

# Der bildende Künstler als Kunsthistoriker – Kunstgeschichte für zeitgenössische Künstler

**Art History For Artists. Interactions between scholarly discourse and artistic practice in the 19<sup>th</sup> century.** Internationale Tagung an der Technischen Universität Berlin,

7.–9. Juli 2016. Programm:  
<https://arthistoryforartists.com/>

---

In der ersten Widmung seiner Künstlerviten-Ausgabe von 1568 an Herzog Cosimo de' Medici pries Giorgio Vasari sein Werk als das eines Praktikers und Theoretikers zugleich: „aber auch glaubte ich durch die Beispiele der vielen ausgezeichneten Männer und durch die Nachrichten über so vielerlei Dinge, die ich in diesem Buch gesammelt habe, denen zu nützen, welche den Künstlerberuf üben, und Jedem Vergnügen zu bereiten, welcher sich an der Kunst erfreuet und ergötzt. Dieß nun mit aller der Treue und Sorgfalt zu thun, welche bei Erzählung geschichtlicher Begebenheiten von der Wahrheit gefordert wird, ist mein Bestreben gewesen. Wenn indeß meine Schreibart, ungebildet und kunstlos, wie ich zu reden pflege, [...] der Verdienste so vieler ruhmvoller Männer nicht würdig ist, mag bei diesen mir zur Entschuldigung gereichen, daß die Feder eines Künstlers, welches auch sie waren, nicht feinere Linien zu ziehen und zartere Abschattungen zu geben vermag; Ihr aber geruhet einzig nur meinen Fleiß gnädig zu beachten, und zu bedenken, daß die Nothwendigkeit, mir die Bedürfnisse des Lebens zu erwerben, mir nicht verstattet hat, mich in Anderem als in der Kunst des Pinsels zu üben. Und auch hierin bin ich nicht zu dem Ziele gelangt, welches ich jetzt erreichen zu können glaube, wo die Gunst des Schicksals mich hoffen läßt, ich wer-

de vielleicht mit mehr Bequemlichkeit, mehr zu meinem Ruhm, und zu größerer Befriedigung Anderer, mit dem Pinsel wie mit der Feder, der Welt meine Gedanken, wie sie auch seyen, ausdrücken können.“

Nicht nur wird hier der bildende Künstler zum Kunsthistoriker, er gibt den Künstlerkollegen seiner Zeit auch praktische Anleitungen für die gelungene Ausübung ihrer Profession. Deutlich treten diese beiden Phänomene in der deutschen Übersetzung von Vasaris *Künstlerviten* zutage, die Ludwig Schorn (1793–1842), Professor an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste sowie der Ludwig-Maximilians-Universität in München zusammen mit dem Maler und Kunsthistoriker Ernst Förster (1800–1885) zwischen 1832 und 1849 herausgegeben hat (*Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister*, Bd. I, Stuttgart/Tübingen 1832, hier: 5). Der Kunsthistoriker Schorn, dem Vasari als „Begründer der italienischen Kunstgeschichte“ (ebd., III) galt, rechtfertigt diese deutsche Ausgabe mit dem verstärkten Wunsch nach einer solchen, der vor allem durch die rege „Theilnahme“ entstanden sei, „welche seit einigen Jahren das Studium der Kunstgeschichte in Deutschland“ gefunden habe (ebd., III). Die Selbsthistorisierungsprozesse in der zeitgenössischen Kunst wurden in letzter Zeit verstärkt diskutiert (vgl. das Themenheft der *Kunstchronik* 2015: *Zeitgenössische Kunst und Kunstgeschichte – ein prekäres Verhältnis* und v. a. den Band *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, hg. v. Eva Kernbauer, München 2015; Rezension der Tagung in: *Kunstchronik* 67/1, 2014, 33–38). Die Tagung „PRO DOMO-Art History“ am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München am 3./4.6.2016, organisiert von Matthias Krüger, Léa Kuhn und Ulrich Pfisterer, thematisierte das Verhältnis von KünstlerInnen zu ihren

Vertrauten, die nicht selten Kunsthistoriker waren, und das daraus häufig resultierende Phänomen der „Hofberichterstattung“. Diese Wechselwirkungen zwischen Kunstproduktion und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert, als sich letztere – nicht nur im deutschsprachigen Raum – als Disziplin an Akademien und Universitäten etablierte, aufzuzeigen und zu diskutieren, dazu hatte Eleonora Vratskidou, PostDoc-Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung an der TU Berlin, im Juli 2016 im Rahmen einer internationalen Tagung eingeladen.

### DIE FRÜHGESCHICHTE DER KUNSTGESCHICHTE AN DEN KUNSTAKADEMIEN

23 KunsthistorikerInnen stellten Einzelstudien zu diesem Thema vor. Dabei gelang es nicht nur, den Untersuchungszeitraum von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg abzudecken, sondern auch, räumlich einen weiten Bogen von Amerika über Europa bis nach Asien zu schlagen. Inhaltlich gliederte sich die Tagung in drei Einheiten. Im Fokus der ersten Sektion stand die Kunstgeschichte als Unterrichtsfach an Kunstakademien: Anhand von einzelnen Kunstgeschichtsdozenten versuchten Heinrich Dilly (Halle-Wittenberg), Eric Garberson (Virginia), Pascal Griener (Neuchâtel) sowie Annalea Tunisi (London) die unterschiedlichen Ausprägungen des Faches Kunstgeschichte an Kunstakademien nachzuzeichnen – Dilly mit Christian Friedrich Prange (1756–1836) für die Provinzialkunstschule Preußens in Halle an der Saale, Garberson mit Wilhelm Stier (1799–1856) für die Berliner Bauakademie, Griener mit David Sutter (1811–1880) für die *École des Beaux-Arts* in Paris und Tunisi mit Aleardo Aleardi (1812–1878) für die Florentiner *Accademia di Belle Arti*.

Der Royal Academy in London wandte sich Deborah Schultz (London/Oxford) zu: Ausgehend von mehreren Bänden mit fotografischen Reproduktionen von Altmeisterzeichnungen aus bedeutenden europäischen Sammlungen arbeitete sie den Einsatz der Reproduktionsfotografie als kunsthistorisches Lehr- und Lernmaterial heraus. Gleichzeitig rekonstruierte sie die Geschichte sowie die Nutzung der Bibliothek, in der sich diese

Bände ursprünglich befanden, und lenkte damit das Interesse auf die Akademiebibliothek als einen – gerade auch für die Wissengeschichte bedeutenden – Ort der (visuellen) Kunstvermittlung. Als Ort, an dem nicht nur Kunstgeschichte unterrichtet, sondern auch in zweierlei Hinsicht „definiert“ wurde, konnte Foteini Vlachou (Lissabon) die *Academia Nacional de Belas Artes* in Lissabon präsentieren: Gegenstand ihres Vortrags waren zum einen die Ankäufe für das *Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia*, über die der Akademiedirektor in seiner gleichzeitig ausgeübten Funktion als Museumsdirektor entschied und damit maßgeblich den musealen kunsthistorischen Kanon bestimmte, und zum anderen die Akademiereformen, die nicht nur die Kunstgeschichte als Unterrichtsfach an der Kunstakademie, sondern auch als Disziplin generell nachhaltig veränderten: Durch die Reformen wurde „die“ Kunstgeschichte zunehmend als eine Geschichte der portugiesischen Kunst definiert.

Akademiereformen analysierte auch Julia Witt (Berlin): Unter der provokanten Fragestellung „Die Kunstgeschichte und die Reformen der deutschen Kunstakademie ab 1910. Eine unauflösbliche Diskrepanz?“ verglich sie unterschiedliche Vorschläge für die Reformierung des Kunstschatzbetriebs, etwa von Richard Riemerschmid (1868–1957) und Walter Gropius (1883–1969), und zeigte dabei – trotz aller inhaltlichen Differenzen – wesentliche Parallelen in Bezug auf den Umgang mit Kunstgeschichte sowie die ihr zugesprochene Bedeutung als akademisches Fach auf: Obwohl die Reformer ihre Ideen historisch begründeten, indem sie die ideale Ausbildungsstätte in der Vergangenheit lokalisierten und damit Kunstgeschichte für ihre Argumentation instrumentalisierten, marginalisierten sie diese zugleich in ihren Konzepten als Studienfach. Auch wenn viele Vorschläge nicht umgesetzt wurden, spielte das Fach an den Kunstakademien in der Folge tatsächlich eine nur noch untergeordnete Rolle, wie Witt anhand von Archivalien und Lehrplänen nachweisen konnte (vgl. auch Christian Fuhrmeister, „[...] weil das Aktzeichnen im Gegensatz zur Kunstgeschichte für die Akademie von größter Wichtigkeit

ist“. Zum Verhältnis von künstlerischer Praxis und Wissenschaft, in: ders./Wolfgang Ruppert [Hg.], *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität: Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007, 103–124). Damit deckte sie eine weitere Diskrepanz auf: Das geringe Angebot an kunsthistorischen Vorlesungen stand im Widerspruch zu der verstärkten Nachfrage seitens der Schüler.

### KUNSTHISTORIKER UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Reformvorschläge für den Akademiebetrieb enthalten auch Johann David Passavants (1787–1861) an Vasaris *Vite* angelehnte *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem Künstler in Rom* (Heidelberg/Speyer 1820), die Robert Skwirblies (Berlin) vorstellte. Sein Vortrag „Die Einfalt der alten Zeiten“ und eine Bürgerschaft von Künstlern: Geschichtskonstruktion als Programmatik bei Johann David Passavant um 1820“ bildete den Auftakt zum zweiten thematischen Block, bei dem weniger die institutionellen Rahmenbedingungen der akademischen Disziplin als vielmehr der ‚Einfluss‘ der Kunstgeschichte auf sowie ihre Auseinandersetzung mit der Kunst des 19. Jahrhunderts beleuchtet wurden: Anhand der Rezeption ihrer kunsthistorischen Schriften arbeitete Pier Paolo Racioppi (Rom) den Anteil der Professoren Giuseppe Antonio Guattani (1748–1830) und Tommaso Minardi (1787–1871) an der stilistischen Ausrichtung der *Accademia di San Luca* in Rom heraus: Durch ihre divergente kunsttheoretische Betrachtung und Beurteilung verschiedener Kunstwerke der Vergangenheit trugen die beiden wesentlich zu der akademieinternen Schulenbildung (klassizistisch versus romantisch) in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bei.

Den umgekehrten Fall – die nachträgliche kunsthistorische „Fundierung“ einer bestehenden Stilrichtung – schilderte Émilie Oléron Evans (Straßburg) am Beispiel der Zeitschrift *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, die zwischen 1900

und 1906 vom Direktor der Städtischen Kunstgewerbeschule in Straßburg, Anton Seder (1850–1916), und von Franz Friedrich Leitschuh (1865–1924), Professor für Kunstgeschichte an der dortigen Kaiser-Wilhelm-Universität, herausgegeben wurde. Während die Artikel über die aktuelle Kunstproduktion insbesondere den von der Kunstgewerbeschule geförderten Jugendstil als Kunstrichtung der Moderne propagierten, sollten die kunsthistorischen Beiträge eine künstlerische Tradition für diese Stilrichtung in Elsass-Lothringen begründen und sie damit im Nachhinein historisch legitimieren. Zur gleichen Zeit hielt der Anthroposoph Rudolf Steiner (1861–1925) in München kunsttheoretische Vorlesungen, deren Inhalte nicht nur von zeitgenössischen Künstlern rezipiert wurden, wie Spyros Petritakis (Kreta) anhand von Werken der Künstlergruppe *Aenigma* belegte, sondern Steiner setzte sich selbst auch in *Die Geheimnisse der biblischen Schöpfungsgeschichte* (Berlin 1910) mit der Gegenwartskunst auseinander – etwa mit dem Œuvre des Münchner Akademieprofessors Nikolaos Gyzis (1842–1901).

Die Rezeption von Gegenwartskunst durch Kunsthistoriker stand auch im Mittelpunkt der Vorträge von Petra Brouwer (Amsterdam) und Yannis Hadjinicolau (Berlin): Während Brouwer den Eingang von Werken der zeitgleichen Baukunst in architekturhistorische Schriften des 19. Jahrhunderts untersuchte, zeigte Hadjinicolau am Beispiel von Aby Warburgs Vorlesung *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts* (Hamburg 1926) und der darin enthaltenen Formulierung „Die Neue Sachlichkeit Rembrandts“ die Übernahme von Begriffen aus der zeitgenössischen Kunstkritik in die Wissenschaftssprache und ihre Rückübertragung auf die Kunst vergangener Zeiten. Dass die wechselseitigen Rezeptionsprozesse zwischen Kunsthistorikern und Künstlern in ihrer Zeit kritisch diskutiert wurden, unterstrich Melanie Sachs (Marburg) in ihrem Vortrag „Vom Nutzen und Nachteil der Kunstgeschichte für die mitlebende Kunst: Historismuskritik in kunsthistorischen Schriften um 1900“. Weniger selbtkritisch waren Kunsthistoriker hingegen in dem berühmten Holbein-Streit, in dem sich anlässlich der Frage, wel-

che der beiden Versionen der *Madonna des Bürgermeisters Meyer* von Hans Holbein (1498–1543) das Original sei, Künstler und Kunsthistoriker antipodisch gegenüberstanden, wie Lena Bader (Paris) darlegte und dabei die Bedeutung dieser Kontroverse für die Definition und die methodologische Weiterentwicklung des Faches betonte.

### KÜNSTLER MACHEN KUNSTGESCHICHTE

Im dritten Teil der Tagung erläuterten die Referenten, wie bildende Künstler den kunsthistorischen Diskurs im 19. Jahrhundert stimulierten oder selbst Kunstgeschichte schrieben bzw. malten: Claire Barbillon (Poitiers) präsentierte französische Bildhauer des 19. Jahrhunderts als Kunsthistoriker, indem sie deren schriftliche Interpretationen von antiken griechischen Skulpturen vorstellte. Den Einsatz sowohl von Texten als auch von Bildern im Rahmen der Kunstgeschichtsschreibung durch Kunsthistoriker und Künstler verglich Wibke Scharpe (Berlin) eindrucksvoll am Beispiel Japans, wo sich die Kunstgeschichte als akademische Disziplin erst im ausgehenden 19. Jahrhundert etablierte, wo jedoch die von Künstlern im Sinne einer Künstlergenealogie betriebene Konstruktion von Kunstgeschichte durch das Kopieren von Werkstattbüchern eine jahrhundertealte Tradition hatte.

Die Verwendung eigenhändiger „Kopien“ nach alten Meistern im universitären Lehrbetrieb konnte dann Michael Thimann (Göttingen) bei Carl Wilhelm Oesterley (1805–1891) nachweisen, der sich als gelernter Maler und lehrender Kunsthistoriker in Personalunion für die Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Kunstpraxis und Kunstgeschichte paradigmatisch anbietet: In Oesterleys Nachlass, der derzeit im Rahmen eines Forschungsprojekts des Kunstgeschichtlichen Seminars der Georg-August-Universität erschlossen wird, befinden sich neben zahlreichen Zeichnungen nach italienischen Meistern, die Oesterley während seines Italienaufenthalts in den 1820er Jahren aus genuin künstlerischem Interesse anfertigte und anschließend für seine Kunstgeschichtsvorlesungen an der Göttinger Universität als wissenschaftliches Anschauungsmaterial nutz-

te, auch die Skripte für seine kunsthistorischen Vorlesungen und Publikationen. Von der Auswertung dieser unterschiedlichen Quellengattungen sind aufschlussreiche Antworten zu erwarten – etwa auf die Frage, wie sich praktisches Künstlerwissen in der theoretischen Kunsthistoriographie niedergeschlagen hat.

Um Künstlerwissen ging es auch Margherita d’Ayala Valva (Pisa): Sie stellte Methoden vor, dank derer sich Künstler sowohl praktisches als auch theoretisches kunsthistorisches Wissen aneigneten. Als Gegenentwurf zu einer primär theoretisch orientierten Kunstgeschichte stellte Anne Gregersen (Kopenhagen) ein Alternativmodell vor, das der dänische Maler und Bildhauer Jens Ferdinand Willumsen (1863–1958) mit seiner Sammlung alter Kunst favorisierte: Ausgehend von seinen Plänen für die Gründung eines eigenen Museums betrachtete Gregersen vergleichbare Künstlersammlungen als alternative „Kunstgeschichten“ – alternativ, weil solche zum einen oftmals den Kanon der akademischen Kunstgeschichte aufbrachen und zum anderen eine rein werkorientierte Präsentation boten.

Die Visualisierung von „Kunstgeschichte“ durch Künstler brachten schließlich Léa Kuhn (München) und France Nerlich (Tours) zur Sprache: Kuhn interpretierte Matthew Pratts (1734–1805) Gemälde *The American School* (1765; New York, Metropolitan Museum of Art) als Ausdruck des amerikanischen Wunsches nach einer eigenständigen Kunstscole und dem Einsetzen einer nationalen Kunstgeschichtsschreibung. Nerlich arbeitete heraus, wie Paul Delaroche (1797–1856) und Friedrich Overbeck (1789–1869) in ihren annähernd zeitgleich entstandenen Auftragswerken für die *École des Beaux-Arts* in Paris (*Hémicycle des beaux-arts*, 1837–1841) bzw. das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main (*Triumph der Religion in den Künsten*, 1840) ihre einander diametral entgegengesetzten Auffassungen von Kunstgeschichte postulierten: als Geschichtswissenschaft bei Delaroche auf der einen und als transzendentale Interpretation der künstlerischen Schöpfung bei Overbeck auf der anderen Seite.

Sowohl Nerlich als auch Kuhn betonten, dass die Künstler bei ihrer Visualisierung von „Kunstgeschichte“ nicht nur auf kunsttheoretische Ideen reagierten, sondern in ihren Werken selbst solche formulierten. Auch der belgische Maler Hendrik Leys (1815–1869) hat den kunsthistorischen Diskurs stimuliert, wie im Anschluss Jan Dirk Baetens (Nimwegen) darlegte: Anhand von Werken Leys’ zeigte er anschaulich, dass die Wiederentdeckung des bis heute so populären Pieter Bruegel d. Ä. (um 1530–1569) durch die Kunsthistoriographie des 19. Jahrhunderts maßgeblich auf Leys’ Hinwendung zu und seine künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Maler der niederländischen Renaissance zurückzuführen ist, die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts also umgekehrt auch von Impulsen, die von der damaligen Gegenwartskunst ausgingen, mitbestimmt wurde.

Insbesondere in der Schwerpunktsetzung auf solche Wechselwirkungen zwischen Kunsttheorie und Kunstraxis ist ein wesentlicher Beitrag der Tagung zur Erforschung der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin zu sehen, die zuvor auf nationaler Ebene etwa am Beispiel Frankreichs auf dem vom Institut national d’histoire de l’art (INHA) gemeinsam mit dem Collège de

France organisierten Kongress „Histoire de l’histoire de l’art en France au XIX<sup>e</sup> siècle“ (2.–5.6.2004; vgl. den Tagungsband *Histoire de l’histoire de l’art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, hg. v. Roland Recht u. a., Paris 2008), auf internationaler Ebene unter anderem von Hubert Locher im Rahmen seiner *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950* (München 2001) beleuchtet worden ist. An hier formulierte Ideen, beispielsweise zum Verhältnis von Künstlern zu Kunsthistorikern, knüpfte die Tagung an und lieferte neue Impulse – nicht nur für die Fachgeschichte im 19. Jahrhundert, sondern auch für die Konstellationsforschung oder die Wissensgeschichte: Als Beispiel sei die Aneignung von kunsttechnologischen Ergebnissen aus der kunsthistorischen Forschung durch Künstler genannt, was wiederum Rückwirkungen auf die Kunsttechnik des 19. Jahrhunderts hatte. Die Publikation der Tagungsbeiträge ist geplant.

---

ULF DINGERDISSEN, M. A.