

Partsch | Einführung in das Studium der Kunstgeschichte

Susanna Partsch
Einführung in das Studium
der Kunstgeschichte

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19149
2014 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman
Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Printed in Germany 2018
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-019149-1

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

I Einführung: Was will das Fach Kunstgeschichte? 9

II Geschichte des Fachs 11

1 Giorgio Vasari, Vater der Kunstgeschichte? 12

2 Winckelmann, Ordnungskriterien der Kunstwerke 19

3 Kunstgeschichte als Disziplin 23

4 Berühmte Kunsthistoriker 27

4.1 Jacob Burckhardt (1818–1897) 28

4.2 Wilhelm von Bode (1845–1929) 31

4.3 Georg Dehio (1850–1932) 35

4.4 Alois Riegl (1858–1905) 38

4.5 Heinrich Wölfflin (1864–1945) 41

4.6 Julius von Schlosser (1866–1938) 45

4.7 Aby Warburg (1866–1929) 48

4.8 Max Dvořák (1874–1921) 52

4.9 Erwin Panofsky (1892–1968) 56

4.10 Nikolaus Pevsner (1902–1983) 60

4.11 Ernst H. Gombrich (1909–2001) 64

III Methoden der Kunstgeschichte 68

1 Die Madonna del Voto 69

1.1 Befund 69

1.2 Beschreibung 69

1.3 Ikonografie 71

1.4 Stilanalyse und mögliche Datierung 74

1.5 Funktions- und Kontextanalyse 78

1.6 Ikonologische Analyse 82

2	Adam Lenckhardt, Apoll schindet Marsyas, 1644	85
2.1	Beschreibung	86
2.2	Das Thema	86
2.3	Ikonografie und Ikonologie	88
2.4	Adam Lenckhardt – stilistische Zuordnung der Gruppe	90
2.5	Funktion und Kontext	92
3	Schloss Chambord	93
3.1	Baugeschichte	93
3.2	Baubeschreibung	96
3.3	Bauanalyse	97
4	Theoretische Modelle – unterschiedliche Betrachtungsweisen	99
4.1	Psychologie und Psychoanalyse	100
4.2	Kunstsoziologie	101
4.3	Feminismus und Gender	103
4.4	Bildwissenschaften	105
IV	Einteilung der Kunstwerke	107
1	Einteilung der Kunstwerke nach Gattungen	108
1.1	Architektur	108
1.2	Bildhauerkunst	113
1.3	Malerei (Wandmalerei, Buchmalerei, Staffeleibild)	117
1.4	Zeichnung	125
1.5	Druckgrafische Künste	129
1.6	Kunstgewerbe, Angewandte Kunst und Design	138
1.7	Fotografie	142
1.8	Neue Kunstformen	144

2 Einteilung der Kunstwerke in Epochen (Europa) und Weltkunst 145

- 2.1 Frühchristentum und Byzanz 145
- 2.2 Frühes Mittelalter (Karolinger, Ottonen) 149
- 2.3 Romanik 152
- 2.4 Gotik 154
- 2.5 Spätmittelalter oder Frührenaissance 160
- 2.6 Renaissance und Manierismus 163
- 2.7 Barock und Rokoko 166
- 2.8 Klassizismus, Romantik und Historismus, Realismus und Impressionismus 170
- 2.9 Stilvielfalt in der Kunst des 20. Jahrhunderts 173
- 2.10 Ausblick 176

V Sammeln und Bewahren 178

1 Das Museum 178

- 1.1 Geschichte des Museums 179
- 1.2 Heutige Aufgaben der Museen 184
- 1.3 Kunsthistoriker im Museum 186

2 Die Denkmalpflege 188

- 2.1 Geschichte der Denkmalpflege 189
- 2.2 Heutige Aufgaben der Denkmalpflege 191
- 2.3 Kunsthistoriker in der Denkmalpflege 192

3 Restaurierung 193

VI Forschungsmöglichkeiten und Arbeitsmittel 195

1 Das Internet 195

2 Die Bibliotheken 196

3 Das Studium vor Originalen 199

4 Archive 200

VII Studium und Beruf	202
1 Das Studium	202
1.1 Der Bachelor	203
1.2 Der Master	204
1.3 Die Promotion	205
2 Klassische Berufsfelder	205
2.1 Die Universität	205
2.2 Das Museum	207
2.3 Die Denkmalpflege	209
3 Andere Möglichkeiten	210
3.1 Feste Stellen	211
3.2 Freiberufliche Kunsthistoriker	212
VIII Anhang	215
1 Nützliche Internetadressen	215
2 Literatur	216
3 Abbildungen	219
Personenregister	222
Sachregister	225
Zur Autorin	228

I Einführung:

Was will das Fach Kunstgeschichte?

Das Studium der Kunstgeschichte befähigt dazu, Kunstwerke in einen zeitlichen, räumlichen und gattungsspezifischen Rahmen einzuordnen. Dazu gehört auch die Analyse des einzelnen Werks. Hinzu kommt die Erhaltung und Bewahrung der Werke, was häufig mit dem Sammeln einhergeht.

Die Kunstgeschichte gehört innerhalb der Geisteswissenschaften zu den historischen Wissenschaften. Zeitlicher Beginn ist das frühe Mittelalter. Geographisch ist sie traditionell auf den christlich-europäischen Kulturkreis beschränkt, der sich bereits durch die Kreuzzüge, dann aber vor allem mit der Kolonialisierung erweiterte. Globalisierung und internationale Moderne sind Phänomene, die zu einer weiteren geographischen Öffnung führen. Die außereuropäischen Kulturen werden meist von Wissenschaften wie Afrikanistik, Altamerikanistik und den verschiedenen asiatischen Wissenschaften abgedeckt, sind aber in Einzelfällen auch bei der Kunstgeschichte angesiedelt. Ebenso beschäftigen sich andere Disziplinen wie die Archäologie mit der Kunst der antiken Kulturen. Spätantike und Byzanz werden mal zur Kunstgeschichte, mal zur Archäologie gerechnet und haben an wenigen Universitäten eigene Institute.

Neben der zeitlichen und geographischen Beschränkung gibt es die Einteilung nach Gattungen. Zu den klassischen Gattungen Architektur, Skulptur, Malerei, Grafik und Kunsthandwerk kommen heute noch Fotografie, Film, per-

formative Kunst, Videokunst und andere künstlerische Ausdrucksformen hinzu, bei denen die Grenzen zu den Theaterwissenschaften teilweise fließend sind. Einen neuen Zweig der Kunstgeschichte stellt die Bildwissenschaft dar.

Im Laufe der Zeit haben sich unterschiedliche Methoden der Analyse entwickelt, die sich teilweise ergänzen, teilweise aber auch gegenseitig ausschließen.

Das vorliegende Buch will einerseits bei der Überlegung helfen, ob ein Studium des Fachs für Leserinnen oder Leser in Frage kommt, richtet sich aber gleichermaßen auch an Studienanfänger und will zudem all denen Informationen zukommen lassen, die sich für das Fach Kunstgeschichte interessieren.

Für eine bessere Lesbarkeit des Textes haben sich Autorin und Verlag darauf geeinigt, die männlichen Formen von Berufsbezeichnungen zu wählen, wobei die weiblichen natürlich impliziert sind.

II Geschichte des Fachs

Spätestens seit die Menschen sesshaft wurden, schufen sie Artefakte, also künstlich erschaffene Gegenstände. Das konnten Werkzeuge sein, aber eben auch Dinge, die keinen erkennbaren Gebrauchswert besitzen und damit als Kunstwerke bezeichnet werden können. Berühmte Beispiele sind die Venus von Willendorf (um 25 000 v. Chr., 11 cm hoch, Kalkstein, Wien, Naturhistorisches Museum), der Löwenmensch (um 35 000 v. Chr., 30 cm, Mammut-Elfenbein, Ulm, Ulmer Museum; Abb. 1) oder die Wandbilder in der Grotte Chauvet (um 35 000 v. Chr., Wandmalereien, Höhle im Tal der Ardèche, Südfrankreich).

Nicht lange nach Erfindung der Schriftsprache wurden Kunstwerke auch beschrieben (so im *Gilgamesch*-Epos,



Abb. 1: Löwenmensch,
um 35 000 v. Chr.,
Mammut-Elfenbein

wohl um 2600 v. Chr. erstmals schriftlich niedergelegt), später dann bei den Ägyptern und Griechen Anekdoten von den ausführenden Malern, Bildhauern, Architekten, Goldschmieden erzählt. Doch unter den Musen, den Schutzgöttinnen der Künste im antiken Griechenland, fand sich keine, die die bildenden Künste vertrat. Und auch bei den sieben freien Künsten, den *Artes liberales*, die seit der Spätantike überliefert sind und im Mittelalter große Bedeutung besaßen, fehlten sie. Erst in der Renaissance wurden Malerei und Bildhauerei nicht mehr zu den Handwerken gerechnet. Die ersten Akademien entstanden. Doch bis sich die Künstler in Europa flächendeckend nicht mehr in Zünften organisieren mussten, dauerte es wiederum einige Jahrhunderte.

Einer der ersten, der die Forderung aufstellte, dass die Bildenden Künste zu den *Artes liberales* gezählt werden sollten und dem die Gründung einer Akademie gelang, war Giorgio Vasari. Der Maler und Architekt ist heute weniger seiner Bilder und Bauten wegen berühmt als wegen seines Traktats der *Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, durch das er zum »Vater der Kunstgeschichte« avancierte.

1 Giorgio Vasari, Vater der Kunstgeschichte?

Giorgio Vasari wurde 1511 in Arezzo geboren und starb 1574 in Florenz. Der Sohn eines angesehenen Töpfers erhielt bereits in seiner Heimatstadt eine grundlegende humanistische Bildung und lernte in der Werkstatt des Glasmalers Guillaume de Marcillat (um 1470–1529), bevor er 1524 die Gelegenheit bekam, nach Florenz zu gehen. Der Dreizehnjährige wurde dort zusammen mit den gleichaltrigen Me-

dici-Vettern Alessandro (1510/11–1537) und Ippolito (1511–1535) unterrichtet. Ihr Lehrer war der auf antike Mythologie spezialisierte Humanist Pierio Valeriano (1477–1558), Verfasser der *Hieroglyphica*, der auf Vasari großen Einfluss ausübte. Außerdem lernte er in den Werkstätten des Malers Andrea del Sarto (1486–1530) und des Bildhauers Baccio Bandinelli (1488–1560). Nach dem Sturz der Medici 1527 musste auch Vasari Florenz verlassen. Er nahm Aufträge in Arezzo, Bologna und Pisa an, bis er 1532 wieder in den Dienst der nach Florenz zurückgekehrten Medici genommen wurde. 1531 war Alessandro Herzog von Florenz geworden. Kardinal Ippolito schickte Vasari nach Rom, wo er die antiken Kunstwerke studieren konnte, aber auch mit den Werken von Michelangelo (1475–1564) und Raffael (1483–1520) in Berührung kam. Nach dem gewaltsamen Tod seiner beiden Förderer innerhalb von zwei Jahren hielt sich Vasari an unterschiedlichen Orten Italiens auf, führte Aufträge aus, arbeitete aber wohl auch bereits an den *Lebensbeschreibungen*. Erst 1555 ging sein langersehnter Wunsch in Erfüllung, Hofkünstler bei dem seit 1537 regierenden Herzog von Florenz und späteren Großherzog der Toskana, Cosimo I. de' Medici (1519–1574), zu werden. Bereits fünf Jahre zuvor, also 1550, war die Erstausgabe der *Lebensbeschreibungen* erschienen. In Florenz wurde Vasari nun zum führenden Architekten, der erst den Palazzo Vecchio (oder della Signoria), Amtssitz des Herzogs, umgestaltete, diesen mit einem ausführlichen Bildprogramm versah und dann die Uffizien baute. Auf seine Initiative hin wurde 1563 mit der Accademia delle Arti del Disegno die erste Künstler-Akademie gegründet, ihrem Namen nach für die Kunst des Zeichnens (*disegno*) zuständig. Ihre Mitglieder

sorgten unter anderem für eine systematische Ausbildung junger Künstler. Damit erhielten die Bildenden Künstler endlich den Status von Humanisten und Literaten, allerdings nur in Florenz. Es sollte noch lange dauern, bis sich die Akademien als Ausbildungsstätten für Künstler flächendeckend durchsetzten.

Mit den *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* (*Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*) verfolgte Vasari ebenfalls das Ziel, die Bedeutung der einzelnen Künstler hervorzuheben und sie vor dem Vergessen zu bewahren. Die erste Ausgabe von 1550, die bei dem Buchdrucker Lorenzo Torrentino in Florenz erschien, wird *Torrentina* genannt, die stark überarbeitete Neuauflage von 1568 dementsprechend *Giuntina* nach dem ebenfalls in Florenz ansässigen Verleger Giunti (Abb. 2). Bei den einzelnen Künstler-Viten bediente sich Vasari bereits existierender Bücher, die ebenfalls Lebensbeschreibungen von Künstlern wiedergaben wie die sogenannten *Commentarii* von Lorenzo Ghiberti (um 1378–1455), die um 1450 erschienen waren. Der große Unterschied zu diesen und anderen Quellen bestand darin, dass Vasari mit Hilfe seiner Viten eine Entwicklungsgeschichte der Kunst konstruierte, die ihre Anfänge bei Cimabue (um 1240–1301/02) und Giotto (1267–1337) hat. Sie und ihre zeitgenössischen Malerkollegen markieren den Beginn, quasi die Kindheit der Malerei. Dem folgt mit den Künstlern des 15. Jahrhunderts die Jugend, um dann im eigenen, dem 16. Jahrhundert die Vollendung, den Höhepunkt der Kunst zu finden. Größtes Genie bleibt in beiden Ausgaben Michelangelo (1475–1564), dem es gelang, die Antike zu übertreffen. Gemäß der Einteilung des Buchs in drei Teile



Abb. 2: Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, 1568.
Titelblatt der 2. Auflage

schrieb Vasari mehrere Vorreden, in denen er die Entwicklung aufzeichnete.

In der Vorrede zum Gesamtwerk beschäftigt sich Vasari mit dem sogenannten Paragone-Streit, der Frage, ob der Malerei oder der Bildhauerei der Vorzug unter den Künsten gegeben werden sollte. Vasari stellt den *disegno* (die Zeichnung oder Ideenskizze) über beide und führt als hervor-

gendes Beispiel Michelangelo an, der nicht nur Maler und Bildhauer war, sondern auch noch Architekt.

In der Vorrede zum ersten Teil bietet Vasari einen Überblick über die Kunstentwicklung von der Antike bis zu Cimabue, dem ersten Maler, der es wert war, in die Vite mit aufgenommen zu werden. Wichtig ist Vasaris Definition von Begriffen, die bis heute die Kunstrezeption prägen, etwa die Epochenamen Gotik und Renaissance. Außerdem konstruiert Vasari hier eine Entwicklungsgeschichte der Kunst.

Diese wird in der Vorrede zum zweiten Teil manifest, in der Vasari herausarbeitet, wie sehr sich die Kunst von der vorhergehenden, durch Cimabue, Giotto und deren Zeitgenossen repräsentiert, unterscheidet, vor allem in der Lebendigkeit der Darstellung. Die Werke von Brunelleschi (1377–1446), Donatello (1382/86–1466) und Masaccio (1401–1429) werden als herausragend hervorgehoben und damit als Dreigestirn konstituiert, das bis heute als Impulsgeber schlechthin in der Entwicklung zur Renaissancekunst gilt.

In der dritten Vorrede betont Vasari den hohen Stellenwert, den die Erfindungsgabe in der Kunst besitzt. Sie führt zur Überschreitung von berechenbaren Regeln, wie sie nur Großmeister vollbringen, die in der Moderne leben, so Leonardo (1452–1519), Raffael (1483–1520) und Michelangelo, der das Attribut »göttlich« (*divino*) erhält.

So wichtig diese theoretischen Überlegungen für die Entwicklung der Kunstgeschichte sind, so wichtig ist es ebenfalls, deutlich zu machen, dass Vasari auch Literat war und die einzelnen Viten selbst Legenden und Anekdoten enthalten, die er größtenteils erfand. Paul Barolsky betont,

dass Vasaris Fabeln jedoch nicht rein fiktiv sind, denn Vasari habe sich die Wirklichkeit so vorgestellt, wie er sie in seinen Geschichten schilderte, und viele zeitgeschichtliche Fakten darin untergebracht. Denn durch die Viten erfahren die Leser viel über das höfische Leben der Zeit, über Künstlerwettstreite, Mäzene und Sammler. Und so ist dieses Buch auch eine Art historischer Roman, den zu lesen gewinnbringend ist. Was seinen Wahrheitsgehalt angeht, ist er allerdings mit einer gewissen Distanz zu betrachten. Hilfreich dabei ist die deutsche kommentierte Neuausgabe der *Lebensbeschreibungen*, die Alessandro Nova zu verantworten hat. Er stellt die Viten in einzelnen Bänden vor, die mit einem umfangreichen Anmerkungsapparat versehen sind. Darin werden Fakten korrigiert, wird zu jedem von Vasari erwähnten Detail Stellung bezogen und auf Legenden und Anekdoten verwiesen. Im Band *Kunstgeschichte und Kunsttheorie* (2004), in dem die Vorreden zu den einzelnen Teilen abgedruckt sind, befindet sich ein Glossar, das die einzelnen Begriffe Vasaris erklärt und in den kunsttheoretischen Kontext einbindet.

In der Vorrede zum Gesamtwerk vergleicht Vasari die unterschiedliche Vorgehensweise von Malerei und Skulptur unter anderem mit den Worten: »daß da, wo die Skulptur Stück für Stück [Materie] wegnehmend den von Natur aus körperhaften Dingen gleichzeitig Tiefe und Plastizität verleiht, wobei sie sich des Tastsinns und des Sehsinns bedient, die Maler in zwei Arbeitsschritten der ebenen Fläche mit Hilfe eines einzigen Sinns Plastizität und Tiefe geben.« Unter der Voraussetzung, dass ein solches Vorgehen von einer kunstverständigen Person ausgeführt wird – so fährt Vasari fort – hat es »auf höchst angenehme Weise viele gro-

ße Männer getäuscht, ganz zu schweigen von den Tieren, etwas, das man bei der Skulptur nie beobachtet hat, da sie die Natur nicht in jener, wie man wohl sagen darf, so vollkommenen Weise nachahmt wie die Malerei« (*Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, S. 35 f.)

Es folgen zahlreiche Beispiele, bei denen die Überlegenheit von Malerei einerseits und Bildhauerei andererseits beschrieben werden, um dann aber zu dem Schluss zu gelangen, »daß Skulptur und Malerei in Wahrheit Schwestern sind, die von einem Vater – dem *disegno* – abstammen und aus einer Geburt zugleich hervorgegangen sind; demnach übertreffen sie sich nicht gegenseitig, wenn nicht durch die Fähigkeit und Kraft der in ihnen tätigen Künstler der eine den anderen hinter sich läßt, keinesfalls aber aufgrund eines Unterschieds oder dem Grad an Adel, der sich tatsächlich in beiden findet« (ebd., S. 39).

Werkausgaben

Edition Giorgio Vasari. Hrsg. von Alessandro Nova [u. a.]. 45 Bde.

Berlin 2004–14.

Bd. 1: Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen der berühmten Künstler anhand der Prooemien. Neu übers. von Victoria Lorini. Hrsg., eingel. und komm. von Matteo Burioni und Sabine Feser. Berlin 2004. [Mit ausführlicher Bibliographie.]

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister.

Dt. Ausg. von Ludwig Schorn und Ernst Förster. Neu hrsg. und eingel. von Julian Kliemann. Worms 2¹⁹⁸⁸.

Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. 9 Bde. Florenz 1998. [Reprint der Ausg. von 1906; erste Ausg.: Florenz 1878–85.]

Literatur

- Barolsky, Paul: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen.
Berlin 1995.
– Giottos Vater. Vasaris Familiengeschichten. Berlin 1996.

2 Winckelmann, Ordnungskriterien der Kunstwerke

Zweihundert Jahre später boten die Arbeiten des deutschen Antiquars und Bibliothekars, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), neue Ansätze für den Umgang mit Kunstwerken und ihre Einordnung (Abb. 3). Aus einfachen Verhältnissen stammend, wurde Winckelmann bereits während der Schulzeit in Stendal gefördert und musste so nicht das väterliche Handwerk des Schusters erlernen. Er studierte erst Theologie, dann Medizin, verzichtete auf eine Prüfung und wurde Konrektor an einer Schule, bis sich ihm 1748 die Gelegenheit bot, Bibliothekar bei dem Grafen Heinrich von Bünau in Nöthnitz bei Dresden zu werden. Dort verfasste er sein erstes Werk, die *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, in dem er erstmals die Begriffe der »edlen Einfalt« und »stillen Größe« gebrauchte. Diese erste Schrift schrieb er ohne jegliche Kenntnis antiker Werke aus eigener Anschauung. 1754 erhielt er dann das Angebot des päpstlichen Nuntius in Sachsen, Bibliothekar in Rom zu werden. Winckelmann ließ sich von dem damals in Dresden lebenden Maler Adam Friedrich Oeser (1717–1799) in der Zeichenkunst unterrichten und lebte dann ab 1755 in Rom. Von dort aus unternahm er verschiedene Reisen nach Neapel und Pompeji. Seine Kenntnis der antiken Werke führte nicht nur zu mehreren Veröffentlichungen, unter denen die *Geschichte der Kunst*



Abb. 3: Angelika Kauffmann, *Johann Joachim Winckelmann*, 1764, Radierung/Aquatinta

des Altertums von 1764 als seine wichtigste gilt, sondern auch zum Posten des Oberaufsehers für die Altertümer in Rom, zu dem ihn Papst Clemens XIII. 1763 ernannte. 1768 wurde Winckelmann auf einer Reise in Triest ermordet.

Im Unterschied zu Vasari, dem der Holländer Carel van Mander (1548–1606), der Franzose André Félibien (1619–1695) und der Deutsche Joachim von Sandrart (1606–1688) in der Abfassung von Künstlerviten nacheiferten, war Winckelmann kein Bildender Künstler, sondern ein Ge-

lehrter, der die Kunst aus einer anderen Perspektive betrachtete und sich nicht mit der zeitgenössischen, sondern vor allem mit der vergangenen Kunst des Altertums beschäftigte. Wie Vasari ordnete er die Kunst in verschiedene Entwicklungsstufen ein, doch beschränkte er sich auf die antike Kunst. Einem älteren, archaischen Stil folgte der »große« oder »sublime« Stil des Phidias (um 500 – um 432 v. Chr.), der »schöne« Stil des Praxiteles (um 390 – um 320 v. Chr.) und dann der Stil der Nachahmer, der die lange Zeit vom Niedergang des Alexanderreichs (um 320/300 v. Chr.) bis zur Endzeit des Römischen Reichs (um 475 n. Chr.) umfasste.

Eine solche Einteilung in Entwicklungsstadien fand Winckelmann auch bei anderen antiken Völkern. Hinzu kam für ihn der Begriff der Schönheit, den er mit der bereits benannten »edlen Einfalt« und »stillen Größe« charakterisierte. Dieses Begriffspaar sollte auch die Künstler seiner Zeit leiten und zu einer Abwendung von den von ihnen als überladen empfundenen Darstellungen des Barock und Rokoko führen, hin zum Klassizismus, dessen Verbreitung auch durch Winckelmann befördert wurde.

Allerdings widersprach sich Winckelmann insofern selbst, als er einerseits auf die Unnachahmlichkeit der griechischen Kunst hinwies, um dann andererseits die zeitgenössischen Künstler dazu aufzufordern, sich an genau dieser Kunst zu orientieren. Um diesen Widerspruch aufzulösen, unterschied er in einem Aufsatz von 1759 zwischen der angeblich kreativen Nachahmung und der reinen Nachmachung, hob diesen Unterschied dann aber wieder auf, da er bei den verschiedenen Entwicklungsstufen den Stil der Nachahmer der Zeit des Niedergangs zuordnete.

An zentraler Stelle stand darüber hinaus die Forderung, den Blick an Originalen zu schulen und bei den antiken Skulpturen zwischen dem ursprünglichen Werk und den späteren Hinzufügungen zu unterscheiden. Voraussetzung für jegliche Interpretation sei die Sichtbarmachung des originalen Bestands. Diese Vorgehensweise ließ sich auch auf die Kunstgeschichte übertragen, wodurch Winckelmann heute als Begründer sowohl der Archäologie als auch der Kunstgeschichte gilt, stellte er doch das Kunstwerk an die zentrale Stelle seiner Forschungen und ließ es damit etwa der Untersuchung eines Textes in der Philologie vergleichbar erscheinen. Es sollte nun nicht mehr lange dauern, bis die Kunstgeschichte zu einer universitären Disziplin, zu einer Wissenschaft wurde.

Aus *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755:

»Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laocoons, und nicht in dem Gesichte allein, bey dem heftigsten Leiden. [...]

Die edle Einfalt und stille Grösse der griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus Socrates Schule; und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Grösse eines Raphaels machen, zu wel-

cher er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist.« (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, S. 21f., 24.)

Schriften

Sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe. Hrsg. von Joseph Eiselein. Donaueschingen 1825–29. [Auch online.]

Schriften und Nachlass. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Bd. 1 ff. Mainz 1996 ff.

[Bislang 6 Bände erschienen.]

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. 2. Aufl. Dresden/Leipzig 1756.

Literatur

Décultot, Elisabeth: Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).

In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*.

Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg. München 2007. S. 12–28.

[Mit weiterführender Literatur.]

Justi, Carl: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. 2 Bde. Leipzig 1866–72. – 5. Aufl. in 3 Bdn. Hrsg. von Walther Rehm. Köln 1956.
www.winckelmann-gesellschaft.de

3 Kunstgeschichte als Disziplin

Das 19. Jahrhundert ist unter anderem geprägt durch die Überwindung alter Herrschaftsordnungen und die Gründung von Nationalstaaten. Ausgangspunkt war die Französische Revolution von 1789. Im Anschluss daran wurden Kunstwerke aus Klöstern, Kirchen, aber auch aus fürstlichen Sammlungen in Museen verbracht, die der Öffentlichkeit – wenn auch am Anfang nur sehr eingeschränkt – zugänglich waren. Die Einrichtung dieser Museen führte

zwangsläufig zu einer neuen Ordnung der Kunstwerke. Diese verlangte auch nach einer theoretischen Systematik. Sie fand ihren Niederschlag in Überblickswerken, die vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart reichten und entweder nach geographischen Gesichtspunkten oder nach Epochen gegliedert waren, jedoch nicht nach Künstlern. Großformatige Abbildungen ließen daraus teilweise imaginäre Museen werden.

Luigi Lanzi (1732–1810) war an der 1781 abgeschlossenen Neuordnung der Florentiner Uffizien beteiligt. Sie gab den Anstoß zu seiner 1792 erstmals publizierte *Storia pittorica della Italia*, einer Geschichte der Malerei Italiens, deren endgültige Fassung 1809 erschien. Mit ihr wurde die Einheit Italiens kunsthistorisch belegt, politisch allerdings erst 1870 realisiert. Ein weiterer Schritt war dann die *Storia della scultura*, 1813–1816 von Leopoldo Cicognara (1767–1834) verfasst.

Zeitgleich erschien das bereits in den 1770er Jahren konzipierte Mammutwerk *Histoire de l'art par les monumens* (sic!) von Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt (1730–1814) mit 3000 Abbildungen auf 325 Tafeln, das Architektur, Skulptur, Mosaik, Wand- und Buchmalerei sowie Goldschmiedekunst vom frühen Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert behandelte. Der Schwerpunkt lag zwar geographisch auf Italien, doch wurden auch andere europäische Länder berücksichtigt bis hin zu Spanien und Schweden.

In Göttingen entstand damals ein Großprojekt, eine *Geschichte der Künste und der Wissenschaften*. Dazu gehörte die von Johann Dominicus Fiorillo (1748–1821) verfasste *Geschichte der zeichnenden Künste*, die er zwischen 1798 und 1820 in neun Bänden publizierte. Es handelt sich um

eine Geschichte der Malerei, die vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart reicht und große Teile Europas mit einbezieht, also neben Italien, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland auch Großbritannien und Spanien. Damit waren die topographischen und zeitlichen Grenzen abgesteckt, mit denen sich die Kunstgeschichte seither beschäftigte.

Der von italienischen Eltern abstammende, aber in Deutschland aufgewachsene Fiorillo war der erste, der Kunstgeschichte an einer Universität lehrte. Seit 1813 war er an der Göttinger Universität Ordinarius für Kunstgeschichte, was allerdings keine Auswirkungen auf die weitere Entwicklung des Fachs hatte. Unter seinen Studenten befanden sich jedoch nicht nur der spätere Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr (1795–1843), sondern auch Schriftsteller und Philosophen, die die Romantische Schule begründeten: August Wilhelm Schlegel (1767–1845), Ludwig Tieck (1773–1853) und Wilhelm Wackenroder (1773–1798).

Mit Carl Friedrich von Rumohr als Privatgelehrtem und Berater beim Aufbau der Berliner Gemäldegalerie etablierte sich in Berlin Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin. Bereits 1823 war an der Humboldt-Universität ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte eingerichtet worden, besetzt allerdings mit dem Archäologen Ernst Heinrich Toelken (1786–1869). Kunstgeschichte wurde von dem Philosophen Heinrich Gustav Hotho (1802–1873) gelehrt. Die sogenannte Berliner Schule entwickelte sich unabhängig von der Universität eben durch den Privatgelehrten Rumohr, den Museumsdirektor Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) sowie durch den Juristen Carl Schnaase (1798–1875).