

Jacob Burckhardt: Kunstgeschichte mit und ohne Ästhetik

Oskar Bättschmann

Ignorierung als Tradition

1889 schrieb Jacob Burckhardt (1818–1897) nach Berlin an Wilhelm von Bode: »Namentlich von der Ästhetik, so lebhaft ich sie anderen gönne, habe ich für meinen Gebrauch gar nie etwas wissen wollen.«¹ Seine Aufgabe als Kunsthistoriker hatte Burckhardt 1874 höchst bescheiden damit umschrieben, »eine kurze Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stylen« zu geben und jederzeit die Beschränkung zuzugestehen.² Jacob Burckhardt hielt nach seiner Habilitation in den Jahren 1843–1845 die ersten Vorlesungen zur Geschichte der Malerei und bot in den 1860er Jahren in Basel Vorlesungen zur Ästhetik an, obwohl er dieses Fach zuvor und danach gering schätzte und am Ende behauptete, es immer ignoriert zu haben.

In der zweiten Einleitung zur Vorlesung »Geschichte der Baukunst« von 1851 hielt Burckhardt fest:

»Die Aesthetik taugt am wenigsten zur Vorbereitung für die *Kunstgeschichte*. Ihr sonstiger Werth? Die grössten Geister haben daran/in gearbeitet; sie hat jederzeit ein Hauptstück des antiken und modernen Gedankenkapitals ausgemacht. Allein sie verlangt vorgängige historische Kenntniss, und da bleiben viele und grosse Kenner ihr Lebenlang stehen; manche sehen mit Verachtung auf die Aesthetik – unberechtigt, weil entweder unfähig dazu oder durch Liebhaberei, Antiquarismus und dergleichen auf dem Wege aufgehalten. Dabei können sie jedoch grosse Kenner sein und das Schöne aufs Tiefste empfinden; analog die grössten *Künstler* selbst, welche entweder in ästhetischen Dingen schweigen oder gar das Reden darüber hassen. Jedenfalls: bei längerer Beschäftigung mit der Kunst wird man immer verlegener und behutsamer mit Definitionen und Mancher mag an allen Systemen verzweifeln.«³

Die Aversion gegen die philosophische Beschäftigung mit der Kunst teilte Burckhardt mit seinem Lehrer Franz Kugler (1808–1858) und vielen anderen Zeitgenossen. Kugler hatte an der Berliner Universität, wo er ab 1826 Philologie studierte, auch Vorlesungen von Georg Wilhelm Hegel gehört, aber 1831 mit einer Dissertation über eine mittelalterliche Bilderhandschrift promoviert. Zugleich übte sich Kugler im Zeichnen und studierte an der Bauakademie, wo er 1829 das Feldmesserexamen ablegte. In seiner Lehrtätigkeit an der Berliner Akademie ab dem Wintersemester 1833/34 bewegte sich Kuglers empirische Werkanalyse innerhalb der kulturgeschicht-

lichen Entstehungsbedingungen der Werke, die im Hinblick auf ihre »Bezüglichkeit auf den Menschen« interpretiert werden.⁴ Kugler kritisierte wiederholt die philosophische Behandlung der Kunst des Hegel-Schülers und Herausgebers von Hegels Vorlesungen über die Ästhetik, Gustav Heinrich Hotho.

Hermann Hettner (1821–1882) publizierte zwei Jahre nach seiner Dissertation, in der er die Position Hegels vertreten hatte, den Aufsatz *Gegen die spekulative Ästhetik*, worin er »gegen ein metaphysisch begründetes Verständnis des Schönen als einem Leitbegriff für das Verstehen und Beschreiben von Kunstwerken« argumentierte.⁵ Bereits 1844 hatte sich Burckhardt das Postulat der nach-hegelschen Generation zu eigen gemacht, dass »die Speculation aufhören und das Konkrete anfangen« sollte.⁶ Den gegenteiligen Standpunkt vertrat der Tübinger Philosoph Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) in seiner umfangreichen *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* von 1846–1858, die in einem ersten Teil die Metaphysik des Schönen ausbreitet.⁷

Der Wiener Kunsthistoriker Moritz Thausing (1838–1884) sprach 1873 in seiner Antrittsvorlesung über »Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft«. In »Methode und Problem« hielt er Ästhetik und Kunstgeschichte für »völlig verschieden«. Die Kunstgeschichte liefere der Ästhetik einen Teil des Stoffes, aber ob und wie diese davon Gebrauch mache, berühre sie nicht:

»Die Kunstgeschichte ist jedenfalls nicht berechtigt, auch ihrerseits in das philosophische Gebiet hinüber oder hinauf zu greifen und ästhetische Formeln der Ausdrücke irgendeines Systemes zu ihren Zwecken und ihrer Darstellung zu verwerthen. Sie hat nichts zu thun mit Deduction, mit Speculation überhaupt; was sie zu Tage fördern will, sind nicht ästhetische Urtheile, sondern historische Thatsachen, welche dann etwa einer inductiven Forschung als Materiale dienen können.«⁸

Burckhardt behielt die skeptische Distanz zur Ästhetik als einer philosophischen Disziplin bei. 1874 eröffnete er mit der Rede »Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls« den viersemestrigen kunstgeschichtlichen Vorlesungszyklus an der Universität Basel, den zu halten er freiwillig angeboten hatte.⁹ Die Abgrenzung des Lehrstuhls, die Burckhardt gleich zu Beginn vornahm, galt sowohl gegenüber der Kunstgeschichte als Darstellung einer Entwicklung, wie auch gegenüber der Archäologie und vor allem gegenüber der »systematischen Aesthetik«, die »ganz besonders sorgfältig auszuschliessen« sei, da gar nie von der »Idee« des Kunstwerks die Rede sein werde. Etwas resigniert meinte Jacob Burckhardt:

»Freilich die Philosophie, welche überall hospitiert, wird sich auch die Kunst nie mehr nehmen lassen.«

Die Ästhetik-Vorlesungen

Im Sommersemester 1863 hielt Jacob Burckhardt an der Universität Basel eine Vorlesung unter dem Titel ›Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst‹. Bis 1872 sammelte er die Texte zur Ästhetik zu einem Konvolut, das sechs Mal in Teilen zu Vorlesungen gedient hatte: 1863 und 1866 als ›Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst‹, im Wintersemester 1863/64, 1870 und 1872 als ›Übersicht der Malerei nach ihren Gattungen‹ oder als ›Übersicht der Malerei‹, und 1868 als ›Aesthetik der Architectur‹.¹⁰ Das Interesse der Zuhörer war anfänglich nicht gerade überwältigend: Zuerst kamen elf Studierende, und das Maximum von 41 Zuhörern erreichte 1868 die Vorlesung ›Aesthetik der Architektur‹.

Die Vorlesungsunterlagen wurden erstmals 1992 von Irmgard Siebert publiziert, aber schon zuvor wurde das Konvolut in der Burckhardt-Forschung genutzt.¹¹ Nach Irmgard Siebert thematisiert die Vorlesung grundsätzliche Probleme der Wahrnehmung, Erkenntnis, Kritik und Historiographie von Kunst, die so ausführlich in keinem anderen Text von Burckhardt zu finden seien.¹² Gottfried Boehm ordnete die Vorlesung dem »philosophischen Lustrum« Burckhardts zu, das von einer ernsthaften Beschäftigung mit Arthur Schopenhauer gekennzeichnet sei. Burckhardts Ästhetik sei durch die Betonung der Empfindungen eine »historisch instrumentierte Affektenlehre.«¹³ Wilhelm Schlink charakterisierte die Ästhetik-Vorlesung als »faszinierenden, möglicherweise überambitionierten Versuch, eine Morphologie der bildenden und bauenden Künste im Verfolg der Weltgeschichte zu entwickeln. Hier werden Gattungen und Aufgaben auf ihre geschichtliche Berechtigung befragt, hier wird ihr Schwanken zwischen den Ansprüchen einer per se freien Kultur und den selbstüchtigen Ansprüchen der starren Potenzen ›Staat‹ und ›Religion‹ als ein Weg des Missbrauchs und der Unabhängigkeit, des Leidens und der Erfüllung beschrieben.«¹⁴

Die Frage ist, warum Jacob Burckhardt Vorlesungen über Ästhetik hielt, obwohl er dieses Fach gering schätzte – jedenfalls wenn es spekulativ bearbeitet wurde. Dass Burckhardt eine Lehrveranstaltung ›Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst‹ anbot, lässt sich wahrscheinlich mit dem Zweck begründen, den Studenten unter »Ästhetik« das Richtige anzubieten, nämlich keine Spekulationen, sondern eine historische Kunstlehre, eine Darlegung der verschiedenen Aufgaben der Künste. Ähnlich hatte 1852 Hermann Hettner, seit 1851 Professor für Ästhetik, Kunst- und Literaturgeschichte an der Universität Jena, ein Buch publiziert unter dem Titel *Das moderne Drama. Aesthetische Untersuchungen*, das »die Aufgaben klar zu machen [sucht], die dem Drama in der Gegenwart hauptsächlich gestellt sind.« Hettner versprach eine »productive Kritik« und handelte von den Gattungen historische Tragödie, bürgerliches Drama und Komödie.¹⁵

Was von den Vorlesungen Burckhardts überliefert ist, sind ausführliche Notizen, nicht ein ausformulierter Text. Die Gliederung erfolgt nach den Kunstgattungen Architektur, Skulptur und Malerei. Dies entspricht einem Teil der *Aesthetik oder*

Wissenschaft des Schönen von Friedrich Theodor Vischer, die zwischen 1846 und 1858 erschien. Burckhardt und Vischer waren von 1855 bis 1858 Kollegen am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, der heutigen ETH.¹⁶ Vischer ging 1866 nach Tübingen zurück und lehrte später in Stuttgart. Seine *Aesthetik* handelt im dritten Teil, der Kunstlehre, von den gleichen Künsten in der gleichen Folge (Baukunst, Bildnerkunst, Malerei) wie Burckhardt in der Vorlesung.¹⁷ Dem Aufbau nach unterscheidet sich die Lehre nach Kunstgattungen wenig von der Kunstlehre in Hegels Vorlesungen über die Ästhetik.

Burckhardt schließt in seinen Vorlesungsnotizen zur Ästhetik gleich zu Beginn die Herleitung von Plato und Aristoteles sowie Begriffsdefinitionen aus und begründete die Einschränkung offenbar mündlich. Dann folgt eine Definition: »Aesthetik ist die Beziehung des gebildeten Menschen zur Kunst, a) zum Sehen überhaupt b) speciell zum Kunstschönen, tausendgestaltig wie das Innere des Menschen und wie die Kunst selber.«¹⁸ Als Hauptsache wird »die Wirkung des Kunstwerkes auf den Menschen, das Entzünden einer entgegenkommenden Phantasie« genannt nach einer breiten Skala vom »äusserlichsten Eruditionsinteresse bis zur tiefsten Erschütterung und höchsten Wonne.«¹⁹ Dazu können das Studium der Geschichte und die allgemeine Bildung mehr oder weniger Vermittlung geben. Vischer hatte dagegen in den ersten beiden Bänden seiner *Aesthetik* von der Metaphysik des Schönen und vom Naturschönen gehandelt. In der *Kritik meiner Ästhetik* von 1866 verwarf Vischer seine zwanzig Jahre zuvor vertretene Auffassung, es gebe ein Schönes ohne Zutun »des anschauenden Subjekts« und setzte als Ausgangspunkt die Anschauung, an der »das ganze Seelen- und Geistesleben des Menschen teilnimmt.«²⁰

Burckhardt griff in der Vorlesung »Aesthetik der bildenden Kunst« nur einen Teil der philosophischen Ästhetik auf, nämlich die Lehre von den Gattungen der bildenden Kunst, und zwar als historische Aufgaben der einzelnen Künste. Dabei erlegte sich Burckhardt die äußerste Beschränkung auf. Im Kapitel über die Malerei vermerkte er, eine »Gesamtbehandlung der Künste« würde dem »wahren Grund der Kunst« viel näher kommen – der psychologische Weg – und auch zu den Relationen der drei Künste – der historische Weg – führen. Zudem wäre es nützlich, gleich auch noch Poesie und Musik mitzubehandeln.²¹ Das hätte dem Programm der ästhetischen Kunstlehre etwa eines Friedrich Theodor Vischer entsprochen, wurde aber von Burckhardt nicht ausgeführt. Die spätere allgemeine Kunstwissenschaft wird ab 1906 dieses Programm erneuern.

Mit der Vorlesung über Ästhetik nahm Burckhardt ein Anliegen auf, das ihn zeit lebens beschäftigte, die Untersuchung der Aufgaben der Kunst oder der Künste. Mit »Aufgaben« war vieles gemeint. Es sind einmal die verschiedenen Künste (Architektur, Skulptur, Malerei), dann auch die einzelnen Gebäude und ihre Funktionen (Heiligtum, Palast usw.) oder die Gattungen der Skulptur (Statue, Relief usw.) oder der Malerei (Historienbild, Porträt usw.), die in den Künsten als Aufgaben enthalten sind. Weiter können den Künsten aus ihrer Zeit bestimmte Aufgaben als Forderungen erwachsen, und sie können diesen Verpflichtungen nachkommen oder sie auch

verfehlen. Diese Aufgaben, die sich historisch wandeln, sind Zielsetzungen, Bestrebungen, Stilbildungen, Inhalte, Wirkungen. So bemerkt Burckhardt im *Cicerone* über die Jahrhundertwende um 1500, »das Studium des Lebens und des Charakters« sei die Aufgabe des 15. Jahrhunderts gewesen.²² In der Vorlesung »Über das Studium der Geschichte« heißt es: »Die Religion bietet der Architektur ihre höchste Aufgabe, und der Sculptur und Malerei einen anerkannten, überall verständlichen Gestaltenkreis, eine homogen über weite Lande verbreitete Beschäftigung.«²³

Kunstgeschichte als Kulturgeschichte

Die Kunstgeschichte war mit der Einrichtung von Lehrstühlen – zuerst in Königsberg 1830, Berlin 1844 und Wien 1852 – in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine selbständige Disziplin geworden, befand sich aber unter dem Dach der Kulturgeschichte. Zum Stand des Faches äußerte sich Jacob Burckhardt 1844/45 in der ersten seiner Vorlesungen über die Geschichte der Malerei:

»Die Kunstgeschichte hat in den neuern Zeiten unter dem Einfluss einer geistigern Geschichtsforschung und einer tief sinnigen Speculation sich von einer blossen Notizensammlung aufgeschwungen zu einer historischen Wissenschaft, zu einem der edelsten Theile der Culturgeschichte. Immer deutlicher lernt man die Entwicklungen der bildenden Künste verknüpfen mit der Physiognomie der Völker und der Zeiten; manches was in den geschriebenen Denkmälern bisher halbe Hieroglyphe war, hat in dem Kunstwerk seine klare Deutung gefunden.«²⁴

1845 umschrieb Burckhardt in der neunten Auflage der *Allgemeinen Deutschen Real-Encyclopädie* des Verlages Brockhaus in Leipzig die Aufgabe und die Einordnung von Kunstgeschichte im entsprechenden Artikel wie folgt: »Kunstgeschichte, die Darstellung des Ursprungs, der Entwicklung, des Aufschwungs und des Verfalls der schönen Kunstform, bildet einen Haupttheil der Culturgeschichte.«²⁵ Diesen Satz übernahm Jacob Burckhardt, der die Stichwörter für die Kunst vom Buchstaben G an bearbeitete, fast wörtlich aus der achten Auflage von 1833.²⁶ Burckhardt nannte verschiedene Publikationen, hob aber die allgemeine Kunstgeschichte als neueste Errungenschaft hervor, wofür er Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* und Carl Schnaases *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten* aufführte, die 1842 beziehungsweise 1843 erschienen waren.²⁷ Die Leistung von Kuglers Handbuch sei, »das ungeheure Material in einer grossen Übersichtlichkeit zusammengefasst und den weltgeschichtlichen Epochen untergeordnet« zu haben. Die Publikation von Schnaase betrachtete Burckhardt als eine Ergänzung, die hauptsächlich »auf tief sinnige geschichts-philosophische Begründung der Stile und Übergänge gerichtet« sei.²⁸

Trotz der Einrichtung von Lehrstühlen für Kunstgeschichte blieb die allgemeine Einschätzung der Kunstgeschichte als Teil der Kulturgeschichte bestehen, sofern hier die Lexika als Äußerung der *communis opinio* genügen können. Die Umschreibung in der *Allgemeinen Deutschen Real-Enzyklopädie* wurde beibehalten bis 1894. Erst in der 13. Auflage von 1894 heißt es: »Kunstgeschichte, die wissenschaftliche Darstellung der Entwicklung der bildenden Künste auf geschichtlicher Grundlage mit Berücksichtigung verwandter Wissenschaften wie Archäologie, Paläographie, Numismatik, Ikonographie, Heraldik u. a.«²⁹ Die 14. neu bearbeitete Auflage von 1908 behielt diese Umschreibung bei.³⁰ Die wichtigste Veränderung neben der Verselbständigung der Kunstgeschichte war der Verzicht auf die Wertung der Kunst auf der Grundlage eines angenommenen Entwicklungsverlaufs. Sowohl die traditionelle Annahme von zyklischen Verläufen der Geschichte (Ursprung, Blüte, Verfall) wie auch die Annahme eines Fortschrittes hatte die Bewertung der einzelnen Kunstwerke und Künstler sowie der Epochenphasen vorgegeben. Für Jacob Burckhardt wie für seinen Lehrer Franz Kugler war es selbstverständlich, dass die Kunstgeschichte Beurteilungen vorlegt und Urteile abgibt.³¹

In der Einleitung zum Kolleg *Griechische Culturgeschichte* schrieb Jacob Burckhardt über das »Probestück« mit Skepsis und Erleichterung: »Wir können uns sehr frei bewegen; Glücklicherweise schwankt nicht nur der *Begriff* Culturgeschichte, sondern es schwankt auch die *academische Praxis* (und noch einiges Andere).« Das Interesse der Kulturgeschichte umschreibt Burckhardt mit Ausdrücken wie »Erkenntnis der lebendigen *Kräfte*, der aufbauenden und zerstörenden« oder »sie [die Culturgeschichte] geht auf das *Innere* der vergangenen Menschheit und erkundet, wie und was diese *war, wollte, dachte, schaute* und *vermochte*. Sie kommt damit auf das *Constante*.«³² Eine tabellarische Übersicht hält die Stichworte »Polis, Einheit der griechischen Nation, Religion, Mythos, bildende Kunst, Poesie, Bruch mit dem Mythos« und »Der hellenische Mensch in seiner historischen Entwicklung« fest. Dazu lässt sich mit Peter Burke über die Definition der Kulturgeschichte konstatieren: »There is no agreement over what constitutes cultural history, any more than agreement over what constitutes culture.«³³

Während die Kunstgeschichte erst auf dem Weg war, sich an den Universitäten als akademisches Fach im Bereich der Kulturgeschichte zu etablieren, wurde an vielen Universitäten seit Längerem über Kunst und ihre Geschichte von Philosophen, Theologen oder Philologen gelesen. Das Fach Kunstgeschichte musste seinen Gegenstand – die Kunst und ihre Geschichte – aus einem Territorium holen, das längst von anderen Fächern besetzt war.³⁴ Seit August Wilhelm Schlegel wurde die Geschichte der Kunst als notwendige Ergänzung zur Philosophie der Kunst propagiert. Die Vorlesungen über *Ästhetik oder Philosophie der Kunst* von Georg Friedrich Hegel in Heidelberg und Berlin, die sein Schüler Gustav Heinrich Hotho 1835 publizierte, verbanden die systematische Darlegung der Idee des Kunstschönen mit der historischen Darstellung, mit der Geschichtsphilosophie und mit der Kunstlehre (der Diskussion der Kunstgattungen).³⁵

Ästhetisches und geschichtliches Urteil

In der achten Auflage der *Real-Enzyklopädie* wurde das Lemma ›Aesthetik‹ mit der folgenden Umschreibung eingeleitet: »Ästhetik wurde [...] erst in der neuern Zeit die Wissenschaft vom Schönen und seinen mannichfaltigen Darstellungsarten genannt, welche den Zweck hat, die Beurtheilung des Schönen auf ein Vernunftprinzip zurückzuführen.«³⁶ Trotz der skeptischen Zurückhaltung gegenüber der Ästhetik war Burckhardt keineswegs der Meinung, die Thausing 1873 vertrat, dass in der Kunstgeschichte das Wort »schön« keinen Platz habe. In der Antrittsvorlesung von 1873 äußerte Thausing: »Die Frage z. B., ob ein Gemälde schön sei, ist in der Kunstgeschichte eigentlich gar nicht gerechtfertigt; und eine Frage wie: ob z. B. Raphael oder Michelangelo, Rembrandt oder Rubens das Vollkommenere geleistet haben, ist eine kunsthistorische Absurdität.« Wohl anerkannte Thausing die Berechtigung der Fragen nach dem Verhältnis des Könnens eines Künstlers zu seinem Wollen und dem Verhältnis beider zu »dem von ihm gehandhabten materiellen Stoff«. Die Methode ist der Vergleich mit Zeitgenossen.³⁷

Thausings radikale Stellungnahme gegen ein ästhetisches Urteil geht auf den Ausgang des Holbein-Streits von 1871 zurück.³⁸ Der seit Längerem schwelende Streit um die beiden Fassungen der *Meyer Madonna* kam mit ihrer Gegenüberstellung zu einem Höhepunkt. Vierzehn Kunsthistoriker entschieden sich für das Gemälde in Darmstadt, während die Künstler mit einigen anderen weiterhin die Dresdener Fassung für ein Original hielten.³⁹ Burckhardt war bei der Abstimmung nicht dabei, kritisierte aber später die Entscheidung der Kollegen, da die Schönheit bei der Beurteilung der Echtheit nicht berücksichtigt wurde. Die Absetzung der künstlerischen Autorität und die Absetzung der Schönheit als Kriterium wurden von Burckhardt bedauert. Er verweigerte sich dickköpfig dem Urteil der Kunsthistoriker über die *Meyer Madonna*. Wie Hermann Grimm hielt er ein Konsilium von Gelehrten für untauglich, der Wahrheitsfindung zu dienen, weil nicht das Sehen, sondern das persönliche Ansehen den Ausschlag gäbe. Im Vortrag von 1882 ›Über die Echtheit alter Bilder‹ sagte Burckhardt: »Einstweilen kann man den Streit auf sich beruhen lassen; glücklicherweise bleibt uns ja das Bild unverkümmert; es spricht für sich und wird sich wohl auch mit der Zeit sein Recht in der allgemeinen Meinung zurückerobern.«⁴⁰ Burckhardt warf den Kunstkennern vor, auf der Grundlage eines abstrahierten Typus über die Echtheit zu urteilen, nach großen Namen zu jagen, die Produktions- und Arbeitsbedingungen zu wenig zu beachten, und er fügte die abschließende Bemerkung hinzu: »es wäre eigentlich richtiger, die Bilder um ihrer Schönheit willen zu lieben.«

Im Abschnitt ›Zur Aesthetik der Architektur‹ der Ästhetik-Vorlesung nannte Burckhardt zweierlei tadelnswerte Verhaltensweisen zur Kunst, eine niedrige und eine philiströse: Niedrig sei, das Interesse bei Skulptur und Malerei nicht vom Gegenstand lösen zu können und »die realistische, photographische Wiedergabe« als Ideal

zu nehmen. Die Philisterei der Gebildeten bestehe im Verlangen, die Kunst habe die Dinge zu verherrlichen, und im Abstrahieren der »Idee«, das heißt eines Gemeinplatzes. Dann folgt die Behauptung, die Kunst wolle nicht der Vergänglichkeit unterworfen sein:

»Die Kunst aber will ewig sein. Mit *den* Dingen die ihr angemessen sind, schliesst sie gerne ihr geheimnisvolles Bündniss – welches der gebende? welches der empfangende Theil? – Sie ist ein übermächtiges Vermögen seltener Geister, durch eine bestimmte Gattung von Dingen in Schwingungen versetzt zu werden; oft giebt sie sich den Dingen sehr weit hin, oft aber nimmt sie von ihnen nur einen Anlass.«⁴¹

Dieses Streben nach Unvergänglichkeit ist realisiert in der »vollendeten Schönheit« als »Gabe des Himmels«. In der feierlichen Einleitung zur Malerei des 16. Jahrhunderts im *Cicerone* schrieb Burckhardt, die Kunst habe seit dem Ende des 15. Jahrhunderts aus eigenen Kräften, nicht durch Nachahmung »die höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war«, erstiegen:

»Mitten aus dem Studium des Lebens und des Charakters, welches die Aufgabe dieses Jahrhunderts gewesen war, erhebt sich neugeboren die vollendete Schönheit. Nicht mehr als blosser Andeutung und Absicht, sondern als Erfüllung tritt sie uns entgegen; erst als die Malerei des XV. Jahrh. jeder Lebensäusserung gewachsen war, da schuf sie, vereinfacht und unendlich bereichert zugleich, auch dieses höchste Leben.«⁴²

Die Schönheit, dieses höchste Leben, tauche unerwartet da und dort auf, wie Burckhardt meint, »nicht als blosser Frucht eines consequenten Strebens, sondern als Gabe des Himmels«. Der nächste Satz spricht die Reife oder die Reifung an: »Die Zeit war gekommen.« Und im folgenden Satz nennt er die Akteure und ihre Tätigkeit des Sammelns: »Aus den tausend als darstellbar erwiesenen Elementen, aus der Breite des Lebens, welche von Masaccio bis auf Signorelli das Gebiet der Kunst ausgemacht hatte, aus Zeit und Natur sammeln die grossen Meister das Ewige zu unvergänglichen Kunstwerken.« Jeder Meister macht dies in seiner Art, und alles Schöne zusammen bildet »eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten«. Die Zeit der »vollen Blüte« ist kurz, und neben den grossen Meistern dauert »die Thätigkeit der Zurückgebliebenen« fort. Wie kurz die Zeit war, zeigt Burckhardt mit Raffael an: »Man kann sagen, dass die beschränkte Lebenszeit Rafaels (1483–1520) alles Vollkommenste hat entstehen sehen, und dass unmittelbar darauf, selbst bei den Grössten, die ihn überlebten, der Verfall beginnt.« Den Abschnitt beschließt Burckhardt mit einer erstaunlichen Versicherung: »Allein jenes Vollkommenste ist zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten geschaffen und sein Name ist Unsterblichkeit.«⁴³

Wilhelm Schlink hat die Ausführungen über Raffael durch Burckhardt in den ersten Vorlesungen über Geschichte der Malerei, gehalten in den Wintersemestern

von 1844/45 und 1845/46 analysiert und darauf aufmerksam gemacht, dass der Redner sowohl einen Künstlerhymnus vorbringt wie auch eine Bewertung nach traditionellen formalen Kriterien wie Komposition, Zeichnung, Farbe und Einklang (Harmonie).⁴⁴ Für Schlink ist die Folge von »subjektivster Empfindungsästhetik« und rigidem Schema der »balance des peintres« auch eine Angelegenheit der wechselnden Sprachhöhen, die hier weniger einem rhetorischen Kunstgriff entsprechen als einer Unsicherheit: »Burckhardt ist sich der angemessenen Sprache für die vorzubringenden Phänomene, Tatsachen, Urteile, Wertungen etc. nicht sicher. Ja, er zweifelt grundsätzlich an der Angemessenheit der sprachlichen Vermittlung der Kunstwerke.«⁴⁵

Die Skepsis gegenüber dem Sprechen oder Schreiben über Kunst, die schon in der Vorlesung von 1844/45 und im *Cicerone* von 1855 zum Ausdruck kam, schließt die Skepsis gegenüber der Ästhetik ein.⁴⁶ Burckhardt meinte, es gebe glücklicherweise ein Gebiet, das dem »Niedlichkeitsphilister und Sujetphilister« unzugänglich sei, die Architektur, und an dieser ließen sich eher als bei der Skulptur und der Malerei »die Gesetze der Erkenntnis des Schönen sachlich ungestört entwickeln.« Dennoch stehe die Ästhetik an »einem Abgrund von Schwierigkeiten«, denn es zeige sich, »dass die innere Aneignung eines Bauwerkes einen verwickelten Process erfordert und bei Weitem nicht in so objektiver Weise erfolgt als man glauben möchte.«⁴⁷ In der Rede »Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls« von 1874 verschärfte Burckhardt die Problematik. Eine »mächtige Schranke« stehe dem Reden über Kunst entgegen, da diese, die Poesie ausgenommen, das »Ungesprochene« sei, »das, was eben deshalb in Formen und Tönen lebt, weil es im Worte nicht leben könnte«. Daher sei vom »wahren Mysterium des einzelnen Kunstwerkes« nie zu reden, und der »tiefste Grund der Kunst« werde immer rätselhafter und alles Reden davon werde eitel: »Lächerliche Prätension, dergleichen unter dem Namen »Idee des Kunstwerkes« ermitteln zu wollen. Das Geheimniss der Natur kann man durch Forschung und Speculation mehr und mehr einengen, das der Kunst nie.«⁴⁸

Der Gegensatz zwischen der Ästhetik und der Aufgabe der Kunstgeschichte kam wieder zur Sprache: »Indem wir das Wesen der Kunst als ein Mysterium auf sich beruhen lassen, und ihr ausser allen ihren Obliegenheiten und unabhängig davon einen metaphysischen Grund zugeben – bleibt hier nur von ihrer Stellung in der Weltgeschichte zu reden.«⁴⁹ Vom »Wesen der Kunst« meinten die Ästhetiker sprechen zu können, und Friedrich Theodor Vischer war der Auffassung, die Ästhetik habe viel zu wenig davon gehandelt: »Das Wesen der Kunst überhaupt ist bisher in der Wissenschaft der Aesthetik ebenso wie die Lehre von der Phantasie viel zu kurz und flüchtig behandelt worden.« Diese Vernachlässigung hielt Vischer für »eine Hauptquelle der Verwirrung im Kunsturtheil«.⁵⁰

Burckhardt versuchte, das Urteil über Kunstwerke und die Rangordnung der Künstler einerseits mit den Aufgaben, die eine Zeit ihnen auferlegt, und andererseits mit ästhetischen Kriterien zu verbinden.⁵¹ Maßgeblich für die Einordnung der Künstler war die Größe der Aufgabe und deren Bewältigung. Im untersten Rang

finden sich die Künstler, die eine vorgegebene Aufgabe nicht ohne Mängel ausführen. Im obersten Rang wohnen nur Raffael und Rubens, die sich der großen Aufgaben, die ihre Zeit stellte, annahmen und mit Idealität und Schönheit erfüllten.

1876 erschien die erste Schrift von Konrad Fiedler (1841–1985), die unter dem Titel *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, einen neuen Standpunkt vertrat.⁵² Fiedler stellte gleich zu Beginn die These auf, ein Kunstwerk könne nur erklärt oder beurteilt werden, wenn es verstanden wird, indem »wir seinen Ursprung bis zu einem in der menschlichen Natur vorhandenen Vermögen verfolgen, und wenn wir nach dem Zwecke fragen, den es der Absicht seines Urhebers nach zu erfüllen hat.« Dieser Ursprung ist das »künstlerische Bewusstsein«, das im Kunstwerk seine »momentane höchste Steigerung« findet. Fiedler stellt das »geistige künstlerische Bewusstsein« höher als das Kunstwerk, das nur dessen »bruchstückartiger Ausdruck« sein soll. Eine Beurteilung muss auf alle Formeln verzichten und kann nur ein Akt des Verstehens und Einfühlens sein. Nur die Frage, wie ein Kunstwerk aus dem künstlerischen Bewusstsein hervorgehen können, verschaffe ihm »wahrhaftes Leben«:

»Wir sehen uns unmittelbar in die Thätigkeit des schaffenden Künstlers hineingezogen und erfassen das Resultat als ein lebendig werdendes. Wir reproducieren die künstlerische Thätigkeit, und das Maass von Verständnis, zu dem wir gelangen können, ist abhängig von der productiven Kraft unseres Geistes, mit der wir dem Kunstwerk begegnen.«⁵³

Damit werden das künstlerische Bewusstsein und der Betrachter oder Interpret mystifiziert, dem Fiedler Einfühlung und produktiven Nachvollzug zusprach, gar die Rolle als After-Künstler zumutete. Das »Entzünden einer entgegenkommenden Phantasie«, von der Burckhardt in der *Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst* als der Hauptsache der Wirkung eines Kunstwerks auf den Betrachter sprach, scheint in die Richtung der Einfühlung zu weisen. Doch wenn die Phantasie, die Burckhardt mit Geist und Seele zu den »grossen Kräften« zählt, dieses Entgegenkommen und Ergänzen leisten soll, muss sie zuerst eine wissenschaftliche Schule durchmachen, nämlich die Kunstgeschichte.⁵⁴ Der Genuss, das heißt die Teilhabe an den Kunstwerken, wird erst über diese Arbeit erreicht.

Ende der Ignorierung?

Die gegenseitige Ignorierung von Ästhetik und Kunstgeschichte, die in die 1830er Jahre zurückreicht, wurde gelegentlich entweder kritisiert oder gerechtfertigt. Die einen meinten, Fächer zum gleichen Gegenstand sollten einander wahrnehmen, andere führten dagegen die Unterschiedlichkeit der Fragestellungen und die Un-

vereinbarkeit der Methoden auf. Hans Tietze (1880–1954), der 1913 sein Buch *Die Methode der Kunstgeschichte* publizierte, hielt die strenge Scheidung der beiden Fächer für überwunden und verwies darauf, dass die Kunstgeschichte in allen Bereichen »ohne ästhetische Urteile und Erwägungen« nicht auskomme.⁵⁵ Werfe sie den »ästhetischen Ballast« ab, bleibe ihr nur »ein instinktives Handhaben unregelter Grundsätze« und ein »Ästhetisieren auf eigene Faust«, wofür als Beispiel Jacob Burckhardt zitiert wird.⁵⁶

1908 rechtfertigte Wilhelm Worringer (1881–1965) in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* die Separierung der beiden Fächer:

»Objektive Kunstwissenschaft und Ästhetik sind in Gegenwart und Zukunft unverträgliche Disziplinen. Vor die Wahl gestellt, den grössten Teil seines Materials fahren zu lassen und sich mit einer ad usum aesthetici zurechtgeschnittenen Kunstgeschichte zufrieden zu geben oder auf alle ästhetischen Höhenflüge zu verzichten, entscheidet sich der Kunsthistoriker natürlich für das letztere und es bleibt bei dem berührunglosen Nebeneinanderarbeiten zweier durch ihren Gegenstand eng verwandter Disziplinen.«

Worringer vermutete, diesem »Missverhältnis« liege »der Aberglaube an den Wortbegriff Kunst« zu Grunde, das heißt das »geradezu verbrecherische Bemühen, die Vieldeutigkeit der Erscheinungen auf einen eindeutigen Begriff zu reduzieren.«⁵⁷

Die *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, die erste Zeitschrift für ästhetische und kunstwissenschaftliche Theorie, war 1906 von Max Dessoir (1867–1947) gegründet worden.⁵⁸ Im Prospekt rühmte Dessoir die Zunahme des Sinns für ästhetische Fragen und für die allgemeine Theorie der Kunst, rügte aber den Missstand, dass »sachlich Zusammengehöriges gegenwärtig in viele und verschiedenartige Zeitschriften verzettelt« werde. Die Zeitschrift widerlegte in den ersten beiden Jahrzehnten die Prognose Worringers, indem sie zu einem wichtigen Organ sowohl für Kunsthistoriker als auch für Ästhetiker wurde.⁵⁹ Die wissenschaftlichen Biographien von Kunsthistorikern wie Richard Hamann oder Erwin Panofsky zeigen aber, dass ein anfängliches Interesse an ästhetischen Fragen sich später reduzierte.⁶⁰ Otto K. Werkmeister, der 1971 Worringers Prognose von 1910 als erfüllt betrachtete, nahm unter anderem Theodor W. Adornos posthum 1970 erschienene *Ästhetische Theorie* als Beleg für den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte: Jene erfordere »Identifikation mit der Verbindlichkeit von Kunstwerken«, diese dagegen leiste als historische Erforschung von Kunst zugleich deren Kritik.⁶¹

Max Dessoir trat bereits 1884 der theosophischen Gesellschaft bei, promovierte in Philosophie und Medizin und wurde 1897 Ordinarius für Psychologie in Berlin, bis er 1933 Lehrverbot erhielt.⁶² In Bezug auf die Kunst glaubte Dessoir, dass »eigentlich historische und doxographische Behandlung miteinander verbunden werden

sollten«. Im Jahr der Gründung der Zeitschrift publizierte Max Dessoir auch sein umfangreiches Buch *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.⁶³ Das Buch ist zweigeteilt in Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Der erste Teil handelt von der Geschichte und den Prinzipien der Ästhetik und geht über den ästhetischen Gegenstand und den ästhetischen Eindruck zu den ästhetischen Kategorien. Im zweiten Teil werden das Schaffen des Künstlers und die Entstehung der Kunst, dann die einzelnen Kunstgattungen (Musik, Mimik, Bühnenkunst, Dichtung, bildende Künste und Architektur) und die Funktionen der Kunst abgehandelt. Die allgemeine Kunstwissenschaft war im Prinzip zeitlich, geografisch und gattungsmäßig offen, zum Beispiel findet sich ein Kapitel »Die Kunst des Kindes« mit einer Abbildung, ein Kapitel »Die Kunst der Naturvölker« und auch drei Seiten über die Fotografie als Kunstform.⁶⁴

Die gemeinsame Grundlage für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft meinte er in der Psychologie gefunden zu haben.⁶⁵ Die Psychologie als Lehre der Empfindungen oder der Sinneswahrnehmungen schien im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die Grundlage für die [philosophische] Ästhetik und die Kunstgeschichte liefern und zugleich das Erbe der Ästhetik (als Lehre der Sinneswahrnehmungen) antreten zu können. Die Tätigkeit von Gustav Theodor Fechner, Ernst Mach, Friedrich Theodor Vischer, Wilhelm Dilthey und vielen anderen belegen die breite Hinwendung der verschiedenen Wissenschaften zur Psychologie.⁶⁶ Unter den Kunsthistorikern beschäftigte sich beispielsweise Heinrich Wölfflin in seiner Münchner Dissertation *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* mit der Lehre vom Eindruck und Ausdruck der Architektur.⁶⁷ Theodor Lipps publizierte zwischen 1903 und 1906 die zwei Bände seiner Ästhetik als »Psychologie des Schönen und der Kunst«, von denen der erste Band der Grundlegung der Ästhetik, der zweite der ästhetischen Betrachtung und der bildenden Kunst gewidmet waren.⁶⁸ Hauptsächlich auf Lipps und Alois Riegl bezog sich der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer in seiner Berner Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* von 1907, die von Reinhard Piper ab 1908 erfolgreich in München verlegt wurde.⁶⁹ Das sind nur wenige Beispiele für den Rückbezug von Ästhetik und Kunstgeschichte auf die Psychologie.⁷⁰

1908 wurde die Vereinigung für ästhetische Forschung gegründet, die bis 1914 bestand.⁷¹ 1913 fand in Berlin der erste Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft statt. Die Beteiligung war laut dem zwölfseitigen Verzeichnis der Teilnehmer und Hörer, das 526 Personen aufführt, außerordentlich hoch.⁷² Emil Utitz trat 1914 in seiner auf zwei Bände angelegten *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* der Besorgnis entgegen, die Kunstgeschichte könnte von der Kunstwissenschaft geknechtet werden:

»Die Kunstgeschichte kann nur gewinnen und in keiner Hinsicht etwas verlieren, wenn sie an Stelle der rein ästhetischen Wesens- und Wertgesetze – mit denen sie eingeständenermassen wenig *anzufangen* vermag, und das ist kein öffentliches

Geheimnis, sondern ein allgemeines Zugeständnis – auf wahre Kunstgesetze sich zu stützen vermöchte, die aus dem Lebensnerv der Kunst gewonnen sind.«

Dagegen werden nach der Auffassung von Utitz der Ästhetik jene Aufgaben entzogen, die sie bisher ohne zureichende Legitimation und ohne Erfolg bearbeitet hat.⁷³ Dieses Angebot an die Kunstgeschichte nimmt ein weiteres Mal das Problem der Grundlage ihrer Tätigkeit auf, in der Annahme, die Kunstgeschichte bedürfe einer anderen Wissenschaft als Basis. Die Berufung auf die Erkenntnis der »wahren Lebensgesetze« der Kunst und auf deren Entnahme aus dem »Lebensnerv der Kunst« sind problematische Ansprüche und Zielsetzungen. Jacob Burckhardt hatte dergleichen schon 1874 »lächerliche Präntensionen« genannt.⁷⁴

Emil Utitz (1883–1956) hatte sich nach einem breiten Studium in München, Leipzig und der Promotion in Prag an der Universität Rostock 1910 habilitiert. 1925 bis 1933 war er Ordinarius für Philosophie an der Universität Halle und ging nach seiner Entlassung nach Prag zurück und überlebte die mehrjährige Internierung in einem Konzentrationslager.⁷⁵ In seinem Buch von 1914 grenzte Utitz die allgemeine Kunstwissenschaft als Philosophie der Kunst von Kunstgeschichte und Ästhetik wie folgt ab:

»Wenn die Ästhetik nicht der Gesamttatsache der Kunst beikommen kann, und wenn die einzelnen Kunstdisziplinen allgemeine Kunstprinzipien verlangen, die nicht der Ästhetik zu entnehmen sind, so scheint eine neue Wissenschaft sich einschleichen zu müssen, die mit der Ästhetik die Allgemeinheit teilt und mit den Kunstdisziplinen das Material: die Kunstwerke in der ganzen Fülle ihrer Beziehungen und Bedingtheiten.«⁷⁶

Als Parallele wird darauf verwiesen, dass auch die Geschichte (gemeint ist die Geschichtswissenschaft) einer »philosophischen Grundlegung« in der Geschichtsphilosophie bedürfe. Für die Kunstgeschichte und die Ästhetik biete die allgemeine Kunstwissenschaft eine Philosophie der Kunst unter Einschluss von phänomenologischen und psychologischen Untersuchungen.

2006 leitete Willibald Sauerländer seinen Vortrag »Kunstgeschichte und Bildwissenschaft« an der Universität Jena ein mit einem Rückblick auf die Gründung der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* und stellte eine »verblüffende Aktualität« der ersten Jahrgänge fest.⁷⁷ Er verwies darauf, dass zur Zeit der Gründung der Zeitschrift die Kunstgeschichte sich »als ein auf die historische, materialkundliche Sachforschung konzentriertes und beschränktes Fach neben der und auch gegen die Ästhetik« etabliert hatte. Allerdings sei die Behauptung einer Ablösung der Kunstgeschichte von der Ästhetik »ein Ergebnis der Unreflektiertheit«, da die Kunsthistoriker ständig weiter ästhetisch argumentiert hätten: »Fast alle kunstgeschichtlichen Bücher sind voll von ästhetischen Urteilen, die nur als historische, stilkritische

Feststellungen verkleidet wurden.«⁷⁸ Sauerländer verwies auf die mehrfachen geografischen und epochalen Abgrenzungen der Kunstgeschichte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und plädierte für die Auflösung dieser stofflichen Abgrenzungen seit den 1990er Jahren zugunsten einer kunsthistorischen Horizonterweiterung, nicht ohne daran zu erinnern, dass die Dialektik von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft ein beträchtliches Alter aufweist und darin »politische, soziale, klassengebundene und geschmackliche Vorurteile und Phobien virulent sind.« Angesichts der stofflichen Ausweitung der Kunstgeschichte sollte ein Bewusstsein dafür aufkommen, dass »sie gerade dieses erweiterten Materials ohne die Benutzung ästhetischer Kategorien gar nicht Herr werden kann.« Der stofflich erweiterten Kunstgeschichte stellt sich das Problem, »wie sie diese unvermeidbaren ästhetischen Kategorien mit den Forderungen einer historischen Sachkunde ins Verhältnis bringt.«⁷⁹

Die Bildwissenschaft sieht sich nach Auffassung einiger ihrer Vertreter in der Tradition der allgemeinen Kunstwissenschaft, wenn auch unter Einschränkung auf Bilder bei gleichzeitiger Erweiterung des Gegenstandsbereichs auf alle bildlichen Darstellungen.⁸⁰ Zu den Anzeichen einer gewissen Aufhebung der Schranken zählen unter anderem die wesentlich von Wolfgang Kemp initiierte Rezeptionsästhetik, die von Michael Ann Holly und Keith Moxey 2001 am Sterling and Francine Clark Art Institute veranstaltete Konferenz »Art History, Aesthetics, Visual Studies« und die Festschrift für Werner Busch, wo mehrheitlich kunsthistorische Beiträge unter den Titel *Geschichte und Ästhetik* gefasst sind.⁸¹

Für die mannigfache redaktionelle Unterstützung danke ich Teresa Ende und Andreas Rüfenacht. Für die fachliche Unterstützung danke ich Wilhelm Schlink und Hans-Peter Wittwer.

1 Jacob Burckhardt, *Briefe*, 10 Bde., hg. von Max Burckhardt, Basel 1949–1986, Bd. 9, Nr. 1289, S. 229.

2 Jacob Burckhardt, »Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls« [1874], in Urs Breitenstein, Andreas Cesana und Martin Hug (Hg.), »*Unerschöpflichkeit der Quellen*«. *Burckhardt neu ediert – Burckhardt neu entdeckt*, Basel und München 2007 (Beiträge zu Jacob Burckhardt; 7), S. 167–179, hier S. 167.

3 Jacob Burckhardt, *Geschichte der Baukunst*, PA 207, 158 (Privatarchiv im Staatsarchiv Basel-Stadt), 1844/51; vgl. Irmgard Siebert, *Jacob Burckhardt. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung*, Basel 1991, S. 157.

4 Kilian Heck, »Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben. Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte«, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32, 2005, S. 7–15, hier S. 12–14.

5 Hermann Hettner, »Gegen die spekulative Ästhetik«, in Jürgen Jahn (Hg.), *Schriften zur Literatur*, Berlin 1959, S. 17–49; vgl. Ursula Franke, »Nach Hegel. Zur Differenz von Ästhetik und Kunstwissenschaft(en)«, in Josef Früchtel und Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft«*, Hamburg 2007 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8), S. 73–91. – Zu Hettner: Adolf Stern, *Hermann Hettner. Ein Lebensbild*, Leipzig 1885.

6 Burckhardt 1949–1986 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 104, an Herm. Schauenburg vom 16.7.1844; vgl. aber Ernst H. Gombrich, *In search of cultural history*, Oxford 1969; dt.: »Die Krise der Kulturgeschichte«, in ders., *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, Stuttgart 1983, S. 27–64.

7 Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen*, 6 Bde., München 1922–1923.

8 Moritz Thausing, »Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft« [1873], in ders., *Wiener Kunstbriefe*, Leipzig 1884, S. 1–20.

9 Burckhardt 1874 [2007] (wie Anm. 2), S. 167–179; John R. Hinde, *Jacob Burckhardt and the Crisis of Modernity*, Montreal 2003, S. 270–297; Susanne Müller, »Verständniß und Theilnahme«. Jacob Burckhardts kunstgeschichtliche Antrittsvorlesung«, in Breitenstein, Cesana u. Hug 2007 (wie Anm. 2), S. 155–166.

10 Jacob Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung »Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst« aufgrund der Handschriften*, kommentiert und hg. von Irmgard Siebert, Darmstadt 1992, S. 8;

Jacob Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte*, aus dem Nachlass hg. von Peter Ganz, München und Basel 2000 (Jakob Burckhardt, Kritische Gesamtausgabe; 10), S. 637–642 (Editorisches Nachwort).

11 Vgl. Joseph Gantner, »Der Unterricht in Kunstgeschichte an der Universität Basel 1844–1938«, in *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen*, Bd. 1: *Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940*, Zürich 1976 (Jahrbuch 1972/73 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft), S. 10; Burckhardt 1992 (wie Anm. 10); Siebert 1991 (wie Anm. 3); Martina Sitt, *Kriterien der Kunstkritik. Jacob Burckhardts unveröffentlichte Ästhetik als Schlüssel seines Rangsystems*, Wien 1992.

12 Burckhardt 1992 (wie Anm. 10), S. 4.

13 Gottfried Boehm, »Jacob Burckhardts ungeschriebene Ästhetik«, in Maurizio Ghelardi und Max Seidel (Hg.), *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, Venedig 2002, S. 179–183.

14 Wilhelm Schlink, »Burckhardts Werkstatt. Zu den Vorlesungsmaterialien Neuere Kunst seit 1550«, in Breitenstein, Cesana u. Hug 2007 (wie Anm. 2), S. 219–232, hier S. 227.

15 Hermann Hettner, *Das moderne Drama. Aesthetische Untersuchungen*, Braunschweig 1852, Vorwort.

16 Zum Kollegen Gottfried Semper an der ETH und dem mangelnden Kontakt vgl. Werner Oechslin, »Gottfried Semper und Jacob Burckhardt. Der unterschiedliche Blick auf die Renaissance«, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 2009, S. 99–110.

17 Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, 3 Teile, Reutlingen und Leipzig 1846–1851, Stuttgart 1852–1854.

18 Burckhardt 2000 (wie Anm. 10), S. 11.

19 Ebd.

20 Friedrich Theodor Vischer, »Kritik meiner Ästhetik«, in ders., *Kritische Gänge*, Stuttgart 1866, H. 5, S. 24.

21 Burckhardt 2000 (wie Anm. 10), S. 69.

22 Norbert Huse, »Anmerkungen zu Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben«, in Hans R. Guggisberg (Hg.), *Umgang mit Jacob Burckhardt*, Basel und München 1994 (Beiträge zu Jacob Burckhardt; 1), S. 245–261; Emil Maurer, »Burckhardts Michelangelo: »der gefährliche«, in Hans Markus von Kaenel (Hg.), *Jacob Burckhardt und Rom*, Rom 1988 (Bibliotheca Helvetica Romana; 24), S. 69–85, hier S. 73–76, besonders mit Bezug auf die Michelangelo-Texte; Christine Tauber, *Jacob Burckhardts »Cicerone«. Eine Aufgabe zum Geniessen*, Tübingen 2000, S. 190–197.

23 Burckhardt 2000 (wie Anm. 10), S. 210, Abschnitt »Die Cultur in ihrer Bedingtheit durch die Religion«.

24 Jacob Burckhardt, *Neuere Kunst seit 1550*, hg. von Eva Mongi-Vollmer und Wilhelm Schlink, München und Basel 2006 (Jakob Burckhardt, Kritische Gesamtausgabe; 18).

- 25 Jacob Burckhardt, Art. »Kunstgeschichte«, in *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon*, Neunte Originalauflage in fünfzehn Bänden, Leipzig 1843–1848, Bd. 8, 1845, S. 435–436; vgl. Siebert 1991 (wie Anm. 3), S. 37–60.
- 26 *Real-Encyclopädie 1843–1848* (wie Anm. 25), Bd. 8, 1845, S. 437; Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979, S. 80–82.
- 27 Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, 2. Aufl. 1847, 3. Aufl. 1857, 4. Aufl. bearbeitet von Wilhelm Lübke, 2 Bde., Stuttgart 1861; Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 5 Bde., Düsseldorf 1843–1856; vgl. zu den Handbüchern: Hubert Locher, »Das ›Handbuch der Kunstgeschichte‹. Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil«, in Wessel Reinink und Jeroen Stumpel (Hg.), *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam 1996*, Dordrecht 1999, S. 69–87 und ders., *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, S. 243–291.
- 28 Jacob Burckhardt, Art. »Kunstgeschichte«, in *Real-Encyclopädie 1843–1848* (wie Anm. 25), Bd. 8, 1845, S. 436. – Zu Schnaase und Burckhardt vgl. Henrik Karge, »Das Frühwerk Karl Schnaases. Zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert«, in Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Göttingen 1997, S. 402–419; ders., »Kunst als kulturelles System – Karl Schnaase und Jacob Burckhardt«, in Peter Berthausen und Max Kunze (Hg.), *Jacob Burckhardt und die Antike*, Mainz 1998 (Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 85), S. 139–159; ders., »Karl Schnaase und die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte«, in *Kunst-historische Arbeitsblätter* 7/8, 2001, S. 87–100.
- 29 *Brockhaus Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie*, 16 Bde., Leipzig 1882–1887, Bd. 10, ¹³1894, S. 802; vgl. Dilly 1979 (wie Anm. 26), S. 82–83.
- 30 *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, 16 Bde., Leipzig 1892–1895, Bd. 10, ¹⁴1908, S. 796–798.
- 31 Vgl. Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, 3 Bde., Stuttgart 1853–1854, Bd. 3, S. 717–721 (Besprechung von Manasse Unger, Das Wesen der Malerei, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Principien. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde, Leipzig 1851).
- 32 Jacob Burckhardt, *Griechische Culturgeschichte*, Bd. 1, hg. von Leonhard Burckhardt, Barbara von Reibnitz und Jürgen von Ungern-Sternberg (JBW 19), München und Basel 2002, S. 360–373; Gombrich entdeckte die Hegel'schen Zusammenhänge in Burckhardts Konzept der Kulturgeschichte (Gombrich 1969/1983 [wie Anm. 6]).
- 33 Peter Burke, *Varieties of Cultural History*, Ithaca und New York 1997, S. 1; vgl. Siebert 1991 (wie Anm. 3); Hinde 2003 (wie Anm. 9) S. 167–198; Richard Sigurdson, *Jacob Burckhardt's Social and Political Thought*, Toronto u. a. 2004, S. 59–127.
- 34 Dilly 1979 (wie Anm. 26); Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004.
- 35 Vgl. Franke 2007 (wie Anm. 5); vgl. die Beiträge in Annemarie Gethmann-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.), *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*, München 2008.
- 36 *Real-Encyclopädie 1843–1848* (wie Anm. 25), Bd. 1, 1843, S. 572.
- 37 Thausing 1884 (wie Anm. 8), S. 5–6.
- 38 Vgl. Moritz Thausing, »Ein neuer Galerie-Direktor. Aus der Pester in die Dresdener Gemälde-Galerie« [1882], in ders. 1884 (wie Anm. 8), S. 332–339.
- 39 Vgl. Oskar Bätschmann, »Der Holbein-Streit: eine Krise der Kunstgeschichte«, in Thomas W. Gaetgens und Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Kennerschaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*, Berlin 1996 (Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 38, 1996, Beiheft), S. 87–100.
- 40 Jacob Burckhardt, *Vorträge 1870–1892*, hg. von Maurizio Ghelardi und Susanne Müller, München und Basel 2003 (Jacob Burckhardt, Kritische Gesamtausgabe; 13), S. 368–380; Maurizio Ghelardi, *Jacob Burckhardt, Holbein e il Rinascimento del Nord*, in ders. u. Seidel 2002 (wie Anm. 13), S. 115–146.
- 41 Burckhardt 2000 (wie Anm. 10), S. 25.
- 42 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, S. 858; Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, hg. von Bernd Roeck, Christine Tauber und Martin Warnke, München und Basel 2001 (Jacob Burckhardt, Kritische Gesamtausgabe; 2,3), S. 115.
- 43 Burckhardt 2001 (wie Anm. 42), S. 115.
- 44 Wilhelm Schlink, »Vor dem Cic: Jacob Burckhardts erste Vorlesung über Raffael«, in Damian Dombrowski (Hg.) unter Mitarb. von Katrin Heusing und Alexandra Dern, *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürgen Meyer zur Capellen*, Weimar 2001, S. 254–261; vgl. Burckhardt 2006 (wie Anm. 24), S. 52–53.
- 45 Schlink 2001 (wie Anm. 44), S. 256–259, für die Kriterien mit Verweis auf Quatremère de Quincy. Vgl. Wilhelm Schlink, »Allein wir müssen von der Kunst sprechen«. Jacob Burckhardts »parler peinture«, in Hubert Locher und Peter J. Schneemann (Hg.), *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im »Bild-Diskurs«. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, Zürich, Emsdetten und Berlin 2008, S. 368–378, für die weitere Analyse des Burckhardt'schen Problem des »parler peinture«.

- 46 Burckhardt 2006 (wie Anm. 24), S. 41–42; vgl. Schlink 2001 (wie Anm. 44), S. 258–259; Burckhardt 1855 (wie Anm. 42), S. iii–iv; Burckhardt 2001 (wie Anm. 42), S. 1, Widmung an Franz Kugler; vgl. Martin Warnke, »hoia einai dei – ein kunsttheoretischer Splitter«, in Tilmann Buddensieg und Matthias Winner (Hg.), *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, Berlin 1968, S. 379–392, hier S. 379.
- 47 Burckhardt 2000 (wie Anm. 10), S. 26.
- 48 Burckhardt 1874 [2007] (wie Anm. 2), S. 167–179, hier S. 170.
- 49 Ebd., S. 172.
- 50 Vischer 1846–1854 (wie Anm. 17), 3. Teil, 1. Abschnitt, § 486, S. 2.
- 51 Sitt 1992 (wie Anm. 11), S. 108–153.
- 52 Konrad Fiedler, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Leipzig 1876; vgl. ders., *Schriften zur Kunst*, 2 Bde., hg. von Gottfried Boehm, München 1971, Bd. 1, S. 1–19.
- 53 Fiedler 1876 (wie Anm. 52), S. 61–74; Fiedler 1971 (wie Anm. 52), Bd. 1, S. 66–79.
- 54 Burckhardt 2000 (wie Anm. 10), S. 11, 69, 126.
- 55 Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch*, Leipzig 1913, S. 1–30, 101–114.
- 56 Ebd., S. 4–5; vgl. auch Gombrich 1969/1983 (wie Anm. 6).
- 57 Wilhelm Worringer, »Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst«, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 3, 1908, S. 592–598; nachgedruckt 1911 ab der dritten Auflage von Worringers Berner Dissertation *Abstraktion und Einfühlung*, München 1911, S. 135–150.
- 58 Früchtl u. Moog-Grünewald 2007 (wie Anm. 5).
- 59 Willibald Sauerländer, »Kunstgeschichte und Bildwissenschaft«, in Früchtl u. Moog-Grünewald 2007 (wie Anm. 5), S. 93–108.
- 60 Karen Lang, »Chaos and Cosmos: Points of View in Art History and Aesthetics«, in Michael Ann Holly und Keith Moxey (Hg.), *Art history, aesthetics, visual studies*, Williamstown 2001, New Haven und London 2002 (Clark Studies in the Visual Arts), S. 47–70.
- 61 Otto Karl Werckmeister, »Von der Ästhetik zur Ideologiekritik«, in ders., *Ende der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1971, S. 57–85, hier S. 57, S. 61–74.
- 62 Vgl. den Nachruf von Kaarle S. Laurila, »In Memory of Max Dessoir«, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6, 1947, S. 105–107.
- 63 Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart 1906; eine gekürzte zweite Auflage erschien 1923; eine englische Ausgabe erschien 1970 in der Übersetzung von Stephen A. Emery in Detroit (Wayne State University Press), eine italienische 1986, vgl. Harold Osborne, *Rezension von Max Dessoir, Aesthetics and theory of art*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, 1971, S. 262–264; Dario Buzzolan, *Rezension von Estetica e scienza dell'arte / Max Dessoir*, in *Rivista di estetica* 27, 1987, S. 148–150. Früchtl u. Moog-Grünewald 2007 (wie Anm. 5); vgl. Franke 2007 (wie Anm. 5); Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bde., Stuttgart 1914–1920.
- 64 Dessoir 1906 (wie Anm. 63), S. 276–294, S. 418–420, mit den Tafeln 17 und 18; vgl. die Würdigung von Osborne 1971 (wie Anm. 63).
- 65 Max Dessoir, »Skeptizismus in der Ästhetik«, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 2, 1907, S. 449–468.
- 66 Tietze 1913 (wie Anm. 55), S. 101–114, beschrieb das historische Verhältnis der Kunstgeschichte zur Ästhetik als »zumeist ein feindliches« und sah den Eintritt einer Milderung durch »das immer kräftigere Vordringen der Psychologie innerhalb der ästhetischen Forschung«, wobei er namentlich Gustav Theodor Fechner erwähnt.
- 67 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886 [Neuausgabe Berlin 1999].
- 68 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen*, 2 Bde., Hamburg 1903–1906.
- 69 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1907], München 1908.
- 70 Vgl. Frank Büttner, »Das Paradigma ‚Einfühlung‘ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung«, in Christian Drude und Hubertus Kohle (Hg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780–1980*, München und Berlin 2003, S. 82–93.
- 71 Im Anschluss an den zweiten Kongress für Ästhetik (Berlin, 1924, 16.–18.10.) wurde die Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft gegründet, mit Max Dessoir als erstem, Emil Utitz als zweitem Vorsitzenden.
- 72 Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.–9. Oktober 1913, *Bericht*, hg. vom Ortsausschuss, Stuttgart 1914, S. 8–19.
- 73 Utitz 1914–1920 (wie Anm. 63), Bd. 1, S. 24–25.
- 74 Burckhardt 1874 [2007] (wie Anm. 2), S. 170.
- 75 Vgl. Arnold Zweig, »In memoriam Emil Utitz«, in *Bildende Kunst*, 1957, S. 270–271; Art. »Utitz, Emil« in *Catalogus Professorum Rostochiensium*, Universität Rostock, <http://cpr.uni-rostock.de/pnd/117323667> [letzter Zugriff: 11.5.2010].
- 76 Utitz 1914–1920 (wie Anm. 63), Bd. 1, S. 32–33.
- 77 Sauerländer 2007 (wie Anm. 59).
- 78 Ebd., S. 93–96; zur ständigen Präsenz ästhetischer Urteile in den kunsthistorischen Handbüchern vgl. Locher 1999 (wie Anm. 27).
- 79 Sauerländer 2007 (wie Anm. 59), S. 95–102; vgl. Martin Warnke, *Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft?*,

in Früchtl u. Moog-Grünwald 2007 (wie Anm. 5), S. 109–116.

80 Gerd Blum, Klaus Sachs-Hombach und Jörg R. J. Schirra, »Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft. Eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel: Die Fotografie ›Terror of war‹ von Nick Ut (Vietnam, 1972)«, in Früchtl u. Moog-Grünwald 2007 (wie Anm. 5), S. 117–152. – Vgl. auch die Vorlesungsreihe *Ikonomie der Gegenwart*, hg. von Gottfried Boehm und Horst Bredekamp, München 2009.

81 Wolfgang Kemp, »Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz«, in Hans Belting u. a. (Hg.),

Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986, S. 203–221; Holly u. Moxey 2001/2002 (wie Anm. 60), S. vii lauten die Fragen von Holly und Moxey: »To what extent has the history of art been indebted to aesthetic theory, from its foundations through its twentieth-century practice? What are the dominant aesthetic foundations underlying art historical investigations?« – Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle (Hg.), *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München und Berlin 2004.