

Raphael Rosenberg

DIE KUNSTLITERATUR – NACH EPOCHEN ODER GATTUNGEN?

in: *Julius von Schlosser. Akten der Tagung zu seinem 150. Geburtstag*, erscheint in: Wiener Jahrbuch Bd. 66 (voraussichtlich 2020)

Die Kunstliteratur (1924) ist die umfangreichste Schrift Julius Schlossers. Sie hat die meisten Auflagen und Übersetzungen erreicht und wird noch heute als Nachschlagewerk verwendet.¹ Sie ist im besten Sinne des Wortes ein Standardwerk, ein Buch das einem zentralen Feld des Faches Kunstgeschichte Namen und Kontur gegeben hat. Gleiches lässt sich kaum von anderen Publikation unserer Disziplin sagen. Erstaunlicherweise liegt aber die kritische Auseinandersetzung mit Schlossers *Kunstliteratur* noch in den Anfängen.² Unklar bleibt, welchen Vorbildern er folgte und worin er sie übertraf. Eine kritische Reflexion von Schlossers Ansätzen ist für die Geschichte der Kunstgeschichte wichtig und für die Orientierung im Feld der Kunstliteraturforschung entscheidend: Man muss Schlossers Modell verstehen, um zu entscheiden, ob er heute noch brauchbar ist und inwiefern wir Alternativen brauchen.³

Der vorliegende Beitrag analysiert Schlossers Arbeit mit schriftlichen Quellen: Von welchen Prämissen ging er aus? Welche Ziele verfolgte er? Wie veränderten sich seine diesbezüglichen Forschungen im Lebensverlauf? Ziel ist es sowohl seine Leistungen zu würdigen, als auch die Grenzen seines Ansatzes darzulegen. Diese geben Anlass im zweiten Teil des Aufsatzes eine alternative Geschichtsschreibung der Kunstliteratur vorzuschlagen – nach Gattungen und nicht, wie bei Schlosser, nach Epochen.

Die Kunstliteratur – Vorbilder und Genese

Hans Robert Hahnlosers *Bibliographie der bis 1926 erschienenen Schriften von Julius Schlosser* in der *Festschrift zum 60. Geburtstage* des Lehrers ist systematisch gegliedert. Obgleich das Alterswerk noch fehlt, gibt sie einen guten Überblick der Reichweite und Kontinuitäten in Schlossers wissenschaftlichem Oeuvre. Das erste von fünf thematischen Kapiteln trägt die Überschrift *Quellenkunde*. Diese Vorrangstellung mag systematisch bedingt sein, kann aber auch als Aussage über den Stellenwert innerhalb des wissenschaftlichen Opus von Schlosser verstanden werden. Hahnlosers Liste beinhaltet in dieser Rubrik 20 Publikationen. Sie reichen von 1891 bis zur *Kunstliteratur* von 1924. Fast alle sind als selbständige Schriften erschienen. Die meisten verwenden Titel in denen die Termini *Schriftquellen*, *Quellenbuch*, *Quellenkritik* oder *Quellenkunde* vorkommen. *Kunstliteratur* erscheint als Titel erst 1924 und auch hier lautet der Untertitel *Ein Handbuch zur*

¹ Siehe die Übersicht der Auflagen und Übersetzungen im Anhang dieses Bandes. Für Kritik am Manuskript danke ich Gerd Blum, Marthe Kretschmar, Heidrun Rosenberg und Tanja Jenni.

² Siehe vor allem M. THIMANN, Julius von Schlosser (1866-1938), in: *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg* (hrsg. von U. PFISTERER), München 2007, S. 194-213 und J. WEISS, *Julius von Schlosser und „Die Kunstliteratur“*, Wien 2012.

³ Solche fordert bereits THIMANN, Schlosser (zit. Anm. 2), S. 207.

Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Was aber verstand Schlosser unter *Quellenkunde* bzw. *Kunsthistorie* und was hat ihn daran interessiert?

Es gibt nur wenige Stellen, an denen Julius Schlosser seine Vorgehensweise im Bereich der Quellenkunde ausspricht. Die älteste ist ein Aufsatz von 1892 in der Beilage der *Allgemeinen Zeitung*. Dieser trägt den Titel *Die Bedeutung der Quellen für die neuere Kunstgeschichte*.⁴ Schlosser war damals erst 25 Jahre alt, hatte aber bereits eine gedruckte Habilitationsschrift vorgelegt: *Die Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*.⁵ Es erstaunt, wie souverän und allwissend der junge Gelehrte auftritt. Er überblickt sein Fach, argumentiert kritisch und originell. Imponierend ist der zur Schau gestellte Überblick über Schriftquellen zur Kunst, der weit über das Mittelalter hinaus reicht, obgleich Schlosser zu diesem Zeitpunkt nahezu ausschließlich über das Mittelalter publiziert hatte. Er stellt am Beginn des Aufsatzes fest, dass es zwei Gruppen von Quellen für die Kunstgeschichte gibt: „Im Gegensatz zu der Mehrzahl der übrigen Wissenschaften theilen sich die Quellen der alten wie der neueren Kunstgeschichte in zwei verschiedene Gruppen, in die monumentalen und die literarischen“. Beide Gruppen bilden seinem Verständnis nach *zusammen* die Grundlage der Kunstgeschichtsschreibung. Im Zweifelsfall – so betont er – seien Monumente (die Kunstwerke) als Quellen wichtiger als überlieferte Schriften. Seine Kronzeugen dieser komplementären Wege der Quellenarbeit sind zwei italienische Gelehrte – der kurz zuvor verstorbene Giovanni Morelli (1816-1891) für die monumentalen und der hoch betagte Gaetano Milanesi (1813-1895) für die schriftlichen Quellen: „Die [...] Inkongruenz archivalischer Forschung mit den Ergebnissen moderner Stilkritik hat Morelli [...] ergötzlich illustriert. Der verdienstvolle Herausgeber Vasari's, Milanesi, hatte, wie sich Morelli humoristisch ausdrückt, das Unglück, auf ein Document zu stoßen, welches die Angaben enthielt, Fra Diamante, ein unbedeutender Gehilfe Fra Filippo Lippi's, habe den Auftrag bekommen, die Schlüsselweihe im Vatican zu malen. Sofort vindicirte er eines der schönsten Werke Perugino's jenem untergeordneten Maler, ohne eine Vergleichung mit dessen beglaubigten Werken für nöthig zu halten. Wie viel auf Vasari's Autorität hin, nicht bloß in Galeriekatalogen, gesündigt wurde, brauche ich wohl nur anzudeuten. Aus dem Gesagten tritt wohl die secundäre Stellung dieser Quellengattung deutlich hervor. Keineswegs darf sie aber vernachlässigt werden; in der Überzeugung ihres relativ immerhin sehr großen Werthes hat der Verfasser, ähnlich wie es Overbeck für die antike Kunst gethan [...] eine Sammlung der Schriftquellen für ein bestimmt umgrenztes Gebiet, die karolingische Zeit, unternommen.“⁶

Dieser Hinweis erlaubt es, Schlossers Arbeit besser zu verstehen: Sein Vorbild im Umgang mit Schriftquellen war nicht der Staatsarchivdirektor Milanesi, sondern der Archäologe Johannes Overbeck (1826-1895). Worin aber liegt der methodische Unterschied zwischen Milanesi und Overbeck? Der aus Siena stammende Milanesi war der wichtigste Herausgeber schriftlicher kunsthistorischer Quellen im Italien des 19. Jahrhunderts. Ihm verdanken wir umfangreiche Publikationen archivalischer Bestände – etwa aus dem Domarchiv von

⁴ J. V. SCHLOSSER, Die Bedeutung der Quellen für die neuere Kunstgeschichte, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1892, S. 1-4. Ich danke Friedrich Polleross, der mich zuerst auf diesen Text aufmerksam gemacht hat.

⁵ J. V. SCHLOSSER, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien 1892.

⁶ SCHLOSSER, Bedeutung (zit. Anm. 4), S. 3f.

Orvieto,⁷ Künstlerbriefe, unter anderem jene des Michelangelo,⁸ und die Ausgabe von Vasaris *Vite*, die bis weit in das 20. Jahrhundert hinein als Referenz galt.⁹ Milanesi hat gedruckte und ungedruckte Texte, meistens in voller Länge, transkribiert, ediert und mit einem kritischen Kommentar versehen. Seine Art der kunsthistorischen Textedition ist vergleichbar und vielleicht auch Vorbild für die seit 1871 erscheinenden *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*. Letztere waren für ein deutschsprachiges Publikum konzipiert und schlossen deswegen in der Regel Übersetzungen ein. Auch Schlossers *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst* sind in dieser von Rudolf von Eitelberger initiierten und Albert Ilg fortgeführte Reihe erschienen. Es ist deswegen kaum überraschend, dass Michael Thimann, Johannes Weiss und Andreas Dobslaw vermutet haben, dass dieses zentrale Projekt der Wiener Kunstgeschichte Schlosser zur Arbeit mit schriftlichen Quellen maßgeblich angeregt habe.¹⁰

In systematischer Hinsicht unterscheiden sich aber die meisten Publikationen Schlossers von Milanesis Editionen, bzw. von den restlichen Bänden der *Quellenschriften* sehr deutlich. Schlossers Ziel ist nicht die Herausgabe einzelner, ganzer Texte, sondern die Übersicht aller Quellen zur Kunst einer bestimmten Zeit. Er orientiert sich damit an dem Leipziger Archäologen Overbeck, der 1868 *Antike Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen* „und den von griechischer Kunst abhängigen Römern“¹¹ zusammengestellt hatte. Diese nach Epochen chronologisch gegliederte Anthologie ist noch heute, runderneuert als digitale Datenbank, eine zentrale Referenz der klassischen Archäologie. Genau wie Overbeck zitiert Schlosser in den *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst* Textauszüge in der Originalsprache und ohne Übersetzung. Er trennt die Quellen nach Architektur, Kleinkunst, Malerei und Plastik, teils auch topographisch – so als würde er eine Geschichte der karolingischen Kunst schreiben. Auch damit folgt er dem Leipziger Archäologen.

Im Aufsatz von 1892 betont Schlosser auch den „ungeahnten Aufschwung“ in dem „so lange vernachlässigte[n] Studium der Denkmäler“, der sich den „große[n] Fortschritte[n] auf technischem Gebiete“ – Lithografie und Fotografie sowie der Erleichterung des Reiseverkehrs

⁷ G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 Bde., Siena 1854-56.

⁸ MICHELANGELO, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti* (hrsg. von G. MILANESI), Florenz 1875.

⁹ Die erste Edition an der Milanesi beteiligt war ist: G. VASARI, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*, Florenz 1846-56.

¹⁰ Nebst THIMANN, Schlosser (zit. Anm. 2) und WEISS, Schlosser und „Die Kunstliteratur“ (zit. Anm. 2) siehe insbesondere A. DOBSLAW, *Die Wiener „Quellenschriften“ und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert*, Berlin 2009, S. 36f. Tatsächlich dürfte Schlossers Interesse für schriftliche Quellen durch das *Institut für Österreichische Geschichtsforschung* angeregt worden sein, wo er 1887-89 studierte. Zur Rolle dieser Ausbildungsstätte für Archivare im kunsthistorischen Curriculum siehe T. JENNI / R. ROSENBERG, *Die Analyse der Objekte und das Studium der Quellen. Wiens Beitrag zur Etablierung einer universitären Kunstgeschichte*, in: *Reflexive Innensichten aus der Universität: Disziplinengeschichten zwischen Wissenschaft, Gesellschaft und Politik* (hrsg. von K. A. FRÖSCHL u. a.), Wien 2015, S. 121-134.

¹¹ J. OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, S. v.

verdanke. Insgesamt vermittelt der Text den Eindruck eines gewissenhaften Wissenschaftlers, der positivistisch und systematisch die Kunstgeschichte auf die Beine der monumentalen und literarischen Quellen stellt. Schlossers Anspruch erschöpft sich aber nicht in positivistischen Sammlungen. Wie so viele seiner Zeitgenossen glaubt er an daran, dass Epochen etwas Wesenhaftes seien und schreibt beispielsweise vom „Parallelismus frühmittelalterlicher Sprach- und Kunstentwicklung“.¹² Er setzt dafür den Topos des *ex ungue leonem* ein:¹³ So wie Phidias aus der Klaue die gesamte Gestalt des Löwen zu ermitteln wusste, so kann in jeder Quelle – ob monumental oder schriftlich – der Charakter der Epoche erkannt werden. Die Annahme, wonach historische Epochen einen einheitlichen Charakter haben, von einem Zeitgeist beherrscht seien, war damals nicht nur aber auch in Wien selbstverständlich. So fragt bekanntlich wenige Jahre später Alois Riegl in der *Spätromischen Kunstindustrie* (1901), nach dem gemeinsamen „Kunstwollen“ der Reliefs des *Konstantinsbogens* und der Schriften von Augustinus.¹⁴

Die Übersicht seiner Schriften macht deutlich, wie systematisch Schlosser die Geschichte der Kunstliteratur über drei Jahrzehnte hinweg chronologisch Schritt für Schritt vom frühen Mittelalter bis etwa 1800 bearbeitet hat. Die wichtigsten Meilensteine nach der Habilitation über karolingische Schriftquellen (1892) sind 1896 das *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts*, 1908 die Publikation der *Vasaristudien* des verstorbenen Freundes Wolfgang Kallab; 1910 und 1912 *Ghibertis Denkwürdigkeiten*. Während des Ersten Weltkriegs saß Schlosser am Schreibtisch. Er kompilierte und publizierte in rascher Folge einzelne Hefte von *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*: I. *Mittelalter* (1914), II. *Frührenaissance* (1915), III. *Erste Hälfte des Cinquecento. Leonardos Vermächtnis – Historik und Periege* (1916), IV. *Die Kunsttheorie der ersten Hälfte des Cinquecento* (1917), V. *Vasari* (1918), VI. *Die Kunstliteratur des Manierismus* (1919), VII. *Die Geschichtsschreibung des Barocks und Klassizismus* (1920), VIII. *Die italienische Ortsliteratur* (1920), IX. *Die Kunstlehre des 17. und 18. Jahrhunderts* (1920), X. *Register (zugleich Gesamtbibliographie) und Inhaltsübersicht zu sämtlichen Heften* (1920). Die *Kunstliteratur* von 1924 mit ihren 656 Seiten ist nichts anderes als die Zusammenlegung dieser zehn Hefte in einem dicken Buch mit nur geringen Überarbeitungen. Dem Drucker oblag es, alles neu zu setzen. Nach dieser detaillierten Kartierung des gesamten Feldes, blieb Schlosser der Kunstliteratur weitgehend fern. Unter den späteren Schriften fällt lediglich der Aufsatz *Ueber die ältere Kunsthistoriographie der Italiener* von 1929 in diesem Gebiet auf. Es ist eine 30 Seiten lange Zusammenfassung, die im Gegensatz zum Standardwerk von 1924 sehr lesbar ist, eine Art von Quintessenz lebenslanger Recherchen.

¹² SCHLOSSER, Bedeutung (zit. Anm. 4), S. 1.

¹³ Ebenda. Vgl. ebendort auch S. 3: „die Quellen tragen auf beiden Gebieten im wesentlichen denselben Charakter“.

¹⁴ Zur Wertschätzung Schlossers für Riegls Buch siehe: J. v. SCHLOSSER, Über einige geschichtliche Voraussetzungen der mittelalterlichen Kunstsprache, in: Hermann Egger. Festschrift zum 60. Geburtstag, Graz 1933, hier: bes. S. 13.

Leistungen und Grenzen der *Kunstliteratur*

Schlossers Leistung in der *Kunstliteratur* ist immens. Zweierlei möchte ich hier hervorheben. Erstens die Materialfülle. Er hat rund 1800 Schriften darin eingearbeitet. Das ist zwar weniger als die Hälfte der Titel aus dem 1821 gedruckten Bibliothekskatalog von Leopoldo Cicognara, der nach eigener Aussage seine wichtigste Quelle war.¹⁵ Die Beschreibung der einzelnen Texte und ihre historische Einordnung sind aber sehr viel ausführlicher. Wer sich über Autoren und Werke kundig machen will, findet hier weiterführende und weitgehend zuverlässige Grundinformationen – Lebensdaten, Auflagenfolgen und weitere Bücher, die in geographischer und zeitlicher Nähe erschienen sind. Wir verdanken Schlosser, zweitens, den Begriff ‚Kunstliteratur‘. Heute im deutschsprachigen Raum selbstverständlich, vor 1924 jedoch nicht gebräuchlich. Wie nützlich dieser Begriff ist, bemerkt jeder, der in diesem Feld auf Englisch schreibt, eine Sprache in die Schlossers Buch nicht übersetzt wurde und die deswegen keinen allgemein verbindlichen Terminus für Kunstliteratur besitzt. Man kann zwar von *art literature*, *literature on*, bzw. *about art* sprechen, es bleibt aber letztlich unklar, welche Texte damit gemeint sind.

Die Kunstliteratur hat aber auch gravierende Schwächen. Sie lassen sich im Rückblick nach einem Jahrhundert deutlicher ausmachen. Auch hier beschränke ich mich auf zwei Aspekte. Erstens hat der Autor sein Material zwar gezielt ausgewählt und damit einen bestimmten Corpus von Texten definiert, er bleibt aber eine klare Begründung dieser Auswahl schuldig. Was ist Kunstliteratur? Was also eine literarische Quelle? Schlosser wagt nur einmal eine Definition und diese ist sehr umständlich. Man findet sie in der *Vorerinnerung*, die 1914 im ersten Heft der *Materialien zur Quellenkunde* veröffentlicht und 1924 am Anfang der *Kunstliteratur* wörtlich wiederabgedruckt wurde: „Auch der Begriff der Quellenkunde selbst bedarf einer Einschränkung; gemeint sind hier die sekundären, mittelbaren, *schriftlichen* Quellen, vorwiegend also im Sinne der historischen Gesamtdisziplin die literarischen Zeugnisse, die sich in theoretischem Bewußtsein mit der Kunst auseinandersetzen, nach ihrer historischen, ästhetischen oder technischen Seite hin, während die sozusagen unpersönlichen Zeugnissen, die Inschriften, Urkunden und Inventare, anderen Disziplinen zufallen und hier nur einen Anhang bilden können.“¹⁶

Schlossers Interesse richtet sich also auf literarische Texte über Kunst im Allgemeinen, während er archivalische Quellen, die zwar Aufschluss über Datierung und Zuschreibung einzelner Werke ermöglichen, nicht aber über historische und ästhetische Einschätzungen, nicht berücksichtigt. Diese Aussage steht allerdings im Widerspruch zum Aufsatz von 1892. Dort hatte Schlosser den archivalischen Fund von Milanesi sehr wohl als Exempel literarischer Quellen verwendet. Er scheint auch nirgends zwischen „Schriftquellen“ und ähnlichen Begriffen aus dem Frühwerk und dem späteren Begriff der „Kunstliteratur“ zu

¹⁵ J. V. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, S. 4: „Das Hauptwerk auf diesem Gebiete rührt aber von einem in unserer Wissenschaft namhaften Manne, dem Grafen Leopoldo Cicognara, [...]. Es ist der Katalog seiner Privatbibliothek“. Bemerkenswert ist auch die Aussage, wonach er die meisten italienischen Quellen in der eigenen Bibliothek besaß (J. V. SCHLOSSER, *Ein Lebenskommentar*, in: *Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen* (hrsg. von J. HAHN), Leipzig 1924, S. 94-134, hier: S. 105).

¹⁶ J. V. SCHLOSSER, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, 10 Bde., Wien 1914-20, Bd. 1, 1914, S. 4 und SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur* (zit. Anm. 15), S. 1.

unterscheiden. Eine Bevorzugung literarischer Texte wird vielmehr aller Vollständigkeit zum Trotz bereits bei seiner Sammlung karolingischer Quellen von 1892 deutlich. Sie ist für die späteren Bücher, in denen er nicht mehr der Vollständigkeit verpflichtet ist, endgültig bestimmend.¹⁷ Sowohl im *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters* (1896) als auch in den *Materialien zur Quellenkunde* (1914-1920) und der sich daraus ergebende *Kunstliteratur* (1924) ordnet Schlosser die schriftlichen Quellen chronologisch nach Epochen. Ihm geht es nicht um Quellen zur Geschichte von Kunstwerken, sondern um Quellen zur Kunst bestimmter Zeiten und Orte, zum Charakter historischer Epochen. Er sammelt nicht die Schriftquellen, um die Geschichte einzelner Monumente besser zu begreifen. Literarische Texte sind für ihn vielmehr Quellen für das allgemeine Verständnis der Kunstentwicklung, während Urkunden und Inventare keinen Zugang zum Geist ihrer Zeit erschließen. Das entspricht Hegels Diktum, wonach Kunstwerke den am besten geeigneten „Schlüssel“ „für das Verständnis der Weisheit und Religion“ von Völkern ausmachen.¹⁸ Die Parallelismen zwischen monumentalen und literarischen Quellen hat Schlosser allerdings, anders als Riegl, nie systematisch ausgesprochen. Auf der einen Seite beruht Schlossers Perspektive auf einer Vorstellung von epochenspezifischen, symbolischen Zusammenhängen, aus denen er keine neue Erkenntnisse zu ziehen wusste und die heute mehr als suspekt erscheinen.¹⁹ Auf der anderen Seite ermöglichte ihm diese Perspektive die Zuspitzung auf literarische Texte und die Auslassung archivalischer Quellen, die entscheidend für den Erfolg der *Kunstliteratur* sind. Schlossers Textauswahl hat unser Verständnis des Feldes entscheidend geprägt und das ist ein Paradoxon: Sein Kriterium hat sich in der Praxis bewährt, obwohl es unscharf definiert ist und auf problematischen Vorannahmen ruht.

Die zweite Schwäche der *Kunstliteratur* ist, dass die Konventionen und Bedingtheiten der Textgattungen, und damit deren spezifische Sprechweisen und Topoi, weitestgehend übergangen werden. Schlossers chronologische und topographische Anordnung des Materials verschleiert die gattungsbedingten Zusammenhänge von Texten, die an unterschiedlichen Orten und Zeiten geschrieben wurden, aber direkt aufeinander bezogen sind. Die *Kunstliteratur* gerät deswegen über weite Abschnitte zum additiven Repositorium dicht gedrängter Informationen. So nützlich das Buch als Nachschlagewerk ist, so unlesbar bleibt es

¹⁷ So schreibt er in J. V. SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des 4.-15. Jahrhunderts*, Wien 1896, S. VI: „Mit dem Programme der in früheren Bänden dieser Quellenschriften veröffentlichten Sammlungen von literarischen Quellen (zur byzantinischen [F. W. UNGER, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien 1878] und karolingischen Kunstgeschichte [Schlossers Habilitation von 1892]) hat also dieser neue Band nichts gemein: jene streben eine möglichst vollständige Compilation aller Notizen und Stellen über die Kunst jener Zeiten an und sind wesentlich für einen kleineren Fachkreis bestimmt. Hier haben dagegen grundsätzlich nur größere, zusammenhängende Stücke Aufnahme gefunden, und auch diese nur in ihren wichtigsten und dem Kunsthistoriker interessantesten Partien. Gänzlich ausgeschlossen mussten, schon in Rücksicht auf den Umfang des Buches, alle nicht rein literarischen Äußerungen bleiben: so die Inschriften, – im eigentlichen Sinn, soweit sie an Monumenten erhalten sind – die Urkunden, Statute und Inventare, endlich, wie sich von selbst versteht, die selbständigen theoretischen Schriften.“

¹⁸ G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*. 1 (hrsg. v. E. MOLDENHAUER / K. M. MICHEL), Frankfurt am Main 1970, S. 21.

¹⁹ Siehe dazu R. ROSENBERG, *Das Symbol – ein problematisches Paradigma der deutschsprachigen Kunstgeschichte*, in: *Architektur im Museum 1977-2012* (hrsg. von U. KIESSLER / W. NERDINGER), München 2012.

im Ganzen. Man mag einwenden, dass dieser Vorwurf anachronistisch ist. Er erfolgt, wie ich zugeben muss, vor dem Hintergrund der sprachanalytischen Wende (*linguistic turn*). Diese hat sich zwar erst seit den 1960er Jahren in den Geisteswissenschaften ausgebreitet, wurzelt aber im frühen 20. Jahrhundert und damit durchaus in Schlossers Zeit. Immerhin lieferte Albert Dresdner mit seinem Buch zur Geschichte der Kunstkritik bereits 1915 das Exempel einer text- und gattungsbewussten Geschichte der Kunstliteratur.²⁰

Die Kritik an die *Kunstliteratur* ist umso mehr berechtigt, als Schlosser selbst um die Schwächen seines Buches wusste. Die markanteste Hinzufügung von 1924 – gegenüber den zuvor einzeln erschienenen Heften – ist die lange Widmung an Karl Vossler. Sie ist mit „Wien, Weihnachtsfest 1922“ datiert und fungiert als Vorwort.²¹ Es liegt nahe, diese Widmung mit Schlossers Artikel aus der *Allgemeinen Zeitung* von 1892 zu vergleichen. Der 25-jährige war 1892 selbstbewusst als Forscher aufgetreten, der die Methoden seines Faches absteckt und neu justiert. Demgegenüber erscheint der 58-jährige Professor 1924 als Zweifelnder: „Ich hätte [... das Buch] von Grund auf umarbeiten müssen und sollen; aber dazu fehlt mir, noch mehr als die Zeit, die Überzeugung, daß ich alle diese Probleme soweit durchgedacht hätte, daß sie für mich zu einem gewissen Abschluß gelangt wären; ich stehe noch immer in einer Krise.“²² Diese Rede von der Krise ist weit mehr als eine *captatio benevolentiae*. Sie mag eine biographisch-psychische Dimension haben. Sicher ist aber, dass Schlosser die Grenzen seiner jahrelangen Leistung bemerkt, den Ausweg aber nicht findet. So schreibt er ebendort: „Das vorliegende Buch [sei] was es ursprünglich sein wollte und seiner ganzen Intonation nach bleiben mußte, [eine] Quellenkunde“. Obgleich ihn „immer stärker [... eine] Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung [beschäftigt]“ habe.²³ Während man Schlossers spätere Überlegungen über *Stilgeschichte* versus *Sprachgeschichte* als Beiträge zu einer *Theorie* der Kunstgeschichtsschreibung verstehen kann, scheint er keine Versuche unternommen zu haben, eine *Geschichte* derselben zu schreiben.²⁴

²⁰ A. DRESDNER, *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie*, München 1915.

²¹ SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur* (wie Anm. 15), S. VII-IX.

²² Ebenda, S. IX.

²³ Ebenda, S. VIII.

²⁴ Aufschlussreich ist Schlossers kurze Autobiographie, die im selben Jahr wie *Die Kunstliteratur* erscheint, offensichtlich aber schon früher fertiggestellt war, d.h. vor dem Weihnachtsfest 1922 (SCHLOSSER, *Lebenskommentar* (zit. Anm. 15)). Hier (S. 105f.) findet sich ein teils wortgleicher selbstkritischer Passus in Bezug auf die 1914 bis 1920 publizierten *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*. Noch hegt er etwas Hoffnung, in der Buchausgabe eine bessere Form zu finden: „Sie sind auch wirklich ‚Materialien‘, Bausteine, nicht so sehr zu einer ‚Quellenkunde‘, als zu einer Geschichte der älteren Kunsttheorie und Kunsthistoriographie, wie sie mir zuletzt durch Croces Einfluß in immer deutlicheren Zügen entgegentrat; aber von einer solchen sind sie noch weit entfernt, und ich zweifle, ob sie in der längst von mir geplanten (auch von manchen Seiten gewünschten) Buchausgabe diese Gestalt werden gewinnen können.“ 1934 geht Schlosser im Rückblick auf die eigene wissenschaftliche Tätigkeit nicht mehr explizit auf die Kunstliteratur ein (J. SCHLOSSER, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, Innsbruck 1934, S. 201-209). Ich vermute deswegen, dass er das Thema gänzlich abgelegt hat.

Alternativvorschlag: Eine Geschichte der Kunstliteratur nach Gattungen

Im Rahmen einer allgemeinen Kulturgeschichte bestimmter Zeiten und oder Orte kann es sinnvoll sein, die bildenden Künste, also Gemälde, Skulpturen und Bauten parallel zueinander zu besprechen. Will man aber eine Geschichte der Kunstwerke schreiben und besonders der Veränderungen ihrer Gestaltung erläutern, die in der Kunstgeschichte vielfach als „Entwicklungen“ beschrieben werden,²⁵ so liegt es nahe, einzelne Gattungen nacheinander oder gar ganz voneinander getrennt zu behandeln: Die Geschichte der Malerei getrennt von der Geschichte der Skulptur, getrennt von der Geschichte der Architektur. Tatsächlich ist man vielfach und sehr erfolgreich dazu übergegangen, noch feinere Unterteilungen vorzunehmen – etwa die Geschichte der religiösen Historienmalerei oder, nach Aufgaben, die Geschichte des Altarbildes. Der große Vorteil einer solchen Ordnung ist, dass sie Zusammenhänge zwischen den Werken aufdeckt. Zusammenhänge, die sowohl die Form als auch den Inhalt betreffen. Gleiches gilt für die Geschichte von Texten. Auch hier bietet sich eine Ordnung nach den Gattungen von Texten an. Julius Schlosser hatte selbst, und zwar bereits 1896, Voraussetzungen geschaffen, um in diese Richtung die *Kunstliteratur* „von Grund auf um[zuarbeiten“.²⁶ In der Einleitung zu seiner unkommentierten Anthologie mittelalterlicher Quellen aus dem Jahr 1896 zählt er verhältnismäßig ausführlich Gattungen der antiken und mittelalterlichen Kunstliteratur auf, vermutlich zum allerersten Mal überhaupt.²⁷ Er griff diese Gattungsbestimmungen später aber nicht mehr auf, obwohl sie ihm die Definition von Kunstliteratur leichter gemacht hätte: Kunstliteratur, wie sie von Schlosser ausgewählt wurde, ist nämlich nichts anderes als die Summe jener Textgattungen, in denen ein Diskurs über Kunst ausgebildet wurde.

Was sind die Gattungen der Kunstliteratur? Ich zähle im Folgenden deren acht und skizziere damit, wie eine systematische Geschichte der europäischen Kunstliteratur in der Frühen Neuzeit (ca. 1400 bis 1800) aussehen könnte. Berücksichtigt wird damit, dem Material nach, in etwa das Feld von Schlossers *Kunstliteratur*.²⁸ Eine zusammenhängende Diskussion nichteuropäischer Schriftquellen muss dagegen mangels Vorarbeiten ausbleiben.

²⁵ Ich erlaube mir hier auf einen eigenen in Vorbereitung befindlichen Text hinzuweisen (ausgehend vom Vortrag: Entwicklung. Ein Paradigma der Kunstgeschichte, bei der Tagung *Vom Umgang mit der Temporalität in den Sozial- und Geisteswissenschaften*, am Deutsch-französisches Institut für Geschichts- und Sozialwissenschaften, Frankfurt a.M., 31.10.2016).

²⁶ Wie Anm. 22.

²⁷ SCHLOSSER, Quellenbuch (zit. Anm. 17), S. VII-XXI. Er zählt der Reihe nach insbesondere: Der Titulus, die prosaische Ekphrasis, die poetische Kunstbeschreibung, die fiktive Beschreibung von Kunstwerken, das Inventar, die Monographie über hervorragende Bauwerke (Denkschrift), die periegetisch-topographische Literatur, die Biographie und die Künstlernovelle. Die Quellen hat Schlosser in diesem Buch allerdings rein chronologisch gereiht, ohne auf die Zuordnung nach Textgattungen Rücksicht zu nehmen.

²⁸ Dort findet man bibliographische Nachweise der genannten Quellen, die hier mit abgekürzten Titeln und unter Auslassung der Vornamen der Autoren genannt werden.

1. Traktate über die Künste

Ein wichtiges Movens für die Entstehung einer Kunstliteratur in der frühen Neuzeit war bekanntlich, das Streben nach Nobilitierung der Künste. Entscheidend war es nachzuweisen, dass sie eine theoretische Grundlage besitzen. Leon Battista Alberti steht mit seinen Traktaten über Skulptur (um 1434), Malerei (um 1435) und Architektur (um 1442-1452) am Anfang von drei Diskurssträngen, die bis in das 20. Jahrhundert reichen. Der Humanist Alberti betrachtet diese Künste nicht als zusammenhängende Einheit. Er hat gleichwertige theoretische Schriften auch über andere Künste, etwa die Pferdehaltung, verfasst. Auch wenn etwa Vasari, in den Einleitungen der *Vite*, systematische Abhandlungen über die Künste verfasste, erfolgt das in drei aufeinanderfolgenden Abschnitten. Zwar ist gelegentlich von den (drei) *Arti del disegno* die Rede. Eine Theorie der bildenden Künste und noch allgemeiner der ‚Kunst‘ (im emphatischen bis heute gängigen Verständnis des Wortes) wird aber erst seit dem 18. Jahrhundert versucht – überwiegend durch die damals neue philosophische Ästhetik.²⁹

1.1 Architekturtheorie.

Europäische Architekturtraktate vom 15. bis zum 18. Jahrhundert bilden eine homogene Gruppe. Das liegt wesentlich daran, dass die gesamte Architekturtheorie auf ein einziges Buch zurückgeht: Vitruvs *De Architectura*. Wäre uns dieser um 30 v. Chr. verfasste Traktat nicht überliefert worden, so wäre die neuzeitliche Architekturtheorie und damit auch die Architektur selbst sicher ganz anders ausgefallen. Charakteristisch für diese Textgattung ist – seit Serlios 4. Buch von 1537 – die prominente Rolle von Illustrationen. In Vignolas *Regola* (1562), dem erfolgreichsten Handbuch in diesem Bereich, tritt der Text sogar gänzlich zurück. Ebenfalls seit Serlio findet zudem eine auffällige Fokussierung auf Säulenordnungen statt. Erst mit Laugiers *Essai sur l'architecture* (1753) wird die Themenvielfalt wieder breiter.

Wollte man die Geschichte der Architekturtheorie mit Schlossers Buch verstehen, so müsste man seine *Kunstliteratur* unter Zuhilfenahme des Indexes immer wieder neu aufschlagen. Man würde kaum bemerken, wie sehr jeder architekturgeschichtliche Traktat vorherige Werke aufgreift, weiterentwickelt und oder ihnen widerspricht. Erst 1986 hat Hanno Walter Krufft diese Zusammenhänge in einem magistralen Handbuch aufgezeigt.³⁰

1.2 Traktate über Skulptur

Anders als bei der Architektur ist kein antikes Traktat zur Skulptur überliefert. Wahrscheinlich ist, dass der Bildhauer Polyklet im 5. Jahrhundert v.C. ein solches verfasst und es *Kanon* betitelt hatte. Thema sollen vor allem die die Proportionen des menschlichen Körpers gewesen sein. Dieses vage Wissen genügte, um neuzeitliche Skulpturtheorien auf Fragen der menschlichen Proportion zu lenken. Sie stehen im Mittelpunkt von Albertis *De statua* (um 1434), Dürers *vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), aber auch

²⁹ Siehe P. O. KRISTELLER, The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics, in: *Journal of the History of Ideas*, 12, 1951, S. 496-527 und ebenda, 13, 1952, S. 17-46 sowie J. I. PORTER, Is Art Modern? Kristeller's ‚Modern System of the Arts‘ Reconsidered, in: *British Journal of Aesthetics*, 49, 2009, S. 1-24. Die Zusammenfassung der drei Künste als „*arti de li disegnatori*“ kommt allerdings bereits Ende des 13. Jahrhunderts bei Restoro von Arezzo vor (G. BLUM, Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance, München 2011, S. 47).

³⁰ H.-W. KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1986.

Audrans *Proportions du Corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité* (1683). Der zweite große Themenkomplex mit dem sich Skulpturtheorien befassen, ist die Technik der Herstellung. Dazu zählen die unterschiedlichen Grade von Plastizität (Medaille, Relief, freistehende Skulptur), die verschiedenen Materialien, ihre Eigenschaften, die je spezifischen Arbeitsschritte und Werkzeuge (so Vasari in einem Teil der Einleitung zu den *Viten* und Cellinis *Due trattati* von 1568) sowie Fragen nach der Anzahl von Ansichten, die ursprünglich mit der Werkgenese verknüpft wurden (Varchis zweite *Lezione* von 1549, die den bei Alberti und Leonardo angelegten Vergleich der Künste zum sog. *Paragone*-Streit entfacht und Themen anschlügt, die noch für Adolf von Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893 relevant waren). Alles in allem ist die gesamte Zahl älterer Skulpturentraktate weitaus geringer als jene der Neuauflagen mancher Architekturtraktate, insbesondere Vignolas *Regola*. Die wenigen Texte und der hohe Prozentsatz lateinischer Traktate zeugen von einer größeren Ferne zwischen Theorie und Praxis als bei Architektur und Malerei.³¹

1.3 Traktate über Malerei

Traktaten über Malerei behandeln eine weitaus größere Anzahl von Themen als bei Architektur und Skulptur. Ausgangspunkt ist Albertis *De pictura / Della pittura* (um 1435). In selbstbewusster Absetzung zu Plinius' Aussagen über Malerei (*Naturalis historia*, Buch XXXV) sowie zu mittelalterlichen Anleitungsbüchern (Cennini, *Il libro dell'arte*, um 1400) schafft Alberti mit hohem theoretischen Anspruch den Ausgangspunkt einer neuartigen, jahrhundertlang weitergeführten Gattung. Seine Nachfolge besteht zuerst aus Schriften, die einzelne Aspekte vertiefen, dann immer wieder aber auch aus umfassenden Versuchen, die gewachsene Theorie der Malerei in einem systematischen Überblick darzustellen.

Das erste in der Nachfolge Albertis vertiefte Thema ist die Erklärung der Zentralperspektive (Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Ms. 1480; Dürer, *Underweysung der Messung*, 1525). Albertis Diskussion über die Teile der Malerei (*circumscriptio, compositio, luminum receptio*) wurde um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Venedig aufgegriffen und auch im Hinblick auf regionale Schwerpunktsetzungenaufgegriffen: Pino (*Dialogo di Pittura*, 1548) zählt *invenzione, disegno* und *colorito*. Letztere erklärt er jeweils als Stärken der Florentiner und Venezianer. Dolce (*Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, 1557) hat diese Argumente zugespitzt.

Zu den neuen Aspekten einer Theorie der Malerei (und weniger ausgesprochen auch der Skulptur) zählt ab der Mitte des 16. Jahrhunderts was wir Ikonographie nennen. Wie man welche Götter, Heilige oder Allegorien darzustellen habe, ist vor allem in der Gegenreformation ein virulentes Thema (Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, 1556; Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556; Ripa, *Iconologia* 1593 und erstmals illustriert 1603).

Leonardo greift um 1500 verschiedene Themen aus Albertis Traktat auf. Seine Ansätze zu einer Theorie der Malerei wurden erst durch Melzi zu einem zusammenhängenden Manuskript verbunden und 1651 veröffentlicht. Lomazzo veröffentlicht als erster einen wirklich umfassenden Malereitraktat (*Trattato dell'arte de la Pittura*, 1584). In sieben Kapiteln (Proportionen, Bewegungen, Farbe, Licht und Schatten, Perspektive, Praxis, Ikonographie) und auf genau 700 (!) Seiten vertieft er sämtliche Aspekte, die bis dahin

³¹ Es wäre sinnvoll, Traktate über verschiedene Zweige des Kunsthandwerks, angefangen mit der Goldschmiedekunst, hier anzuschließen.

diskutiert wurden. Vielfach geht er deutlich darüber hinaus, so beispielsweise im Kapitel über Farben. Spätere Gesamtdarstellungen stammen u. a. von de Piles (*Cours de peinture par principes*, 1708), Richardson (*Essay on the Theory of Painting*, 1715) und Dandré-Bardon (*Traité de Peinture*, 1765).

Zusammenhängende Traktate über Malerei kommen nach der Mitte des 18. Jahrhunderts kaum mehr vor. Der Diskurs ist so umfassend geworden, dass die Weiterführung nur noch in Spezialgebieten möglich war. Dazu zählen einerseits einzelne Gattungen der Malerei, über die eigene Traktate verfasst wurden.³² Zu einer Vertiefung kam es andererseits bei einzelnen Aspekten, besonders den elementaren Bestandteilen der Malerei (Linie, Farbe, Komposition).³³

1.4 Kunstwörterbücher

Félibien veröffentlicht 1676 drei Traktate zu den drei Künsten und fügt im Anhang eine alphabetische Erläuterung von Fachwörtern aller drei Künste bei (*Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, 1676). Sein *dictionnaire* ist die erste gemeinsame Theorie der visuellen Künste, allerdings nur in der auflistenden Form eines Wörterbuchs. Baldinuccis *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* erscheint 1681 – bereits als eigenständiges Buch. Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771ff.) ist ebenfalls ein alphabetisches Fachlexikon, allerdings mehrbändig. Diese Tradition setzt sich bis zu den modernen Kunstenzyklopädien fort (Turner, *Dictionary of Art*, 1996).

2. Künstlerbiographik

Die älteste überlieferte Geschichte der Kunst verdanken wir Plinius. Das 35. Buch seiner enzyklopädischen *Naturalis historia* ist der Verwendung von Pigmenten und Tonerden gewidmet. Die Hälfte des Bandes (§ 53-149) besteht aus der Kurzvorstellung von „405 berühmten Bilder[n] und Maler[n]“. Es ist eine chronologische Aufzählung führender Maler, deren Erfindungen und deren Hauptwerke mit zahlreichen Anekdoten. Leitfaden ist die Entwicklung der Malerei durch die Anwendung zunehmend komplexerer Techniken. Möglicherweise war Plinius' Text bereits eine der Voraussetzungen für das hohe Ansehen von Malern in der Florentiner Dichtung des 14. Jahrhunderts (Dante, Boccaccio, Petrarca, Villani). In Florenz entstand auch mit Ghibertis *Commentarii* (ab 1450) die erste nachantike Geschichte der Kunst, die formal Plinius' Modell nahe steht, wie auch, vielleicht als Entgegnung zu Ghiberti, die erste *ausführliche* Biographie eines Künstlers (Manetti, *Vita di*

³² Die erste systematische Darstellung dieser Gattungen bei Félibien in der Einleitung der von ihm herausgegebenen *Conférences de l'Académie [...] pendant l'année 1667* (EA 1668). Die vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin herausgegebenen Bände *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, 1. *Historienmalerei* (hrsg. von T. W. GAEHTGENS / U. FLECKNER, Berlin 1996), 2. *Porträt* (hrsg. von K. HELLWIG / R. PREIMESBERGER, Berlin 1999), 3. *Landschaftsmalerei* (hrsg. von W. BUSCH, Berlin 1997), 4. *Genremalerei* (hrsg. von T. W. GAEHTGENS, Berlin 2002) und 5. *Stilleben* (hrsg. von E. KÖNIG / C. SCHÖN, Berlin 1996) vermitteln einen Überblick, auch wenn sie nicht als Geschichte von Textgattungen, sondern nach dem Overbeck'schen Prinzip der Ordnung nach Objektgruppen organisiert sind.

³³ R. ROSENBERG, *Turner – Hugo – Moreau: Entdeckung der Abstraktion*, München 2007, S. 17-53.

Filippo Brunelleschi, um 1480, rund 70 Seiten lang). Das sind die Vorbilder, aus denen Vasari die *Vite* entwickelte (1550 und zweite Aufl. 1568), das umfang- und einflussreichste Werk der frühneuzeitlichen Kunstliteratur. Vasari hat Modelle für Biographien vergangener wie auch lebender Künstler geschaffen, darüber hinaus die erste nach Epochen gegliederte Geschichte von Kunst.³⁴ Vasaris *Vite* bleiben bis zum Ende des 17. Jahrhunderts das Leitmodell der Kunsthistoriographie. Nachgeborene Schriftsteller unterschiedlicher Länder haben seine Geschichte der Kunst unter Einschluss weiterer Künstler fortgeschrieben (u. a. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604; Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des excellens peintres*, 1666-85; Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, 1672). Im 18. Jahrhundert wurde Vasari zur historischen Quelle degradiert. Es entstanden drei neue Formen der Künstlerbiographie: a) *Historisch-kritische Lebensbeschreibungen*: Historisch nachgewiesene Tatsachen ersetzen Anekdoten. Die Lebensbeschreibung wird von der Auflistung der Werke getrennt. Daraus entwickeln sich moderne kritische Werkverzeichnisse.³⁵ b) Das *alphabetische Künstlerlexikon*: Orlandis *Abecedario pittorico* erschien erstmals 1704. In einem einzigen Band beinhaltet es 4000 (!) Künstlereinträge, die entsprechend kurz gefasst sind. Wesentlich ausführlicher sind sie in Heineckens *Dictionnaire* (1778-90), das auch sämtliche Stiche von und nach den einzelnen Künstlern auflistet. Es kam allerdings nicht über den vierten Band hinaus und damit nur von „A“ bis „Diz“ (Diziani). Das Problem der Vollendung ist in diesem Bereich noch heute virulent (etwa bei dem 1983 begonnenen *Allgemeinen Künstlerlexikon*). c) Vasaris *Vite* kommen nicht ohne Aneinanderreihung von Ereignissen und Wiederholung von Redewendungen aus. Höhere Unterhaltung versprechen *literarisch-romanhafte Künstlerbiografien*. Cellinis Autobiographie ist ein frühes Beispiel dafür. Zwar noch im 16. Jahrhundert verfasst, aber erst 1728 im Druck erschienen und 1803 von Goethe ins Deutsche übersetzt. Künstlerromane sind im 19. Jahrhundert überaus beliebt und beeinflussen auch die akademische Kunstgeschichte (etwa Hermann Grimm).³⁶ Die bis heute so erfolgreiche Gattung des Künstlerfilmes setzt diese Tradition fort.

3. Geschichten der Kunst nach den Denkmälern

Vasari erzählt Kunstgeschichte durch Künstlerbiografien. Eine Geschichte der Kunst nach den Denkmälern wurde demgegenüber erst im 18. Jahrhundert entwickelt. Der Paradigmenwechsel fand in Feldern statt, die von Vasari und seinen Nachfolgern nicht erfasst worden waren und auch mangels Künstlernamen und Biografien nicht hätten erfasst werden

³⁴ Seine dreiteilige Epochengliederung übernimmt er vor allem von der mittelalterlichen Heilsgeschichte worauf bereits Schlosser hingewiesen hat (SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur* (wie Anm. 15), S. 282 und erstmals eingehend: G. BLUM, *Provvidenza e progresso. La teologia della storia nelle „Vite“ vasariane; con alcune considerazioni su periodizzazione e paginatura nella Torrentiniana*, in: *Le Vite del Vasari* (hrsg. von K. BURZER u. a.), Venedig 2010). Bemerkenswert ist, dass sich diese Einteilung der Kunst der italienischen Renaissance weitgehend bis heute bewährt hat.

³⁵ A. ROESLER-FRIEDENTHAL, *Defining the oeuvre, shaping the catalogue raisonné*, in: *The Challenge of the Object. CIHA Congress Proceedings* (hrsg. von U. GROßMANN / P. KRUTISCH), Bd. 2, Nürnberg 2013, S. 723-727.

³⁶ K. HELLWIG, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005.

können. Erste Ansätze entstanden in Bezug auf Gebäude.³⁷ 1721 veröffentlicht Fischer von Erlach den *Entwurf einer historischen Architectur*, ein großes querformatiges Tafelwerk. Es beginnt mit der Antike – Griechenland aber auch Ägypten und Persien (Buch 1). Buch 2 behandelt das Römische Imperium, schließt aber auch Stonehenge ein. Bemerkenswert ist, wie wenig eurozentrisch diese erste Geschichte von Kunstdenkmälern ist: Buch 3 stellt „Gebäude der Araber und Türken; wie auch [der] neuen Persianischen, Siamitischen, Sinesischen und Japonesischen Bau-art“ zusammen. Die zwei restlichen Bücher 4 und 5 dienen zur Vorstellung der Entwürfe des Autors. Eine vollständige Weltgeschichte der Architektur dürfte er also von Anfang an nicht bezweckt haben.

Winckelmann hat mit seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) erstmals eine theoretisch durchdachten und philologisch ausgearbeiteten Geschichte von Kunstdenkmälern vorgelegt.³⁸ Nachfolgende Generationen von Gelehrten waren mit der Aufgabe konfrontiert, Winckelmannsche antike Kunstgeschichte chronologisch fortzusetzen: Lanzi (*Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 1795/96: italienische Malerei von der Renaissance bis zum 18. Jh. nach regionalen Schulen gegliedert), Seroux d'Agincourt (*Histoire de l'Art par les monumens. Depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, 1811-23: das gesamte Mittelalter und abermals die Renaissance, erstmals reich illustriert), Cicognara (*Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone*, 1813-18: italienische Skulptur von der Renaissance bis Canova). Diese und andere Werke griff Kugler in einer ersten Universalgeschichte der Kunst auf (*Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842).

4. Werkmonographien / Kunstbeschreibungen

Es gab in vormoderner Zeit nur vereinzelte Texte, die *einem* Werk gewidmet waren. Die meisten waren vermutlich Festschriften, die anlässlich der Erbauung oder Restaurierung öffentlicher Gebäude entstanden sind – vermutlich schon im klassischen Griechenland, obwohl keine Beispiele erhalten sind.³⁹ Soweit ich das beurteilen kann, kam es jedenfalls vor 1800 nicht zur Ausbildung einer eigenen Textgattung mit bestimmten Formen und Standards.

Die allererste gedruckte Monographie über ein Werk der Bildkünste ist Bocchis *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello* (1584). Sie ist keine Festschrift, da sie nicht anlässlich eines Jubiläums und oder der Restaurierung der um 1417 geschaffenen Statue veröffentlicht wurde. Sie erfüllt aber auch nicht die Kriterien einer kunsthistorischen Publikation: Die knapp 100 Textseiten sind so unspezifisch, dass sie auch über ein anderes Bildwerk geschrieben sein könnten. Bocchi geht nirgends auf die Skulptur ein, weil die Werkbeschreibung zu diesem Zeitpunkt noch nicht Teil seines literarischen Repertoires ist.

Beschreibungen von Kunstwerken kommen sowohl als Teil anderer Gattungen der Kunstliteratur wie auch als eigenständige Schriften vor. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

³⁷ Siehe auch Félibiens unvollendete und nicht veröffentlichte Geschichte der königlichen Schlösser in Frankreich (S. GERMER, *Kunst-Macht-Diskurs: Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997, S. 298-321).

³⁸ Siehe insbes. G. BICKENDORF, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.

³⁹ Eines der ältesten überlieferten Beispiele ist die Rede (*Ekphrasis*) von Paulos Silentiarios anlässlich der Wiedereinweihung der *Hagia Sophia* (563).

sind sie äußerst selten und erst nach 1600 ausführlicher. Es gibt zwei lange Beschreibungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Beide sind eigenständige monographische Texte, die aber erst später zum Druck gelangten (Agucchi, *Descrittione della Venere dormiente di Annibale Carrazzi*, Ms. 1602, EA 1678 und Carlo, *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle*, Ms. 1627). Carlo trennt erstmals seine Beschreibung in einzelnen Rubriken auf. Diese Technik wird von Félibien ab 1660 mehrfach angewendet und perfektioniert (bspw. *Les Reines de Perse*, 1663). Seine Beschreibungen dienen als Vorlage für die Akademie-Vorträge von 1667.⁴⁰ Die gesamte Anzahl von Kunstbeschreibungen bleibt bis 1700 überschaubar. Danach kam es zu einer deutlichen quantitativen Zunahme, wobei es im 18. Jahrhundert zwei Richtungen gab.⁴¹ Erstens wurde Félibiens analytischer Zugang weiterentwickelt und zunehmend mit geometrischen Begriffen bereichert.⁴² Solche Texte blieben im 18. Jahrhundert in der Minderheit, nahmen aber nach 1800 stark zu. Dies lag einerseits an der preiswerteren Möglichkeit der Bebilderung von Kunstbüchern (analytische Beschreibungen dienten nun nicht mehr als Ersatz, sondern als Ergänzung des visuellen Eindrucks eines Werkes), andererseits an der Etablierung des Faches Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin. Weitaus populärer war im 18. Jahrhundert zweitens eine neue, enthusiastische Ausdrucksbeschreibung, die auch noch von Goethe praktiziert wurde. Die Sprache der Kunstbeschreibung erfuhr im 18. Jahrhundert bedeutende Erweiterungen. Hierzu zählt auch der Einsatz von Naturmetaphern, erstmals vielleicht durch Winckelmann.

5. Bildgedichte / Literarische Kunstzitate

Kunstbeschreibungen sind der Versuch, Kunstwerke und ihren Eindruck auf den Autor in Prosa zu fassen. Einen ähnlichen Weg gehen Schriftsteller, wenn sie Kunstwerke zum Thema von Dichtung machen: Auch hier kann es um eine mediale Übersetzung gehen – von visueller in sprachliche Kunst. Das Kunstwerk dient allerdings häufig nur dazu, die Fantasie des Dichters anzuregen, der keinerlei Anspruch auf angemessene Wiedergabe erhebt. Für Gedichte zu einzelnen Kunstwerken hat sich die Bezeichnung ‚Bildgedicht‘ eingebürgert.⁴³ Demgegenüber sprechen Germanisten von Kunstzitataten oder literarischen Bildzitataten, wenn in literarischer Prosa auf bestimmte Bilder und Bildpraktiken verwiesen wird.⁴⁴

⁴⁰ R. ROSENBERG, Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 58, 1995, S. 297-331 und R. ROSENBERG, André Félibien et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionalisation d'un discours, in: La naissance de la théorie de l'art en France 1645-1720 (hrsg. von C. MICHEL / S. GERMER) = Revue d'esthétique, 31/32, 1997, S. 148-159.

⁴¹ O. KASE, Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert, Petersberg 2010.

⁴² R. ROSENBERG, 'Une ligne horizontale interrompue par une ligne diagonale'. De la géométrie dans la description d'œuvres d'art, in: La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines (hrsg. von O. BONFAIT), Paris 2004, S. 55-74.

⁴³ Siehe das Standardwerk von G. KRANZ, Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie, 3 Bde., Köln / Wien 1981-87.

⁴⁴ Siehe: Handbuch der Kunstzitate Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne (hrsg. von K. FLIEDL / M. RAUCHENBACHER / J. WOLF), 2 Bde., Berlin / Boston 2011 und die Datenbank <http://www.univie.ac.at/bildzitat/start.html>.

6. Topographische Werke

Pausanias leistet mit der *Periegesis tes Ellados* (160-180 n. Chr.) eine systematische Beschreibung Griechenlands indem er den Leser topographisch entlang bestimmter Wege führt. Der Fokus liegt auf Kulturdenkmälern und Gebräuchen. Topographisch geordnete Auflistungen von Kirchen und Reliquien kommen im Mittelalter in den Pilgerführern (*Mirabilia Urbis Romae*) vor. Ein regelrechter Kunstführer entsteht aber erst 1591 in Florenz: Bocchi, *Le bellezze della citta di Fiorenza*. Erst mit der Entwicklung des Tourismus für bürgerliche Schichten vermehrt sich die Zahl von Kunstreiseführern sehr deutlich (*Baedeker* seit 1839).

Gedruckte und ungedruckte Reiseberichte sind eine weitere Form der topographischen Literatur, die man zur Kunstliteratur zählen kann, insofern Kunstdenkmäler vielfach eine wichtige Rolle einnehmen. Verfasst wurden sie vor allem von adligen Sprösslingen auf Kavaliereisen.⁴⁵

7. Sammlungs- und Ausstellungskataloge

Kataloge von Kunstsammlungen mit Holzschnitten sind in Ostasien spätestens seit dem 12. Jahrhundert nachweisbar.⁴⁶ Das wohl älteste europäische Beispiel ist der Katalog der Heldenrüstkammer Erzherzog Ferdinand II. von Tirol in Schloss Ambras (Notzing, *Armamentarium Heroicum*, 1601-03). Dieser legt den Schwerpunkt weniger auf Objekte als auf die Persönlichkeiten, deren Rüstungen in der Sammlung aufbewahrt wurden. Die *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani* von 1631 ist eine überaus prachtvolle Stichsammlung, die nur einen Teil der römischen Sammlung des Marquis darstellt – seine antike Statuen. Das zweibändige Werk kommt fast ohne Texte aus. Sammlungskataloge sind im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts stärker auf Gemälde fokussiert. Das deutet auf den zunehmenden Wert von Malerei im Rahmen der höfischen Repräsentation. Teniers Katalog der Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm (*Theatrum Pictorium*, 1660) besteht wie bei Giustiniani aus ganzseitigen Stichen und einer sehr kurzen Einleitung.⁴⁷ Demgegenüber ist Félibiens *Tableaux du cabinet du roy* von 1677 der wohl erste kommentierte Sammlungskatalog. Nach den ersten 18 Textseiten und 40 Stichen blieb es allerdings unvollendet.⁴⁸ Diese vier großformatigen Luxuspublikationen waren allesamt in sehr kleinen Auflagen gedruckt und wohl nur als repräsentative Geschenke konzipiert. Der Zugang zu Kunstsammlungen blieb im 17. Jahrhundert exklusiv. Entsprechend exklusiv war auch das

⁴⁵ Siehe: L. SCHUDT, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1959.

⁴⁶ Y. CHENG, *Tradition and Transformation: Cataloguing Chinese Art in the Middle and Late Imperial Eras*, Philadelphia (PhD) 2010.

⁴⁷ Siehe im Allgemeinen: A. BÄHR, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660-1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim u. a. 2009 und *Fürstenglanz. Die Macht der Pracht* (hrsg. von A. HUSSLEIN-ARCO u. T. NATTER), Wien 2016.

⁴⁸ S. GERMER, *Kunst-Macht-Diskurs* (zit. Am. 37), S. 321-334.

Interesse an Katalogen.⁴⁹ Dies änderte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts. Fürstliche Sammlungen wurden einem breiteren Publikum zugänglich und es entstanden öffentliche Museen. Daraus ergab sich eine Nachfrage für käufliche Sammlungskataloge, die zwei verschiedene Formen annahmen: Erstens große Galeriewerke mit Abbildungen und teils eingehenden Beschreibungen zum Gebrauch in Bibliotheken – so Pigages *Galerie Electorale de Dusseldorff ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux* (1778).⁵⁰ Zweitens kleine, taschengerechte Bücher ohne Abbildungen und meist auch ohne beschreibende Texte, vor allem für die Verwendung vor Ort, beim Besuch der Sammlung – so Mechels *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* (1783).⁵¹

Die Abhaltung regelmäßiger Kunstausstellungen begann 1665 an der Pariser Akademie. Von 1673 an waren diese *Salons* von Katalogen, sog. *Livrets*, begleitet, die sämtliche ausgestellte Werke auflisten.⁵² Monographische Ausstellungen und entsprechende Kataloge haben sich erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingebürgert.⁵³

8. Kunstkritik

Kunstkritik ist die Besprechung zeitgenössischer Kunst. Sie pflegt wertende Urteile und erhebt keinen Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität. Dresdner sieht die Wurzeln der Kunstkritik im „Kampf um ein Laienurteil“ im 16. Jahrhundert.⁵⁴ Entscheidend für die Entstehung einer eigenständigen Textgattung waren die regelmäßige Abhaltung von Kunstausstellungen, eine daran interessierte Öffentlichkeit sowie Medien, in denen kunstkritische Artikel veröffentlicht und gelesen wurden. Diese Bedingungen kamen erstmals in Paris zusammen. Erste Salonbesprechungen wurden seit den 1720er Jahren im *Mercure de France* abgedruckt. Sie lobten viel, tadelten nie, waren zur Unparteilichkeit verpflichtet, versuchten sich auf das Faktische zu beschränken und strebten Vollständigkeit an. Saint-Yenne hat mit den *Refléxions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746* Auswege aus diesen faden Texten aufgezeigt. Sein Buch regte kunstkritische Artikel an, die von 1751 an regelmäßig in Periodika gedruckt wurden. Die mit Abstand brilliantesten Beiträge des 18.

⁴⁹ Es fehlt soweit ich sehe eine Übersicht von Katalogen nicht fürstlicher Kunstkammern (teils auch ungedruckt?). Siehe u.a. das umfassend kommentierte aber kaum bebilderte *Museum Wormianum* (1665).

⁵⁰ H. ROSENBERG, „... mindeste Connexion nicht habend ...“. Zu den Galeriepublikationsprojekten von Wilhelm Lambert Krahe und Nicolas de Pigage, in: Schloß Benrath und sein Baumeister Nicolas de Pigage 1723-1796 (hrsg. vom Stadtmuseum Düsseldorf), Köln 1996, S. 119-135.

⁵¹ G. SWOBODA, Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, 2 Bde., Wien 2013.

⁵² Zur Geschichte der frühen Kunstausstellungen mit Ausführungen über *Livrets* siehe G. F. KOCH, Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

⁵³ Dazu fand im April 2016 eine Tagung in Florenz statt: *Monographic Exhibitions and the History of Art* (<https://arthist.net/archive/12336>, abgerufen am 4.1.2018).

⁵⁴ DRESDNER, Kunstkritik (zit. Anm. 20).

Jahrhunderts stammen von Denis Diderot, der von 1759 bis 1781 Salonkritiken für Grimms handschriftliche (!) *Correspondance littéraire* verfasste. Sie erreichten viele europäische Fürstenthäuser, jedoch nur bedingt die Pariser Öffentlichkeit. Die literarische Qualität seiner Kunstkritik ist herausragend, der Reichtum von argumentativen Strategien einzigartig. Er erhob damit die Salonkritik zu einer vornehmen literarischen Aufgabe, die im Frankreich des 19. Jahrhunderts von zahlreichen Schriftstellern aufgegriffen wurde – u. a. von Stendhal (1824, 1827), Heine (1831), Baudelaire (1845, 1846, 1855, 1859), Gautier (1847), den Goncourts (1852, 1855) und Zola (1866).⁵⁵

Conclusio

Eine Geschichte der Kunstliteratur nach Gattungen wäre heute nicht mehr bahnbrechend. Einzelne Kapitel sind bereits im Angriff genommen – entsprechende Literatur habe ich nach Möglichkeit zitiert, weitere Kapitel werden in den kommenden Jahren folgen. Was bislang allerdings fehlte, war eine systematische Übersicht der Gattungen. Diese liegt hier, wenn auch nur sehr skizzenhaft vor. Ich hoffe dass die Vorteile dieser Ordnung deutlich werden. Sie macht es möglich, die Geschichte der in der Kunstliteratur geführten Diskurse darzustellen. Erst durch den Kontext der Textgattung werden die Perspektiven verständlich, aus denen heraus geschrieben wurde. Erst durch den Kontext der Textgattungen lassen sich Kontinuitäten und Veränderungen der Themen über die geschrieben wurde, systematisch verfolgen. Damit wird es erst möglich, eine Geschichte der Kategorien, Begriffe und Ausdrucksweisen, mit denen über Kunst sinniert wurde zu schreiben und es wird deutlich, dass das Sprechen, bzw. Schreiben über Kunst ein jahrhundertelanger Lernprozess war. Ein Prozess, der an die Ausgestaltung bestimmter Textgattungen geknüpft ist und in die heutigen Diskurse über Kunst mündet, nicht zuletzt im Fach Kunstgeschichte mit vielen seiner gängigen Publikationsformaten.

Eine nach Gattungen geordnete, von zahlreichen Autoren verfasste, mehrbändige Geschichte der Kunstliteratur würde einen neuen Standard setzen. Man würde darin allerhand Schriften finden, die bei Schlosser fehlen, kaum aber alle einschließen, die er erwähnt. Seine *Kunstliteratur* wird uns mindestens deswegen noch Jahrzehnte begleiten.

⁵⁵ A bibliography of salon criticism in Paris from the Ancien Regime to the Restoration, 1699-1827 (hrsg. von N. MCWILLIAM u. a.), London 1991; N. MCWILLIAM, A bibliography of salon criticism in Paris from the July monarchy to the Second Republic, 1831-1851, London 1991 und C. PARSONS / M. WARD, A bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, London 1986.