

»Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst. Diese sind als Ausdruck von Zeittendenzen kein bündiges Zeugnis für die Gesamtverfassung der Zeit. Jene gewähren ihrer Unbewusstheit wegen einen unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt des Bestehenden.«¹

Die frühe Geschichte der Kunstgeschichte war unter anderem geprägt durch einen Konflikt zwischen einer sich zunehmend etablierenden Fachwissenschaft und einer auf Kunstgenuss insistierenden Volkserziehung. Was dabei auch auf dem Spiele stand, waren Hierarchien und Rangordnungen – Rangordnungen des Sehens und Urteilens und Hierarchien der Kompetenz und Zuständigkeit.² Da ging es vor allem um die Antinomie zwischen rationaler, das heißt objektivierbarer Erkenntnis und emotionaler, das heißt subjektiver Verlebendigung.

Eine der wichtigsten Ursachen für diese Konflikte bot die zunehmende Mediatisierung kunsthistorischer Inhalte durch »die moderne Technik«, durch Massentourismus und Reproduktionsindustrie. Vor allem Eisenbahn und Fotografie hätten, so Georg Dehio, »den angesammelten Schatz alter Kunst aus seiner örtlichen Gebundenheit gelöst« und ihm wie durch ein Wunder »gleichsam Überallheit geliehen«.³ Die damit angesprochene Mobilität kunsthistorischer Inhalte war in Deutschland nicht nur geographischer, sondern vor allem auch sozialer Natur.

Das fand zum Beispiel darin seinen Ausdruck, dass nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71 die Deutschen mit zunehmender Intensität nach Italien reisten, um sich dort die Kunst der Antike und der Renaissance persönlich anzueignen.⁴ Jeden Frühling und jeden Herbst habe sich, so Gerhart Hauptmann, die ganze zähe träge Masse des deutschen Philistertums über die Berge gewälzt und als dieselbe träge und zähe Masse wieder zurück.⁵ Was der zunehmende Fremdenverkehr automatisch mit sich brachte, war die Mediatisierung Italiens in nahezu jeder Hinsicht. Zu einer Reise in den Süden gehörte um 1900 nicht nur der Erwerb von allerlei Reiseliteratur, sondern auch der »Erlös« von photographischen Abbildungen, die das im Süden Gesehene als Teil des eigenen Erlebens und damit als Teil der eigenen Geschichte auszuweisen hatten.⁶ Mit Ansichtskarten⁷ (Abb. 1) oder photographischen Bildern versorgt, holte man die Betrachtung der Kunst zuhause auf das Bequemste nach und memorierte die ästhetische Begegnung mit dem gelobten Land als eigenleibliche Erfahrung – Hermann Hesse nannte es »Photographienarbeit«.⁸ (Abb. 2)

Ein schönes Beispiel für diese säkularisierende Form des modernen Bildersturms bot der Student Karl Jaspers, denn ihm wurde 1902 von seinem Vater eine ordentliche Summe Geldes zur Verfügung gestellt, um sich in Italien »hüb-



„36 habe mir recht ein paar Weißbrotchen, damit man doch eine Ahnung von der Gegend hat.“

— 115 —

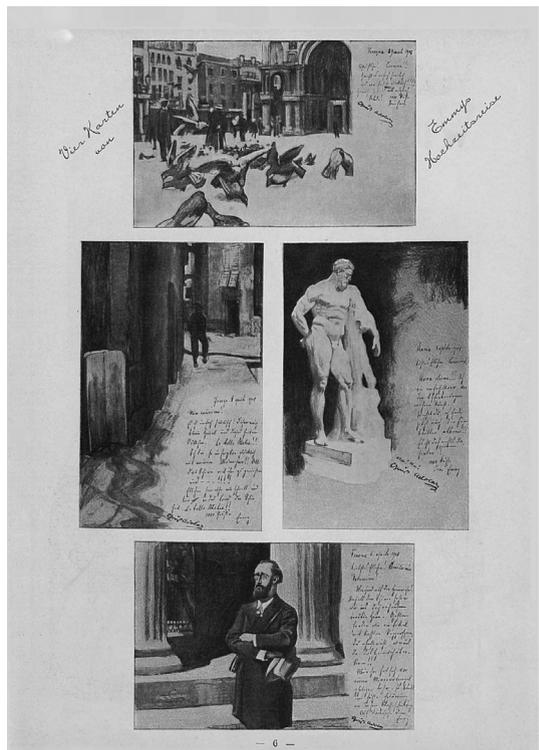
1 Simplicissimus, 1904/05, Bd. 9, Heft 12, S. 115 – Quer durch Italien / »Ich kaufe mir rasch ein paar Ansichtskarten, damit man doch eine Ahnung von der Gegend hat.«

sche Andenken, namentlich Bilder von der Reise« zu besorgen.⁹ Belegt ist, dass Jaspers vor allem in Rom zu griff und circa 180 Fotografien vor allem der Sixtinschen Kapelle erstand.¹⁰ Die Fresken Michelangelos hatte der Student als Bebilderungen Schopenhauerscher Philosophie empfunden und wollte den tiefen Eindruck, den er dort empfangen hatte, in den Bilddokumenten verewigt mit nach Hause tragen.

Wer nicht nach Rom oder Florenz reisen konnte, griff ins Regal, nahm sich populäre Geschichtswerke vor, las die vielen Reiseberichte und Künstlermonographien oder studierte wohlfeile Reproduktionen in Zeitschriften oder Mappenwerken. Die Kunstliteratur am Ausgange des 19. Jahrhunderts habe, so meinte Ernst Steinmann 1898, »unter dem Zeichen der Illustration« gestanden.¹¹ Steinmann musste es deshalb wissen, weil seine bei Velhagen & Klasing 1897 und 1898 erschienenen Künstlermonographien zu Botticelli mit 90, Ghirlandajo mit 65 und Pinturricchio mit 115 Abbildungen dafür die besten Beispiele waren.¹²

Während sich die Fachwissenschaft über den »Wust von Reproduktionsbildern«¹³ zu beschweren begann und die »Überschwemmung« aller Bevölkerungskreise mit fotografischen Abbildungen beklagte,¹⁴ warben die daran verdienen Verlage, wie etwa E. A. Seemann, mit der »Erziehung der Massen zu malerischem Sehen«.¹⁵ Kunsthistorischer Wandschmuck verkam zu einem »neuen Medium« und wurde als gängige Handelsware bald so erschwinglich,¹⁶ dass selbst dem Arbeiter die künstlerische »Hausandacht« verordnet werden konnte.¹⁷ (Vielleicht wäre hier – zumindest was die deutsche Kunstgeschichte betrifft – von ei-

2 Simplicissimus, 1908/09, Bd. 13, Heft 1, S. 6 – Sonderheft zu Ansichtskarten / »Vier Karten von Emmys Hochzeitsreise.«



nem ersten »icon turn« zu sprechen.) 1907 referierte Karl Scheffler in einem Sammelband mit dem Titel »Moderne Kultur« über »Das Bild im Zimmer« und kennzeichnete die unendliche Weite des mittlerweile reproduzierbaren Kunstkosmos:

»Was es an Kunstschätzen irgendwo in der Welt gibt, das ist sicher auch schon reproduziert worden; und zwar wird das heute so vollkommen gemacht, daß man sich für ein paar Mark wahre Kunstschätze kaufen kann. Man denke an die Werke der Photographischen Gesellschaft, die in Madrid, Petersburg und Berlin, an die anderen Anstalten, die in allen bedeutenden Museen die Werke alter Meister aufgenommen und wundervoll reproduziert haben. Das Lebenswerk Rembrandts und Rubens', Velasquez' und Murillos, Raffaels und Michelangelos, alle bedeutenden Werke der italienischen und niederländischen Renaissance, Dürers, Holbeins, van Eycks und Cranachs Arbeiten, Reynolds' und Gainsboroughs Bildnisse, Rodins Skulpturen und die Zeichnungen Menzels: alles das kann man sich in den besseren Kunsthandlungen vorblättern lassen und mit Muße wählen.«¹⁸ (Abb. 3)

Wer daran zu verdienen hoffte, verstand die Proliferation des Höchsten als ästhetische Erziehung und verfolgte – wie angedeutet – das Ziel, »den ärmeren arbeitenden Klassen höhere Bildung und damit größere Freude am Leben« zu verschaffen.¹⁹ Das häusliche Kunsterleben sollte die Menschen »aus dem Industrialismus« heraus- und in eine höhere Welt einführen. Dabei war alles von Wert – und ich zitiere Ferdinand Avenarius –, »was vom Blatt Papier zum Geist unmittelbar durchs Auge« sprach.²⁰

Was mit und in den unzähligen Vorzugsdrucken, Bildbeilagen und Sammelillustrationen zu Markte getragen wurde, war vor allem ein hypostasiertes Kunst-



3 *Simplicissimus*, 1901/02, Bd. 6, Heft 18, S. 144 – Kunstenthusiasten / »Sagen Sie, haben Sie schon den neuen Murillo gesehen, den die Stadt angekauft hat?« - »Nein, ich komme überhaupt nur selten in den Zoologischen.««

empfinden. Die Kunst sollte auch in ihren Reproduktionen unmittelbar zum Gefühl des Publikums sprechen. Kunst wurde – so sahen das viele – »aus Empfindung geboren und nur mit Empfindung erfaßt«. ²¹ Ein gutes Bild konnte da schlechterdings nicht verstanden, sondern nur empfunden werden, und hatte, um mit Paul Schultze-Naumburg zu sprechen, nur eine einzige Bestimmung, nämlich die, ästhetischen Genuss zu bereiten. ²²

Vor dem Hintergrund eines solch empfindsamen Betrachtungsaktes ließ sich auch die Ansicht vertreten, »dass die Beschäftigung mit der Kunst gar keine Sparte der Wissenschaft« und kein Vorrecht selbsternannter »Fachleute« sei, sondern eine Sache für jeden Menschen. Um starke Empfindungen zu erleben und diese vor Bildern an sich selbst zu genießen, müsse man kein ausgebildeter Historiker sein, da reiche es aus – so Richard Muther – eine Seele im Herzen und Augen im Kopf zu haben. ²³ Starke Emotionalität konnte in diesem Sinne nicht nur etwas revolutionär Gleichmacherisches gewinnen, sondern ihm wohnte irgendwann auch etwas völkisch Verbindendes inne. »Vor dem Apoll von Belvedere, vor Raffael und Michelangelo« verflüchtigten sich in Zeiten einer florierenden Reproduktionsindustrie alle »Rangunterschiede« – so meinte zumindest Hermann Uhde-Bernays. ²⁴

Mit der weitesten Verbreitung kunsthistorischer Bildung und dem emanzipatorischen Potential, das dem selbstgenüßlichen Betrachten von Kunst nun zukam, konnten Ansichten gerechtfertigt werden, die nicht auf Erklärung drangen, sondern sich allein auf die Verlebendigung des Kunstwerks richteten. ²⁵ Wem es vordringlich um die persönliche Aneignung der Historie ging, durfte das Faktische gerne beiseite lassen, Hauptsache, der Blick zurück auf sich selbst hatte etwas Ungekünsteltes, etwas Wahres und Wesentliches. ²⁶ Da machte eine auf Verlebendigung zielende Ästhetik gegen eine »nur« rekonstruierende Geschichtsforschung Front.

Nicht umsonst wandte sich die populäre Kunstgeschichte im Kaiserreich vermehrt der Ausdruckskunst von Meistern wie Grünewald, Michelangelo oder Rembrandt zu. »Der nordische Mensch« befriedigte anhand solcher Künstler – so sagte es Wilhelm Worringer einmal – »sein durch innere Disharmonie ins Pathetische gesteigertes Ausdrucksbedürfnis«. ²⁷

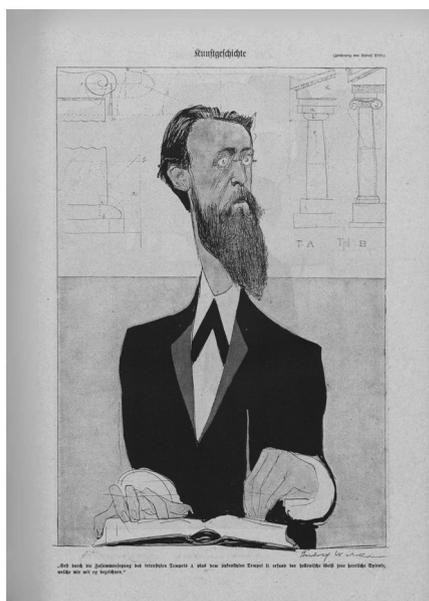
Und in der Tat schrieb man nach 1900 wie berauscht und befließigte sich dabei eines pathetischen Stils, der die Leser von einer Übertreibung in die andre zerrte, nur um aus den Sachen soviel als möglich Leben und Ausdruck herauszupressen. ²⁸ Zwei charakterologische Sätze zu Leonardo und Michelangelo aus Leo Bruhns' *Kunstgeschichte für das Deutsche Volk* mögen das belegen:

»Wie ein stilles Leuchten ferner Alpengipfel weckt Leonardo unsere Sehnsucht, die uns wie auf Traumesfittichen in heilige Stille trägt. Wie Sturmesatem braust Michelangelo uns an, alles Feuer in uns entfachend zum Kampfe wider alle Dumpfheit.« ²⁹

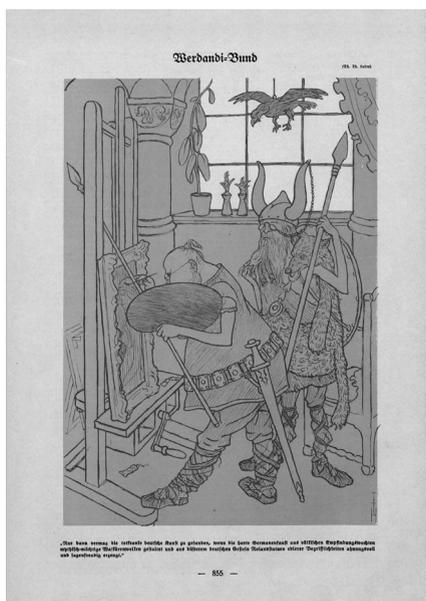
Das Ziel einer solchen, »aus dem Gefühl schaffenden Kunstgeschichtsschreibung« ³⁰ war es, und ich zitiere Richard Hamann, »vergangene Ereignisse unmittelbar nacherlebbar zu gestalten«, indem man etwa »psychologische Erlebnisse in die nackten Tatsachen der Ueberlieferung« hineinlegte. ³¹ Hamann kritisierte diese Art der Kunstschriftstellerei als ein »Sich-Gehen-Lassen von Autor und Leser« ³² und warnte vor zu viel oberflächlicher Leidenschaft und zu wenig wahrer Tiefe, das heißt vor Sperrdruck, Parenthesen, Ausrufungs- und Fragezeichen, kurz vor der stilistischen Atemlosigkeit auflagenstarker Werke. ³³

Die empfindsame Popularisierung der Kunst musste auf Kosten einer auf Exaktheit pochenden Kunstwissenschaft gehen, ³⁴ und damit auf Kosten einer Geschichtsschreibung, der es darum zu tun war, »das Maß subjektiver Kurzsichtigkeit und Beschränktheit nach Möglichkeit« herabzuschrauben. ³⁵ Hamann monierte vor allem die »Vermenschlichung« künstlerischer Objekte. ³⁶ Die Gefahr dieser Methode bestand für ihn darin, dass die ästhetisierende Einfühlung die Form und Fülle der unmittelbar gegebenen Wahrnehmung gering schätze und durch Ablenken auf gegenstandslose Gefühle schließlich das Verständnis des eigentlichen Wahrnehmungsinhaltes ganz zurücktreten lasse, eben dermaßen, dass »der ungebildete Geschmack schwierigen Werken gegenüber sich in Sicherheit wiegt, wenn er nur etwas bei ihnen gefühlt hat, auch wenn er sich nichts hat dabei denken können.« ³⁷ Hamann sah die rationale Qualifizierung kunsthistorischer Gegenstände zugunsten des selbstgefälligen Wertens innerer Empfindungen suspendiert und wollte nicht hinnehmen, dass sich in seinen Tagen ein empfindungsgetriebener Populärgeschmack gegenüber einer strengen gedanklichen Arbeit am Kunstwerk durchsetzte.

Mit seinem rationalen Argwohn gegenüber der Empfindung als kunsthistorischem Erkenntnismittel stand Hamann innerhalb des Fachs natürlich nicht alleine da. Empfindungsverächter gab es viele, so etwa Julius von Schlosser, der dem unausgebildeten Geschmack jedes Recht zur Beurteilung des »autonomen Künstlers« absprach. ³⁸ In seinem späten Aufsatz *Stilgeschichte und Sprachgeschichte* von 1934 versuchte Schlosser als erklärter Feind des Trivialen, die großen Künstler vor der Zudringlichkeit und dem Mutwillen des empfindsamen Publikums in Schutz zu nehmen. Eine ästhetische Einstellung zum Kunstwerk war ihm verdächtig, ³⁹ Rembrandt, Michelangelo oder Grünewald für den kleinen Mann galten ihm als Unsinn und Dekadententum. ⁴⁰ Was da verhindert werden sollte, war eine Geschichtsschreibung der inneren Anverwandlung oder billigen Nachahmung,



4 *Simplicissimus*, 1904/05, Bd. 9, Heft 27, S. 263 – Kunstgeschichte I „Erst durch die Zusammensetzung des tetrastylen Tempels A plus dem pyknostylen Tempel B erstand der hellenische Geist jene herrliche Spirale, welche wir mit rg bezeichnen.“



5 *Simplicissimus*, 1907/08, Bd. 12, Heft 52, S. 855 – Werdandi-Bund I „Nur dann vermag die totkranke deutsche Kunst zu gesunden, wenn die harte Germanenfaust aus völkischen Empfindungswuchten mythisch-mächtige Walkürenwolken gestaltet und aus düsterem deutschen Gestein Rolandstatuen edlerer Begrifflichkeiten ahnungsvoll und sagenfreudig erzeugt.“

kurz das selbstgenüßliche Forschen an der Wirkung hoher Kunst. Schlosser fand – Goethe zitierend – nichts schlimmer, als zuschauen zu müssen, wie der Laie seinen Eindruck souverän an die Stelle des künstlerischen Ausdrucks zu stellen wage. Solche Menschen sehe man mit einem Werk der Kunst umgehen, »als wenn es ein weicher Ton wäre«, alles werde nach ihren Neigungen und Meinungen zu rechtgeknetet und auf den so genannten Effekt reduziert.⁴¹ Der sich objektivierende Selbstgenuss des »ästhetischen Subjektivismus«⁴² galt Schlosser als obszön, die Einfühlungsästhetik ihm wohl gleichviel wie Selbstbefriedigung.⁴³

Dass die ästhetische Zudringlichkeit des Einzelnen dem elitärsten Teil der universitären Kunstgeschichte lästig fiel, änderte allerdings wenig an dem Faktum, dass die deutsche Kunstschriftstellerei kräftig mit der Produktion von Einfühlungs- und Empfindungsästhetik verdiente. Die Verteidiger der Popularisierung des Höchsten prangerten im Gegenzug die exklusive Beschäftigung mit der Geschichte der Kunst – gerade auch in Hinblick auf die da zu machenden Erlebnisse – als zu materialistisch an und beargwöhnten die zu naturwissenschaftlich vorgehenden Kunsthistoriker als weltfremd und langweilig. Der Kritiker Bernhard Ihringer – den ich hier als Beispiel anführen möchte – sprach abfällig von den »Kunstphilologen« (Abb. 4) und machte sich über die fehlende Erlebnisfähigkeit des deutschen Professors lustig:

»Ich kann mir nicht helfen: ein Wesen, das da vorgibt, ein Mystagoge zu den Quellen der Kunst, ein Führer zu den größten inneren Erlebnissen großer Menschen zu sein, und doch nicht mehr vorzubringen weiß, als archäologisches Gerümpel, philologische Spitz-

findigkeiten und kalte Sachlichkeitsmienen, scheint mir zwischen Lächerlichkeit und Größenwahn hin und herzutaumeln. Jedenfalls sollte man sich aus dem Bannkreis seiner eindressierten Schulsprache endlich entfernen und mit eigenen Augen zu sehen lernen. Denn hier ist ja so recht das eigenste Reich der Persönlichkeit: Nachschaffend zu erzeugen, selbst zu fühlen, was sich nun einmal nicht erjagen lässt, das heißt Kunst erleben, verstehen studieren, wie es kein ›Studium‹ zu Wege bringt.«⁴⁴

Einschlägige Zeitschriften – wie etwa der *Kunstwart* – wiesen immer und immer wieder darauf hin, dass ästhetischer Genuss keine Sache des reflektierenden Denkens sei, sondern ein Ding des unmittelbaren Fühlens.⁴⁵ Das Innerste der Kunst könne nur – so sah das auch der Museumsmann Wilhelm Waetzoldt – derjenige aufdecken, »der nicht vom Verstande, sondern von der eigenen Seele« herkomme und mit Hilfe des eigenen Gefühls sich des Wertes der Kunst versichere.⁴⁶ Das hieß nun aber auch und hatte zur Folge, dass ein jeder sein eigenes Erleben in den zu beurteilenden Gegenstand hineinbringen durfte,⁴⁷ ob nun in einem Akt gedanklicher Projektion,⁴⁸ oder – wie es Edgar Zilsel sagte – in einem der empathischen »Gefühlseinlegung«.⁴⁹ Wer »Kunst für Alle« sagte und das Gefühlserlebnis zum universellen Erkenntnismittel erhob, wollte keine Kunstforscher ausbilden, sondern sich die Menschen zu Kunstenthusiasten erziehen.⁵⁰ Was da heranwuchs, war – so möchte ich wiederholen – eine emanzipatorische Ästhetik von unten, die sich für politische Vereinnahmungen anbot und schnell auch für solche in Dienst genommen wurde.⁵¹ Gegenstand der ideologischen Anempfindungen waren nicht mehr nur die reproduzierten Werke der Kunst, sondern in Deutschland mehr und mehr auch die größten Künstler der Geschichte. Richard Muther sprach von einem »Persönlichkeitscultus«, der an die Stelle der ästhetischen Abstraktion getreten sei.⁵² Das war deshalb zeitgemäß, weil Nietzsches »monumentalische Historie« in Deutschland Hochkonjunktur hatte.⁵³

Nach 1900 begann sich, um erneut Wilhelm Waetzoldt zu zitieren, die »ganze Neigung der deutschen Seele zum Selbstbekenntnis, zur Selbsterziehung« an den historischen und auch zeitgenössischen Bekennern, Selbstaussagern und Eigenbrödlern empfindsam abzarbeiten,⁵⁴ an den »Führermenschen«,⁵⁵ wie der Historiker Kurt Breysig sie nannte. Vor den Werken Rembrandts, oder Michelangelos wollte man nun »die großartigste Steigerung alles Menschlichen ins Übermenschliche« genießen.⁵⁶ Erst die starke Persönlichkeit hinter dem Werk machte die Form verständlich und konnte dazu veranlassen, in sich selbst »die gleiche Stimmung und Empfindungsweise« nachzubilden.⁵⁷ Nicht wenige beschrieben den Wunsch, großen Persönlichkeiten empfindsam nachzuspüren als deutsche Wesensingredienz.⁵⁸ Eduard Wechsler – Romanist an der Universität Berlin und Kollege Kurt Breysigs – formulierte es vielleicht am unmissverständlichsten:

»Kein anderes Wort bezeichnet deutlicher die deutsche Art, Eindrücke aufzunehmen und zu verarbeiten, als der von Theodor Lipps geprägte Name ›Einführung‹. Der vortreffliche Gelehrte wollte mit diesem schon in der Romantik verbreiteten Wort einen Vorgang der allgemeinen Seelenkunde festhalten; aber gab uns damit, was schwerer wiegt, ein festes Kennzeichen unserer Wesensmitte an die Hand. Wir Deutsche sind gedrunen und befähigt, uns in die Dinge und Menschen entweder mit Teilnahme, Hingabe, Begeisterung einzufühlen oder aber Fremdartiges, Gleichgültiges, Widerwärtiges, Peinliches willentlich von uns fernzuhalten. Im ersten Fall erhöhen und bereichern wir den Eindruck aus Tiefe und Fülle unseres eigenen Selbst: der Gegenstand wird von uns, oft ohne dass wir unser Tun erkennen, mit Wärme, Liebe, Innigkeit vergoldet und verklärt. Das Leben, das

uns aus der Welt entgegenquillt und wogt, ist unser eigenes Leben und nährt sich ganz von unserem eigenen Herzblut. Im anderen Fall bewirkt das Fremde draußen keine Spannung drinnen, es bleibt fernab von unserer Wesensmitte unbemerkt und unbeachtet liegen, als ob es unbegreiflich und unsere Fassungskraft ihm nicht gewachsen wäre.«⁵⁹
»Was der echte Deutsche durch Einfühlung sich zu eigen macht, das kommt aus der Einheit der Seele und geht auf die Einheit der Welt: so ist das Wesentliche unseres Verhaltens.«⁶⁰ (Abb. 5)

In den Geschichtswissenschaften wurde es im Kaiserreich zu einer Selbstverständlichkeit, sich einzureden, dass den nordisch-germanischen Volkscharakter vor allen andern Volkscharakteren ein tiefes Gemüt auszeichne, ein Hang zur Verinnerlichung, ein lauterer Streben nach Tiefe und zudem ein »Vermögen, von aller äußeren Erscheinung zu Gunsten des im Innern erkannten und geglaubten Wesens abzusehen«.⁶¹ Starke Empfindungen an die Kunst heranzutragen war nach diesen Ansichten keine Klassen-, sondern eine Rassenfrage. Als Merkmale der germanischen Kunstanschauung konnte Otto Lyon um 1900 die tiefe innere Beseelung und den wunderbaren Sinn für das Charakteristische, Persönliche, Individuelle nennen.⁶² Da fesselte nicht zuerst die Schönheit, »sondern die Macht des Ausdrucks«.⁶³ Die rein formale Beschäftigung mit den Werken wurde nun gerade mit Blick auf die empfindsamen Geheimnisse des künstlerisch Schöpferischen als zu »philologisch«⁶⁴ verabschiedet.

Vor der Kunst, das hatte schon Herman Grimm gewusst, gab es weder »exakte Philologie« noch »exakte Geschichtsschreibung«, da gab es nur scharfsichtige, phantasiereiche gewissenhafte Menschen, Menschen, welche denken und richtig sehen konnten, Menschen, welche die Richtung fühlten, Menschen, welche im Allgemeinen irrten, im Einzelnen aber das Wahre erkannten, Menschen, welche im Einzelnen Böcke schossen und doch das Ganze richtig in der Seele trugen. Für Grimm gab es deshalb auch keine valide Methode oder Methodologie der Kunstgeschichte, sondern nur mehr oder weniger bedeutende Gelehrte, die eine aus ihrer persönlichen Entwicklung stammende Art, die Dinge anzufassen, Anderen für eine bestimmte Zeit aufzudringen verstanden.⁶⁵

Eben weil Grimm diese Art der Kunstgeschichtsschreibung vollständig verkörperte, wurde er von den positivistisch eingestellten Kollegen zum dichtenden Subjektivisten gestempelt.

Die ungelöste Frage, die hier adressiert werden soll, ist die nach der Fundierung der Kunstgeschichtsschreibung entweder in harter historischer Erkenntnis oder im gleichsam weichen ästhetischen Erleben. Vielleicht lassen sich die im folgenden versammelten Diskussionen zur Popularisierung der Kunstgeschichte mit einem den Text abschließenden aber das Heft eröffnenden Zitat von Wilhelm Waetzoldt ankurbeln, dass folgendermaßen lautet:

»Subjektive Werturteile sind nicht beweisbar und doch haben sie Lebensrecht, weil hinter ihnen die letzte Instanz allen künstlerischen Eindrücken gegenüber steht: das Gefühl. Sollten die Phantasie beim Künstler, das Gefühl beim kunstgenießenden Menschen nicht in den Bereich der Wissenschaft gehören, so wäre es schlimm für die Wissenschaft.«⁶⁶

Anmerkungen

- 1 Siegfried Kracauer, *Ornament der Masse. Essays* Frankfurt am Main 1963, S. 50.
- 2 Hans Weigert, *Die heutigen Aufgaben der Kunstwissenschaft*, Berlin 1935 (Kunstwissenschaftliche Studien XVII), S. 49: »Kunst ist stets von einer geistigen Aristokratie geschaffen und aufgenommen worden. [...] Immer lag die Wirkung der Kunst auf die Menge nicht in ihrer völligen Verstehbarkeit, sondern gerade infolge der Unverstehbarkeit der Tiefen in der Wek- kung scheuer Ehrfurcht vor einem hohen, rätselvollen geistigen Reich. Deshalb wäre nichts verhängnisvoller, als eine Forderung der Kunstpolitik, das Schaffen habe sich dem Verständnis aller anzupassen und ein Versuch der Kunsterziehung, einem Jeden das Letzte entschleiern zu wollen. Das Wichtigste ist vielmehr dann gewonnen, wenn eine Ahnung davon geweckt ist, daß die Kunst ein ferner, heiliger Bereich ist, in dem das Letzte nicht zu begreifen, mit Händen zu fassen und abzutasten ist. Das sollte jede Kunsterziehung, die an Hochschulen, wie die in weiteren Kreisen beherzigen.«
- 3 Georg Dehio, »Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte«, in: *Historische Zeitschrift*, 1908, Bd. 100, S. 473–485, hier S. 475: »Zum mindesten die äußere Bekanntschaft mit Werken der Kunst, alter wie neuer, geht in der heute lebenden Generation in die Breite wie nie. Es ist die moderne Technik, die auch nach dieser Seite hin für unsere Kultur ganz neue Bedingungen hervorgerufen hat. Eisenbahnen und Fotografie haben den angesammelten Schatz alter Kunst aus seiner örtlichen Gebundenheit gelöst, ihm wie durch ein Wunder gleichsam Überallheit geliehen, sei es, daß wir als Reisende mit leichter Mühe an ihn herankommen, sei es, daß er in der Vervielfältigung durch den Kunstdruck uns ins Haus dringt. Poesien kann man ungelesen lassen; Architekturen, Skulpturen, Bilder und ihre Nachbildungen nicht zu sehen, ist beinahe unmöglich. Der heutige Mensch, mag er wollen oder nicht, er steht unter einer Überschwemmung von Eindrücken dieser Art, und seine größte Sorge mußte sein, in seinem Geiste in dieses Viele, Vielzuviele einigermaßen Ordnung zu bringen.«
- 4 Heinrich Wölfflin, »Einleitung des Herausgebers«, in: Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, hg. v. Heinrich Wölfflin, [2 Bde.] Stuttgart, Berlin und Leipzig 1933 (Gesamtausgabe III–IV), S. VII–XXV, hier S. XIX.
- 5 Gerhart Hauptmann, *Italienische Reise 1897. Tagebuchaufzeichnungen*, hg. v. Martin Machatzke, Berlin 1976, S. 23 [Venedig, 1. Februar 1897]. Zum Tourismus als Imperialismus etwa Dieter Kramer, »Tourismus und Kultur«, in: *Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur*, hg.

- v. Wolfgang Fritz Haug und Kaspar Maase, Berlin 1980, (Argument-Sonderband AS 47) S. 165–175, hier S. 166.
- 6 Rudolf Borchardt macht schon auf die Wichtigkeit der »Mediatisierung« Italiens für die deutsche Kunstwissenschaft aufmerksam. Rudolf Borchardt, »Mittelalterliche Kunstwissenschaft. Arnault Daniel und Giovanni Pisano als Schöpfer der modernen Seelenform Europas. Rede gehalten in der Aula der Universität Zürich am 2. März 1927«, in: *Neue Schweizer Rundschau*, 1928, Bd. 21, Heft 8, S. 564–580, hier S. 567: »Kein Zeitgenosse der Brüder Grimm, erst Wilhelm Grimms Sohn Herman war der erst Lehrer der Kunstgeschichte auf einem deutschen Katheder; Reisen mussten zuerst allgemein werden, eine neue Technik der Reproduktion zuerst erfunden und ausgebildet werden, die photographische, ehe der Stoff langsam übersehbar werden konnte.«
- 7 In Venedig mit kritischer Meinung Albert Zacher, *Italia incognita. Sommerfahrten eines römischen Journalisten*, Frankfurt am Main 1912, S. 66: »[...] denn wer vermöchte hier noch etwas zu finden, was nicht tausendmal beschrieben, geschildert, angedichtet, gelichtbildert, aquarelliert und ölgemalt worden ist. Eine wahre Überproduktion, die noch durch die Ansichtspostkartenflut gemehrt worden ist. Es ist ein schönes Ding, das Ansichtskartentum, wenn es »mit Sinn« betrieben wird; aber ich glaube, daß es auch anderswo Schaden anrichten kann wie der Missbrauch des tragbaren Photographieapparats, weil für viele die Gefahr nahe liet, »sehfaul« zu werden; mal läßt Karte und Camera obscura für sich arbeiten; wie beziehen gewissermaßen unsere »Blicke« frei ins Haus.«
- 8 Hermann Hesse, *Italien. Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen*, hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 1983, S. 60–156 [Reisetagebuch 1901], hier 98 [Samstag, 13. April 1901].
- 9 Es handelt sich um 200 Mark. Siehe Karl Jaspers, *Italienbriefe 1902*, hg. v. Suzanne Kirkbright, Heidelberg 2006, S. 51–53 [Karl Wilhelm Jaspers an Karl Jaspers, Oldenburg, 25. Februar 1902], hier S. 52: »Diese Reise wird ja eine Erinnerung fürs Leben sein und ich halte es für wertvoll, daß Du zur Stütze dieser Erinnerung Dir Andenken mitbringst.«
- 10 Ebd., S. 85–87 [Karl Jaspers an die Eltern. Rom, 25. März 1902], hier S. 86: »Mehrere Male bin ich schon in einem Fotografieladen gewesen und habe mir ca. 180 Bilder gekauft, Statuen und Büsten aus dem Altertum, Mosaiken und Kirchen aus dem Mittelalter, Bilder aus der Frührenaissance bis zum Ende der Renaissance, besonders, wie ich schon schrieb, von Michelangelo.«
- 11 Ernst Steinmann, »Vom alten Rom. Von E. Petersen. Verlag von E. A. Seemann. Leipzig

1898« [Rezension], in: *Kunstchronik* 1898/1899, Bd. 10, S. 68–70, hier S. 68.

12 Ernst Steinmann, *Botticelli. Mit 90 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen*, Bielefeld 1897 (Künstler-Monographien 24). Ernst Steinmann, *Ghirlandajo. Mit 65 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen*, Bielefeld 1897 (Künstler-Monographien 25); Ernst Steinmann, *Pinturicchio. Mit 115 Abbildungen von Gemälden*, Bielefeld 1898 (Künstler-Monographien 37).

13 Alfred Lichtwark, *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse*, herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung. Elfte bis vierzehnte Auflage, Berlin 1918, S. 34.

14 Josef Strzygowski, *Die Bildende Kunst der Gegenwart. Ein Buch für jedermann*, Leipzig 1907, S. 145–148. Siehe Paul Schultze-Naumburg, *Häusliche Kunstpflege*, Zweite unveränderte Auflage, Jena 1900, S. 72: »Denen aber, bei denen die Mittel auch zu Kopien nicht ausreichen, bietet sich heutzutage noch ein Ausweg durch die ausgezeichneten Reproduktionen nach Werken neuer und alter Meister, die in einfarbigen Tondrukken der verschiedensten Nuancen nach fast allen Meisterwerken der Welt zu haben sind. Über den künstlerischen Wert von solchen brauche ich wohl nicht reden. Die Wandbilder für Schule und Haus, wie sie Teubner und Voigtländer jetzt herausgeben, sind wegen ihrer grossen Bildfläche ganz besonders zum Zimmerschmuck geeignet. Daß aber gerade diese feingetönten Reproduktionen auch zum dekorativen Schmuck sehr wohl geeignet sind, darauf sei ganz besonders hingewiesen. Allerdings ist es nötig, sie sehr geschmackvoll und mit dem nötigen Takt zu rahmen.«

15 Dazu die Kritik bei Richard Muther, »Geschmacksverbildung«, in: Richard Muther, *Studien und Kritiken. Band I: 1900*. Fünfte Auflage, Wien o. J., S. 266–275, hier S. 273: »Alte Meiter in farbiger Nachbildung; laut der Titel eines Sammelwerkes, das, wie die ›Zeitschrift für bildende Kunst‹, die Litfass-Säule des Seemann'schen Verlages, verkündet, ›in der Erziehung der Massen zu malerischem Sehen einen der wichtigsten Faktoren der Volkserziehung erblickt und in Anbetracht des billigen Preises auf die weiteste Verbreitung in der Familie, den Schulen und Lehranstalten aller Art wird rechnen dürfen. Quod Deus bene vertat!«

16 Philipp Franck, *Zeichen- und Kunstunterricht*, Frankfurt am Main 1928 (Handbuch des Unterrichts an höheren Schulen zur Einführung und Weiterbildung in Einzeldarstellungen), S. 31: »Guter Wandschmuck braucht nicht teuer zu sein. Gute Reproduktionen, wie zum Beispiel die Publikationen der Reichsdruckerei sind ganz billig. Für 2–5 Mark kann man hier schon herrliche Nachbildungen nach Dürerschen Kupferstichen und Rembrandtschen Radierungen

haben, die den Originalen in nichts nachstehen, ja die einem minderen Originalabdruck oft überlegen sind, weil sie nach besonders guten Abdrücken hergestellt sind. Die farbigen Piper-Drucke geben gute Originale meisterhaft wieder, besser als fast alle Kopien, die man in den Galerien anfertigen sieht.«

17 Joseph August Lux, *Der Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen*. Zweite Auflage. Drittes bis siebtes Tausend, Dresden 1910, S. 124: »Die hochverdienten Meisterbilder, die vom Kunstwart herausgegeben sind, bilden einen Schatz der Anregung und Belehrung, einen Übergang zum Verständnis der Meisterwerke, sie sollen in keinem Arbeiterheim, wo edler Bildungsdrang herrscht, fehlen, aber sie gehören nicht an die Wand, sondern in die Mappe, in die Lade, um von Zeit zu Zeit herausgenommen und eindringlich betrachtet zu werden, in Feierstunden, wo wir das Verhältnis zu den höheren und höchsten Schöpfungen der Kunst sehen und gleichsam künstlerische Hausandacht halten.«

18 Karl Scheffler, »Kultur und Geschmack des Wohnens«, in: *Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks. Erster Band: Grundbegriffe. Die Häuslichkeit*. In Verbindung mit Marie Diers, W. Fred, Hermann Hesse, Georg Lehnert, Karl Scheffler, Karl Storck hg. v. Ed. Heyck, Stuttgart und Leipzig 1907, S. 149–267, hier S. 251 [246–256 Das Bild im Haus].

19 Henry Thode, *Schauen und Glauben*. 1.–3. Tausend, Heidelberg 1903, S. 8: »Wackere, ideale Tendenzen verfolgende Männer fassen Volkskunst in dem Sinne auf, daß für das Volk Kunst gemacht werde: ästhetische Erziehung soll den ärmeren arbeitenden Klassen höhere Bildung und damit größere Freude am Leben verschaffen. Gewiß ein philanthropischer Zweck, der an sich zu billigen ist, soweit wirklich gute, echte Kunst dem Bauernhause, dem Arbeiterheim, der Schulstube gespendet wird. Geschieht dies aber auch? Wissen wir denn, möchte ich nur beiläufig fragen, was diesen Klassen wünschenswert und notwendig ist? Liegt hier nicht die Gefahr nahe, daß wir nur unsere Künstlerluxusgewohnheiten der einfachen Häuslichkeit jener aufpropfen?«

20 Ferdinand Avenarius, »Hausbildereien«, in: *Der Kunstwart*, 1905/1906, Bd. 19, S. 525–530, hier 529.

21 Meier Spanier, »Einleitung«, in: ders., *Zur Kunst. Ausgewählte Stücke moderner Prosa zur Kunstbetrachtung und zum Kunstgenuß* hg. von M. Spanier Leipzig und Berlin 1905 (Aus deutscher Wissenschaft und Kunst), S. V–X, hier S. VI.

22 Paul Schultze-Naumburg, *Das Studium und die Ziele der Malerei. Ein Vademecum für Studierende. Vermehrte Auflage des Studiengang des Modernen Malers*, Leipzig 1900, S. 49. Siehe die Kunstdefinition bei Woldemar Alexander Krannhals, *Kunst als Verkehrs- und Ausdruckstä-*

tigkeit. Diss.-Jena, Jena 1910, S. 11: »Kunst ist diejenige Tätigkeit des Menschen, welche bedeutungsvolle Dinge schafft, die in einer durch die beabsichtigte Gefühlswirkung bestimmten Form tatsächlich auf unser Gefühl wirken. Diese Wirkung ist ihr alleiniger Zweck.«

23 Richard Muther, »Ästhetische Cultur«, in: ders., *Studien und Kritiken. Band II: 1901*. Fünfte Auflage, Wien o. J., S. 1–23, hier S. 15.

24 Hermann Uhde-Bernays, *Im Lichte der Freiheit. Erinnerungen aus den Jahren 1880 bis 1914*. 2. überarbeitete Auflage, München 1963, S. 300.

25 Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907, S. 141: »Die Einfühlungstheorie sieht aber die Erklärung des Kunstwerks darin, von jeder Linie, jeder Helligkeit, jedem Raum und jedem Ding so zu sprechen, als stecke ein ganzer Mensch darin. Die Linien fangen an zu hüpfen und zu springen, die Schatten und Lichter sich zu fliehen oder zu lieblosen, die Flächen haben ihr Leben, behagliche Räume fangen an zu spinnen. Die Einfühlungstheorie wird so die Rechtfertigung jener Kunstinterpretation, die nicht erklären will, sondern in lebendige Wirkungen umsetzen möchte und zugleich dadurch das Ganze des Kunstwerkes in lauter vereinzelt starke Impressionen auflöst. Es ist die Aesthetik des Lyriismus.«

26 Fritz Medicus, »Die künstlerische Wahrheit [1915]«, in: ders., *Grundfragen der Ästhetik. Vorträge und Abhandlungen*, Jena 1917, S. 46–61, hier S. 50: »Kunst wie Wissenschaft ist Produktion der Wirklichkeit, und die Wahrheit wird in der Kunst wie in der Wissenschaft nicht als etwas vorher schon Vorhandenes gefunden, sondern als etwas nun erst Werdenendes erzeugt. Denn was ist die Wahrheit eines Kunstwerkes, wenn dieses nicht mehr als Aussage über eine vorher schon vorhandene Wirklichkeit, sondern vielmehr als ursprüngliche Schöpfung gilt? Nichts anderes als die Ehrlichkeit, die Echtheit dieser Schöpfung. Dem wahren Kunstwerk steht das affektierte, das verlogene gegenüber. Die Effekthascherei in all ihren Formen, die gewandte, schnellfertige Mache, die anspruchsvolle Hohlheit, kurz alles, was nur so tut, als ob es die ästhetische Wirklichkeit bereicherte, heißt unwahr.«

27 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Elfte unveränderte Auflage, München 1921, S. 147.

28 Josef Strzygowski, *Die Bildende Kunst der Gegenwart. Ein Buch für jedermann*. Zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage, Wien 1923, S. 382: »Die Schriftsteller von heute und viele »Kunsthistoriker«, die sich von ihnen mitreißen lassen, legen in ihre Sprache eine sinnliche Erregtheit, die das Gegenteil jener historischen-philologischen Kaltblütigkeit ist, mit der die Dinge bisher für die philosophisch-politi-

sche Ausdeutung zurechtgelegt wurden. Man schreibt wie berauscht, zerrt den Leser von einer Übertreibung in die andere, nur um aus sich selbst wie aus den Sachen soviel als möglich Leben und Ausdruck herauszupressen.«

29 Leo Bruhns, *Die Meisterwerke. Eine Kunstgeschichte für das Deutsche Volk. Band V. Die italienische Renaissance*, Leipzig 1928, S. 200.

30 Weigert 1935 (wie Anm. 2), S. 11.

31 Hamann 1907 (wie Anm. 25), S. 138.

32 Ebd., S. 141.

33 Ebd., S. 142.

34 Ebd., S. 132–133: »So entstehen jene witzigen Kritiken, die mehr unterhalten als das Werk. Oder es entstehen Bildbeschreibungen, die uns Geschichten erzählen, denen wir mit so gespanntem Interesse zuhören, daß wir kaum Verlangen empfinden, die Bilder [133] zu sehen. Von Muthers Bildbeschreibungen kann man sagen, daß sie solange befriedigen, als man das Werk nicht kennt.« Aby Warburg empfand Muther als »eine morsche Persönlichkeit«, »die alles was sie findet faulig« mache.

35 Wilhelm Worringer, »Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1908, Bd. 3, S. 592–598, hier S. 594.

36 Hamann 1907 (wie Anm. 25), S. 140–141. Vgl. August Döring, »Über Einfühlung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1912, Bd. 7, S. 568–577, hier S. 570: »Was mit dem Ausdruck Einfühlung in seiner »harmlosen« Bedeutung bezeichnet werden soll, ist eine längst wohlbekanntere Gruppe von psychischen Vorgängen. Es sind die Vorgänge, die in der Form der »ästhetischen Anschauung« das ästhetische vollziehen, was auf der Stufe des Urmenschen im vollsten Ernste als Erklärung aller Naturvorgänge verwandt wurde, die Verlebendigung, Vermenschlichung, Verpersönlichung. Der animistisch denkende Urmensch erklärt völlig gutgläubig alles Geschehen nach der Analogie der menschlichen Willenstätigkeit.«

37 Richard Hamann, *Ästhetik*. Zweite Auflage, Leipzig und Berlin 1919 (Aus Natur und Geisteswelt 345. Bändchen), S. 51.

38 Julius von Schlosser, »Zur Einführung«, in: Benedetto Croce, »Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst«. Übersetzt und eingeleitet von Julius Schlosser, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1926, Bd. 4, S. 1–51, hier S. 1–2, bes. S. 2.

39 Julius von Schlosser, *Künstlerprobleme der Frührenaissance. III. Heft, V. Stück*. Lorenzo Ghiberti, Wien und Leipzig 1934, S. 8.

40 Julius von Schlosser, »Stilgeschichte« und »Sprachgeschichte der bildenden Kunst. Ein Rückblick«, München 1935 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung Jahrgang 1935. Heft 1), S. 30–31.

41 Ebd., 16 [Worte des Abbé aus Goethes »Wanderjahren«]: »Wie schwer ist es, was so natürlich erscheint, eine gute Natur, ein treffliches Gemälde, an und für sich zu beschauen, den Gesang um des Gesanges willen zu vernehmen, den Schauspieler im Schauspieler zu bewundern, sich eines Gebäudes um seiner eigenen Harmonie und seiner Dauer willen zu erfreuen. Nun sieht man aber meist die Menschen entschiedene Werke der Kunst geradezu behandeln, als wenn es ein weicher Ton wäre. Nach ihren Neigungen, Meinungen, Grillen sollen sich der gebildete Marmor wieder ummodellern, das festgemauerte Gebäude sich ausdehnen oder zusammenziehen, ein Gemälde soll lehren, ein Schauspiel bessern und alles soll alles werden. Eigentlich aber, weil die meisten Menschen selbst formlos sind, weil sie sich aus ihrem Wesen selbst keine Gestalt zu nehmen, damit alles loser und lockerer Stoff werde, wozu sie auch gehören. Alles reduzieren sie zuletzt auf den sogenannten Effekt, alles ist relativ, und so wird auch alles relativ, außer dem Unsinn, der Abgeschmacktheit, die dann auch ganz absolut regiert.«

42 Worringer 1921 (wie Anm. 27), S. 2 und S. 4–5.

43 Schlosser 1935 (wie Anm. 40), S. 5.

44 Bernhard Ihringer, »Kunstphilologen«, in: März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur, 1910, Jg. 4, Band 3, S. 54–58, hier S. 57.

45 Theodor Alt, *Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen und der Zeitgeschmack. Anhang: Die Aesthetik Albrecht Dürers*, Mannheim 1910, S. 101.

46 Wilhelm Waetzoldt, *Du und die Kunst. Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte* [1938], Berlin 1948, S. 19–20.

47 Margarethe Hausenberg, *Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung*, Leipzig 1927, S. 4.

48 Hamann 1907 (wie Anm. 25), S. 140–141.

49 Edgar Zilsel, *Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*, hg. u. eingel. v. Johann Dvorak, Frankfurt am Main 1990, S. 95: »Diese sonderbare Gefühlseinlegung verliert nun vom ästhetischen Standpunkt aus gesehen das Befremdliche, denn sie ist vor allem auch bei den ästhetischen Gefühlen durchaus geläufig: wir sind ja seit jeher gewohnt, unser subjektives Wohlgefallen an den Dingen als objektive Eigenschaft zu empfinden und den Himmel nicht nur blau, sondern überdies noch schön zu nennen, als hätte unser Wohlgefallen seinen Sitz nicht in uns, sondern im blauen Himmel.«

50 Ferdinand Avenarius, »Unsere Sache«, in: *Der Kunstwart*, 1895/96, Bd. 9, S. 1–3, hier S. 1–2.

51 Siehe Max Scheler, »Von zwei deutschen Krankheiten [1919]«, in: Max Scheler, *Schriften*

zur *Soziologie und Weltanschauungslehre*. Zweite, durchgesehene Auflage mit Zusätzen und kleineren Veröffentlichungen aus der Zeit der »Schriften«, hg. v. Maria Scheler, Bern und München 1963 (Gesammelte Werke 6), S. 204–219, hier S. 208: »Dieses Wort – eine der unerträglichsten Wortbildungen neudeutschen Sprachgebrauchs – beruft sich zuweilen auf *wahrhaft edle Züge der deutschen Wesensart* und auf *wahrhaft hohe Gedanken großer deutscher Denker und Seelen*. Es wird bei seiner Anwendung hingewiesen auf den »Seelengrund« des Meisters Ekkehart, auf desselben Mystikers Wortprägung vom »Gemüte«, auf den Gegensatz deutscher Ausdruckskunst und romanischer Formkunst, und auf vieles dergleichen. Natürlich geschieht dies meist von Leuten, die von der Bedeutung des »Seelengrundes« und des »Gemütes« – ein Begriff, der mit neudeutscher Innerlichkeit nicht das mindeste zu tun hat und nicht sowohl lauwarme »innerliche« Gefühlszustände als eine feurig, nach außen drängende, dämonische, der Differenzierung des Geistes in Verstand und Willen vorhergehende und ihnen letzte Einheit gebende Bewegung des ungeteilten Zentrums des Menschen bedeutet – keine Ahnung zu haben pflegen; und die mit deutscher »Ausdruckskunst« meist nur die Unsitte des Deutschen bezeichnen, vor einem Kunstwerk nicht etwa den Geist zu richten auf die dem *Kunstwerke* einwohnenden *objektiven Werte*, sondern auf die für das Kunstwerk – seinen Wert und Sinn – ganz gleichgültige Tatsache, was er, der davorstehende Herr N., dabei empfindet, fühlt oder was ihm sonst dabei »einfällt!«

52 Richard Muther, »Arnold Böcklin, zum 70. Geburtstag«, in: Muther 1901 (wie Anm. 15), S. 140–157, hier 140–141: »So kam man dazu, der Kunst jeder Zeit ihr Recht zu geben und die grossen Kunstwerke als Aeusserungen grosser Individualitäten zu fassen, aus deren Geist sie [141] mit elementarer Naturgewalt hervorsprudeln. Der Persönlichkeitscultus trat an die Stelle ästhetischer Abstraction. Rembrandt, die Regellosigkeit, verdrängte Rafael. Je schroffer, je eigenartiger ein Künstler seine Persönlichkeit zeigte, desto lieber hatten wir ihn. Um Botticelli, Carlo Crivelli und Grünewald scharten sich andächtige Gemeinden.«

53 Friedrich Nietzsche, »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie fürs Leben [1874]«, in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–III (1872–1874)*, Berlin 1972 (Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dritte Abteilung. Erster Band), S. 239–330, hier S. 255. Vgl. Wilhelm Waetzoldt, *Bildnisse deutscher Kunsthistoriker*, Leipzig 1921 (Bibliothek der Kunstgeschichte Band 14), S. 9: »Es ist das Zeitalter Nietzsches und Bismarcks, dem Persönlichkeit alles galt.«

- 54** Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker. Zweiter Band: Von Passavant bis Justi*, Leipzig 1921, S. 213.
- 55** Kurt Breysig, *Das neue Geschichtsbild im Sinn der entwickelnden Geschichtsforschung*, Berlin 1944 (Vom Sein und Erkennen geschichtlicher Dinge IV), S. 148
- 56** Hans Wolfgang Singer, *Kunstgeschichte in einer Stunde*, Leipzig 1922, S. 52.
- 57** Adolf Lasson, »Stilvoll. Eine Studie«, in: *Preußische Jahrbücher*, 1890, Bd. 66, S. 315–344, hier S. 323–324. Siehe etwa Karl von Hase, *Erinnerungen an Italien in Briefen an die künftige Geliebte*. Zweiter Abdruck, Leipzig 1891, S. 186: »Ich kenne daher nur eine Rede von Kunstwerken, die der Mühe wert ist, nämlich eine solche, welche im Angesichte des Werkes oder einer genauen Copie Dasjenige im Gemüthe des Beschauenden entwickelt, was in dem Künstler selbst vorging, als er sein Werk erfand und darstellte, oder auch im Verhältnisse des Einzelnen zu dem Ganzen, also in kunstgeschichtlicher Hinsicht, welche die Stellung des Künstlers und seines Werkes zu seiner künstlerischen Vor- und Nachwelt darthut.« Auch Max Sauerlandt, *Werkformen deutscher Kunst*, Königstein im Taunus & Leipzig 1926, S. 10: »Gerade weil sich alle Welt so hartnäckig gegen diese Einsicht stemmt, kann es gar nicht oft und deutlich genug ausgesprochen werden, daß ein Nachdenken der Kunstgedanken der Künstler, vollzöge er sich auch ganz im Unterbewußtsein des mitschwingenden Gefühls, Vorbedingung künstlerischen Genusses ist.«
- 58** So Herman Grimm. Siehe Gertrud Jenkel, *Herman Grimm als Essayist*. Diss., Hamburg 1948, S. 40–41.
- 59** Eduard Wechsler, *Esprit und Geist. Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen*, Bielefeld und Leipzig 1927, S. 51.
- 60** Ebd., 52. Siehe auch S. 54: »Es ist kein Zufall, dass diese Malerei [der deutsche Expressionismus], die heute erst von wenigen gewürdigt ist, gleichzeitig mit den ersten entscheidenden Versuchen der phänomenologischen Wissenschaft hervortrat. Genaueste Beschreibung des wesenhaften ersetzt erst hier den bloßen Begriff, der nie den geistigen Wesenheiten ganz gerecht wird. Den Sinn dieses Denk- und Darstellungsverfahrens hat in seiner Neuheit und eigentümlichen Schwierigkeit Edmund Husserl mit seinen Schülern zu deuten unternommen: das Jahrbuch für Phänomenologie gibt seit 1913 von ihren zusammengefassten Bemühungen Bericht. Doch ist die ganze Bewegung zu tief in der Entwicklung des deutschen Denkens begründet, als dass sie nicht auch unabhängig von dieser Philosophieschule sich betätigt hätte: Rudolf Ottos Buch über das Heilige, Richard Hamanns phänomenologische Begründung der Ästhetik und andere Arbeiten aus älterer und

- neuerer Zeit lassen das Bestreben erkennen, die Tiefe der geistigen Erscheinungen in einer der deutschen Denkart angemessenen Weise zu ergründen.«
- 61** Henry Thode, *Kunst, Religion und Kultur. Ansprache an die Heidelberger Studentenschaft gehalten bei der anlässlich seiner Ablehnung des Rufes and die Berliner Universität veranstalteten Feier*, Heidelberg 1901, S. 5: »Was ist denn dieses Deutschtum, das sich seine äußere Form in der politischen Einheit endlich gebildet hat, das uns zu einem großen, ja gewaltigen Volke gemacht? Und worin liegt die Kraft seines Wesens? Es ist ja nichts Anderes als eben jene Fähigkeit, jene Notwendigkeit der Verinnerlichung, wie sie kein anderes Volk in solchem Maße hat, es ist jener Drang und jenes Vermögen, von aller äußeren Erscheinung zu gunsten des im Innern erkannten und geglaubten Wesens abzusehen, es ist jenes lautere Streben nach Tiefe. So kann es gar nicht anders sein, als daß unere Aufgabe uns hell und leuchtend vor Augen steht: die Versenkung, weitab vom Schein, in die Tiefe!«
- 62** Otto Lyon, *Das Pathos der Resonanz. Eine Philosophie der modernen Kunst und des modernen Lebens*, Leipzig 1900, S. 11.
- 63** Alfred von Mollin, *Die Kunst in der heidnischen und christlichen Welt bis zum Todes des Michel Angelo Buonarroti im fragmentarischem Überblick*, Leipzig 1870, S. 440: »Es ist nicht die Schönheit, welche hier fesselt, sondern die Macht des Ausdrucks, der Geist und das Gemüth Michel Angelo's. Wer in den innern Zustand Buonarroti's einzugehen vermag, fühlt vor den Grabmalern der Medicäer einen Zauber ihn beschleichen, wie er aus der Eroica Beethoven's uns entgegenströmt.«
- 64** Heinrich Pudor, *Laokoon. Kunsttheoretische Essays*, Leipzig 1902, S. 141–148 [Philologisches Kunststudium?], hier S. 143: »Der Doktrinarismus, der das formale Prinzip vergöttert, hat auch die Kunsthistorik entgeistigt und zu einer Buchstabenwissenschaft gemacht. Die Ausnahme, welche Jakob Burckhardts Kultur der Renaissance darstellt, bestätigt die Regel. Die trockenen Pedanten aber haben auf diesem Gebiete wie Refrigeratoren gewirkt; man fühlt sich in die Glacialperiode versetzt, wenn man ihren Explanationen folgt. [...] Warum will man bei den Kunstwerken nur die formale Seite studieren? Ist etwa die Kunst nicht angebetet worden zu allen Zeiten deshalb, weil sie alles, was göttlich im Menschen ist, zur Darstellung bringt? Nicht der Leib aber, sondern die Seele, die fühlt, ist das Göttliche im Menschen. Fast muss der Kunsthistoriker heute fürchten, unwissenschaftlich zu werden, wenn er von Begeisterung erfasst wird, Phantasie zeigt und Empfindungswärme beibringt und die Kunstwerke solchergestalt betrachtet.«

65 Brief Herman Grimms an Wilhelm Scherer, undatiert, hier zitiert nach Jenkel 1948 (wie Anm. 58), S. 35: »Was Methode und Methodologie anlangt, so giebt es keine. Bedeutende Gelehrte können ihre, aus der Gesamtwirkung ihrer persönlichen Entwicklung stammende Art, die Dinge aufzufassen, Anderen aufdringen und zeitweise zur allein Vertrauen erweckenden erheben. Dann kommen Andre, die von ganz anderen Punkten ausgehen und ganz anderes Werkzeug gebrauchen. Neben diesen und jenen werden immer Naturen zweiten Ranges das Einseitige ihrer übermächtigen Arbeitsbetätigung und das daraus resultierende Fehlerhafte richtig hervorheben: immer wird das aber doch nur unter der Form des Widerspruchs geschehen, der, mag er noch so viel Respect einflößen, sich nie zu einer positiven Gesamtwirkung erheben kann.«

66 Wilhelm Waetzoldt, *Albrecht Dürer und seine Zeit*, Wien 1936, S. 258–259.