

Raphael Rosenberg

UMRISSE EINER GESCHICHTE DER KUNSTLITERATUR NACH GATTUNGEN EINE KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG MIT JULIUS VON SCHLOSSER*

Vorgesehenes Erscheinen in: *Julius von Schlosser. Akten der Tagung zu seinem 150. Geburtstag*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 66

Abstract

Die Kunstliteratur (1924) Julius von Schlossers ist ein monumentales Handbuch. Generationen von Kunsthistoriker*innen haben es verwendet. Der Aufsatz analysiert erstmals systematisch die Genese dieser Schrift entlang Schlossers Bibliographie ab 1891: die Ziele, Schritte, aber auch Zweifel des Autors. Indem Schlosser den Fokus auf literarische Texte legte, hat er den Stellenwert von und den Umgang mit Quellen in der Kunstgeschichte maßgeblich verändert. Er distanzierte sich von dem damals vorherrschenden Studium archivarischer Dokumente, das der Geschichte einzelner Kunstwerke diente, um Erkenntnisse über den ‚Geist‘ von Epochen und Kunstlandschaften zu gewinnen. Eine modernere „Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung“ hat er um 1922 zwar angedacht, aber nicht umgesetzt. Der zweite Teil des Aufsatzes zeigt, dass es teils schon vor 1924 erfolgreiche Ansätze zu einer Geschichte der Kunstliteratur gibt, die Quellen nach Textgattungen und nicht, wie bei Schlosser, nach Epochen zu ordnen. Argumentiert wird, dass folgende Gattungen den Kunstdiskurs der Frühen Neuzeit in Europa prägten: Traktate über die Künste, Künstlerbiographik, Geschichten der Kunstdenkmäler, Werkmonographien, Bildgedichte, topographische Werke, Sammlungs- und Ausstellungskataloge sowie die Kunstkritik.

* Der Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der im Oktober 2016 bei der Tagung Julius von Schlosser zum 150. Geburtstag in Wien gehalten wurde. Für Kritik am Manuskript danke ich Gerd Blum, Marthe Kretzschmar, Heidrun Rosenberg und Tanja Jenni, für Korrekturen Michaela Golubits und Judith Herunter.

Einleitung

Die Kunstliteratur (1924) ist die umfangreichste Schrift Julius von Schlossers. Sie hat eine beeindruckende Zahl von Übersetzungen und Auflagen erreicht und wurde zumindest bis vor kurzem regelmäßig als Nachschlagewerk verwendet.¹ Man darf *Die Kunstliteratur* im besten Sinne des Wortes als Standardwerk bezeichnen, ein Buch, das einem zentralen Feld des Faches Kunstgeschichte einen Namen gegeben hat. Erstaunlicherweise liegt aber die kritische Auseinandersetzung mit diesem Standardwerk noch in den Anfängen.² Unklar bleibt, was Schlossers Beweggründe waren, welchen Vorbildern er folgte und inwiefern er sich von ihnen entfernte. Diese Fragen sind fachhistorisch relevant. Darüber hinaus ist es aber wichtig, Schlossers Ansätze kritisch zu durchleuchten, um neue Modelle für die Geschichte des Kunstdiskurses und damit für die Geschichte der Kunstgeschichte überhaupt zu begründen.³

Der erste Teil des Beitrags untersucht die Biographie der *Kunstliteratur* – Schlossers, seine jahrzehntelange Erforschung schriftlicher Quellen. Ziel ist, seine intellektuellen Beweggründe, seine Modelle und deren Veränderung zu verstehen, seine Leistungen zu würdigen, aber auch die Grenzen seines Ansatzes deutlich zu machen. Im zweiten Teil fasse ich alternative Ansätze zusammen, die seit über einem Jahrhundert zu einer Geschichte der frühneuzeitlichen Kunstliteratur beigetragen haben – nach Textgattungen, statt wie bei Schlosser nach Epochen.

Schlossers *Kunstliteratur* – Vorbilder und Genese

Hans Robert Hahnlosers *Bibliographie der bis 1926 erschienenen Schriften von Julius Schlosser* in der *Festschrift zum 60. Geburtstag* 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*. Die 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

¹ Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna: Schroll, 1924, 1967, 1985; Italian translation: *La Letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, ed. emendata ed accresciuta dall'autore, aggiornata da O. Kurz, F. Rossi (trad.), Florence: La Nuova Italia, 1935, 1937, 1956, 1964, 1967, 1977, 1979, 1996, 1997, 2001; French translation: *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, J. Chavy (trad.), Paris: Flammarion, 1984, 1996.

² Siehe vor allem Hans H. Aurenhammer, 'Schlosser, Julius Ritter von', in *Neue Deutsche Biographie (NDB)* 23, Berlin: Duncker & Humblot, 2007, 105–107; Michael Thimann, 'Julius von Schlosser (1866–1938)', in *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg*, ed. Ulrich Pfisterer, München: Beck, 2007, 194–213; Ricardo Di Mambro Santos, 'The concentric critique. Schlosser's *Kunstliteratur* and the paradigm of style in Croce and Vossler', in *Journal of art historiography* 1, 2009, RdMS/1; Ricardo De Mambro Santos, 'Words of suspension. The definition of "Written Sources" in Julius von Schlosser's *Kunstliteratur*', in *Journal of art historiography* 2, 2010, RdMS/1; Johannes Weiss, *Julius von Schlosser und „Die Kunstliteratur“*, Vienna (Master thesis), 2012.

³ So auch Thimann, 'Schlosser', 207.

selbständige Schriften erschienen. Was aber verstand Schlosser unter *Quellenkunde* bzw. *Kunstliteratur* und was hat ihn daran interessiert?

Es gibt nur wenige Stellen, an denen Schlosser seine Vorgehensweise im Bereich der „Quellenkunde“ erläutert. Zum ersten Mal tat er dies 1892 in der Beilage der *Allgemeinen Zeitung* – bemerkenswerterweise keine Fachzeitschrift. 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, kritisch und originell der junge Gelehrte auftritt. Er überblickt die Geschichte der Kunstwerke und der schriftlichen Quellen weit über das Mittelalter hinaus, das Gebiet, über das er zu diesem Zeitpunkt nahezu ausschließlich publiziert hatte. Schlosser stellt am Beginn des Aufsatzes fest, dass es zwei Gruppen von Quellen für die Kunstgeschichte gibt: „Im Gegensatze 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“.⁶ 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. Als Kronzeugen dieser komplementären Wege der Quellenarbeit nennt er 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.“⁷

Diese Gegenüberstellung ist sehr aufschlussreich. Sie zeigt, wer Schlossers 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

⁴ Julius von Schlosser, 'Die Bedeutung der Quellen für die neuere Kunstgeschichte', in *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1892, 1–4. Ich danke Friedrich Polleross, der mich zuerst auf diesen Text aufmerksam gemacht hat.

⁵ Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Vienna: Graeser, 1892.

⁶ Schlosser, *Bedeutung*, I, 1.

⁷ Schlosser, 'Bedeutung', 3–4.

umfangreiche Publikationen archivalischer Bestände – etwa aus dem Domarchiv von Orvieto,⁸ Künstlerbriefe, unter anderem jene des Michelangelo,⁹ und die Ausgabe von Vasaris *Vite*, die bis weit in das 20. Jahrhundert hinein als Referenz galt.¹⁰ 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 von Albert Ilg fortgeführten Reihe erschienen. Es ist deswegen kaum überraschend, dass Michael Thimann, Johannes Weiss und Andreas Dobsław vermutet haben, dass dieses zentrale Projekt der Wiener Kunstgeschichte Schlosser zur Arbeit mit schriftlichen Quellen maßgeblich angeregt habe.¹¹

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“¹² 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 Gattungen der Kunstwerke, 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.

⁸ Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 vols., Siena: O. Porri, 1854–56.

⁹ Michelangelo, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, ed. Gaetano Milanesi, Florence: Le Monnier 1875.

¹⁰ Die erste Edition an der Milanesi beteiligt war ist: Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*, Florence: Le Monnier, 1846–56.

¹¹ Thimann, 'Schlosser'; Weiss, *Schlosser und „Die Kunstliteratur“* siehe insbesondere Andreas Dobsław, *Die Wiener „Quellenschriften“ und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2009, 36–37. 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 Tanja Jenni and Raphael 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*, eds. Karl Fröschl, Gerd Müller, Thomas Olechowski and Brigitta Schmidt-Lauber, Vienna: Vienna University Press, 2015, 121–134.

¹² Johannes Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig: Engelmann, 1868, v.

Man kann den Zeitungsartikel von 1892 auch als hymnische Standortbestimmung des jungen Faches Kunstgeschichte lesen. Schlosser betont 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 verdanke. Insgesamt plädiert er für eine systematische Entwicklung der Kunstgeschichte auf zwei Pfeilern – den monumentalen und den literarischen Quellen. Sein Anspruch geht aber weit über das positivistische Sammeln hinaus. Wie so viele seiner Zeitgenossen glaubt er, dass Epochen etwas Wesenhaftes seien und dass ihre Erkenntnis ein zentrales Ziel des Faches sei. Er schreibt beispielsweise vom „Parallelismus frühmittelalterlicher Sprach- und Kunstentwicklung“¹³ und setzt dafür den Topos des *ex ungue leonem* ein:¹⁴ So wie Phidias aus der Klaue die gesamte Gestalt des Löwen ermitteln konnte, so kann in jeder Quelle – Kunstwerk wie Text – der Charakter der Epoche erkannt werden. Die Annahme, wonach historische Epochen einen einheitlichen Charakter haben, der letztlich von einem Zeitgeist vorgegeben ist, war damals nicht nur, aber auch in Wien selbstverständlich. So fragt bekanntlich wenige Jahre später Alois Riegl in der *Spätrömischen Kunstindustrie* (1901), nach dem gemeinsamen „Kunstwollen“ der Reliefs des *Konstantinsbogens* und der Schriften von Augustinus.¹⁵ Parallelismen zwischen monumentalen und literarischen Quellen hat Schlosser allerdings, anders als Riegl, in späteren Schriften nicht systematisch ausgebaut.

Schlosser hat die Geschichte der Kunstliteratur über drei Jahrzehnte hinweg chronologisch Schritt für Schritt vom frühen Mittelalter bis etwa 1800 systematisch bearbeitet. 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 der *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 die Zusammenlegung dieser zehn Hefte in einem dicken Buch. Änderungen gibt es vor allem im Layout: Dem Drucker oblag es, alles neu zu setzen. Nach dieser sehr detaillierten Kartierung des gesamten Feldes blieb Schlosser der Kunstliteratur weitgehend fern. Unter die späteren Schriften fällt lediglich der Aufsatz *Ueber die ältere Kunsthistoriographie der*

¹³ Schlosser, ‘Bedeutung’, 1.

¹⁴ Schlosser, ‘Bedeutung’, 1. Vgl. auch Schlosser, ‘Bedeutung’, 3: „die Quellen tragen auf beiden Gebieten im wesentlichen denselben Charakter“.

¹⁵ Zur Wertschätzung Schlossers für Riegls Buch siehe: Julius von Schlosser, ‘Über einige geschichtliche Voraussetzungen der mittelalterlichen Kunstsprache’, in *Hermann Egger. Festschrift zum 60. Geburtstag am 7. Dezember 1933*, Graz: Leykam 1933, hier bes. 13. Zum Symbol als Methode der Kunstgeschichte siehe Raphael Rosenberg, ‘Das Symbol – ein problematisches Paradigma der deutschsprachigen Kunstgeschichte’, in *Architektur im Museum 1977-2012*, eds. Uwe Kiessler and Winfried Nerdinger, Munich: Institut für Internationale Architektur-Dokumentation, 2012.

Italiener von 1929 in dieses Fachgebiet. Es ist eine 30 Seiten lange Zusammenfassung und im Gegensatz zum Standardwerk von 1924 gut lesbar. Gewissermaßen die Quintessenz lebenslanger Recherchen.

Leistungen und Grenzen der *Kunstliteratur*

Julius von Schlosser hat die Grundlagen für die Erforschung von Kunstliteratur gelegt. Seine Rolle ist herausragend. Zweierlei möchte ich dabei besonders hervorheben. Erstens die Breite der Recherchen, der gigantische Umfang des eingearbeiteten Materials. Der Wiener Gelehrte hat über die Jahrzehnte hinweg rund 1800 Schriften analysiert, die meisten davon in Buchformat. Man findet sie im *Register (zugleich Gesamtbibliographie)* der *Kunstliteratur* auf 30 Seiten aufgelistet.¹⁶ Das ist zwar weniger als die Hälfte der Titel aus dem 1821 gedruckten Bibliothekskatalog von Leopoldo Cicognara, der nach eigener Aussage Schlossers wichtigste Quelle gewesen ist.¹⁷ Die Beschreibungen der einzelnen Texte und ihre historische Einordnung sind aber viel ausführlicher als jene von Cicognara. Wer sich über die Autoren und deren Texte kundig machen will, findet im Handbuch von 1924 weiterführende und weitgehend zuverlässige Grundinformationen – Lebensdaten, Auflagenfolgen sowie weitere Bücher, die in geographischer und zeitlicher Nähe erschienen sind. Genau das machte *Die Kunstliteratur* zum Handbuch, das ein knappes Jahrhundert lang als systematische Enzyklopädie benützt wurde, meistens zum Nachschlagen, selten zum Durchlesen. Erst im Zeitalter des Internet hat das Buch seine Aktualität verloren. *Wikipedia* hat *Die Kunstliteratur* wie alle anderen gedruckten Enzyklopädien überflüssig gemacht. Die letzte Neuauflage erschien 2001.¹⁸

Die zweite und aus heutiger Sicht nachhaltigere Leistung Schlossers ist, das Feld der ‚Kunstliteratur‘ abgesteckt zu haben. Er war der erste, der jene Texte zusammenstellte und kartierte, mit denen ein Diskurs über Kunst geführt wurde. Schlossers Publikationen haben der Kunstgeschichtsschreibung deutlich gemacht, wie wichtig historische Texte jenseits der Archivquelle sind. Erst durch Schlosser wissen wir, welche Texte das Sprechen bzw. Schreiben über Kunst im Europa der Frühen Neuzeit geprägt haben.¹⁹ Wie wenig diese Leistung selbstverständlich ist, bemerkt man beispielsweise bei Recherchen zur Geschichte ostasiatischer Kunst. Zwar gab es in China, Japan und Korea wie in Europa und teilweise früher als in Europa bestimmte Formen des Schreibens über Kunst. Es ist aber noch heute mühsam herauszufinden, welche Texte wann und wo verfasst wurden, weil niemand einen mit Schlossers *Kunstliteratur* vergleichbaren Überblick verfasst hat.

¹⁶ Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 611-640.

¹⁷ Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 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 (Julius von Schlosser, ‚Ein Lebenskommentar‘, in *Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen*, ed. Johannes Jahn, Leipzig: Meiner, 1924, 94–134, hier: 105).

¹⁸ Siehe Fußnote 1.

¹⁹ Zu Schlossers Definition eines Fachgebietes siehe De Mambro Santos, ‚Words‘, 9-14. Zum Konzept des Kunstdiskurses u.a.: Oskar Bätschmann, *Bild-Diskurs die Schwierigkeit des parler peinture*, Bern: Benteli, 1977.

Von Heinrich Wölfflin stammt der berühmt gewordene Satz: „Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich.“²⁰ Wölfflin ging es um die Stilentwicklung von Kunstwerken, dass Künstler volens nolens dem Stil ihrer Zeit unterliegen. Julius von Schlosser hätte parallel dazu schreiben können, dass nicht alles über Kunstwerke zu allen Zeiten gesagt werden konnte, dass das Schreiben über Kunst wie die Kunst bestimmbaren Veränderungen unterliegt. Das ist eine bis heute fundamentale Erkenntnis für die gesamte kunstgeschichtliche Forschung. Schlosser dürfte einen großen Anteil daran haben. Wie es dazu kam, bedarf aber genauerer Forschung. Tatsache ist, dass die akademische Kunstgeschichtsschreibung den Diskurs der älteren Kunstliteratur fortsetzt. Bekannt ist, dass die Kunstgeschichte früher und bis heute mehr als andere Geisteswissenschaften die eigene Geschichte erforscht und reflektiert.²¹ Vermutlich hat sich die mit Schlosser beginnende Historisierung der Kunstliteratur auf die Historisierung der Kunstgeschichtsschreibung ausgewirkt. Es dürfte kein Zufall sein, dass die Anfänge dieser Fachgeschichte auf Schlossers Publikationen zur Kunstliteratur folgen: so die 1917 posthum gedruckten *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte* von Ernst Heidrich und das zweibändige Werk *Deutsche Kunsthistoriker* von Wilhelm Waetzoldt (1921 und 1924).

Es gibt allerdings ein Paradoxon: Schlosser war nicht bewusst, ein eigenes, bzw. neues Forschungsfeld eröffnet zu haben. Seit den frühen 1890er Jahre hat er Kunstliteratur systematisch gesammelt, sie in Anthologien und kommentierten Bibliographien publiziert, aber er lieferte keine Erklärungen über die Beschaffenheit, über den Umfang und die Grenzen des von ihm erforschten Feldes; keine Gründe für Ein- oder Ausschluss von Schriften. Die erste, und soweit ich sehe auch einzige Definition seines Gegenstandes veröffentlichte der Gelehrte erst 1914 – in der *Vorerinnerung* des ersten Heftes der *Materialien zur Quellenkunde*. 1924 wurde sie am Anfang der *Kunstliteratur* wörtlich wiederabgedruckt. Die Definition ist umständlich, als fiele es Schlosser noch 1924 schwer, über seine Arbeit zu reflektieren: „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 Zeugnisse, die Inschriften, Urkunden und Inventare, anderen Disziplinen zufallen und hier nur einen Anhang bilden können.“ Diese Definition von 1914 deckt sich mit dem, was der Autor seit den frühen 1890er Jahren gemacht hatte. Eine Fokussierung auf literarische versus archivalische Texte war bereits 1892 in der oben erwähnten, indirekten Gegenüberstellung des Archivars Milanese mit dem Archäologen Overbeck impliziert. Eine Bevorzugung literarischer Texte ist in der Sammlung karolingischer Quellen von 1892 auszumachen. Im *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters* (1896), wo der Autor nicht mehr der Vollständigkeit verpflichtet war, liegt der Akzent noch deutlicher auf Texten mit literarischem Anspruch. So wenig Schlosser explizit über die Beschaffenheit seines Forschungsfeldes reflektiert, so wenig war es ihm wichtig, einen Namen dafür zu haben. Die Titel seiner Publikationen verwenden die Termini *Schriftquellen*, *Quellenbuch*, *Quellenkritik* oder *Quellenkunde*. Den Begriff *Kunstliteratur*, ein Kompositum,

²⁰ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: F. Bruckmann, 1915, 11.

²¹ Christopher S. Wood, *A history of art history*, Princeton: Princeton University Press, 2019, 318-319.

das sein Forschungsobjekt treffend kennzeichnet, setzt er erst 1924 ein und auch hier lautet der Untertitel *Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*.²²

Erst kurz vor der Veröffentlichung der *Kunstliteratur* bemerkte Schlosser, dass er mit diesem Material eine Geschichte der Kunstliteratur hätte schreiben können, dass ihm aber diese Erkenntnis zu spät gekommen sei. Die inhaltlich markanteste Hinzufügung in der 1924 gedruckten *Kunstliteratur* gegenüber den 1914 bis 1920 einzeln erschienenen Heften der *Materialien zur Quellenkunde* ist die dem Buch vorausgehende Widmung an den Literaturwissenschaftler Karl Vossler. Sie ist drei Seiten lang, mit „Wien, Weihnachtsfest 1922“ datiert und fungiert als Vorwort.²³ Darin schreibt Schlosser, dass ihn „immer stärker [... eine] Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung“ beschäftigt habe,²⁴ dass er dafür das Buch „von Grund auf“ hätte „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.“²⁵ Ich nehme an, dass diese Redewendungen mehr waren als eine *captatio benevolentiae*, dass die Krise, von der Schlosser so offen spricht, durchaus eine biographisch-psychische Dimension hatte. Genauer ist uns nicht bekannt, allerdings waren die verheerenden Auswirkungen des Ersten Weltkriegs und der Spanischen Grippe in Wien noch spürbar. Schlosser hatte kurz davor, entgegen früherer Absagen, das Angebot eines Wechsels vom Museum an die Universität angenommen. Hans Aurenhammer nimmt an, dass die Entscheidung gefällt wurde, um die Tradition der Wiener Kunstgeschichte gegen den Einfluss von Josef Strzygowski abzuwehren.²⁶ Möglicherweise spielten hier auch persönlich existentielle Gründe eine Rolle. Schlossers spätere Überlegungen über *Stilgeschichte* versus *Sprachgeschichte* kann man als Beitrag zu einer *Theorie* der Kunstgeschichtsschreibung verstehen, bemerkenswert ist aber, dass es in seinem gesamten fruchtbaren Oeuvre auch nach 1924 keine Versuche gibt, eine *Geschichte* der Kunstliteratur zu schreiben.²⁷

²² ‚Kunstliteratur‘ war im 19. Jahrhundert ein geläufiges Wort. Die seit 1838 jährlich erscheinenden *Münchener Jahrbücher für bildende Kunst* beinhalten bspw. vom ersten Band an eine Rubrik *Kunstliteratur* für Rezensionen. Schlosser verwendet das Wort gelegentlich in den *Materialien zur Quellenkunde*, deren Texte unverändert in *Die Kunstliteratur* übernommen sind. Die Widmung an Karl Vossler (Schlosser, *Die Kunstliteratur*, viii) scheint die einzige Stelle zu sein, wo der Autor andeutet, dass er damit einen höheren Anspruch als den der ‚Quellenkunde‘ erheben würde. Siehe auch De Mambro Santos, ‚Words‘, 10f., der auf den Titelwechsel hinweist, dessen Tragweite meines Erachtens aber überschätzt.

²³ Schlosser, *Die Kunstliteratur*, vii-ix.

²⁴ Schlosser, *Die Kunstliteratur*, viii.

²⁵ Schlosser, *Die Kunstliteratur*, ix.

²⁶ Aurenhammer, ‚Schlosser‘, 106.

²⁷ Schlossers kurze Autobiographie erscheint im selben Jahr wie *Die Kunstliteratur*. Sie war aber offensichtlich schon früher fertiggestellt, d.h. vor dem Weihnachtsfest 1922 (Schlosser, ‚Lebenskommentar‘). S. 105–106 findet sich ein teils wortgleicher selbstkritischer Passus in Bezug auf die 1914 bis 1920 publizierten *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*. Anders als in der Widmung an Karl Vossler hat er noch eine kleine Hoffnung, eine bessere Form für die Buchform 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,

Die Ursache des oben erwähnten Paradoxons ist also, dass Julius von Schlosser nicht angetreten war, eine Geschichte der Kunstliteratur zu schreiben. Sein Ziel war vielmehr, wie er im Artikel von 1892 erklärt, schriftliche Quellen *neben* den monumentalen Quellen zu untersuchen, um den Charakter historischer Epochen besser zu begreifen. Die Bevorzugung literarischer Texte im Gegensatz zu Urkunden und Inventaren ist dem Umstand verschuldet, dass er sich von ihnen versprach, den Geist ihrer Zeit besser zu erschließen. Daraus erklärt sich, dass er die Texte durchweg als Quellen bezeichnet, dass er sie konsequent chronologisch und nach Orten, häufig auch nach den Gattungen der Kunst (Architektur, Skulptur, Malerei) ordnete. Damit verschleierte er aber die Zusammenhänge von Texten, die vielfach im direkten Zusammenhang miteinander stehen, auch wenn sie an unterschiedlichen Orten und Zeiten geschrieben wurden. Die sture Aneinanderreihung der Texte nach Epochen macht *Die Kunstliteratur* über weite Abschnitte hinweg zum additiven Repositorium dicht gedrängter Informationen. So nützlich das Buch als Nachschlagewerk ist, so unlesbar bleibt es im Ganzen. Man kann es frustrierten Student*innen, die sich mit diesem Buch auf Examen vorbereiten mussten, nicht verübeln, das Werk als Telefonbuch verspottet zu haben.²⁸

Hätte Schlosser um 1922 den Entschluss gefasst, eine Geschichte der Kunstliteratur zu schreiben, so wäre ein Vorbild verfügbar gewesen. 1915 hatte Albert Dresdner eine bis heute kaum veraltete Geschichte der Kunstkritik verfasst.²⁹ Dessen Herangehensweise ist derjenigen von Schlosser diametral entgegengesetzt. Dresdner untersuchte eine bestimmte Gattung der Kunstliteratur. Er zeigte, wann und wie sie entstand und wie sie sich über die Jahrhunderte hinweg veränderte. Wie sich Konventionen und Bedingtheiten, spezifische Sprechweisen und Topoi gebildet und entwickelt haben.

Die Geschichte der Kunstliteratur nach Gattungen

In der Einleitung zur unkommentierten Anthologie mittelalterlicher Quellen aus dem Jahr 1896 zählt Julius von Schlosser die Gattungen der antiken und mittelalterlichen Kunstliteratur auf, vermutlich zum allerersten Mal.³⁰ Diese Unterscheidung von Texten nach Gattungen hat er später, soweit ich sehe, nicht mehr aufgegriffen. Dresdner und andere spätere Autoren haben sie erfolgreich eingesetzt. Sie ermöglichte es, Zusammenhänge und übergeordnete Veränderungen des Diskurses in mehreren Teilbereichen aufzuzeigen. Eine systematische Geschichte der europäischen Kunstliteratur nach den verschiedenen Textgattungen steht

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 (Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, Innsbruck: Wagner, 1934, 201–209). Ich vermute deswegen, dass er das Thema gänzlich abgelegt hat.

²⁸ De Mambro Santos, ‘Words’, 1.

²⁹ Albert Dresdner, *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie*, Munich: Bruckmann, 1915.

³⁰ Schlosser, *Quellenbuch*, 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.

allerdings noch aus. Im Folgenden versuche ich zu skizzieren, wie diese mit acht übergeordneten Kapiteln aussehen könnte. Diese Geschichte würde die selben Texte berücksichtigen, die Schlosser in *Die Kunstliteratur* aufzählt, nur dass die Texte völlig anders geordnet und dadurch anders miteinander verknüpft wären.³¹ Es handelt sich um eine Skizze. Damit der Text nicht zu lang, die Zahl der Fußnoten überschaubar bleibt, kürze ich die Namen der Autoren und die Titel der Traktate ab. Vollständige bibliographische Angaben findet man in Schlossers *Kunstliteratur*.

1. Traktate über die Künste

Das entscheidende Movens für die Entstehung einer Kunstliteratur in der frühen Neuzeit war offensichtlich der Versuch den Status der Künste zu erhöhen. Dafür war es notwendig zu zeigen, dass die Künste 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 betrachtete diese Künste nicht als Einheit. Er hat vergleichbare Schriften auch über andere Künste verfasst, etwa die Pferdehaltung. Auch bei jenen, die später systematische Abhandlungen über die Künste verfasst haben, geschah es in drei aufeinanderfolgenden Abschnitten – so bei Vasari in den Einleitungen der *Vite*. Zwar ist gelegentlich von den (drei) *Arti del disegno* die Rede. Eine einheitliche Theorie der ‚bildenden‘ Künste oder gar der ‚Kunst‘ (im emphatischen, bis heute gängigen Verständnis des Wortes) findet aber erst seit dem 18. Jahrhundert statt – vor allem auf der Ebene der damals neuen, philosophischen Ästhetik.³² Davor blieb es bei einzelnen Traktaten über die Künste, wobei es bemerkenswert ist, wie in sich geschlossen und untereinander verschieden die Diskurse über Architektur, Skulptur und Malerei verlaufen sind.

1.1 Architekturtheorie.

Europäische Architekturtraktate vom 15. bis zum 18. Jahrhundert bilden eine sehr homogene Gruppe. Das liegt daran, dass sie alle von einem einzigen Buche abstammen: Vitruvs *De Architectura*. Wäre uns dieser um 30 v. Chr. verfasste Traktat nicht überliefert worden, so wäre die neuzeitliche Architekturtheorie und damit auch die Geschichte der europäischen Architektur selbst zweifellos 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 vollkommen 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

³¹ Dort findet man bibliographische Nachweise der genannten Quellen, die hier mit abgekürzten Titeln und unter Auslassung der Vornamen der Autoren genannt werden.

³² Siehe Paul Oskar Kristeller, ‘The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics’, *Journal of the History of Ideas*, 12:4, October 1951, 496–527 und 13:1, January 1952, 17–46; James I. Porter, ‘Is Art Modern? Kristeller’s ‘Modern System of the Arts’ Reconsidered’, *British Journal of Aesthetics*, 49:1, January 2009, 1–24. Die Zusammenfassung der drei Künste als „*arti de li disegnatori*“ kommt allerdings bereits Ende des 13. Jahrhunderts bei Restoro von Arezzo vor (Gerd Blum, *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance*, Munich: Beck, 2011, 47).

aufgreift, weiterentwickelt und oder ihnen widerspricht. Hanno Walter Krufft hat diese Zusammenhänge mit seiner magistralen *Geschichte der Architekturtheorie* systematisch aufgezeigt.³³

1.2 Traktate über Skulptur

Anders als bei der Architektur ist kein antiker Traktat zur Skulptur überliefert. Der Bildhauer Polyklet hatte wahrscheinlich im 5. Jahrhundert v. Chr. eine solche Schrift verfasst, die mit dem Titel *Kanon* überliefert ist. Thema sollen vor allem 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 Audrans *Proportions du Corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité* (1683). Der zweite Themenkomplex von Skulpturtheorien ist die Technik der Herstellung. Das schließt die Grade von Plastizität (Medaille, Relief, freistehende Skulptur) ein, die 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), aber auch die Anzahl von Ansichten, eine Frage, die ursprünglich mit der Werkgenese verknüpft war (so in Varchis zweite *Lezzione* von 1549, die den bei Alberti und Leonardo angelegten Vergleich der Künste zum *Paragone*-Streit entfachte und Themen anschlägt, die noch für Adolf von Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893 relevant waren). Alles in allem bleibt die Zahl und Verbreitung von Skulpturentraktaten – etwa im Vergleich zu Architekturtraktaten – sehr gering. Auch der hohe Prozentsatz lateinischer Traktate zeigt, dass es bei der Skulptur eine größere Ferne zwischen schriftlicher Theorie und Praxis gab, als bei Architektur und Malerei.³⁴

1.3 Traktate über Malerei

Traktate über Malerei behandeln eine weitaus größere Anzahl von Themen als jene über Architektur und Skulptur. Ausgangspunkt dieser Gattung ist Albertis *De pictura / Della pittura* (um 1435). In selbstbewusster Absetzung zu Plinius' Aussagen über Malerei (*Naturalis historia*, Buch XXXV) sowie zu mittelalterlichen Anleitungsbüchern (so noch Cennini, *Il libro dell'arte*, um 1400) legt Alberti mit einem hohen theoretischen Anspruch den Grundstein einer neuartigen, jahrhundertlang weitergeführten Gattung. Spätere Traktate haben Aspekte von Albertis Text vertieft und weitere Themen hinzugefügt.

In Albertis Nachfolge war zuerst vor allem die Zentralperspektive Thema weiterer Schriften (Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Ms. 1480; Dürer, *Underweysung der Messung*, 1525). Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde dann Albertis Diskussion über die Teile der Malerei (*circumscriptio*, *compositio*, *luminum receptio*) in Venedig aufgegriffen, weiter geführt und zur Grundlage für die Erklärung von regionalen Differenzen: Pino (*Dialogo di Pittura*, 1548) zählt *invenzione*, *disegno* und *colorito* auf. Letztere ordnet er als Stärken der Florentiner und Venezianer auf. Dolce (*Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, 1557) hat Pinos Argumente zugespitzt.

³³ Hanno-Walter Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Munich: Beck, 1986.

³⁴ Es wäre sinnvoll, Traktate über verschiedene Zweige des Kunsthandwerks, angefangen mit der Goldschmiedekunst, hier anzuschließen.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts kommt ein neues Thema hinzu, das wir heute Ikonografie nennen. Angestrebt wird eine schriftliche Festlegung von Darstellungskonventionen, die früher weniger theoretisch verhandelt wurden – wie man welche Götter, Heilige oder Allegorien so darstellt, dass Missverständnisse ausgeräumt werden; und das ist im Zuge der Gegenreformation auch ein virulentes kirchenpolitisches Thema (Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, 1556; Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556; Ripa, *Iconologia* 1593 und erstmals illustriert 1603).

Leonardo greift um 1500 mehrere Themen von Albertis Traktat auf. Sein Schüler Melzi hat Texte des Meisters zu einem zusammenhängenden Manuskript verbunden, das erst 1651 veröffentlicht wurde.

Lomazzo war der erste, der einen thematisch umfassenden Malereitratat zum Druck brachte (*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 Gegenstand einer Maleritheorie waren. Einiges übernimmt er aus früheren Traktaten, vieles baut er eigenständig aus, so das bemerkenswerte Kapitel über Farben, wo er erstmals systematisch die Wirkungen der einzelnen Töne und deren Komposition erörtert. 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). Derart umfassende Traktate über die Malerei kommen nach der Mitte des 18. Jahrhunderts kaum mehr vor. Der Diskurs ist damals schon so differenziert, dass eine Weiterführung nur noch in Spezialgebieten möglich war: Traktate über einzelne Gattungen der Malerei,³⁵ oder über einzelne Aspekte, wie deren Bestandteile – Linie, Farbe, Komposition.³⁶

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 dépendent avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, 1676). Sein über 300 Seiten langer *dictionnaire* kann man als allererste gemeinsame Theorie der visuellen Künste bezeichnen. Doch handelt es sich um ein alphabetisches Wörterbuch. Wenige Jahre später erscheint Baldinuccis *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) bereits als eigenständige Publikation. Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771ff.) ist ebenfalls ein

³⁵ Die erste systematische Darstellung der Gattungen der Malerei gibt André 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* vermitteln einen Überblick der Geschichte der Theoriebildung. Sie verstehen sich nicht als Diskursgeschichten und nehmen keine Rücksicht auf die Vielfalt von Textgattungen. Stattdessen liefern sie breite, streng chronologisch geordnete Sammlungen von Texten, die sich auf die jeweils bestimmte Objektgruppe beziehen: 1. *Historienmalerei*, eds. Thomas Gaechtgens and Uwe Fleckner, Berlin: Reimer, 1996; 2. *Porträt*, eds. Rudolf Preimesberger and Karin Hellwig, Berlin: Reimer, 1999; 3. *Landschaftsmalerei*, ed. Werner Busch, Berlin: Reimer, 1997; 4. *Genremalerei*, ed. Barbara Gaechtgens, Berlin: Reimer, 2002; 5. *Stilleben*, eds. Eberhard König and Christiane Schön, Berlin: Reimer, 1996.

³⁶ Raphael Rosenberg, *Turner – Hugo – Moreau: Entdeckung der Abstraktion*, Munich: Hirmer, 2007, 17–53.

alphabetisches Fachlexikon, allerdings mehrbändig und 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 im Rahmen von Ausführungen über die Verwendung von Pigmenten und Tonerden eingebettet. Die Hälfte des Bandes (§ 53-149) besteht aus der Kurzvorstellung von „405 berühmten Bilder[n] und Maler[n]“. Es ist eine chronologische Aufzählung der berühmtesten Künstler, deren Erfindungen und deren Hauptwerke mit zahlreichen Anekdoten. Leitfaden ist die Entwicklung der Malerei durch die Anwendung zunehmend komplexerer Techniken. Plinius' Text könnte der Grund dafür sein, dass Maler in der Florentiner Dichtung des 14. Jahrhunderts (Dante, Boccaccio, Petrarca, Villani) ein hohes Ansehen genossen. In Florenz entstand auch mit Ghibertis *Commentarii* (ab 1450) die erste nachantike Geschichte der Kunst, die formal Plinius' Modell nahesteht, wie auch, vielleicht als Entgegnung zu Ghiberti, die erste *ausführliche* Biographie eines Künstlers (Manetti, *Vita di 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 allererste Geschichte der Kunst, die nach Epochen gegliedert ist.³⁷ Vasaris *Vite* bleiben bis zum Ende des 17. Jahrhunderts *das* Leitmodell der Kunsthistoriographie. Nachgeborene Schriftsteller unterschiedlicher Länder haben seine Geschichte fortgeschrieben, indem sie weitere Künstler hinzufügten (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 Künstlerbiographik: a) *Historisch-kritische Lebensbeschreibung*: Historisch nachgewiesene Tatsachen ersetzen Anekdoten. Die Lebensbeschreibung wird von der Auflistung der Werke getrennt. Daraus entwickeln sich moderne kritische Werkverzeichnisse.³⁸ b) *Alphabetisches Künstlerlexikon*: Orlandis *Abecedario pittorico* erschien erstmals 1704. In einem einzigen Band beinhaltet es 4000 (!) Künstlereinträge, die entsprechend kurzgefasst sind. Wesentlich ausführlicher sind sie in Heineckens *Dictionnaire* (1778-90), das auch sämtliche Stiche von und nach den einzelnen Künstlern auflistet. Das monumentale Projekt kam nur bis zum vierten Band, also von „A“ bis „Diz“ (Diziani). Wie groß die Herausforderung noch heute ist, derartige Projekte im Griff zu halten, zeigt das 1983 begonnene *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, das inzwischen von einem dritten Verlag weitergeführt wird. Ein Abschluss mit weit über 100 Bänden ist für die nächsten Jahre angekündigt. c) *Literarisch-romanhafte Künstlerbiografien* liefern einen höheren

³⁷ Seine dreiteilige Epochengliederung übernimmt er vor allem von der mittelalterlichen Heilsgeschichte, worauf bereits Schlosser hingewiesen hat (Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 282) und erstmals eingehend: Gerd 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*, eds. Katja Burzer, Charles Davis, Sabine Feser and Alessandro Nova, Venice: Marsilio, 2010. Bemerkenswert ist, dass sich diese Einteilung der Kunst der italienischen Renaissance weitgehend bis heute bewährt hat.

³⁸ Antoinette Roesler-Friedenthal, 'Defining the oeuvre, shaping the catalogue raisonné', in *The Challenge of the Object. CIHA Congress Proceedings*, vol. 2, eds. Ulrich Großmann and Petra Krutisch, Nuremberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, 723–727.

Unterhaltungswert. Cellinis Autobiographie ist ein frühes Beispiel. Zwar noch im 16. Jahrhundert verfasst, kam sie erst 1728 in Druck. Künstlerromane sind besonders im 19. Jahrhundert beliebt und beeinflussen auch die akademische Kunstgeschichtsschreibung (so Hermann Grimm).³⁹ Künstlerfilme setzten diese Tradition bis in die Gegenwart erfolgreich fort.

3. *Geschichten der Kunst nach den Denkmälern*

Vasari erzählt Kunstgeschichte durch Künstlerbiografien. Geschichten der Kunst nach den Denkmälern kommen demgegenüber erst im 18. Jahrhundert auf. Der Paradigmenwechsel fand in Feldern statt, die von Vasari und seinen Nachfolgern mangels Künstlernamen und Biografien nicht erfasst werden konnten. Die ersten Geschichten von Kunstdenkmälern sind Architekturgeschichten.⁴⁰ 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 der Kunstdenkmäler 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 im Wesentlichen zur Vorstellung der Entwürfe des Autors, so dass eine große Lücke bleibt: Die europäische Architektur des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks. Fischer geht es also nicht um eine sachliche oder gar flächendeckende Architekturgeschichte. Die sorgfältige Darstellung der Höhepunkte antiker und exotischer Architektur dient ihm als Folie, um die eigenen Entwürfe glänzen zu lassen.

Die erste theoretisch durchdachte und sorgfältig recherchierte Geschichte von Kunstdenkmälern hat Winckelmann mit seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) vorgelegt.⁴¹ Nachfolgende Generationen von Gelehrten haben diese Kunstgeschichte weiter geschrieben: 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).

³⁹ Karin Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin: Akademie-Verlag, 2005.

⁴⁰ Siehe auch Félibiens unvollendete und nicht veröffentlichte Geschichte der königlichen Schlösser in Frankreich (Stefan Germer, *Kunst-Macht-Diskurs: Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, Munich: Fink, 1997, 298–321).

⁴¹ Siehe insbes. Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin: Mann, 1998.

4. Werkmonographien / Kunstbeschreibungen

Die ältesten Texte, die *einem* Werk der bildenden Künste gewidmet sind, waren Festreden beziehungsweise Festschriften, die anlässlich der Erbauung oder Restaurierung öffentlicher Gebäude geschrieben wurden. Beispiele aus altgriechischer Zeit werden gelegentlich genannt, erhalten hat sich unter anderem die Rede von Paulos Silentiarios anlässlich der Wiedereinweihung der Hagia Sophia (563). Derartige Texte sind noch in der Frühen Neuzeit selten und die vorhandenen Beispiele recht disparat. Man kann also für die Zeit vor 1800 nicht von einer eigenständigen Textgattung sprechen.

Die erste gedruckte Monographie über ein Werk der Bildkünste ist Bocchis *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello* (1584). Sie ist weder anlässlich der Einweihung eines Jubiläums und oder der Restaurierung der um 1417 geschaffenen Statue veröffentlicht. Die knapp 100 Textseiten sind sehr unspezifisch, so unspezifisch, dass sie auch über ein anderes Bildwerk geschrieben sein könnten. Ursache dafür ist, dass Bocchi zu diesem Zeitpunkt noch nicht die Fähigkeit besitzt, ein Kunstwerk zu beschreiben. Eine Werkmonographie ist mehr als dessen Beschreibung, ohne Beschreibungen ist es aber nicht möglich, die Monographie eines Kunstwerkes zu schreiben.

Beschreibungen von Kunstwerken sind bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts selten und kurz. Erst nach 1600 werden sie ausführlicher. Zwei längere Beschreibungen wurden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschrieben. 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 gliedert seine Beschreibung erstmals in einzelne Rubriken. 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 1667.⁴² Die Anzahl von Kunstbeschreibungen bleibt bis 1700 gering. Im 18. Jahrhundert explodiert deren Zahl – in zwei verschiedene Richtungen.⁴³ Einige Autor*innen folgen Félibiens analytischem Zugang, entwickeln ihn weiter etwa durch den häufigen Einsatz geometrischer Begriffe,⁴⁴ später auch von Naturmetaphern (erstmalig vielleicht durch Winckelmann). Diese Texte sind im 18. Jahrhundert in der Minderheit, nehmen aber nach 1800 stark zu – einerseits im Zusammenhang mit der Entwicklung von bebilderten Kunstbüchern (analytische Beschreibungen dienten weniger als Ersatz, mehr als Ergänzung des visuellen Eindrucks eines Werkes), andererseits durch die Etablierung des Faches Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin. Weitaus populärer war im 18. Jahrhundert zweitens eine neue, enthusiastische Form der Ausdrucksbeschreibung, die auch noch von Goethe praktiziert wurde.

⁴² Raphael Rosenberg, 'Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58:3, January 1995, 297–318; Raphael 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 = Revue d'esthétique*, 31/32, eds. Christian Michel and Stefan Germer, 1997, S. 148–159.

⁴³ Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg: Imhof, 2010.

⁴⁴ Raphael 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*, ed. Olivier Bonfait, Paris: Somogy, 2004, S. 55–74.

5. Bildgedichte / Literarische Kunstzitate

Kunstbeschreibungen versuchen Kunstwerke und ihren Eindruck auf den Autor 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. In anderen Fällen dient das Kunstwerk eher dazu, die Fantasie des Dichters anzuregen, der keinen Anspruch auf eine angemessene Wiedergabe erhebt. Der Begriff ‚Bildgedicht‘ hat sich als Gattungsbezeichnung für Gedichte über einzelne Kunstwerke eingebürgert.⁴⁵ Demgegenüber sprechen Literaturwissenschaftler*innen von Kunstziten oder literarischen Bildziten, wenn in literarischer Prosa auf bestimmte Kunstwerke verwiesen wird.⁴⁶

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. Er beschreibt Wege und Landschaften, Kulturdenkmäler und Rituale nehmen einen besonders breiten Raum ein. Topographisch geordnete Auflistungen von Kirchen und Reliquien kommen im Mittelalter in den Pilgerführern (*Mirabilia Urbis Romae*) vor. Der erste Kunstführer entsteht 1591 in Florenz: Bocchi, *Le bellezze della citta di Fiorenza*. Bemerkenswert ist, dass es erst 1677 eine zweite Auflage dieses Buches gab und es lange dauerte, bis andere Städte auf vergleichbare Weise erschlossen wurden. Die Zahl der Kunstreiseführer vermehrt sich erst viel später durch die Entwicklung des Tourismus für bürgerliche Schichten (*Baedeker* seit 1839).

Gedruckte und ungedruckte Reiseberichte sind eine weitere Form der topographischen Literatur, die man zur Kunstliteratur zählen kann, insofern Kunstdenkmäler darin vielfach eine wichtige Rolle einnehmen. Im 16., vor allem aber im 17. und 18. Jahrhundert wurden sie häufig von adligen Sprösslingen auf Kavaliersreisen verfasst.⁴⁷

7. Sammlungs- und Ausstellungskataloge

Kataloge von Kunstsammlungen mit Holzschnitten sind in Ostasien spätestens seit dem 12. Jahrhundert nachweisbar.⁴⁸ 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 kommt unserem Verständnis vom Kunstsammlungskatalog bereits näher. Sie ist eine überaus prachtvolle Stichsammlung, die einen Teil der römischen Sammlung des Marquis darstellt – seine antiken Statuen. Das zweibändige Werk kommt fast ohne Texte aus. Sammlungskataloge sind im weiteren Verlauf

⁴⁵ Siehe das Standardwerk von Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*, 3 vols., Cologne and Vienna: Böhlau, 1981–87.

⁴⁶ Siehe: Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher and Joanna Wolf, eds, *Handbuch der Kunstzitate Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*, 2 vols., Berlin and Boston: de Gruyter, 2011 und die Datenbank <http://www.univie.ac.at/bildzitat/start.html>.

⁴⁷ Ludwig Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Vienna: Schroll, 1959.

⁴⁸ Yen-wen Cheng, *Tradition and Transformation: Cataloguing Chinese Art in the Middle and Late Imperial Eras*, Philadelphia (PhD), 2010.

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. Demgegenüber ist Félibiens *Tableaux du cabinet du roy* von 1677 der wohl erste kommentierte Sammlungskatalog. Nach 18 Textseiten und 40 Stichen blieb er aber unvollendet.⁴⁹ Diese vier großformatigen Luxuspublikationen sind in sehr kleinen Auflagen gedruckt und wohl nur als repräsentative Geschenke konzipiert.⁵⁰ Dem entspricht die Tatsache, dass der Zugang zu Kunstsammlungen im 17. Jahrhundert sehr exklusiv ist. Das ändert sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts. Fürstliche Sammlungen werden einem breiteren Publikum zugänglich und es entstehen öffentliche Museen. Damit ergibt 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 Dusseldorf ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux* (1778).⁵¹ Zweitens kleine, taschengerechte Bücher ohne Abbildungen und meist auch ohne beschreibende Texte für die Verwendung vor Ort, beim Besuch der Sammlung – so Mechels *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* (1783).⁵²

Die Abhaltung regelmäßiger Kunstausstellungen begann 1665 an der Pariser Akademie. Von 1673 an wurden diese *Salons* von Katalogen, sog. *Livrets*, begleitet, die sämtliche ausgestellten Werke auflisten.⁵³ Monographische Ausstellungen und entsprechende Kataloge haben sich erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingebürgert.⁵⁴

8. Kunstkritik

Kunstkritik ist die Besprechung zeitgenössischer Kunst. Sie pflegt wertende Urteile und erhebt keinen Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität. Dresdner sieht die Etablierung der Kunstkritik seit dem 16. Jahrhundert als eine soziale Veränderung des Kunstsystems, bei der

⁴⁹ Germer, *Kunst-Macht-Diskurs*, 321–334.

⁵⁰ Zur Geschichte der Kataloge fürstlicher Sammlungen siehe: Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660-1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim: Olms, 2009; Agnes Husslein-Arco and Tobias G. Natter, eds, *Fürstenglanz. Die Macht der Pracht*, Vienna: Belvedere, 2016. Eine Übersicht von Katalogen nicht fürstlicher Kunstkammern, die vermutlich zum Teil auch ungedruckt blieben, steht noch aus. Ein bemerkenswertes Beispiel ist das umfassend kommentierte, aber kaum bebilderte *Museum Wormianum* (1665).

⁵¹ Heidrun 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*, ed. Stadtmuseum Düsseldorf, Cologne: Wienand, 1996, 119–135.

⁵² Gudrun Swoboda, *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, 2 vols., Vienna: Böhlau, 2013.

⁵³ Zur Geschichte der frühen Kunstausstellungen mit Ausführungen über *Livrets* siehe Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin: de Gruyter, 1967.

⁵⁴ Maia Wellington Gahtan and Donatella Pegazzano, eds, *Monographic Exhibitions and the History of Art*, New York and London: Routledge, 2018.

Laien einen zunehmend wichtigen Platz erobern.⁵⁵ 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 differenzierter kritischeren *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* neue Wege aufgezeigt. Sein Buch regte kunstkritische Artikel an, die von 1751 an regelmäßig in Periodika gedruckt wurden. Die brilliantesten Beiträge des 18. Jahrhunderts stammen von Denis Diderot, der von 1759 bis 1781 Salonkritiken für Grimms handschriftliche (!) *Correspondance littéraire* verfasste. Sie erreichten mehrere europäische Fürstenthäuser, weniger aber die Pariser Öffentlichkeit. Die literarische Qualität seiner Kunstkritik ist herausragend, der Reichtum argumentativer Strategien in seinem Jahrhundert einzigartig. Er erhebt damit die Salonkritik zur vornehmen literarischen Aufgabe, die im Frankreich des 19. Jahrhunderts von zahlreichen Schriftstellern aufgegriffen wurde – u. a. von Stendhal (1824, 1827), Heinrich Heine (1831), Charles Baudelaire (1845, 1846, 1855, 1859), Théophile Gautier (1847), den Gebrüdern Goncourts (1852, 1855) und Emile Zola (1866).⁵⁶

Conclusio

Einzelne Kapitel einer Geschichte der Kunstliteratur nach Gattungen sind seit Dresdners Geschichte der Kunstkritik bereits geschrieben worden. Was bislang fehlte, war eine systematische Übersicht der Gattungen. Diese habe ich versucht zu skizzieren. Ich hoffe, dass aller Skizzenhaftigkeit zum Trotz, die Vorteile dieser Ordnung deutlich geworden sind: Durch den Kontext der Textgattung werden die Perspektiven verständlich, aus denen heraus geschrieben wurde – die Vorbilder, an denen sich Autor*innen bewusst oder auch unbewusst gerichtet, die Neuerungen, die sie eingefügt haben. Damit lassen sich Kontinuitäten und Veränderungen der Themen, über die geschrieben wurde, verfolgen und es wird möglich, eine entsprechende Geschichte der Kategorien, Begriffe und Ausdrucksweisen zu rekonstruieren. Diese Geschichte macht deutlich, dass das Sprechen, bzw. Schreiben über Kunst ein jahrhundertelanger Lernprozess war. Ein Prozess, der an die Ausgestaltung bestimmter Textgattungen geknüpft war und in die gegenwärtigen Diskurse über Kunst mündet, in den heute gängigen Publikationsformen, denen wir uns täglich bedienen.

⁵⁵ Dresdner, *Kunstkritik*, 8 und passim.

⁵⁶ Neil McWilliam, Vera Schuster and Richard Wrigley, eds, *A bibliography of salon criticism in Paris from the Ancien Regime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge: Cambridge University Press 1991; Neil McWilliam, ed, *A bibliography of salon criticism in Paris from the July monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991; Christopher Parsons and Martha Ward, *A bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.