

gleich den Anspruch einer permanenten Selbstreflexion der Disziplin. Diese Standards zu unterschreiten, können sich heute weder die einzelnen VertreterInnen der Disziplin noch deren Repräsentanzebene insgesamt leisten, wollen sie innerhalb der vielfältigen Konkurrenzen im wissenschaftlichen und intellektuellen Feld der Gegenwart bestehen.“ (Ebd., 13f.)

Dieser Beitrag ist die bearbeitete Fassung eines Vortrags, der am 1.12.2021 anlässlich der Verleihung des Jutta-Held-Preises an Jo Ziebritzki am Zentralinstitut für

Kunstgeschichte in München gehalten wurde. Er erscheint in erweiterter Form auch in *Kunst und Politik* (23/2021).

PROF. DR. MARTIN PAPENBROCK
 Karlsruher Institut für Technologie
 martin.papenbrock@kit.edu

Vor- und Nachteile hierarchisierender Kunstgeschichte. Julius von Schlosser in neuer Sicht

Sebastian Schütze (Hg.)
Julius von Schlosser (1866–1938).
 Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 66. Wien/Köln, Böhlau Verlag 2021. 230 S., Ill. ISBN 978-3-205-21443-4. € 70,00

Wie nur von wenigen anderen Kunsthistorikern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann von Julius von Schlosser (**Abb. 1**) behauptet werden, dass drei seiner Studien bis heute in einer ungebrochenen Forschungskontinuität stehen. Als vermeintlich theoriearme Standardwerke von empirischer Dichte näherten sich die Übersichten zur Kunstliteratur, zur Kunst- und Wunderkammer und zur Geschichte des Wachsbildnisses den thematischen Rändern des Fachs und steckten innovative Forschungsfelder ab. Auch als Nachschlagewerke haben sie bislang kaum Ersatz gefunden. Schlosser fasziniert daher nicht allein aus einem allgemeinen Interesse an der Geschichte des Fachs und seiner Methoden, sondern auch aus

dem unmittelbaren Ertrag seiner Studien. Der hier anzuzeigende, aus einer Tagung anlässlich von Schlossers 150. Geburtstag hervorgegangene und von Sebastian Schütze eingeführte Band widmet sich einem veritablen Polyhistor der Kunstgeschichte, dessen Karriere zugleich die innerdisziplinäre Grundspannung zwischen Museum und Universität abbildet und in vielerlei Hinsicht das Bild eines komplexen Lebenswerks zeichnet. Von 13 Beiträgen stehen drei in enger Beziehung zu Schlossers musealer Tätigkeit, zwei setzen sich mit den Hauptwerken *Die Kunstliteratur* und *Geschichte der Porträtmalerei in Wachs* auseinander, einer behandelt Schlossers Studien zur spätmittelalterlichen Hofkunst, vier weitere seine Beziehungen zu den Zeitgenossen Alois Riegl, Benedetto Croce, Aby Warburg und Wilhelm von Bode. Berührungspunkte zu allen Themenfeldern ergeben sich durch drei am Ende des Bandes stehende Abhandlungen, die sich übergeordneten systematischen Fragen zuwenden.

HAUPTWERKE

Mit profunder Quellenkenntnis, literarischer Beschlagenheit und konsequenter Bibliophilie positionierte sich Julius von Schlosser als *homme de lettres* im kunsthistorischen Fachdiskurs. Sein 1935

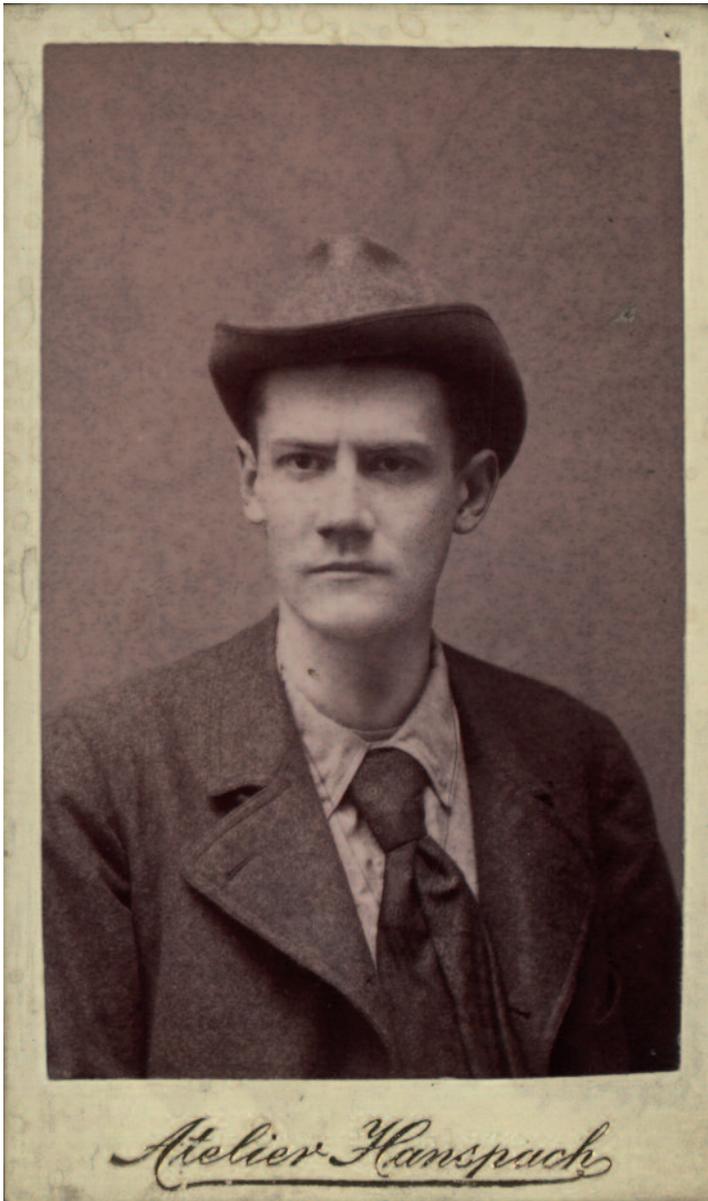


Abb. 1 Hanns Hanspach, Julius Schlosser, um 1885–90. Fotografie. Online Sammlung, Wien Museum, Inv.nr. 70611 (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/437759-julius-schlosser-1866-1938-kunst-historiker/>)

as (Bilderranzen), in dem der junge Schlosser kunsthistorische Abbildungen arrangiert hat, verweist zumindest ansatzweise auf ein ähnliches vergleichendes Vorgehen (Abb. 2). Michael Thimann vermag diese Analogien über die fundamentale Bedeutung von Büchern für Schlosser und Warburg systematisch zu fassen: Anders als Warburg, der das Büchersammeln schon früh mit dem Fokus auf eine operativ einsetzbare und interdisziplinäre Forschungsbibliothek ausbaute, verstand Schlosser seine 6.000 Bände umfassende Privatbibliothek als autobiographisches Abbild seiner eigenen Forscherpersönlichkeit. Als schöngeistige Bibliothek individuellen Zuschnitts wurde sie ihm zum „materielle[n] Körper der Geschichte des Sprechens über Kunst, die

voll ausformuliertes methodisches Konzept einer doppelten Kunstgeschichte als „Sprachgeschichte“ und „Stilgeschichte“ belegt den engen Anschluss an den Kulturphilosophen Benedetto Croce und den Romanisten Karl Vossler. Als roter Faden zieht sich zudem der Vergleich mit Aby Warburg durch den Band, denn vielfältig sind die Bezüge hinsichtlich einer allgemeinen Ikonologie, Fragestellungen zum Bildnisgebrauch und zur Memorialkultur oder zu bestimmten Themen wie etwa in Schlossers Aufsatz „Armeleutekunst“ von 1921. Der vier Folianten umfassende *Pera Pictori-*

Schlosser als eine Quellengeschichte der Kunstgeschichte in der *Kunstliteratur* rekonstruiert hat“ (133).

Das Opus Magnum *Die Kunstliteratur* (1924) würdigt Raphael Rosenberg durchaus kritisch und gibt zu bedenken, dass eine Darstellung nach Epochen dem heutigen Erkenntnisinteresse kaum noch gerecht wird. Mit rund 1.800 eingearbeiteten Titeln erschwere der kumulative Charakter die Lesbarkeit, weshalb *Die Kunstliteratur* lediglich als Nachschlagewerk genutzt werde. Rosenberg verbindet dies mit dem Plädoyer für eine revidier-

te Betrachtungsweise der Kunstliteratur nach Textgattungen und Funktionen. Dem stünden jedoch Schlossers immense Gesamtleistung gegenüber und die Tatsache, dass mit der im Titel lancierten Bezeichnung „Kunstliteratur“ ein zentraler Begriff geprägt wurde, der seither fest etabliert ist. Den von Rosenberg genannten „Vorläufern“ wie Johannes Overbecks Anthologie griechischer Quellen und den von Rudolf Eitelberger von Edelberg herausgegebenen Wiener *Quellschriften* könnte man noch Goethes Sammelband *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805) hinzufügen, denn dort scheint in den Abschnitten zur „Literatur der Kunst“ die Idee der Kunstliteratur als epochensynchroner Teil der Kunstgeschichte und geschmacksgeschichtlicher Indikator vorformuliert.

Die *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* (1910/11) ist im Vergleich mit den Büchern zur Kunst- und Wunderkammer (1908) und zur Kunstliteratur die methodisch innovativste unter den drei Großdarstellungen Schlossers. Im Gegensatz zu

den beiden anderen Hauptwerken erfolgten Übersetzungen und monographische Auskopplungen dieses monumentalen Aufsatzes erst im späten 20. Jahrhundert. Die verzögerte Breitenwirkung indiziert den methodisch avancierten Ansatz dieser auf anthropologische Fragestellungen konzentrierten Kunstgeschichte. Wie Marthe Kretzschmar präzise herausarbeitet, besteht der experi-

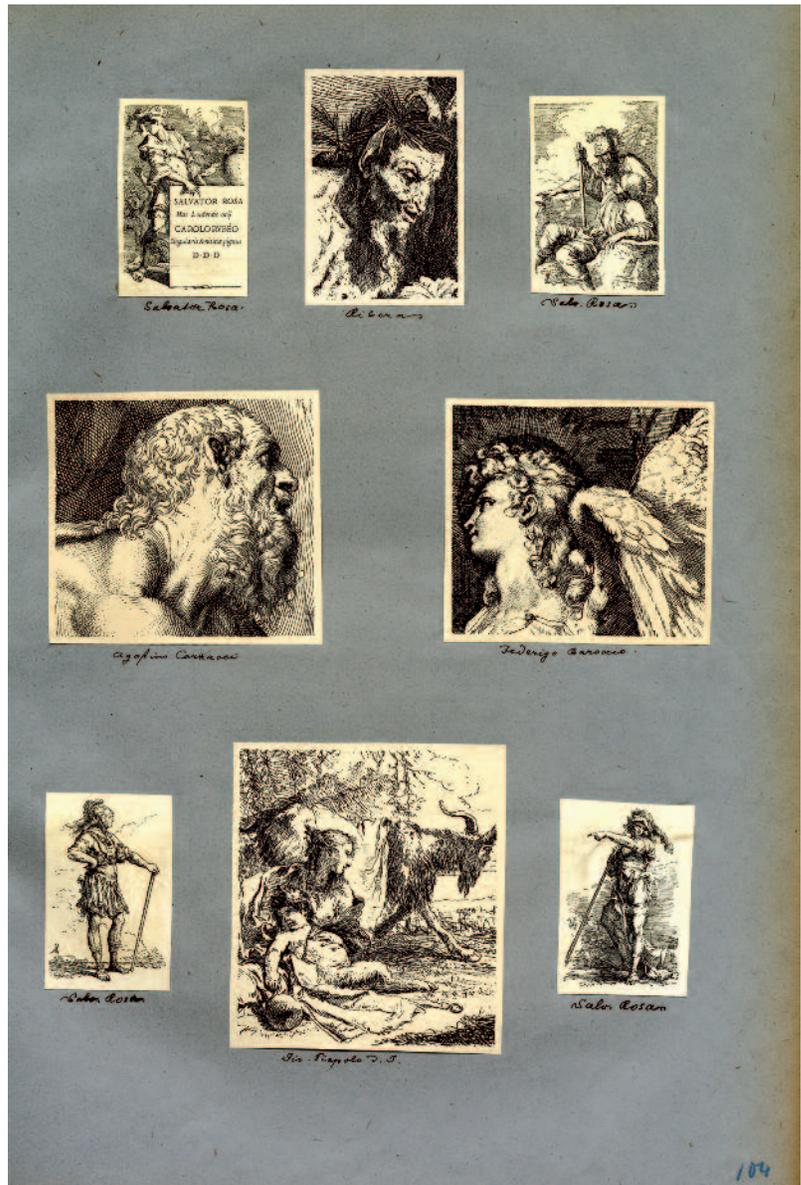


Abb. 2 Julius von Schlosser, *Pera Pictoria* oder *Bilder-Ranzen*, vor 1900. Bd. 1, fol. 104 (mit eingeklebten modernen Kunstdruckern nach italienischer Druckgraphik des 16. bis 18. Jahrhunderts). Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Nachlass Hans R. Hahnloser

mentelle Charakter der Studie in der Hinwendung auf Objekte, die aus klassizistisch-normativer Sicht und verstärkt durch die Popularität von Wachsfigurenkabinetten um 1900 als nichtkünstlerisch angesehen worden waren. Schlosser unterzieht diese Auffassungen einer Kritik, doch ist er diesen Sichtweisen paradoxer Weise selbst verhaftet, da er die Wachsbildnisse mit wenigen Ausnahmen primär als Dokumente der Kulturgeschichte sieht und nicht als Kunstwerke. Hierin sieht Kretzschmar eine zentrale „Momentaufnahme“ von Schlossers sich „formierende[m] wissenschaftliche[m] Selbstverständnis“, die unmittelbar zur Unterscheidung von „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ von 1935 führt. Denn in Form einer Entwicklungsgeschichte behandelt, sind die Wachsbildnisse dem späteren methodischen Aufgabenbereich der „Sprachgeschichte“ zuzuordnen, indem sie als Produkte allgemeiner kultureller Praktiken, somit kontextabhängiger Faktoren, gesehen werden.

DIE INSELHAFTIGKEIT DES AUTONOMEN KUNSTWERKS

Nicht ohne Grund fällt in Schlossers Abhandlung zu den Wachsbildnissen erstmals das Stichwort von der „Inselhaftigkeit“ des Kunstwerks. Der Terminus taucht erneut 1924 und 1935 auf und wird im vorliegenden Sammelband wiederholt als Beleg für Schlossers Hierarchisierung des „wahren“ Kunstwerks gegenüber den bloßen Artefakten der Kulturgeschichte angeführt. „Inselhaftigkeit“ umschreibt das methodische Problem des Kunstwerks als individuelle schöpferische Ausformung, die sich grundsätzlich der Kontextualisierbarkeit entzieht und durch ihren autonomen Status in einem monadenhaften Verhältnis zur Außenwelt steht. An den Ausführungen Hubert Lochers ist verblüffend, dass die Vergleichsfigur anscheinend nicht auf Vordenker zurückgeführt werden kann und in ihrer substantivierten Form offenbar eine auf Fehllektüren beruhende, unbewusste Eigenprägung Schlossers ist. Der Neukanianer Jonas Cohn, auf den sich Schlosser explizit beruft, erweist sich hierbei als nur indirekter Referenzpunkt, denn in dessen *Ästhetik* ist die Rede

von der Inselhaftigkeit nicht nachweisbar. Allenfalls Georg Simmels Essay *Der Bildrahmen* von 1902 bedient sich des Adjektivs „inselhaft“ in Bezug auf das Kunstwerk und dessen Rahmung, wobei der Erstdruck in einer Berliner Tageszeitung es unwahrscheinlich macht, dass Schlosser den Essay gekannt hat. Locher macht dafür andere Stellen in Cohns *Ästhetik* geltend, die zumindest Analogien zur Denkfigur enthalten, nämlich die des in sich abgeschlossenen, einmaligen und unwiederholbaren Kunstwerks, das sich keiner Entwicklungskontinuität unterordnen lässt (was freilich in der Frontstellung zum Entwicklungsdenken bereits in Schopenhauers Aufwertung der Kunst gegenüber der Ätiologie formuliert scheint). Das Kunstwerk als monadenhafte Individualität und Unwiederholbarkeit macht daher eine Einordnung in die kulturhistorisch ausgerichtete „Sprachgeschichte“ unmöglich, sie ist vielmehr in der „Stilgeschichte“ begründet, die von Schlosser als Abfolge von Diskontinuitäten verstanden wurde (193).

Schlosser sah sich bis zuletzt als „Crociano“, als Anhänger der idealistischen Geschichts- und Kulturphilosophie Benedetto Croces. Sebastian Schütze geht dieser 35 Jahre anhaltenden Verbindung anhand des Briefwechsels wie auch von Schlossers zahlreichen Übersetzungen von Croces Schriften nach, die als intellektuelle Aneignungsprozesse zu sehen sind. Schlosser, der sich zeitlebens als Deutschnationaler verstand und sich zugleich auf die italienische Herkunft seiner Mutter berief, suchte zusammen mit Croce nach dem Ersten Weltkrieg den kulturellen Brückenschlag zwischen Italien und dem deutschen Sprachraum. Ausdruck dieser Allianz sind auch seine Einflussnahmen auf konkrete institutionspolitische Entscheidungen: Während sich Croce im Verein mit Bode und Schlosser erfolgreich für die Rückgabe des kunsthistorischen Institutes in Florenz an den deutschen Staat einsetzte, hatte Schlosser bei seinem Wunschziel der Leitung des Florentiner Instituts gegenüber dem Schweizer Heinrich Bodmer das Nachsehen.

Fast überall wird die Frontstellung gegen holistische Erklärungsmodelle deutlich, namentlich gegen Alois Riegl. Mit Artur Rosenauer kann dies

Abb. 3 Alfred Harel, Julius von Schlosser, o. J. Öl/Lw., 49,5 x 60 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 9060 (<https://www.biblertz.it/2886648/schlosser-online>)



durchaus als „undogmatische und unvoreingenommene Haltung“ (96) gesehen werden, bei der Genauigkeit und kulturgeschichtliche Differenzierung vor Verallgemeinerungen schützen. Im Vergleich der kunstopographischen Studien zu Salzburg (Riegl) und Venedig (Schlosser) wird die Differenz im Sprach- und Analysegestus deutlich: Während Riegl störende Faktoren auspart, gestaltet Schlosser seinen Aufsatz zum umfassenden kulturhistorischen Tableau, das die kulturelle Heterogenität des Orts betont. Andererseits vertrat Schlosser, so Matthew Rampley, ein durchaus als konservativ zu bezeichnendes, wenn nicht sogar reaktionäres Kunstverständnis, das sich auf romantische Subjektkonstruktionen Schellings oder die Hermeneutik Schleiermachers berief. In Anschluss an Croces *Poesia e nonpoesia* unterschied Schlosser zwischen Kunst und Nicht-Kunst (210) und versuchte, eine intransigente Typologie von Nicht-Künstler (Leon Battista Alberti), Halb-Künstler (Paolo Uccello) und Künstler (Piero della Francesca) einzuführen (167). Die Unterscheidung von „Stilgeschichte“ als ästhetischer, werkbezogener Hinwendung zum „echten“ Kunstwerk und „Sprachgeschichte“ als kontextbezogener Geschichte bildlich-nichtkünstlerischer Objekte muss daher mit Schütze als „methodische Sackgasse“ (166) gesehen werden.

LEBENSPHILOSOPHIE UND IDEALISMUS: SCHLOSSERS THEORIE-IMPORTE

Derart – ihrerseits wiederum normative – Verhärtungen sind sicher nicht allein mit dem Hinweis auf eine neo-idealistische oder neo-romantische

Auffassung zu erklären. Konstitutiv, ja zum Lebensproblem, wurde für Schlosser die Grundspannung von singulärem und unwiederholbarem Kunstwerk und Kulturgeschichte, wobei die Form-Inhalt-Beziehungen aufgrund ihrer Untrennbarkeit als methodisch anspruchsvolles Problem definiert wurden. In der anhaltenden „Krisis der Geisteswissenschaften“ positionierte sich Schlosser ohne Frage auf der Seite konservativer, idealistischer und romantischer Richtungen (Abb. 3). Er trat zugleich das Erbe eines skeptischen und anti-materialistischen Historismus an, der schon im 19. Jahrhundert die Historisierung als das Grundproblem an sich verstand. Es ist daher kein Zufall, dass sich Schlosser im Jahr 1903 bei Croce mit der Übersendung des Sonderdrucks der „Randglossen zu einer Stelle bei Montaigne“ einführte (158): Montaigne markiert wie kaum ein anderer Autor das Bekenntnis zu einer lebensphilosophischen, empiristischen und vernunftskleptischen Traditionslinie, was gut mit Robert Williams' Beobachtung einer vitalistischen Grundtendenz vereinbar ist (180). Schlossers Miszelle geht, wie Artur Rosenauer beobachtet, von einem Zitat Montaignes aus und verliert sich in Ausführungen zur Ornamentgeschichte (99). Ein launiges Capriccio? Nicht unbedingt. Hintersinnig gegen Riegls verabsolutierende Theorie der Ornamente gerichtet, wird hier der Versuch einer dezentrier-



Abb. 4 Hans R. Hahnloser, Promotionsfeier in der Aula der Universität Wien, o. J. Beschriftung: Schlosser promoviert den Kronprinzen. Stereoskopie. Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Nachlass Hans R. Hahnloser

ten Kunstgeschichtsschreibung verfolgt. Im multiperspektivischen und assoziativen Vorgehen demonstriert Schlosser seine deduktionsskeptische und lebensphilosophische Haltung.

Im Bestreben, dem Verhältnis von Historizität und ästhetischem Eigenwert des einzelnen Kunstwerks eine methodische Grundlage zu geben und eine historische Ästhetik zu entwickeln, stand Schlosser in Frontstellung zur immanenten Theoriebildung des eigenen Fachs, nicht zuletzt der spezifischen Konstellation der Wiener Schule. Methodische Grundfragen reflektierte er nicht über die abstrakten Synthesebildungen einer kunstimmanent verfahrenen Stilgeschichte, sondern vorwiegend mittels des Theorieimports aus angrenzenden Disziplinen. Neben Croces Ästhetik ist vor allem die Position des mit Schlosser befreundeten Romanisten Karl Vossler zu nennen. Wie Robert Williams in seinem Beitrag zu Schlosser, Vossler und Wölfflin ausführt, formulierte Vossler 1904 ein idealistisches Gegenmodell zu den sog. Junggrammatikern und ihren formalistischen Ableitungen der Sprachentwicklung aus der Phonetik. Die Entstehung von Sprache sieht Vossler als individuelle und kreative Ausdrucksform des Geistes, bei der dieser die Rede konstituiert und nicht umgekehrt. Schlossers Übertragung des Begriffs „Sprachgeschichte“ in die kunstwissenschaftliche Terminologie verfolgte daher nichts anderes als eine morphologisch orientierte Analyse des künstlerischen „Ausdrucks“, die sich – äh-

nlich wie bei Vosslers sprachgeschichtlichem und letztlich auf Wilhelm von Humboldt zurückgehendem Modell – durchlässig für Fragen der Kulturgeschichte erweisen sollte.

In dem engen Beziehungsgeflecht zwischen Croce, Vossler und Schlosser wurde das Verhältnis zu Heinrich Wölfflin zum Knackpunkt der Positionsbestimmungen: Allein thematisch war die von den drei Erstgenannten geteilte Abneigung gegenüber dem literarischen wie bildkünstlerischen Barock nicht konsensfähig. Auch wenn Wölfflin einem Zürcher Vortrag Croces fernblieb, bemühte er sich mit seiner 1941 erschienenen „Revision“ um eine Lockerung seiner formalanalytischen Position. Andererseits ist bezeichnend genug, dass Schlosser in Wölfflins Dürer-Buch die Vollendung der Gattung Künstlermonographie sah (168). In der monographischen und auf künstlerische Probleme konzentrierten Form traten die Differenzen weit weniger zu Tage als in den großen dichotomischen Epochenentwürfen Wölfflins. Am Beispiel des Umgangs mit Wölfflin wird nicht zuletzt deutlich, wie wenig sich Schlossers Gesamtwerk in die stereotypen Raster der Disziplingeschichte einordnen lässt.

KRITISCHE BILANZ

Der Band überzeugt durch einen weitgehend ideen-, historiographie- und theoriegeschichtlich ausgerichteten Ansatz, wobei man ein erschließendes Register vermisst. Angesichts vieler, wohl kaum vermeidbarer inhaltlicher Überschneidungen

zwischen den Beiträgen erweisen sich Ausführungen zu Schlossers institutionellem Agieren als *Dsiderate* (neugierig macht beispielsweise eine kurz erwähnte interne Denkschrift zur Neuordnung der Wiener Sammlungen von 1921, 30). Man stößt sich etwas an dem Titel des Beitrags von Hans-Ulrich Kessler, „Ew. Excellenz, Hochverehrter Herr Geheimrat“. Die Korrespondenz von Julius von Schlosser an Wilhelm von Bode in den Jahren 1889–1924“, doch kompensiert seine Blütenlese aus Schlossers Briefen an Bode ein wenig die zu kurz gekommenen Aspekte, namentlich durch Ausführungen zu dem sonst übergangenen Dauerkonflikt mit Josef Strzygowski oder zum allgemeinen Informationsfluss zwischen den Museen der Hauptstädte Wien und Berlin. Auch wirft die von Rosenauer angesprochene „Diversität“ (107) der Schüler Schlossers – zu nennen sind hier so grundverschiedene Persönlichkeiten wie Hans Sedlmayr, Ernst Gombrich und Otto Pächt – Fragen nach einer methodischen Kontinuität und Diskontinuität auf (erstaunlich Rampleys Gegenüberstellung der ersten Sätze in Gombrichs *Story of Art* mit einer Stelle aus Schlossers *Ein Lebenskommentar* von 1924, 201). Selbstironisch notierte Hans R. Hahnloser auf einer seiner Stereoskopien „Schlosser promoviert den Kronprinzen“, was auf eine gewisse Konkurrenzsituation unter den Schülern verweist (Abb. 4). Dass sich sowohl Gombrich wie Pächt auf Schlosser berufen konnten, belegt Ingrid Ciulisovà in ihrem kurzen Beitrag zu Schlossers zwischen 1893 und 1902 abgefassten Studien zum Internationalen Stil in der Gotik. Auch in anderen Beiträgen wird die Frage einer (letztlich verhinderten) Schulbildung gestreift.

Insgesamt fällt auf, dass Schlossers auf Kunstwerke bezogene Abhandlungen durchweg kritisch gesehen werden. Zwei Beiträge zu seiner erklärten Lieblingsgattung Plastik verweisen auf diese in dessen monographischen Studien angelegte Grundproblematik: Auch wenn Schlosser gerade in der Kleinplastik ein Vehikel zur Verbreitung italienischer Formen im nordalpinen Raum sah, gelang es ihm nicht, die These anhand eines konkreten Objektvergleichs zu belegen (24). Konrad Schlegel spricht von einem intellektuellen Flanier-

ren aus dem Geist der Kunstammer (13); aus demselben Geist mag die Vorliebe für die Kleinplastik aufgrund ihrer im Drehen und Wenden erfahrbaren Rundumansichtigkeit entstanden sein. (Auffallen muss hier die fast identifikatorische Übernahme kunsttheoretischer Positionen des Cinquecento, die sich wiederum mit goethezeitlichen Vorstellungen von Plastik, namentlich bei Herder, treffen und sich deutlich von der zeitgenössischen Theorie Adolf von Hildebrandts unterscheiden.) Paulus Rainer bringt es in seiner Auseinandersetzung mit Schlossers Aufsatz über Cellinis Saliera auf den Punkt: Der Vorrang des „Stils“ und damit des echten Kunstwerks vor den Artefakten der Kulturgeschichte („Sprache“) erweise sich zumindest in der schriftlichen Ausführung als uneingelöst, was den „Theoretiker im Gewande des Praktikers“ (34) verrate.

Auf seinen normativen und ästhetisch überhöhten Kunstbegriff ist letztlich zurückzuführen, dass Schlosser gerade in der vertieften Einzelanalyse der Diagnose der „Inselhaftigkeit“ nicht gerecht wurde und diese eher durch Belesenheit und Quellenkenntnis kompensierte. Die Wertschätzung des inkommensurablen Kunstwerks führte gerade nicht zu dessen anschaulicher sprachlicher Reproduktion, sondern zu einer befremdlichen Inkongruenz in der wissenschaftlichen Darstellung, die sich fast ausschließlich im Zitat-Pasticcio oder in Assoziationsketten erging. Analytische Distanz ließ sich dagegen zu Gegenständen herstellen, die vermeintlich ohne höheren ästhetischen Wert waren. Mit seinem emphatischen Begriff vom Kunstwerk trug Schlosser somit mehr zu einer Kunstgeschichte als Objektwissenschaft bei, als es seiner eigentlichen Forschungsintention entsprach.

PD DR. JOHANNES RÖSSLER
 Friedrich-Schiller-Universität Jena
 Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften
 Seminar für Kunstgeschichte
 und Filmwissenschaft
 johannes.roessler@uni-jena.de