalten wird. So mündet Gottfried Sempers Klage über den ökonomisch bedingten Verfall des zeitgenössischen Kunstgewerbes in der Anrufung eines Kunsttriebs, der in architektonischen Urmotiven präsent und für die Gegenwart rückholbar scheint. Ebenso wird in der durch John Ruskin angeleiteten romantischen Deutung der künstlerischen Form die Fortschrittsidee in einer authentischen Naturerfahrung begründet, die etwa William Turner als *modern painter* dem *ancient painter* überlegen macht. Pierre-Joseph Proudhon argumentiert zwar auf der Ebene des gesellschaftlichen Gehalts und ist insofern als Protagonist einer Soziologie der Kunst anzusehen. Doch begründet er seine Philosophie des Fortschritts ebenfalls durch eine besondere Naturnähe und Aufrichtigkeit, die er im Realismus Gustave Courbets vorzufinden meint. Charles Baudelaire hat zwar die Modernität eines Dominique Ingres in seinen Ausstellungsrezensionen in aller Schärfe herausgearbeitet und sie als Verlust der Fähigkeit, das kontingente Detail mittels der Einbildungskraft in ein geschlossenes, in sich notwendiges Ganzes aufzuheben. Doch in Eugène Delacroix fand er wie Ruskin in Turner einen modernen Klassiker, dessen Kraft zur Schöpfung einer malerischen Totalität er in der autonomen, erfahrungsgesättigten Farbgestaltung ausmacht. Allein Heinrich Heines ironische Prosadichtung verzichtet im Blick auf die historische Kunst und Architektur auf Ganzheitsentwürfe. Seine spöttischen Betrachtungen zum Mailänder Dom kündigen die historistische Kontinuitätsidee auf.

Das Kapitel *Bilder alter Meister* dokumentiert die biographische Kunstliteratur,[11] die mit den Werken Hermann Grimms und vor allem Carl Justis in der wilhelminischen Epoche ihren Höhepunkt erreicht, parallel zur Etablierung der Kunstgeschichte als Universitätsfach. Die einzigartige Empfindungskraft der Künstlerpersönlichkeit, begründet schon in Wilhelm Wackenroders *Herzensergießungen eines kunst-*

10 Zur klassizistischen Fortschrittsidee und ihrer Umkehrung in der Moderne vgl. Gombrich 1978 und 2002.

11 Zur Entwicklung der Künstlerbiographie im 18. und 19. Jahrhundert siehe Hellwig 2005.

liebenden Klosterbruders (1793), lässt sich als Topos dieser neubelebten Vitenliteratur verstehen. Bei Johann David Passavant etwa ist der Weg von jener romantischen Verehrung Raffaels zur kritischen Bearbeitung seines Œuvres im Rahmen einer Werkmonographie zu verfolgen, einer Textgattung, der schon Waagen mit seiner Arbeit über die Brüder van Eyck ein neues wissenschaftliches Profil verliehen hatte. An den für diese Textgattung typischen ausführlichen Werkbeschreibungen – gipfelnd in Justis literarischer Inszenierung von Velázquez' *Las Meninas* – ist die Intention nachzuvollziehen, Kunst als unmittelbaren Zugang zum Leben des Künstlers und seiner Epoche anschaulich zu machen. Der kritische Apparat – Stil- und quellenkundliche Untersuchungen, ikonographische und kulturhistorische Recherchen – gehen bei Justi in den geschlossenen Textkörper der Künstlermonographie ein; die Spaltung von historischer Deutung und Werkanalyse, die in Passavants und Waagens Monographien noch zu beobachten war, ist überwunden. Der wissenschaftliche Apparat hat sein Ziel in einer Betrachtung der Einzelbilder, die alle Gelehrtheit wiederum negiert und sich gewissermaßen, hierin Diderotsche Traditionen fortsetzend, als betrachtende Imagination des Lebens selbst gibt. Als „Erfinder" der Renaissance und als Schlüsselgestalt sowohl der formgeschichtlichen als auch der kulturgeschichtlichen Spezialisierung kunsthistorischer Forschung im 20. Jahrhundert gehört Jacob Burckhardt dieser Epoche der großen Meistererzählungen an, obwohl er selbst keine umfangreiche Monographie vorgelegt hat und sich äußerst kritisch gegenüber der Künstlerkunstgeschichte geäußert hat. Darin, dass er das Renaissance-Ideal des „großen Menschen" auf eine dem klassischen Kanon noch suspekte Künstlergestalt – Peter Paul Rubens – übertrug, erweist er sich trotz seiner Verachtung des Mittelalters als Erbe der romantischen Klassizismuskritik. Im Kontrast zur Gemäldebeschreibung künstlerbiographischer Arbeiten illustriert die kurze Passage zu Raffaels *Transfiguration* aus Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie* einen neuen geschichtsphilosophischen Ansatz. Das zentrale Kategorienpaar *dionysisch-apollinisch* legt durch seine physiologische Fundierung in Rausch und Traum eine Spur zu den kunsthistorischen Grundbegriffen, die das historische Ganze der Kunst auf eine antithetische Qualität des Sehens zurückführen sollten.

Das letzte Kapitel zum *Problem der Form* vereint Texte, die den Weg zu dieser Kunstgeschichte des Sehens und ihrer stilgeschichtlichen Systematik dokumentieren. Die Kategorie des Stils, bei Winckelmann noch akademisch begründet, war von Rumohr mit dem romantischen Argument abgelehnt worden, dass allein die Natur die Gesetze der Form bestimme, der Rede vom Stil daher etwas Äußerlich-Manieristisches anhafte. Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff des Stils genau mit dieser Vorstellung einer natürlichen Formentstehung verbunden und unter dieser Voraussetzung aktualisiert. Nicht das klassische, schon in der Antike verwendete Modell, das die Abfolge der Kunststile am Fortschritt künstlerischer Techniken der Naturabbildung misst und dabei – seit dem 16. Jahrhundert – das klassizistische Korrektiv der Idealisierung einbezieht, ist für den Stilbegriff der Wiener Schule maßgeblich, sondern die

von der zeitgenössischen Psychologie bestimmten Gesetze der Wahrnehmung. Eine Schlüsselkompetenz erhalten in diesem Zusammenhang die niederrangigen bzw. ephemeren Bereiche der Kunstproduktion. So bezog Charles Blanc seine universal angelegte Grammatik der Künste gleichermaßen auf die Malerei wie auf Gartenkunst und Dekoration. Giovanni Morellis Zuschreibungs-Methode beruht auf der Annahme, dass der Künstler seine Handschrift in nebensächlichen Detailformen wie Händen, Füßen und Ohren am deutlichsten offenbare und traf damit in den 70er Jahren nicht nur das aktuelle Interesse an verlässlichen Methoden zur Hände-Scheidung, wie sie im Holbein-Streit schließlich erfolgreich zur Anwendung kamen.[12] Auch die Rieglsche Theorie des 'Kunstwollens", die anders als Morelli ein *kollektives* Unbewusstes voraussetzt, geht von der besonderen Aussagekraft solcher Gestaltungsbereiche aus, die nicht im Fokus des klassischen Kunstinteresses standen. Anknüpfend an Semper entwickelte der österreichische Gelehrte am Ornament seine historische Grammatik der bildenden Künste. Sein antithetisches Begriffssystem des Haptischen und Optischen entfaltet den Antike-Moderne-Gegensatz. In der Kontrastierung und Synthese von „innerer" und „äußerer" Einheit am Beispiel von Rembrandts Gruppenporträts ist die gegen Hegels Geschichtsphilosophie aufrechterhaltene Fortschrittsidee und die ihr zugrunde liegende Intention deutlich, das klassische Ideal – als Einheit von objektiver Handlung und subjektiver Idee – zum Telos der Kunstgeschichte zu verallgemeinern. Adolf von Hildebrands Lösungsvorschlag aufgreifend, brachte Riegl sogar die Krise der modernen Kunst durch die Idealkonzeption der „Fernsicht" zum Verschwinden. Franz Wickhoffs impressionistische Beschreibung spätantiker Architektur veranschaulicht noch deutlicher die Ambition der ersten Wiener Schule, die evolutionär gedeutete universale Entwicklung der Kunst bis in die Gegenwart fortzusetzen. Mit der grammatikalischen Grundlegung einer stilgeschichtlichen Methodik war um die Jahrhundertwende das implizite Ziel der Kunsthistoriografie – die Verbindung von subjektiver Erfahrungsebene und objektiv-historischer Bedeutung – erreicht: Die zu einer Form des Sehens individualisierte und somit historischen Zusammenhängen entrissene Kunstbetrachtung wurde auf der Grundlage evolutionärer Entwicklungsvorstellungen rehistorisiert. Wie an Riegls beachtlichem wissenschaftlichen Apparat deutlich, schien die historisch-kritische Methode organisch vereinbar zu sein mit der Voraussetzung einer universalen Gesetzlichkeit der Kunst. Die Geschichtstauglichkeit der vermeintlichen Wahrnehmungsgesetze des Haptischen und Optischen wurde zudem durch ihre Projektion auf kulturhistorische Kategorien erprobt, die im Gegensatz des „Romanischen" und „Germanischen" eine bis weit ins 20. Jahrhundert wirksame und nicht wenig problematische Ausdeutung erfahren haben.

12 Der Holbein-Streit ist in einer 2004 veranstalteten Frankfurter Ausstellung ausführlich dokumentiert und kommentiert worden. Siehe Kat. Ausst. *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie*, 97–122.