



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lange, Konrad: Die Kunstwissenschaft an unsern Universitäten

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

den leisesten Tadel gegen Herrn von Vollmar auszusprechen, nachdem er förmlich nochmals das erklärt hatte, was er immer gesagt hatte, daß er die Taktik der Partei nur billigen könne. Beruhen doch gerade seine Ansichten auf dieser Taktik.

Der Sieg Vollmars, dessen Standpunkt die Partei scheinbar verurteilt, während sie, wie einer der Jungen mit Recht bemerkte, in Wirklichkeit der von ihm empfohlenen Taktik folgt, ist vollständig. Die eiserne Notwendigkeit zwingt die Partei zur Mitarbeit und treibt sie mehr und mehr aus dem lustigen Reiche phantastischer Träume auf den sichern Boden der Wirklichkeit. Auch die Sozialdemokratie steht unter dem Einflusse einer höhern Macht, die alle irdischen Dinge und alle menschliche Thorheit doch schließlich zum Besten leitet.



Die Kunstwissenschaft an unsern Universitäten

Von Konrad Lange



Daum ist der Streit zwischen Künstlern und Kunstgelehrten, zwischen Kunstkennern und Kunsthistorikern verstummt, so tönt schon wieder ein neuer Kampfesruf durch die sonst so friedlichen Gefilde der Kunst. Universität und Museum sind es, die ihre Getreuen um sich sammeln und sich in heißem Ringen gegen einander kehren.

Die wuchtigen Hiebe von „Rembrandt als Erzieher“ haben den Streit entfacht.

Wilhelm Bode, der Direktor der Berliner Gemäldegalerie, wirft den Vertretern der Kunstgeschichte an der Berliner Universität vor, daß sie den Inhalt der hauptstädtischen Museen für ihre Vorlesungen nicht besser ausnützten, die Studenten der Kunstgeschichte an der Universität nicht besser zur Beamtenlaufbahn an den Museen vorbereiteten. Hermann Grimm, der Hauptvertreter der Kunstgeschichte an der Berliner Universität, erwidert dagegen, es sei nicht die Aufgabe des Professors der Kunstgeschichte, Museumsbeamte zu erziehen oder gar seine Vorlesungen nach dem zufälligen Inhalt der am Orte befindlichen Kunstsammlungen einzurichten. Bode wirft den Dozenten der Kunstgeschichte vor, daß sie ihr Streben und ihren Stolz darein setzten, wieder Fachmänner auszubilden, sodasß geradezu eine Überfüllung mit Spezialisten eintrete, die die Frage nahe lege, ob wir nicht besser thäten, die Kunstgeschichte an den Universitäten (abgesehen vielleicht von solchen, die größere Kunstsammlungen am Plage haben) überhaupt nicht durch besondere Professoren vertreten zu lassen, sondern sie vielmehr mit einer Professur für Geschichte, Philosophie oder Ästhetik (je nach der Anlage oder dem Studium der betreffenden Persönlichkeit) zu ver-

binden. Grimm antwortet darauf, er fühle sich von dem Vorwurfe, Spezialisten der Kunstgeschichte heranzubilden, nicht getroffen, seine Auffassung der Kunstgeschichte als Universitätsfach gehe vielmehr dahin, daß es in den Vorlesungen darauf ankomme, die Thatfachen der Kunstgeschichte mit denen der bloßen politischen Geschichte zu verbinden, die großen Meister als Geschöpfe ihrer Jahrhunderte zu deuten, den Zuhörern in großen Zügen die Geschichte der schaffenden Phantasiearbeit, die Gedankenproduktion der Völker vorzuführen. *)

Ich hatte eigentlich nicht die Absicht, mich in diesen Streit einzumischen. Aber da der Vorwurf Bodes gegen die „Fachmänner“ an den kleinern Universitäten, die es angeblich nur darauf abgesehen haben, Spezialisten zu erziehen, von dem einen oder andern auch auf mich gedeutet werden könnte, so fühle ich mich doch verpflichtet, ein Wort in der Sache mit zu sagen. Könnte doch das Publikum leicht aus den erwähnten Debatten ein vollkommen schiefes Bild der Verhältnisse erhalten. Könnte doch mancher Fernerstehende, der die Verhältnisse nicht kennt, Bodes Äußerung so deuten, als hätte er im Ernst sagen wollen, die jetzt bestehenden Professuren in Bonn, Straßburg, Königsberg, Breslau und Göttingen entsprächen ihrem Zwecke nicht und müßten deshalb eingezogen werden. Nichts liegt aber einem Manne wie Bode ferner als das. Wenn ich ihn recht verstehe, so will er nur davor warnen, daß man an den kleinern Universitäten den Fachunterricht vor dem allgemein bildenden allzusehr betone. Aber wie, wenn diese Warnung in ihrer Allgemeinheit gar nicht nötig wäre? Wenn sie gewissermaßen schon im voraus abgelenkt worden wäre? In der That hat sich z. B. — ganz abgesehen von ältern Vertretern des Faches — Dehio in Königsberg vor wenigen Jahren über die Notwendigkeit eines allgemein bildenden Unterrichts in der Kunstgeschichte so unzweideutig ausgesprochen, daß man ihm wenigstens den Vorwurf schwerlich machen kann, er berechne seinen Unterricht nur auf Spezialisten. **) Und wie steht es mit den andern Fachgenossen?

Soeben hat Schmarfow in Breslau die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen in ausführlicher Darstellung behandelt, ***) und seine Schrift ist es, die mir die äußere Veranlassung zu den vorliegenden Bemerkungen giebt. Mit gewohnter Gründlichkeit hat Schmarfow ein Bild des thatsächlichen Betriebes der Kunstgeschichte an den kleinern Universitäten entworfen und dabei vor allen Dingen nachgewiesen, daß an einigen die Forderungen, die Bode an die Vertreter des Faches stellt, thatsächlich längst erfüllt werden. Auch Schmarfow hat sich ausdrücklich gegen den Vorwurf verwahrt, „als hielte er für die einzige oder doch dringlichste Aufgabe die fachmännische Ausbildung des Kunsthistorikers

*) Preussische Jahrbücher 1890. Deutsche Rundschau 1891.

**) Preussische Jahrbücher 1887 S. 279 ff.

***) Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen. Von August Schmarfow. Berlin, 1891.

von Beruf.“ Aber wenn man das Ganze seiner Darstellung überblickt, so erhält man doch den Eindruck, als ob es ihm mehr darauf ankäme, den andern Vorwurf Bodes zu widerlegen und zu zeigen, wie sich etwa das jüngere Geschlecht die Erziehung von Spezialisten, also den Betrieb der Kunstgeschichte in Berlin denkt. Es wird deshalb vielleicht eine willkommene Ergänzung seiner Angaben sein, wenn ich hier den allgemein bildenden Charakter des kunstwissenschaftlichen Unterrichts etwas mehr, als er es gethan hat, in den Vordergrund stelle und aus den thatsächlichen Verhältnissen einige praktische Folgerungen ziehe, die auf eine Arbeitsteilung zwischen Berlin und den Universitäten der Provinz hinauslaufen.

Man kann vielfach die Behauptung hören, die Kunstgeschichte sei eines der jüngsten Universitätsfächer und habe gerade in den letzten Jahren eine gesteigerte Pflege empfangen. Nichts ist falscher als das. Sie tritt vielmehr als Lehrfach der Universitäten fast ebenso früh wie die klassische Archäologie auf, und zwar im Zusammenhange mit dem technischen und künstlerischen Unterricht, wie er früher, als es noch keine Polytechniken gab, auch zu den Aufgaben der Universitäten gerechnet wurde. In Göttingen z. B., einer der kunstlosesten Städte, die es giebt, finden wir schon bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Vertretung des Fachs. Abgesehen von Dieze und Sanmartino, die beide schon 1765, der eine über die „Geschichte der Malerley, Bildhauerkunst und die übrigen Künste von ihrer Herstellung bis auf unsere Zeiten“, der andere „über die neuere Geschichte der Gelehrsamkeit und der Künste von Italien“ las, erbot sich seit 1785 der Maler F. D. Fiorillo, Mitglied der Akademie von Bologna, der spätere Verfasser der „Geschichte der zeichnenden Künste“, der hier 1782 eine Zeichnungsakademie eingerichtet hatte, „mit den Mitgliedern derselben die hiesige Kupferstichsammlung durchzugehen und sie auf die verschiedenen Schulen und Manieren der Künstler aufmerksam zu machen.“ Im Winter 1785/86 las er zum erstenmale *privatissime* „die Geschichte der Malerley, Bildhauerey und Kupferstecherkunst von ihrer Wiederherstellung bis auf unsere Zeiten“, später auch über die Architektur, alles mit praktischen Übungen verbunden. Fiorillo wurde 1799 außerordentlicher, 1812 ordentlicher Professor. Nach seinem Tode (1821) blieb die Stelle längere Zeit unbesetzt. 1824 machte der Archäolog D. Müller einen vereinzelt Versuch, die Vorlesungen Fiorillos wenigstens nach einer Richtung hin wieder aufzunehmen, aber dann veranlaßte er 1829 den Maler Österley, sich dieser Aufgabe zu unterziehen, der denn auch 1831 außerordentlicher, 1842 ordentlicher Professor wurde. Alles das geschah in einer Zeit, wo sich die Kunstgeschichte als Wissenschaft überhaupt noch nicht entwickelt hatte. Seitdem das geschehen ist, giebt es in Göttingen nur ein Extraordinariat für Kunstgeschichte. F. W. Unger (1863--1876) war der erste, der es bekleidete. Nach seinem Tode blieb aber selbst diese außerordentliche Professur sieben Jahre lang unbesetzt. In Heidelberg las schon

1806 Heinrich Schreiber über moderne Kunst, in den zwanziger Jahren der Maler Roux, später die Archäologen Hettner und Stark, vorübergehend die Kunsthistoriker Lemcke, Woltmann (von Karlsruhe aus) und Woermann.*) Seit Woltmanns Weggang aus Karlsruhe (1874) hörte die Vertretung von dorthier auf, seit Starks Tode (1878) wurde auch von archäologischer Seite kein Colleg mehr über neuere Kunstgeschichte gelesen. Erst jetzt, nach dreizehnjähriger Pause, hat man wenigstens einem unbefoldeten Extraordinarius gestattet, über Kunstgeschichte zu lesen. In Berlin las schon 1801 und 1802 A. W. Schlegel über Kunstlehre. Seit 1827 finden wir Gotho, seit 1833 Rügler, seit 1844 Waagen, seit 1847 Guhl, teils als Dozenten, teils als außerordentliche Professoren. Da Gotho und Waagen gleichzeitig Museumsbeamte waren, bestand offenbar damals jene enge Verbindung von Museum und Universität, die man jetzt, wie es scheint, so sehr vermisst. Ein Ordinariat für Kunstgeschichte besteht erst seit 1873, daneben seit 1888 auch ein Extraordinariat. In Königsberg las der bekannte Novellist E. A. Hagen seit 1824 über Kunstgeschichte, 1831 wurde er ordentlicher Professor. Nach seinem Tode (1880) blieb das Fach drei Jahre lang unbesetzt, jetzt wird es wieder durch einen Ordinarius vertreten. In Kiel hat bis 1880 der Philosoph Thaulow († 1883) regelmäßig über Kunstgeschichte gelesen. Seitdem fehlt, wie noch neuerdings Förster beklagte, jede Anregung nach der Seite der Kunst hin, was umsomehr zu bedauern ist, als man dort die Archäologie mit einer philologischen Professur verbunden, also schon dadurch das eigentlich künstlerische Element mehr in den Hintergrund gedrängt hat. In Halle hat bis 1884 der Ästhetiker Urici in jedem Semester ein kunsthistorisches Kolleg gelesen. Seitdem hat nur ein Historiker aller zwei Semester ein Kolleg über italienische und neuere Kunst angekündigt, und selbst das hat seit mehreren Semestern aufgehört. In Gießen ist die ordentliche Professur für Kunst und Kunstwissenschaft nach dem Tode des Architekten von Ritgen (1890) einfach eingegangen. In München ist die früher von Mezmer bekleidet gewesene außerordentliche Professur nach dessen Tode (1880) volle elf Jahre lang unbesetzt geblieben. Auch jetzt giebt es in der bedeutendsten Kunststadt Deutschlands nur ein Extraordinarium für Kunstgeschichte! In Würzburg las bi 1883 der Philolog und Archäolog Ulrichs aller zwei Semester über Ästhetik und neuere Kunstgeschichte. Seitdem sind diese Vorlesungen immer seltner geworden, und neuerdings ist die mittelalterliche und moderne Kunst dort ganz eingeschlafen. In Wien ist die ordentliche Professur Eitelbergers seit seinem Tode (1885) in eine außerordentliche (!) verwandelt worden.

Wie man angesichts dieser Thatfachen von einer Förderung des Faches reden kann, ist mir nicht recht verständlich. Man würde der Wahrheit näher kommen, wenn man von einem Rückgange reden wollte. Gewiß würden wir

*) Stark, Über Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten. Heidelberg, 1873.

diesen Rückgang begreiflich finden, wenn es an den nötigen Kräften zur Besetzung aller dieser Stellen fehlte. Das ist aber keineswegs der Fall. Wie könnten sonst nicht weniger als acht unbesoldete Professoren und Privatdozenten, zum Teil mit guten Lehrerfolgen, an verschiedenen deutschen und österreichischen Hochschulen thätig sein? Nein, in diesem Verhalten spricht sich eine entschiedne Mißachtung des Faches als solchen aus, und für diese Mißachtung ist es besonders charakteristisch, daß man in den Fällen, wo Professuren für Literaturgeschichte und Ästhetik (mit Kunstgeschichte) frei werden, die Literaturgeschichte zwar wieder besetzt, die Kunstgeschichte aber einfach fallen läßt. Wie weit sind wir nach alledem noch von der Erfüllung der Forderung entfernt, die schon 1874 Fr. K. Kraus stellte, daß jede der drei großen Kultur- und Kunstperioden, das Altertum, das Mittelalter und die Neuzeit, gleicherweise an allen Hochschulen durch ordentliche Lehrstühle vertreten sei!

Augenblicklich stehen die Dinge so: von 27 Universitäten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz (Genf, Lausanne, Freiburg i. Schw., Münster und Czernowitz sind dabei nicht mitgerechnet) haben nur neun Ordinariate für mittelalterliche und neue Kunstgeschichte, nämlich Berlin, Bonn, Königsberg, Straßburg, Leipzig, Basel, Zürich, Prag, Innsbruck. Wenigstens sind dies die einzigen Ordinariate, von denen man voraussetzen kann, daß die Absicht besteht, sie auch später als Ordinariate aufrecht zu erhalten und durch kunsthistorisch geschulte Gelehrte zu besetzen. Daneben giebt es dann Extraordinariate in Berlin (neben dem Ordinariat), Breslau, Göttingen, München, Wien, Bern. In Freiburg i. Br. gehört wenigstens der theologischen Fakultät ein Mann an, der zugleich Kunsthistoriker ist. Gar keinen besondern Vertreter findet das Fach in Halle, Marburg, Greifswald, Kiel, Rostock, Gießen, Tübingen, Erlangen, Würzburg, Jena, Heidelberg und Graz. Allerdings wirken an einigen dieser Universitäten (Heidelberg, Marburg, Halle) unbesoldete Professoren oder Privatdozenten, aber diese freiwillige Vertretung — die übrigens von gutem Erfolge begleitet ist — kann nicht gerechnet werden, da sie nach Lage der Verhältnisse jeden Augenblick wegfallen kann. Noch weniger ist es zu rechnen, wenn hier und da ein Historiker oder Archäologe oder Ästhetiker oder Theologe ohne gründliche kunsthistorische Vorbildung ein Kolleg über Kunstgeschichte liest. Wer heutzutage andre über Kunst belehren will, der muß doch mindestens durch systematisch betriebene Reisen eine vollständige Kenntnis der bedeutendern Kunstwerke verschiedner Zeiten gewonnen haben, ganz abgesehen davon, daß der Stoff, der in der Kunstgeschichte mitgeteilt werden muß, viel zu umfangreich ist, um ihn in öffentlichen Vorlesungen, die sich aller zwei oder drei Semester wiederholen, abhandeln zu können. Die Kunstgeschichte ist in der That das einzige Fach, das man auf deutschen Universitäten so geringschätzt, daß man es auch von solchen Lehren läßt, die es nicht gelernt haben.

Dabei muß man bedenken, daß mehrere dieser Universitäten wertvolle

Kunstsammlungen haben, deren Verwaltung ein beschäftigter Professor nicht so nebenbei neben zahlreichen andern Pflichten übernehmen kann. So befindet sich (abgesehen von Göttingen, wo der Professor der Kunstgeschichte gleichzeitig eine Sammlung von 274 Gemälden und 14000 Kupferstichen und Handzeichnungen zu verwalten hat) in Tübingen die Koellische Gemäldesammlung, so haben die Universitäten Halle, Heidelberg und Erlangen Sammlungen von Handzeichnungen und Kupferstichen, Gießen eine kunstwissenschaftliche Sammlung (Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche, Gipsabgüsse und Altertümer), Würzburg das bekannte Wagnersche Kunstinstitut, eine Sammlung von 600 Gemälden, 40000 Kupferstichen und 14000 Handzeichnungen. In Kiel sind die Sammlungen des schleswig-holsteinischen Kunstvereins, das Museum vaterländischer Altertümer, das Thaulow-Museum wenigstens eng mit der Universität verbunden. Ich will die Frage aufwerfen, inwieweit alle diese Sammlungen, die schon rein nach der materiellen Seite hin einen beträchtlichen Wert haben, von Fachmännern verwaltet werden, inwieweit man sie vor allen Dingen durch Ausstellung, Benutzung in Übungen, Erläuterung der künstlerischen Technik, der Geschichte des Kupferstiches u. s. w. für den akademischen Unterricht nutzbar macht. Man klagt in Berlin über das Auseinanderfallen der Museums- und der Universitätsinteressen. Man könnte mit demselben Rechte darüber klagen, daß die Mittel, die an kleinern Universitäten vorhanden, seit Jahrzehnten vorhanden sind, nicht benutzt werden, damit den kunsthistorischen Nachwuchs zu schulen.

Und selbst von diesen Universitätsammlungen abgesehen, in wie vielen Universitätsstädten giebt es große staatliche Museen oder Provinzial- oder städtische Sammlungen, in wie vielen mittelalterliche Bauwerke, die sich als willkommenes Studienmaterial darbieten! Wie nahe bei den Universitäten liegen oft Kunststädte ersten Ranges, die zum Besuch und Studium einladen! Daß Städte wie Wien oder München mit ihren überreichen Sammlungen noch nicht einmal Ordinariate für Kunstgeschichte besitzen, erklärt sich, wie Schmarzow sagt, aus Akten teils „persönlicher Rancüne, teils konfessionellen Parteinteresses.“ Aber was soll es heißen, wenn an einer Universität wie Heidelberg, wo das Schloß und die Miniaturen der Bibliothek und die Nähe von Mannheim und Karlsruhe und Worms und Speier und Bruchsal und Wimpfen den empfänglichen Studenten geradezu mit Gewalt auf die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit hinweisen, keine besoldete Professur für Kunstgeschichte besteht? Was soll es heißen, wenn der Student von Erlangen eine Stadt wie Nürnberg vor den Thoren liegen hat und nicht einmal Gelegenheit findet, ein Kolleg über Nürnberger Kunst zu hören oder unter fachkundiger Führung Ausflüge nach Nürnberg oder Bamberg zu machen? Was soll man dazu sagen, wenn in Tübingen die Kunstschätze der benachbarten Hauptstadt und all die herrlichen Stätten der schwäbischen Kunst dem Studenten nicht in regelmäßigen Kursen und Ausflügen

vorgeführt werden, wenn dem Jenaer Studenten der Inhalt des Weimarer Museums und die Bauten von Erfurt, Bürgel, Naumburg u. s. w. ein Buch mit sieben Siegeln bleiben? Wahrlich, wo solche Zustände bestehen, thäte man besser, von einer Blüte des kunstgeschichtlichen Studiums auf unsern Universitäten nicht zu reden.

Wir wollen ja nicht undankbar sein und besonders anerkennen, was die preussische Regierung durch Schaffung einiger neuen Professuren und Bewilligung von Mitteln für kunsthistorische Apparate oder Nutzbarmachung älterer Sammlungen gethan hat; aber das Gesamtbild, das uns die Kunstgeschichte auf den deutschen Universitäten gegenwärtig bietet, ist keineswegs erfreulich.

Es handelt sich hier nicht um ein persönliches Interesse der Fachvertreter. Die Kunst ist für unser heutiges Leben nicht nur das überflüssige Spielzeug vornehmer Kreise. Sie ist vielmehr eine volkswirtschaftliche Macht, von deren Gedeihen die Zukunft unsers Handwerks, die Konkurrenzfähigkeit der deutschen Industrie, der Reichtum des deutschen Volkes zum großen Teile mit abhängt. Diese Macht kann sich aber nur entfalten, wenn sie einen gesunden Boden im Volke findet. Was nützen uns alle Museen, alle Fortbildungs- und Gewerbeschulen, alle Kunstakademien, wenn die Kunst nicht in der Volksschule, im Gymnasium und auf der Universität die richtige Pflege findet? Darüber wäre viel zu sagen, ich will mich hier aber auf die Universitäten beschränken. So lange es möglich ist, daß von den Studenten, den künftigen „Regierern des Volkes,“ von deren späterm Verhalten Wohl und Wehe der Kunst vorzugsweise abhängt, tausende alljährlich ins Leben treten, ohne nur eine Gelegenheit gefunden zu haben, etwas von Kunst zu erfahren, so lange ist es vergebliche Mühe, Ausstellungen zu veranstalten, Kunstvereine zu gründen, die monumentale Malerei zu pflegen und Denkmalkonkurrenzen zu veranstalten: eine nationale Kunst werden wir nimmermehr bekommen. Eine nationale Kunst läßt sich nicht von oben herab machen, sie setzt ein gemeinsames künstlerisches Empfinden des ganzen Volkes, besonders seiner höhern Stände, voraus. Ein solches aber ist bis auf diesen Tag nicht vorhanden.

Ich komme nun zu der Methode des kunstgeschichtlichen Unterrichts. Hier gilt es, einige Vorfragen zu erledigen. Wie groß ist überhaupt der Bedarf an wissenschaftlich gebildeten Kunsthistorikern in Deutschland, und welche Studenten hören überhaupt Kunstgeschichte? Von den kunstgeschichtlichen Professuren an den Universitäten des deutschen Reiches sind höchstens fünf derart besoldet, daß sie eine Familie (wenn auch knapp) ernähren können. Die übrigen sind mit einem Gehalt verbunden, der etwa dem Anfangsgehalt von Lehrern oder Amtsrichtern entspricht. Dazu kommen dann allerdings die Professuren an Polytechniken und Kunstakademien, die etwas besser gestellt sind. Aber auch sie belaufen sich nur auf etwa zehn. Unter diesen Umständen ist die Aussicht auf eine Stelle mit auskömmlichem Gehalt in der akademischen Laufbahn so gering, daß man Studenten,

die nicht gradezu reich sind, mit gutem Gewissen nicht ermuntern kann, sich ihr zu widmen. So bleibt also die Museumslaufbahn. Direktorstellen an deutschen Museen, die in den Händen von Kunsthistorikern wären und ihren Mann ernährten, giebt es meiner Berechnung nach höchstens fünfzehn. Dazu die entsprechenden Assistentenstellen, die im Gehalt etwa den außerordentlichen Professuren gleichstehen, die aber wenigstens den Vorzug haben, daß ihre Inhaber allmählich in höhere Gehaltsstufen aufrücken. Wenn man aber bedenkt, daß die Direktorstellen fast durchweg in den Händen jüngerer Leute sind, und daß die Zahl der Assistenten, die bei einer etwaigen Erledigung an erster Stelle in Betracht kommen würden, ziemlich groß ist, so wird man auch die Museumslaufbahn gegenwärtig als durchaus ungünstig bezeichnen müssen.

Da dem aber so ist, so liegt es auf der Hand, daß, wenn in Deutschland jährlich auch nur ein einziger Spezialist für Kunstgeschichte sein Examen macht und in die Praxis eintritt, der Bedarf an Kunsthistorikern auf Jahre hinaus vollkommen gedeckt sein muß. Das ist offenbar die Ansicht von Dobbert, wenn er sagt: „Wenn es uns darauf ankäme, eine genügende Anzahl von Kunsthistorikern auszubilden, so könnte allenfalls eine Landesuniversität, an der das Fach ausgiebig vertreten wäre, genügen.“*) Und in demselben Sinne sagt Dehio: „Hätte der Kunsthistoriker seine einzige oder auch nur vornehmste Aufgabe wirklich darin zu suchen, daß er wieder Kunsthistoriker heranzieht, dann wäre er an der Mehrzahl unsrer Universitäten zweifellos vom Überfluß.“**) Derartige Erwägungen haben mich längst veranlaßt, solchen Studenten, die die Absicht aussprachen, sich der Kunstgeschichte zu widmen, lebhaft davon abzuraten, und ich setze nach den angeführten Äußerungen und nach einigen Bemerkungen von Kraus, Grimm und Schmarsow voraus, daß meine Kollegen an andern Universitäten dasselbe thun. Nur wo ausgesprochne Begabung und außerdem wirklicher Reichtum vorhanden ist, würde ich mich berechtigt glauben, zur Ergreifung eines Brotfaches zu raten, das so wenig Aussicht für die Zukunft bietet. Wie sehr war ich nun überrascht, die Worte Bodes zu lesen: „So werden jährlich Duzende von Spezialisten an unsern Universitäten in Kunstgeschichte großgezogen, von denen kaum für den zehnten Teil eine Verwendung im praktischen Leben vorhanden ist.“ Woher diese „Duzende“ kommen sollen, ist mir vollständig unklar. Ich wenigstens habe eigentliche Spezialisten überhaupt noch nicht gehabt, abgesehen von wenigen Germanisten, die sich im Hinblick auf eine besondere Museumslaufbahn den deutschen Altertümern widmeten und nebenbei auch Kunstgeschichte hörten. Kunstgeschichtliche Doktordissertationen sind in größerer Zahl, soviel ich weiß, nur in Leipzig erschienen. Und was sonst etwa in Straßburg oder Breslau in dieser Richtung geschieht, kann doch in keiner Weise als gefahrdrohend bezeichnet werden.

*) Dobbert, Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand. Berlin, 1886, S. 9.

**) Preussische Jahrbücher. 1887, S. 284.

Immerhin wird die Warnung Bodes in einer Beziehung sehr heilsam sein. Sie wird nämlich zu der Frage anregen: Sollte es nicht besser sein, die Heranbildung von Spezialisten ganz auf Berlin zu beschränken? Ich meinesteils würde jetzt, seitdem Springer todt ist, jeden Spezialisten der sich etwa hierher verirren oder sich hies für das Fach entscheiden sollte, höchstens drei Semester festhalten, dann aber nach Berlin schicken. Nicht nur weil Berlin die meiste künstlerische Anregung (neben München) bietet, sondern auch weil sich dort die besten Kunstkenner befinden, und eine persönliche Verbindung mit diesen die Vorbedingung für den Eintritt in die Museumslaufbahn ist. Denn bei der großen Verantwortlichkeit der Museumslaufbahn ist es durchaus begreiflich, daß die Abteilungsdirektoren des Berliner Museums nur solche junge Leute zu Hilfsarbeitern und Assistenten annehmen, die sie schon persönlich kennen, und ebenso begreiflich ist es, daß die Direktorstellen sämtlicher deutschen Provinzialmuseen nur mit Assistenten des Berliner Museums besetzt werden. Da nun auch für den künftigen Dozenten ein längerer Aufenthalt in Berlin ganz unbedingt notwendig ist, so scheint mir der natürliche Studiengang eines Kunsthistorikers der zu sein, daß er seine ersten Semester an einer kleinern Universität (auch in Leipzig oder München) zurücklegt, die letzten aber in Berlin, daß er dann auf Reisen geht und nach Beendigung der Reisen entweder als Hilfsarbeiter ins Museum eintritt oder sich an einer Universität habilitirt. Es wird also, wie ich meine, das nächste Ziel sein, in Berlin die enge Verbindung zwischen Museum und Universität herzustellen, die bis jetzt, wie es scheint, nicht vorhanden gewesen ist, und dann Berlin ganz offiziell für die Universität zu erklären, wo die später in den Staatsdienst eintretenden Kunsthistoriker ihre Studien zu beendigen haben. Der Nutzen dieser Anordnung würde ein dreifacher sein. Erstens würde der Vertreter der Kunstgeschichte in Berlin den Vorteil haben, mit einem gut vorgebildeten Material von Studenten arbeiten und an diesen Kern von Zuhörern streng wissenschaftliche Anforderungen stellen zu können. Zweitens würde den Abteilungsdirektoren der Berliner Museen Gelegenheit geboten sein, in besondern Kursen (wie auch Schmarzow will) den jungen kunsthistorischen Nachwuchs zu der Kennerchaft auszubilden, die ein Universität niemals bieten kann, und dabei gleichzeitig die jungen Leute genügend kennen zu lernen, um aus ihnen die geeigneten Kräfte für den Museumsdienst auszuwählen. Drittens würde der Vertreter der Kunstgeschichte an der kleinern Universität Veranlassung finden, seine Lehraufgabe viel klarer zu erfassen, als es bisher geschehen ist, wo die Verhältnisse so unsicher waren. Und das ist es, worauf es mir hier vor allem ankommt.

Zunächst würden die wenigen Spezialisten, die ihre ersten Semester an kleinen Universitäten zubrachten, sich hier die propädeutische Vorbildung anzu-eignen haben, ohne die ein Studium der Kunstgeschichte unmöglich ist. Sie würden also vor allen Dingen Vorlesungen über Philosophie, Litteraturgeschichte

(deutsch), Geschichte und Archäologie zu hören haben, die sie an kleinen Universitäten ebensogut, zum Teil besser als in Berlin hören können. Sie würden ferner an den Übungen in Geschichts- und Hilfswissenschaften, sowie in Archäologie teilzunehmen haben, deren sie zu einer strengen methodischen Schulung bedürfen. Sie würden endlich die kunsthistorischen Vorlesungen und Übungen mitmachen und sich dadurch auf den abschließenden Kursus in Berlin vorbereiten. Ergiebt sich schon hieraus für den Vertreter der Kunstgeschichte an solchen Universitäten eine ganz bestimmte Aufgabe, so wird diese noch genauer umgrenzt durch die Thatsache, daß es seine Pflicht ist, in möglichst weiten Kreisen der Studentenschaft Freude an der Kunst und Verständnis für sie zu verbreiten.

Wie setzt sich denn, fragen wir, ein kunsthistorisches Auditorium an einer solchen Universität zusammen? In einem vierstündigen Privatkolleg über europäische Kunstgeschichte vom sechzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert hatte ich im Wintersemester 1888/89 zwölf Zuhörer. Darunter waren fünf Philologen, zwei Juristen (einer davon Referendar), ein Historiker, ein Theologe, ein Kameralist, ein Philosoph, ein Kunsthistoriker (oder Germanist). In einem zweistündigen Privatkolleg über Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts hatte ich im Sommersemester 1889 21 Zuhörer, darunter zehn Philologen, vier Theologen, drei Juristen, zwei Historiker, einen Philosophen, einen Kunsthistoriker (Germanist). Ein einstündiges öffentliches Kolleg über Rembrandt und seine Zeit, das ich im Sommer dieses Jahres las, war von 70 Hörern besucht. Darunter waren: 23 Theologen, zwölf Juristen, acht Mediziner, sechs Philologen, sechs Historiker, vier Neuphilologen, vier Pharmazeuten, drei Kameralisten, ein Naturwissenschaftler, ein Mathematiker, ein Kunsthistoriker, ein Offizier. Übungen über Rembrandts Radirungen machten gleichzeitig sechs mit, zwei Historiker, ein Theolog, ein Mediziner, ein Kameralist, ein Philologe.

Daraus geht hervor — und das wird wohl auch für Bonn, Straßburg, Königsberg, Breslau gelten —, daß schon jetzt an den Provinzialuniversitäten die Zahl der Spezialisten ganz zurücktritt hinter der Zahl der Studenten aller Fakultäten, die kunsthistorische Vorlesungen nur der allgemeinen Bildung halber hören. Wie viel mehr wird das der Fall sein, wenn später Berlin die eigentliche Universität für kunsthistorische Spezialitäten sein wird! Da erhebt sich nun die Frage: soll der Professor der Kunstgeschichte an einer solchen Universität wirklich seine Vorlesungen in der strengen wissenschaftlichen Weise halten, wie es z. B. der Professor der Philologie oder Geschichte thut, und wie es Schmarsow, offenbar im Hinblick auf Berlin oder München, auch für den Kunsthistoriker fordert? Ist es überhaupt möglich, an einer solchen Universität Vorlesungen über kunsthistorische Quellen und über Methode der kunstwissenschaftlichen Forschung, über die Geschichte der Kunstwissenschaft zu lesen, die vielleicht für den einen Spezialisten (wenn es überhaupt einen giebt) ein gewisses Interesse bieten mögen, den übrigen Hörern aber vollkommen gleichgiltig sein müssen?

Ist es überhaupt denkbar, in den Übungen, die hier notorisch auch nur des allgemeinen Interesses wegen mitgemacht werden, die Studenten in derselben strengen Weise in Anspruch zu nehmen, wie es der Historiker oder Philologe in seinen Übungen thut? Kann man von den Teilnehmern solcher Übungen verlangen, daß sie neben den historischen und archäologischen Übungen, an denen sie auf jeden Fall selbstthätig teilnehmen müssen, schriftliche Arbeiten über kritische Fragen der Kunstgeschichte einliefern, Arbeiten, zu denen sie überhaupt erst gegen das Ende des Studiums befähigt sein werden? Ich glaube, diese Fragen beantworten sich von selbst.

Vor allen Dingen wird es sich für den Professor der Kunstgeschichte an einer solchen Universität darum handeln: was kann ich bei meinen Zuhörern voraussetzen? Ich antworte: nichts! Wer auch nur ein paar Semester Kunstgeschichte gelesen und Übungen gehalten hat, der weiß, daß der Gymnasialabiturient von heutzutage für Kunst nichts, rein gar nichts mitbringt. Er hat nicht zeichnen lernen, denn in den obern Klassen des Gymnasiums war der Zeichenunterricht nicht obligatorisch, und in den untern Klassen wurde er so mechanisch geisttötend betrieben, daß es keinem Menschen einfiel, ihn später noch freiwillig zu besuchen. Er hat in der Geschichtsstunde nichts von Kunst erfahren, denn der Geschichtslehrer, der ihn unterrichtete, wußte selbst nichts davon. Er hat keine Sammlung von Gipsabgüssen und Photographien zu sehen bekommen, denn das Gymnasium, das er besuchte, hatte keine. Er hat vielleicht auch keine äußern Anregungen künstlerischer Art gehabt, denn die Stadt, wo er erzogen worden ist, hatte kein Museum und keine mittelalterlichen Bauwerke. Wo soll da — ich will nicht einmal sagen Kunstverständnis — sondern überhaupt ein Begriff von Kunst herkommen? Damit, daß man die Schüler jahrelang Dreiecke und Vierecke zeichnen läßt, statt ihnen einfache Naturgegenstände oder Modelle von solchen vorzulegen, dadurch, daß man sie Namen und Zahlen aus den kunsthistorischen Abschnitten der Weberschen Weltgeschichte auswendig lernen läßt, dadurch daß man mit ihnen (ohne Anschauungsmaterial, ohne Kritik!) Lessings Laokoon liest und ihnen (unter der Autorität und mit der dialektischen Überlegenheit Lessings) ästhetische Anschauungen beibringt, die seit Jahrzehnten abgethan und tot sind, erzieht man keine Liebe zur Kunst und kein Verständnis dafür. Man wundert sich vielleicht hie und da über den geringen Besuch der kunstgeschichtlichen Vorlesungen an den Universitäten; man sollte sich lieber darüber wundern, daß es unter solchen Umständen, bei einer solchen Vorbildung, überhaupt noch Studenten giebt, die sich für Kunst interessieren. Ich bin ein Freund des Gymnasiums und ein Freund der humanistischen Bildung, aber ich verkenne auch nicht die Schwächen des bisherigen Gymnasialunterrichts. Nicht zufällig sind es außer den Medicinern und Naturforschern und Technikern gerade die Archäologen und Kunsthistoriker, die über mangelhafte Vorbildung auf den Gymnasien klagen. Wer die Erfahrung gemacht hat, wie schwer es ist, die

Hörer kunstgeschichtlicher Vorlesungen immer wieder von dem gesprochenen Worte zum Bilde hinzulenken, wie man sie geradezu zwingen muß, die Feder wegzulegen und aufzublicken, wenn man eine Abbildung vorlegt, wie wenig sie imstande sind, ein Bild zu beschreiben, rasch das Wesentliche eines Kunstwerks aufzufassen, so möchte man wirklich unsern Gymnasiallehrern zurufen: erzieht eure Schüler weniger zum Lesen und Schreiben und Denken als zum Sehen! Lehrt sie nicht etwa Kunstgeschichte, denn darauf kommt es nicht an, aber lehrt sie ihre Sinne gebrauchen, vor allen Dingen den vornehmsten Sinn, das Auge!

Und diese Unfähigkeit, zu sehen, wird im Verlaufe der Studienzeit nicht geringer, sondern immer größer. In Göttingen, wo die spätern Semester überwiegen und dementsprechend auch die Privatvorlesungen über Kunstgeschichte meist von ältern Studenten besucht werden, kann ich das deutlich beobachten. Kommt doch die Mehrzahl der Zuhörer nicht aus den medizinischen und naturwissenschaftlichen Kreisen, sondern aus den philologischen, historischen und theologischen. Diese aber sind durch ihr Fach auf lesen und schreiben, nicht auf sehen und beobachten hingewiesen. Und das ist für die Kunstgeschichte sehr schlimm. Denn sie gehört ihrer Natur nach fast mehr den naturwissenschaftlichen als den historischen Fächern an. Auch sie schöpft wie die Naturwissenschaft ihren Stoff nicht in erster Linie aus Büchern und Urkunden, sondern aus sichtbaren Objekten, aus Kunstwerken. Und auch diese Objekte wollen genau untersucht, verglichen, geordnet sein. Wie ist das aber möglich ohne die Erziehung zur Anschauung?*)

Die erste Bedingung für eine solche Erziehung ist natürlich an der Universität das Vorhandensein eines kunstgeschichtlichen Apparates von Photographien, Kupferstichen, Holzschnitten, Lithographien u. s. w. Grimm freilich ist hierüber anderer Ansicht: „Ohne Vorlagen! Alle Werke nur in Beschreibungen sichtbar. Gezeigt kann da überhaupt nichts werden. Photographien würden den Anfänger eher verwirren als ihm klarmachen, worauf es ankommt.“ Grimm hat hierbei nur die allgemeinen einleitenden Vorlesungen im Auge und mag dabei an die Schwierigkeit gedacht haben, die es macht, bei einem größern Auditorium die Blätter während des Vortrages herumzugeben. Aber folgt daraus, daß man eines solchen Apparates nicht bedarf, daß man die einzelnen Blätter nicht irgendwie an den Wänden des Auditoriums aufhängen kann, damit der Student sie unmittelbar vor und nach der Vorlesung genauer betrachte? In der That ist es unbegreiflich, daß Universitäten von der Bedeutung Berlins und Münchens noch heutzutage keinen kunsthistorischen Apparat von genügender Vollständigkeit besitzen, der eben nur für Zwecke der Universität vorhanden wäre. Als ob die öffentlichen Museen eine solche Sammlung erzeugen könnten! Als ob man z. B. die Geschichte der italienischen Malerei, die ja vorwiegend Ge-

*) S. v. Brunn, Archäologie und Anschauung. München, 1885.

geschichte der Wandmalerei ist, in einer Gemäldegalerie lehren, als ob man Übungen über Kupferstichkunde in einer öffentlichen Kupferstichsammlung halten könnte, wo es nicht möglich ist, die einzelnen Blätter nach Belieben nebeneinander zu legen und zu vergleichen! Nein, die Anschauung muß mit dem Worte unmittelbar verbunden sein. Einzelne Kunstwerke erkläre man in den Museen, eine Geschichte der Kunst gebe man nur im Hörsaale, wo man auf jede Abbildung eines Werkes, das man erwähnt und beschreibt, den Finger legen kann.

Aber mit der Anschaffung eines solchen Apparates ist es nicht gethan. Es kommt auch darauf an, ihn in der richtigen Weise nutzbar zu machen. Wenn nun der Abiturient thatsächlich nichts von Kunstanschauung mitbringt, was folgt daraus für den Dozenten der Kunstgeschichte? Daß ihm vor allen Dingen die Pflicht erwächst, diese Lücke, die die Gymnasialbildung gelassen hat, auszufüllen. Natürlich kann er nicht selber Zeichenunterricht geben. Dazu ist an vielen Universitäten (z. B. Bonn, Göttingen, Marburg, Kiel, Halle, Heidelberg, Tübingen, Erlangen) ein besondrer Zeichenlehrer angestellt. Ob die auf diesen Universitäten angekündigten Kurse im Zeichnen und Malen besucht werden, ist mir nicht bekannt. Nach dem, was ich über die Gymnasien gesagt habe, kann es nur in sehr geringem Grade der Fall sein. In Göttingen ist der Zeichenlehrer vorwiegend naturwissenschaftlicher Zeichner und als solcher den Mediziniern und Naturforschern unentbehrlich. An andern Universitäten ist eine engere Verbindung des Zeichenunterrichts mit der Archäologie und Kunstgeschichte hergestellt, was natürlich im Interesse der Kunstgeschichte in hohem Grade erwünscht ist. Auf jeden Fall sollte eher eine Vermehrung als eine Verminderung dieser Stellen angestrebt werden.

Was der Professor der Kunstgeschichte thun kann, ist vor allen Dingen ein theoretische Einführung in die Kunst. Er wird zu diesem Zweck in systematischer Darstellung die einzelnen Künste, Kunsthandwerk, Architektur, Malerei und Plastik schildern. Er wird dabei vom Allerelementarsten ausgehen, von dem Material, den Instrumenten, der Technik. Wie eine Porzellanfigur, ein Gewölbe, ein Kupferstich, ein Bronzeguß zustande kommt, das muß der Student doch ohne Zweifel wissen, ehe er von der Geschichte des Porzellans, von der Geschichte der Kirchenbaukunst, von der Geschichte der Malerei oder Plastik etwas erfährt. Und darüber wird man ihn am besten in systematischer Darstellung unterrichten, weil nur in dieser Form das Zusammengehörige auch wirklich zusammen behandelt werden kann. So wird man also z. B. in der Malerei vom Zeichnen ausgehen, die verschiedenen Zeicheninstrumente, den Zeichengrund, die Technik schildern. Dann wird man übergehen zu den Gesetzen der Zeichenkunst, Perspektive und Schattenlehre. Bei dieser Gelegenheit wird das Wesen der Projektionslehre, der darstellenden Geometrie u. s. w. zu besprechen sein, Dinge, die ja eigentlich auf das Gymnasium gehörten, deren Kenntniß aber der Abiturient thatsächlich nicht von dort mitbringt. Erst wer

die Gesetze der Perspektive (wenigstens in ihren Grundzügen) kennt, wird den Unterschied der mittelalterlichen und der Renaissance-malerei verstehen, wird Künstler wie Brunelleschi, Alberti, Leonardo würdigen können. Ohne diese Kenntnis wird alles, was er von ihnen zu wissen glaubt, Phrase sein. Dann wird der Übergang zur Malerei gemacht werden. Wieder beginnt man mit der Technik, erläutert den Unterschied von Aquarell- und Öl- und Freskomalerei u. s. w. und geht dann zur Farbenlehre über. Dann ist man soweit, die stilistischen Fragen der Malerei besprechen zu können, Komposition, Gewandung, Ausdruck, Bewegung, Kolorit, Licht, Luft u. dergl., alles das natürlich unter fortwährendem Vorweisen guter Originale oder Abbildungen oder Modelle. Nachdem man dann in ähnlicher Weise die Plastik geschildert hat, geht man zu den höhern ästhetischen Fragen über, bespricht das Wesen des Idealismus und Realismus, das Verhältnis der Kunst zur Natur, den Begriff Stil, die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten und zwischen ihnen und der Poesie, die Fragen nach der Form und dem Inhalt, nach dem Wesen des ästhetischen Genusses, nach dem Begriff des Schönen und Charakteristischen. So ist man unwillkürlich in die Ästhetik hineingekommen, freilich in keine deduktive Ästhetik, wie sie frühere Philosophen versucht haben, sondern eine Ästhetik „von unten herauf,“ eine Ästhetik auf solider technischer Grundlage. Ebenso beginnt man in der Architektur und dem Kunstgewerbe mit dem Elementarsten und steigt allmählich zum Schwierigern empor. Inwieweit man sich dann in einer besondern Vorlesung auf eine Geschichte der ästhetischen Theorien von diesem so gewonnenen Standpunkt aus einlassen will, das hängt von dem persönlichen Belieben und von den örtlichen Verhältnissen der betreffenden Universität ab. Derartige technisch-ästhetische Vorlesungen halte ich in Göttingen seit 1887; aus den Bemerkungen Schmarzows entnehme ich, daß sie auch in Breslau gehalten werden. Außerdem finde ich sie noch in Prag (A. Schulz) angekündigt. Ästhetische Vorlesungen scheinen sonst von eigentlichen Kunsthistorikern nur Justi in Bonn und Wölfflin in München zu halten. Daß ein Kunsthistoriker derartige Fragen immer auf Grund der historischen Kunstentwicklung und mit besondrer Beziehung auf sie behandeln wird, ist selbstverständlich.

Daneben würden dann die eigentlichen historischen Vorlesungen stehen. Aus dem, was ich über den Besuch der kunstgeschichtlichen Vorlesungen gesagt habe, geht hervor, daß sie an kleinern Universitäten möglichst große Zeiträume umspannen sollten. In frühern Zeiten konnte man in dem Lektionsverzeichnis wohl lesen: Geschichte und Ästhetik der bildenden Künste vierstündig oder Geschichte der bildenden Künste von Konstantin dem Großen bis auf die Gegenwart vierstündig oder dreistündig. Heutzutage wird man unter dem Namen der speziellen Kunsthistoriker derartige Titel fast gar nicht mehr finden. Der eine liest Geschichte der altchristlichen Kunst, der andre Geschichte des christlichen Kirchenbaues, der dritte Geschichte der holländischen Malerei des

siebzehnten Jahrhunderts, der vierte Geschichte der italienischen Frührenaissance, der fünfte Geschichte des Kupferstichs und Holzschnitts. Alle diese Vorlesungen haben ihre gute Berechtigung in Berlin oder Wien oder München, wo die Zahl der Studenten überhaupt groß ist und sich außerdem immer einige Spezialisten finden werden. Aber an kleinern Universitäten? Es ist ja berechtigt, daß ein junger Dozent, um sich selbst erst in die verschiedenen Gebiete einzuarbeiten, solche begrenzte Themata wählt, und ich gestehe, daß ich das auch gethan habe. Aber damit soll es auch genug sein. Glaubt man etwa mit solchen Spezialschilderungen dem Bedürfnis strebsamer Studenten aus allen Fakultäten entgegenzukommen? Wie viele Nichtkunsthistoriker sind es denn, die neben ihren Studien die Zeit haben, einen kunstgeschichtlichen Kursus von vollen sechs Semestern durchzuhören? Ich habe deren bis jetzt wenige gefunden. Und wenn auch hie und da einer vorkommt, berechnen muß man die Vorlesungen nicht auf diese wenigen, sondern auf die große Menge der übrigen. Und da ist es doch klar: diese will nicht Bruchstücke der Kunstgeschichte, sondern die ganze Geschichte der Kunst. Sie will nicht eine Aufzählung von Künstlern zweiten Ranges, sondern eine Charakteristik der Kunstmeister. Sie will nicht eine verwirrende Fülle einzelner Kunstwerke, sondern eine Schilderung der Stilarten und Perioden. Es wird also vor allen Dingen notwendig sein, in einem vierstündigen Kolleg die ganze Kunstgeschichte vom Beginn unsrer Zeitrechnung bis in unser Jahrhundert hinein in übersichtlicher Weise zu behandeln. Weit entfernt, eine solche Übersicht nur für die höhern Semester zu wünschen, möchten wir sie im Gegenteil gerade für den Beginn des Studiums empfehlen. Natürlich kann man sich bei einer solchen Behandlung nicht mit Einzelheiten aufhalten. Selbst bedeutenden Künstlern wie Giotto kann man da nicht, wie neuerdings gesagt worden ist, vier Stunden widmen, sondern höchstens eine oder zwei. Das mag den kunsthistorischen Spezialisten noch so peinlich sein, sie mögen sich noch so sehr dagegen sträuben, es hilft nichts, der pädagogische Gesichtspunkt geht über die persönliche Liebhabelei des Lehrers.

Noch ein Wort sei über die Art der Behandlung gestattet. Wenn die technisch-künstlerischen Fragen in einem besondern Kolleg abgehandelt werden, so bleibt in dem historischen Kolleg natürlich der ganze Raum für die historische Schilderung übrig. Wie diese aufzufassen sei, darüber herrscht, wie es scheint, noch keine vollständige Übereinstimmung. Die Ältern betonen, obwohl sie eine technisch-ästhetische Einführung in der Regel nicht geben, die kulturhistorische Seite, einige von den Jüngern möchten die Entwicklung der Formen, also das eigentlich Künstlerische, in den Vordergrund stellen. Ich glaube, die Entscheidung ergibt sich aus einfacher pädagogischer Erwägung. Schon die Unmöglichkeit, in einem zusammenfassenden Kolleg die einzelnen Abbildungen, die vorgelegt werden müssen, genau zu beschreiben und stilistisch zu kritisiren, weist mehr auf die kulturhistorische Behandlung hin. Daß man Kunstgeschichte nicht ohne

Literaturgeschichte, Kirchengeschichte, Sittengeschichte, Wirtschaftsgeschichte verstehen kann, darüber sind auch die jüngern Kunstforscher einig. Nun ist es aber doch klar, daß alle diese Gebiete dem Studenten teils infolge seiner Gymnasialvorbildung, teils vermöge seiner übrigen Universitätsstudien viel geläufiger sind als die Kunstgeschichte. Es entspricht nur der alten pädagogischen Wahrheit, daß man beim Unterricht vom Bekannten zum Unbekannten fortschreiten muß, wenn man den Zuhörer von diesen benachbarten Gebieten aus in die Kunst hineinzuführen sucht. Kraus will dabei vorzüglich die Theologen, die künftigen Verwalter mittelalterlicher Baudenkmäler ins Auge gefaßt, Dobbert mehr auf die künftigen Lehrer Rücksicht genommen wissen. Dehio betont vor allen Dingen den Anschluß an die Geschichte. Sie alle haben ja in ihrer Art Recht. Aber das Wahre liegt nicht in der einen Richtung allein. Wenn wirklich alle Fakultäten in einem kunstgeschichtlichen Auditorium vertreten sind, sollte es da nicht das Richtige sein, die Vorlesung auch auf alle Fakultäten zu berechnen? Sollte es nicht unsre Pflicht sein, überall die Fäden aufzuzeigen, die von den verschiedenen Fächern der *universitas literarum* zur Kunstgeschichte hinüberführen? So wird man ohne Zweifel den Theologen das Wesen des altchristlichen Bilderkreises durch den Hinweis auf die Sterbegebete der ältesten Christen bedeutend näher bringen, als wenn man die altchristlichen Sarkophage nur nach ihrer formalen Seite hin mit den altrömischen vergleicht. So wird der Germanist Dürers „Ritter trotz Tod und Teufel“ ohne Zweifel besser verstehen, wenn man ihn (mit Grimm) auf den miles Christianus des Erasmus hinweist, als wenn man die Formen seines Pferdes aus denen des Colleoni-Pferdes ableitet. So wird der Idealismus des Cinquecento klassischen Philologen durch eine Erinnerung an Platons Ideenlehre und ihre Bedeutung für Italien ohne Zweifel bedeutend klarer werden als durch eine Vergleichung des rafaelschen Faltenwurfes mit dem Peruginos. Und sollte nicht der Mathematiker Brunellesco und Leonardo durch die Parallelererscheinungen Paolo Toscanelli und Luca Pacioli, der Anatom die Anatomie Rembrandts durch den Hinweis auf die Bedeutung Amsterdams für die Geschichte der Anatomie besser würdigen lernen, als durch allerlei Redensarten über Realismus und Hell Dunkel, sollte nicht Giotto wirklich (wie Grimm will) am besten aus Dante, Carstens aus Winckelmann abgeleitet werden? Ich meine, die ältern Kunsthistoriker wie Springer, Grimm, Hettner, Burckhardt, Justi u. a. haben uns doch in ihren Schriften manches leuchtende Vorbild in dieser Beziehung gegeben. Und wenn man Springers Bilder aus der neuern Kunstgeschichte, Hettners italienische Studien, Grimms Michelangelo und Justis Velazquez liest und diese Werke mit neuern Schriften vergleicht, in denen die formale Seite der Kunst in den Vordergrund gestellt wird, so gehört doch wahrlich nur wenig pädagogische Erfahrung dazu, einzusehen, auf welcher Seite der akademische Unterricht seine Vorbilder zu suchen hat. Und wenn die Ältern in ihren Vorlesungen den kulturhistorischen Gesichtspunkt vor allem be-

tonten, zeigen nicht die Thatfachen nämlich ihre akademischen Erfolge, daß sie damit im Rechte waren? Wo ist der jüngere Kunsthistoriker, dessen Zuhörerzahl sich mit Springers oder Grimms oder Burkhards messen könnte? Wir wollen dieses Kapitel nicht aufschlagen, denn es würde manches enthalten, was uns unangenehm ist. Ich glaube nicht, daß bei einer solchen Auffassung die Kunst zurückzutreten braucht. Im Gegenteil, sie soll natürlich die Hauptsache bleiben, Kern und Zentrum der Darstellung sein. Aber wir sollen uns diesem Zentrum, wie Dehio richtig sagt, von der Peripherie aus nähern, und wir sollen uns nicht mit ausführlichen Beschreibungen und ästhetischen Reflexionen aufhalten, wo der Gang der historischen Darstellung unaufhaltsam vorwärts drängt.

Wenn die zusammenfassenden Privatvorlesungen zu wenig Gelegenheit bieten, bei dem einzelnen zu verweilen, so soll dies in den öffentlichen Vorlesungen und Übungen nachgeholt werden. Die öffentlichen Vorlesungen werden sich natürlich auf einzelne bedeutende Künstler beziehen, die in der allgemeinen Übersicht nicht ihrer Bedeutung entsprechend behandelt werden können. Hier kommen in erster Linie in Betracht: Dürer, Rembrandt, Michelangelo und Rafael, in zweiter Holbein, Rubens, Leonardo, Velazquez und Murillo. In diesen Vorlesungen kann man zwei Zwecke mit einander verbinden: erstens einem weitem Kreise eine lebendige Anschauung von der Bedeutung dieser Männer vermitteln, dann aber denen, die sich etwa später der Kunstgeschichte widmen möchten, einen Einblick in die kunsthistorische Methode geben. Hier kann man sich vollständig gehen lassen. Man gebe die Quellen und die Literatur ausführlich an, man behandle wichtigere chronologische oder kunsthistorische Streitfragen, man bespreche ausführlich alle wichtigeren Werke, zitiere Briefe und sonstige Äußerungen. Man kann dabei noch so sehr ins einzelne eingehen, man wird doch immer Zuhörer behalten, weil es öffentliche Vorlesungen sind und die Namen der großen Meister ziehen.

Endlich die Übungen, die Schmarzow mit Recht als besonders wichtig hingestellt hat. Ob man sie seminaristisch nennen will oder nicht, thut nichts zur Sache. Das einzige, worauf es ankommt, ist, daß man hier das mitzuteilen sucht, was in den Vorlesungen allein nicht mitgeteilt werden kann. Am besten wird man thun, sie an die Vorlesungen anzuknüpfen und den Zutritt nur den Hörern der Privatvorlesungen zu gestatten. Hier lasse man die in den Vorlesungen nur ausgehängten und kurz erwähnten Abbildungen herumgehen, beschreiben und vergleichen. Hier lasse man die Typen des christlichen Bilderkreises erklären, ähnlich wie es die Archäologen mit denen des antiken Bilderkreises thun. Hier lasse man die Kupferstiche Dürers, die Zeichnungen Rafasels, die Radirungen Rembrandts beschreiben, deuten und beurteilen. Bilder, Zeichnungen und Kupferstiche, die sich in den Universtitätsammlungen befinden, können hier vorgelegt und nach Technik, Zeit und Meister bestimmt werden. Hier lese man Leonardos Malerbuch, Dürers Briefe und Tagebücher, Vasaris

Leben Rafaels, Condivis Leben Michelangelos, Hoogstraetens Einleitung in die Malerei, Diderots Essays sur la peinture, Lessings Laokoon (um ihn kritisch zu widerlegen), Sempers Stil u. dgl. Und an die Übungen knüpfe man Excursionen an, um die Galerien benachbarter Städte kennen zu lernen und die Kunstdenkmäler der Umgebung nach den neuern Inventarisationen aufzusuchen. Auch hier wird man reichen Zuspruch haben, wenn man nur die allgemein interessanten Gesichtspunkte herauszuheben und die Einzelheiten der kunstgeschichtlichen Forschung zu unterdrücken weiß.

Ob alles das so nebenbei von einem Professor der Geschichte, Archäologie oder Philosophie geleistet werden kann, will ich dahingestellt sein lassen. Ich glaube, die meisten, die man dabei im Auge haben könnte, würden sich aufs schönste für eine solche Zumutung bedanken. Und doch geht alles das noch keineswegs über die Grenze dessen hinaus, was man den Hörern aus allen Fakultäten bieten kann. Denn sonst würden Übungen und Ausflüge nicht so besucht werden, wie es jetzt der Fall ist.

Noch mit einem Worte will ich auf die nationale Frage eingehen. Dehio will die deutsche Kunst in den Mittelpunkt der Lehrthätigkeit rücken, Schmarfow, ohne deren Bedeutung zu verkennen, der italienischen eine größere Wichtigkeit beimessen. Beide haben in gewisser Weise Recht. Wo es vor allem auf methodische Schulung angehender Kunsthistoriker ankommt, also in Berlin, München und Wien, wird stets die italienische Kunst den Vorrang behaupten. Denn nur Italien hat seinen Vasari, seine Gaye, Rumohr, Crowe und Cavalcaselle, Morelli. Wo aber die Kunstgeschichte in erster Linie ein allgemein bildendes Fach sein soll, da wird die deutsche (und niederländische) Kunst im Vordergrund des Interesses stehen. Nicht weil sie höher stünde als die italienische, sondern weil es unsere Kunst ist. Wir sind wohl das einzige Volk Europas, dem man das sagen muß. Und man muß es ihm immer und immer wieder sagen. Und besonders der Kunsthistoriker muß es ihm sagen. Ich halte es für eine der heiligsten Aufgaben des Professors der Kunstgeschichte, seinen Zuhörern das Wesen der deutschen Kunst in ihrer Eigenart recht klar und eindringlich vor Augen zu stellen. Und zwar nicht nur in der deutschen Kunstgeschichte. Ebenso wie der Schüler auch in der lateinischen, griechischen und französischen Stunde vor allen Dingen seine eigne Muttersprache lernen soll, ebenso soll der Student auch in der italienischen, französischen und spanischen Kunstgeschichte immer und immer wieder auf die eigentümliche Bedeutung und Schönheit der deutschen Kunst hingewiesen werden. Denn nur auf diesem Wege werden wir dazu kommen, auch für unsre moderne deutsche Kunst die richtigen Wege zu finden.

Und das ist der letzte Punkt, den ich hier berühren will. Tolstoj hat neuerdings eine Schrift: „Kunst und Wissenschaft“ geschrieben, worin er unter anderm den Satz vertritt, daß der Wert der Wissenschaft nach dem praktischen Nutzen gemessen werden müsse, den sie für den Menschen bietet. Der Gelehrte

von heutzutage wird darüber natürlich lächeln. Für ihn ist die Wissenschaft eine hehre Königin, unabhängig von den unmittelbaren Bedürfnissen des Volkslebens, in freiem Forschungsdrange ihren selbstgezogenen Bahnen folgend. Aber ich sehe die Zeit voraus, wo wir den Kopf nicht mehr in den Sand stecken, nicht mehr verachten können, was um uns her vorgeht. Dann wird man auch fragen, was denn der Professor der Kunstgeschichte der Gesellschaft nützen könne? Und das ist, meine ich, sehr viel, wenn er seinen Beruf nur richtig auffaßt. Man hat wohl gesagt: der Künstler macht die Kunst, nicht der Schriftsteller. Nur Unwissende können das behaupten. Wer hat die klassizistische Kunstrichtung der Carstens, Schinkel und Thorwaldsen herbeigeführt? Winkelmann. Wer hat schon lange vor dem Aufblühen des modernen Realismus die Prinzipien dieser Kunstrichtung in voller Schärfe ausgesprochen? Diderot. Wer hat der deutschen Romantik ihr Programm entworfen, schon ehe sie gothische Kirchen baute und romantische Bilder malte? Wackenroder, Tieck und Schlegel. Und wenn wir heutzutage die große künstlerische Frage der Gegenwart stellen: haben wir denn in Deutschland eine nationale Kunst, haben wir einen eignen deutsch-nationalen Stil? Und wenn wir diese Frage verneinen müssen und weiter fragen: wie kommen wir denn zu einem solchen Stil? so richten sich die Augen nicht auf den Künstler, denn der schafft im dunkeln Drange, seinem eignen Genius folgend, führe er ihn nun auf die richtigen oder auf die falschen Wege, wohl aber auf die Stelle, von wo den Gebildetsten der Nation die Kunde von der deutschen Kunst zu teil wird, und wo man ein klares Verständnis für die Aufgaben der modernen Kunst erwartet. Und wenn der Kunsthistoriker gefragt wird: warum haben wir denn keine deutsche Kunst? so wird er antworten mit einer Schilderung Dürers und seiner Zeit und wird den Boden aufzeigen, aus dem Dürers Kunst hervorgewachsen ist; und er wird weitergehen und wird auch die Geschichte der modernen deutschen Kunst schildern, schildern auf dem Hintergrunde der modernen Kultur. Und dann wird er vergleichen und sagen: so war es in Dürers Zeiten, und so ist es heute. Und er wird Haus und Schule, Familie und Gesellschaft, Staat und Gemeinde scharf ins Auge fassen, und wo er schwache Stellen findet, da wird er den Finger auf die Wunden legen und sagen: daran liegt es. Schafft das hinweg, und ihr werdet die Blüte der deutschen Kunst haben, nach der ihr seht.

Es kann ja sein, daß ich die Aufgabe des deutschen Professors überschätze. Die Zeiten Fichtes, wo derartige Wirkungen von deutschen Professoren ausgingen, ist vorbei. Nun meinethwegen. Wenn sich nur jeder sagen kann, daß er an seiner Stelle seine Pflicht gethan hat.

