

Michael Thimann

Julius von Schlosser

(1866–1938)

Am 29. April 1927 notiert Aby Warburg in das Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek: «Circa 11 $\frac{3}{4}$ Herr und Frau Schloßer. Er ist riesengroß, von Natur begünstigt, Dinge und Menschen von oberhalb zu sehen. Aus dem 18. Jahrhundert, Typ des geistreichen Abbé, aber mit Galanterie dazu. Hat seinen Spaß am architektonischen. Die Ellipse sofort direkt schön gefunden.»¹ Schlosser war auf Einladung Warburgs nach Hamburg gekommen, um einen Vortrag über öffentliche Denkmäler zu halten.² Mit dem Zugriff auf den neuromantischen Künstlerkult als kulturwissenschaftliches Problem modernen Bildgebrauchs scheinen sich die Interessen des Wiener Hofrats Julius von Schlosser offenkundig mit den bildgeschichtlichen Forschungen der Bibliothek Warburg zu berühren. Die intellektuelle Wahlverwandtschaft hat Warburg, der seit 1906 mit Schlosser korrespondierte und über Fritz Saxl direkte Verbindungen nach Wien unterhielt, selbst formuliert: «Und wenn gestern unser hochverehrter Herr von Schlosser sagte, daß ihn meine Bezeichnung, daß er Mitgründer meines Instituts sei, mehr freue als ein Orden [derer er einige besaß, M. T.] – so brauche ich keine willkommeneren Zustimmungen von außen.»³ Hier ist der Punkt, an dem eine Diskussion um die mögliche Aktualität Schlossers ansetzen kann, denn mit der Warburg-Renaissance der achtziger Jahre wuchs auch das Interesse an Schlossers kulturgeschichtlichen Arbeiten, in denen nur zu häufig von Bildern als Grenzgängern in Übergangsepochen, von animistischem Bildzauber oder der Anthropologie des Sammelns, kurzum von anschlussfähigen Fragestellungen für die Historische Anthropologie und die avancierten Kulturwissenschaften von heute die Rede ist. Warburgs Portraitskizze von Schlossers unzeitgemäßer Erscheinung trifft sicher einen Zug seiner Persönlichkeit; auch Otto Kurz wird sich seines Lehrers später in der Gestalt eines schöngestigen Polyhistor aus dem Settecento erinnern. Schlossers enzyklopädischer Geist, seine umfassende Belesenheit, seine musikalische Bildung und die intellektuelle Beherrschung vieler Gebiete stehen in einem spannungsvollen Ge-

gensatz zu seinem ausgeprägten Sinn für das Kleine und Abseitige: Symptomatisch ist in dieser Hinsicht seine literarische Vorliebe für Fontane, Goethe und Montaigne. Zum einen bekundet sich hier der universale Geist des Forschers, der die Phänomene anschaulich zu begreifen versucht, zum anderen offenbart sich ein ausgeprägter Hang zur intellektuellen Skepsis, die im Essay, der kultivierten Abhandlung, ihre adäquate literarische Ausdrucksform findet. Schlossers 1927 publizierte Aufsatzsammlung *Präludien* führt das Vorläufige und Improvisierte dieser Reflexionen bereits im Titel. Doch wo bleibt in dieser apollinischen Perspektive auf einen geistreichen Büchermenschen, der zum wichtigen Fürsprecher und Vermittler der neuidealistischen Philosophie Benedetto Croces im deutschsprachigen Raum wurde, die andere Seite der Biographie, die bisweilen dämonische Facette dieses Wiedergängers aus einer anderen Zeit? Verräterisch ist hier ein in den zwanziger Jahren verwandtes Exlibris seiner Bibliothek, das in expressionistischem Chiaroscuro die Gestalt eines dumpf vor sich hinbrütenden Melancholikers nach Andrea Riccios Statuette eines alten Holzarbeiters im Wiener Museum zeigt. Schlosser selbst hatte die Statuette in einem Aufsatz über «Armeleutekunst» – auch hier wieder eine deutliche Affinität zu Warburg – publiziert.⁴ Nicht mehr als Blütenlese im Gewande jugendlicher Schönheit, wie sie das erste Exlibris der Schlosseriana von dem Jugendstilgraphiker Alfredo Baruffi gedeutet hatte, sondern als körperliche Arbeit, die zu Verzweiflung und Schwermut führt, scheint der introvertierte Gelehrte nunmehr seine unermüdliche Lesetätigkeit zu verstehen. Und wie läßt sich zuletzt Schlossers Affinität zu Bildzauber und Totenkult, zu den Schreckgestalten realistischer Wachsplastik und zu den bizarren Dingen aus Kunst- und Wunderkammern fassen, die wissenschaftlicher Fortschritt und ästhetische Werturteile scheinbar unwiederbringlich in die Gruft des Vergessens verbannt hatten?

I. Leben

Die äußeren Stationen seines Lebens sind schnell erzählt. Julius Alwin Ritter von Schlosser wurde am 23. September 1866 als Sohn des Militärintendanten Wilhelm von Schlosser und einer Bologneserin in Wien geboren, wo er auch am 1. Dezember 1938 starb. Von 1884 bis 1887 studierte er an der Wiener Universität zunächst Philosophie

und Klassische Philologie, bevor er zur Kunstgeschichte und Archäologie wechselte. Die Promotion erfolgte 1888, die Habilitation 1892. Erste dichterische Versuche (z. B. *Moderne Märchen*, 1887) blieben als zeittypische Werke eines empfindsamen Nebenstundenpoeten Episode, obgleich Schlosser eine Neigung zur literarischen Gestaltung, die noch später bis zur Schöpfung eines fiktionalen *Gesprächs von der Bildniskunst* reicht,⁵ nicht abgesprochen werden kann. Seine eigentliche *vita academica* ist kurz, die Bilanz seiner Berufungen kaum der Rede wert. Dies hat seinen Grund in der Tatsache, daß Schlosser seit 1889 zunächst als Kustos-Adjunkt des Münz-, Medaillen- und Antikenkabinetts, seit 1893 als Kustos und ab 1901 als Direktor der Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des Allerhöchsten Kaiserhauses am Kunsthistorischen Museum in Wien seine berufliche Bestimmung gefunden hatte. Seine dortige Tätigkeit ist von großangelegten Katalogisierungsunternehmungen – Münzen, Kleinplastik, Musikinstrumente etc. – bestimmt.⁶ Gleichzeitig mit der Berufung zum Leiter der Sammlungen erfolgte die Ernennung zum außerordentlichen, im Jahre 1905 zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Universität Wien, an der er vom Sommersemester 1893 bis 1936 Vorlesungen, Seminare und Übungen vor Originalen abhielt. Erst spät, 1922, hat er – als Gegenpol zu dem weitaus populärerem, mit spektakulären Thesen von dem Einfluß des Nordens und des Orients auf die Kultur des Mittelmeerraumes aufwartenden und zuletzt mit seinem arischen «Nordwahn» vollends dem rechten politischen Spektrum erliegenden Josef Strzygowski – seinen Museumsposten gegen den Lehrstuhl am II. Kunsthistorischen Institut der Universität Wien eingetauscht, der durch den plötzlichen Tod von Max Dvořák verwaist war. Schlossers jeglichen Rahmen ritueller Gelehrtenkonkurrenz sprengende Auseinandersetzung mit Strzygowski («Strzychninski») wie auch seine Skepsis gegenüber Dvořáks geistesgeschichtlicher Methode, die das traditionelle Erbe der Wiener Schule, Quellenforschung und Formalismus, zu verschlingen drohte, ist häufig untersucht worden.⁷ Doch hat der Universitätslehrer Schlosser, der offenbar keinen großen pädagogischen Ehrgeiz besaß, sondern seinen Unterricht vielmehr als voraussetzungsreiches wissenschaftliches Selbstgespräch betrieb, eine Reihe von Schülern ausgebildet, zu denen Otto Pächt, Ernst Kris, Otto Kurz, Charles de Tolnay, Hans Sedlmayr, Hans R. Hahnloser und Ernst H. Gombrich zählen.⁸

Trotz seiner konservativen und deutschnationalen Gesinnung, die er zumal nach der für das Deutsche Reich und die Donaumonarchie katastrophalen Niederlage des Ersten Weltkriegs unverhohlen vorgetragen hat – man denke an das Vorwort zum *Ghiberti* von 1920 oder an die Beschwörung des Phantasmas vom unvergänglichen Kaisertum in den *Deutschen Reichskleinodien* –,⁹ ist Schlosser, ein bekennender Europäer und Italienverehrer, nach Ausweis seiner Schriften anscheinend nicht der politischen Verführung eines rassistisch begründeten Nationalismus erlegen. Klarheit wäre allerdings darüber zu gewinnen, ob das Parteiabzeichen der NSDAP auf dem Revers, das eine Photographie aus Schlossers Todesjahr zeigt, lediglich Ausdruck der Genugtuung eines politisch naiven Gelehrten über den neuerlangten Status eines «Reichsdeutschen» oder aktives Bekenntnis zum Nationalsozialismus ist.¹⁰ Zumindest dürfte sicher sein, daß sich Schlosser mit seinen späten Beiträgen für die Zeitschrift *Corona* dem Gedankengut der «Konservativen Revolution» zugehörig gefühlt hat, deren humanistisches Geisterreich ein intellektuelles Gegenangebot zum herrschenden Cäsarismus der Straße verhiess.¹¹ Hier publizierte der Wiener Gelehrte nun im geistigen Schulterschuß mit konservativen Grenzgängern wie Ernst Bertram, Rudolf Borchardt, Hans Carossa und Ernst Jünger. Gombrich hat darauf hingewiesen, daß Schlosser seinen jüdischen Schülern, soweit es ihm möglich war, berufliche Hilfestellung geleistet hat. Aus einem Schreiben an den Heidelberger Ordinarius August Grisebach, mit dem er sich 1931 für die Habilitation Otto Pächts außerhalb von Wien einzusetzen versucht, geht Schlossers persönliches Bekenntnis, wenn auch in Verkennung der eigentlichen politischen Lage und des Antisemitismus in der Weimarer Republik, hervor: «Ich habe ihm selbst zu einer Habilitation ‹draußen› geraten; hier wäre sie unseren besonderen Verhältnissen im Grossen und Kleinen halber ganz *unmöglich*. Ich könnte sie gar nicht durchbringen. Selbst nichts weniger als ‹Antisemit›, muß ich doch, gleich manchem einsichtigen Freund, feststellen, daß es bei uns tatsächlich eine ‹Judenfrage› gibt. Das sind Dinge unseres ‹Ostens›, die man im ‹Westen› kaum in ihrer ganzen Tragweite erkennt.»¹²

2. Werk

Julius von Schlosser ist ein Hauptrepräsentant der Wiener Schule der Kunstgeschichte, deren wichtigster Historiograph er auch wurde. In ihrem Geist einer methodisch versierten, in Analogie zu den exakten Naturwissenschaften auf dem systematischen Studium der Schriftquellen beruhenden Kunst- und Geschichtswissenschaft wurde er von seinen Lehrern Franz Wickhoff und Theodor von Sichel am Institut für österreichische Geschichtsforschung ausgebildet. Sein wissenschaftlicher Erstling, die Dissertation von 1888 über Klosteranlagen des Frühmittelalters, wie auch die 1892 erfolgte Publikation von Schriftquellen zur karolingischen Kunst stehen ganz in dieser Tradition eines auf philologischer Präzision beruhenden Positivismus.¹³ Diese Arbeiten sind zugleich der Beginn von Schlossers lebenslanger Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Kunst und Quellenschriften. Seine kunsthistorische Praxis als Museumsmann läßt sich nur unzulänglich als «kulturgeschichtlicher Ansatz» im Sinne Jacob Burckhardts beschreiben. Schlossers Tätigkeit am Museum, der enge Umgang mit den Objekten, vor allem der Kleinplastik, hat vielmehr eine Sonderform kunstgeschichtlicher Hermeneutik hervorgebracht, die sich kaum schematisch fassen läßt. Aus der Betrachtung des Einzelobjekts, oftmals einer unscheinbaren, randständigen Arbeit, entwickelt Schlosser die Zusammenhänge von Funktion, ästhetischer Bedeutung und entwicklungsgehistorischem Kontext. Sein Anspruch, jedes künstlerische Objekt von der antiken Münze bis zu den Musikinstrumenten der Renaissance und des Barock als wertvolles Zeugnis der europäischen Überlieferung zu begreifen, läßt sich aus vielen dieser Einzelstudien herauslesen. Mit dem Generationsgenossen Warburg, zumal mit dem der Florentiner Renaissancekunst gewidmeten Frühwerk des Hamburger Gelehrten, aus dem Schlosser wiederholt zitiert, lassen sich seine kulturgeschichtlichen Arbeiten schon aufgrund der Themenwahl vergleichen. Doch radikalisiert Schlosser seine Bildhermeneutik nicht in demselben Maß wie Warburg hinsichtlich einer Bildgeschichte, die «Pathosformeln» als Konstanten des künstlerischen Ausdrucks zwischen Antike und Früher Neuzeit und als Teil der europäischen Gedächtnisgeschichte, ja das Bildermachen überhaupt als anthropologische Notwendigkeit und Bewältigung archaischer Ängste und psychischer Bedrohungen untersucht. Allein mit

seiner *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* hat sich Schlosser weit auf das Feld von Bildzauber und Bildbenutzung vorgewagt. Von seinen frühen kulturhistorischen Ansätzen hat sich Schlosser später zunehmend distanziert und sein Vorgehen in aufmerksamer Selbstreflexion in Frage gestellt. Sein Spätwerk gilt dem unauflösbaren Dilemma, das genuin Künstlerische von seiner historischen Bedingtheit zu trennen, das Kunstwerk aus der Rolle eines historischen Dokuments zu befreien. Ohne wie Wölfflin oder Riegl ein formalistisches Begriffssystem zu entwickeln, zielt Schlossers Bemühen nach seiner philosophischen Wende durch die Begegnung mit dem Neo-Hegelianer Benedetto Croce und dem Romanisten Karl Vossler auf eine Kunstwissenschaft, die der schöpferischen Originalität ihres Gegenstandes angemessen agiert, ohne bei einer vorgängigen Kulturgeschichte stehen zu bleiben. Seit 1903 stand Schlosser in brieflichem Kontakt mit Croce, von dem er zahlreiche Werke ins Deutsche übersetzte. Seinem «Vergil» Croce verdankte Schlosser, er hat es immer wieder beteuert, seine Errettung aus der «selva oscura», der gedanklichen Aporie, in die ihn die rein quellenbasierte Kunstforschung ohne den Überbau einer historischen Ästhetik geführt hatte. Biographisch dürfte sich in der Allianz mit Croce für Schlosser dasjenige erfüllt haben, was er für den Sonderstatus seiner eigenen Existenz – ein Österreicher mit einem deutschen Vater und einer italienischstämmigen Mutter – immer wieder veranschlagt hat: Die Verbindung von italienischem und deutschem Geist, die er später gar zur Doppelnatur von der «lateinischen Seele» in einem «nordgermanischen Körper» radikalisiert.¹⁴ Als er sich in den zwanziger Jahren durch Vermittlung Croces und Wilhelm von Bodes kurzzeitig Hoffnungen auf die Direktion des Kunsthistorischen Institutes in Florenz machte, schien ihm die Lösung dieses Lebenskonfliktes erstmals in greifbare Nähe gerückt. Es ist kaum zu bezweifeln, daß das Identitätsproblem nicht nur fachlich, sondern auch persönlich für Schlosser nach dem Ersten Weltkrieg bestimmend wurde. Wie ließe sich sonst die Konversion zum (Kultur-) Protestantismus deuten, über die er in selten vertraulichem Ton an den langjährigen Partner *in litteris*, Wilhelm von Bode, den «General» der preußischen Museen, schreibt: «Meine Stimmung können Sie sich vorstellen – ich horche heute mehr denn je nach allem was aus Deutschland kommt. Mehr denn je fühle ich daß ich die alte Heimat meiner Väter verloren und die neue hier – was ich seit Ju-

gendjahren weiß, innerlich doch nie recht erworben habe! Während des Krieges und dann namentlich nach dem Zusammenbruch unseres großen Gesamtvaterlands habe ich das Bedürfnis des Bekenntnisses zu unserem deutschen Volk stärker empfunden denn jemals. – [...] – ich bin vor nicht langer Zeit zu dem ‹Glauben meiner Väter› zurückgekehrt, zur Augsburgischen Kirche. Daran hat auch mein Musikertum Anteil, mein Missionär heißt J. S. Bach. Stamme ich doch aus einer ursprünglich reichsdeutschen (rhein Hessischen) Familie (Limburg a./d. L.) und gerade in diesen Tagen des Wirbels fühle ich mich stärker zu nord= denn süddeutschem Wesen hingezogen, so sehr ich ihm entfremdet bin. Und ich hoffe von dort soll auch die Wiedergeburt kommen.»¹⁵

Schlossers Schriften sind thematisch weit gefächert. Von doppelter Bedeutung für die Fachgeschichte ist das Buch zu den *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* von 1908: Einerseits ist es eine mit hoher Sensibilität für den Einzelgegenstand vorgetragene Beschreibung der Ambraser Kunstkammer des Erzherzogs Ferdinand von Tirol im Wiener Kunsthistorischen Museum. Andererseits enthält die Abhandlung den Versuch einer Geschichte des Sammelns *in nuce*, von den Tempelschätzen der Griechen bis zum Musée Napoléon. Daß hier das Ausstellen der Objekte als anthropologische Fragestellung vor die Analyse der Werke selbst tritt, ist nahezu – Burckhardts Aufsatz über die *Sammler* mag Fingerzeige geliefert haben – ohne wissenschaftliches Vorbild. Trotz der Heterogenität der Sammlungstypen gelingt es Schlosser jedoch nicht, sich vom Paradigma der Entwicklungsgeschichte zu lösen; äußerst mühsam erscheint auch die Trennung einer nordischen, aus den geistlichen und weltlichen Schatzkammern hervorgehenden Tradition der Kuriositätensammlung vom italienischen Modell der genuinen Kunstsammlung, die zur Grundlage des modernen Kunstmuseums geworden sei. Dennoch verdient das Kunstkammerbuch auch noch heute Aufmerksamkeit, selbst wenn sich seine Generalthese – die entwicklungsgeschichtliche Ableitung der Kunstkammern und Museen aus den Schatzhäusern religiösen Ursprungs – nicht halten läßt. Schlossers Konzept von der Kunstkammer als Schatzhaus des Kostbaren und Kuriosen nivelliert zudem ihre Funktion als Instrument wissenschaftlicher, insbesondere naturphilosophischer Erkenntnis, das die Objekte sowohl ordnet als auch repräsentiert.¹⁶ Das soll nicht heißen, daß Schlosser das Ausstellen der Dinge nicht in Bezie-

hung zu den frühneuzeitlichen Erfahrungswissenschaften gesetzt hätte: Beobachtung, Experiment und die Enzyklopädisierung des Wissens bringt er in eine deutliche Kontraposition zur alten Kuriositätensammlung. Sein Verfahren hat Schlosser im Vorwort als die Sammlung «zerstreuter und zersplitterter Materialien» beschrieben und damit zugleich seinen Gegenstand reflektiert. Seine Zusammenschau gründet ohne Frage auf einer stupenden Kenntnis einzelner Sammlungen, die angesichts des damaligen Stands der Sachforschung zum Thema noch immer erstaunen läßt. Die genuine Leistung des Kunstkammerbuches liegt aber darin, den anthropologischen Antrieb des Sammeln als Teil der europäischen Überlieferungsgeschichte, als möglichen Weg der Befreiung des Menschen aus der religiösen Bedingtheit von Reliquienzauber und Wunderglauben hin zu ästhetischem Genuß und wissenschaftlicher Erfahrung beschrieben zu haben. Die Konsequenz dieses Prozesses, der ein Prozeß menschlicher Selbsterziehung ist, deuten die Schlußsätze mit ihrem Gegenwartsbezug zur Lage der Museen zumindest an. Schlosser plädiert bei Einrichtung der öffentlichen Museen für eine Beachtung der «individuellen Eigenart jeder Sammlung» und ihrer Geschichte und richtet sich damit implizit gegen die aggressive Expansionspolitik der Museen um 1900. Die konservierende Tätigkeit sei als Sicherung von Tradition und Bildung zu begreifen: «Ist doch dem Menschen, der zuerst und vor allem das Resumé seiner Ahnen ist, allein das zweideutige Geschenk verliehen, über die nie zu fassende Gegenwart nach vorne und rückwärts hinauszublicken.» (S. 137)

1911 publizierte er im *Jahrbuch* einen den Rang einer Monographie beanspruchenden Aufsatz zur *Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs*. Auch hier tauchen die Ahnen wieder auf, deren Verehrung im römischen Altertum die Anfertigung von lebenswahren Bildnissen galt. Aus dem unedlen Material Wachs als Toten- oder Lebendmaske geformt, bemalt, bekleidet und gar mit echten Haaren und Glasaugen versehen, stehen derartige, oftmals in die Depots der Museen und die Sakristeien der Kirchen verbannte Objekte eines kruden Naturalismus am Beginn der Geschichte des künstlerischen Portraits. Diese verfolgt Schlosser von der Antike über die Votivplastik des Mittelalters und den lebensechten Wachspor-träts, den *effigies*, der französischen und englischen Könige bis in das 19. Jahrhundert. Wieder ist es eine abgelebte Bildform, der sein Interesse gilt, wieder sind es Objekte von fragwürdiger ästhe-

tischer Qualität, die als Dokumente einer versunkenen Bildpraxis entdeckt werden. Schlossers Interesse gilt, wohlmöglich im direkten Rekurs auf Edward Burnett Tylors *Primitive Culture* (1871), den «survivals» eines Bildmediums, das erst von der normativen Ästhetik des Klassizismus diskreditiert und in den Zuständigkeitsbereich von Jahrmarkt, Friseursalon und Panoptikum überführt wurde. Fragen des Bildzaubers und der magischen Praktiken, etwa die Verwendung von *imagines* im römischen Totenritual, berührt der Aufsatz ebenso wie die politisch-religiöse Problematik der Einsetzung des Scheinleibs, der *effigies*, beim Tod des Herrschers. Die Karriere des naturalistischen Bildnisses konstruiert Schlosser in dem Dreischritt Totenkult-Votivglaube-Bildnisplastik, mit dem auch seine diachrone Erzählung von der Antike bis in die Jahre um 1800, ja bis zur Ablösung des längst säkularisierten Wachsbildes durch die allein abbildende Photographie korrespondiert. Das als kultureller Archetyp gedeutete Bedürfnis, Verstorbene im Bild lebendig zu erhalten, entwickelt Schlosser als anthropologisches, erst von der gegenwärtigen bildwissenschaftlichen Forschung weiter verfolgtes Problem.¹⁷

Schlossers Hauptwerk ist jedoch die *Kunstliteratur* von 1924. Wenn auch nunmehr vor allem als umfassende Bibliographie und Nachschlagewerk verwendet, ist das Buch bei allem Revisionsbedarf seiner Thesen bisher nicht ersetzt worden. Wenn das Werk auch die bescheidene Bezeichnung des «Handbuchs zur Quellenkunde» im Untertitel führt, offenbart sich in der *Kunstliteratur* am deutlichsten Schlossers Hang zum Standardwerk, zur großen Form umfassender entwicklungsgeschichtlicher Darstellung. Ist das Buch aber nicht auch die Geste eines humanistischen Wunschdenkers, der angesichts der intellektuellen Zersplitterung in der Moderne und dem Auseinanderbrechen des alten Europa seit 1918 die Überlieferung zusammenfassen möchte – er selbst hat die Arbeit daran im Vorwort als «Kriegsdienstleistung im Hinterlande» beschrieben –, und der die Einheit der Kultur, die Kontinuität der Gedankenarbeit ebenso wie die Korrespondenz von Norden und Süden, noch einmal beschwört?

Eine Kritik der kunsthistorischen *libertinage* seiner Zeit findet sich schon im Vorwort zur Neuedition von Carl Friedrich von Rumohrs *Italienischen Forschungen* (1827–31), mit dem er sich programmatisch zu den Anfängen kunsthistorischer Quellenforschung

zurückwendet. Rumohr sei nicht wegen der Richtigkeit seiner Quellen interessant; die seien längst ergänzt und zum Teil auch überholt worden. Jung und unvergänglich geblieben sei «der Geist, die Methode». Diese Euphorie wird ein heutiger Leser gerade der *Italienischen Forschungen* kaum teilen. Rumohr wird als erster Vertreter kunsthistorischer Philologie und Begründer der Kunstgeschichte als Fachwissenschaft, als methodisch-kritischer Maßstab, ja als «Gegengift gegen allerhand quabbeliges und zappeliges Geistreichtum neuesten Schlages» – die Kunstgeschichtsschreibung des Expressionismus – vorgeführt. Doch nicht als reiner Positivist wird Rumohr der Nachwelt empfohlen. Vielmehr habe seine Empirie immer darauf abgezielt, hier kündigt sich bereits die Dichotomie von «Sprache» und «Stil» an, die Originalität einer künstlerischen Schöpfung gegenüber der bloßen Nachahmung nicht von klassizistischer Warte aus, sondern aus der Anschauung und einem unbestechlichen Gespür für die Oberfläche des Objekts zu begreifen.

Die *Kunstliteratur* ist die Buchfassung der seit 1914 als *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte* erschienenen Abhandlungen, die Schlossers langjährige Beschäftigung mit den Schriftquellen vom europäischen Mittelalter bis zum Klassizismus zu einem Abschluß bringt. Die Widmung des Buches an Karl Vossler ist ebenfalls wohlkalkuliert: In Form einer Ehrbezeugung versucht sie zugleich einen Zusammenschluß der beiden «Philologien» Sprachwissenschaft und Kunsthistoriographie, eine Verbindung von philosophischer Ästhetik und historischer Quellenkunde, mit der Schlosser endgültig aus dem Schatten seiner positivistischen Lehrergeneration austritt. Nicht allein eine «Quellenkunde» schwebte ihm vor – die hatte er 1896 mit dem *Quellenbuch zur Geschichte des abendländischen Mittelalters* als philologisches Musterstück der Wiener Schule längst geliefert –, sondern eine im expliziten Rekurs auf August Wilhelm Schlegel und die romantische Ästhetik formulierte «Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung». Zeitlich näher hatte schon der Heidelberger Romanist Leonardo Olschki in seiner *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, die Schlosser intensiv benutzt hat, die naturwissenschaftliche, mathematische, technikgeschichtliche und auch Teile der kunsttheoretischen Literatur vom Hochmittelalter bis zu Galilei erfaßt und nach dem Zusammenhang von rationaler Erkenntnis und dem individuellen Stil des sprachlichen Ausdrucks befragt.¹⁸ Leitend war dabei

die Annahme, daß der Wechsel vom Lateinischen zum *volgare* in der wissenschaftlichen Literatur der italienischen Renaissance mit einem veränderten Publikum wie mit dem tiefgreifenden Wandel der Methoden neuzeitlicher Naturforschung – Experiment und Empirie – in Zusammenhang steht. Damit gehöre auch die genuin wissenschaftliche Literatur, in denen der menschliche Forschergeist angesichts der wissenschaftlichen Entgrenzung des theologisch zentrierten mittelalterlichen Kosmos im Zeitalter der Entdeckungen um Ausdruck gerungen hat, zur Literaturgeschichte und nicht allein zur Wissenschaftsgeschichte.

Es ist hier nicht der Ort, einzelne Urteile der *Kunstliteratur* zu diskutieren. Daß Schlossers Beispielmaterie vor allem die italienische Literatur umgreift, hat er selbst eingestanden. Sein topographisches Interesse spiegelt sich in der gesonderten Behandlung der Ortsliteratur, die er mit großem Gespür für lokale Überlieferungen und die regionalen Besonderheiten des Sprechens über Kunst durchstreift, die sich in den großen Geschichtsentwürfen Vasaris, Bellaris oder Baldinuccis nicht finden. Interessant ist aber die Tektonik des Textgebäudes, das in seiner Schlußredaktion aus neun, die Überlieferung vom Mittelalter bis zum Neoklassizismus kommentierenden Büchern besteht. Das fünfte Buch ist als einziges einem Autor allein, nämlich Vasari, gewidmet, der somit in der historisch-geometrischen Mitte der Texttradition steht. Nicht zu Schlossers ausschließlicher Begeisterung, sondern aus Achtung historischer Standards. Denn Schlosser begegnet dem großen Künstlerbiographen des Cinquecento mit Reserve, vermißt seine Originalität und sieht Vasari lediglich als Produkt einer älteren Tradition, die dieser geflissentlich zu verbergen weiß. Mit seiner Vasari-Kritik kommt Schlosser auf die Grundlagenforschung der «Wiener Schule» zurück, hatte doch sein frühverstorbenen Freund und Mitarbeiter Wolfgang Kallab (1875–1906) das Großunternehmen begonnen, Vasari quellenkundlich zu demontieren.¹⁹ Nicht daß Schlosser den Literaten Vasari und seinen Anspruch, Geschichtsschreibung als epideiktisches Genre zu betreiben, verkannt hätte. Auch die Richtigkeit der Fakten ist für ihn nicht alleiniges Kriterium, an dem Vasaris Wert bemessen werden dürfe. Der einseitigen Festlegung auf die Künstlergeschichte, dem zwangsläufigen Konnex von empirischem Leben und schöpferischer Ausnahmeleistung gilt Schlossers Kritik. Gegen die Hypostasierung von Vasaris historischer Bedeutung richtet sich Schlosser

auch mit seiner Verehrung für den Bildhauer Lorenzo Ghiberti (1378–1455), dessen handschriftliche *Commentarii* erst von Kunsthistorikern des frühen 19. Jahrhunderts, von Cicognara und Rumohr, wiederentdeckt worden waren.²⁰ Schlossers Interesse an Ghiberti manifestierte sich gleich in dreifacher Gestalt: in der ersten historisch-kritisch kommentierten Edition der *Denkwürdigkeiten* von 1912, einer für das breite Publikum gedachten Teilübersetzung von 1920 und der Monographie, die erst 1941 posthum erschien. Keineswegs beschränkt sich Schlossers Interesse an Ghiberti auf ein dem Zeitgeschmack des *fin de siècle* geschuldeten Behagen an der Schönlinigkeit der Werke des Florentiner Künstlerhandwerkers. Schlosser liest die *Commentarii* nicht allein als historische Quelle, sondern als literarischen Text. Originell seien Ghibertis Beschreibungen von Kunstwerken, für die Schlosser Autopsie in Anspruch nimmt, ebenso wie seine eigene Biographie, «die älteste Selbstschilderung eines Bildkünstlers». Ghiberti erscheint dabei als eine Schlüsselfigur auf der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit, eine paradigmatische Figur des Übergangs, der Selbsterkenntnis und Selbstbildung zur Welterschließung wird: der erste bildende Künstler, der über sein Tun reflektiert und geschrieben und sich damit von den handwerklichen Fesseln seiner Zunft gelöst hat. Dabei habe Ghiberti im Gegensatz zu den lateinisch schreibenden Berufshumanisten, hier gilt Schlossers Zorn vor allem dem «unkünstlerischen Geist» Albertis,²¹ nicht Fundstelle um Fundstelle aus der antiken Literatur angehäuft, sondern seinem eigenen Blick vertraut. Hier, bei dem Originalgenie Ghiberti und nicht bei Vasari, so Schlossers geheimer Wunsch, müßte eine Begriffsgeschichte der älteren italienischen Kunsttheorie ansetzen, für die er bereits entscheidende Ansätze liefert.

Unter dem Eindruck von Croces Unterscheidung von «Poesie und Nichtpoesie» sowie der sprachgeschichtlichen Theorien Vosslers wagt Schlosser 1935 in «*Stilgeschichte*» und «*Sprachgeschichte der bildenden Kunst*» erstmals eine ansatzweise systematische Darstellung seiner Gedanken, die seit Jahrzehnten um das genuin Schöpferische als eigentlichen Gegenstand der Kunstgeschichte gekreist waren: Ein offenkundiger Bruch mit seinen kulturgeschichtlichen Arbeiten, die ihn vielleicht am stärksten mit Warburg und anderen Kulturwissenschaftlern seiner Zeit verknüpft hatten, und zugleich eine deutliche Abkehr vom Entwicklungsdenken. Wie läßt sich die Spannung zwischen der großen künstlerischen Einzelpersönlich-

keit und ihrer geschichtlichen Stellung überhaupt wissenschaftlich auflösen? Läßt sich im Sinne Croces die wahre Geschichte der Kunst als «Fackellauf von schöpferischen Höhenmenschen» (S. 8) beschreiben, läßt sich die Scheidung von Kunst und Nichtkunst mit den Mitteln einer historischen Ästhetik begründen? In dem Gegensatzpaar von «Stilgeschichte» und «Sprachgeschichte» ist Croces neuhegelianische Ästhetik, die die Autonomie des Schöpferischen jenseits seiner historischen Bedingtheit herausstreicht, deutlich vernehmbar. Die «Stilgeschichte» sei dabei nur für die künstlerischen Ausnahmegestalten adäquat; in direktem Bezug auf Jonas Cohn spricht Schlosser von der «Inselhaftigkeit» des Kunstwerks. Die «wahre» Kunst tritt beim späten Schlosser als Emanation von Hegels Weltgeist auf, der ab und zu eine schöpferische, keinen Regeln unterworfenen Künstlermonade auf die Erde herabwirft, auf der ansonsten ein Heer von Epigonen und Kopisten – z. B. die Künstler des Manierismus – sein Wesen treibt. Hier sei lediglich die «Sprachgeschichte» der Kunst zuständig, für deren Erforschung Biographie, Kulturgeographie, Motivgeschichte und die Aufdeckung genetischer Abhängigkeiten, «Einflüsse», notwendig sind. Und hier gehört wohl auch die kulturwissenschaftliche Erforschung des Bildgedächtnisses Warburgscher Provenienz hin (S. 32).²²

Zusammen mit seiner zweiten Frau, der bulgarischen Geigerin Neda Ftitscheff, und der Familie seines Lieblingsschülers und Assistenten Hans R. Hahnloser unternahm Schlosser schließlich in den zwanziger Jahren ausgedehnte Reisen in Italien und im gesamten Mittelmeerraum bis nach Spanien, Griechenland, Sofia und Istanbul. In erst jüngst wieder zugänglich gemachten Stereophotographien ist diese Reisetätigkeit dokumentiert.²³ Der motorisierte Kunsthistoriker, der ganz Italien touristisch durchquerte und kulturgeographische Feldstudien betrieb, ist das unbekannte Gegenbild zu der stilisierten Pose des behäbigen Wiener Buchgelehrten und *connaisseurs*, wie ihn die zur Veröffentlichung gelangten Photographien zeigen. Reiseerinnerungen sind auch in dem seltsamen Essay *Aus attischen Nächten* (1936) aufgehoben, einem Geflecht aus Erinnerungen an die eigene Bildungsgeschichte und Reflexionen über Athen als Überlieferungstext von griechischer Hochkunst und römischer Kunstindustrie, dessen anfängliche assoziative Leichtigkeit sich jedoch in das wenig originelle Postulat der Seelenverwandt-

schaft von Griechen und Deutschen – Winckelmann, Goethe, Hölderlin *et toti quanti* – auflöst.

3. Wirkung

Man geht mit der Feststellung kaum zu weit, daß Schlossers Werk heute insgesamt wohl mehr ‹benutzt› als gelesen wird. Kaum ein neueres Werk zur Sammlungsforschung ohne den obligaten Hinweis auf seine Pioniertat des *Kunstkammerbuches*. Auch die Erhebung der *Kunstliteratur* zum Standardwerk hat deren Lektüre eher untergraben: Wohl schlägt man bei Schlosser bibliographische Daten nach, jedoch ohne ihre Koordinaten in seinem ersten Versuch einer ‹Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung› wirklich zur Kenntnis zu nehmen. Dabei ist gerade die *Kunstliteratur* dasjenige Werk Schlossers mit der längsten Wirkungsgeschichte. Erstmals 1935 unter dem Verfassernamen Schlosser-Magnino in italienischer Sprache gedruckt (*La letteratura artistica*), erfreut sich das Buch, das mehrere Neuauflagen erlebte und auch ins Spanische (1976) und Französische (1984) übersetzt wurde, ungebrochener Beliebtheit als Referenzwerk. Dabei wäre es lohnend, über ein Nachfolgemodell der *Kunstliteratur* ernsthaft nachzudenken: Nicht nur Historische Anthropologie und New Historicism haben einen neuen Blick auf literarische Fiktionalisierungen sowie die Verwendung von Anekdoten und kunsttheoretischen Topoi in der Vitenliteratur gestattet; schon aus Schlossers unmittelbarer Schülerschaft war 1934 mit der *Legende vom Künstler* von Ernst Kris und Otto Kurz der erste psychoanalytisch und soziologisch motivierte Versuch einer Legendenkritik der künstlerbiographischen Literatur, und hier vor allem der *Vite* Vasaris, hervorgegangen. Spätestens seit den Forschungen von Michael Baxandall und David Summers sind zudem auch ganz andere Quellenbestände, etwa aus der humanistischen und antiquarischen Literatur, der Poetik, der Moralistik und der Enzyklopädistik, in den Blick genommen worden, die ein komplexeres Bild vom Allgemeinwissen über die Künste namentlich im 15. und 16. Jahrhundert entwerfen.²⁴ Eine Neufassung der *Kunstliteratur* müßte in viel stärkerem Maße die allgemeine Wissenschaftsgeschichte, die Begriffsgeschichte, die Rhetorik, die Gattungstheorie und die Funktion von Bildern im Buchdruck mit einbeziehen, statt die Geschichtlichkeit ihres Gegenstandes im

Zwangskorsett einer Entwicklungsgeschichte abzuhandeln, die bereits mit Winckelmann an ihr fragliches historisches Ende kommt.

Mit seinen frühen Studien zum Sammelwesen und zur oberitalienischen Hofkunst des Mittelalters bleibt Schlosser ein bemerkenswerter Vordenker für die noch heute ungeschriebene Geschichte und Theorie der Profankunst, wogegen er sich mit den spezifischen Problemen religiöser Bildlichkeit nur ausnahmsweise beschäftigt hat.²⁵ Es ist jedoch bemerkenswert, daß gerade die kulturgeschichtlichen Arbeiten Schlossers heute am ehesten Beachtung finden, nicht aber sein ambitioniertestes Projekt, die Etablierung von «Stilgeschichte» und «Sprachgeschichte» als methodisches Besteck zur Scheidung der schöpferischen Künstlermonade von der Nichtkunst. 1935 zu ungünstigem Zeitpunkt erschienen, als namentlich die deutschsprachige Kunstwissenschaft ihr idealistisches Erbe gegen die Ideologie von Blut und Boden eintauschte, blieb Schlossers Schrift eine lebhaftere Rezeption versagt; spätere Wiederbelebungsversuche dieser «Theorie» sind lediglich Diskussionsbeiträge geblieben. Intensiv rezipiert wird dagegen vor allem seine Arbeit zur *Porträtbildnerei in Wachs* – zumal der Historiker Ernst H. Kantorowicz, jedoch ohne Hinweis auf Schlosser, in seiner grundlegenden Untersuchung die phänomenologische Betrachtung der Bildpraxis der *effigies* bei den französischen und englischen Königen mit der Lehre von den «zwei Körpern des Königs» zu einer zentralen Figur der politischen Theologie des Mittelalters ausgebaut hat.²⁶ Neben Warburg ist Schlosser der bahnbrechende Erforscher der Bildmagie. Trotz der notwendigen Historisierung seiner Thesen, die z. T. auf ethnologischen und anthropologischen Fehlannahmen beruhen, bleibt er ein wichtiger Impulsgeber. Schlossers Beschäftigung mit der Verwendung von veristischen, auf vollkommene Identität von Medium und Abgebildetem zielenden Bildern im Totenkult, in der außerliturgischen Praxis des Motivglaubens und als politischer Scheinleib war als «Obsession der Magie der Ähnlichkeit» zugleich ein Angriff auf eine letztlich der klassizistischen Ästhetik verpflichtet gebliebene Kunstwissenschaft. Für die jüngsten Versuche einer Bildanthropologie ist die *Porträtbildnerei in Wachs* daher mit ihrer Aufdeckung des Zusammenhangs von Bild, Medium, Körper und Totenkult grundlegend, wengleich etwa Hans Belting relativierend «im Gebrauch des Scheinleibs oder der lebensechten Puppe nur die Unterströmung magischer Denkweisen» erblickte: Schlossers «Be-

griff des «Bildzaubers» enge deshalb, ganz gegen seine Absichten, die Diskussion wieder ein, statt das Material für eine Revision der Bildfragen fruchtbar zu machen.»²⁷

Als wegweisend für Fragen des Bildgebrauchs im öffentlichen Raum muß zuletzt auch sein auf Riegls Spuren verfaßter Aufsatz *Vom modernen Denkmalkultus* erwähnt werden. Von hier aus führen Gedankenspurten zu Fragestellungen einer politischen Ikonologie in den Geschichtswissenschaften wie Reinhart Kosellecks unvollendet gebliebenes Projekt zum modernen Totenkult der Krieger- und Reiterdenkmäler.²⁸ In dieser Perspektive mag man Schlosser das Etikett eines «Klassikers der Kunstgeschichte» nur widerwillig anheften; viele Denkwege führen von diesem erklärten Außenseiter seiner Disziplin in die offene Zukunft eines Faches, das Begriff und Sache des «Klassischen» wohl kaum noch auf sich selbst angewendet wissen will.

Schriften

- Julius von Schlosser, *Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters*, Wien 1889.
- Julius von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N.F. 7)*, Wien 1896.
- Julius von Schlosser, «Über einige Antiken Ghibertis», in: *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 24 (1903), S. 125–160.
- Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908 [2. erw. Ausg. 1978].
- Julius von Schlosser, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, hg. v. Thomas Medicus, Berlin 1993 [zuerst 1911].
- Julius von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I commentarii). Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert*, 2 Bde., Berlin 1912.
- Julius von Schlosser, «Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung», in: Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, hg. v. Julius von Schlosser, Frankfurt a.M. 1920, S. VII–XXXVIII.
- Julius von Schlosser, *Oberitalienische Trecentisten*, Leipzig 1921.
- Julius von Schlosser, *Francisco Goya*, Leipzig 1922.
- Julius von Schlosser, *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin-Neubabelsberg 1923.
- Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924 [Nachdruck 1985; erw. ital. Ausg. 1935].
- Julius von Schlosser, «Ein Lebenskommentar», in: Johannes Jahn (Hg.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S. 95–134.

- Julius von Schlosser, *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927.
- Julius von Schlosser, «Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Ein Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich», in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Erg.-Bd. 13, Heft 2 (1934).
- Julius von Schlosser, «*Stilgeschichte*» und «*Sprachgeschichte*» der bildenden Kunst. Ein Rückblick (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, 1935, Heft 1), München 1935.
- Julius von Schlosser, *Magistra Latinitas und Magistra Barbaritas* (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, 1937, Heft 2), München 1937.
- Thomas Lersch, «Schlosser schreibt an Vossler. Notizen zu einer Gelehrtenfreundschaft», in: *kritische berichte* 16/4 (1988), S. 16–23, und 17/1 (1989), S. 39–55.
- Karl Egon Lönne (Hg.), *Carteggio Croce – Schlosser*, Neapel 2003.
- Hans R. Hahnloser, «Bibliographie der bis zum 23. September 1926 erschienenen Schriften von Julius von Schlosser», in: Arpad Weixlgärtner und Leo Planiscig (Hgg.), *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, Zürich, Leipzig und Wien 1927, S. 274–284.
- Karl T. Johns, «Julius Alwin Ritter von Schlosser, ein bio-bibliographischer Beitrag», in: *kritische berichte* 16/4 (1988), S. 47–64.

Forschungsliteratur

- Andreas Beyer, ««Pfadfindung einer zukünftigen Kunsthistoriographie». Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Roberto Longhi», in: *kritische berichte* 16/4 (1988), S. 24–28.
- Ricardo De Mambro Santos, *Viatico Viennese. La storiografia critica di Julius von Schlosser e la metodologia filosofica di Benedetto Croce*, Sant'Oreste (Rom) 1998.
- Ders., *Opera al bivio. Alle origini della moderna storiografia critica dell'arte*, Sant'Oreste (Rom) 2001.
- Hans R. Hahnloser, «Zum Gedächtnis von Julius von Schlosser», in: *Belvedere* (1938–42), S. 20–24.
- Werner Hofmann, «Bode und Schlosser», in: Thomas W. Gaetgens und Peter-Klaus Schuster (Hgg.), *Kennerschaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode (Jahrbuch der Berliner Museen 38 [1996], Beiheft)*, Berlin 1996, S. 177–182 [ohne Berücksichtigung der 108 Briefe Schlossers an Bode im Zentralarchiv der Berliner Museen].
- Otto Kurz, «Julius von Schlosser. Personalità, metodo, lavoro», in: *Critica d'Arte* 11/12 (1955), S. 402–419.
- Edwin Lachnit, «Julius von Schlosser 1866–1938», in: Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 151–162.
- Michael Podro, «Against Formalism: Schlosser on Stilgeschichte», in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode, Akten des Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.–10. September 1983*, Wien, Köln und Graz 1984, S. 37–43.
- Agatha Rihs und Tristan Weddigen, «Bücher und Bits – Zur Geschichte der Biblio-

- thek», in: 1905–2005. 100 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Bern. Festschrift, Bd. 1, hg. v. Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Emsdetten 2005, S. 81–88.
- Hans Sedlmayr, «Julius Ritter von Schlosser 23. IX. 1866 – 1. XII. 1938», in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung* 52 (1938), S. 513–519.
- Martin Seiler, «Aspekte theoretischer Kongruenz von Wiener Schule und Warburg-Kreis: Edgar Wind und Julius v. Schlosser», in: *Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes*, 4/1–2 (1987), S. 10–12.
- Renate Wagner-Rieger, «Julius von Schlosser. Zur Wiederkehr seines hundertsten Geburtstages (23. September)», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25. Sept. 1966, S. 6.
- Beat Wyss, «'Stil' und 'Sprache' der Kunst – Julius von Schlosser», in: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53 [2005]), Wien, Köln und Weimar 2004, S. 235–245.

Anmerkungen

- 1 Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl (Gesammelte Schriften. Studienausgabe; 7. Abt., Bd. 7)*, hg. v. Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001, S. 86.
- 2 Julius von Schlosser, «Vom modernen Denkmalkultus», in: *Vorträge der Bibliothek Warburg (1926–27)*, hg. v. Fritz Saxl, Leipzig und Berlin 1930, S. 1–21.
- 3 Warburg 2001 (wie Anm. 1), S. 86. In Schlossers berühmter Privatbibliothek lassen sich ein fast vollständiger Satz der *Vorträge* sowie zahlreiche der *Studien* der Bibliothek Warburg nachweisen, vgl. Antiquariat V. A. Heck, *Kunstabibliothek Professor Julius von Schlosser*, Wien, Liste 236, Sept. 1961, Kat. Nr. 258–261 u. ö.
- 4 «'Armeleutekunst' alter Zeit», in: *Jahrbuch für Kunstsammler* 1 (1921), S. 47–66 [wiederabgedruckt in: Schlosser 1927, S. 304–319]; vgl. Aby Warburg, «Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen», in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 18 (1907), S. 41–47.
- 5 Julius von Schlosser, «Gespräch von der Bildniskunst», in: *Österreichische Rundschau* 4/77 (1906) [zit. nach: Schlosser 1927, S. 227–247].
- 6 *Beschreibung der altgriechischen Münzen I.: Thessalien, Illyrien, Dalmatien und der Inseln des Adriatischen Meeres, Epeiros*, Wien 1893; *Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 1: Bildwerke in Bronze, Stein und Ton, Bd. 2: Bildwerke in Holz, Wachs und Elfenbein*, Wien 1910; *Die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, dargestellt in ihren vornehmsten Denkmälern*, Wien 1918; *Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis*, Wien 1920.
- 7 Eva Frodl-Kraft, «Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung. Josef Strzygowski – Julius v. Schlosser», in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 42 (1989), S. 7–52; Edwin Lachnit, «Julius von Schlosser und die Geschichte der Wiener Schule», in: *kritische berichte*, 16/4 (1988), S. 29–35; ders., *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Me-*

thode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien, Köln und Weimar 2005.

- 8 Ernst H. Gombrich, «Einige Erinnerungen an Julius von Schlosser als Lehrer», in: *kritische berichte* 4/4 (1988), S. 5–9.
- 9 Julius von Schlosser, *Die deutschen Reichskleinodien*, Wien 1920, S. 5 f.
- 10 Vgl. Thomas Lersch, «Schlossers Hakenkreuz. Eine Replik», in: *kritische berichte* 18/4 (1990), S. 113–117.
- 11 Julius von Schlosser, «Alois Riegl», in: *Corona*, 4/2 (1933), S. 205–219; ders., «Aus attischen Nächten», in: *ebd.* 6/6 (1936), S. 662–690; ders., «Dichtkunst und Bildkunst im Trecento», in: *ebd.* 8/6 (1938), S. 620–640.
- 12 Berlin, Kunstbibliothek, Julius von Schlosser an August Grisebach, Wien, 4. Dezember 1931.
- 13 *Der Ordo Farfensis und die Klosteranlage des frühen Mittelalters im Abendlande*, Phil. Diss. Wien 1888; *Quellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1892.
- 14 Berlin, Staatliche Museen, Zentralarchiv, Julius von Schlosser an Wilhelm von Bode, Abbazia, 30. September 1920.
- 15 Berlin, Staatliche Museen, Zentralarchiv, Julius von Schlosser an Wilhelm von Bode, Wien, 5. Dezember 1919.
- 16 Vgl. Jennifer Greitschuhs, «Bemerkungen zum Fortschrittsglauben der Kunst- und Wunderkammer-Forschung», in: *kritische berichte*, 16/4 (1988), S. 36–40; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 17.
- 17 Vergleichbare Konstellationen wie die Entstehung des Ornaments bei «primitiven Völkern» oder die seelische Vorstellungswelt des Kindes, in der transhistorische Archetypen menschlichen Verhaltens auch im Bildermachen zum Vorschein kommen, hatten Schlosser schon früher beschäftigt und ihn als aufmerksamen Leser psychologischer und religionswissenschaftlicher Forschungen, etwa von Wilhelm Wundt und Hermann Usener, ausgewiesen; vgl. «Randglossen zu einer Stelle Montaignes», in: *Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet von einem Kreise von Freunden und Schülern*, Wien 1903, S. 172–182 [zit. nach: Schlosser 1927, S. 213–226].
- 18 Leonardo Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, 3 Bde., Heidelberg und Halle 1919–1927; vgl. Anke Dörner, *La vita spezzata. Leonardo Olschki: ein jüdischer Romanist zwischen Integration und Emigration*, Tübingen 2005, S. 53–66.
- 19 Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, hg. v. Julius von Schlosser, Leipzig 1908; zum Problem: Thomas Ketelsen, ««Kunstgeschichte» und «Künstlergeschichte». Schlosser liest Vasari», in: *kritische berichte* 16/4 (1988), S. 10–15.
- 20 Julius von Schlosser, «Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe», in: *Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale* 4 (1910), S. 105–211 und 245.
- 21 Julius von Schlosser, *Ein Künstlerproblem der Renaissance: L. B. Alberti*, Wien und Leipzig 1929.
- 22 Werner Hofmann hat in dieser Unterteilung einen spezifisch modernen Zug der Lehre Schlossers erkannt, der sich im übrigen so gut wie nie zu zeitgenös-

- sicher Kunst geäußert hat. Seine Hypostasierung der kreativen Einzelpersönlichkeit, von ihm wissenschaftlich nur in der späten Ghiberti-Monographie eingelöst, finde ihr naheliegendstes Äquivalent im Künstlerkult und der schöpferischen Autonomie der Moderne; vgl. Werner Hofmann, «Stil- und Sprachgeschichte. Julius von Schlossers ‹offenes System›», in: *Merkur* 46/3 (1992), S. 252–257 [wieder in ders., *Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*, München 2004, S. 80–91].
- 23 Harald Kraemer und Agatha Rihs, *Trouvaillen zu Julius von Schlosser & Hans R. Hahnloser. Aus den Tiefen des Archivs des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Bern*, Ausst.Kat. Bern, Bern 2005; *Connaissseure unterwegs: Die Reisen von Hans R. Hahnloser und Julius von Schlosser zu kulturellen Stätten im Europa der zwanziger Jahre*, Ausstellung, Bern, Zentralbibliothek, 25. Oktober 2006 – 24. Februar 2007 (kein Katalog). Ich danke Agatha Rihs für wichtige biographische Auskünfte und die Möglichkeit, den Teilnachlaß und den Restbestand von Schlossers Bibliothek in Bern studieren zu können.
- 24 Vgl. etwa Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, 1350–1450, Oxford 1971; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981; ders., *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987; Margaret Daly-Davis (Hg.), *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700*, Ausst.Kat. Wolfenbüttel, Wiesbaden 1994; Ulrich Pfisterer (Hg.), *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002.
- 25 Etwa: «Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts», in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 16 (1895), S. 144–230; «Die höfische Kunst des Abendlandes in byzantinischer Beleuchtung», in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 17 (1896), S. 440–456; «Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura», in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 17 (1896), S. 13–100; *Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol*, Wien 1916.
- 26 Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957.
- 27 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 16; zum Kontext von Schlossers Überlegungen zu «Bildzauber» s. Gerhard Wolf, «Bildmagie», in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart und Weimar 2003, S. 51. – Vgl. etwa auch Andrea Klier, *Fixierte Natur. Naturabguß und Effigies im 16. Jahrhundert*, Berlin 2004.
- 28 Vgl. Reinhart Koselleck und Michael Jeismann (Hgg.), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München 1994; zuletzt Reinhart Koselleck, «Der Unbekannte Soldat als Nationalsymbol im Blick auf Reiterdenkmale», in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 7 (2003), S. 139–166.