

Die italienische und die deutschsprachige Kunstwissenschaft begegnen einander in der Regel auf der Ebene einer primär materialorientierten Kunstforschung. Meist kommt der einen Seite dabei die Aufgabe zu, die Gegenstände der gemeinsamen Beschäftigung dokumentarisch, empirisch und im weitesten Sinne »technisch« zu erfassen und verfügbar zu machen, während die andere Seite, wo sie nicht selbst »Feldforschung« betreibt, nicht selten den Part des Aus- und Bewerter übernimmt.

Nur in ganz wenigen Fällen kommt es zu einer wissenschaftlichen Begegnung oder Zusammenarbeit auf dem Gebiet einer theoretischen und methodischen Debatte; vielmehr scheint es, als ob eine Verständigung in einer verbindlichen wissenschaftstheoretischen Sprache unmöglich ist.

Das war nicht immer so, zumindest der Versuch einer solchen theoretischen Übereinkunft ist gelegentlich unternommen worden, und Julius von Schlosser stellt gewiß das prominenteste Beispiel einer solchen Haltung dar, die die lokal so unterschiedlichen Forschungstraditionen auf eine verbindliche Denk- und Arbeitspraxis verpflichten wollte. In Benedetto Croce (1866-1952) erblickte er dabei die Persönlichkeit, die ihm geeignet schien ein solches Normsystem verfügbar zu machen. Der neapolitanische Philosoph hat schon früh über die Grenzen seines Fachgebiets hinaus prägenden Einfluß ausgeübt, wenn sich auch letztlich Schlossers Weissagung nicht erfüllen sollte, daß mit seinem Namen die Zukunft einer neuen Kunsthistoriographie untrennbar verbunden sein würde.¹

Croce war Schlosser zunächst als Historiker seiner Heimatstadt Neapel entgegengetreten², schon bald aber waren es dessen Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie, die sein Interesse anzogen, versahen sie ihn doch mit möglichen Antworten auf viele von ihm aufgeworfene Fragen. Er selbst bekennt, noch aus der »positivistischen Zeit der Kunstgeschichte« gekommen zu sein, die »alles philosophische und namentlich ästhetische Überlegen ablehnen, das ominöse Wort »schön« überhaupt verbannen wollte ... das mit Unklarheiten aller Art behaftet war.«³ Weder in den Werken Lipps noch in denen anderer deutscher Ästhetiker wie Volkelt oder Dessoir hatte er nutzbringende Systeme erkennen können, mit Croce hingegen schien ihm, der sich nach eigener Einschätzung »damals, wie Dante vor sechshundert Jahren, nel mezzo del cammin di nostra vita, in einem finstern Walde befand, aus dem kein Ausweg sichtbar war, ... Virgil, wenn ich höchst anmaßend das danteske Bild weiterspinnen soll.«⁴ Schlosser eignete sich die komplizierte Denk- und Schreibweise Croces nicht zuletzt über den Weg der Übersetzung an, zahlreiche zentrale Werke des Philosophen sind durch ihn ins Deutsche übertragen worden.⁵ Darin wird man nicht allein einen »Beitrag zu einem italienisch-deutschen Brückenbau, der ein Stück meines eigenen deutsch-romanischen Wesens bildet«⁶, erkennen dürfen, sondern auch den rührigen Versuch des Kunsthistorikers, sich mit einer ihm zunächst fremden Materie und Sprache vertraut, und diese dem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen.

Im Neu-Idealismus des Romanisten Karl Voßler und Benedetto Croces, und namentlich im Beharren des Letzteren auf der Frage nach »Kunst« und »Nichtkunst«, begriff Schlosser die Möglichkeit, Lösungen zu formulieren »... auf meine

1 Julius von Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der Neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 461.

2 Namentlich in dem von Benedetto Croce am Ende des 19. Jahrhunderts begründeten, und für die Neapelforschung bis heute unverzichtbaren Periodikum »Napoli Nobilissima«.

3 Julius von Schlosser, »Stilgeschichte« und »Sprachgeschichte« der bildenden Kunst. Ein Rückblick. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Abtllg., Heft 1, München 1935, S. 4.

4 Julius von Schlosser, (wie Anm. 3), S. 5f.

5 Die von Schlosser übertragenen Werke Croces sind: »Goethe«, Wien 1920; »Dantes Dichtung«, Wien 1921, »Randbemerkungen eines Philosophen zum Weltkriege«, Wien 1922; »Ariost, Shakespear, Corneille«, Wien 1922; »Beitrag zur Kritik meiner selbst«, in: Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Leipzig 1922; »Fragmente zur Ethik«, Wien 1923, »Poesie und Nichtpoesie«, Wien 1925. Siehe dazu auch die von Hans R. Hahnloser erstellte Bibliographie der Schriften in: Arpad Weixlgärtner, Leo Planiscig, Festschrift für Julius Schlosser, Wien 1927, S. 274ff.

6 Julius von Schlosser, Ein Lebenskommentar, in: Johannes Jahn (Hrsg.), Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Leipzig 1924, S. 28 (122).

lange Jahre hindurch gewälzten Fragen, was ist Kunst?, was Geschichte?, wie ist die Geschichte der Kunst möglich?«⁷ »Kunst, als einziges Objekt der ästhetischen Erkenntnis,« schrieb er 1935 rückblickend auf die Jahre seiner Sinnsuche, »ist die erste und fundamentale Kategorie der theoretischen, betrachtenden Sphäre des Geistes vor und neben der logischen, entsprechend den beiden anderen der praktischen, handelnden Sphäre, des Ökonomischen und Ethischen.«⁸ Croces theoretische und praktische Lösung der Frage nach dem Wesen der Stilgeschichte, wurde auch für Schlosser »bis in alle äußersten Konsequenzen hinein ... die ›Biographie‹, d.i. die innere (nicht äußere) Geschichte der ›inselhaften‹ schöpferischen ›Monade‹, wie schon der alte Ghiberti geahnt hat, sogleich mißverstanden von seinem (bis heute) viel einflußreicher gewordenen Nachfolger Vasari, dem eigentlichen ›Vater‹ der europäischen Kunstgeschichte noch mehr im schlimmen denn im guten Sinn. ... Um das innere Wesen dieser Monade, um deren ›Entwicklung‹ geht es also, nicht einmal um die in seinem Namen zusammengefaßte empirische Person und deren Kultur.«⁹ Demnach sei das »einzige und ausschließliche Thema aller Stilgeschichte nur der nach Namen und Umständen bekannte oder nicht zu benennende Schöpfer und Träger dieser ›Vollkommenheit‹, und es ergibt sich daraus, daß die ›Vorgeschichte‹ dieser Monade, ihre ›Schulung‹ im Grunde ebensowenig zu ihrem inneren Wesen, ihrer wahren ›Geschichte‹ gehört, wie ihre ›Nachgeschichte‹, ihre Wirkung auf andere.«¹⁰

Der empirische Textforscher Schlosser, dessen Quelleneditionen und kunstliterarischen Analysen bislang den Schwerpunkt seiner Arbeit gebildet hatten, sieht sich selbst aber mit dieser letztlich ahistorischen Prämisse nicht in einen Widerspruch gebracht. Die Quellenforschung begriff er als »Philologie«, »niedere und gerade darum unentbehrliche Kritik.«¹¹ Sie erst schaffe das eigentliche Problembewußtsein einer »höheren Kritik, die in sich auch wahre (philosophische) Geschichte ist. Denn es geht um das Was, nicht um das Wie; um die ›Künstlergeschichte‹ im höchsten Sinn, nicht um die deteriorierte und veräußerlichte, nach Vasaris schicksalsvollem Beispiel, nicht um den Rohstoff der ›Einflüsse‹ und ›Aneignungen‹, in der die landläufige ›Kunstgeschichte‹ so gerne aufgeht.«¹²

Es sind das alles Überlegungen und Haltungen, die Schlosser dem Studium (und auch der engen Freundschaft) Croces verdankt, wie denn auch die Überzeugung, »daß vielmehr die innere als die äußere literarische Form aller ›Stilgeschichte‹ nur die Monographie, der Essai sein kann.«¹³ Demnach sei nicht die »Kunst« der vorzügliche Gegenstand der Kunstgeschichte, sondern allein der »Künstler«, »denn die ›Kunst‹ ist Frucht des theoretischen, nicht des praktischen (ökonomischen) Geistes, keine ›Institution‹, die ihr vergängliches ›Leben‹ hat, geboren wird, wächst und abstirbt, wie Staat, Kirche, Gesellschaft, Recht in zeitlich bedingten Formen, sie ist ein Ewiges wie der Menschengestalt selbst, stete Gegenwart, und unter jener Metapher der Kunst geht es stets um den Menschen, in diesem Fall den künstlerisch schaffenden Menschen als Einzelwesen.«¹⁴ Diese Kritik an den evolutionistischen Kunstgeschichtsbildern des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist fast mit den gleichen Worten vorgetragen, mit denen zuvor Benedetto Croce seine Ablehnung gegen sie formuliert hatte. Croce exemplifizierte sie an Adolfo Venturis Studie »La Madonna« (Mailand 1899), einem umfänglichen herleitungsgeschichtlichen Entwurf, innerhalb dessen, so Croce, »... la figurazione della Vergine viene concepita quasi organismo che nasce, cresce, tocca la perfezione, invecchia e muore.«¹⁵

⁷ Julius von Schlosser, (wie Anm. 6), S. 29 (123).

⁸ Julius von Schlosser, (wie Anm. 3), S. 13.

⁹ Ebd.

¹⁰ Julius von Schlosser, (wie Anm. 3), S. 17.

¹¹ Julius von Schlosser, (wie Anm. 3), S. 18.

¹² Ebd. Siehe zu diesen Äußerungen Schlossers auch: Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven & London 1982, S. 212f.

¹³ Julius von Schlosser, (wie Anm. 3), S. 20.

¹⁴ Julius von Schlosser, (wie Anm. 6), S. 32 (126).

¹⁵ Benedetto Croce, *Filosofia come Scienza dello spirito I, Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale*, Bari, 1928⁹, S. 533.

In Schlossers Hinwendung zu Croce und in seiner engen Anlehnung an dessen theoretische Konzeption wird vielleicht weniger ein unerklärbarer Widerspruch zu seinen »empirischen« Arbeiten gesehen werden dürfen, als vielmehr der Versuch, einmal den Akademismen des 19. Jahrhunderts entronnen, eine taugliche Sprache zu finden, die der »Ästhetik« eine Geschichte verleihen konnte. Seine »historische Ästhetik« hat Schlosser denn auch als logische Fortsetzung seiner früheren Unternehmungen begriffen, den von ihm so einzigartig erstellten und bewegten historisch-empirischen Apparat ließ er allenfalls als Basis einer Auseinandersetzung gelten, die von dort aus nach philosophischen Begründungen zu suchen hatte.

Croce selbst hat nur in ganz seltenen Fällen seine theoretischen Normen auf Werke der bildenden Kunst angewandt. Nachdem Schlosser schon zuvor in kleineren Studien zu ähnlichen Fragestellungen gefunden hatte, führt er die Anwendung des von Croce etablierten Begriffssystems wohl am prägnantesten in seinen Arbeiten zu den Künstlerproblemen der Frührenaissance vor.¹⁶ Dabei ist es vor allem Piero della Francesca, der ihm als ein Künstler erscheint, der die schlüssige Antwort auf die Frage nach einer »genuinen ›Kunstgeschichte‹, im Sinne Croces, die nach dem autonomen künstlerischen Wesen schlechthin, nach ›Kunst‹ und ›Nicht-Kunst‹, ihrem Grundproblem«, erlaubt.¹⁷ In der Untersuchung von Pieros Herkunft und künstlerischer »Schulung« sieht er eine selbstverständliche, wiewohl auch nur die »geistesgeschichtliche«, die »sprachgeschichtliche« Seite des Phänomens, die aber durchschritten und überwunden werden muß, denn hier beginnt erst das eigentliche kunstgeschichtliche Problem, das die Künstlerperson, ihre innere ›Lyrik‹ zum Gegenstande hat, jene ›Kritik‹, die nicht mehr die fundamentale (und unentbehrliche) ›Textkritik‹, sondern eben historische Kritik im höchsten Sinne ist, deren Organon die Scheidung von Kunst oder Unkunst sein muß, die Entscheidung, wohin das Schwergewicht des Phänomens fällt, ob innerhalb oder außerhalb des hier allein in Frage stehenden ästhetischen Gebietes.«¹⁸

In Abgrenzung zu Leon Battista Alberti, dessen »unkünstlerisches«, weil »zweideutiges, rhetorisches« Wesen er in einer vorhergehenden Studie aufzuzeigen versucht hatte¹⁹, charakterisiert er nun Piero als »die einsame Gestalt ... von S. Sepolcro, der dem Beschauer so wenig entgegenkommt, sich fast widerwillig vor ihm zu verschließen scheint, trotzdem aber mit ursprünglichem, von Theorie und Intellektualismus freiem Kunstempfinden vor ihn tritt, so tief und mächtig zu fesseln weiß, daß er ihm zum dauernden inneren Besitztum wird.«²⁰ Piero ist in seinen Augen der Künstler der, mit Vasari gesprochen, vom »Mathematiker« zum »Maler« wird, »jenen in diesem restlos aufgehen ließ.«²¹ Vom »Intellektualismus« fände Piero zu »Wissenschaft«, die sich in »Kunst« auflöse. Nicht der Begriff vergewaltige bei ihm die Anschauung, oder die »Logik« die »Ästhetik«, sondern vielmehr löse sich der beschwerliche Apparat seiner erudierten Künstlernatur auf in jene »Lyrik«, die, nach Croce, den Übergang der »Idee« in die Form kennzeichne. Sie sei es, die Piero gegenüber dem »rhetorischen« Alberti auszeichne, in dem sich noch »zwei Auffassungen gegenseitig schwächen, ja aufheben, die strengstens geschieden werden müssen.«²²

Namentlich in den Architekturdarstellungen des Aretiner Freskos des Besuchs der Königin von Saba erkennt Schlosser jene »divina proportione«, innerhalb derer »nicht die Welt zum ›Theorem‹ geworden (sei), sondern das ›Theorem‹ zu künstlerischer Tat, wobei nicht zu vergessen ist, daß die ›Perspektive‹ als solche, als technische Leistung, in Pieros Werk überhaupt keine hervorragende Rolle spielt – ganz anders als bei einem Paolo Uccello –, was nur einer, der Kunstge-

16 Julius von Schlosser, Künstlerprobleme der Frührenaissance, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Michelozzo und Alberti, in: Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte Bd. 214, 5 Abhdlg., Wien & Leipzig 1933.

17 Julius von Schlosser, (wie Anm. 16), S. 3.

18 Julius von Schlosser, (wie Anm. 16), S. 19.

19 Julius von Schlosser, Ein Künstlerproblem der Renaissance: L. B. Alberti, in: Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte Bd. 210, 2. Abhdlg., Wien & Leipzig 1929.

20 Julius von Schlosser, (wie Anm. 16), S. 30.

21 Julius von Schlosser, (wie Anm. 16), S. 24.

22 Julius von Schlosser, (wie Anm. 16), S. 4.

schichte ›von außen‹ treibt, erwarten dürfte.«²³ So wird Piero für Schlosser zu einem jener Fälle, die er »mehr als einmal auf italischem Boden« sich ereignen sieht, in dem »außerästhetische intellektuelle Werte im Feuer der Poesie eingeschmolzen werden, so das kein Rest übrig bleibt, der das Kunstwerk als solches beschweren und lähmen würde, und sie in die ›innere Logik‹ des Kunstwerks eingehen.«²⁴

Kronzeuge in dieser Argumentation ist für Schlosser dabei Roberto Longhi (1890-1970), dessen 1928 vorgelegte Monographie zu Piero della Francesca ihm erschienen war als »eine der wenigen im eigentlichsten Sinne ›kunstgeschichtlichen‹ Darstellungen, d.h. Monographien, die diesen Namen wirklich verdienen, und an denen unser Fach so arm ist.«²⁵

Longhi zählt zu den ganz frühen Anhängern und Gefolgsleuten Croces, und Schlosser muß gerade in diesem »Fachkollegen« einen Geistesverwandten gesehen haben, mit dem gemeinsam, über die deutsch-italienischen Sprachgrenzen hinweg, eine neue Form der Kunstgeschichte sich finden ließe. Wie Schlosser, so ergriff auch Longhi, der stark von der französischen Kunst- und Kulturkritik des späten 19. Jahrhunderts beeinflußt worden war, die überfällige und willkommene Möglichkeit, dem Positivismus der Jahrhundertwende zu entrinnen.²⁶ Aber im Gegensatz zu diesem spürt Longhi schon sehr früh Abgrenzungsnöte gegen den neapolitanischen Lehrer. In einem an Bernard Berenson gerichteten Brief von 1912 bezeichnet er prägnant die Distanz, auf die er sich zurückgezogen hatte: »Croce ha riunito tutte le arti sullo sfondo unico della liricità e questo è il suo grande merito. ... Ma per esser egli, poi, di conoscenze artistiche troppo parziali, cioè unicamente letterarie, s'è ridotto a trattare particolarmente delle varie arti secondo un punto di vista essenzialmente storicistico, cioè valevole per la letteratura soltanto. Non ha insomma saputo distinguere il diverso campo intuitivo (poichè l'impressione lirica dell'artista egli chiama intuizione) proprio di ciascun'arte e intravasabile, e come ad es (empio) non si possa tramutare esteticamente il contenuto delle arti figurative in quello letterario.«²⁷ Longhi also stimmte nicht mit der von Croce betriebenen »Lessing-Kritik« überein, und fordert sogar explizit in einem Brief an Guiseppe Prezzolini von 1913: »... bisogna distinguere le varie liriche ... distruggendo il naturalismo tecnico che nella filosofia crociana è ancora un blocco indigerito.«²⁸

Es scheint vor allem dieser zentrale Punkt, der eine Annäherung der beiden Kunsthistoriker verhindert hat, und damit die seltene Chance, daß sich die italienische und die deutschsprachige Kunstwissenschaft auch auf der Ebene theoretischer Übereinkünfte treffen. Denn Schlosser definierte – mit Croce! – den autonomen Sinn einer »Geschichte der Kunst« so, daß es »ganz gleichgültig (sei), ob es sich um Augen- oder Ohrenkunst, um Architektur oder Bildkunst, um Musik oder Dichtung, handelt«, und erkannte in Lessings Trennung der Künste allein den »alten Wahn ... von den ›Grenzen‹ und Eigengesetzen der ›Künste‹, ..., obgleich er immer noch seine Blößen zeigt.«²⁹

Es verwundert so nicht, daß Longhi – dessen Piero-Monographie (sein erstes kunsthistoriographisches Werk, mit dem ihm der Eintritt in die akademische Welt Italiens gelang), Schlosser noch 1933 als Beleg dafür las, »daß die gewaltige Geistesarbeit des größten Philosophen der Gegenwart wohl­tätig eingewirkt hat«³⁰, daß Longhi also dieser Art der Vereinnahmung vehement entgegentrat. »Julius von Schlosser, a Vienna, dava del mio libro un referto estremamente positivo nel suo saggio triplice su Piero della Francesca, l'Alberti e Paolo Uccello; anche se resti

23 Julius von Schlosser, (wie Anm. 16), S. 24.

24 Julius von Schlosser, (wie Anm. 16), S. 25.

25 Julius von Schlosser, (wie Anm. 16), S. 4.

26 Siehe dazu: Giovanni Previtali, Roberto Longhi – profilo biografico, in: L'Arte di scrivere sull'Arte, Giovanni Previtali (Hrsg.), Rom 1982, S. 146ff.

27 Zitiert nach Giovanni Previtali, (wie Anm. 26), S. 147.

28 Brief an Prezzolini vom Dezember 1913, in: Roberto Longhi, Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, Bd. I, Scritti giovanili, Florenz 1961, S. 411.

29 Julius von Schlosser, (wie Anm. 3), S. 3.

30 Julius von Schlosser, (wie Anm. 16), S. 5.

difficile concordare nell'antitesi, tutta crociana, ch'egli istituisce tra Piero, puro artista, e l'Alberti, non artista.«³¹ Longhi konnte in die bedingungslose Verknüpfung aller künstlerischen Äußerungen nicht einwilligen. Erst deren deutliche Trennung schließlich ermöglichte ihm die Schaffung seiner »equivalenze verbali«, die Entwicklung jener Abbildtheorie also, mit der er das Enigma der Malerei in eine verstehbare, sprachliche Form zu übersetzen versuchte. Zudem hat ihn lebenslang die künstlerische Äußerung auch dort interessiert, wo sie, fern der großen Kunstzentren etwa, oder auch durch »zweitrangige« Meister nicht jenen Höhengrad erreicht hatte, den Schlosser und Croce als Maß ihres Kunsturteils angesetzt hatten.

Wogegen sich Longhi verschlossen hat, das führte Schlosser letztlich in ein Dilemma, daß Michael Podro schlüssig so formuliert hat: »Schlosser's insistence on separating the language of art from distinguished artistic performance, led him – with Croce – to regard that performance as transcending what could be historically studied. In this way Schlosser had no model by which to relate the history of the language of art to the works which were created in the language.«³² Schlosser ist es letztlich nicht gelungen, aus diesem Problem, dessen Lösung ihm nicht einmal wirklich dringlich erschienen sein wird, eine fruchtbare Diskussion innerhalb der Kunstwissenschaft anzustiften. Noch immer ist sein Name mehr mit den umfänglichen Quellenstudien verbunden als mit dem in letzter Konsequenz daraus resultierenden Dilemma einer Kunstgeschichte, die das Kunstwerk aus der Rolle des bloßen »historischen Dokuments« zu befreien suchte.³³ Auch Croces »Lehrgebäude« hat in der italienischen Kunstgeschichte, und auch andernorts, nicht zu der Wirkung gefunden, die Schlosser ihm noch am Schluß der »Kunsthistoriographie« prophezeit hatte. In Anlehnung an ein Diktum Karl Voßlers von 1905, mit dem dieser das angehende Jahrhundert aufgefordert hatte, sich darauf zu besinnen, daß die entwicklungsge- schichtliche Betrachtung der Dinge nicht die einzige und nicht die erste sei, und daß sie, in übertriebenem Maße angewandt, zum Irrtum führe, hatte Schlosser bekannt: »Wir haben dem nichts hinzuzufügen und schließen mit diesem Ausblick aus der Geschichte der alten Kunsthistoriographie in eine vorerst in undeutlichen Umrissen erscheinende Zukunft, deren entscheidende Pfadfindung man dereinst mit dem großen Namen Benedetto Croces für immer verknüpfen wird.«³⁴

Die italienische Kunstforschung aber folgte dem Pfad Roberto Longhis, und ist bis heute vielerorts damit beschäftigt, das von ihm in weitläufigen entwicklungs- geschichtlichen Zügen geschaffene Universum der italienischen Malerei neu zu gewichten und zu ordnen. Julius von Schlosser dagegen würdigte sie nicht als Geistesverwandten aus der Zeit eines gemeinsamen Aufbruchs, sondern durch die bis- lang einzige, bibliographisch aggiornierte Neuauflage seiner »Kunsthistoriographie«.³⁵

31 Roberto Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Bd. III., Piero della Francesca, Florenz 1963, S. 156.

32 Michael Podro, (wie Anm. 12), S. 212.

33 »Jahrelang hatte ich als Philolog, Grammatiker, Kulturhistoriker die einzelnen Kunstwerke ... als »Urkunden« benutzt, ohne mich recht zu fragen, wie beschaffen sie denn seien, ob ich denn überhaupt ein Kunstwerk vor mir habe oder nicht«. Julius von Schlosser, (wie Anm. 6), S. 34 (128).

34 Julius von Schlosser, (wie Anm. 1), S. 461.

35 Julius von Schlosser (Magnino), *La Letteratura artistica*; bearbeitet und bibliographisch ergänzt von Otto Kurz, Florenz 1964³.