

Stilgeschichte und die Frage der "nationalen Konstante"

Autor(en): **Locher, Hubert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **53 (1996)**

Heft 4: **Le cadre national**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169491>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Stilgeschichte und die Frage der «nationalen Konstante»

von HUBERT LOCHER



Abb. 1 Italia und Germania, von Friedrich Overbeck, Öl auf Leinwand, 94 × 104,3 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlung. Der Maler schreibt hierzu (1829): «Es sind die beiden Elemente, die sich allerdings einerseits fremd gegenüberstehen, die aber zu verschmelzen nun einmal meine Aufgabe [...] ist.»

In der Erörterung «nationaler Identität» spielte die Kunst seit jeher eine Rolle. Wenn die moderne Diskussion in der französischen Geschichtsschreibung und Staatstheorie des 18. Jahrhunderts wurzelt, so wurde doch schon früher ein Aspekt des Problems in der «Querelle des anciens et des modernes» im Gespräch über Kunst thematisiert.¹ Die Diskussion im deutschsprachigen Raum ist seit Johann Joachim Winckelmanns «Geschichte der Kunst des Alter-

tums» von 1764 und Herders Repliken darauf vorwiegend anhand der Kunst- und Sprachgeschichte weitergeführt worden.² In der Sprache und in der Kunst glaubte man die Wesensart eines «Volkes», einer «Nation» aufspüren zu können.³ Das Problem ist daher für die Kunstgeschichte konstitutiv. Erst vor dem Hintergrund der Sehnsucht nach nationaler Identität ist die Etablierung der Kunstgeschichte als staatlich institutionalisierter Wissenschaft im

Laufe des 19. Jahrhunderts möglich und nötig geworden. Man wird auch sagen müssen, dass mit der Frage nach «nationalem Wesen» in der Kunst eine Erwartungshaltung verbunden war; die Kunstgeschichte hatte in dieser Hinsicht eine Bestätigung für vorgefasste Überzeugungen zu liefern.⁴ Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befreite sich die Kunstgeschichte vom ganzen Problemkomplex zusehends und entwickelte neue, eigene Fragestellungen. Doch das in die Wiege gelegte Problem war nur verdrängt. Einer der am häufigsten erörterten Problemkreise der deutschsprachigen Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit wurde jener der «nationalen Charaktere», die Bestimmung eines angeblich konstanten Grundcharakters eines Volkes, der sich in den Kulturprodukten aller Zeiten manifestiere; wiederum war nur eine affirmative Antwort möglich. Trotz des Anspruchs wissenschaftlicher Autonomie und ostentativer Distanzierung von der jeweiligen Tagespolitik, wie sie etwa Heinrich Wölfflin vertrat, hat die Kunstgeschichte als Stilgeschichte das Argument konstanter nationaler Charaktere im Sinne nationalistischer und rassistischer Ideologien integriert und gestützt.⁵ Die Ursachen für diesen Verlauf sind, so meine These, nicht nur äussere, politische gewesen, sondern vor allem wissenschaftsinterne. Die Behauptung der Existenz «nationaler Konstanten» wurde ein wichtiges Argument zur Rechtfertigung des Projektes einer universalen Stilgeschichte der Kunst.

Winckelmann:

Stilgeschichte und «die Art zu denken eines Volkes»

Um 1938 beginnt Dagobert Frey eine Abhandlung über die «Entwicklung nationaler Stile in der Kunst des Abendlandes» mit der Behauptung, «die Frage nach der Bedeutung des Volkstums für die Kunstentwicklung [sei] so alt wie die Kunstgeschichte selbst.»⁶ Über den Verweis auf die Tradition der Kunstliteratur seit Manetti und Vasari wird die Berechtigung der Annahme «völkischer Grundkräfte» innerhalb der Kunstgeschichte als Wissenschaft suggeriert. Bei Winckelmann und seiner «Geschichte der Kunst des Altertums» angekommen, stellt Frey schliesslich fest, dieser sei der erste gewesen, der den «nationalen Charakter der Völker als Ursache der Verschiedenheit der Kunst erkannt habe» und fährt fort: «Zu gleicher Zeit, da in Frankreich der anthropologische Begriff der Rasse seine Formulierung findet, wird von ihm die rassische Verschiedenheit der Völker als der Träger der Kunst mit den Tierassen verglichen.»⁷ Winckelmann, dem Begründer der Kunstgeschichte als Stilgeschichte,⁸ wird damit unterstellt, er sei ebenso der Begründer einer nationalistischen Rassentheorie der Kunst gewesen.

Wenn allerdings der Begriff der «Rasse» um 1764 eine durchaus andere Bedeutung hatte als um 1938,⁹ so sind tatsächlich die Theorien der Menschenrassen und der Kunststile etwa gleichzeitig entstanden. Beide Konzepte weisen eine strukturelle Ähnlichkeit auf, die in der Ähn-

lichkeit des behandelten Problems gründet: Wie ist die Vielfalt der Erscheinungen zu erklären, ohne die ursprüngliche Einheit des Gegenstandes (Kunst, Mensch) preiszugeben? Winckelmann unterteilt die Masse der Kunstwerke in Objektgruppen, die er verschiedenen «Völkern» beziehungsweise «Nationen»¹⁰ zuordnen kann. Dies gelingt ihm durch Feststellung formaler Ähnlichkeit oder, wie im Falle der griechischen Kunst, durch Konstruktion einer chronologischen, in Stilstufen gegliederten formalen Reihe. Nach allgemeiner Auffassung der Zeit geht er von der prägenden Wirkung der lokalen Naturgegebenheiten, vor allem des Klimas, auf die Menschen aus, die sich in der «Gesichtsbildung» der Angehörigen dieser Nation zeige.¹¹ In diesem Zusammenhang fällt der Begriff des «Charakters der Nation». Die Zugehörigkeit eines Künstlers zu einer Gruppe bestimmter Physiognomie spielt insofern eine zentrale Rolle, als Winckelmann den «Stil» eines Volkes unmittelbar aus den Darstellungen der Menschen desselben abliest. Nur wo es «schöne» Menschen gibt, kann demzufolge auch die Kunst ideale Schönheit zeigen. Fast unnötig zu sagen, dass Winckelmann diese Disposition zur Schönheit zunächst in Griechenland und dann in Italien verbreitet sieht¹², wenn er auch nicht ausschliesst, dass in anderen Völkern einzelne – er nennt Holbein und Dürer – ebenfalls Talent zur Kunst haben könnten.¹³ Aufgrund der Klimatheorie gelangt Winckelmann trotz seiner prinzipiell geschichtlichen Auffassung zwangsläufig zur Behauptung mehr oder weniger überzeitlicher nationaler stilistischer Charaktere. So bemerkt er etwa zum Stil der «Etrurier», also der Toskaner, die «angegebenen Eigenschaften dieses Stils» seien «noch jetzt in gewisser Masse dieser Nation überhaupt eigen [...]» Als Beispiel nennt er Michelangelo, den «grössten unter ihnen».¹⁴

Die Idee der natürlichen, durch den «Himmel» bewirkten und die Zeiten überdauernden Veranlagung eines Volkes zur Schönheit kann allerdings den Verlauf der Stilgeschichte, das Aufblühen und den Untergang der Kunst nicht erklären, wenn sie nicht sogar hierzu im Widerspruch steht – Winckelmann war sich dessen bewusst. Wesentlich ist daher, dass Winckelmann die gleichsam organisch ablaufende eigenständige Geschichte der Kunst in Abhängigkeit von der Staatsentwicklung sieht. Winckelmann postuliert einen Wirkungszusammenhang, den er «Einfluss» nennt. Neben Klima und Physiognomie beeinflusse auch die gesellschaftliche Organisationsform die «Art zu denken» eines Volkes, die sich schliesslich «in den Werken der Kunst» offenbare.¹⁵ Winckelmann ist zur Begründung der Wachstumskurve seiner Stilsequenz genötigt, dem Faktor der allgemeinen Kultur, der Bildung, der Gewohnheit und insbesondere der politischen Organisation eines Volkes grosses Gewicht beizumessen. «Vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst» Griechenlands ist ihm die politische Freiheit.¹⁶ Nur unter dieser Bedingung kann sich die Kunst entfalten und wachsen.

Winckelmanns Argumentation basiert letztlich auf der Überzeugungskraft der vorgeführten Analogie von Stilentwicklung und Staatsentwicklung. Durch die Korrelation

beider Bereiche wird etwas Neues fassbar. Der «Stil», eine durch Interpretation erzeugte Abstraktion, wird zum Bild der «Art zu denken eines Volkes» erklärt, gleichsam zur Physiognomie eines kollektiven Subjekts. Die Konstruktion hat einen benennbaren Zweck: die Umschreibung dessen, was idealerweise «das Wesen der Kunst» ausmache, denn Winckelmanns Ziel ist in erster Linie ein «Lehrgebäude», wenn auch vermittelt einer Geschichte der Kunstereignisse. Als Resultat ergibt sich der Mythos einer absolut gelungenen nationalen Kunst einer ebenso mythischen idealen Nation Griechenland. So ist Winckelmanns Werk auch eine politische Utopie in der Metapher der Kunst.

*Herder und die Romantiker:
Nationale Kunst und Weltkunst*

Schon der junge Herder hat die Konstruiertheit des Winckelmannschen «Lehrgebäudes» kritisiert und bestritten, dass die griechische Kunst ohne Einwirkung fremder Kulturen sich ganz eigenständig nach innerem Gesetz entwickelt habe.¹⁷ Herder wirft Winckelmann vor, es sei ihm nicht gelungen, die Künste der einzelnen Völker mit dem «historischen Band» in einer einzigen Geschichte der Kunst des Altertums zu verknüpfen. Dies aber wäre ihm, Herder, die «Grösseste von Allen [historischen Aussichten]: wie ein Volk das andre bildete».¹⁸ Bereits in diesen 1767–68 entstandenen Fragmenten «Über die neuere deutsche Literatur» gerät jene Vision in den Blick, die in der deutschen Frühromantik eine wesentliche Rolle spielen sollte: die Idee einer prinzipiellen Einheit der Kunst aller Völker und Zeiten.

Die Kritik an Winckelmann ist aus dem Leitgedanken der Schrift Herders zu erklären, deren Ziel es ist, die Möglichkeit einer nationalen deutschen Literaturgeschichte nachzuweisen. Obwohl die deutsche Kultur wesentlich von der lateinischen mitgestaltet worden sei, wie Herder im dritten Teil der Schrift ausführlich darlegt, sei sie dennoch von einem eigenen «Nationalgeist» geprägt. Wenn auch einen Kern volksgebundener Grundauffassungen enthaltend, die sich massgeblich in der Sprache artikulieren, ist die Kunst der einzelnen Völker nicht unabhängig zu betrachten, sondern in einer Universalgeschichte der Menschheit aufgehoben. Wie die griechische Kunst an der ägyptischen, so wuchs die deutsche Literatur an der lateinischen. Nur mit globaler Perspektive und in Anerkennung der Wechselwirkungen zwischen den Kulturen verschiedener Völker ist für Herder eine Geschichte der deutschen Kunst überhaupt denkbar.

Die ersten Versuche der Romantiker, eine Geschichte der «altdeutschen» oder «nordischen» Kunst zu begründen, stehen in der Tradition sowohl Herders als auch Winckelmanns. Der Mythos einer deutschen Kunst nimmt seinen Ursprung als ein Analogon zu Winckelmanns Mythos der griechischen Kunst. So wird die «gotische» Architektur als «Stil», das heisst als eigenständige For-

mensprache erkannt, womit bereits ein positives Urteil ausgesprochen war,¹⁹ und, in der Tradition Vasaris, aber ebenfalls in positivem Sinn, als «deutsch» oder «altdeutsch» bezeichnet.²⁰ Während die Gotik in Goethes berühmtem Hymnus an den Baumeister des Strassburger Münsters in seiner Sturm-und-Drang-Pathetik nur streckenweise als Analogon des klassischen Stils zu erkennen ist,²¹ wird dies in August Wilhelm Schlegels «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur» von 1809 explizit formuliert. Von der «gotischen Baukunst» sagt er:

Bei näherer Betrachtung werden wir ihre tiefe Bedeutung erkennen, und wie sie *ebensowohl ein vollständiges in sich geschlossenes System ausmacht wie die griechische*. Zur Anwendung! Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminsterabtei oder der St. Stephanskirche in Wien als der Bau einer Tragödie von Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakespeare.²² (Hervorhebung des Autors.)

Schon Winckelmanns Argumentation implizierte, dass im Grunde jede politisch und physiognomisch isolierbare Volksgruppe eine Kunst eigener stilistischer Prägung haben müsste, in der sich deren ureigenstes «Denken» ausdrücken würde. Auf der Suche nach einer kollektiven Identität als «Volk» und in der Sorge, mehr zu sein als der späte Appendix einer versunkenen griechischen oder gar der aktuellen französischen Kultur, fand die deutsche Romantik in der Vergangenheit jene Kunst, die sich als Manifestation des vermissten «Volksgeistes» interpretieren liess. Aus einem Bedürfnis nach nationaler Identität, die ja bis 1871 – im Unterschied etwa zu Frankreich – politisch nicht gegeben war, wurde das im «Wesen» angeblich über Jahrhunderte konstante kollektive Subjekt «Volk» anhand der Kunstentwicklung erst erschlossen.

In den verschiedenen Versuchen, den nationalen Geist in der sogenannten «altdeutschen» Kunst und in der germanischen Mythologie aufzufinden, blieb der Horizont der Frühromantiker dennoch stets die «Kunst der Welt» (Abb. 1). Wie das einzelne «Genie» in der nationalen Kunst seine geistige Heimat findet, so das «Volk» in der «Menschheit», die, etwa nach Wilhelm Heinrich Wackenroder, zusammengehalten wird von jenem «göttlichen Funken», der in jedem Individuum glühe.²³ Eine wahre Geschichte der Kunst müsste also auf eine Universalgeschichte zielen, wie sie schon Herder vorschlug. Man suchte nicht einfach «deutsche Kunst», sondern nationale Identität in einer Kunst eigener Prägung, die demzufolge anders sein musste als die klassische, dennoch aber Kriterien von «Kunst» nach dem Muster der «klassischen» zu genügen hatte. Das Konzept der Stilgeschichte bot zur Analogiekonstruktion viele Möglichkeiten: In erster Linie musste ein den gesuchten Grössen «deutsches Volk» beziehungsweise «Nationalgeist» entsprechendes Äquivalent in der Kunst gefunden werden, also ein «Stil», der eine möglichst grosse Zahl von Objekten unter einem formalen Prinzip zusammenfassen konnte.

*Der kollektive Wille kommt in der Kunst zu sich selbst –
das «Kunstwollen»*

Es ist verschiedentlich versucht worden, Herders Vision einer Universalgeschichte der Kunst aller massgebender Völker zu realisieren. Am ehesten hat man hier an Karl Schnaases «Geschichte der bildenden Kunst» (1843–79) oder an Kuglers «Handbuch der Kunstgeschichte» (1842) zu denken.²⁴ Die Kunstgeschichte hat das von Winckelmann begründete Paradigma der Stilgeschichte jedoch nicht in diesen geschichtsphilosophisch geprägten oder auf die Gliederung des gesamten Gegenstandsfeldes konzentrierten Modellen verfeinert. Eine neue Phase setzte mit Gottfried Semper's Versuchen einer systematischen Stillehre ein, die sich nun explizit an den Klassifikationsmethoden der Biologie orientierte.²⁵ Semper's nüchterner Ansatz bereitete die Bildung eines neuen Begriffs von Wissenschaftlichkeit in der Kunstgeschichte vor. Seine Haltung wurde als materialistische Reduktion der Kunst missverstanden und konnte so in produktiver Weise Anstoss erregen.

In Opposition zu den «Kunstmaterialisten» der Semper-Nachfolge beschrieb Alois Riegl in seinen «Stilfragen» (1893)²⁶ und der Schrift «Spätromische Kunstindustrie» (1901)²⁷ die Geschichte der Kunst als Geschichte ihrer autonomen Stilentwicklung. Seine Leitidee ist die im Ursprung romantische Vision eines universellen Zusammenhanges der Weltkunstgeschichte. Vorbereitet durch Semper's Abkehr vom Nationalitätenprinzip, rückt für Riegl eine vergleichende universale Stilgeschichte als reine Geschichte der Form in den Bereich des Möglichen.²⁸ Die «Spätromische Kunstindustrie», die das Prinzip der gesetzlichen Entwicklung – anders als der verkürzte Titel der zweiten Auflage vermuten lässt – in allen klassischen Kunstgattungen nachzeichnet, ist Riegls am weitesten ausgearbeiteter Realisierungsversuch. In der gesetzlichen Entwicklung der gesamten Kunst, aufgefasst als Mittel zur freien Auseinandersetzung des Menschen mit der ihn umgebenden Natur, wird ihm ein geistiges Telos der Menschheit sichtbar, womit die Kunst einen Teil ihrer von den «Materialisten» verdrängten Aura zurückerhält. In Riegls reifstem Werk, «Das Holländische Gruppenporträt» von 1902,²⁹ klingt dies so:

Die bisherige Geschichte der Menschheit lässt in dieser Hinsicht [nämlich der Kunstentwicklung, H. L.] zwei extreme Gegensätze erkennen: am Anfange die Auffassung, [...] dass [...] im Grunde bloss Objekte existieren; heute die entgegengesetzte, wonach es gar keine Objekte und nur ein einziges Subjekt gebe. Die Geschichte der klassischen Antike, des christlichen Mittelalters, der Renaissance und Barockkunst lässt uns den Übergang von der ersteren zur letzteren Auffassung schrittweise verfolgen. Auch die Kunst der Holländer im XVI. und XVII. Jahrhundert bildet bloss ein Glied in dieser langen Kette, aber allerdings ein überaus wichtiges [...].³⁰

Riegl teilt die Weltkunstevolution in Epochen ein, deren jede ihr eigenes «Kunstwollen» realisiere. Mit diesem Begriff wird die treibende Energie einer die einzelnen Kunstobjekte übergreifenden Tendenz einer Stilsequenz bezeichnet. Das einzelne Objekt ist nur Ausdruck dieses «Wollens» der Kunst selbst.³¹ In dem merkwürdigen Begriff ist die Idee des kollektiven Willens eines Volkes oder, wie Winckelmann sagen würde, dessen «Art zu Denken» zu sich selbst gekommen. Die nicht zu leugnende und schon von Winckelmann gelegentlich eingestandene Schwierigkeit der Inkongruenz von Wachstum, Blüte und Niedergang einer politischen Nation mit dem Zyklus der Kunst wird behoben, indem die Kunstentwicklung von der politischen Entwicklung abgekoppelt und verabsolutiert wird. Das Problem bleibt dennoch latent. Ein ungeklärter Zusammenhang, eine Parallele zwischen der Entwicklung und Befindlichkeit des politischen Gemeinwesens und der Kunstentwicklung wird auch von Riegl stets zugegeben. Auch die begriffliche Ähnlichkeit des Rieglschen «Kunstwollens» mit Jean-Jacques Rousseaus staatspolitischem Terminus der «volonté générale» dürfte ein diesbezügliches Indiz sein.³²

Nicht zuletzt mangels sicherer Daten äussert sich Riegl in der «Spätromischen Kunstindustrie» nur vage über die Art der Verbindung des Kunstwollens mit einem konkreten kollektiven Subjekt, einem Volk oder einem Staat. Dagegen räumt er im «Holländischen Gruppenporträt» ausdrücklich ein, dass es einen Zusammenhang zwischen dem «Kunstwollen» und der Entwicklung des Staatswesens gebe. Er geht soweit, prinzipielle Analogien in der Entwicklung des holländischen Korporationswesens im 17. Jahrhundert und der Entwicklung des Gruppenporträts anzuerkennen. Auf beiden Gebieten, so Riegl, würde die «Einheit auf Kosten der Individualität begünstigt». Doch schränkt er ein: «Richtiger dürfte es allerdings sein, beide als parallele Folgeerscheinungen eines Dritten anzusehen, das auch auf allen übrigen Gebieten des holländischen Kulturlebens analoge Erscheinungen hervorgebracht hat.»³³ Dieses Dritte zu bezeichnen hält er für verfrüht, doch dürfte er eine Art «nationales Wollen» aufgrund eines «nationalen Charakters» meinen.

Des Stilhistorikers Riegl Unwohlsein bei der Rede über diese Kausalitäten ist offensichtlich. Sie sind nicht sein Thema, dennoch ist er aus methodischen Gründen für solchen Spekulationen gezwungen. Ähnlich vorsichtig war schon sein Rekurs auf die Grunddisposition einer «Nation» in der «Historischen Grammatik der bildenden Kunst» (1897) gewesen, wo er mit dem historisch bedingten Charakter der «Völker germanischer Rasse» den Beginn einer neuen Kunstepoche erklärt.³⁴ Riegls historische Objektivität anerkennt zwar die prinzipielle Gleichwertigkeit aller Kunstepochen, doch gerät er durch seine teleologische Auffassung in den Zwang, einzelne Stilphänomene gegenüber anderen, gleichzeitigen als fortschrittlicher zu bewerten. Im 17. Jahrhundert ist es seiner Meinung nach das «Holländische Gruppenporträt», das im Entwicklungsgang der Weltkunst den historischen Fortschritt bringe.³⁵ Gleich-

zeitig erkennt aber Riegl im Gruppenporträt auch das «nationalste Thema der Holländer»³⁶, in dem sich der «eigenste Charakter des holländischen Kunstwollens» offenbare. Als Konsequenz des teleologischen Stildenkens drängte sich das nationale Argument vor. Mit dem Begriff des «holländischen Kunstwollens» konnte eine angeblich den Holländern spezifische «volonté générale» bezeichnet werden, bzw. jenes «Wollen», das nur zu einem bestimmten Zeitpunkt der Weltentwicklung nur in Holland sich manifestierte und deswegen die Bezeichnung «national» verdient, obwohl es innerhalb der Weltkunstevolution den allgemeinen Fortschritt bedeutet.

Riegls konkretes Problem verdeutlicht exemplarisch das methodische Hauptproblem der teleologischen universalen Stilgeschichte. Wie können gleichzeitige, jedoch formal verschiedene Formensprachen der Kunst an unterschiedlichen Orten erklärt werden? Seit der Wiederentdeckung der Kunst im Norden Europas durch die Romantiker war nicht vergessen gegangen, dass im 15. Jahrhundert neben einem Raffael gleichzeitig auch ein Albrecht Dürer arbeitete, neben Masaccio ein Jan van Eyck. Für die biographische Künstlergeschichte und auch für Winckelmann waren einzelne Originalgenies kein Problem, wo immer sie auch auftraten. Wollte man jedoch am System der Stilgeschichte als Epochen- und Weltkunstgeschichte festhalten, war die Konstruktion kollektiver Subjekte jeweils verschiedener und über die Zeiten konstanter Wesensart nötig. Die durch Stilkritik beschriebene Differenz ganzer Gruppen von Kunstwerken liess sich im Rahmen des Systems mit der Idee der jeweils unterschiedlichen nationalen Konstante erklären, die man nun nach Riegl «nationales Kunstwollen» oder, wie Wölfflin in seinen «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen» von 1915, «nationaler Typ der Phantasie» nannte.³⁷ Winckelmanns von den Formalisten als «kulturgeschichtlich» apostrophierte Theorie der grundlegenden Einwirkung von Sitten, Gewohnheiten, Erziehung und Staatsform zur Begründung des Verlaufes der Stilentwicklung wurde zugunsten eines wesentlich abstrakteren, aber universelleren Konzeptes einer je nationalen Formkonstante eliminiert.

Das Argument der «Rasse»

Das von Riegl im «Holländischen Gruppenporträt» diskret reaktivierte Kriterium des «nationalen Charakters» wurde bereits in der Dissertation Hans Jantzens über «Das niederländische Architekturbild» (1910)³⁸ und mit der Dissertation des Wölfflin-Schülers Kurt Gerstenberg «Deutsche Sondergotik» (1913)³⁹ in stark polarisierender Weise weiterentwickelt. Kennzeichnend ist eine Verbindung der auf polaren Typen basierenden Argumentation in der romantischen Tradition mit der wissenschaftlichen Stringenz der formalistischen Kunstgeschichte. Diese Arbeiten entstanden im zunehmend nationalistischen Klima der Zeit unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg. Wenn Jantzens Buch das

Argument der nationalen Konstante zur Differenzierung unterschiedlicher Bildkonzeptionen von Holländern und Flamen verwandte, ging es bei Gerstenberg bereits um eine Rehabilitierung der deutschen Gotik vor allem gegenüber der französischen Kunst, ein Thema, dem sich neben anderen vor allem auch Wilhelm Pinder gewidmet hat.⁴⁰ Die Idee der nationalen Konstante wird nun zunehmend mit dem Argument der je besonderen «Rasse» des kollektiven Subjektes «Volk» durch Verweis auf die Biologie begründet.

Trotz dieser wenig sympathischen Zeugnisse ist es wichtig klarzustellen, dass die rassistische Tendenz der Kunstgeschichte, die seit dem Ende des ersten Weltkrieges zu beobachten ist, nicht in gerader Linie aus der Fachgeschichte seit Winckelmann abgeleitet werden kann, wie dies Dagobert Frey 1938 versucht hatte. Parallel zur Entwicklung der Kunstwissenschaft bemächtigte sich um 1890 ein volkstümlicher pseudophilosophischer Diskurs der Kunst zur Formulierung kulturpessimistischer und im Kern rassistischer und nationalistischer Ideen. Etwa gleichzeitig wie im Bereich der Kunstgeschichte die Puristen der Formgeschichte vortraten, wurde in Deutschland Julius Langbehns Buch «Rembrandt als Erzieher» ein publizistischer Grossefolg, ein Werk, das unmittelbar jene Verbindung von Kunst, Nation und Rasse zum Zweck der Beschwörung kollektiver Identität einsetzt.⁴¹ Nicht nur in seinem Grundanliegen steht Langbehns Buch in derselben romantischen Tradition wie die wissenschaftliche Kunstgeschichte. Zahlreiche Motive sind unmittelbar übernommen. Die Kunst ist als Ausdruck des Volkswesens verstanden, das wie selbstverständlich als überzeitliche Konstante aufgefasst ist. Insbesondere spielt in Langbehns Argumentation die Beschwörung eines mystischen «grossen Ganzen», innerhalb dessen der Einzelne schicksalhaft, das heisst zwanghaft, aufgehoben sei, eine zentrale Rolle.⁴² Dieses «grosse Ganze» ist das verzerrte Gesicht der romantischen Vision einer ideellen Gemeinschaft aller Individuen und Völker auf spiritueller Ebene.

Der rassistisch-nationalistische Diskurs in der Rezeption Langbehns hat sich in bedeutendem Umfang in der Kritik der aktuellen Kunstströmungen entwickelt.⁴³ Doch die wissenschaftliche, auf dem Paradigma der Stilgeschichte basierende Kunstgeschichte konnte sich dieser Tendenz nicht nur nicht entziehen, sie integrierte vielmehr das Argument der «Rasse» sofort konsequent in das System der Stilgeschichte. Man mag heute über die Selbstverständlichkeit staunen, mit der auch Heinrich Wölfflin schon 1915 und dann vor allem 1931 «Rasse» und «Boden» zur Begründung unterschiedlicher Kunststile verwandte.⁴⁴ Die Plausibilität dieser Begründung ergab sich durch die anerkannte Existenz eines biologisch erfassbaren Wesens «Volk», das sich selbst ausdrücke und dessen Seelenleben Gegenstand einer «Völkerpsychologie» sein konnte. Die Korrelation eines solchen angeblich homogenen kollektiven Subjektes mit einer ebenso einheitlichen Kunstentwicklung war im übrigen durch die Tradition des Faches sanktioniert.

Damit ist Winckelmanns Erbe angesprochen. Winckelmann stellt die Kunst der Völker als jeweils organisch und unabhängig voneinander sich entwickelnde Einheiten dar. Entsprechend versteht er auch die Subjekte dieser Kunst, die einzelnen Völker. Um deren Einheit zu begründen, dient ihm eine damals anerkannte naturgeschichtliche Theorie, der Einfluss des Himmels, der sich auf alle Mitglieder eines Gebietes in gleicher Weise auswirke. Das Äquivalent des 19. Jahrhunderts bei Wölfflin und seinen Zeitgenossen und Nachfolgern ist die Rassentheorie, die eine im damaligen Verständnis besonders «harte» wissenschaftliche Begründung für die systematisch notwendige Einheit des Subjektes und der Stilentwicklung hergab. Ein bei Riegl noch weitgehend unbegründet gelassener, theoretisch notwendiger Faktor, das «nationale Kunstwollen», wurde damit erklärbar. Die Rassentheorie konnte nicht nur für die Behauptung der Einheit eines herbeigesehnten politischen Gebildes herangezogen werden, ebenso vermochte sie zur Begründung einer angeblichen «nationalen Konstante» in der Kunst zu dienen.

In entscheidendem Masse war es das Wissenschaftsparadigma der Kunstgeschichte zusammen mit der in den zwanziger und dreissiger Jahren geforderten «exakten» Auffassung von Wissenschaftlichkeit, die jene Forschung in die Richtung der nationalistisch-rassistischen Kunstgeschichte trieb, die sich der Diskussion ihrer wissenschaftlichen Grundlagen nicht stellte. Jeder Stilhistoriker musste feststellen, dass es Formerscheinungen gab, die sich nicht in die kanonische Stilfolge der fortschreitenden Weltkunstgeschichte einreihen liessen: Die Rückführung auf nationale und schliesslich rassebedingte Eigenart bot hierfür eine schnelle Erklärung und ermöglichte das Festhalten am Gedanken der Stilgeschichte als gesetzmässiger Stilevolution der Weltkunst. So gesehen erscheint die Ausbildung der Kunstgeschichte zur formalistischen Stilgeschichte als Grundlage für die rassistischen Entgleisungen des Faches in der Zwischenkriegszeit.

Epilog:

Nationale Kunstgeschichte als legitimes politisches Projekt

Das Problem nationaler Identität, das im deutschen Sprachraum spätestens zur Zeit der Romantik ein Thema der Kunstliteratur geworden ist, soll mit diesen Bemerkungen nicht unter den Tisch gekehrt werden. Ganz anders als dies Dagobert Frey in dem zu Beginn zitierten Satz meinte, könnte seine Behauptung zutreffen, dass die Frage nach der «Bedeutung des Volkstums für die Kunstentwicklung so alt [sei] wie die Kunstgeschichte selbst». Kunstgeschichte versucht über die Interpretation der kulturellen Erzeugnisse der Vergangenheit sich einer Bestimmung der kollektiven Identität der Gegenwart anzunähern. Indem sie dies tut, trägt sie selbst entscheidend zu deren Konkretisierung und Gestaltung bei. In einer Kunstgeschichte ganz anderer Art als der Riegls und Wölfflins ist dieses Anliegen vielleicht naiver, jedoch ohne Verdrängung der politischen Dimension erfüllt worden: Ich meine die vielge-

schmähten, gelegentlich auch gelobten nationalen Kunstgeschichten, die seit Luigi Lanzis Geschichte der Malerei Italiens von 1792–96⁴⁵ in mehreren europäischen Ländern entstanden sind. In der Schweiz ist an erster Stelle Johann Rudolf Rahns «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» von 1876 zu nennen.⁴⁶ Im vielzitierten Vorwort verweist der Patriot wehmütig auf die Minderwertigkeit der Kunstschatze der Schweiz. Er dürfte damit meinen, dass sie gegenüber den stilistisch massstabsetzenden Kunstwerken des Auslandes weniger «rein» sind, womit er ohne Zweifel recht hat, wenn man die ausländische Kunst im Spiegel der damals veröffentlichten Stilgeschichten und Handbücher betrachtet.⁴⁷ Dies kann ihn jedoch nicht davon abhalten, treu zu schildern, was ihm selbst in der Schweiz begegnet ist. Ebenso wenig wie von seinen Wertmassstäben kann Rahn sich gänzlich von der Stilgeschichte befreien, denn sie ist das gültige Paradigma seiner Wissenschaft. Die von ihm verwendeten Stilbegriffe (Romanik, Gotik) sind jedoch im Rahmen der in der Tendenz eher kulturhistorischen Argumentation vorwiegend Ordnungskategorien. Abweichungen von der allgemeinen Tendenz werden oft durch Einwirkung nicht formaler Faktoren erläutert. Wenn sich im Vorwort ein Hinweis auf den «nüchternen Sinn des Volkes» als mögliche Teilursache der «meistens ranglosen Haltung» der schweizerischen Kunst findet, so ist diese Bemerkung, wo sie nicht nebensächliches Aperçu ist, begründet in Rahns Würdigung der reichen Zeugnisse künstlerischer Gestaltung in den niedrigeren Gattungen, in Volkskunst und Dekoration. Offen bekennt sich Rahn zur stilistischen Uneinheitlichkeit der mittelalterlichen Kunst *in der Schweiz* («nationale Kunst» ist alles, was die Grenzen des Staates einschliessen) und wagt es dennoch, mit dem Verweis auf seine Motivation und sein Ziel zu schliessen: «Vaterlandsliebe hat den Verfasser begeistert und liess ihn wandern über Berg und Thal und von Stadt zu Stadt. Möge ein Funke der Begeisterung in einer Arbeit fortglühen, die mit dem Schatze der Wissenschaft auch die Anhänglichkeit an die besser gekannte Heimath mehren will.»

Eine solche Konzeption nationaler Kunstgeschichte, die sich ihrer a priori gegebenen politischen Aufgabe bewusst ist, kann ohne Rückgriff auf «nationale Konstanten» argumentieren. Der Weg führt in Richtung einer «nationalen Kulturgeschichte», die als ein eigentlich politisches Projekt, nämlich zum Zweck der Identitätsbestimmung eines bestehenden politischen Gebildes, sinnvoll sein mag.⁴⁸ Jenseits der Idee einer universalen Weltgeschichte der Kunst nach autonom ablaufender Stilfolge, die zwangsläufig einzelnen Völkern jeweils die welthistorische «Führung» (auf dem Weg wohin?) übertragen muss, kann die visuelle Kultur eines bestimmten Gebietes als integraler Bestandteil der Kulturentwicklung verstanden werden. «Nationale Identität» erweist sich nicht als wesenhaft gegebene, womöglich rassebedingte Konstante, sondern als kulturelle Leistung einer der jeweiligen regionalen Tradition verpflichteten Gruppe gestaltender Menschen – wozu nicht zuletzt die Historiker zu rechnen sind.

Dies soll aber nicht heissen, dass «nationale Kunst» nur ein Hirngespinnst, eine leere Konstruktion der Kunstgeschichte wäre. Immer wieder wurde die Idee aufgrund eines Bedürfnisses nach kollektiver Identität beschworen, und sie erhielt dadurch zwangsläufig eine gewisse Realität. «Nationaler Stil» ist zu manchen Zeiten, an manchen Orten und in konkret benennbarer Weise ein Ziel der

Kunstproduktion gewesen,⁴⁹ wobei die Geschichtsschreibung immer wieder geholfen hat, dieses Ziel zu bestimmen. Die Kunstgeschichte wird gut daran tun, ihren Anteil an der Konstruktion dieses und ähnlicher Modelle des kulturellen Selbstverständnisses zu reflektieren und ihre Kategorien stärker als bisher üblich einer historischen Revision zu unterwerfen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Dazu HANS-ROBERT JAUSS, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität* (1965), in: HANS-ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, S. 11–66, besonders S. 40–41.
- ² Auf den Anteil der Kunstgeschichte bei der Entwicklung der modernen Auffassung von «Geschichte» weisen hin: HANNELORE und HEINZ SCHLAFFER, *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a. M. 1975, S. 23. – HANS-ROBERT JAUSS, *Schlegels und Schillers Replik auf die «Querelle des anciens et des modernes»*, (1967), in: HANS-ROBERT JAUSS (vgl. Anm. 1), S. 67–106.
- ³ Zum Thema LARS OLOF LARSSON, *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre*, in: LORENZ DITTMANN (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, Stuttgart 1985, S. 169–184. Vgl. die Kritik von KONRAD HOFFMANN, in: *Kunstchronik* 41, 1988, S. 602–610. – GÜNTER BANDMANN, *Über das Deutsche in der deutschen Kunst*, in: *Das Deutsche Volk. Von der Einheit seines Geistes*, hrsg. v. d. Niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung, Leer 1968, S. 126–147. Gegenüber diesen kritischen Erörterungen wird das Problem «nationaler Konstanten» auch in der Nachkriegszeit weiterhin vorsichtig zustimmend behandelt: NIKOLAUS PEVSNER, *The Englishness of English Art*, London 1956. (Im Anschluss an DAGOBERT FREY, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart/Berlin 1942). – HEINRICH LÜTZELER, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst*, Bd. 2, München/Freiburg 1975, S. 1455–1471. Seit den sechziger Jahren findet die Auseinandersetzung zum Thema unter dem Begriff «Kunstgeographie» statt. Vgl. die sich wiederholenden Aufsätze von REINER HAUSSEHERR, zuletzt *Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*, in: *Rheinische Vierteljahresblätter* 35, 1970, S. 158–171. Ansätze jenseits des Stilbegriffs: – GEORG GERMANN, *Kunstlandschaft und Schweizer Kunst*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, 1984, S. 76–80. – DARIO GAMBONI, *Kunstgeographie* (= *Ars Helvetica*, Bd. 1), Disentis 1987.

- ⁴ Ich möchte aber nicht generell Hans Belting folgen, der behauptet: «Die Trends waren im allgemeinen Bewusstsein und im Kulturbegriff längst entschieden, wann immer das Fach [sc. die Kunstgeschichte H. L.] sie aufgriff.» HANS BELTING, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992, S. 11. Damit wird – gewollt oder ungewollt – die Verantwortung der Kunstgeschichte heruntergespielt.
- ⁵ Siehe MEINHOLD LURZ, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, S. 43–45. – LARS OLOF LARSSON (vgl. Anm. 3). – HANS BELTING (vgl. Anm. 4). – HEINRICH DILLY, *Kunstgeschichte 1933–45*, München 1988. – MARTIN WARNEKE (Hrsg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* (= Akten der gleichnamigen Sektion des XII. Deutschen Kunsthistorikerkongresses, Köln 1970), Gütersloh 1970.
- ⁶ DAGOBERT FREY, *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 16, 1938, S.1–74.
- ⁷ DAGOBERT FREY (vgl. Anm. 6), S. 3.
- ⁸ Vgl. ALEX POTTS, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Orgins of Art History*, New Haven 1994. – EDUARD POMMIER (Hrsg.), *Winckelmann. La naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris 1991. – Immer noch lesenswert zum diskutierten Zusammenhang: ERNST HEIDRICH, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, hrsg. von HEINRICH WÖLFFLIN, Basel 1917, S. 28–49.
- ⁹ Zur Begriffsgeschichte HENRI V. VALLOIS, *Race*, in: *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, hrsg. von A. L. KROEBER, Chicago 1958, S. 145–162. – ROBERT MILES, *Rassismus. Einführung in die Geschichte und Theorie eines Begriffs*, Hamburg 1991. – Siehe auch den Artikel *Rassismus*, in: *Brockhaus-Enzyklopädie*, Bd. 18, Mannheim 1992, S. 69–72.
- ¹⁰ Winckelmann verwendet diese Begriffe synonym. Erst im Laufe des 18. Jhs. erhält «Nation» zunehmend politische Bedeutung, während «Volk» eher die durch ein gemeinsames Erbe in Sprache und Geschichte zusammengehörige Gruppe meint. Vgl. den Artikel *Nation, Nationalismus, Nationalität*, (U. DIERSE/H. RATH), in: *Historisches Wörterbuch der Philo-*

- sophie, hrsg. von JOACHIM RITTER / KARLFRIED GRÜNDER, Bd. 6, Basel 1984, Sp. 406–414. – WOLFGANG KASCHUBA, *Volk und Nation: Ethnozentrismus in Geschichte und Gegenwart*, in: *Nationalismus – Nationalitäten – Supranationalität*, hrsg. von HEINRICH AUGUST WINKLER / HARTMUT KAEUBLE, Stuttgart 1993, S. 56–81, besonders S. 57–61.
- ¹¹ JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), Darmstadt 1972, S. 35.
- ¹² JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (vgl. Anm. 11), S. 147: «Regelmässiger aber bildet die Natur, je näher sie nach und nach wie zu ihrem Mittelpunkt geht, unter einem gemässigten Himmel, wie im ersten Kapitel angezeigt worden. Folglich sind unsere und der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von der regelmässigen Bildung genommen sind, richtiger, als welche sich Völker bilden können, die, um mich eines Gedankens eines neuern Dichters zu bedienen, von dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb verstellt sind.»
- ¹³ JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (vgl. Anm. 11), S. 44.
- ¹⁴ JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (vgl. Anm. 11), S. 116–117.
- ¹⁵ JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (vgl. Anm. 11), S. 41: «Ebenso sinnlich und begreiflich als der Einfluss des Himmels in die Bildung [gemeint ist die Physiognomie, H. L.] ist zum zweiten der Einfluss derselben in die Art zu denken, in welche die äussern Umstände, sonderlich die Erziehung, Verfassung und Regierung eines Volkes mitwirken. Die Art zu denken, sowohl der Morgenländer und mittägigen Völker als der Griechen, offenbart sich in den Werken der Kunst.»
- ¹⁶ JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (vgl. Anm. 11), S. 130.
- ¹⁷ *Über die neuere Deutsche Literatur. Fragmente*, (1767–68), zweite Sammlung, in: JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Sämtliche Werke*, hrsg. von BERNHARD SUPHAN, Hildesheim 1967 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1877), Bd. 2, S. 119–136, z. B. S. 123: «Die älteste griechische Geschichte verräth zu viel Spuren, dass Fremde in dem Lauf ihrer Erfindungen ihnen oft vorge-treten» und Winckelmanns Kunstgeschichte sei «das prächtigste Gebäude, und ein Ideal der Geschichte, insonderheit bei den Griechen: sie ist aber mehr Lehrgebäude, als es fast eine Geschichte seyn kann.» Die Kritik hat Herder zehn Jahre später zusammengefasst: JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Denkmahl Johann Winckelmanns. Demselben vor der Fürstl. Akademie der Alterthümer zu Cassel bei Anlass der ersten Preisaufgabe im Jahr 1777 errichtet*, in: JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Sämtliche Werke*, Bd. 8, S. 437–483, die entsprechende Stelle S. 469. Vgl. HINRICH C. SEEBÄ, *Geschichte als Dichtung. Herders Beitrag zur Ästhetisierung der Geschichtsschreibung*, in: *Storia della storiografia* 8, 1985, S. 50–72. – HINRICH C. SEEBÄ, *Winckelmann: Zwischen Reichshistorik und Kunstgeschichte. Zur Geschichte eines Paradigmawechsels in der Geschichtsschreibung*, in: *Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*, hrsg. von HANS ERICH BÖDEKER u. a., Göttingen 1985, S. 299–323. Siehe auch HANNELORE und HEINZ SCHLAFFER (vgl. Anm. 2), S. 25–36.
- ¹⁸ JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Sämtliche Werke*, (vgl. Anm. 17), Bd. 1, S. 124.
- ¹⁹ Vgl. z. B. den Stilbegriff Goethes, in dem Text *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789), in: *Goethes Werke* hrsg. von ERICH TRUNZ, München 1981, Bd. 12, S. 30–34. – WILLIBALD SAUERLÄNDER, *From Stylus to Style. Reflections on the Fate of a Notion*, in: *Art History* 6, 1983, S. 253–270.
- ²⁰ GIORGIO VASARI, *Le vite*, hrsg. von ROSANNA BETTARINI / PAOLA BAROCCHI, Bd. 1.1, S. 67. – PAUL FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton N. J. 1960, S. 290. – GEORG GERMANN, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, S. 36 zu Vasari.
- ²¹ *Von Deutscher Baukunst. D. M. Erwini a Steinbach*, in: *Goethes Werke*, (vgl. Anm. 19), Bd. 12; z. B. in Goethes «gotischer» Urhütte, die analog zu jener Laugiers vorgestellt ist, oder in der Feststellung, dass auch der gotische Dom die Massen nach «stimmdenen Verhältnissen» zu ordnen gehabt habe.
- ²² AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil*, in: AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von EDGAR LOHNER, Bd. 5, Stuttgart 1966, S. 22.
- ²³ «Er [Gott] erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleinen Schöpfungen wieder entgegenglimmt. Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen.» (WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Herzenseergiesungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797], in: WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 51).
- ²⁴ KARL SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste*, 7 Bde., Düsseldorf 1843–76, Bd. 8, hrsg. von WILHELM LÜBKE, Stuttgart 1879. – FRANZ KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842. Vgl. HUBERT LOCHER, *Das «Handbuch der Kunstgeschichte». Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil*, in: *Memory and Oblivion* (= Akten des 29. Internationalen Kunsthistorikerkongresses Amsterdam 1996), hrsg. von A. WESSEL REININK, Dordrecht 1997 (im Druck).
- ²⁵ GOTTFRIED SEMPER, *Versuch eines Systemes der vergleichenden Stillehre* (1853), in: GOTTFRIED SEMPER, *Kleine Schriften*, hrsg. von HANS und MANFRED SEMPER (1880), Reprint: Mittenwald 1979, S. 259–291.
- ²⁶ ALOIS RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), Reprint: München 1985.
- ²⁷ ALOIS RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie*, Darmstadt 1992 (Reprint der 2. Aufl.: Wien 1927). Erstmals 1901 als *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern dargestellt*, I. Teil, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 22, 1901.
- ²⁸ Andeutungen finden sich schon in den *Stilfragen* (vgl. Anm. 26), z. B. S. XXII, im Hinweis auf den «fortwährende[n] kausale[n] Zusammenhang im menschlichen Kunstschaffen aller bisherigen Geschichtsperioden». 1897/98 entsteht als universal-er Kunst-Geschichtsentwurf Riegls *Historische Grammatik der bildenden Künste*, hrsg. von KARL MARIA SWOBODA / OTTO PÄCHT, Graz/Köln 1966. Siehe auch den Aufsatz *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* (1898), in: ALOIS RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von KARL MARIA SWOBODA, Wien/Augsburg 1929, S. 4–9.
- ²⁹ ALOIS RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt*, 2. Aufl., Wien 1931 (1. Aufl. 1902).
- ³⁰ ALOIS RIEGL (vgl. Anm. 29), S. 280.
- ³¹ Zu den unterschiedlichen Definitionen OTTO PÄCHT im Anhang zur Neuausgabe der *Spätromischen Kunstindustrie* (vgl. Anm. 28), S. 406–412. – WOLFGANG KEMP, *Alois Riegl (1858–1905)*, in: HEINRICH DILLY (Hrsg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 37–60, besonders S. 46–51.
- ³² Ich möchte diesen Begriff jener Reihe von «God terms» hinzufügen, die WOLFGANG KEMP (vgl. Anm. 31) auf S. 47 anführt: «Kants Ding an sich, Schopenhauers Wille, Hegels Weltgeist, Marxens Produktivkraft Arbeit, Nietzsches Wille zur Macht usw.» Der Begriff Rousseaus ist früher als alle oben genannten und stellt unmittelbar den Zusammenhang mit dem Willen einer «Nation» bzw. eines «Volkes» her. Die «volonté générale»

- rale» ist jener Wille, den man als Staatsbürger hat. Sie steht über der «volonté particulière». JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Du contrat social ou principes du droit politique* (1762, erste deutsche Übersetzung 1763). – PATRICK RILEY, *The General Will: Rousseau's Dept to the Theological Controversy of the Preceding Century*, in: Archiv für Geschichte der Philosophie 69, 1987, S. 241–268.
- ³³ ALOIS RIEGL (vgl. Anm. 29), S. 3.
- ³⁴ ALOIS RIEGL, *Historische Grammatik* (vgl. Anm. 28), S. 45–46. Vgl. Formulierungen wie z. B.: «Die Naturanschauung (der Götterbegriff) der Germanen war überhaupt wenig entwickelt, offenbar weil es ihnen, im Gegensatz zu den Semiten, an Neigung zu abstrakter Spekulation von Haus aus gebrach.»
- ³⁵ ALOIS RIEGL (vgl. Anm. 29), S. 281: «Die Holländer waren nämlich die ersten, denen die Erkenntnis aufgegangen ist, sämtliche Objekte liessen sich für das Subjekt auf dem Wege erobern, dass sie als Vorstellungen in das Bewusstsein des Subjektes eingingen.»
- ³⁶ ALOIS RIEGL (vgl. Anm. 29), S. 3.
- ³⁷ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, (1915), 18. Aufl., Basel 1991.
- ³⁸ HANS JANTZEN, *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910, vor allem Teil 2, S. 129–131.
- ³⁹ KURT GERSTENBERG, *Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im Mittelalter*, München 1913. Hierzu MEINHOLD LURZ (vgl. Anm. 5), S.42–45, mit zahlreichen, allerdings unkommentierten Belegen.
- ⁴⁰ Hierzu LARS OLOF LARSSON (vgl. Anm. 3), passim.
- ⁴¹ *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig 1890 (anonym erschienen). Zu Langbehn: FRITZ STERN, *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley/Los Angeles 1961, S. 97–180. – BERND BEHRENDT, *Zwischen Paradox und Paralogismus. Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den neunziger Jahren des 19. Jhs. am Beispiel August Julius Langbehn*, Bern/Frankfurt a.M. 1984. Zu demselben Problemkreis gehört Ferdinand Avenarius und sein «Dürerbund». Siehe GERHARD KRATZSCH, *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus*, Göttingen 1969. Zur Verbreitung des Gedankengutes in der Kunstkritik des Expressionismus MAGDALENA BUSHART, *Der Geist der Gotik und die Expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, München 1990.
- ⁴² Vgl. JULIUS LANGBEHN, *Der Geist des Ganzen, von Julius Langbehn dem Rembrandtdeutschen. Zum Buch geformt von Benedikt Momme Nissen*, Freiburg 1930.
- ⁴³ Allerdings wurde das Rembrandt-Buch auch von Kunsthistorikern begrüsst, z. B. von Wilhelm Bode und Cornelius Gurlitt. Siehe FRITZ STERN (vgl. Anm. 41).
- ⁴⁴ Zum Beispiel HEINRICH WÖLFFLIN (vgl. Anm. 37), S. 20. Siehe aber vor allem HEINRICH WÖLFFLIN, *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931, z.B. S. 6: «Der Begriff Italien ist keine konstante Grösse und der Begriff Deutschland ist es noch weniger und dennoch gibt es etwas, was als durchgehendes, nationales Formgefühl bezeichnet werden kann. [...] es bedarf nur einer kurzen Überlegung, um sich klarzumachen, dass in den verschiedenen Stilen eines Landes doch ein gemeinsames Element steckt, das vom Boden stammt, von der Rasse [...]»
- ⁴⁵ LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'italia*, 3 Bd., Bassano 1795–96.
- ⁴⁶ JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich 1876, vgl. z. B. S. 345–346. Dazu EMIL MAURER, *Drei Köpfe – drei schweizerische Kunstgeschichten*, in: Unsere Kunstdenkmäler 38, 1987, S. 367–381. – OSKAR BÄTSCHMANN / MARCEL BAUMGARTNER, *Historiographie der Kunst in der Schweiz*, in: Unsere Kunstdenkmäler 38, 1987, S. 347–366, besonders S. 354–356.
- ⁴⁷ Zu den Schwierigkeiten einer Behandlung der Kunst in der Schweiz nach dem Muster der Stilgeschichte EMIL MAURER, *Im Niemandsland der Stile. Bemerkungen zur Schweizer Architektur zwischen Gotik und Renaissance*, in: Unsere Kunstdenkmäler 31, 1980, S. 296–316.
- ⁴⁸ Ein Versuch in dieser Richtung ist natürlich die Publikation *Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz*, hrsg. von FLORENS DEUHLER, 13 Bde., Disentis 1987–93. Vgl. z. B. Bd. 10: HANS-CHRISTOPH VON TAVEL, *Nationale Bildthemen*. Nicht alle Autoren haben die unausweichlich politische Dimension ihrer Aufgabe gleichermassen wahrgenommen und in ihre Argumentation einbezogen.
- ⁴⁹ In bezug auf die Schweiz OSKAR BÄTSCHMANN / MARCEL BAUMGARTNER (vgl. Anm. 46), S. 359–60.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Bayerische Staatsgemäldesammlung, München.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag skizziert die Geschichte des Problems «nationaler Charaktere» in der Kunstgeschichte und versucht eine Erklärung für die Tatsache zu finden, dass trotz des Anspruchs wissenschaftlicher Autonomie und der Distanzierung von der jeweiligen Tagespolitik – wie sie etwa Heinrich Wölfflin vertrat – die Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit das Argument konstanter nationaler Charaktere im Sinne nationalistischer und rassistischer Ideologien integrierte und stützte. Die Ursachen sind nicht nur äussere, politische gewesen, sondern auch wissenschaftsinterne. Die Behauptung der Existenz «nationaler Konstanten» wurde ein wichtiges Argument zur methodischen Rechtfertigung des Projektes einer universalen Stilgeschichte der Kunst.

RÉSUMÉ

Le texte esquisse l'évolution du problème des «caractères nationaux» dans l'histoire de l'art et essaie de trouver une explication au fait que – malgré la revendication d'une autonomie scientifique et d'une neutralité complète face à la politique quotidienne, comme Heinrich Wölfflin le proclamait –, les historiens de l'art de l'entre-deux-guerres intégraient et soutenaient l'argument de la constance des caractères nationaux dans le sens des idéologies nationalistes et racistes. Les causes n'étaient pas seulement extérieures et politiques mais également inhérentes à la réflexion scientifique. La préention à l'existence de «constantes nationales» devint un argument important pour la justification méthodique du projet d'une histoire universelle des styles de l'art.

RIASSUNTO

Il saggio tratta la storia della questione dell'«identità nazionale» nella storia dell'arte e tenta di dare una spiegazione al dato di fatto che nonostante la continua rivendicazione dell'autonomia della scienza e il distanziarsi dalla politica egemone al momento – così come lo postulava, per esempio, Heinrich Wölfflin –, la storia dell'arte del periodo fra le due guerre integrava e sosteneva l'argomento dell'esistenza di un'identità nazionale permanente nell'accettazione ideologica nazionalista e razzista. Ciò non è dovuto solo a cause esterne e politiche ma anche a cause interne alla scienza. La tesi dell'esistenza di un'identità nazionale diventò un argomento importante per giustificare metodicamente la validità del progetto di una storia stilistica universale dell'arte.

SUMMARY

The article gives an art-historical synopsis of the problem of “national character” and attempts to explain why art history between the two world wars integrated and corroborated the idea of constants in a national character as advanced by nationalist and racist ideologies, despite scholarship's claim to autonomy and detachment from prevailing politics by such exponents as Heinrich Wölfflin. The causes are not only external and political in nature but are found in scientific thought as well. The existence of “national constants” was also invoked to justify the project of a universal history of style in art.