

Originalveröffentlichung in: Festgaben zu Ehren Max Büdinger's von seinen Freunden und Schülern, Innsbruck 1898, S. 449-457

Kunstgeschichte und Universalgeschichte.

Von

Alois Riegl.

Mein Hausarzt zählt zu jener Minderheit unter seinen Berufsgenossen, die nicht ausschliesslich in der Praxis aufgeht, sondern auch den grossen theoretischen Fragen der Naturgeschichte unausgesetzte Aufmerksamkeit zuwendet. Solche rein wissenschaftliche Passionen der Aerzte pflegen dem Erfolg ihrer praktischen Heilthätigkeit nicht immer förderlich zu sein; man verzeihe es daher verständnißvoll, wenn ich betone, dass ich als Patient durch die Leistungen meines Hausarztes stets vollkommen zufriedengestellt worden bin. Weniger zufrieden ist er mit mir, oder war er es vielmehr bis vor Kurzem. Mein Métier gefiel ihm nicht. Er sah in der Kunstgeschichte nichts als den aussichtslosen Versuch einer dürren trockenen Beschreibung des Unbeschreiblichen, nichts als den nüchternen Abklatsch desjenigen, was im Rausche höchster Begeisterung geschaffen wurde und folgerichtig auch in einem solchen genossen werden müsse. Er begriff nicht, was Andere an einer chronologisch geordneten Aufzählung von äusseren Kunstschöpfungsdaten finden mochten, und um sich darüber volle Klarheit zu verschaffen, entschloss er sich endlich, selbst ein kunsthistorisches Collegium ein Semester lang anzuhören. Es handelte zufällig über holländische Malerei. Er versäumte keine einzige von den 40 Stunden; viele darunter schätzte er freilich nachträglich als verloren, andere hinwiederum erweckten sein höchstes Interesse. Und da ist es nun merkwürdig zu beobachten, was von dem gehörten Stoffe ihm interessant, was gleichgiltig erschienen ist. Da war z. B. die Rede vom Privatleben Rembrandts, das bekanntlich schon in alter Zeit durch übelwollende Biographen verdunkelt, in unseren Tagen erst recht durch der Parteien Gunst und Hass entstellt wurde. Der Hauptmeister der holländischen Malerei hat bisher allen denjenigen, die sich mit seinem künstlerischen Werdegang beschäftigten, nebenbei auch soviel menschlichen Antheil abgenöthigt, dass sie es der Mühe werth hielten, eine Klärung der vielfach widersprechenden Angaben über seine äusseren

Lebensschicksale zu versuchen. Das Thema zählt im Allgemeinen zu den sogenannten »interessanten« (Bankerott, Concubinat spielen darin eine Hauptrolle); es galt daher immer für geeignet, selbst schläfrigerer Zuhörer an schwülen Sommernachmittagen aufmerksam zu erhalten. Die Wirkung auf meinen Arzt war gerade die umgekehrte: der ganze Exkurs schien ihm nicht mehr werth als eine Anekdote, weit eher passend für eine Reiselektüre, als für eine ernste dreiviertelstündige Behandlung vom Katheder herab. Anders aber, wenn einmal die grossen Probleme zur Sprache kamen, die mit der Abwägung von Licht und Schatten in der Malerei zusammenhängen, wenn die Porträte Rembrandts mit solchen aus der römischen Kaiserzeit verglichen wurden, wenn das Pedantisch-Quellenmässige völlig zurücktrat, der Horizont der Betrachtung in's Unermessliche wuchs, die fernabliegenden Erscheinungen durch Vergleichung zusammengebracht wurden: dann fühlte er sich angeregt, dann vernahm er unwillig den Glockenschlag der den ihn fesselnden Betrachtungen ein Ziel setzte, dann fand auch die Kunstgeschichte Gnade vor seinen Augen.

Mein Hausarzt ist freilich ein Laie in Dingen der bildenden Kunst, und was er über Kunstgeschichte denkt, mag uns somit im Allgemeinen gleichgiltig erscheinen. Ich hielt es aber der Erzählung werth, weil es ganz symptomatisch ist für die modernste Entwicklung. Man beachte: es ist ein Naturforscher, ein denkender Naturforscher, der sich nicht mehr begnügen will mit der bedächtigen inductiven Methode, die von seiner eigenen Wissenschaft den Namen hat, die vor allem die Einzelercheinung prüft und nur mit äusserster Vorsicht den nächsten Schritt wagt zur unmittelbaren Ursache und Wirkung. Ein Naturforscher, der das Ferne zusammenzubringen sucht, ungeheurer Klüfte nicht achtet und doch die Wahrheit zu finden hofft! Wenn die tagtägliche Beschäftigung mit der Naturforschung das Aufkommen solcher Geistesrichtungen gestattet: um wie viel näher liegt es auf anderen Gebieten, die wie die Kunstgeschichte, der Phantasie von Haus aus nicht ganz fremd gegenüber stehen! Was mein Arzt von den nächsten Aufgaben der Kunstgeschichte denkt, das denken eben schon die meisten Laien, die sich überhaupt über derlei Dinge Gedanken machen; ja noch mehr: dasselbe denkt sogar die Mehrzahl der Kunsthistoriker selbst.

Die Kunstgeschichte als Wissenschaft lebt noch kein Jahrhundert lang und doch hat sie schon zwei gründliche Wandlungen durchgemacht. Die Männer, die sie begründet haben — die d'Agincourt, Rumohr u. v. A. — fassten das ganze weite Gebiet der bildenden Künste als eine grosse Einheit. Sie waren keine Specialisten, weder in der Quellenkunde noch

in der praktischen Kennerschaft; aber jede Erscheinungsform der bildenden Kunst galt ihnen gleich wichtig und beachtenswerth, und sie überblickten daher in der That die ganze bunte Welt von den Pyramiden bis zu den Nazarenern, und fassten sie unter dem Gesichtspunkte einer einheitlichen Entwicklung. Sahen sie auf solche Weise vor allem das Gemeinsame, so entgingen ihnen doch auch nicht die markantesten Trennungsmerkmale, wodurch sich die Künste einzelner Völker und Zeiten unterscheiden; die grossen Stilperioden, die wir heute jeder geschichtlichen Betrachtung der bildenden Künste zu Grunde legen, sind schon von jenen ersten Bahnbrechern abgesteckt worden, die vielfach ein besseres Andenken verdient hätten als man ihnen etwa seit der Mitte unseres Jahrhunderts zugebilligt hat. Aber beharren durfte die Kunstgeschichte nicht auf diesem Standpunkte der Verallgemeinerung, wenn sie auf den Ruf einer Wissenschaft Anspruch erheben wollte. Jene ersten »Kunstgelehrten« kannten zwar eine Unmasse von Kunstdenkmälern; aber gerade dieser ausserordentliche Umfang gestattete im Einzelnen nicht mehr als eine bloss oberflächliche Kenntnissnahme. Ferner hatten sie auch sofort den Werth der geschriebenen und gedruckten Quellen erfasst und dieselben eifrig studirt; aber sie nahmen das Ueberlieferte meist kritiklos hin, weil es ihnen eben an Zeit und Gelegenheit, und wohl auch an methodischer Schulung für die Kritik mangelte. Zwei Dinge thaten also Noth: erstlich spezielle Vertiefung in die Einzeldenkmäler oder doch in einzelne Gruppen unter sich nächstverwandter Denkmäler, und zweitens kritische Quellenforschung. Indem sich für diese neuen Aufgaben die Männer fanden (von Kugler und Schnaase angefangen bis herab auf Thausing und Bode), vollzog sich die erste Wandlung in der kunstgeschichtlichen Forschung. An Stelle der früheren universalen Darstellung trat die Specialuntersuchung, an Stelle der Dilettanten traten die Berufshistoriker. Der grösste Triumph der Kunstgeschichte war es seither, wenn es ihr gelang für ein Bild den Meister festzustellen oder für ein Denkmal das richtige Entstehungsdatum zu eruiren, und die Freude wurde wesentlich erhöht, wenn dabei einem der alten Biographen eine Unrichtigkeit nachgewiesen werden konnte. Als die würdigste und von vornherein erfolgversprechendste Form der Untersuchung galt die Monographie; zusammenfassende Darstellungen von mehr universalem Charakter überliess man den Verfassern der Handbücher, auf die man gerne mit einiger Geringschätzung herabsah, auch wenn sie nicht bloss ihre specialforschenden Collegen ausschrieben. Daher lag es in der Natur der Sache, dass die philologisch-historische Methode immer mehr an Geltung gewann. Wenn im Anfange dieser zweiten Periode bloss solche Jünger sich der kunst-

geschichtlichen Forschung zuwandten, die von Haus aus ein bestimmtes Herzensverhältniss zur bildenden Kunst unterhielten, so brachte die steigende Bedeutung der Quellenforschung allmählig Elemente in diese Kreise, denen jede Denkmälerkenntniss zeitlebens so gut wie fremd geblieben ist. Man braucht deshalb die Verdienste dieser Forscher um die Kunstgeschichte nicht zu unterschätzen, und am wenigsten hatten auf die Erhebung solchen Tadels die bildenden Künstler des jüngst verflorenen Jahrzehents ein Anrecht, die sich mit Vorliebe über den »buchgelehrten Kunsthistoriker« lustig zu machen pflegten, obgleich sie selbst über die Ohren in der historischen Tarnkappe steckten und öfter froh waren, wenn ihnen ein Kunsthistoriker mit irgend einer nachahmenswerthen Nachricht über alte Manieren und Praktiken u. dgl. an die Hand ging. Aber es verrieth sich ein innerer Widerspruch in solchen Kunsthistorikern ohne Kunstkennerchaft und damit waren auch schon die untrüglichen Anzeichen gegeben, dass eine neuerliche Wandlung bevorstand, einfach weil sie wiederum notwendig geworden war.

Heute sehen wir diese zweite Wandlung in raschem Vollzuge begriffen. Sie tendirt wiederum nach jener Seite, auf welcher sich die Kunstgeschichte in ihren ersten Anfängen bewegt hat. Die spezialgeschichtliche Tendenz der letztverflorenen 30—40 Jahre erscheint neuerdings durch eine universalgeschichtliche abgelöst. Die Forscher der uns vorangegangenen Generation fassten jede kunstgeschichtliche Erscheinung als ein Individuum, das durch besondere Ursachen hervorgebracht, auch seine nur ihm eigenthümlichen Wirkungen geäussert hat. Ihr Bemühen war lediglich darauf gerichtet, die gegebene Einzelercheinung nach allen Dimensionen auf's Genaueste kennen zu lernen, und die allernächsten Ursachen und Wirkungen derselben zu erforschen, zu dem endlichen Zwecke, um der betreffenden Erscheinung ihren richtigen und unveränderlichen Platz in der unendlichen chronologisch gegliederten Kette der Denkmäler anzuweisen. Mit dieser chronologischen Bestimmung der Denkmäler innerhalb der Entwicklungsreihe wollen sich die »Modernsten« unter den Kunsthistorikern nicht mehr zufrieden geben. Sie behaupten, dass die Eruirung der allernächsten Ursachen und Wirkungen nicht ausreicht, um ein Denkmal in seiner Wesenheit und seinen Entstehungsbedingungen genügend zu erklären. Sie verweisen darauf, dass die Kunsterscheinungen nicht bloss durch individuelle Züge von einander getrennt, sondern auch durch gemeinsame Züge untereinander verbunden sind. Haben die Vertreter der philologisch-historischen Richtung den individuellen Trennungsmerkmalen überwiegende Bedeutung beigemessen und darum einseitige Be-

achtung geschenkt, so glauben die Modernen die Aufmerksamkeit wiederum auf die vereinigenden verallgemeinernden Merkmale lenken zu sollen. So verweisen sie z. B. auf die überraschende Aehnlichkeit, die zwischen gewissen Porträtgemälden des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts und solchen des siebzehnten Jahrhunderts zu beobachten ist. Zweifellos sind die nächsten Ursachen, denen die römische Malerei der Kaiserzeit ihre unmittelbare Entstehung verdankte, ganz andere gewesen als diejenigen, aus denen Franz Hals und Velasquez ihre Manieren geschöpft haben. Aber da es doch der Mensch ist, der die eine sowie die andere Erscheinung in's Leben gerufen hat, so drängt sich allmählig mit unabweisbarer Macht die Vermuthung auf, der Römer sowie der Holländer und der Spanier hätten in beiden Fällen einem und demselben höheren Gesetze gehorcht. Dieses Gesetz muss freilich in den unmittelbaren Ursachen beider Erscheinungen seinen Ausdruck gefunden haben, aber nur einen verhüllten, durch zufällige Begleiterscheinungen getrübbten Ausdruck. Um es in seiner Reinheit kennen zu lernen, bedarf es der Ausscheidung der beiderseitigen unwesentlichen Zuthaten, und zu diesem Ziele kann uns wiederum nur die Vergleichung der beiderseitigen nächsten Ursachen führen. So rechtfertigt sich das Zusammenbringen zeitlich und räumlich so entfernter Kunstperioden, wie es diejenigen des zweiten und des siebzehnten nachchristlichen Jahrhunderts sind, ja so erscheint diese universalgeschichtliche Art der Betrachtung gewissermassen als die eigentliche Krönung der kunstgeschichtlichen Forschung.

Dabei wird Niemandem entgehen, dass uns die Gewähr für eine richtige Erkenntniss der obersten, unsichtbaren Gesetze nur dann geboten erscheint, wenn vorher die nächsten Ursachen, aus denen diese Gesetze zu gewinnen sind, in völlig sicherer Weise festgestellt wurden. Je gesichertere Resultate die Specialforschung an die Hand gibt, desto untrüglicher werden die Schlüsse der universalhistorischen Betrachtung ausfallen. Es wäre also völlig müssig die Frage aufzuwerfen, welcher von beiden Methoden der Vorzug zu geben ist. Sie sind beide notwendig, und bedürfen einander wechselseitig. Es stünde daher zu wünschen, dass sie stets Hand in Hand mit einander gingen. Das wäre das ideale Verhältniss, das aber als solches wohl kaum je zu erreichen sein wird. Menschliche Art fordert eben unablässig alternirendes Schwanken zwischen den Extremen. Wie auf den Wellenberg das Wellenthal, so folgt mit Naturnothwendigkeit die einseitig universalgeschichtliche Betrachtungsweise von heute auf die einseitig spezialgeschichtliche von gestern. Die Spezialforschung hat durch Jahrzehente Material in Fülle aufgehäuft und nun erwacht wiederum der

unwiderstehliche Drang, aus der Enge der Einzelercheinungen herauszustreben nach der befreienden Höhe umfassenderer Ueberblicke. Man hatte sich ja ursprünglich nur deshalb ins Detail vertieft, um damit sichere Fundamente für höhere Gesichtspunkte zu gewinnen. Die Frühesten der zweiten Generation (so Schnaase und selbst noch Springer) haben sich den freien Ausblick in die Ferne wohl niemals ganz rauben lassen; ihre Kunstgeschichtsschreibung kommt daher den idealen Postulaten verhältnissmässig am nächsten. Aber allmählig begann man über dem Mittel den Zweck aus den Augen zu verlieren; die Spezialuntersuchung als solche wurde zum Endzweck, das Einzeldenkmal für sich ein genügend würdiger und befriedigender Gegenstand der Betrachtung. Die Kunstgeschichtsforschung bietet mit diesem ihrem Verlaufe genau das gleiche Bild wie die Kunst der Malerei. Auch diese hat ihre Perioden gehabt, die wir die naturalistischen nennen, und denen jeder Gegenstand aus der uns umgebenden Natur der künstlerischen Wiedergabe würdig erschien, jedes an sich noch so unbedeutende Ding allein durch seine Wiedergeburt mittels der Kunst dem menschlichen Beschauer Beachtung und Beifall abnöthigte. Diese naturalistischen Perioden sind bisher noch jedesmal mit mathematischer Regelmässigkeit durch die sogenannten idealistischen abgelöst worden, in denen das unterscheidende Merkmal der Kunst gegenüber der Natur, das wir je nach der persönlichen Auffassung als Stilisirung, Verschönerung, Arrangirung der Natur zu bezeichnen pflegen, und das aus Technik, Material, individueller Vorstellung des Künstlers resultirt, das Kunstwerk beherrschend und bestimmend in den Vordergrund rückt. Die Malerei verfuhr dabei allezeit ebenso einseitig wie die Kunstgeschichtsschreibung. Einmal verfolgte sie rücksichtslos und unbekümmert um alle übrigen Faktoren die eine und einzige Aufgabe, der natürlichen Erscheinung der Dinge möglichst nahezukommen, das andremal erwartete sie alle Wirkung von den stilisirenden Momenten, und besann sich nicht einen Augenblick der Natur Gewalt anzuthun, wo sie sich nicht gutwillig den stilistischen Absichten des Künstlers fügen wollte.

Zwischen Wellenberg und Wellenthal liegt ein todter Punkt, in welchem die Extreme sich berühren. Je frischer die Schaffensimpulse sind, von denen die Forschung bewegt wird, desto rascher wird diese letztere über den toden Punkt hinweggleiten. Er ist aber vorhanden und es wird immer Einige geben, die bei ihm Halt machen zu müssen glauben. So ist es auch diesmal, es liessen sich Namen nennen. Sie erfüllen in der Kunstgeschichtsforschung die gleiche Rolle, wie die Skeptiker in der Philosophie oder die Anarchisten in der Sozialpolitik.

Weil ihnen der bisher verfolgte Weg als verfehlt erscheint, verzweifeln sie überhaupt an aller Gangbarkeit des Terrains. Vierzig Jahre lang haben wir uns abgemüht eine ununterbrochene Kette der Entwicklung aufzuzeigen, die naturgemäss vom Einfachen und Primitiven zum Complicirten und Vollkommenen aufsteigt. Und nun begegnen uns Erscheinungen in der Kunstgeschichte, die alle Entwicklungsvorstellungen über den Haufen zu werfen scheinen. Wie konnte z. B. dasselbe Volk, das in der römischen Kaiserzeit das menschliche Antlitz bis zur Illusion getreu nachzubilden gewusst hat, wenige Jahrhunderte später sich für die starren byzantinischen Puppen begeistern? Noch näherliegende Parallelbeispiele bieten die italienische und die holländische Malerei. Die Skeptiker unter den Kunsthistorikern ziehen daraus kurzweg den Schluss: es gibt keinen aufsteigenden Entwicklungsgang in der bildenden Kunst der Menschheit. Diese Auffassung ist aber ebenso wie Skepsis und Anarchismus wohl bloss eine vorübergehende Uebergangserscheinung. Nach kurzem Besinnen werden auch diese Forscher freudig wieder die vermeintliche Sisyphusarbeit beginnen, indem sie nunmehr von der universalgeschichtlichen Betrachtung der Kunstgeschichte einen Beitrag zur Lösung des grossen Welträthsels erhoffen, dessen Bezwingung im letzten Grunde jede menschliche Wissenschaft zum Ziele hat.
