

»... in den allgemeinen Verhältnissen wohl unterrichtet«. *Untersuchungen zur kunstgeschichtlichen Promotion um 1900*

Die kunstgeschichtliche Promotion: Quelle für die Wissenschaftsgeschichte

Einen wesentlichen Bestandteil des kunstgeschichtlichen Studiums stellen, einst wie heute, die Prüfungen dar. Für eine Wissenschaftsgeschichte, die das Studium aus studentischer Perspektive beleuchten will, sind sie besonders interessante Untersuchungsgegenstände. Dies betrifft nicht nur die fachlichen Inhalte der Examen und deren Ablauf, vielmehr lassen sich die Prüfungen darüber hinaus als Spiegel des Studiums der Kunstgeschichte verstehen und analysieren.

Obwohl August Schmarsow in seiner Schrift von 1891 die Einführung eines Staatsexamens für das Fach Kunstgeschichte gefordert hatte,¹ blieb die Promotion an den deutschen Universitäten, so auch an der Berliner Universität, noch für einen langen Zeitraum der erste universitäre Abschluss, der im Fach Kunstgeschichte erlangt werden konnte. »Der Doktorgrad« wurde »demjenigen verliehen, der in seiner Behandlung der Wissenschaft Eigentümlichkeit und Erfindungsvermögen zeigt.«² Das Verfahren, welches der Promovend durchlaufen musste, legten die Promotionsbestimmungen der Berliner Universität fest.³ Die beiden Hauptbestandteile der Promotion waren die Dissertation, die schriftlich abzufassende wissenschaftliche Hausarbeit, und das Rigorosum, das daran anschließende mündliche Examen.⁴ Das Rigorosum wurde von vier Professoren unterschiedlicher Disziplinen für das Hauptfach Kunstge-

Zitat im Titel aus: Promotionsakte Konrad Plath, Protokoll der mündlichen Prüfung vom 19.11.1891, in: HUB UA, Phil. Fak. 307, S. 234.

1 Schmarsow 1891, S. 88–89.

2 Statuten der philosophischen Fakultät der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 29. Januar 1838, S. 34, § 97, in: HUB UA, Phil. Fak. 17.

3 Promotionsbestimmungen 1810–1901, in: HUB UA, Phil. Fak. 195, Bl. 3 und deren Ergänzungen von 1902–1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 196, Bl. 1.

4 Der Promotionsantrag konnte bereits nach sechs Studiensemestern gestellt werden. Für die Eröffnung des Verfahrens musste eine Gebühr entrichtet werden. Statuten der philosophischen Fakultät der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 29. Januar 1838, S. 34, § 98, in: HUB UA, Phil. Fak. 17; Promotionsbestimmungen 1810–1901, in: HUB UA, Phil. Fak. 195, Bl. 3; Promotionsbestimmungen 1902, in: HUB UA, Phil. Fak. 196, Bl. 1.

schichte und zwei weitere Nebenfächer abgehalten.⁵ Es wurde mit einem Prüfungsprotokoll dokumentiert, das Bestandteil der jeweiligen Promotionsakte ist und neben den gedruckten Dissertationen als Quellenbasis der nachfolgenden Studie dient.

Diese Prüfungsprotokolle und die in gedruckter Form vorliegenden Doktorarbeiten können über die Themen, die für die universitäre kunstgeschichtliche Forschung und die Prüfung eines kunsthistorischen Grundwissens als relevant erachtet wurden, wie auch über die Methoden dieser kunstgeschichtlichen Forschung Auskunft geben. Da die Protokolle für den Untersuchungsrahmen eine Gewichtung der bearbeiteten Themen ermöglichen, lassen sie auf einen Kanon kunstgeschichtlicher Lehre an der Berliner Universität um 1900 schließen. Von besonderem Interesse ist hierbei die Frage, in welchem Verhältnis die geforderten Promotionsleistungen und -inhalte zu den Auffassungen kunstgeschichtlicher Forschung der jeweiligen Lehrenden stehen, insbesondere der beiden in dem hier betrachteten Zeitraum tätigen Lehrstuhlinhaber Herman Grimm und Heinrich Wölfflin. Es ist anzunehmen, dass sich deren unterschiedliche Zugänge zu kunstgeschichtlichen Themen in den Prüfungsfragen der Rigorosa niederschlugen, vor allem aber Einfluss auf die Themenstellungen der Dissertationen und deren Bearbeitungen hatten. Die Auswertung der 29 Promotionen, von denen Grimm zehn Doktorarbeiten sowie elf Rigorosa und Wölfflin 18 Promotionen insgesamt betreute, soll somit in einer vergleichenden Perspektive erfolgen.

Es wurden daher für die nachfolgende Studie Kategorien bestimmt, die sowohl einen Vergleich der Rigorosa und Dissertationen untereinander ermöglichen sollen als auch zwischen den Promotionen, welche Grimm und Wölfflin betreuten. Diese Zielstellung wie auch die unterschiedliche Qualität der Informationen in den Quellen, insbesondere in den Prüfungsprotokollen, erforderten es, die Vergleichskategorien so allgemein zu definieren, dass die Daten der Protokolle wie auch die Dissertationen in möglichst allen Fällen dazu in Bezug gesetzt werden konnten. Es wurden somit folgende vier Fragen der Analyse zugrunde gelegt: Aus welchem räumlich-geografischen Kontext wurde der behandelte Gegenstand nun gewählt (Topografie)? Welchem historischen Zeitabschnitt ist der Untersuchungsgegenstand entnommen (Epoche)? Welcher kunsthistorischen Gattung sind die befragten Objekte zuzuordnen (Gattung)? Wie wurde das Material ausgewählt und bearbeitet (Methode)?

Topografie, Epoche, Gattung, Methode: Der kunstgeschichtliche Kanon

Eine Systematisierung des Materials unter einem räumlich-geografischen Gesichtspunkt ergab sich aus den Quellen, den Fragestellungen in den Rigorosa und den Dissertationsthemen, die entweder selbst eine geografische Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes vornahmen oder aber über ihre Themenformulierung eine solche zuließen. Allerdings zeichneten sich hierbei sehr unterschiedliche Bezugs Ebenen ab (Land, Region, einzelne Orte), deren Auswertung

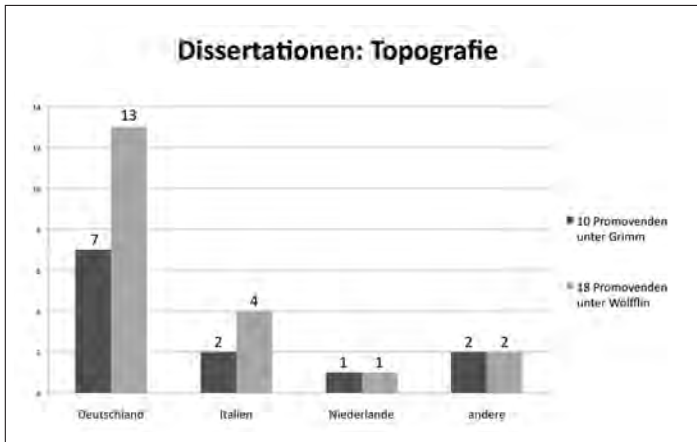
5 Eines der Nebenfächer musste Philosophie sein, laut Promotionsbestimmungen 1810–1901, in: HUB UA, Phil. Fak. 195, Bl. 3 und Promotionsbestimmungen 1902, in: HUB UA, Phil. Fak. 196, Bl. 1. Siehe hierzu auch den Beitrag von Anna Dannemann und Yvonne Daseking in diesem Band.

nur unter starker Vereinfachung der komplexen Zusammenhänge möglich war. Eine solche Auswertung erfolgte anhand von entsprechenden Formulierungen in den Quellen auf einen nationalgeografischen Zusammenhang (Deutschland, Italien usw.) hin.⁶ Dieser Begrifflichkeit wurden alle anderen Prüfungsfragen bzw. Dissertationsthemen, soweit dies der Gegenstand zuließ, zugeordnet, wobei in fraglichen Fällen die im Untersuchungszeitraum geltenden nationalstaatlichen Grenzen bzw. die für die Zeit um 1900 als Konvention anzunehmenden Zuweisungen zugrunde gelegt wurden (z. B. »Dürer« – deutsche, »Giovanni Pisano« – italienische Kunst).⁷

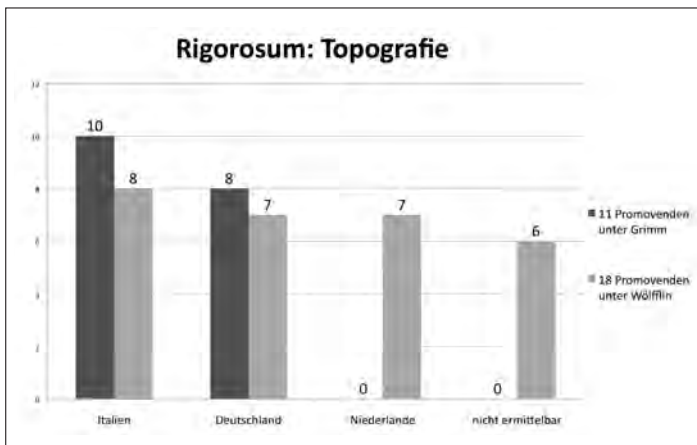
In der Auswertung der Dissertationen wie auch der Rigorosa zeigte sich hierbei sowohl für die Arbeiten, die unter der Betreuung Grimms erstellt wurden als auch für diejenigen, deren Gutachter Wölfflin war, ein eindeutiger Schwerpunkt auf deutsche Themen.⁸ Weit weniger Promovenden bearbeiteten in ihren Dissertationen ein Thema der italienischen Kunst,⁹ in den Rigorosa hingegen dominierten Fragen nach selbiger. In den Rigorosa wurde unter Wölfflin darüber hinaus das Spektrum um die niederländische Kunst erweitert. Während eine Dissertation zur Kunst in Skandinavien vorgelegt wurde,¹⁰ fällt auf, dass in den Dissertationen wie auch in den Prüfungsfragen die Kunst Frankreichs nur am Rande behandelt wurde und die Kunstgeschichte anderer Länder gar nicht zur Sprache kam (Abb. 1 und 2).

Mit Blick auf die zeitliche Bestimmung der Prüfungs- und Dissertationsthemen ist zunächst bemerkenswert, dass sich Wölfflin in den Rigorosa kunstgeschichtlicher Epochenbegriffe bediente, während in den Prüfungsprotokollen, die zu den von Grimm geleiteten Rigorosa erstellt wurden, eine derartige begriffliche Bestimmung der Prüfungsthemen nicht erfolgte. Auch für die Beschreibung der Dissertationsthemen wurde nur selten auf Epochenbezeichnungen zurückgegriffen. Gleichwohl nahmen die meisten Promovenden eine zeitliche Spezifizierung ihres Untersuchungsgegenstandes vor, die eine Ordnung des Quellenmaterials unter diesem Gesichtspunkt ermöglicht. Hierfür kommt ein einfaches Epochenmodell, welches zwischen Mittelalter, Renaissance, Barock und Klassizismus unterscheidet, zur Anwendung; epochenübergreifende Arbeiten wurden dabei aufgliedert und mehreren Zeitabschnitten zugewiesen.

-
- 6 Z. B.: Volkmann, Johannes: Die Bildarchitekturen. Vornehmlich in der italienischen Kunst. Diss. Berlin 1900, in: HUB UA, Phil. Fak. 354.
 - 7 Themen, für die keine Zuweisung in dieser Kategorie möglich war, wurden unter der Rubrik »andere« zusammengefasst. Dies betraf z. B. die Dissertationen: Stengel, Walter: Kunsthistorische Bemerkungen zur Ikonographie der Taube des hl. Geistes. Diss. Berlin 1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 387 und Konnerth, Hermann: Die Gesetzmäßigkeit der Bildenden Kunst. Eine Darlegung der Kunsttheorie Konrad Fiedlers. Diss. Berlin 1908, in: HUB UA, Phil. Fak. 448.
 - 8 Z. B. bei Grimm: Hildebrandt, Edmund: Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Teil 1: Tiecks Jugendjahre und erste Werke (1776–1805). Diss. Berlin 1898, in: HUB UA, Phil. Fak. 344; und bei Wölfflin: Grisebach, August: Das deutsche Rathaus der Renaissance. Diss. Berlin 1906, in: HUB UA, Phil. Fak. 418.
 - 9 Z. B. bei Grimm: Waldschmidt, Wolfram: Andrea del Castagno. Diss. Berlin 1900, in: HUB UA, Phil. Fak. 358; und bei Wölfflin: Giesecke, Albert: Studien über Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). Diss. Berlin 1910, in: HUB UA, Phil. Fak. 493.
 - 10 Roosval, Johnny: Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman. Diss. Berlin 1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 379. Die Dissertation fällt im Diagramm unter »andere«.



1 Verteilung der Dissertationsthemen nach Ländern.

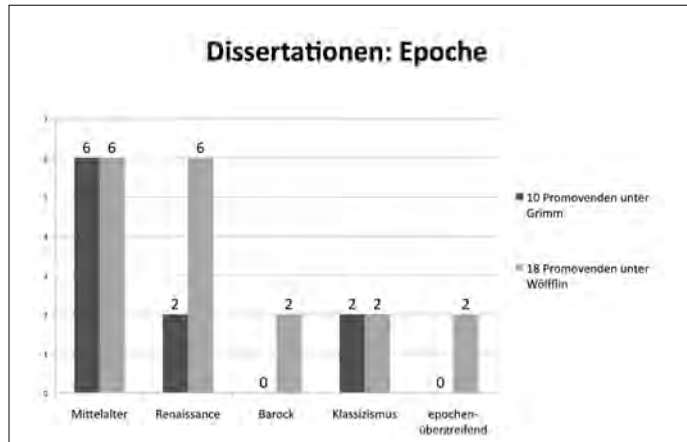


2 Verteilung der Prüfungsfragen in den Rigorosa nach Ländern.

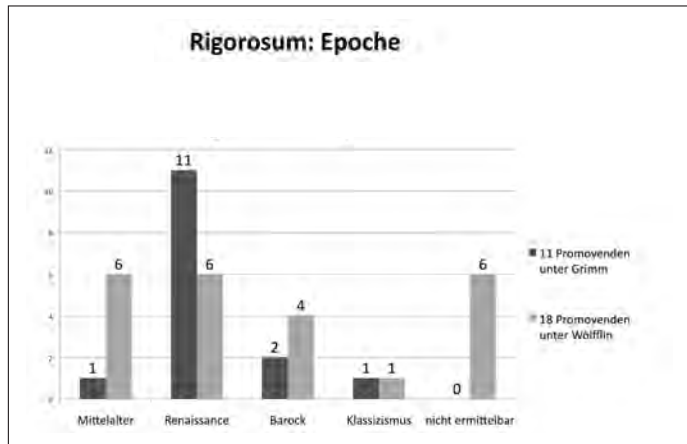
Werden die Dissertationsthemen nach diesem Modell geordnet, zeigt sich bei den Promovenden Grimms und Wölfflins ein starkes Interesse an der Kunst des Mittelalters.¹¹ Während sich unter Wölfflin die Kunst der Renaissance der gleichen Beliebtheit erfreute, entstanden in der Betreuung Grimms hierzu nur einige wenige Arbeiten.¹² Eine Erweiterung dieses zeitlichen Spektrums um die Kunst des Barocks erfolgte unter Wölfflin.¹³ Nur vereinzelt wurden Arbei-

11 Z. B. bei Grimm: Jessen, Peter Arnold: Die Darstellung des Weltgerichts im Mittelalter. Diss. Berlin 1882, in: HUB UA, Phil. Fak. 259; und bei Wölfflin: Bachem, Johannes: Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts, in: HUB UA, Phil. Fak. 437.
 12 Z. B. bei Grimm: Oechselhauser, Adolph von: Dürer's apokalyptische Reiter. Diss. Berlin 1885, in: HUB UA, Phil. Fak. 266; und bei Wölfflin: Bombe, Walter: Benedetto Buonfigli – Eine kunstgeschichtliche Studie. Diss. Berlin 1904, in: HUB UA, Phil. Fak. 395.
 13 Bspw. die Arbeit: Vollmer, Hans: Schwäbische Monumentalbrunnen. Diss. Berlin 1907, in: HUB UA, Phil. Fak. 416.

3 Verteilung der Dissertationen nach Epochen.



4 Verteilung der Prüfungsfragen in den Rigorosa nach Epochen.



ten zum Klassizismus vorgelegt.¹⁴ Außerdem ist auffällig, dass Wölfflins Promovenden in einigen Arbeiten epochenübergreifend und -vergleichend arbeiteten (Abb. 3).¹⁵ Die Themen der Rigorosa zeigen hierzu eine Verschiebung der zeitlichen Gewichtung. Während die Prüfungsfragen Wölfflins zwischen dem Mittelalter, der Renaissance und dem Barock ein gewisses Gleichgewicht erkennen lassen, trat Grimms Interesse an der Kunst der Renaissance in den Rigorosa nunmehr nachdrücklich zutage. Wie in den Dissertationen kamen andere Zeitalter auch hier kaum zur Sprache (Abb. 4).

14 Z. B. die Arbeit: Hermens, Willibald: Die Anfänge der klassizistischen Zeichnung in Deutschland. Diss. Berlin 1908, in: HUB UA, Phil. Fak. 455.

15 Etwa die Arbeit von Vollmer (wie Anm. 13).

Die Unterteilung des Quellenmaterials nach den Rubriken Architektur, Skulptur und Malerei/Grafik ergab sich aus den Gegenständen der kunstgeschichtlichen Forschung um 1900 sowie aus dem Quellenmaterial selbst. Einige Dissertationen nennen einen Gattungsbegriff bereits im Titel; weitere Dissertations- und Prüfungsthemen konnten über den behandelten Gegenstand eindeutig einer Gattung zugeordnet werden. Dennoch erwies sich die Gattungszuweisung in nicht wenigen Fällen als schwierig. Namentlich prüfte Grimm – auch hier im Unterschied zur Praxis Wölfflins, dessen Prüfungsthemen oft eine einfache Zuschreibung zu Gattungen ermöglichten – gern zu einzelnen Künstlern, deren Werk sich nicht auf eine Gattung allein reduzieren lässt (z. B. Michelangelo). Solche gattungsübergreifenden Themen wurden somit mehreren Rubriken zugeordnet.¹⁶

In der Auswertung der Dissertationsthemen gab sich die Malerei/Grafik sowohl bei den Promovenden Grimms als auch bei jenen Wölfflins als die führende Gattung zu erkennen,¹⁷ die bei Grimm von einem fast gleich starken, bei Wölfflin hingegen einem deutlich geringeren Interesse an Themen aus dem Bereich der Skulptur gefolgt wurde (Abb. 5).¹⁸ Themen zur Architektur hingegen wurden bei Grimm gar nicht, bei Wölfflin immerhin zweimal gewählt.¹⁹ Diese Schwerpunktsetzung auf Malerei wiederholte sich in den Rigorosa. Bildhauerei war bei beiden Prüfern ein weniger stark vertretenes Thema, und wiederum war es allein Wölfflin, der seine Kandidaten explizit zu Themen der Architektur prüfte (Abb. 6).

Werden die bisher besprochenen Kategorien zusammengeführt, so zeigt sich, dass sowohl in den bei Grimm erstellten Dissertationen wie auch in den von Wölfflin betreuten Arbeiten sich Themen der Kunst des deutschen Mittelalters einer besonderen Aufmerksamkeit erfreuten. Verstärkt kommen Themen der italienischen Renaissance in den Rigorosa auf. Auch wenn in den Promotionen Wölfflins eine Öffnung der Themen in unterschiedliche Richtungen zu beobachten ist, lässt sich in der Schwerpunktsetzung eine markante Ähnlichkeit zwischen den Promotionen unter Grimm und Wölfflin erkennen.

Dennoch kann ein Unterschied zwischen den Dissertationen und Prüfungsfragen der Grimmschen und jenen der Wölfflinschen Promotionen ausgemacht werden. Er betrifft die Auffassung des kunstgeschichtlichen Gegenstandes und den methodischen Zugriff, der sich sowohl in den schriftlichen Arbeiten als auch in Teilen in den mündlichen Prüfungen spiegelt. Geht man von den Dissertationen aus, so erweist sich hierfür eine Ordnung des Materials nach den Rubriken Künstlergeschichte, Stilgeschichte/Formanalyse und Ikonografie als fruchtbrin-

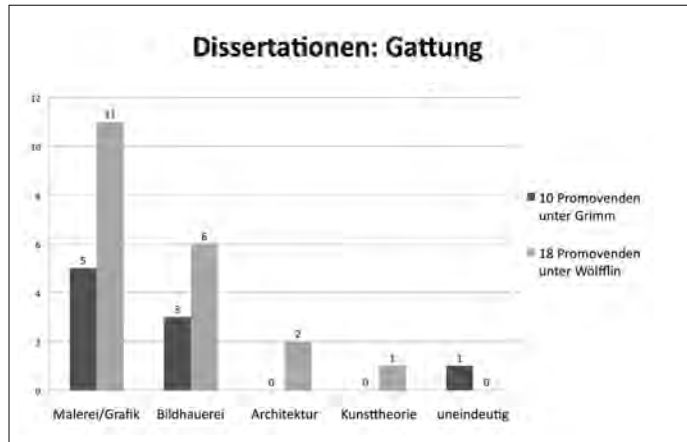
16 Zwei Dissertationen konnten in dieser Kategorie nicht zugeordnet werden: Konnerth (wie Anm. 7), die in der Grafik unter der Rubrik »Kunsttheorie« notiert wurde; Plath, Konrad Johann Wulfram: Die Königspalzen der Merowinger und Karolinger. Diss. Berlin. 1892, in: HUB UA, Phil. Fak. 307, die eine historische Darstellung des Themas beinhaltet und in der Grafik als »uneindeutig« verzeichnet ist.

17 Z. B. bei Grimm: Dülberg, Franz: Leydener Malschule I. Gerardus Leydanus. II. Cornelis Engelbrecht. Diss. Berlin 1899, in: HUB UA, Phil. Fak. 346; und bei Wölfflin: Fischer, Otto: Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Diss. Berlin 1907, in: HUB UA, Phil. Fak. 436.

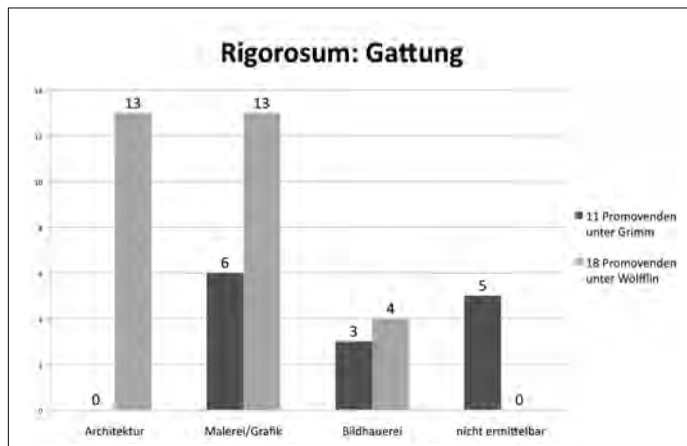
18 Z. B. bei Grimm: Waldschmidt (wie Anm. 9); und bei Wölfflin: Schütte, Marie: Der schwäbische Schnitzaltar. Diss. Berlin 1903, in: HUB UA, Phil. Fak. 384.

19 Grisebach (wie Anm. 8) und Gerstenberg, Kurt: Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. Diss. Berlin 1913, in: HUB UA, Phil. Fak. 529.

5 Verteilung der Dissertationsthemen nach Gattungen.



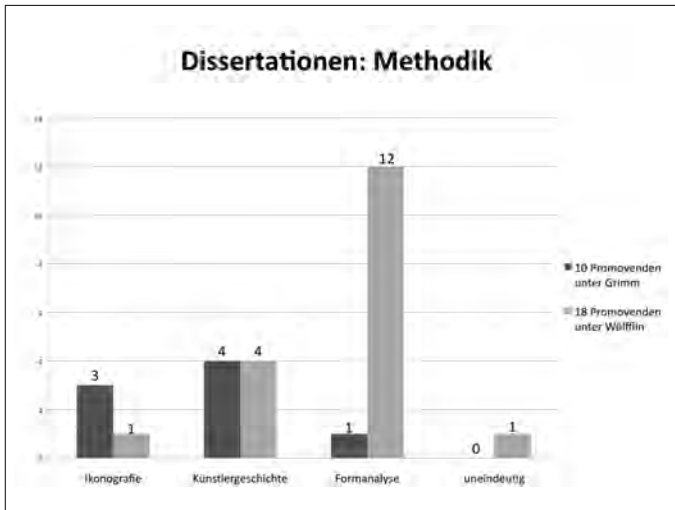
6 Verteilung der Fragen in den Rigorosa nach Gattungen.



gend. Auch hier ist eine Einschränkung der komplexen Analyse- und Darstellungszusammenhänge in den Dissertationen auf die vorrangig angewandten Methoden notwendig.

Dabei zeigt sich, dass die Mehrzahl der Promovenden Grimms in ihren Dissertationen einen Künstler und dessen Werk aus biografischer Sicht in den Vordergrund stellten. Drei Arbeiten lag eine ikonografische Fragestellung zugrunde; eine Arbeit bediente sich eines formalanalytischen Ansatzes.²⁰ Diese letztgenannte, im Jahr 1900 entstandene Arbeit weist damit bereits auf einen Wandel in der kunstgeschichtlichen Lehre und Forschung an der Berliner Universität hin, der mit der Besetzung des Lehrstuhls durch Wölfflin eintrat und der die Art und Weise betraf, wie kunstgeschichtliche Themen aufgefasst und bearbeitet wurden. Dieser Wandel lässt sich auch in der Arbeitsweise erkennen, derer sich die Promovenden Wölfflins bedienen

²⁰ Für eine biografisch orientierte Arbeit sei exemplarisch genannt: Hildebrandt (wie Anm. 8). Eine Arbeit zur Ikonografie ist bspw.: Jessen (wie Anm. 11). Einen formalanalytischen Ansatz wählte Volkmann (wie Anm. 6).



7 Verteilung der Dissertationsthemen nach methodischen Ansätzen.

ten: Der Mehrzahl der von ihm betreuten Dissertationen lag eine überwiegend formanalytische Vorgehensweise zugrunde, bei der der Stil als spezifischer Ausdruck einer Epoche herausgestellt wurde. Daneben blieben auch Künstlerbiografien relevant; je eine weitere Dissertation beschäftigte sich mit einer ikonografischen Fragestellung und der Kunsttheorie (Abb. 7).²¹

Auch wenn aufgrund der im Allgemeinen unsystematischen und knappen Protokolle der Rigorosa nicht unmittelbar auf den methodischen Ausgangspunkt der Fragestellungen geschlossen werden kann, so spiegelt sich auch in diesen ein differenzierender Aspekt. Denn während in den Protokollen der von Grimm abgenommenen Rigorosa in den meisten Fällen die Namen von Künstlern erscheinen, über die geprüft wurde, fehlen in dreizehn von achtzehn Prüfungen Wölfflins derartige Namensnennungen im Protokoll.

Die Auswertung der Dissertationen und Prüfungsprotokolle der Rigorosa legt somit die Vermutung nahe, dass eine deutliche Prägung der Promovenden und der Promotionen durch das individuelle Verständnis von Kunstgeschichte und kunstgeschichtlicher Forschung der Doktorväter erfolgte und mit der Reflexion der Grimmschen und Wölfflinschen Vorstellungen von Kunstgeschichte durch die Promovenden zugleich einer Leistungserwartung der Betreuer entsprochen wurde. Diese Prägung zeigt sich dabei weniger in der Wahl des zu bearbeitenden oder zu prüfenden kunstgeschichtlichen Gegenstandes, sondern vor allem im analytischen Zugriff und in der Darstellungsweise dieses Gegenstandes.

Diese zunächst anhand statistischer Auswertungen beschriebenen Beobachtungen werden konkret belegt, wenn man sie mit den Lehrveranstaltungen Grimms und Wölfflins an der Berliner Universität abgleicht. Darüber hinaus sollen die von ihnen betreuten Dissertationen einer genaueren Analyse unterzogen werden. Dies wird im Folgenden exemplarisch durchgeführt.

21 Ein Beispiel für eine formanalytische Fragestellung ist: Gerstenberg (wie Anm. 19). Eine biografisch orientierte Studie legte vor: Giesecke (wie Anm. 9). Die Arbeit zur Ikonografie fertigte an: Stengel (wie Anm. 7). Mit einem kunsttheoretischen Thema beschäftigte sich: Konnerth (wie Anm. 7).

*Von der Künstlergeschichte zur Formanalyse:
Die Lehre im Spiegel der Promotionen*

Die Bevorzugung eines Themas der deutschen Kunstgeschichte für die Dissertationen spiegelt sich in den Lehrveranstaltungen, die Grimm zwischen dem Sommersemester 1882 und dem Wintersemester 1900/01 an der Berliner Universität abhielt. Wie ein roter Faden ziehen sich Vorlesungen wie etwa »Geschichte der Deutschen Kunst vom sechzehnten Jahrhundert bis auf die heutige Zeit« (Sommersemester 1882) oder »Deutsche Kunst- und Culturgeschichte der Gegenwart« (Sommersemester 1889) durch die Vorlesungsverzeichnisse. Darüber hinaus beschäftigte sich Grimm in seinen Vorlesungen mit dem Leben herausragender italienischer Künstler der Renaissance oder Persönlichkeiten der Literaturgeschichte. Eine derartige Ausrichtung belegen Lehrveranstaltungstitel wie »Über das Leben und die Werke Michelangelos und Raffaels« (WS 1883/84) oder »Geschichte der europäischen Kunst und Kultur von Dante bis Shakespeare« (WS 1887/88). Auch Grimms Assistent Carl Frey, der seit 1884 an der Berliner Universität lehrte, hielt Vorlesungen zur deutschen und italienischen Kunst, hier im Besonderen zu Michelangelo und Raffael. Er stand damit ganz in der Tradition seines Mentors Grimm.²²

Man darf davon ausgehen, dass Dissertationen, wie etwa jene von Wolfram Waldschmidt über »Andrea del Castagno«²³ oder von Edmund Hildebrandt über »Friederich Tieck«²⁴, die sich monografisch einzelnen Künstlerbiografien widmeten, in unmittelbarer Anregung durch die Lehre Grimms entstanden. Das Ziel Hildebrandts war es, mit seiner Arbeit den »in Vergessenheit [geratenen]«²⁵ klassizistischen Bildhauer Tieck wieder in Erinnerung zu rufen. Dabei setzte sich Hildebrandt besonders intensiv mit den Jugendjahren des Künstlers auseinander, wobei er Tiecks Verhältnis zu Goethe und seine Aufenthalte in Weimar beschrieb. Hildebrandts Arbeit enthält zudem eine Zusammenfassung aller bis dahin veröffentlichten und unveröffentlichten Materialien – darunter auch Gedichte und den Briefwechsel mit Goethe. Indem Hildebrandt die Persönlichkeit Tiecks in den Vordergrund seiner Untersuchung stellte und den Künstler in sein kulturelles Umfeld einbettete, griff der Autor in seiner Arbeit den kulturgeschichtlich-biografischen Ansatz auf, den Grimm in der Lehre vertrat. Dass Hildebrandt einen Künstler wählte, der im engeren Umfeld Goethes, des von Grimm verehrten Universalgenies, zu suchen ist, unterstreicht die enge Anbindung der Studie des Absolventen an das Interessengebiet des Doktorvaters.

Die Titel der zahlreichen Lehrveranstaltungen Wölfflins beinhalten im Gegensatz zu seinem Amtsvorgänger enger gefasste Themenfelder, wie z. B. »Die Kunst Venedigs« (Wintersemester 1901/02 und Wintersemester 1905/06), »Germanische und Romanische Kunst im Zeitalter Rembrandts und Rubens« (Sommersemester 1905) oder »Vergleichende Geschichte der Renaissance bei den germanischen und romanischen Völkern« (Wintersemester 1909/10). Daneben

22 FWU B. VV: Sommersemester 1882 bis Wintersemester 1900/1901.

23 Waldschmidt (wie Anm. 9).

24 Hildebrandt (wie Anm. 8).

25 Ebd., S. 422.

behandelte er in mehreren Lehrveranstaltungen Fragen der Architektur und der Kunst des Mittelalters. Im Wintersemester 1907/08 hielt er erstmals eine Vorlesung über die »Grundbegriffe der Kunstgeschichte« und setzte sich intensiv mit der Frage auseinander, auf welche Weise Kunstgeschichte betrieben werden solle.²⁶

Besonders deutlich tritt hier die Verflechtung von Lehre, Forschung und erwarteten Prüfungsleistungen in den Promotionen der Jahre 1902/03 hervor. In gleich vier Rigorosa wurden von Wölfflin Fragen zu der sonst nicht in dieser Art berücksichtigten Geschichte der Grafik gestellt. Ein unmittelbarer Bezug zu den Lehrveranstaltungen Wölfflins, die dieser im Sommersemester 1902 und im Wintersemester 1902/03 als »Übung zum Holzschnitt und Kupferstich« und als Seminar unter dem Titel »Albrecht Dürer« gab, ist unverkennbar.²⁷ Das neue Verständnis von kunstgeschichtlicher Forschung, um das Wölfflin rang, wurde auch in den Abschlussarbeiten seiner Studenten aufgegriffen. Beispielhaft stehen hierfür die Dissertation von August Grisebach zum deutschen Rathaus der Renaissance²⁸ und Kurt Gerstenbergs einflussreiche Studie über die »deutsche Sondergotik«²⁹, die sich beide einer formanalytischen Arbeitsweise bedienten. Grisebach etwa erforschte in seiner Dissertation Fassaden deutscher Rathäuser nach zuvor bestimmten Kategorien und ordnete sie daran anschließend in einem regionalen und stilistischen Vergleich einzelnen Schulen zu, wobei es sein Ziel war, eine Chronologie von Stilentwicklungen darzustellen.³⁰

Auch Gerstenberg griff in seiner Dissertation Wölfflins Formverständnis auf, demzufolge – in Anknüpfung an die am Ende des 19. Jahrhunderts stark diskutierte Einfühlungstheorie – Stilformen aus einem »Volksgefühl«³¹ erwachsen und daher als spezifischer Ausdruck einer Zeit gewertet werden könnten.³² So erblickte Gerstenberg im Typus der Hallenkirche den Ausdruck eines spezifisch »germanischen« Stils, der sich von der »französisch-gotischen Tradition« getrennt habe. Er umschrieb ihn mit dem Begriff der »deutschen Sondergotik«. Während Wölfflin in der Architektur den Charakter bestimmter Zeiten und Völker wahrzunehmen geglaubt hatte, bediente sich Gerstenberg jedoch des Begriffes der Rasse. So habe die »französische Rasse« die gotischen Formen geschaffen, die »deutsche Rasse« habe diese aber in der Spätgotik zu einem eigenständigen Stil, nämlich besagter »Sondergotik« umgebildet.³³ In dieser »Sondergotik« drückte sich für Gerstenberg eine »national bedingte Stileinheit« aus. Im Unterschied zu Wölfflin, der von »Völkern« in einem umfassenderen Sinne, dem »Gegensatz von südlichem und nördlichem Lebensgefühl«³⁴ sprach, ohne sich dabei namentlich auf Länder oder Epochen festzulegen, diente Gerstenberg der Begriff der Rasse zur Abgrenzung spezifischer Länder bzw. deren Einwohner innerhalb eines eng abgesteckten Zeitraums.

26 FWU B. VV: Sommersemester 1900 bis Wintersemester 1910.

27 FWU B. VV: Sommersemester 1902 und Wintersemester 1902/1903.

28 Grisebach (wie Anm. 8).

29 Gerstenberg (wie Anm. 19).

30 Betthausen 2007.

31 Wölfflin 1886, S. 49.

32 Vgl. Meier 1990, S. 65.

33 Gerstenberg (wie Anm. 19).

34 Wölfflin 1886, S. 30.

Aus der Menge der Daten lässt sich zum Abschluss der Auswertung ein Entwurf des von Grimm und Wölfflin auf unterschiedliche Weise vermittelten kunstgeschichtlichen Kanons um 1900 skizzieren. Der Schwerpunkt der Lehrinhalte des Kunstgeschichtlichen Seminars der Berliner Universität lag auf der deutschen Kunst. Diese Orientierung fügte sich auf einer allgemeineren Ebene in das politische und gesellschaftlich-kulturelle Klima der Wilhelminischen Epoche ein. Mit Blick auf das Fach Kunstgeschichte bettet sich diese Schwerpunktsetzung in eine Diskussion ein, die an der Wende zum 20. Jahrhundert über die nationale Verantwortung dieses Wissenschaftszweiges in Deutschland geführt wurde. Konrad Lange bemerkte hierzu in seinem Beitrag von 1891: »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 steht als die italienische, sondern weil es unsere Kunst ist.«³⁵ Er forderte zudem die Ausformung eines »deutsch-nationalen« Stils, wozu eine breite kunstgeschichtliche Bildung der Gesellschaft beitragen sollte. Dies sollte Aufgabe und Verpflichtung des Kunsthistorikers sein. In diesem Zusammenhang können die Dissertationen, die sich dem Themenbereich der deutschen Kunst widmeten, als ein Versuch gewertet werden, eine Vorstellung von eben dieser »deutsch-nationalen« Kunst zu vermitteln.

Darüber hinaus lässt die Auswertung der Promotionsakten ein sehr enges Verhältnis zwischen dem Verständnis kunstgeschichtlicher Forschung des jeweiligen Lehrstuhlinhabers, der Lehre, der Forschung und den Inhalten der Promotionen deutlich werden. So spiegeln sich die Forschungsmethoden und Lehrinhalte Grimms und Wölfflins unmittelbar in den Themen wie auch in der Art und Weise der Bearbeitung des gewählten Forschungsgegenstandes in den Dissertationen der Absolventen wider. Die besonders enge Knüpfung der Prüfungserwartung an die in der Lehre vermittelten Inhalte, wie sie bei Wölfflin markant hervortrat, mag zugleich als ein Zeichen der Etablierung des Fachs Kunstgeschichte als eine eigenständige Disziplin unter Wölfflin gewertet werden. Denn war Grimm noch der Ansicht gewesen, dass »Neuere Kunstgeschichte kein Fach für sich, sondern eine historische Hilfswissenschaft«³⁶ sei, zu deren Erforschung man sich der Methoden der Literatur- und Sprachwissenschaft sowie der Archäologie bedienen könne,³⁷ stellte Wölfflin in seiner Antrittsrede in der Akademie der Wissenschaften vierzig Jahre später fest: »(...) die Kunstgeschichte tritt als gleichberechtigt in den Kreis der älteren historischen und philologischen Fächer. Diese Gleichberechtigung wird sie in dem Maße mehr verdienen, je mehr es ihr gelingt, sich von den anderen Disziplinen zu unterscheiden und ihrem besonderen Stoffe gemäß, eigene Begriffe und Methoden ausbildet.«³⁸ Letztlich geht mit der Ausdifferenzierung von kunstgeschichtlichen Methoden eine besonders intensive Rezeption des vermittelten Wissens einher.

35 Lange 1891, S. 449–450.

36 Grimm 1891, S. 391.

37 Grimm 1865, S. 26–27.

38 Wölfflin 1911, S. 701.

Abkürzungen

FWU B. VV = Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin. Verzeichnis der Vorlesungen 1810–1929
HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv

Literatur

- Betthausen, Peter: Grisebach, August. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart und Weimar 2007, S. 140–143.
- Grimm, Herman: Werth der neueren Kunstgeschichte. Eine der wichtigsten historischen Hilfswissenschaften. In: Über Künstler und Kunstwerke 1 (1865), S. 37–40.
- Grimm, Herman: Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte. In: Deutsche Rundschau 66 (1891), S. 390–413.
- Lange, Konrad: Die Kunstwissenschaften an unseren Universitäten. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst 50 (1891), Bd. 4, S. 449–467.
- Meier, Nikolaus: Heinrich Wölfflin. 1864–1945. In: Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990, S. 62–79.
- Schmarsow, August: Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin 1891.
- Wölfflin, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Dissertation. München 1886.
- Wölfflin, Heinrich: Antrittsrede des Hrn. Wölfflin. Öffentliche Sitzung vom 29. Juni 1911. In: Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Halbbd. 1. Januar bis Juni. XXXII. Berlin 1911.

Abbildungsnachweis

1–7 Vivien Trommer und Laura Windisch in Auswertung der Promotionsakten.