

# Denkbild

MICHAEL THIMANN

## Die Arbeit des Lesers

Zwei Exlibris des Kunsthistorikers Julius von Schlosser



**Abb. 1**  
**Der Gelehrte im Gehäuse:**  
**Julius von Schlosser im**  
**Wiener Kunsthistorischen**  
**Museum, um 1910.**

- 1 Vgl. Jürgen Müller: «Wit and Image», in: Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1 (1994), S. 247–250.
- 2 Zu Schlossers intellektueller Biographie vgl. mit älterer Literatur Edwin Lachnit: «Julius von Schlosser 1866–1938», in: Altmeister moderner Kunstgeschichte, hg. von Heinrich Dilly, Berlin 1990, S. 151–162; Michael Thimann: «Julius von Schlosser (1866–1938)», in: Klassiker der Kunstgeschichte, hg. von Ulrich Pfisterer, München 2007, S. 194–213.

Gute Exlibris sind echte Denkbilder. Denn ein gelungenes Exlibris ist mehr als ein selbstgenügsamer Hinweis auf den materiellen, mühsam akkumulierten Buchbesitz. Es ist vielmehr ein mehrdeutiges Sinnbild, bei dem in der Verbindung des ikonischen Bestandteils, einer zumeist gegenständlichen *pictura*, und dem nicht notwendig vorhandenen Motto, der *inscriptio*, spielerisch ein Wesenszug des Buchbesitzers aufscheint. Wird auf ein Motto verzichtet, so muß die Verknüpfung von dem Bild mit dem Namen selbst geistreich genug sein, damit das Exlibris als geglückt bezeichnet werden kann. So läßt sich das kreisrunde, wohl in den 1930er Jahren entstandene Bücherzeichen des Regisseurs Ernst Lubitsch und seiner Frau Vivian Gaye auch ohne erklärende *inscriptio* als Selbstbild des Ehepaars deuten: Eine dynamisch verzerrte und sich der Krümmung anpassende Kornähre mit dem Schriftzug «Ex libris» verweist deutlich auf die Objektivblende einer Kamera.<sup>1</sup> Hier wird die Bildform selbst zum Bedeutungsträger. Wie die durch Kürze gekennzeichneten Impresen der frühneuzeitlichen Höflinge sind die Exlibris ganz auf die individuellen Vorlieben ihres Besitzers zugeschnitten. In ihnen hat die lange Geschichte bildsprachlichen Ausdrucks, die sich im späten 15. Jahrhundert aus der Heraldik entwickelte und die im 16./17. Jahrhundert vor allem im Buchdruck in unerschöpflichen Variationen ausgebreitete Kultur der spitzfindigen Impresen und Embleme bis auf den heutigen Tag überdauert.

Die vorliegenden Zeilen sind gleich zwei Exlibris eines berühmten Lesers und – weniger bekannt – eines ebenso gedankenreichen Büchersammlers gewidmet. Es handelt sich dabei um den Wiener Kunsthistoriker Julius von Schlosser (1866–1938), einen, wenn nicht gar *den* Hauptrepräsentanten der auf die historische Quellenforschung fixierten «Wiener Schule» der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts (*Abb. 1*).<sup>2</sup> Mit seinen großangelegten Editionen von Schriftquellen und Katalogisierungen von Münzen, Kleinplastik und historischen Musikinstrumenten hat Schlosser nicht nur für das Fach Kunstgeschichte Grundlagenarbeit geleistet. Als Leser und Sammler tritt Schlosser durch die Autorschaft des in viele Sprachen übersetzten und bis heute eifrig als Bibliographie und Nachschlagewerk auf dem Gebiet der historischen Kunsttheorie benutzten Standardwerkes *Die Kunstliteratur* von



**Abb. 2**  
**Lektüre als Blütenlese.**  
**Exlibris der Bibliothek**  
**Julius von Schlossers**  
**von Alfredo Baruffi,**  
**um 1900.**

1924 hervor.<sup>3</sup> Es ist die Buchfassung der seit 1914 als *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte* in den *Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften in Wien* erschienenen Abhandlungen, die Schlossers langjährige Beschäftigung mit den Schriftquellen vom europäischen Frühmittelalter bis zum Neoklassizismus zu einem Abschluß bringt. Doch nicht allein eine «Quellenkunde» schwebte ihm dabei vor – die hatte er 1896 mit dem *Quellenbuch zur Geschichte des abendländischen Mittelalters* als philologisches Musterstück der «Wiener Schule» längst geliefert –, sondern eine im expliziten Rekurs auf August Wilhelm Schlegel und die romantische Ästhetik formulierte «Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung». Romantisch ist der Impetus des Werkes aber nicht nur in dieser Hinsicht. Schon für die frühen Germanisten und Sprachforscher der romantischen Generation stand am Beginn der Philologie und der Geschichtsschreibung die Tätigkeit des Sammelns. So auch für Schlosser:

«Aber ihre Ursprünge [der hier vereinigten Abhandlungen, M. T.] reichen um mehr als ein Vierteljahrhundert zurück; ihren praktischen Ursprung haben sie in einem eigenen Bedürfnis und in einer gewissen Sammlerliebe, die mich eine für einen Privatmann nicht ganz unerhebliche, nahezu vollständige Bibliothek kunsttheoretischer und kunstgeschichtlicher Literatur, meist auf italienischem Boden, zusammenbringen ließ: in ihm, mir durch Überlieferung, teilweise Herkunft meiner Vorfahren vertraut, hat diese ja überhaupt ihren Ursprung und ihre wesentliche Bedeutung.»

- 3 Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924 [Nachdruck 1985]. Italienisch zuerst 1935 (4. Aufl. 1977), spanisch 1976, französisch 1984.
- 4 Agatha Rihs/Tristan Wedigen: «Bücher und Bits – Zur Geschichte der Bibliothek», in: 1905–2005. 100 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Bern. Festschrift, Bd. 1, hg. vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Emsdetten 2005, S. 81–88.
- 5 Vgl. u. a. Richard Braungart: Der Akt im modernen Exlibris, München 1922; Der Akt im modernen Exlibris. Il nudo negli exlibris del primo '900, hg. von Emanuele Bardazzi, Ausst. Kat. Florenz, Saletta Gonnelli, 14. Mai – 15. Juli 2005, Florenz 2005.
- 6 Thomas Medicus: «Nachwort», in: Julius von Schlosser: Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch [1911], hg. von Thomas Medicus, Berlin 1993, S. 123–152, hier: S. 130–131.

Nachforschungen zu Schlossers fast gänzlich verlorenem schriftlichen Nachlaß und seiner einstmals berühmten, über 6000 Bände zählenden Privatbibliothek, in der sich ein Hauptteil all jener Bücher befand, die er als Textspur in die *Kunstliteratur* eingearbeitet hat, führten zumindest zu einem Restbestand seiner bibliophilen Besitztümer. Über Schlossers einstigen Lieblingsschüler und Assistenten Hans R. Hahnloser nach Bern gelangt, wird der Teilnachlaß heute in der Bibliothek des Kunstmuseums und des Instituts für Kunstgeschichte verwahrt.<sup>4</sup>

Bei der Durchsicht dieser Bände fällt auf, daß in die meisten Bücher der Schlosseriana ein kleinformatiges Exlibris von der Hand des Bologneser Jugendstilgraphikers Alfredo Baruffi eingeklebt ist (*Abb. 2*). In schönem Linienfluß zeigt es eine junge Frau mit entblößtem Oberkörper, die andächtig in die Kontemplation einer Blume versunken scheint. Alles an diesem Exlibris entspricht dem Zeitstil; selbst die partielle Nacktheit der Figur ist in der Exlibris-Kultur um 1900 ein Allgemeinplatz.<sup>5</sup> Unverstellte Körperschönheit und Sehnsucht nach der Natur als von Lebensphilosophie und Lebensreform erträumte Gegenbilder zur harten Realität der Industrialisierung mit ihren Begleiterscheinungen, maschineller Buchdruck und akademischer Großbetrieb? Die emblematische Aussagekraft der kleinen Gebrauchsgraphik für Schlossers Selbstverständnis ist nicht unerkannt geblieben und wurde auf seine Verwurzelung in Ästhetik und Denkstil Wiens um 1900, der Stadt Sigmund Freuds, Ernst Machs und Gustav Klimts, hin gedeutet: «Die Graphik im Stil der Sezession mit ihrer in Stummheit versunkenen, Sehnsucht nach Namenlosigkeit verheißenden Frauenfigur wirft ein erhellendes Licht auf den ansonsten in persönlicher Hinsicht äußerst diskreten Schlosser.»<sup>6</sup>

Schlossers Exlibris ist ein ganz persönliches Statement zur «Arbeit des Lesers». Die stille Kontemplation, das Lesen als Vorgang intellektueller Reflexion, ja die Lektüre als Blütenlese (*florilegium*), als Auswahl der schönsten Stellen aus der Fülle der Überlieferung: Dem jungen Schlosser, der sich in den Nebenstunden selbst als Poet betätigt und manchen dichterischen Versuch (z. B. *Moderne Märchen*, 1887) auch publiziert hat, dürfte diese Haltung nicht fremd gewesen sein. Von seinen literarischen Ambitionen zeugt auch die Schöpfung eines fiktionalen «Gesprächs von der Bildnis-

kunst» in der Tradition der platonischen Dialoge.<sup>7</sup> In seinen frühen Essays, namentlich in den «Randglossen zu einer Stelle Montaignes»,<sup>8</sup> begegnet der junge Gelehrte trotz seiner positivistischen Schulung als ein sensibler Seismograph der ästhetischen, anthropologischen und psychologischen Strömungen seiner Zeit. Das Exlibris – auch dies ein Charakteristikum der Gattung – wie so oft als ein gültiges Selbstportrait dessen, der es sich zu Schild und Devise gewählt hat?

Nun weisen einige Bücher aus der Bibliothek auch ein anderes, deutlich später entstandenes Exlibris auf (Abb. 3). In seinem expressionistischen Chiaroscuro gibt es sich als Produkt der späten 1920er Jahre zu erkennen. Auch dieses Bücherzeichen ist figürlich gestaltet. Statt einer jungen Frau erscheint nun ein alter Mann im Melancholiegestus mit aufgestütztem Arm. Es ist evident: Hier soll, im Blick auf das frühe Exlibris, eine komplementäre Aussage über den Buchbesitzer getroffen werden. Doch was sagt dieses Miniaturbild über seinen Träger? Gibt es gar einen inhaltlichen Zusammenhang der beiden Bücherzeichen und läßt sich deren Zusammenspiel möglicherweise als *concelto*, als ein geistreicher Gedanke, deuten, mit dem der Buchbesitzer und seine psychische Verfassung um 1900 und um 1930 bildlich umschrieben werden?

Diesen Schluß läßt die kunsthistorische Analyse des Motivs nicht ohne weiteres zu. Zunächst handelt es sich bei der Figur des dumpf vor sich hinbrütenden Melancholikers keineswegs um die Erfindung eines expressionistischen Buchgraphikers, sondern um die Adaption eines Motivs aus der oberitalienischen Renaissanceplastik, die im Zentrum von Schlossers Forschungen als Direktor der Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des Allerhöchsten Kaiserhauses am Kunsthistorischen Museum in Wien stand. Die Figur folgt bis in die Details einer vermutlich um 1500 entstandenen Terrakotta-Statuette eines alten Holz- oder Landarbeiters von Andrea Riccio (Abb. 4), die 1920 als Geschenk des Fürsten Liechtenstein in das Kunsthistorische Museum gelangt war.<sup>9</sup> Schlosser selbst hatte die Statuette in einem Aufsatz über «Armeleutekunst» – hier ist die Affinität zu Aby Warburgs kulturhistorischen Arbeiten deutlich vernehmbar – erstmals publiziert.<sup>10</sup> Die ehemals farbig gefaßte Statuette des Arbeiters, der als Werkzeuge Hammer und Stemmeisen bei sich

7 «Gespräch von der Bildnis-kunst», in: Österreichische Rundschau, 4, Heft 77, 1906.

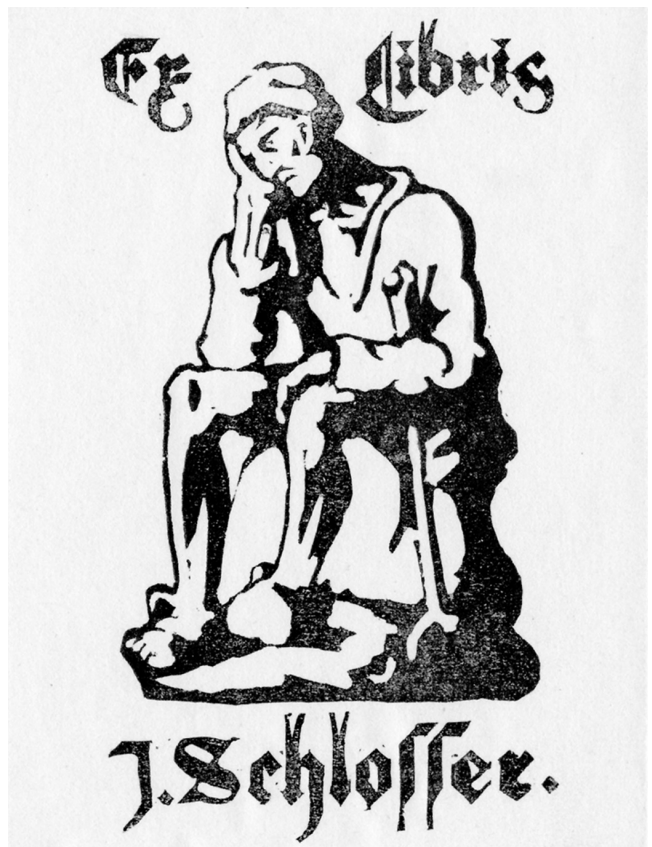
8 «Randglossen zu einer Stelle Montaignes», in: Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet von einem Kreise von Freunden und Schülern, Wien 1903, S. 172–182.

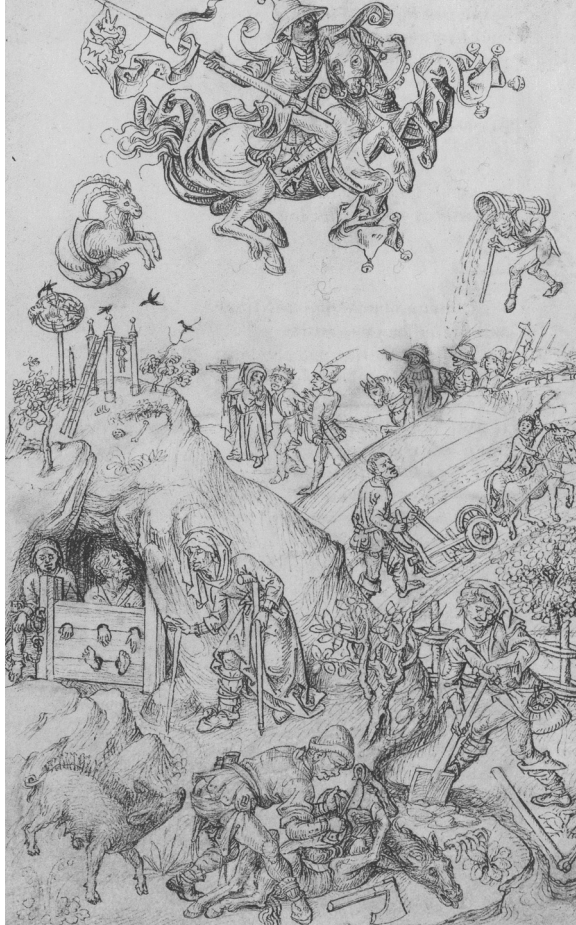
9 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 7345; Terrakotta, Höhe: 37 cm. Zu der Statuette siehe Leo Planiscig: Andrea Riccio, Wien 1927, S. 100–109; Kunsthistorisches Museum Wien. Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, 2. Teil: Renaissance, Wien 1966, S. 30, Kat. Nr. 236 (Elisabeth Mahl).

10 «Armeleutekunst» alter Zeit», in: Jahrbuch für Kunstsammler, 1 (1921), S. 47–66; vgl. Aby Warburg: «Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen», in: Zeitschrift für bildende Kunst, 18 (1907), S. 41–47.

Abb. 3  
Die Lasten der Lektüre.  
Zweites Exlibris der Biblio-  
thek Julius von Schlossers,  
1920er Jahre.

Abb. 4  
Melancholie der Arbeit.  
Andrea Riccio: Statuette  
eines alten Arbeiters,  
um 1500, Wien, Kunst-  
historisches Museum.





**Abb. 5**  
**Im Zeichen des Saturn**  
**geboren: Ein Unglücks-**  
**planet und seine Kinder,**  
**Federzeichnung aus**  
**dem «Mittelalterlichen**  
**Hausbuch», um 1470,**  
**Schloß Wolfegg.**

führt und sich auf eine Axt oder Hacke stützt, besitzt eine bemerkenswerte Ausdrucksenergie. Mit faltendurchfurchtem Gesicht sitzt der alte Mann auf einem summarisch wiedergegebenen Steinblock. Müde und in sein eigenes Schicksal vertieft, scheint er von einer schweren Arbeit auszuruhen. Das ärmliche Wams, das die behaarte Brust freigibt, und die zerrissenen Schuhe deuten auf seinen niedrigen Stand. Daß die Figur die Sitzhaltung des Schmerzensmannes als «Christus in der Rast» paraphrasiert, ist die wirkungsvolle Übertragung einer christlichen Pathosformel auf ein profanes Motiv.

Schlosser hat das Stück als Pendant des in der Berliner Skulpturensammlung befindlichen *Dornausziehers* von Riccio gedeutet und sich in seinem Aufsatz von 1921 mit dem von flandrischen Einflüssen abhängigen Naturalismus der oberitalienischen Plastik um 1500 auseinandergesetzt. Dabei hat er seinem wissenschaftlichen Vorgehen jeglichen Anspruch auf «Aktualität», d. h. auf sozialhistorische Belehrung, und jeglichen geschmäckerlichen Hang zu sozialkritischen Bildthemen, wie sie sich in der zeitgenössischen Kunst fanden, grundsätzlich abgesprochen. Doch bemerkt er das Problem des *decorum* der Statuette, die er schon vor 1900 bei einem Kunsthändler in Venedig gesehen hatte und die von keinem

- 11 Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Dürers «Melencolia I». Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig/Berlin 1923. Erweiterte Neufassung: Raymond Klibansky/Fritz Saxl/Erwin Panofsky: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt/M. 1992 [u. ö].
- 12 Erwin Panofsky: «Die Pietà von Ubeda» (S. 150–161), Fritz Saxl: ««Aller Tugenden und Laster Abbildung». Eine spätmittelalterliche Allegoriensammlung, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu Werken des frühen Bilddrucks», in: Festschrift für Julius von Schlosser zum 60. Geburtstag, hg. von Arpad Weixlgärtner und Leo Planiscig, Zürich/Leipzig/Wien 1927, S. 104–121.
- 13 So finden sich dort ein fast vollständiger Satz der *Vorträge* sowie zahlreiche der *Studien* der Bibliothek Warburg, vgl. Kunstbibliothek Professor Julius von Schlosser, Antiquariat V. A. Heck, Wien, Liste 236, September 1961, Kat. Nr. 258–261 u. ö.
- 14 Vgl. Panofsky/Saxl: Dürers «Melencolia I», S. 54–70, S. 121–136. Anton Hauber: Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrrens, Straßburg 1916; Dieter Blume: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2000.

Museum erworben wurde. Der sozialkritische Beigeschmack, die «revolutionäre Luft» des Objekts, so Schlosser im Verweis auf den Skandal um Gerhart Hauptmanns *Weber* (1892), habe seinerzeit eine geschmackliche Annäherung an das Bildthema und die von ihm angedachte Einfügung in eine höfische Kunstsammlung wie diejenige des Wiener Museums unmöglich gemacht.

Soweit Schlossers Annäherung an das bemerkenswerte Stück, dessen «realistische» Gestaltung ihn als Forscher offenbar über eine entscheidende ikonographische Dimension hat hinwegsehen lassen, die jedoch das Exlibris als verstecktes Selbstportrait offenbart. Denn die *pictura* des späteren Exlibris wie die Statuette selbst rufen gleich mehrere Themen auf: Das Problemfeld der Arbeit, der Geistesarbeit, die hier als körperliche Arbeit visualisiert ist, und dasjenige der Melancholie, vielleicht sogar in der ideengeschichtlichen Zuspitzung auf die schöpferische Melancholie des geistigen Menschen, so wie sie von Erwin Panofsky und Fritz Saxl als Denkfigur in der europäischen Bildtradition um Dürers *Melencolia I* herum rekonstruiert wurde.<sup>11</sup> Natürlich dürfte Schlosser, der Briefpartner von Warburg und Saxl, mit der Erforschung dieser Bildgeschichte vertraut gewesen sein. Als 1927 die Festschrift für Julius von Schlosser erschien, waren Panofsky und Saxl in ihr mit Beiträgen vertreten.<sup>12</sup> Wenn auch nicht Schlossers eigenes Exemplar der bahnbrechenden Untersuchung von 1923, so lassen sich doch anhand der Verkaufslisten viele Publikationen der *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* in der Wiener Gelehrtenbibliothek nachweisen.<sup>13</sup>

Diese wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhänge bieten auch Fingerzeige für eine Bestimmung der bisher ungedeutet gebliebenen Statuette. Die Darstellung des Landarbeiters als Melancholiker ergibt nämlich im Blick auf die frühneuzeitliche Tradition der Temperamenten-Ikonographie durchaus einen Sinn. Gewöhnlich wird die von dem äußersten Planeten Saturn abhängige Melancholie mit dem kalten und trockenen Element der Erde (*terra*) verbunden. Bei der Darstellung der Planetenkinder sind die pflügenden und arbeitenden Bauern und Holzarbeiter fester Bestandteil der Ikonographie.<sup>14</sup> Saturn ist schlechthin der Planet des mühseligen Ackerbaus, die unter ihm geborenen Menschen verbringen ihr Leben in Trübsal und harter Arbeit, ja schlimm-



stenfalls endet das Leben eines Saturnkinds gar im Kerker oder am Galgen. Eine bereits auf einer älteren handschriftlichen und druckgraphischen Tradition fußende Zeichnung aus dem berühmten *Hausbuch* von Schloß Wolfegg aus dem späten 15. Jahrhundert zeigt die Lebensqualen der Saturnkinder in ganz besonderer Drastik (*Abb. 5*).<sup>15</sup> Es ist gut möglich, wenn nicht sogar wahrscheinlich, daß Riccios Statuette mit ihrem prominent vorgetragenen Melancholiegistus in dieser älteren bild- und wissenschaftlichen Tradition der Kinder Saturns steht. Denn auch das Alter gehört zu den negativen Eigenschaften des Melancholikers. In einem bei Johann Schönsperger gedruckten *Teutschen Kalender* von 1495 werden die negativen Eigenschaften des Melancholicus aufgelistet: «Er wirt auch zugeleychet dem herbst. Wann der ist kalte vnd trucken. Er wirt auch geleychet dem alter wann so der mensch alt wirt so fahen an sein arbeyt seiner siechtagen. Vnd das ist so der mensch wirt bey sibentzig jaren alt. [...] Zu dem dritten Mal ist tzu wyssen, dz der melancolicus ist träg vnd eines trügen lauffes, wann er ist kalter Natur; zu dem vierten Mal ist tzu wyssen das der melancolicus von der eygenschafft wegen der kelten ist hässig, traurig, vergässen, träg vnd vnbehend [...]»<sup>16</sup>

Weniger der Naturalismus um seiner selbst willen als vielmehr der Zusammenhang mit Humoralpathologie und astrologischem Allgemeinwissen um 1500 wäre also zu beachten. Die Melancholie des Arbeiters ließe sich in diesem Kontext auch anders verstehen: Nicht körperliche Erschöpfung, sondern Trägheit und Unfähigkeit zu jeder ordentlichen Arbeit sind das eigentliche Bildthema. Sollte diese Deutung zutreffen, so ließe sich darüber spekulieren, ob die Statuette Teil einer Serie der Temperamente gewesen sein könnte. Naheliegend ist allemal, daß um 1500 die von Panofsky/Saxl rekonstruierte positive Umwertung der Melancholie zur schöpferischen Genialität, die sich im Renaissancehumanismus vollzog, lediglich ein konkurrierendes Deutungsangebot gegenüber der viel tiefer verwurzelten Auffassung von der negativ dämonischen Macht des Saturn war. Die von Dürers Kupferstich *Melencolia I* auch bildlich eingeleitete Umdeutung des Planeten vom Unglücksgestirn zum Schutzpatron der schöpferischen Menschen – Warburg spricht von der «edlen Melancholie des denkenden Arbeitsmenschen» – stand erst an ihrem Beginn.<sup>17</sup>

15 Schloß Wolfegg, Fürstliche Sammlungen, Mittelalterliches Hausbuch, um 1470, fol. 11 recto. Vgl. Christoph Graf zu Waldburg Wolfegg: Venus und Mars. Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg, Ausst. Kat., Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut, 18. September – 2. November 1997, München/New York 1997, S. 28–29.

16 Zitiert nach Panofsky/Saxl: Dürers «Melencolia I», S. 23–24.

17 Aby M. Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, Heidelberg 1920, S. 61. Zur Bildgeschichte der Melancholie vgl. jetzt *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, hg. von Jean Clair, Ausst. Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10. Oktober 2005 – 16. Januar 2006; Berlin, Neue Nationalgalerie, 17. Februar – 7. Mai 2006, Paris 2005.

- 18 Der Ordo Farfensis und die Klosteranlage des frühen Mittelalters im Abendlande, Phil. Diss., Wien 1888.
- 19 Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters, Wien 1889, Vorwort (unpag.).
- 20 In: Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Erg.-Bd. XIII, Heft 2, 1934.

Doch warum soll nun der nach außen hin so erfolgreiche und produktive Wiener Geheimrat Julius von Schlosser zu einer verschlüsselten Selbstdarstellung als Melancholiker gegriffen haben? Wenn hier die Qual und Mühe der geistigen Arbeit thematisiert wird, die zu Verzweiflung und Melancholie führt, ist dann nicht auch die Aussichtslosigkeit der historischen Quellenforschung Thema, angesichts der lückenhaften Überlieferung ein vollständiges Bild geschichtlicher Entwicklungen geben zu können? Der Historiker als Arbeiter entspricht ganz dem Ethos der «Wiener Schule» mit ihrem philologischen Positivismus. Doch kein Optimismus wohnt diesem Selbstportrait inne. Ist, verkürzt gesagt, Schlossers intellektuelle Lebenskrise nach dem Ersten Weltkrieg, die ihn auf der Suche nach dem geistigen Überbau einer philosophischen Ästhetik zur engen, bis zur Selbstaufgabe neigenden Anlehnung an den Neuhegelianer Benedetto Croce führte, das eigentliche Thema seines Bücherzeichens?

Darüber mag man spekulieren. Sicher ist, daß der introvertierte Gelehrte seine unermüdliche Lesetätigkeit nun nicht mehr als Blütenlese im Gewande jugendlicher Schönheit, wie sie das erste Exlibris der Schlosseriana gedeutet hatte, sondern als körperliche Arbeit, die zur Verzweiflung führt, verstanden hat. Metaphern der Arbeit finden sich bezeichnenderweise in vielen Schriften Schlossers. Schon in seinem wissenschaftlichen Erstling, der Dissertationsschrift von 1888,<sup>18</sup> als *Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters* erschienen, eröffnet Schlosser das von ihm behandelte Thema – den «jungfräulichen Boden» der Schriftquellen zum frühmittelalterlichen Klosterbau – mit einem Bild körperlicher Arbeit: «Einzelne Forscher haben wohl hin und wieder einen Spatenstich gethan und das Gebiet flüchtig gestreift; quellenmäßig in seiner ganzen Ausdehnung ist es eigentlich noch nicht behandelt worden.»<sup>19</sup> Und als er 1934 die erste historiographische Darstellung der «Wiener Schule» liefert, trägt die in apologetischem Ton ebenso gegen die Mode der «Geistesgeschichte» wie gegen Joseph Strzygowski, den verhaßten, aber erfolgreichen Konkurrenten am Wiener Kunsthistorischen Institut, verfaßte Schrift in ihrem Untertitel den expliziten Hinweis auf die Arbeit der Gelehrten: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Ein Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich.*<sup>20</sup> Für die Deutung des

Exlibris heißt das konkret: Der neue Kontext des verwendeten Bildzeichens bestimmt auch seinen Sinn. Es erstaunt zunächst, daß ein Kunsthistoriker sein persönliches Exlibris, in dem er sich selbst, seine Tätigkeit und sein Produktionsmittel, die Bibliothek, sinnbildlich darstellt, mit dem Bild eines heruntergekommenen Landarbeiters schmückt. Vom «Realismus» der oberitalienischen Renaissanceplastik, der, wie Schlosser ausführt, vielleicht in den *studioli*, den Studierstuben der paduanischen Gelehrten, wirklich sein Idealpublikum fand, zum zweidimensionalen Bücherzeichen unter den Bedingungen technischer Reproduzierbarkeit wird auch die Ikonographie des Melancholikers einer Transformation unterzogen. Denn der alte Arbeiter erscheint nun im Kontext der Bücherwelt eines Gelehrten, seine Tätigkeit wird mit einem Gebiet verknüpft, dem körperliche Arbeit ansonsten fremd ist – eine intellektuelle Übertragungsleistung, die für Emblem und Imprese charakteristisch ist. Gerade hierin besitzt das Exlibris seine geistreiche Pointe, denn die Arbeit des Gelehrten entspricht eigentlich einer *ars liberalis*. In der antiken Tradition ist die körperliche Arbeit dem freien Menschen unwürdig, da sie einen Zwang darstelle und von der Kontemplation ablenke: «Arbeit und Tugend schließen sich gegenseitig aus», sagt Aristoteles,<sup>21</sup> und es braucht wahrlich eine lange Zeit, bis der körperlichen Arbeit auch positive Aspekte abgewonnen werden können. «Labor vincit omnia»:<sup>22</sup> In diesem zum Motto verkürzten Vers Vergils scheint die nun zur Tugend umgedeutete Arbeits- und Leistungsethik der europäischen Tradition der Neuzeit auf, in der sich nicht zuletzt auch der Ende des Ersten Weltkriegs zum (Kultur-)Protestantismus übergetretene Schlosser wiedererkannt haben mag: «Arbeit ist des Bürgers Zierde/ Segen ist der Mühe Preis», heißt es in Schillers «Lied von der Glocke» als dem Evangelium des deutschen Bildungsbürgertums.<sup>23</sup>

Sicher hätte es geeignetere, sicher auch optimistischere Bildthemen für ein Exlibris gegeben, doch sei abschließend noch ein Blick auf seinen eigentlichen Bestimmungsort, das Arbeitsmittel des Gelehrten, nämlich seine Bibliothek erlaubt. Schlossers Bibliothek ist nur in Fragmenten überliefert, doch vermitteln die Verkaufslisten einen Eindruck von der Fülle der dort versammelten Schriften, namentlich von den Beständen an historischer Kunst-

21 Aristoteles: Politik, III, 5, 1278 a 20.

22 Vergil: Georgica, I, 145.

23 Zur Begriffsgeschichte von «Arbeit» vgl. M. D. Chenu / H. J. Krüger: Artikel: «Arbeit», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Basel/Stuttgart 1971, Sp. 480–487; Werner Conze: Artikel: «Arbeit», in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 154–215.



**Abb. 6**  
**Der motorisierte Kunsthi-**  
**storiker. Mit dem Overland**  
**zu den Kunststätten Süd-**  
**europas: Julius von Schlos-**  
**ser in Italien, um 1930.**

theorie und Guidenliteratur. Der eigentliche Katalog dieser Bibliothek – Schlosser selbst besaß ein Buch, in das er jeden neuen Titel handschriftlich eintrug – ist jedoch die *Kunstliteratur* von 1924 mit ihren weitverzweigten bibliographischen Angaben und Hinweisen auf Schlüsseltexte und Seitenwege der Überlieferung. Daß die Beispielmaterie vor allem die italienische Literatur umgreift, hat sich Schlosser selbst eingestanden. Sein kunsttopographisches Interesse spiegelt sich in der gesonderten Behandlung der sogenannten Ortsliteratur, die er mit Leidenschaft und Gespür für lokale Überlieferungen, für regionale Besonderheiten des Sprechens über Kunst und für die Seitenwege der Künstlergeschichte durchstreift, die sich in den großen Geschichtsentwürfen Vasaris, Belloris oder

Baldinuccis nicht finden. Gerade diesem Schrifttum galt auch sein bibliophiler Sammeleifer; lokalhistorische Werke zur Topographie Italiens vom 16. bis 19. Jahrhundert stellten einen wesentlichen Teil seiner Bibliothek. Zusammen mit seiner zweiten Frau, der bulgarischen Geigerin Neda Ftitscheff, und der Familie seines Assistenten Hahnloser unternahm Schlosser in den 1920er Jahren ausgedehnte Reisen in Italien und im gesamten Mittelmeerraum bis nach Spanien, Griechenland, Sofia und Istanbul. In erst jüngst wieder zugänglich gemachten Stereophotographien ist diese Reisetätigkeit dokumentiert (*Abb. 6*).<sup>24</sup> Der motorisierte Kunsthistoriker, der mit dem Overland der Hahnlosers ganz Italien durchquerte und Feldstudien betrieb, ist das unbekannte Gegenbild zu der stilisierten Pose des Wiener Buchgelehrten, wie ihn die zur Veröffentlichung gelangten Photographien zeigen. Es ist reizvoll, Schlossers kulturgeographische Aktivität mit seinem Leseverhalten zu verknüpfen, denn mit größtem Fleiß und sicherlich auch mit vielen Mühen las er sich durch das Schrifttum all jener kleinen Provinzautoren, Abschreiber und Chronisten der italienischen Stadtrepubliken und Duodezfürstentümer, die das Wissen über die Künstler und die Kunstwerke über die Jahrhunderte weitergetragen und am Leben erhalten hatten. «Finis coronat opus»: Auch dies ist vermutlich eine Pointe, die Schlosser bei der Wahl seines Exlibris mitreflektiert haben dürfte. Denn nicht nur das Ende, auch die Arbeit krönt das Werk (*opus*), genau genommen: das Standardwerk, als das sich gerade die *Kunsthistorische Zeitschrift* trotz aller *turns* und Diskurswechsel des Faches im vergangenen Jahrhundert unangefochten behaupten konnte.

24 Harald Kraemer/Agatha Rihs: Trouvaillen zu Julius von Schlosser & Hans R. Hahnloser. Aus den Tiefen des Archivs des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Bern, Ausst. Kat., Kornhausforum, Bern, 20.–21. Mai 2005, Bern 2005; *Connaisseur unterwegs: Die Reisen von Hans R. Hahnloser und Julius von Schlosser zu kulturellen Stätten in Europa der zwanziger Jahre*, Ausstellung, Bern, Zentralbibliothek, 25. Oktober 2006 – 24. Februar 2007 (kein Katalog). Ich danke Agatha Rihs für wichtige biographische Auskünfte und die Möglichkeit, den Teilnachlaß und den Restbestand von Schlossers Bibliothek in Bern studieren zu können.