

Oliver Siebisch

Das ‚Repertorium für Kunstwissenschaft‘ 1876–1914

Zur Geschichte eines Periodikums der historischen Kunstforschung

Erschienen 2021 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-72206

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2021/7220>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007220>

OLIVER SIEBISCH

DAS ‚REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT‘ 1876–1914
ZUR GESCHICHTE EINES PERIODIKUMS DER HISTORISCHEN KUNSTFORSCHUNG

Ein bedeutendes kunsthistorisches Organ, das *Repertorium für Kunstwissenschaft*, einer näheren Betrachtung zu unterziehen, hat die gegenwärtige Abhandlung zum Ziel. Dabei soll sie einen Beitrag zur Erforschung der sich innerhalb des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts verwissenschaftlichen Kunstgeschichte leisten. Sie ist daher im Vorhinein auf die Spanne vom Beginn des Erscheinens bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges beschränkt und damit auf 37 Bände, die sich von 1876 bis 1915 erstrecken.¹ Zudem wird sie sich nur einzelner Gesichtspunkte annehmen, dies jedoch unter Obwalten eines gesamtgeschichtlichen Standpunktes.

Als Aspekte erscheinen sinnvoll und zumindest in Umrissen erhellbar: Zuvorderst, unter welchen Umständen die Zeitschrift entstand, was ihr Erscheinen und ihre Erscheinungsform bestimmte, wie sich der Kreis der zu ihr Beitragenden konstituierte. Des Weiteren, durchaus allgemein oder exemplarisch erörtert, was den in ihr abgedruckten wissenschaftlichen Aufsätzen eignet, wie sie als Mittler wissenschaftlichen Forschungsertrags und gelehrter Diskussion fungierten. Sodann, welcherart, bisweilen ins Persönliche greifende Streitigkeiten sich daraus in der Zeitschrift ergaben, wie überhaupt die subjektive Einstellung sich zu dem Ideal der objektiven Wissenschaft verhielt. Endlich, welche Rolle der Nekrolog einnahm, welche Auskunft er über Verstorbene und die ihnen Nachrufenden zu geben vermag.

1. Erscheinen, Erscheinung und Autorenkreis

Die Entstehung des *Repertoriums für Kunstwissenschaft* steht zweifelsohne im weiteren Zusammenhang mit der im 19. Jahrhundert einsetzenden Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte.² Deren Grundlage hatten die Arbeiten Karl Friedrich von Rumohrs (1785–1843) und Gustav Friedrich Waagens (1794–1868) geschaffen. Für die Anerkennung der Kunstgeschichte als Wissenschaft war die damit begründete historisch-kritische Forschung bahnbrechend geworden und hatte eine allmählich voranschreitende Einrichtung kunsthistorischer Lehrstühle an den Universitäten und Polytechniken zur Folge gehabt. In besonderem Maß war der Dresdener Kunsthistorikerkongreß von 1871, auf dem der Holbeinstreit, eine lange schwebende Zuschreibungsfrage, entschieden worden war, geeignet gewesen, das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit auf den jungen Wissenschaftszweig zu ziehen und seine Anwartschaft auf einen festen und gesicherten Platz im Kanon der Wissenschaften kundzutun.³ Nicht weniger aber als der Auf-

Die vorliegende Studie ging aus einem Seminar über „Die europäischen Universitäten im 19. Jahrhundert“ hervor, das im Wintersemester 2009/10 unter Leitung von Prof. Dr. Gabriele Clemens an der Universität des Saarlandes stattfand. Letzter Kenntnisstand ist der März 2010. – Der höheren Genauigkeit, aber auch der Bedeutung wegen, die das Verlagswesen für den Gegenstand dieser Studie hat, findet sich in allen bibliographischen Angaben, sofern sie nicht regulär gekürzt sind, neben dem Erscheinungsort auch der Verlag angeführt.

¹ Abweichend vom Titel der Studie wurde auch der Jahrgang 1915 der Zeitschrift herangezogen, da 1914 kein eigener Band erschien, der Ertrag dieses Jahres aber zweifellos in jenem enthalten ist.

² Die Begriffe ‚Kunstgeschichte‘ und ‚Kunstwissenschaft‘ werden als Synonyme zueinander gebraucht. Beachtung widerfährt der Differenzierung nur, wenn dies in der Rückschau geboten ist.

³ Siehe hierzu u.a. Gabriele BICKENDORF: Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung. – In: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. (= Wolfenbütteler Forschungen. Bd. 48.) Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 359 sowie Wolfgang BEYRODT: Kunstgeschichte als Universitätsfach. – In: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. (= Wolfenbütteler Forschungen. Bd. 48.) Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 323f.

schwung der Kunstwissenschaft gehört zum weiteren Zusammenhang der Anfänge des *Repertoriums* jener Aufschwung, den das wissenschaftliche Zeitschriftenwesen des deutschen Sprach- und Kulturraumes nach der deutschen Reichsgründung von 1871 genommen hatte.⁴

Im engeren Zusammenhang mit der Einrichtung des *Repertoriums* sind zwei kunsthistorische Periodika, das *Archiv für die zeichnenden Künste* und die *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, zu nennen. Der Forschung über die Kunstgattung der Graphik verpflichtet bzw. über alle Forschungserträge zur Kunstgeschichte allgemein-referierend, waren beide Organe in ihrem Selbstverständnis auf den Dienst an der neuen, strengen Kunstgeschichte bezogen gewesen, bis verschiedene Umstände zwischen 1870 und 1873 zu ihrer Einstellung geführt hatten.⁵

Vom ersten bis zum vierten September 1873 fand in Wien – wegen der gleichzeitig dort abgehaltenen Weltausstellung – der erste internationale kunstwissenschaftliche Kongreß statt.⁶ Auf ihm schlug die Geburtsstunde des *Repertoriums*.⁷ Die Kongreßteilnehmer, unter ihnen die namhaften Professoren für Kunstgeschichte Eitelberger, Kinkel, Thausing und Woltmann, beschlossen einmütig, zukünftig sowohl ein *Repertorium für Kunstgeschichte und verwandte Fächer* wie auch, als Seitenstück dazu, eine Reihe der *Regesten der Kunstgeschichte* erscheinen zu lassen, da „jeder anerkannte, daß bei der nicht mehr zu bewältigenden Masse von literarischen Fachpublicationen es unerläßlich nöthig sei Centralorgane zu schaffen, wie sie z. B. die Chemiker bereits besitzen, und wie sie theilweise schon für das Gebiet der classischen Alterthumskunde [...] existiren.“⁸ Indes scheint besonders das *Repertorium* von Anfang an dafür bestimmt gewesen zu sein, Ersatz zu schaffen für die oben genannten, eingegangenen Zeitschriften und somit eine in den Vorjahren „in der Kunstliteratur bestehende Lücke auszufüllen.“⁹ Jedenfalls wurde ein von Eitelberger schon fertig ausgearbeiteter Plan zur Schaffung des *Repertoriums* nach kurzer, widerspruchsfreier Diskussion von dem Kongreß angenommen und zum Programm der Zeitschrift erhoben.¹⁰ Aus ihm erhellt, warum die Zeitschrift als *Repertorium* betitelt werden sollte: Es ging

⁴ Joachim KIRCHNER: Das deutsche Zeitschriftenwesen. Seine Geschichte und seine Probleme. Bd. 2. Vom Wiener Kongreß bis zum Ausgange des 19. Jahrhunderts. Mit einem wirtschaftsgeschichtlichen Beitrage von Hans-Martin Kirchner. – Wiesbaden: Harrassowitz 1962, S. 238.

⁵ Ebd., S. 214ff.

⁶ Siehe zuvorderst folgende Berichterstattung (nachstehend mit KCW bezeichnet): Erster kunstwissenschaftlicher Congreß in Wien. – In: Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (Monatschrift für Kunst und Kunstgewerbe) Bd. 4 (1872/73), S. 400ff. [Erster kunstwissenschaftlicher Congreß in Wien]; S. 431f. [Kunsthistorischer Congreß]; Anhang zu Heft 96 [Jg. 8 (1873)]: S. 1–5 [Reglement; Fragepunkte; Programm des Repertoriums für Kunstgeschichte und verwandte Fächer; Programm für die Regesten der Kunstgeschichte; An die Herren Congreß-Mitglieder]; S. 445 [Mitglieder-Verzeichniß]; [Berichte über die vier Versammlungstage:] S. 446ff. [erster Tag]; S. 465ff. [zweiter Tag]; S. 495ff. [dritter Tag]; S. 522ff. [vierter Tag]; Bd. 5 (1874/75), S. 9–22 [Schluß des Berichts]. Ebd., S. 223f.; S. 421f. [Kurzberichte über das Repertorium]. Siehe ferner: Rudolf von EITELBERGER: Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien. – In: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 19 (1874), S. 40–46. Sodann: Heinrich DILLY: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. – Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 161ff.; S. 233. Schließlich: Gerhard SCHMIDT: Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte. – In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 36 (1983), S. 7ff.

⁷ Alles, was nachstehend über das *Repertorium* ausgesagt wird, beruht, soweit nicht anders angegeben, auf vom Verfasser dieser Abhandlung in systematisch durchgeführter Auswertung der Zeitschrift Ermittelten.

⁸ EITELBERGER, Resultate des kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, S. 45.

⁹ *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1 (1876), Vorwort. In den nachstehenden Belegstellen und Anmerkungen findet sich das *Repertorium* durchweg mit der Sigle R bezeichnet.

¹⁰ EITELBERGER, Resultate des kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, S. 45 (im Anhang der vorliegenden Studie im Wortlaut abgedruckt). Dieses Programm ist tatsächlich fast völlig deckungsgleich mit demjenigen, das Eitelberger schon vor Kongreßbeginn entwickelt hatte. (Siehe KCW, Anhang zu Heft 96 [Jg. 8 (1873)], S. 3f.) Offenbar um dieses zu betreiben, erklärte Eitelberger gleich am ersten Versammlungstag, daß alle „Gebildeten eines literarischen Mediums“ bedürften, „um die Werke der Kunst, welche die Frucht eines großen culturgeschichtlichen Processes sind, auch verstehen und in ihrer vollen Bedeutung würdigen zu können.“ Einem darauffolgenden Antrag Eitelbergers und Moriz Thausings, für das *Repertorium* und ein *Regestenwerk* ein Spezialkomitee einzusetzen, das an einem der folgenden Kongreßtage seine Vorschläge unterbreiten sollte, wurde stattgegeben. Am vierten Versammlungstag erklärte Eitelberger: „Der Natur der Sache nach kann mit den *Regesten* nicht so bald vorgegangen werden, da dieses Werk einer langwierigen und schwierigen Vorbereitung bedarf. Hingegen mit dem *Repertorium* könnte man vielleicht schon eher in

darum, „sachgemäße Berichte in knapper Form über Alles zu bringen, was auf dem Gebiete der Literatur [...] – in welcher Sprache es sei – erscheint, um auf diese Weise Kunstgelehrte über den Stand der ganzen Literatur genau zu orientiren.“¹¹

Im Jahre 1875 wurde dieses Unterfangen verwirklicht und es erschien das erste Heft eines Periodikums mit dem, vom Beschluß des Kongresses abweichenden Titel *Repertorium für Kunstwissenschaft*.¹² Als Redaktor der ersten Hefte zeichnete der Kongreßteilnehmer Franz Schestag, ein Schüler Eitelbergers, zunächst Kustos an dem von ihm grundgelegten Wiener Kunstgewerbemuseum, später zum Kustos der „K. K. Kupferstich-Sammlung in Wien“ avanciert, verantwortlich.¹³ Im Vorwort zum ersten Band, der vier Hefte umfaßte und 1876 komplett war,¹⁴ kehrte er die finanzielle Beihilfe, mit der das „K. K. Oesterr. Ministerium für Cultus und Unterricht“ sowie das „Kgl. Preußische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten“ das „Inslebentreten“ des Organs ermöglicht hätten, hervor:¹⁵ Es handelte sich um 2000 Gulden österreichischer- und um 1000 Mark preußischerseits.¹⁶

Im weiteren Verlauf scheint Schestag aber keinen rechten Gefallen an der ihm vielleicht von Eitelberger überantworteten Redaktionsarbeit gefunden zu haben, denn nach der Lieferung des ersten Jahrgangsheftes 1877 trat ein Stillstand ein, und erst 1879 konnte, dann unter neuer Redaktion, der zweite Band vollendet werden. Vielleicht liegt ein leichter Tadel Schestags darin, wenn die Anfang 1879 neu eingetretenen Redaktoren, Hubert Janitschek und Alfred Woltmann, bemerkten, daß „mehr als gebürlich die Geduld der Abonnenten herausgefordert“ worden sei und es nun gelte, „das erschütterte Vertrauen der Abonnenten und Fachgenossen wieder zu kräftigen und den Intentionen, welche das Repertorium in's Leben riefen, gerecht zu werden.“¹⁷ Als Hauptaufgabe des *Repertoriums* erinnerten Janitschek und Woltmann, zu diesem Zeitpunkt beide Professoren für Kunstgeschichte in Prag bzw. Straßburg, den Dienst an „der streng wissenschaftlichen Forschung auf allen Gebieten der kunstgeschichtlichen Disciplin“ und bestimmten

Gang kommen, wenn es nur gelänge, die nöthigen Kräfte für dasselbe, namentlich im Auslande, zu gewinnen. Bei dem großen Mangel an ausländischen Fachgenossen unter den Besuchern des Congresses hat ein geeignetes definitives Comité noch nicht in der Eile gebildet werden können und die weitere Besorgung dieser Angelegenheit verbleibt demnach wie manches Andere der Fürsorge des ständigen Ausschusses vorbehalten. Vielleicht wird es sich empfehlen, auch diese Unternehmungen mit Hilfe einer Gesellschaft lebensfähig zu machen und zu erhalten. Ich gebe nun anheim, was der Versammlung hierüber zu beschließen gut scheint.“ Nach einer kurzen Diskussion hierüber entschied die Versammlung: „Der Congreß erkennt die Begründung der in Vorschlag gebrachten Werke [...] als Nothwendigkeit an, und nimmt die den Congreßmitgliedern mitgetheilten Programme für beide Werke als Norm für die zur Durchführung der Sache zu ernennenden Ausschüsse en bloc an. [...] Der ständige Ausschuß wird beauftragt, die erforderlichen Schritte zur Gründung des Repertoriums und des Regestenwerks zu thun, eventualiter zu dem Zwecke eine Gesellschaft zu gründen und mit einer Verlagshandlung abzuschließen.“ Im Folgejahr erschien sodann diese Mittheilung: „Der kunstwissenschaftliche Congreß hat [...] die Gründung eines Repertoriums für Kunstwissenschaft als dringend wünschenswerth bezeichnet und den ständigen Ausschuß ersucht, die dazu erforderlichen Schritte zu thun. Das ist geschehen, das Unternehmen wird mit Beginn des nächsten Jahres in's Leben treten.“ (KCW, Bd. 4, Anhang zu Heft 96, S. 3ff.; regulär: S. 447; S. 452f.; S. 524f.; Bd. 5, S. 223.)

¹¹ Ebd.

¹² Über das Erscheinen des ersten Heftes unterrichtet Adolf SPEMANN: Wilhelm Spemann. Ein Baumeister unter den Verlegern. Mit achtzehn Bildern und einer Handschriftenprobe. – Stuttgart: Spemann 1943, S. 96. – Die *Regesten der Kunstgeschichte* sind anscheinend nie aufgenommen worden. Siehe hierzu: SCHMIDT, Die internationalen Kongresse, S. 8.

¹³ Vgl. E[dwin] LACHNIT: Franz Schestag. – In: ÖBL 10 (1994), S. 95.

¹⁴ Ein Repertoriumsheft erschien, nach Überwindung der Anfangsschwierigkeiten, teils viermal, teils sechsmal jährlich. Dem Hinweis auf das erste Heft ist der Vorsatz zu entnehmen, daß das Repertorium in „Heften von ca. 6 Bogen erscheinen“ werde, „von denen 4 einen Band bilden.“ (KCW, Bd. 5, S. 422.)

¹⁵ R 1 (1876), Vorwort. Schon während der Beratungen des Kongresses hatte „Custos“ Bucher konstatiert, daß es „nothwendig sein“ werde, „für die beiden projectirten Werke die Beihilfe der Regierungen zu suchen.“ (KCW, Bd. 4, S. 525.) In der Ankündigung des ersten Heftes ist hierzu im Detail zu lesen: „Das k.k. Oesterr. Ministerium für Cultus und Unterricht, durchdrungen von der Ueberzeugung, durch die Förderung eines solchen Organes den kunstwissenschaftlichen Studien einen wesentlichen Dienst zu erweisen, gewährte in bereitwilligster Weise eine namhafte jährliche Subvention, um das Inslebentreten des Repertoriums zu ermöglichen.“ (KCW, Bd. 5, S. 422.)

¹⁶ SPEMANN, Wilhelm Spemann, S. 96.

¹⁷ R 2 (1879), Vorwort.

es somit, sowohl von österreichischer als auch von reichsdeutscher Seite aus, seinem Titel entsprechend, als Periodikum einer verwissenschaftlichten Kunstgeschichtsschreibung.¹⁸ Während ihre Ankündigung, fortan „die Berichte über Galerien, Museen etc. mit [...] System und Vollständigkeit“¹⁹ zu geben, den Beschlüssen des Kongresses von 1873 vollauf entsprach, setzten sie diese partiell durch die Umwandlung des *Repertoriums*, dessen Herausgabe in „zwanglosen Heften“ geplant worden war,²⁰ zur „Vierteljahrsschrift mit strenger Einhaltung der Termine“²¹ außer Kraft. Daß die gesetzten Ziele erreicht werden konnten, erklärte Janitschek im Vorwort zum dritten Band nicht ohne Stolz. „Das Vertrauen der Mitarbeiter und der Abonnenten“, sagt er, „ist damit wieder gekräftigt worden; dies wiedererworbene Vertrauen soll nicht mehr verloren werden.“ Zugleich bedauerte er den Tod Woltmanns, „der mit aufopfernder Pflichttreue bis zum völligen Erlöschen seiner physischen Kräfte an den Redactions-Arbeiten theilnahm.“²² Von nun an hatte Janitschek über dreizehn Jahrgänge hinweg die Redaktion des *Repertoriums* allein inne.

Erst Janitscheks Tod, im Jahr 1893, ließ eine neue Doppelredaktion, bestehend aus Henry Thode, Professor für Kunstgeschichte in Heidelberg, und Hugo von Tschudi, dem späteren Direktor der Nationalgalerie in Berlin bzw. der staatlichen Galerien in Bayern, entstehen. „Kleine Aenderungen“, sagt Tschudi, die „eine Verengerung und eine Ausdehnung“ bedeuteten, müßten nunmehr an dem *Repertorium* vorgenommen werden. Einer verstärkten Berücksichtigung bedürften der Kunstmarkt sowie der in die Breite gehende Forschungsbetrieb. Dagegen könnten archäologische Beiträge aus Platzgründen nicht mehr aufgenommen werden. Der neuen Redaktion sei es angelegen, die Zeitschrift im Sinn strenger Kunstwissenschaft, die an keinen besonderen Interessenskreis gebunden sei, fortzuführen.²³

Nach knapp 20 Jahren, nach dem 1911 erfolgten Tod Tschudis, gab Thode die Redaktion des *Repertoriums* auf und Karl Koetschau, Direktor der königlichen Museen zu Berlin, trat an seine Stelle. Ab 1913 als Herausgeber fungierend, steuerte er das *Repertorium* in völlig veränderter Gestalt durch den Ersten Weltkrieg und die ersten Nachkriegsjahre.

Von der personellen Spitze der Zeitschrift hin zu ihrer inhaltlichen Gliederung: Die auf dem Kongreß zu Wien offengebliebene Frage, ob in das *Repertorium*, und falls ja, „inwieweit *selbstständige Aufsätze* aufgenommen werden sollen“,²⁴ wurde mit dem ersten Heft entschieden. Es erschienen Aufsätze.²⁵ Sie nahmen sogar den ersten Platz in jedem Heft ein und wurden im Jahrgangs-Inhaltsverzeichnis ohne Überschrift an erster Stelle aufgelistet. Durch den gesamten Erscheinungsverlauf des Organs hindurch blieb die damit begründete Kategorie, teils auch die sonst gesondert geführten Nachrufe enthaltend, bestehen. Weniger Lebenszeit war der Rubrik „Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen, Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde“²⁶ vergönnt. Entsprechend dem von Tschudi revidierten Programm der Zeitschrift mußte sie 1894 weichen, um Platz für die unter vier neue Ordnungsbegriffe, „Museen und Sammlungen“, „Ausstellungen“, „Versteigerungen“ und „Mittheilungen über neue Forschungen“,²⁷ gefaßten, meist kürzeren Texte zu schaffen. Gleichzeitig rückte die umfangreiche

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ EITELBERGER, Resultate des kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, S. 45.

²¹ R 2 (1879), Vorwort.

²² R 3 (1880), Vorwort.

²³ R 17 (1894), S. 1f.

²⁴ EITELBERGER, Resultate des kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, S. 45.

²⁵ In der Ankündigung des ersten Heftes hieß es, daß das *Repertorium* die Aufgabe habe, der „Specialforschung auf kunsthistorischem Gebiete durch die Veröffentlichung selbstständiger Aufsätze zu dienen“. (KCW, Bd. 5, S. 421.) Hierzu merkt SCHMIDT, Die internationalen Kongresse, S. 9 an: „Inhaltlich wurde das *Repertorium* seiner vom Programm definierten Aufgabe nur teilweise gerecht“, da „es gute zwei Drittel seines Umfangs für Originalbeiträge verwendete“.

²⁶ Diese Kategorie von R 2 (1879) an.

²⁷ Die „Ausstellungen“ und die „Versteigerungen“ sind in R 24 (1901) und R 25 (1902) zusammengefaßt. Von R 26 (1903) an fallen die „Versteigerungen“ fort. Indes kommen sie noch einmal in R 35 (1912) als „Auktionen“ zum Vorschein.

Abteilung „Litteraturbericht“ (seit 1898 schlicht mit „Litteratur“ überschrieben)²⁸ von der dritten an die zweite Stelle der inhaltlichen Reihung. Die dort aufscheinenden Berichte trugen fast durchweg die Züge von Rezensionen und entsprachen daher nur teilweise dem Wunsch des Kongresses, daß sie in einer unkritischen, „thatsächlich referierende[n]“ Form erstattet würden. Ebenfalls den von Tschudi angekündigten Reformen fielen die „Notizen“, bis dahin der Literaturbehandlung nachgeordnet, zum Opfer. Sie waren von dem Kongreß zur Aufnahme einer Form des Literaturberichtes ausersehen worden,²⁹ hatten in Wirklichkeit aber aus Forschungsbeiträgen und Bemerkungen unterhalb der Aufsatzlänge sowie aus – bisweilen auch separat verzeichneten – Erwiderungen bestanden.³⁰ Ein lange fester Bestandteil des *Repertoriums*, die Bibliographie, „das heißt: periodisches Verzeichnis der neu erscheinenden Literatur über bildende Kunst“,³¹ anfangs erstellt von Eduard Chmelarž, der als Angestellter am Wiener Kunstgewerbemuseum vielleicht von Eitelberger mit der Aufgabe betraut worden war, dann, von 1893 an, in den Händen von Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen zu Berlin und wahrscheinlich dort von Tschudi erworben, gelegen,³² fiel seit 1904 weg. Dies hing offenbar mit der Ausrichtung des *Repertoriums* zusammen, nur an dem mitzuwirken, was für die Existenz eines Wissenschaftszweiges notwendig sei. Da 1903 der erste Band einer *Internationalen Bibliographie der Kunstwissenschaft* herausgekommen war, schien die Fortführung einer eigenen Repertoriumsbibliographie überflüssig.³³ Für genauso entbehrlich muß Koetschau bei Antritt seiner Herausgeberschaft auch weite Teile der seit knapp 40 Jahren kultivierten inhaltlichen Struktur des Periodikums gehalten haben, denn er strich sie radikal zusammen: Seit 1913 fanden nur noch Aufsätze und Literaturberichte, versehen mit einem Verzeichnis der Künstler, Orte und Kunstwerke, in sein *Repertorium* Eingang.

Wodurch nun war die Erscheinung des *Repertoriums* als Druckerzeugnis im engeren Sinne bedingt? Dem großen Gewicht, das Österreich anfangs, durch die im Umkreis Eitelbergers angesiedelte Redaktion und das staatliche, Reichsdeutschland beträchtlich übersteigende Engagement, in der Zeitschrift besaß, wirkte in gewisser Weise der Verlag entgegen. Zwar wurde er in die gemeinsamen Hände von W. Spemann in Stuttgart und Gerold & Co. in Wien gelegt, doch legt die Typographie der Titelblätter den Schluß nahe, daß Spemann sich im Laufe der Zeit den bedeutenderen Anteil sichern konnte.³⁴ Indes war die Frucht der verlegerischen Zusammenarbeit ein nüchternes Preßerzeugnis. Das *Repertorium* erschien in Gestalt schmuckloser, in Antiqua gesetzter Hefte. Nur sehr selten kamen Abbildungen zum Einsatz, häufiger schon wurden faksimilierte Künstlersignaturen oder Reproduktionen charakteristischer Schriftzüge an und auf Kunstwerken dem Text einverleibt. Mit diesem Erscheinungsbild habe sich, wie Tschudi nicht ohne subtiles Bedauern sagt, das *Repertorium* „seine Stellung geschaffen und behauptet als Organ der ernstesten historischen Forschung zwischen anderen Blättern, die gleichzeitig der Kunst des Tages huldigend auf einen größeren Leserkreis rechnen konnten, oder die, mit reicheren Mitteln arbeitend, dem Kunstgelehrten das kaum zu entbehrende Abbildungsmaterial zur Verfü-

²⁸ Mit Ausnahme von R 35 (1912), wo von „Besprechungen“ die Rede ist.

²⁹ EITELBERGER, Resultate des kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, S. 45.

³⁰ In R 35 (1912) sind ausnahmsweise noch einmal „Notizen“ enthalten.

³¹ R 26 (1903), S. CXLII.

³² Ebd. Vgl. zu Chmelarž: Chmelarž, Eduard. – In: ÖBL 1 (1993), S. 145.

³³ Vgl. R 27 (1904), „An die Abonnenten“.

³⁴ Während die Angaben „Spemann“ sowie „Berlin und Stuttgart“ meist zwei Zeilen in Anspruch nehmen, ist der Firmenname „Wien, Gerold & Co.“ in nur eine Zeile gerückt und mitunter in geringerer Schriftgrad gesetzt. – Für die Übernahme des Verlages durch Wilhelm Spemann, so auch von ihm dem Kongreß von 1873 offiziell offeriert, dürfte die Vermittlung des teilnehmenden Kunsthistorikers Bruno Bucher, mit dem Spemann schon zuvor in verlegerischer Verbindung gestanden war, ausschlaggebend gewesen sein. Vgl. darüber SPEMANN, Wilhelm Spemann, S. 96. Die Mitübernahme des Verlages durch Gerold & Co. ist wohl auf österreichischen Wunsch zurückzuführen (wurde doch dort schon die *Monatschrift für Kunst und Kunstgewerbe* gedruckt), aber auch darauf, daß das Haus der Familie Gerold während der Weltausstellung zu einem gesellschaftlichen Angelpunkt wurde, wodurch sich gewiß Anknüpfungspunkte zu dem Kongreß ergaben. Vgl. darüber Carl JUNKER: Das Haus Gerold in Wien 1775–1925. – Wien: Gerold 1925, S. 46ff.

gung stellten.³⁵ Im Jahre 1902 ging die Zeitschrift in den Verlag von G. Reimer in Berlin, dessen Eigentümer seit 1896 Walter de Gruyter war,³⁶ über. Ab dem Folgejahr wurde auch der Druck von Reimer besorgt, was nur eine unwesentliche Modifikation der verwendeten Schrifttypen mit sich brachte. Dagegen führte die Herausgeberschaft Koetschus 1913, analog der inhaltlichen Umgestaltung, zu einer einschneidenden Änderung der äußeren Form des *Repertoriums*: Die Hefte erschienen fortan auf Kunstdruckpapier und mit zahlreichen Abbildungen versehen.

Wer nun aber gab diesen Heften von Beginn an Leben, wie gestaltete sich der Kreis derjenigen, die zu der Zeitschrift literarisch beitrugen? Das ließe sich nur sagen, indem man alle Autoren namentlich erfaßte, daran anknüpfend, über sie biographische Studien triebe, dann einzelne Kreissegmente, in denen sie sich aufgrund von Gemeinsamkeiten nebeneinanderstellen ließen, herauszuarbeiten suchte. Trotz ihrer Begrenzung möge die gegenwärtige Abhandlung dazu eine Skizze liefern. Sie basiert auf einer Auflistung sämtlicher Autoren sowohl der Aufsatz- als auch der Berichte-, Er widerungs- und Nekrologkategorie des *Repertoriums*. Die dadurch geschaffene empirische Grundlage ist zwar nur bedingt repräsentativ (denn es ist davon auszugehen, daß etliche Namen nur in einzelnen Kategorien vorkommen), erlaubt aber doch einige vorläufige Schlüsse.

Zum einen bezüglich des Standes der Autoren: Ins Auge fallen zunächst die Namen bekannter Universitätsprofessoren für Kunstgeschichte, exponierter Vertreter ihres Faches, ihnen voran die modernen Begründer der Disziplin an den deutschsprachigen Hochschulen, Anton Springer (zuletzt Leipzig) und Rudolf von Eitelberger (Wien).³⁷ In der langen Reihe dieser Kunsthistoriker³⁸ fehlen allerdings jene, die, wie Herman Grimm (Berlin), nicht dem empirisch arbeitenden Lager angehörten,³⁹ wodurch das *Repertorium* als Organ des strengen, ‚antiquarischen‘ Zweiges der Wissenschaft gekennzeichnet ist. Zudem bestiegen einige unter ihnen den Lehrstuhl erst, nachdem sie bereits im *Repertorium* publiziert hatten,⁴⁰ ein Umstand, der einen scharfen Blick der Herausgeber für wissenschaftliche Begabungen ebenso erkennen lassen mag wie den karriereförderlichen Effekt von Veröffentlichungen in einem seriösen Periodikum. Die bestehende oder sich gerade heranbildende ‚Oberschicht‘ der strengen Kunstwissenschaft wird alsdann von Universitätsprofessoren flankiert, die eher im engeren Kreis der Gelehrtenwelt wirksam gewesen sein dürften,⁴¹ sowie von dem Fach nahestehenden, indes anderen Disziplinen an-

³⁵ R 17 (1894), S. 1.

³⁶ Gerhard LÜDTKE: Walter de Gruyter. Ein Lebensbild. – Berlin und Leipzig: de Gruyter 1929, S. 15ff

³⁷ Vgl. BEYRODT, Kunstgeschichte als Universitätsfach, S. 318ff. – Springer und Eitelberger veröffentlichten erstmals in R 1 (1876) bzw. R 4 (1881).

³⁸ Bestehend aus: Georg Dehio (R 3 [1880] u.ö.), Adolf Goldschmidt (R 15 [1892] u.ö.), Cornelius Gurlitt (R 15 [1892] u.ö.), Hubert Janitschek (R 2 [1879] u.ö.), Hans Jantzen (R 31 [1908]), Carl Justi (R 16 [1893] u.ö.), Franz Xaver Kraus (R 1 [1876] u.ö.), Wilhelm Lübke (R 1 [1876] u.ö.), August Schmarsow (R 12 [1889] u.ö.), Paul Schubring (R 23 [1900]), Moriz Thausing, (R 3 [1880]), Henry Thode (R 10 [1887] u.ö.), Salomon Vögelin (R 2 [1879] u.ö.), Josef Strzygowski (R 11 [1887] u.ö.), Franz Wickhoff (R 6 [1883] u.ö.), Heinrich Wölfflin (R 13 [1890] u.ö.), Karl Woermann (R 7 [1884], u.ö.), Alfred Woltmann (R 1 [1876] u.ö.).

³⁹ Vgl. Peter BETTHAUSEN: Grimm, Herman. – In: Metzler Kunsthistoriker[-]Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 130ff.

⁴⁰ Dies gilt beispielsweise für Georg Dehio, der 1884 die Königsberger Lehrkanzel erklomm (Peter BETTHAUSEN: Dehio, Georg. – In: Metzler Kunsthistoriker[-]Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 54) sowie für Paul Schubring, der 1909 einen Ruf nach Basel annahm (Christiane FORK: Paul Schubring. – In: Metzler Kunsthistoriker[-]Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 374).

⁴¹ So beispielsweise der Zürcher Ordinarius Johann Rudolf Rahn (R 3 [1880] u.ö.), der sich hauptsächlich den schweizerischen Denkmälern widmete (Hans-Rudolf MEIER: Rahn, Johann Rudolf. – In: NDB 21 (2003), S. 112ff.), Josef Neuwirth (R 8 [1885] u.ö.), der an der Wiener Technischen Hochschule lehrte und sich um die österreichische Denkmalpflege verdient machte (vgl. Katja BRANDT: Neuwirth, Josef. – In: NDB 19 (1999), S. 188f.) und Georg Graf Vitzthum (R 28 [1905]), dessen rare Veröffentlichungen sich durch Strenge auszeichneten, dessen sonstiges wissenschaftliches Wirken seinem akademischen Lehramt galt (Peter BETTHAUSEN: Vitzthum von Eckstädt, Georg Graf. – In: Metzler Kunsthistoriker[-]Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 425).

gehörenden Hochschullehrern.⁴² Eine eigene, hervorragende Gruppe, als deren Repräsentanten Wilhelm von Bode (Berlin) und Woldemar von Seidlitz (Dresden) herausragen,⁴³ bilden weiters die fast durchweg promovierten, teils den Professorentitel tragenden Leiter und Angestellten der Kunst- und Kunstgewerbemuseen.⁴⁴ Ihnen durch eine nach den Institutionen hin einseitig permeable Membran verbunden, ist eine schwer faßbare, aber zweifellos vorhandene Gruppe von – gleichfalls meist dissertierten – freischaffenden Kunsthistorikern und Kunstschriftstellern.⁴⁵ Deutlicher schon sind die Angehörigen einer Welt jenseits der kunstwissenschaftlich-akademischen Fachbildung auszumachen.⁴⁶ Im Proporz den Fachgelehrten wohl etwas unterlegen, waren sie dennoch eine Hauptstütze des Organs. Der sich zur Wissenschaftlichkeit aufschwingende Dilettantismus⁴⁷ von Architekten, Archivaren, Geistlichen, in den Ruhestand getretenen Militärs,⁴⁸ aber auch die Arbeiten des italienischen Connaisseurs Giovanni Morelli, der unter dem Pseudonym Iwan Lermolieff mit kühnen, häufig zutreffenden Thesen die etablierte Kunstwissenschaft in Unruhe versetzte,⁴⁹ sowie anderen mehr, fanden im *Repertorium* ihren Niederschlag. Ebenso wenig verwehrt blieb Frauen die Teilnahme an der Zeitschrift: Bereits 1887 wurde ein Aufsatz der Künstlerin und Schleswiger Pfarrersfrau Doris Schnittger abgedruckt.⁵⁰ Resümiert man diese Einzelwahrnehmungen, wird man sich vorläufig unter dem Autorenkreis des *Repertoriums* eine recht ausgewogene Versammlung an historischer Kunstforschung beruflich oder privat Interessierter, imstande und grundsätzlich gehalten, sich in sachlich-nüchterner Weise über Gegenstände der Kunstwissenschaft zu äußern, denken müssen. Mithin kann, obgleich nicht ganz auszuschließen ist, daß eine Beziehung zu akademischen Kreisen die Aufnahme von Beiträgen begünstigt habe, von der Zeitschrift keineswegs als von einem reinen Akademikerorgan gesprochen werden. Vielmehr macht es den Eindruck, als hätten die Herausgeber ihr

⁴² So beispielsweise der in R 7 (1884) aufscheinende Bonner Historiker Karl Lamprecht (vgl. Bernhard vom BROCKE: Lamprecht, Karl. – In: NDB 13 (1982), S. 467ff.) und der in R 1 (1876) u.ö. veröffentlichende Grazer Rechtshistoriker und Numismatiker Arnold Luschin von Ebengreuth (vgl. Nikolaus GRASS: Luschin von Ebengreuth, Arnold Ritter. – In: NDB 15 (1987), S. 529ff.).

⁴³ Beide veröffentlichten erstmals in R 6 (1883).

⁴⁴ So Max Jakob Friedländer (R 17 [1894] u.ö.), Direktor der Berliner Gemäldegalerie (vgl. Jürgen ZIMMER: Friedländer, Max Jakob. – In: Metzler Kunsthistoriker[-]Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 102f.), Bruno Bucher (R 3 [1880]), Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (vgl. [N.] von SCHÖNBACH: Bruno Adalbert Bucher. – In: ADB 47 (1903), S. 773) und andere mehr.

⁴⁵ Als durchaus exemplarisch für den beruflichen Typus des freien Kunstschriftstellers scheint Rudolf Redtenbacher (R 1 [1876] u.ö.) dazustehen: Seine Tätigkeit erstreckte sich über die Abfassung von Monographien und Beiträgen zu Architekturzeitschriften bis hin zur Mitarbeit in einer niederländischen Regierungskommission zur Erforschung der Baudenkmäler des Landes. Vgl. darüber [N.] von DONOP: Rudolf Redtenbacher. – In: ADB 28 (1889), S. 778ff. Ebenso exemplarisch für den Übergang von der Selbständigkeit hin zur Anstellung in einer Institution mag die Biographie Joseph Eduard Wesselys (R 4 [1881] u.ö.) sein. Er begann als Kunstschriftsteller, brachte es aber dann bis zum Inspektor des Herzoglichen Museums zu Braunschweig. Vgl. darüber Paul ZIMMERMANN: Joseph Eduard Wessely. – In: ADB 42 (1897), S. 144f.

⁴⁶ Dies, obzwar die Sonderung von den Akademikern schwerfällt, da deren viele nicht mit ihren akademischen Titeln zeichneten.

⁴⁷ Die Begriffe ‚Dilettantismus‘ und ‚Dilettant‘ seien nicht abschätzig, sondern dem italienischen Wortstamm nach gebraucht.

⁴⁸ Als da namentlich sind: Architekt Memminger (R 7 [1884]), der Architekt Franz Jacob Schmitt (R 16 [1893] u.ö.), der Nürnberger Kreisarchivsekretär Albert Gümbel (R 25 [1902] u.ö.), der Hannoveraner Archivdirektor Dr. R. Doebner (R 24 [1901]), Pater Ildefons Herwegen O.S.B. (R 32 [1909]), Josef Kreitmaier S. J. (R 37 [1915]), Benefiziat Dr. Siebert (R 35 [1912]), Oberstleutnant a. D. Ernst von Sommerfeld (R 29 [1906] u.ö.) und Generalleutnant z. D. C. v. Bardeleben (R 32 [1909]).

⁴⁹ Vgl. Peter BETTHAUSEN: Morelli, Giovanni (Lermolieff, Iwan). – In: Metzler Kunsthistoriker[-]Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 275ff. sowie Carl BRUN: Morelli, Giovanni. – In: ADB 52 (1906), S. 566ff. – Morelli publizierte einmalig in R 5 (1882). Sonst sind Besprechungen seiner Arbeiten zu finden, z.B. in R 13 (1890).

⁵⁰ Ihr stehen Maria Grunewald (R 36 [1913]), Mela Escherich (R 31 [1908] u.ö.), Grete Ring (R 33 [1910]), Henriette Mendelsohn (R 27 [1904] u.ö.) und Frida Schottmüller (R 25 [1902]) zur Seite. Das verhältnismäßig frühe und breite Auftreten von Frauen im *Repertorium* mag darauf zurückgehen, daß der Redaktor Janitschek durch Renaissancestudien zur „Anerkennung der geistigen Ebenbürtigkeit der Frau“ gelangt war (R 17 [1894], S. 4).

Amt meistens überparteilich wahrgenommen und dafür gesorgt, daß das *Repertorium* jedem offenstehe, der bereit sei, zu einer – nach den Maßstäben der Zeit – strengen Kunstwissenschaft beizusteuern.⁵¹

Zum anderen bezüglich der nationalen Herkunft der Autoren:⁵² Allein nach kurzem Blick über ihre Namen kann kein Zweifel daran herrschen, daß sie größtenteils den deutschsprachigen Völkerschaften angehörten, wobei sowohl Reichsdeutsche als auch Österreicher einer kleinen Fraktion aus Deutschschweizern zahlenmäßig überlegen gewesen sein werden.⁵³ Die nach den Deutschsprachigen nächstgrößere Gruppe waren die Italiener;⁵⁴ sie machen knapp 4 % des zugrundegelegten Autorenkreises aus,⁵⁵ gefolgt von den vermutlich aus Großbritannien stammenden Englischsprachigen mit knapp 2 %.⁵⁶ Weitere Sprach- und Kulturkreise sind jeweils nur unter der Einprozentgrenze meßbar. In keiner Weise treten Franzosen in Erscheinung. Dieser Befund charakterisiert das *Repertorium* als ein nur geringfügig zur Internationalität neigendes Organ der historischen Kunstforschung, was davon herrühren wird, daß der internationale Kongreß, der es ansah, realiter fast nur die deutschsprachigen Forscher vereinte, die freilich auch lange Zeit für sich beanspruchen konnten, europaweit führend zu sein.⁵⁷ Das Vorkommen italienischer Autoren von der Redaktion Janitscheks an, englischsprachiger Autoren seit der Redaktion Bodes und Tschudis erklärt sich durch das gemeinsame Interesse der Kunstforschung an der italienischen Kunst und die sich darüber mehr und mehr entspinnde internationale Debatte. Das Fernbleiben französischer Autoren erhellt gewiß daraus, daß nach dem Siebziger Krieg, in dem Frankreich von den deutschen Staaten besiegt worden war, es als Sache der nationalen Ehre galt, nicht zu einer deutschdominierten Zeitschrift beizutragen sowie aus den Bestrebungen, die Kunst der italienischen Renaissance, über die vor allem ein Austausch hätte stattfinden können, durchaus eigenständig zu ergründen.⁵⁸

⁵¹ Ein Brief Woltmanns an Vögelin, in dem er ihn, obwohl beide zuvor in heftigem wissenschaftlichen Streit gestanden waren, um Beistand für die Arbeit am *Repertorium* bittet, bestärkt diesen Eindruck. Vgl. darüber R 12 (1889), S. 227f.

⁵² Als Unterscheidungskriterien seien der Klang der Namen sowie die Veröffentlichungssprache herangezogen.

⁵³ Die genaue Größe der Schweizer Gruppe unter den Autoren wird nur schwer zu bestimmen sein. Allerdings gestatten die wenigen prominenten Schweizer Namen die Vermutung, daß sie, dem Verhältnis der Gesamtheit der Deutschschweizer zum deutschen Kulturraum entsprechend, nicht allzu umfangreich gewesen sei. Dagegen scheinen die Österreicher nahezu mit den Reichsdeutschen gleichgezogen, somit das Gesamtverhältnis der Österreicher zum Deutschtum beträchtlich überstiegen zu haben, ein Umstand, der wohl auf die Gründung des *Repertorium*s auf dem Kongreß zu Wien zurückgeführt werden kann.

⁵⁴ Im einzelnen: Antonio Bertolotti (R 4 [1881] u.ö.), Willemo Braghirolli (R 2 [1879]), Arduino Colasanti (R 27 [1904] u.ö.), Gustavo Frizzoni (R 21 [1898]), Francesco Malaguzzi Valeri (R 18 [1895] u.ö.), Conte Luigi Manzoni (R 26 [1903]), Piero Misciatelli (R 32 [1909]), Antonio Munoz (R 27 [1904]), Giacomo de Nicola (R 32 [1909]), Leandro Ozzolo (R 33 [1910]), Pietro Paoletti (R 22 [1899] u.ö.), Prof. Ercole Scatassa (R 25 [1902]) und Adolfo Venturi (R 8 [1885]).

⁵⁵ Die Prozentangaben sind nur Annäherungswerte, da einige der insgesamt erfaßten 368 Autoren mit Initialen gezeichnet haben, die mit ebenfalls aufscheinenden vollständigen Namen identisch sein können. Offensichtliche Doppelungen wurden aber beseitigt.

⁵⁶ Im Einzelnen: J. Wood Brown (R 24 [1901]), Conway (R 28 [1905]), Herbert Cook (R 25 [1902]), Campbell Dodgson (R 20 [1897] u.ö.), C. Jocelyn Ffoulkes (R 25 [1902]) und W. H. James Weale (R 24 [1901] u.ö.).

⁵⁷ Vgl. Peter BETTHAUSEN: Waetzoldt, Wilhelm. – In: Metzler Kunsthistoriker[-]Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 443. – Festzuhalten ist indes, daß es sehr wohl einige Kongreßteilnehmer gab, die nicht aus den Ländern deutscher Zunge stammten. Zu nennen sind beispielsweise die ‚Herren‘ Bina (Rom), Giovanni Battista Cavalcaselle (Florenz) und Francisco Maria Tubino (Madrid). (KCW, Bd. 4, S. 445f.)

⁵⁸ Hinweise darauf liefert Wilhelm von Bode in einem um Sachlichkeit bemühten Nachruf auf Louis Courajod, Konservator am Louvre (R 19 [1896], S. 396ff.).

2. Der wissenschaftliche Aufsatz

Die Aufsatzkategorie des *Repertoriums* hat eine derartige Größe, daß es möglich ist, durch sie einen statistischen Querschnitt nach mehreren Aspekten vorzunehmen. Dieser soll helfen, zum einen ihre Struktur, zum anderen Tendenzen des Periodikums klarzulegen.⁵⁹

Die Malerei, das ergibt eine nach dem in den Aufsätzen behandelten Kunsttypus gerichtete Analyse, ist die mit Abstand am häufigsten berührte Gattung (49,2 %). Ihr folgt zunächst die Graphik (18,7 %), erst dann die Architektur (14,6 %). Die Plastik (12,2 %) rangiert deutlich vor dem Kunstgewerbe (2 %). Ein Teil der Abhandlungen (8,2 %) durchmißt derart viele Kunstzweige, daß keine Zuordenbarkeit zu Einzelgattungen gegeben ist, während ein weiterer Teil (3,3 %) rein historischen oder theoretischen Inhaltes ist, die Kunst allenfalls als Abstraktum zum Gegenstand hat. Diese Feststellungen deutend, erscheint die Übermacht der Malerei im *Repertorium* vor dem Hintergrund der im 19. Jahrhundert verbreiteten Zuneigung für große historische Persönlichkeiten. Solche waren in Gemälden sicher leichter faßlich, als in Bauwerken, die oft die Handschrift mehrerer, nicht immer voneinander zu scheidender Künstler tragen. Wohl aus der informellen Nachfolge, welche die Zeitschrift für das *Archiv der zeichnenden Künste* übernommen hatte, ist die erstaunlich breite Präsenz der Graphik herzuleiten.

Der erste Schwerpunkt der Aufsatzkategorie, so ist einer Untersuchung, inwieweit in ihr über die Kunst verschiedener Länder, über Künstler differenter Nationalität und Schaffensorte gehandelt werde,⁶⁰ zu entnehmen, liegt bei deutscher Kunst und deutschen Künstlern (48,4 %), der zweite bei Italien und den Italienern (31,3 %). Weiters gilt den Niederlanden und ihren Künstlern stärkere Aufmerksamkeit (11 %), geringere dagegen den österreichischen Leistungen (5,4 %), die Böhmen (1,6 %) mit einschließen. Im europäischen Zirkel absorbieren sonst nur noch Frankreich und die Franzosen nennenswerte Anteilnahme (3 %); an sie grenzt unmittelbar der Nahe Osten (2 %) an. Einige Beiträge (4,6 %) sind keinem Land und keinem Künstler zugeeignet. Dieser Befund korrespondiert mit dem Autorenkreis des *Repertoriums*: Da die große Mehrheit der Autoren deutschsprachig war, lag die Betrachtung von Kunstschöpfungen, die im deutschen Kulturraum oder aus ihm heraus entstanden waren, besonders nahe. Deutsch-Österreich fiel wohl darin, trotz zahlreicher österreichischer Beitragender, in etwa auf einen von Population und politischer Geographie abhängigen Part zurück. Daß indes Italien und den italienischen Künstlern – obwohl die italienischen Autoren der Zeitschrift überschaubar sind – ein hoher Stellenwert zukam, rührte vermutlich schon von den Italienschilderungen Winckelmanns und Goethes her, die im deutschen Kulturkreis Begeisterung ausgelöst hatten,⁶¹ aber auch davon, daß in Italien die Renaissance sich vollzogen hatte, die im ausgehenden 19. Jahrhundert als Anfang des modernen Europas betrachtet, daher in ihren künstlerischen Formen hochgeschätzt und nachgeahmt wurde.⁶² Schließlich wird der Entfaltung französischer Kunst und Abhandlungen über ihre Urheber neben der Deutschenfeindlichkeit eine gewisse Gallophobie – selbst unter Gelehrten – hinderlich gewesen sein.

⁵⁹ Zugrundegelegt werden 829 Aufsätze, d. h. sämtliche Bestandteile der Aufsatzkategorie abzüglich der in ihr enthaltenen Nekrologe. Durchgehend sind Mehrfachzuweisungen möglich.

⁶⁰ Zugrundegelegt ist bei der Zuordnung von Künstlern, Wirkungsstätten und Kunstwerken zu Ländern die politisch-geographische Situation zwischen 1871 und 1918. Nur, wo dadurch Verzerrungen entstünden, erfährt die exakte historische Situation Berücksichtigung.

⁶¹ Selbst vom Standpunkt des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts aus, befand Wilhelm Waetzoldt in seinem Buch über die Sehnsucht der Nord- und Mitteleuropäer nach Italien, daß um die Auseinandersetzung mit dem italienischen Erlebnis niemand herumkomme, dem Bildung noch ein Ziel sei (BETTHAUSEN, Waetzoldt, Wilhelm, S. 444).

⁶² So zeugt auch die Renaissancecharakteristik, die Wilhelm LÜBKE: Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. 3., stark verm. Aufl. – Leipzig: Seemann 1865, S. 642 gibt, von Begeisterung. „In der goldenen Epoche der neueren Zeit“, sagt er ebd., – „etwa von 1450 bis 1550, feiern die Wissenschaften, Poesie und bildenden Künste [...] ihre glorreichste Entfaltung.“

Eine Aufgliederung der Aufsätze nach der Frage, inwiefern – und: welche Kunstepochen in ihnen vorkämen,⁶³ muß die Renaissance (51,6 %), davon ein knappes Viertel Frührenaissance (11,9 %), obenanstellen. Etwas darunter steht das Mittelalter (44,3 %), dem der Barock (13,1 %) nachgeordnet ist. Die Antike (2,8 %) tritt noch sichtlich hervor, aber der Klassizismus – und mit ihm alle Kunstrichtungen der jüngeren Vergangenheit oder der Gegenwart des späten 19. Jahrhunderts – bleiben unter der Einprozentgrenze. Einige Beiträge (2,3 %) können keiner Epoche zugeordnet werden. Was sich nun mit diesen Erkenntnissen kombinieren läßt? Zunächst die besagte Bewunderung, die in der zweiten Hälfte des ‚Ottocento‘ für das Quattrocento und Cinquecento, das von der Apenninenhalbinsel nach ganz Europa ausgehende Zeitalter der Renaissance, gehegt wurde, wozu erheblich Jacob Burckhardts Buch *Kultur der Renaissance in Italien*, dessen erste Auflage 1860 herausgekommen war, beitrug.⁶⁴ Ferner die schon davor durch die Romantik einsetzende Hinwendung zum Mittelalter, das man für „eine der klassischen Kulturepochen Europas“⁶⁵ hielt.⁶⁶ Des Weiteren der Umstand, daß im „Barockstyl“ lange eine „Epoche der Verwilderung, der emancipirten Decoration“ gewährt wurde,⁶⁷ bis einige Kunsthistoriker sich ab den 1880er Jahren daran machten, das Vorurteil zu brechen, einen – nur langsam Boden gewinnenden – Paradigmenwechsel einzuläuten.⁶⁸ Mithin muten die Aufsätze im *Repertorium* als ein Indikator der ästhetischen Gerichtetheit zum jeweiligen Zeitpunkt ihres Erscheinens an, wenngleich ihnen ein signifikantes Maß an Erhabenheit über bloße Tagesströmungen,⁶⁹ die nahezu gänzliche Abwendung von direkten Reflexionen über die Kunst ihrer Jetztzeit zuzusprechen ist.

Fast ausnahmslos bedienten sich die Autoren der Aufsätze des Deutschen, einem Leitsatz des Kongresses zu Wien getreu, demnach das ganze *Repertorium* „in deutscher Sprache“ zu publizieren sei.⁷⁰ So sind auch anfänglich die Beiträge der italienischen Autoren deutsch formuliert, sogar originalen Textpassagen eines Renaissancetheoretikers eine deutsche Übersetzung beigelegt.⁷¹ Die Einsprachigkeit endete erst 1897 mit der Aufnahme eines italienischen Aufsatzes; ihm folgten 1901 die ersten englischen Beiträge.⁷²

Neben Einzelbeiträgen stehen solche, die Teil einer über mehrere Bände des *Repertoriums* sich erstreckenden Serie sind,⁷³ aber auch jene bilden mitunter, indem sie sich durch einen dis-

⁶³ Die Kunstepochen werden stark vereinfacht aufgefaßt. Unter den Begriff ‚Mittelalter‘ fallen sowohl romanische als auch gotische Kunsterscheinungen. Die Kunst des Manierismus ist der Renaissance, diejenige des Rokoko dem Barock zugerechnet. Da die zeitliche Erstreckung der Epochen von Land zu Land, von Landschaft zu Landschaft differiert, ist für die Zuweisung einer Kunsterscheinung, die in einem Übergangsbereich steht, ihr individuelles Stilbild ausschlaggebend.

⁶⁴ Vgl. darüber Werner KAEGI: Burckhardt, Jacob Christoph. – In: NDB 3 (1957), S. 37.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Anschaulich erhellt Wilhelm LÜBKE: Lebenserinnerungen. – Berlin: Fontane 1891, S. 149 diese Tendenz. „Bezeichnend für die Richtung unserer Studien ist“, sagt er über seine während des Studiums mit Kommilitonen unternommenen Kunstwanderungen, „daß wir [...] noch fast ausschließlich den romanischen Denkmälern unsere Aufmerksamkeit zuwandten, daß die Gothik erst in zweiter Linie stand, die Renaissance aber auch bei uns unter dem Banne einer fast an Verachtung streifenden Gleichgültigkeit litt, welche ein Kriterium jener romantischen Epoche bildete.“

⁶⁷ LÜBKE, Geschichte der Architektur, S. 700.

⁶⁸ Allen voran Cornelius Gurlitt. Vgl. darüber Peter BETTHAUSEN: Gurlitt, Cornelius. – In: Metzler Kunsthistoriker[-]Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 135.

⁶⁹ Dies aufgrund der konstanten Beiträge über die Kunst des Mittelalters und der Renaissance, über deren Nachahmung der Zeitgeschmack der Belle Époque in Gestalt des Neobarocks und des Jugendstils hinwegschritt.

⁷⁰ EITELBERGER, Resultate des kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, S. 45.

⁷¹ In einem Aufsatz von Prof. Dr. Staigmüller über Leon Battista Alberti (R 14 [1891], S. 301ff.).

⁷² Von Francesco Malaguzzi Valeri (R 20 [1897], S. 173ff.) bzw. J. Wood Brown (R 24 [1901], S. 127ff.) und W. H. James Weale (R 24 [1901], S. 132ff.). Insofern ist es nicht völlig zutreffend, wenn SCHMIDT, Die internationalen Kongresse, S. 9 behauptet, daß es sich bei dem *Repertorium* um eine „durchwegs deutschsprachige [...] Fachzeitschrift“ handle.

⁷³ Das vornehmste Beispiel hierfür gibt eine 42-teilige Abhandlung von Max Lehrs über „Den deutschen und den niederländischen Kupferstich des 15. Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen“, die von R 11 (1888) bis R 17 (1894) erschien.

kursiven Zusammenhang auszeichnen, eine Reihe. Wie die Aufsätze der Zeitschrift als Medien der wissenschaftlichen Klärung einer Frage benützt wurden, sei anhand einer derartigen Reihe beispielhaft aufgezeigt.

In dem spätmittelalterlichen Konterfei zweier einander zugewandten Liebenden (dem sogenannten *Gothaer Liebespaar*) ist über beider Haupt jeweils ein Spruchband aufgemalt. Dasjenige über der Frau lautet: Sye hat uch nyt gantz veracht / Dye üch daß schnürlin hat gemacht. Darauf versetzt der Mann: Vn byllich hat sye eß gedan / want ich han eß sye genissen lan. Unstreitig ist, daß sich das ‚schnürlin‘ auf eine Stoffquaste bezieht, die über der Schulter des Mannes liegt, über deren Ende die Frau einen goldenen Armreif gestreift hat. Sonst aber ist der Sinn der Sprüche uneindeutig. Schon als Ludwig Scheibler 1904 im *Repertorium* eine Besprechung des Gemäldes vornahm, war über sie gerechdet worden. Scheibler selbst deutete sie „so: jeder hält das Geschenk, das er vom andern empfangen. Der Jüngling hatte [...] als erster dem Mädchen etwas kostbares geschenkt: das Armband [...]; und sie verehrte ihm darauf etwas von ihr gearbeitetes, das ‚Schnürlin‘[.]“ Dagegen regte sich im Folgejahrgang des Periodikums ein Widerspruch Carl Gebhardts in Aufsatzform. Er behauptete, die Aussage des Mannes müsse dahingehend verstanden werden, daß sie, die Frau, das Recht besessen hätte, ihn zu verachten, da er ihr früher Verachtung (‚eß‘) entboten habe. Wiederum im nächsten Band der Zeitschrift wies Karl Simon dies in einem Kurzaufsatz zurück und legte eine eigene Interpretation der Inschriften vor: „*Sie*: Sie hat Euch gewiß herzlich lieb gehabt, die Euch die Quaste gefertigt hat. *Er*: Und da hat sie sehr recht daran getan [...], denn [...] ich habe mich anständig revanchiert.“ Wie er sich revanchiert habe, zeige der Armreif. Zwei Jahre später erhärtete, gleichfalls in einem Kurzaufsatz im *Repertorium*, Mela Escherich die Deutung Simons durch den Hinweis, daß das mittelalterliche ‚genießen‘ mit dem neuhochdeutschen ‚zugute kommen‘ übereinstimme.⁷⁴ Ganz wie im wissenschaftlichen Prozeß üblich, bildete sich also in dem Organ eine beitragsübergreifende hermeneutische Spirale aus These, Antithese und erneuter These aus, deren Abschluß markiert wird durch die Nicht-Weiterführung der Diskussion, ihre Auflösung nach dem Erzielen eines bestimmten Erkenntnisgewinnes. Indes ist es für das Wesen einer Zeitschrift eigentlich bedeutsam, wissenschaftliche Diskussionen anzuziehen und konzentriert ablaufen zu lassen, um als wissenschaftlicher Ort Geltungsmacht zu erlangen. Daß dem *Repertorium* dies glückte, davon zeugt die angeführte Erörterungskette. Keinen Abbruch tut es ihrer Seriosität, daß in ihr wiederholt apodiktische Wendungen wie „nicht [...] sinnig“, „durchaus [...] ausgeschlossen“, „zweifellos“ und „Produkt [...] der strengen Worterklärung“ unterkommen, welche allesamt die gegnerische Position untergraben, die eigene über Bedenken erheben sollen.⁷⁵ Man wird sie als bloße Versatzstücke einer zeittypischen wissenschaftlichen Überzeugungsrhetorik anzusehen haben.

3. Forschungs- und Forscherstreit

An Gründen für die Entwicklung eines wissenschaftlichen Streites im *Repertorium* sind, neben dem existenziellen wissenschaftlichen Bedürfnis, daß Positionen infragegestellt, widerlegt würden, Neues in die Geisteswelt hineinfinde, damit sich in der Forschung ein Fortschritt vollziehe, zu nennen: Aufsätze und Rezensionen der Zeitschrift, in denen die Schrift eines Forschers kritisiert wird, worauf jener im selben Organ antworten zu müssen glaubt. Des Weiteren Kritik an einer Publikation, die ein Mitarbeiter des *Repertoriums* abgefaßt hat und die er von seinem angestammten Veröffentlichungsort aus zu behaupten sucht.⁷⁶ Abgedruckt werden die entspre-

⁷⁴ R 27 (1904), S. 571; R 28 (1905), S. 471; R 29 (1906), S. 31; R 31 (1908), S. 170f.

⁷⁵ R 28 (1905), S. 471; R 29 (1906), S. 30.

⁷⁶ Jenes trifft auf die Repliken R 15 (1892), S. 170ff., R 12 (1889), S. 440f., R 16 (1893), S. 217ff., R 17 (1894), S. 128ff., R 18 (1895), S. 105ff., R 23 (1900), S. 505ff. und R 25 (1902), S. 98ff. zu, dieses auf die Entgegnungen R 24 (1901), S. 457ff. und R 25 (1902), S. 481f.

chenden ‚Erwiderungen‘ unter einer eigenen Kategorie, völlig freistehend, oder unter die Aufsätze und Notizen gemischt.

Völlig überlagert wird in ihnen der Dank des Rezensierten für sachlich-konstruktive Kritik⁷⁷ von der „Abwehr“ der ihm entgegengebrachten „Polemik“, der „autoritären Erklärungen“, „persönlichen Angriffe“ und „Anklagen“.⁷⁸ Ungern, so ein Topos des Streitigen, nur aus „aufgedrungener Nothwendigkeit“, aus „Nöthigung“ heraus, gewarnt „durch das *semper aliquid haeret*“, schreite man zur „Replik“, nehme man den „zugeworfenen Handschuh“ auf.⁷⁹ Besonders um „die annehmbaren Früchte der Arbeit möglichst sicher zu stellen“, wolle man „die erhobenen Vor- und Einwürfe auf ihren sachlichen Werth“ hin prüfen, allerdings ohne dabei „auf die gesteigerte Tonart einzugehen“.⁸⁰ Die Selbststilisierung des Streitenden zum friedfertigen, nur an der Sache interessierten Wissenschaftler leuchtet hinter diesen Worten hervor.

Trotz aller Beteuerung, daß allein die Sache ausschlaggebend sei, ist die persönliche Diskreditierung des Gegners ein Stereotyp der Zwistigkeiten im *Repertorium*: Dem „junge[n] Mann“, dem „Anfänger“, dem „Künstler von Beruf“, dem „Doktor beider Rechte“ sowie dem selbsternannten architektonischen Praktiker, dessen Wissen aus dem „Elementarunterricht der Bauschulen“ stammen mag, dem „Museumsbeamten, der gewohnt ist die Kunstwerke als einzelne Stücke zu behandeln, wie sie aus ihrem örtlichen Zusammenhang herausgerissen, in Sammlungen neben einander stehen“,⁸¹ sei man gewillt zu zeigen, wie die Dinge wirklich lägen. Ohne etwas über die tatsächliche kunstwissenschaftliche Qualifikation der bezeichneten Kontrahenten auszusagen, suggerieren etablierte Vertreter einer akademisierten Kunstwissenschaft deren Unkenntnis in Fachspezifika und versuchen somit, auf eine im Kern unsachliche Weise, junge Kunsthistoriker oder formal Fachfremde in der Meinung des Lesers herabzusetzen.

Auch der Stil der Streitbeiträge zeigt, wie stark – abseits der ausführlichen sachlichen Einwände – mit Suggestionen gerungen wird. Wenn es darum geht, die Ansicht eines Gegners als fehlerhaft abzutun, so wird ihr unterstellt, daß sie „der Einfall eines Kenners an der Hand photographischer Einzelaufnahmen, die er sich zusammensteckt zu eigenem Spiel“, sei. Eine bildhafte Sprache soll den gegnerischen Irrtum möglichst anschaulich machen. Ihre Palette erstreckt sich vom harmlosen „Fehlgriff“ über die „Figurenzeichnung auf dem Glatteis“ bis zur sittlich aufgeladenen „gröbliche[n] Vergewaltigung der nichts weniger als zweifelhaften Quellaussage.“ Von klassischem Bildungsstand aus blickt man auf den Antipoden hinab, indem man ihn, „um einer vermeintlichen Scylla zu entgehen, in eine rettungslose Charybdis gerathen“ sieht. Die darin enthaltene Ironie steigert sich, wird ein Opponent namens Toman „der ‚ungläubige Toman‘“ genannt, bis zum offenen Spott, kann indes gleichfalls milde Formen annehmen, etwa in der Anrede eines italienischsprachigen Gegners mit „caro Signore“.⁸²

In dem bisher Gesagten steht im Vordergrund das persönliche Moment des Streitigen im *Repertorium*. In einer dereinst stattfindenden, ins Detail dringenden Untersuchung könnte es sich lohnen, damit eine präzise Sicht auf den Forschungsstreit erlangt werde, aus den Beiträgen dazu jeweils das für wissenschaftlich gültig erachtete Argument zu abstrahieren. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dies hervorragendes Material zu einem exemplarischen Grundriß kunstgeschichtlicher Erkenntnistheorie im ausgehenden 19. Jahrhundert abgäbe.

⁷⁷ Beispielsweise von Herbert Cook an Georg Gronau „for his very fair reply“ (R 25 [1902], S. 98) auf seinen Aufsatz über das Geburtsjahr Tizians, in der dieser ihn darauf aufmerksam macht, daß er zwei Quellen übersehen habe (R 24 [1901], S. 457ff.).

⁷⁸ R 25 (1902), S. 481 (vgl. 17 [1894], S. 128); R 15 (1892), S. 173; R 18 (1895), S. 105; R 16 (1893), S. 220f.

⁷⁹ R 17 (1894), S. 129; R 16 (1893), S. 220; R 18 (1895), S. 105.

⁸⁰ R 15 (1892), S. 170; R 17 (1894), S. 129.

⁸¹ R 25 (1902), S. 481; R 12 (1889), S. 440f.; R 23 (1900), S. 505; R 18 (1895), S. 105ff.; R 15 (1892), S. 174.

⁸² R 15 (1892), S. 174; R 16 (1893), S. 228; R 18 (1895), S. 107; R 12 (1889), S. 440; R 25 (1902), S. 482.

4. Wissenschaft und Weltanschauung

Wie Wissenschaft mit Weltanschauung einhergeht, läßt sich innerhalb des *Repertoriums* beobachten. An einem Beispiel sei dies erörtert.

Im Oktober 1876 legte Alfred Woltmann, Inhaber des Prager Lehrstuhls für Kunstgeschichte, einen Aufsatz, den er „Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei. Aufdeckung von Fälschungen“ überschrieb, nieder und sandte ihn an die Redaktion des *Repertoriums*, die 1877 den Abdruck veranlaßte.⁸³ Er müsse, so sagt Woltmann darin, „leider nachweisen“, daß eine Reihe in Prag – fast sämtlich im Böhmischem Museum – befindlicher mittelalterlicher Codices verfälscht worden sei, indem man „Schreiber- und Malernamen von tschechischem Klang“ in die Illustrationen gesetzt habe.⁸⁴ An einem französischen und einem italienischen Codex sowie zwei böhmischen, indes nach deutscher Schule gearbeiteten Handschriften, seien die Spuren des Fälschers, als welcher Václav Hanka, der 1861 verstorbene Bibliothekar des Böhmischem Museums in Betracht komme, da ihm „zur Leidenschaft gewordene patriotische Eitelkeit“ geeignet habe,⁸⁵ nachweisbar. Die hierzu ins Detail entwickelte Argumentation muß zu seiner Zeit derart suggestiv, vielleicht auch stichhaltig gewesen sein, daß Woltmann einige Zeit nach der Publikation befriedigt feststellen konnte: „Die Resultate meines Aufsatzes [...] sind von keiner Seite angefochten worden.“⁸⁶ Es waren wohl die sich allmählich festigenden Methoden der Kunstwissenschaft, die Woltmann zu seinen Ergebnissen führten. Genugtuung über eine verwissenschaftlichte Kunstgeschichte als Erkenntnis- und Wahrheitsstifterin klingt denn auch an, wenn er erklärt, daß sich der Fälscher „in der Jahreszahl [...] geirrt“ habe, da „die Handschrift ein halbes Jahrhundert zu früh angesetzt“ sei.⁸⁷ Die Wissenschaft, impliziert Woltmann, könne nicht anders, als über die Nationen hinweg unvoreingenommen voranzuschreiten und die parteigebundene Unwahrheit, das rein Ideologische zurückzudrängen. In den Kreis der Wissenschaftler, die anstünden, dies zu tun, bezieht er ausdrücklich Tschechen mit ein.⁸⁸ Dennoch wächst sich Woltmanns Eintreten gegen den tschechischen Nationalismus, der Fälschungen gebäre, um eine von Deutschland unabhängige Kunstgeschichte Böhmens im Mittelalter zu fingieren, zu einer Eloge auf die kulturelle Wirkungsmacht des Deutschtums aus. Im Ton deutlich national und somit ideologisch gesteigert, spricht er den „böhmischen Bilderhandschriften [...] durchaus den Charakter der deutschen Schule“ zu. „Wir kennen“, sagt er, „keine Ausnahmen von diesem Stil.“⁸⁹ Weiters spricht er, bezogen auf die Glossen einer Handschrift, von einem Zusammentreffen ‚deutscher Bildung‘ mit ‚tschechische[r] Sprache‘.⁹⁰ Seine Betrachtungen laufen dem Satz zu, daß die bildende Kunst in Böhmen „durchaus von Deutschland her bestimmt“ gewesen sei.⁹¹ So verwundert es nicht, daß Woltmann im November 1876 im deutschen Schriftsteller- und Künstlerverein *Concordia* einen Vortrag hielt, in dem er fast die gesamte künstlerische Erscheinung der Stadt Prag für das Deutschtum reklamierte.⁹² Der Feindseligkeiten, die ihm daraufhin von tsche-

⁸³ R 2 (1879), S. 1ff., S. 139. Die nachstehend umrissenen Ausführungen Woltmanns auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen, liegt außerhalb der Kompetenz des Verfassers dieser Studie.

⁸⁴ Ebd., S. 1, S. 4.

⁸⁵ Ebd., S. 22f.

⁸⁶ Ebd., S. 138.

⁸⁷ Ebd., S. 5.

⁸⁸ So den Bibliothekar und die Beamten des Böhmischem Museums, die ihm zuvorkommende Förderung gewährt hätten (ebd., S. 2) und den böhmischen Kunstforscher Wocel, „der anfänglich höchst dilettantisch und unter dem Einfluß nationaler Voreingenommenheit begonnen, dann aber redlich gearbeitet und allmählich eine größere Autopsie auswärtiger Denkmäler zu gewinnen gewußt“ habe (ebd., S. 20).

⁸⁹ Ebd., S. 6.

⁹⁰ Ebd., S. 17.

⁹¹ Ebd., S. 24.

⁹² Peter BETTHAUSEN: Woltmann, Alfred. – In: Metzler Kunsthistoriker[-]Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 492. Eingehend unterrichtet darüber Jindřich VYBÍRAL: What Is ‚Czech‘ in Art in Bohemia? Alfred Woltmann and defensive mechanisms of Czech artistic historiography. – In: Kunstchronik 59 (2006), S. 1ff.

chischer Seite entgegenschlugen, entsetzte ihn erst ein Ruf nach Straßburg, von wo aus er im *Repertorium* triumphierend darauf hinwies, daß der tschechische Versuch, ihm mit der Aufdeckung der Fälschungen zuvorzukommen, fehlgeschlagen sei.⁹³

Alfred Woltmann richtete seine Wissenschaft gegen die tatsächliche oder vermeintliche Ideologie – in concreto gegen einen in seinen Augen geschichtsleugnenden tschechischen Nationalismus, und doch war sie ihm auch Mittel, ein in seiner Zeit verbreitetes, in ihm vermutlich durch seinen Bildungsweg angelegtes nationales Ideologem zu transportieren. Seine Äußerungen spiegeln dabei eine besondere Ausprägung deutsch-nationalen Gedankengutes, nämlich einen vorzüglich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – etwa in der populären deutschsprachigen Zeitschriftenpresse – kultivierten Kulturskeptizismus gegenüber den slawischen Völkern. „Der Slave“, heißt es etwa in *Westermann's Jahrbuch* von 1869, bedürfe der fremden „Einwirkung; denn [...] selbst lichtlos, nimmt er nur geborgten Glanz in sich auf, und versinkt in Dunkelheit, wenn ihm die Lichtquelle entzogen wird.“ Daher fehle den Slawen „der schaffende Formensinn auf dem Gebiete des Schönen.“⁹⁴ Überhaupt wurde in starkem Maß eine angebliche Selbstüberschätzung der Slawen hervorgekehrt, ihrem ‚Volkgeist‘ entschieden mehr rezeptive als produktive Beschaffenheit zugesprochen. Geschichtlicher Unwahrheiten müßten sie sich auf dem Wege der nationalen Emanzipation bedienen, um ihre gegenüber dem deutschen Kulturraum inferiore Stellung zu kaschieren.⁹⁵ Indem Woltmann all diese Vorstellungen aufgriff und in seinem Aufsatz mitschwingen ließ, rückte er das *Repertorium* als wissenschaftliches Periodikum in die Nähe populärer Periodika und machte es zum Austragungsort eines auf wissenschaftliches Niveau gehobenen, ideologiegeleitet-populären Diskurses.

Erschöpfend wird das Verhältnis von Wissenschaft und Weltanschauung in der Zeitschrift kaum je analysiert werden können. Künftige Untersuchungen könnten sich aber mit Zuversicht auf Gewinn der Fragen annehmen, die um die Manifestation der Wissenschaft und des wissenschaftlichen Ethos als Weltanschauung, um den Einfluß konkreter Ideologien jenseits des Nationalismus sowie um die suggestive Kraft bestimmter Lebensgefühle oder retrospektiver Moden kreisen.

5. Die Kultur des Nachrufs

Mit Karl Schnaase, einem der Väter der modernen Kunsthistorik,⁹⁶ befaßt sich der erste Nekrolog, den das *Repertorium* enthält. Es heißt darin, auf der Grundlage eines Gefühles, „daß eine

⁹³ R 2 (1879), S. 139f. Den Gesamtvorgang schildert – aus zeitgenössischer Sicht – Constantin von WURZBACH: Woltmann, Alfred. – In: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich 58 (1889), S. 97f.: „Sein Lehramt an der Prager Hochschule bestimmte [Woltmann] [...] zu eingehenden Studien über die böhmische Malerschule, über welche tschechischerseits ohne rechte Begründung Arbeiten in die Welt gingen, die der Kritik des wahren Forschers nicht immer Stand hielten. Bei diesen Forschungen und Studien entdeckte er, daß die größte Zahl der Malernamen, welche sich auf Miniaturen im böhmischen Museum und an anderen Orten befinden und in die Kunstgeschichte Aufnahme gefunden haben, ihren Ursprung einem Fälscher verdankt. [...] Woltmann, entschlossen, den Betrug aufzudecken, ließ sich durch die Vorstellungen, daß er in ein Wespennest steche und einen förmlichen Sturm gegen sich heraufbeschwöre, in keiner Weise von seinem Entschlusse abbringen. [...] Doch entging er seinem Schicksale nicht.“ Seine Nachweise der Fälschungen „fanden [...] im großen Publicum, welches dieselben als eine Beleidigung der Nation ansah, eine nichts weniger als freundliche Aufnahme. Eine tobende und lärmende Menge störte zu wiederholten Malen Woltmann's Vorlesungen und wählte dieses Mittel, um den unliebsamen Forscher von seiner Lehrkanzel und so aus Böhmen zu entfernen. Dieser aber ließ sich nicht einschüchtern, die Universitätsbehörde trug Sorge, daß weitere Störungen nicht vorkamen. Auch die von anderer Seite ausgesprochene Drohung, den deutschen Professor *wissenschaftlich* abzutun, kam aus leicht begreiflichen Gründen nicht zur Ausführung.“

⁹⁴ Zitiert nach Maria LAMMICH: Das Bild der Slawen in deutschen Zeitschriften der Jahre 1860–1880. Ein Beitrag zur Erforschung nationaler Vorurteile. – In: Beiträge zur Konfliktforschung 6 (1976), S. 68.

⁹⁵ Ebd., S. 67ff.

⁹⁶ Wegen seiner von der Philosophie Hegels herkommenden, zum Historischen sich neigenden Betrachtungsweise, die der ihm nachdrängenden urkundlich-historischen Methode den Boden bereiten half (vgl. Wilhelm WAETZOLDT: Deutsche Kunsthistoriker. Bd. 2. – Leipzig: Seemann 1924, S. 51, S. 74, S. 80).

bestimmte Epoche derjenigen Wissenschaft, die er vertrat, mit ihm abschließt, daß mit Schnaase der letzte unter den eigentlichen Begründern der Kunstgeschichte geschieden ist.“⁹⁷ Die Geburt der Zeitschrift – verknüpft mit dem Ableben des einzigen noch verbliebenen Pioniers jener Disziplin, welcher zu Diensten zu sein, sie sich anschickte: Der Schnaase Nachrufende proklamiert implizit ihre Verortung in einem Wissenschaftszweig, dessen Emanzipation durch den Tod seiner Urheber vervollkommnet wurde, der über seine Urheber hinweggeschritten ist. Dies harmoniert mit der Einschätzung des Wiener kunstwissenschaftlichen Kongresses, daß infolge der eingetretenen innerfachlichen Spezialisierung, „angesichts der nicht mehr zu bewältigenden Masse von literarischen Fachpublicationen“,⁹⁸ eine Überblick gewährende Zeitschrift, eben das *Repertorium*, geschaffen werden müsse. Was eine solche Korrelation zeigt? Daß der wissenschaftliche Nachruf unter die zur Kennzeichnung der Zeitschrift, in die er Eingang gefunden hat, nützlichen Quellen gerechnet werden kann.

Ungleich höher jedoch ist sein Quellenwert als biographischer Bericht über einen jüngst Verstorbenen, meist mit eingewobener Würdigung der Persönlichkeit und des Schaffens, einzuschätzen. Daher scheint es lohnend, einige in den Nachrufen des *Repertoriums* – die sowohl Autoren als auch Nichtautoren des Organs gelten – wiederkehrende Elemente biographischer Erzählung zu abstrahieren, dergestalt eine Skizze zu einer das Typische suchenden Biographik von teils bekannten, teils gänzlich vergessenen Kunstwissenschaftlern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu geben.

Vorzüglich lassen sich zwei Beschaffenheiten ihrer *sozialen Herkunft* benennen. – Entweder entstammten sie Elternhäusern, die ihnen nicht in erster Linie Kunstaffinität, wohl aber mäßige oder üppige, jedenfalls hinreichende Bildungsmittel bieten konnten, um eigenständige Interessen auszubilden, eine Hochschule zu beziehen: So war der Erforscher der Südtiroler Malerei, Gottlieb Dahlke (†1886), der Sohn eines Dorfschullehrers, Eduard Chmelarž (†1900) der „Sohn eines Staatsbeamten“ und der an der Alten Pinakothek angestellte Adolf Bayersdorfer (†1901) der „Sohn eines bayrischen Revierförsters“.⁹⁹ Der Vater des Direktors des Wallraff-Richartz-Museums, Karl Aldenhovens (†1907), war „Lehrer der klassischen Sprachen am Gymnasium“, der Vater des eifrigen Dilettanten Cornel von Fabriczy (†1910) „klassisch hochgebildet“, gar Mitglied der ungarischen Akademie der Wissenschaften, derjenige des Galeriedirektors Julius Meyer (†1893) Offizier der Hannoveraner Armee.¹⁰⁰ Die Eltern des Kunsttheoretikers Conrad Fiedler (†1895) und des Wahlflorentiners Hermann Ulmann (†1896) besaßen ein Gut, und Moriz Thausing (†1884) erblickte „auf einem Schlosse in Deutschböhmen“ das Licht der Welt.¹⁰¹ Jacob Burckhardt (†1897) „stammte aus einem Pfarrhaus“, Johann Rudolf Rahn (†1912) aus „hochangesehener alter Zürcher Familie“ und Carl Justi (†1912) aus „einer kurhessischen Gelehrtyndynastie“.¹⁰² – Oder die Verstorbenen kamen aus solchen Familien, die dem Kind von vornherein eine gewisse Nähe zur Kunst vermitteln konnten: So war der Vater des französischen Architekten und Kunsthistorikers Viollet-le-Duc (†1879) „ein begabter Schriftsteller“ und trotz der traditionellen „Gottesgelehrtheit“, machte sich in der Familie Salomon Vögelins (†1888) „ein reges Interesse an der Litteratur und den bildenden Künsten geltend“.¹⁰³ So stand der Vater des Berliner Architekturhistorikers Robert Dohme (†1893) dem Hohenzollern-Museum vor und Hugo von Tschudis (†1911) Mutter war „Tochter des Kustos der Belvederegalerie Ludwig Schnorr von Carolsfeld“ sowie „Nichte des Malers Julius Schnorr“.¹⁰⁴

In allen Nachrufen, die den *Bildungsgang* der Toten ausführlicher darstellen, wird von einem – häufig mit der Erlangung des Abiturs verbundenen – Besuch des Gymnasiums oder einer son-

⁹⁷ R 1 (1876), S. 194.

⁹⁸ EITELBERGER, Resultate des kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, S. 45.

⁹⁹ R 9 (1886), S. 249; R 23 (1900), S. 502; R 24 (1901), S. 2.

¹⁰⁰ R 31 (1908), S. 191; R 33 (1910), S. 486; R 17 (1894), S. 87.

¹⁰¹ R 18 (1895), S. 331; R 19 (1896), S. 247; R 8 (1885), S. 143. Thausings Vater war dort herrschaftlicher Amtsdirektor.

¹⁰² R 20 (1897), S. 341; R 35 (1912), S. 414; R 36 (1913), S. 160.

¹⁰³ R 3 (1880), S. 402; R 12 (1889), S. 221.

¹⁰⁴ R 17 (1894), S. 8; R 34 (1911), S. 474.

stigen höheren Lehranstalt gesprochen.¹⁰⁵ Danach aber verlaufen die Wege zur Kunstgeschichte höchst unterschiedlich. Einerseits und größtenteils recht ungerade über ein Studium der Mathematik und Naturwissenschaften,¹⁰⁶ des Ingenieurwesens,¹⁰⁷ der Medizin,¹⁰⁸ der Rechtswissenschaft,¹⁰⁹ der Theologie,¹¹⁰ der klassischen Philologie,¹¹¹ der Germanistik¹¹² und der Philosophie,¹¹³ ferner über eine praktische Tätigkeit als Hauslehrer und Angestellter einer Versicherungsgesellschaft,¹¹⁴ als Arzt,¹¹⁵ als Leiter einer Dessinateurschule,¹¹⁶ als Gymnasiallehrer und Bibliotheksangestellter,¹¹⁷ im Laboratorium des Chemikers Bunsen¹¹⁸ oder im Eisenbahnbau,¹¹⁹ endlich über freies Künstlertum.¹²⁰ Andererseits und geringerenteils über ein Studium von Fächern, die der Kunstgeschichte nahestehen, wie der Geschichte,¹²¹ der Archäologie¹²² und der Architektur¹²³ oder über den Besuch einer Bauschule.¹²⁴ Nur wenige studierten gleich von Beginn an Kunstgeschichte oder konvertierten später zu ihr.¹²⁵ Indes ist verbürgt, daß sich während eines Brotstudiums oder aus doppeltem Interesse heraus nebenher gehörte kunstwissenschaftliche und ästhetische Vorlesungen und Vorträge begünstigend auf einen nachträglichen Professionswechsel, hin zur Kunsthistorik, ausgewirkt haben.¹²⁶ Dieses Gesamtbild kündigt wohl ebenso sehr von einer noch nicht abgeschlossenen Institutionalisierung der Kunstgeschichte an den Universitäten wie von dem Bedürfnis, sich nicht endgültig auf eine Disziplin zu versteifen oder sich zunächst einen Beruf zu schaffen, der den Lebensunterhalt erbringe.¹²⁷

Vielfach ist von *Reisen und Wanderungen* in den Nekrologen zu lesen. Das häufig mit der zeichnerischen Aufnahme von Denkmälern einhergehende Wandern sollte die Kenntnis des Heimatlandes erweitern,¹²⁸ das Reisen wurde als umfassenderes Bildungserlebnis verstanden.

¹⁰⁵ Mit Ausnahme von Gotthilf Dahlke, der, wie es in seinem Nekrolog (R 9 [1886], S. 249) heißt, vom „vierzehnten Lebensjahre an [...] sich durch eigene Kraft“ fortbrachte, „indem er als Lehrer seinen Unterhalt suchte. Für seine eigene Fortbildung sorgte er, wie nur die kargen Mittel an Zeit und Büchern es ihm erlaubten.“

¹⁰⁶ So bei Wilhelm Lotz (R 3 [1880], S. 239) und Gottfried Semper (R 3 [1880], S. 173f.).

¹⁰⁷ So bei Cornel von Fabriczy (R 33 [1910], S. 486).

¹⁰⁸ So bei Adolf Bayersdorfer (R 24 [1901], S. 2).

¹⁰⁹ So bei Julius Meyer (R 17 [1894], S. 87), Conrad Fiedler (R 18 [1895], S. 331), Louis Courajod (R 19 [1896], S. 397) und Hugo von Tschudi (R 34 [1911], S. 474).

¹¹⁰ So bei Salomon Vögelin (R 12 [1889], S. 223) und Carl Justi (R 36 [1913], S. 160).

¹¹¹ So bei Karl Aldenhovens (R 31 [1908], S. 191).

¹¹² So bei Moriz Thausing (R 8 [1885], S. 143).

¹¹³ So bei Hubert Janitschek (R 17 [1894], S. 2), Julius Meyer (R 17 [1894], S. 87) und Carl Justi (R 36 [1913], S. 160).

¹¹⁴ So bei Gotthilf Dahlke (R 9 [1886], S. 249).

¹¹⁵ So bei Gustav Ludwig (R 28 [1905], S. 289).

¹¹⁶ So bei Karl Bötticher (R 12 [1889], S. 441).

¹¹⁷ So bei Karl Aldenhovens (R 31 [1908], S. 192).

¹¹⁸ So bei Wilhelm Lotz (R 3 [1880], S. 239).

¹¹⁹ So bei Cornel von Fabriczy (R 33 [1910], S. 486).

¹²⁰ So bei Viollet-le-Duc (R 3 [1880], S. 402ff.).

¹²¹ So bei Hubert Janitschek (R 17 [1894], S. 2), Julius Meyer (R 17 [1894], S. 87), Jacob Burckhardt (R 20 [1897], S. 341) und Eduard Chmelarž (R 23 [1900], S. 502).

¹²² So bei Hermann Ulmann (R 19 [1896], S. 247).

¹²³ So bei Viollet-le-Duc (R 3 [1880], S. 402f.), Wilhelm Lotz (R 3 [1880], S. 239), Gottfried Semper (R 3 [1880], S. 173f.), Robert Dohme (R 17 [1894], S. 8) und Cornel von Fabriczy (R 33 [1910], S. 486).

¹²⁴ So bei Karl Bötticher (R 12 [1889], S. 441).

¹²⁵ So Robert Dohme (R 17 [1894], S. 8), Hermann Ulmann (R 19 [1896], S. 247), Eduard Chmelarž (R 23 [1900], S. 502), Adolf Bayersdorfer (R 24 [1901], S. 2) und Johann Rudolf Rahn (R 35 [1912], S. 414).

¹²⁶ So bei Karl Aldenhovens (R 31 [1908], S. 191) und Wilhelm Lotz (R 3 [1880], S. 239).

¹²⁷ Daß nur wenige derjenigen, die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert durchaus professionell mit Kunstwerken verschiedener Epochen auseinandersetzten, ein kunsthistorisches Universitätsstudium durchlaufen hatten, exemplifiziert Wilhelm WAETZOLDT: Trilogie der Museumsleidenschaft (Bode – Tschudi – Lichtwark). – In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1 (1932), S. 5f. an den auch sämtlich im *Repertorium* aufscheinenden Museumsleitern Bode, Tschudi und Lichtwark, die er als repräsentative „Gestalten in [...] wissenschafts- und ideengeschichtliche[m] Sinn“ versteht. „Keiner der drei großen Museumsmänner“, sagt er ebd., „ist ‚geborener‘ Kunsthistoriker, jeder fand den Weg zur Fachwissenschaft über ein anderes Studium hinweg: Bode und Tschudi über das juristische, Lichtwark über den Lehrerberuf.“

¹²⁸ Solche Wanderungen führten Viollet-le-Duc (R 3 [1880], S. 404), Gotthilf Dahlke (R 9 [1886], S. 249), Salomon Vögelin (R 12 [1889], S. 222) und Johann Rudolf Rahn (R 35 [1912], S. 414) durch.

Offenbar zog es fast jeden Kunsthistoriker, der die Mittel dazu fand, nach Italien, und nicht selten mündete die Reise dorthin in einem mehrjährigen Aufenthalt,¹²⁹ aber auch von Stationen in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, England, Dalmatien, Griechenland und Ägypten wird berichtet.¹³⁰ Daß das Reisen ein Leitmotiv der biographischen Nachruferzählung ist, deckt sich mit dem, was Wilhelm Waetzoldt über drei Kunstwissenschaftler im Ausgang des 19. Jahrhunderts ausführte. „Sie reisten nicht nur“, sagt er, „um selbst zu sehen, was eine der Grundvoraussetzungen kunstgeschichtlicher Arbeit ist, sondern auch um sich selbst zu formen, was der Sinn alles veredelten Reisens ist. Reisen erweiterten ihre Lebenshorizonte, vertieften ihre Fachkenntnisse, aus Reisenotizen erwachsen Arbeitspläne, Bücher und Aufsätze.“¹³¹

Was die Repertoriumsnachrufe ebenfalls durchzieht, sind Schilderungen eines *schlechten Gesundheitszustandes*, unter dem die Abgelebten längere Zeit gelitten hätten: Schnaases Gesundheit, so heißt es, sei „seit Jahrzehnten eine zarte und schwankende“, Janitscheks Zustand von „lange[n] Strecken der Abspannung und Ermattung“ geprägt gewesen. Eitelberger habe seit Jahren „mit immer wieder sich erneuenden tükischen [!] Anfällen schweren physischen Leidens“ gerungen, und den „schwachen Lebensdocht“ Vögelins habe „[d]ie Flamme seines Geistes“ aufgezehrt, indem er durch sie zu „einer fieberhaften Thätigkeit“ getrieben worden sei.¹³² Schon in der Jugend habe bei Robert Dohme eine „tückische Krankheit“ eingesetzt und auch Adolf Bayersdorfer sei lebenslänglich im Bann „einer Herzklappenerkrankung, die er sich noch während seiner Knabenjahre [...] zugezogen“, gestanden.¹³³ Daß die Kunstwissenschaft ein geeignetes Tätigkeitsfeld für kränkliche Naturen eröffne, klingt hierin an und bestätigt sich noch, wenn Cornel von Fabriczy von sich schreibt, daß gesundheitliche Erschütterungen ihn bewogen hätten, seinen Beruf im „praktischen Eisenbahnbau“ zu quittieren, sich „fortan ganz auf das Gebiet“ der ihm „so sehr ans Herz gewachsenen Kunstgeschichte zu verlegen“, wenn Robert Dohme durch den „Keim der Krankheit [...], der er 30 Jahre später zum Opfer fallen sollte“ dazu gebracht worden sei, von der Architektur abzulassen, „sich der beschaulicheren Thätigkeit des Kunsthistorikers zuzuwenden“.¹³⁴ Auch das einer wissenschaftlichen Kunstbetrachtung wohl zuträgliche *Sensible* und *Grüblerische* wird in seiner zur Krankheit umgebildeten Form im Nekrolog manifest. „Mag sein“, vermutet Thausing, „daß es schon empfindlichere Naturen sind, welche mit einem reizbaren Nervensysteme die Begabung und Vorliebe für das Kunststudium mitbringen [...]; mag sein, daß die gleichzeitige Anspannung der verschiedensten Geisteskräfte, die unser Beruf erfordert, den Menschen rascher aufreibt“. Und wirklich war nur wenig später sein eigenes „jähes und gewaltsames Ende“ aufgrund „einer schweren Nervenkrankheit“ Gegenstand eines Gedenkaufsatzes.¹³⁵ Ein typisches Motiv der ‚nekrologischen Pathologie‘ sind zudem Erholungsreisen nach dem Süden, die durch mildes Klima und Kunstgenuß Linderung des Lei-

¹²⁹ So bei Viollet-le-Duc (R 3 [1880], S. 404), Gottfried Semper (R 3 [1880], S. 174), Salomon Vögelin (R 12 [1889], S. 223), Hubert Janitschek (R 17 [1894], S. 3), Conrad Fiedler (R 18 [1895], S. 331), Louis Courajod (R 19 [1896], S. 398), Hermann Ulmann (R 19 [1896], S. 247), Jacob Burckhardt (R 20 [1897], S. 342), Adolf Bayersdorfer (R 24 [1901], S. 3), Karl Aldenhovens (R 31 [1908], S. 191f.), Cornel von Fabriczy (R 33 [1910], S. 486) und Johann Rudolf Rahn (R 35 [1912], S. 415).

¹³⁰ So in den Nachrufen auf Rudolf von Eitelberger (R 8 [1885], S. 399f.), Julius Meyer (R 17 [1894], S. 87), Conrad Fiedler (R 18 [1895], S. 331), Louis Courajod (R 19 [1896], S. 398), Jacob Burckhardt (R 20 [1897], S. 343), Cornel von Fabriczy (R 33 [1910], S. 486) und Hugo von Tschudi (R 34 [1911], S. 474).

¹³¹ WAETZOLDT, Trilogie der Museumsleidenschaft, S. 7.

¹³² R 1 (1876), S. 194; R 17 (1894), S. 7; R 8 (1885), S. 398; R 12 (1889), S. 230. Ähnliches bei Gustav Ludwig, den schweres Leiden „einen Teil des Jahres ans Krankenlager“ gebunden habe (R 28 [1905], S. 292), Hugo von Tschudi, dessen ein „tückische[r] Feind, dem er einen nicht genug zu bewundernden, unerschütterlichen Heroismus während langer Jahre entgegenstellte“, „Herr geworden“ sei (R 34 [1911], S. 473) und Karl Aldenhovens, dessen geistiger Gesundheit „von jeher nicht seine körperliche“ entsprochen habe (R 31 [1908], S. 193).

¹³³ R 17 (1894), S. 9; R 24 (1901), S. 4.

¹³⁴ R 33 (1910), S. 486; R 17 (1894), S. 8.

¹³⁵ R 3 (1880), S. 357; R 8 (1885), S. 142. Gequält „von melancholischen Vorstellungen“, habe gleichfalls Hermann Ulmann „die Last irdischer Existenz nicht mehr ertragen zu können geglaubt“ (R 19 [1896], S. 247); Julius Meyer sei durch „die Entwicklung eines nervösen Leidens“ der tödliche „Stoß“ versetzt worden (R 17 [1894], S. 88).

dens versprochen, über denen häufig jedoch der Tod eintrat.¹³⁶ Besteht auch insgesamt kein Zweifel daran, daß die Krankenblätter der Nachgerufenen wahrheitsgemäß mitgeteilt sind, so hat es doch gelegentlich den Anschein, als ginge es den Nachrufenden darum, durch Einbettung des Individuellen in größere Erzählzusammenhänge zur Stilisierung der Toten und des von ihnen repräsentierten Wissenschaftszweiges beizutragen.

Wiederholt heben die Nekrologisten das *öffentliche Wirken der Toten in Schrift und Vortrag* hervor. Von dem Enthusiasmus des Verstorbenen, der seinen „lebenswarmen Büchern“ einen Platz in der Geschichte sichern werde, von „literarische[m] Ruhm“, „historische[r] Prosa [...], deren intellektuelle Durchsichtigkeit und Präzision mit dem tausendfachen Feuer einer wunderbaren dialektischen Geschmeidigkeit um die Palme streitet“, von „poetische[r] Intuition[,] die das historische Präparat mit warm pulsirendem Blut durchströmt“, von der „sorgfältige[n] und oft aparte[n] Behandlung der sprachlichen Form“, „völlig kunstmäßig durchgearbeitete[n] Vorträge[n], wo sich aber die Kunst hinter dem Schein der zufälligen momentanen Äußerung versteckte“, ist die Rede. Daneben wird „der anspruchslosen Klarheit in der Mittheilung“ gedacht, nicht verschwiegen, daß ein „Werk, bei allen Vorzügen [...], doch etwas von einer Pflichtarbeit hat“, daß der Verschiedene „[k]ein Meister des Wortes und der Darstellung“ war.¹³⁷ Nicht minder belangt es das Öffentliche an, wenn die Nachruferzählung zum *politischen Engagement* des Kunstwissenschaftlers vorstößt. Aldenhovens, so wird angegeben, fand zur Politik, indem er für den Einzug des liberalen Bismarck-Widersachers Theodor Barth in den Reichstag agitierte. Seine Stellung am herzoglichen Hof in Gotha sei daher hinfällig geworden.¹³⁸ Vögelin indes sei nach seiner Tätigkeit als Seelsorger von „politische[m] Radicalismus“ ergriffen worden, habe „als Socialist seine Stimme für eine [...] Arbeiterschutzgesetzgebung“ erhoben. Um seinen Idealen Geltung zu verschaffen, wandte er sich der Politik zu. Erst wurde er Zürcher Verfassungsrat, dann Mitglied des „Cantonsrath[es]“, gleichzeitig Erziehungsrat, endlich gehörte er dem Schweizer Nationalrat an.¹³⁹ Der professionelle Eifer ließ derweil Eitelberger „zum Agitator im vollsten und edelsten Sinn“ werden. Er sei infolgedessen als Politiker dagestanden und für liberale Werte eingetreten. Wenngleich bekennender Deutschösterreicher, habe er sich doch entschieden gegen den modernen Nationalismus gestemmt.¹⁴⁰ Ganz republikanisch gesinnt sei schließlich Viollet-le-Duc nach dem Ende der französischen Monarchie in die Öffentlichkeit getreten, allerdings, da er sich zugleich als Freigeist zu erkennen gegeben habe, um den Preis allfälliger öffentlicher Ämter.¹⁴¹ Dies tangiert weiters einen öffentlichen Aspekt, die *Streitbarkeit* des Kunstgelehrten. Als Zeichen von Charakterfestigkeit wird es beschrieben, daß Aldenhovens „mit Gegnern mitunter an einander“ geriet, daß Viollet-le-Duc „eine einmal zur Überzeugung gewordene Anschauung unverhohlen zum Ausdruck brachte und sich dadurch freilich [...] schmerzliche Erfahrungen bereitete.“ Woltmann habe gar „durch sein streitbares, rücksichtsloses Naturell nur zur Verschärfung der Gegensätze beigetragen“. Dagegen sei es dem durchaus notwendigen Dienst an der Wissenschaft geschuldet gewesen, daß Schnaase, „wo ihm dünkelfhafte Überhebung und persönliche Rechthaberei entgegentrat [...], nicht an schneidiger Schärfe“ sparte, oder daß Janitschek „Mängel und Irrthümer, sofern sie nicht aufdringlicher Unfähigkeit entsprangen, bestimmt aber ohne Schärfe zur Sprache brachte.“¹⁴² Nach all dem mutet es an, als sei ‚der‘ Kunstwissenschaftler nicht zum wenigsten als eine öffentliche Person gezeichnet, die sich an weit mehr denn an reinem Wissenschaftlertum messen lassen müsse. Der Stilist, der Literat in ihm wird gesucht, gefunden oder vermißt, eine Beteiligung am politischen Prozeß, ob im Ein-

¹³⁶ So bei Alfred Woltmann (R 3 [1880], S. 358), Robert Dohme (R 17 [1894], S. 9) und Gotthilf Dahlke (R 9 [1886], S. 249). Hubert Janitschek verstarb hingegen unmittelbar nach seiner Rückkehr (R 17 [1894], S. 7).

¹³⁷ R 37 (1915), S. 55; R 36 (1913), S. 158ff.; R 17 (1894), S. 4; R 35 (1912), S. 417; R 20 (1897), S. 346; R 18 (1895), S. 335; R 31 (1908), S. 195; R 33 (1910), S. 491.

¹³⁸ R 31 (1908), S. 192. Vgl. Theodor HEUSS: Barth, Theodor. – In: NDB 1 (1953), S. 606.

¹³⁹ R 12 (1889), S. 224f.

¹⁴⁰ R 8 (1885), S. 401ff.

¹⁴¹ R 3 (1880), S. 416.

¹⁴² R 31 (1908), S. 196; R 3 (1880), S. 409; R 17 (1894), S. 5ff. (vgl. R 3 [1880], S. 359); R 1 (1876), S. 205.

klang mit den Autoritäten oder gegen sie gerichtet, zu den Leistungen gerechnet, das an ihm Streitbare als männlich-fester oder weiser Zug erklärt, ja gewürdigt, oder, wo der Choleriker durchschimmert, entschuldigt. Darin erfahren die Biographien ihre Vervollständigung, werden aber nicht weniger zum Spiegel der Vorstellungswelt und der Erwartungshaltung der Nachruhenden als der Toten selbst.

Jener ist auch positioniert in der Zeichnung der Verstorbenen als *Diener* einer über sie hinausgreifenden, sie überlebenden Wissenschaft. Sie hätten, so lautet der Tenor der Texte, auf „eine stetige, gedeihliche Weiterbildung“ der Wissenschaft abgezielt, „sich in den Dienst einer in freier Liebe erwählten Wissenschaft“ gestellt. An dem Hingegangenen verliere daher „die kunstgeschichtliche Forschung einen eifrigen, selbstlosen Förderer und einen kenntnisreichen [...] Mitarbeiter“; „nie sich, immer nur die Sache, der er diente“, habe der Verblichene im Auge gehabt. Dieses rein sachbezogene Dienen ermögliche unschwer die Fortführung des Abgebrochenen: „Andere werden hier einsetzen und was er unvollendet ließ, zu Ende führen“.¹⁴³ Aus solcherart nekrologischer Einordnung entsteht ein Dualismus: Durch sein Dienertum an der Wissenschaft wird das Individuum relativiert, andererseits bezieht es daraus seinen Wert. Verschieden davon verhält sich sein angebliches *Kämpfertum*. Mit „Selbstdisziplin“ habe sich ‚der‘ Kunsthistoriker den Herausforderungen gestellt, „freilich nicht[,] ohne schwere innere Kämpfe“ dabei durchzustehen. Auch der „harte Kampf“ nach außen sei ihm nicht erspart geblieben. Bis ganz zum Ende habe sein Sinn allein der Pflicht gegolten: Er „schonte [...] sich nicht. Er suchte den Aufgaben, die sich ihm darboten, bis zuletzt gerecht zu werden, nahm [...] unter unsäglichen Schmerzen [...] an einer Sitzung [...] Theil“. Der „Treue, mit der er für die übernommene Pflicht“ eingestanden sei, habe „etwas Heldenhaftes“ geeignet. Nun sei er tot, der Diener der Wissenschaft; „ihm war sie heiliges Panier, dem er zugeschworen, unter dem er als ein heißblütiger Vorkämpfer unermüdlich fechtend gefallen ist.“¹⁴⁴ Im Austrag fachlicher Streitigkeiten, in der Bezwingung körperlicher Schwäche – so scheint die Vorstellung zu sein, die dem Erzählmuster zugrunde liegt – könne sich das wissenschaftliche Individuum opferbereit erheben und eine Tapferkeit beweisen, deren Gipfel im Heldentod erreicht werde. Die Übertragung von militärischer Sprache und Symbolik auf zivile Biographien und die Angehörigkeit zu einem Wissenschaftszweig läßt erkennen, daß der militaristische Zeitgeist in der ‚langen‘ zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch im *Repertorium* und seinen Nekrologisten Raum griff. Nur aus ihm heraus konnte es ein Anliegen sein, einen verstorbenen Kunsthistoriker einem Soldaten im Felde gleichzuordnen.

* * *

Thesenartig zugespitzt sei der Ertrag dieser Abhandlung zusammengefaßt: Die 1873 auf dem ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Kongreß zu Wien begründete Zeitschrift *Repertorium für Kunstwissenschaft* war ein Organ der historischen Kunstforschung, das sowohl Vertreter einer bereits akademisierten Kunstgeschichte als auch qualifizierte Dilettanten als Autoren hatte. Indem die Autoren meistens dem deutschen Sprach- und Kulturraum angehörten, wurde die Internationalität des Periodikums begrenzt. Die Aufsätze, die es brachte, waren vor allem der Malerei, Graphik und Architektur in Deutschland und Italien während des Mittelalters und der Renaissance gewidmet. In ihnen wurden Forschungsgegenstände bisweilen sukzessive erörtert. Fand in der Zeitschrift ein wissenschaftlicher Streit statt, versuchte der jeweils Streitende, sich als Verteidiger der Wissenschaft und seiner selbst darzustellen, den Gegner in den Augen der Leser unglaubwürdig zu machen, ihn mit rhetorischen Wendungen in den Schatten zu stellen. Mit Wissenschaftlichkeit verbunden konnte Weltanschauung in das *Repertorium* Einzug halten. Typische biographische Züge von Kunsthistorikern im Ausgang des 19. Jahrhunderts las-

¹⁴³ R 8 (1885), S. 142; R 33 (1910), S. 487; R 27 (1904), S. 191; R 9 (1886), S. 250; R 17 (1894), S. 7.

¹⁴⁴ R 36 (1913), S. 158; R 23 (1900), S. 504; R 12 (1889), S. 231; R 3 (1880), S. 357, S. 360 (vgl. R 17 [1894], S. 9 und R 34 [1911], S. 473); R 1 (1876), S. 196.

sen sich aus den in der Zeitschrift erschienenen Nekrologen zusammenstellen: Der solcherart konstruierbare kunsthistorische Homunkulus stammte aus einem Elternhaus, das ihm Bildungsmittel oder Nähe zur Kunst zu bieten vermochte. Nach dem Besuch einer höheren Schule fand er erst auf Umwegen zur Kunstwissenschaft. Seine schwache Gesundheit schmälerte sein Reise- und Wanderbedürfnis nicht. Er galt als öffentliche Person, als Diener seines Faches und wurde nach dem Tod zum Krieger der Wissenschaft stilisiert.

Programm des Repertoriums für Kunstgeschichte und verwandte Fächer.

1. Das Repertorium hat die *Aufgabe, sachgemäße Berichte* in knapper Form über Alles zu bringen, was auf dem Gebiete der Literatur, sei es in Büchern, Broschüren, Katalogen, Zeitschriften und Flugschriften – in welcher Sprache es sei – erscheint, um auf diese Weise Kunstgelehrte über den Stand der ganzen Literatur genau zu orientiren.

II. In den *Bereich des Repertoriums* gehören demgemäß alle Erscheinungen:

1. der Kunstgeschichte;
2. der Alterthumskunde, so weit der Inhalt der betreffenden Werke das kunsthistorische Gebiet berührt;
3. der Münz-, Medaillen- und Siegelkunde;
4. der Literatur über die graphischen Künste im weitesten Sinne des Wortes;
5. der Kunstaustellungsliteratur, insofern in dieser kunsthistorisches Material geboten wird;
6. der Literatur über alle Zweige der Kunsttechnik und ihrer Geschichte;
7. der Geschichtsliteratur, der Reiseliteratur und der Tagesliteratur, insofern in diesen werthvolle Notizen über Kunstgeschichte oder Kunsterscheinungen enthalten sind; endlich
8. der ästhetischen Literatur, insofern sie das Gebiet der Kunstgeschichte und Kunstliteratur berührt.

III. Die *Form* der Berichte ist eine thatsächlich referirende, keine kritische. Die Mittheilungen geschehen in knapper Form und zwar in Form von *Auszügen* und in Form von *Notizen*.

IV. Bei der *Redaction* werden die *Auszüge* von den *Notizen* getrennt, bei beiden aber die *Quelle* mit möglichster Genauigkeit angegeben.

Die Aneinanderreihung der Auszüge und Notizen erfolgt so, daß Verwandtes *möglichst* in gleiche Reihenfolge gestellt erscheint, ohne daß eine systematische Anordnung bezweckt wird.

Das Neue und Wichtige aus dem ganzen Gebiete der einschlägigen Literatur möglichst *schnell* und möglichst *genau* zu bringen und jede Publication mit gutem Personen- und Sachregister zu versehen, ist für den Redacteur des Repertoriums die Hauptsache.

V. In *jedem Sprachgebiete* der hervorragenden Cultursprache haben Fachmänner (einer oder mehrere) es zu übernehmen, die betreffenden Mittheilungen nach bestimmten Instructionen an die Redaction des Repertoriums zu senden. Die Mittheilungen *können* in italienischer, französischer[,] englischer und lateinischer Sprache gemacht werden, wenn der betreffende Referent der deutschen Sprache nicht mächtig sein sollte.

VI. Das Repertorium erscheint in *zwanglosen* Heften in *deutscher Sprache*.

VII. Eine *offene Frage* bleibt es, ob inwieweit [!] *selbstständige Aufsätze* aufgenommen werden sollen.

VIII. Wird der Umfang des Programms des Repertoriums in dem bezeichneten Sinne (mit Einschluß des §. 8) angenommen, so ist eine *Gesellschaft* zu gründen, ähnlich der Sociétée de l'histoire de l'art français von 1870, und die Regierungen und hohen Personen werden eingeladen, dieser Gesellschaft beizutreten.