

RUDOLF PREIMESBERGER

WOLFGANG KALLAB (1875–1906): Bruchstücke einer intellektuellen Biographie*

Mit einer Abbildung

Tempus edax rerum, o invidiosa vetustas... Wolfgang Kallab ist am 5. Juli 1875 in Prossnitz im damaligen Mähren geboren und bereits am 27. Februar 1906 in Wien gestorben. Julius von Schlosser (1866–1938) hat ihm im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1906/07“ einen Nachruf gewidmet. Er stützt sich auf Angaben des jüngeren Bruders Otto Kallab, sowie auf persönliche Bekanntschaft, ja Freundschaft mit dem Frühverstorbenen¹.

Hier liegt ein bekanntes kritisches Problem. Seiner Gattung entsprechend² ist Schlossers Text alles andere als frei von literarischen Stereotypen; so wenn, um Kallabs Persönlichkeit, Leistung und Erfolg zu erklären, Schlosser den Vater als Nachkommen „deutscher Kolonisten in Mähren“ und aus besonders tüchtiger

* Der hier vorgelegte Text ist eine nur geringfügig verbesserte Neufassung eines Vortrags, den der Autor am 9. Juni 2006 im Rahmen des vom Historischen Institut beim Österreichischen Kulturforum in Rom veranstalteten Symposiums „1881–2006. Tradizioni e prospettive. 125 anni di ricerca all’Istituto Austriaco a Roma“ hielt. Dem damaligen Anlass entsprechend ist er skizzenhaft und nur in Ausschnitten belegt. Mit Ausnahme einer kurzen Konsultation des in Rom (im Archiv des Instituts) verwahrten Materials beruht er nicht auf Quellenstudien, sondern ist rein kompilatorisch. Ich danke für die Gelegenheit, ihn auch in dieser Form veröffentlichen zu dürfen.

¹ J. v. SCHLOSSER, Dem Andenken Wolfgang Kallabs (geb. 5. Juli 1875; gest. 27. Februar 1906). *JbKbSW* 26 (1906/07), 255–271; ebenso mit geringfügigen Veränderungen J. v. SCHLOSSER, Nachrichten über das Leben des Verfassers, in: Vasaristudien von Wolfgang KALLAB, mit einem Lebensbilde des Verfassers aus dessen Nachlasse herausgegeben von J. v. Schlosser (*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit* NF 15). Wien–Leipzig 1908, XI–XLIII.

² Aus der uferlosen Literatur zur Biographie als Gattung sei wegen der Nähe zum behandelten Gegenstand stellvertretend genannt: C. M. SOUSSLOFF, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. Minneapolis–London 1997, 19–42, 94–111; vgl. den knappen Überblick in: DIES., *Lives of Poets and Painters in the Renaissance. Word and Image* 6 (1990), 154–162, hier: 154f., Anm. 2.

Tuchmachersfamilie stammend auftreten lässt und er das Problem, dass Kallab persönlichen Charme und Humor besessen zu haben scheint, durch eine komplementäre Stereotype löst: die Mutter sei eine „fröhliche Schlesierin“ gewesen usw. usf.³

Sicher ist eines: Die Familie war wohlhabend, der für Kallabs Entwicklung wichtige Vater war in dem mehrheitlich tschechischen Prossnitz Advokat gewesen. Sicher ist deshalb ein zweites: Auch in Kallabs Biographie spiegelt sich eine der bekanntesten Realitäten Alt-Österreichs: der Nationalitätenkonflikt, hier in seiner tschechisch-deutschen Variante. Der Vater, „dessen müde“, wie Schlosser es ausdrückt, sei aus Prossnitz in Mähren nach Graz in der Steiermark übersiedelt⁴. Die Schulfrage könnte dabei eine Rolle gespielt haben. Das Gymnasium in Prossnitz war tschechisch, nur eine der beiden „Oberrealschulen“ deutsch.

BERLIN

Über die politische Orientierung des Vaters ist mir nichts bekannt, die Vermutung: „deutschnational“ ist nicht ganz unwahrscheinlich. Doch ist dies Spekulation.

Im Herbst 1894 ging Wolfgang Kallab von Graz nach Berlin, um Jura zu studieren⁵. Ob die Wahl dieses Studienortes zu den Selbstverständlichkeiten eines kulturell interessierten Sohnes aus begütertem deutschsprachigen Haus zählte oder aber Schlüsse auf die politische Orientierung des Vaters erlaubt, ist offen.

In Berlin blieb Kallab zwei Semester. Neben seinem Jurastudium hörte er Wilhelm Dilthey (1833–1911), seit 1882 in Berlin; er hörte den frühen, den sozusagen „vorhermeneutischen“ Dilthey. „Die Entstehung der Hermeneutik“, mit der Dilthey die neue Forschungsrichtung begründet, sollte erst 1900 erscheinen. „Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik“ war bereits 1887, „Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe“ 1892 publiziert worden; „Schaffen und Genießen“ war schon erschienen. Dem zentralen Begriff der Diltheyschen Ästhetik, dem „Erlebnis“, dürfte Kallab damals bereits begegnet sein, ob auch schon der Triade „Erlebnis-Ausdruck-Verstehen“, ist ungewiss⁶.

³ SCHLOSSER, Andenken (wie in Anm. 1), 256.

⁴ Ebd., 259.

⁵ Ebd.

⁶ Zuletzt F. RODI, Das strukturierte Ganze. Studien zum Werk von Wilhelm Dilthey. Göttingen 2003; vgl. K. CRAMER, Art. Erleben, Erlebnis. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* II (1972), 702–711; K. O. APEL, Art. Verstehen. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* XI (2001), 918–938, hier: 924–926.

In Kunstgeschichte hörte er bei dem Privatdozenten Adolph Goldschmidt (1863–1944), der sich 1892 in Berlin habilitiert hatte. Dessen „Albanipsalter“ war 1895 gerade im Erscheinen⁷.

GRAZ

Warum Kunstgeschichte? Die mutmaßlichen Gründe führen zurück zum Vater und nach Graz. Bereits im Winter 1891/92, so hört man bei Schlosser, habe Kallabs Vater sich für die Kunstgeschichte begeistert. Er habe eine Italienreise unternommen und von da an Bildmaterial zur italienischen Kunst gesammelt⁸. Warum? Die Antwort könnte in einer räumlich-zeitlichen, vielleicht auch politischen Koinzidenz liegen. Just im Jahr 1892 war an der Universität Graz ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte eingerichtet und interessant besetzt worden⁹.

Soviel ist sicher: Kallab kehrte im Sommer 1895 nach Graz zurück, studierte weiter Jura, wechselte aber bereits im Sommersemester 1896 zur Kunstgeschichte. Der Vater begleitete ihn als Gasthörer in die Vorlesungen. Aber zu wem? In Schlossers „Lebensbild“ Kallabs ist der Name des Professors ein weißer Fleck. Dies nicht zufällig! Denn der nicht Genannte ist der in Wien längst kritisch wahrgenommene fachliche Antipode, kein anderer als Josef Strzygowski (1862–1941), der zwischen 1892 und 1909 in Graz lehrte¹⁰.

Er ist der künftige fachliche und universitäre Gegner erst Max Dvořáks (1874–1921), dann Julius von Schlossers. 1909 sollte er in einem überaus kämpferischen Verfahren durch ein Minderheitenvotum der Wiener Fakultät parallel zu dem von der Mehrheit bevorzugten Max Dvořák nach Wien berufen werden und dort mit großer Breitenwirkung bis 1933 lehren. Seine Berufung, sein pointiert vertretener wissenschaftlicher Standpunkt und wohl auch sein Sozialverhalten sollten 1911 zur Trennung der beiden Wiener Lehrkanzeln und der Errichtung zweier getrennter Institute führen – der bekannte institutionelle Dauer-

⁷ G. BRANDS und H. DILLY (Hrsg.), Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007.

⁸ SCHLOSSER, Andenken (wie in Anm. 1), 258.

⁹ Zur Errichtung der Lehrkanzel in Graz siehe: 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938 (*Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz* 26), hrsg. von W. HÖFLECHNER–G. POCHAT. Graz 1992, 72–74.

¹⁰ E. FRODL-KRAFT, Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung: Josef Strzygowski und Julius von Schlosser. *WJbKg* 42 (1989), 7–52; W. HÖFLECHNER, in: HÖFLECHNER–POCHAT (wie in Anm. 9), XII–XVIII, 72–74; K. WOISETSCHLÄGER, in: ebd., 238–243; P. O. SCHOLZ, in: ebd., 243–265; C. WOOD, Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten, in: Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven (= *WJbKg* 53, 2004). Wien 2004, 217–234.

konflikt bis zu Strzygowskis Emeritierung und der Aufhebung seines Instituts im Jahr 1934¹¹!

Im Jahr 1897 hatte Strzygowski gerade „Das Werden des Barock“ publiziert. Seinem „Orient oder Rom“ von 1901 – durch die pointierte Betonung der „barbarischen Ränder“ bekanntlich ein antirömisches Manifest – sollte 1903 „Klein-asien“ folgen. Seinen „Nordstandpunkt“ und sein System einer dynamischen Weltkunstgeschichte – trotz seiner sehr eigentümlichen weltanschaulichen Prämissen ein bis zum heutigen Tag andauernder rezeptionsgeschichtlicher Erfolg – scheint er in Graz noch etwas zurückhaltender vertreten zu haben. Auch mit dem zumindest erstaunlichen Organisationsplan einer „eurasiatischen Kunstforschung“ mit Wien als Zentrum und Dépendenzen in – immerhin – Teheran und Peking sollte er erst 1912 an die Öffentlichkeit treten.

Kallab, der sich noch an der Gründung einer „Grazer kunstgeschichtlichen Gesellschaft“ beteiligt hatte¹², blieb offensichtlich nur kurz bei ihm. Schlossers Worte, es sei ihm in Wien „ein Lehrer erstanden, wie er ihn brauchte, der seine Eigenart erkannte und ihr nicht hemmend in den Weg trat“, deuten auf geringe Harmonie in Graz¹³.

GRAZER SCHULE

Gleichwohl ist die Universität Graz für Kallab wichtig geblieben. Wichtig für ihn war der dort wirkende Archäologe Wilhelm Gurlitt (1844–1905), von entscheidender Bedeutung war jedoch die Begegnung mit der Grazer Schule der Philosophie und Ästhetik.

Grazer Schule: Das ist der Philosoph Alexis von Meinong (1853–1920), geboren in Lemberg, 1875–78 Schüler Franz Brentanos in Wien. Meinong, der von 1882 bis 1920 in Graz lehrte, in einer berühmten Kontroverse der Widerpart Bertrand Russells, ist für unseren Zusammenhang durch seine in der Tradition Brentanos stehende Philosophie „der Intentionalität mentaler Akte, die sich auf nichtexistierende Objekte richten“, mit anderen Worten durch seine Arbeit an einer Theorie der unanschaulichen Vorstellung, von Bedeutung¹⁴.

Meinong wird 1908 Robert Musil (1880–1942) zu seinem Assistenten machen wollen, Musil, der eben in Berlin bei Carl Stumpf mit einer Dissertation

¹¹ Zur Aufhebung des Strzygowski-Instituts siehe HÖFLECHNER–POCHAT (wie in Anm. 9), 55.

¹² H. OCHERBAUER, in: HÖFLECHNER–POCHAT (wie in Anm. 9), 367–379, hier: 367.

¹³ SCHLOSSER, Andenken (wie in Anm. 1), 260.

¹⁴ J. N. FINDLAY, *Meinong's Theory of Objects and Values*. Oxford 1963; R. GROSSMANN, *Meinong*. London 1974; P. SIMON, *On What There Isn't. The Meinong–Russell Dispute*, in: DERS., *Philosophy and Logic in Central Europe from Bolzano to Tarski*. Dordrecht 1992, 159–191.

„Beitrag zur Beurteilung der Lehren Ernst Machs“ – des in Wien intensiv wahrgenommenen Hauptes des Empiriokritizismus – promoviert hatte. Offenbar war Meinong an Musils physikalisch-ästhetischen Experimenten zur Wahrnehmung der Farben interessiert. Mit gutem Grund: Meinong selbst war der erste, der Experimente zur „Gestaltpsychologie“ in systematischer Form durchgeführt hatte¹⁵.

Grazer Schule! Das ist für Kallab deshalb die Begegnung mit der psychologischen Ästhetik in Form der noch jungen „Gestaltpsychologie“¹⁶. Das ist deshalb vor allem die Begegnung mit Meinongs Assistenten im Psychologischen Laboratorium der Grazer Universität, dem aus Wien stammenden Stefan Witasek (1870–1915) – offenbar kroatischer Herkunft –, der sich 1899 habilitieren und 1904 in Leipzig seine „Grundzüge der allgemeinen Ästhetik“ veröffentlichen sollte, gewidmet der von Meinong und ihm vertretenen „Vorstellungs- und Dispositionspsychologie“ mit ihrer Theorie zur „unanschaulichen und zur anschaulichen Vorstellung“¹⁷.

Kallab wird sie noch im selben Jahr 1904 in einer in den „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“ erschienenen Rezension zu Leo Spitzers (1887–1960) Buch über den Anti-Hegelianer Hettner für fundamental erklären und explizit als Grundlage und Vorbild für die weitere „Verwissenschaftlichung“ des Fachs Kunstgeschichte vorschlagen¹⁸.

1895/96 in Graz – dies die naheliegende Annahme – dürfte es ihm um die Beschäftigung mit Stefan Witaseks eben erschienenem Aufsatz „Über willkürliche Vorstellungsverbindungen“ gegangen sein. Es ging darin um „Gestaltqualität“, den Kern jener Gestaltpsychologie, die Ende 1889 von Berlin ihren Ausgangspunkt genommen hatte. Sie ging jedoch ihrerseits auf Anregungen Ernst Machs (1838–1916) zurück, der 1886 in seinen vielbeachteten „Beiträgen zur Analyse der Empfindungen“ behauptet hatte, „dass wir Raumgestalten und selbst Tongestalten oder Melodien unmittelbar zu empfinden vermögen“. Diese Anregungen hatte Christian von Ehrenfels (1859–1932) aufgenommen und in einem folgenreichen Aufsatz „Über Gestaltqualitäten“ in der Vierteljahrsschrift für

¹⁵ K. CORINO, Robert Musil. Eine Biographie. Hamburg 2003, 200, 316f., 1529.

¹⁶ W. METZGER, Art. Gestaltpsychologie. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* III (1974), 549f., mit Literatur.

¹⁷ B. SMITH, Pleasure and its Modifications. Witasek, Meinong and the Aesthetics of the Grazer Schule, in: *The Philosophy of Alexius Meinong*, hrsg. von L. ALBERTAZZI (*Axiomathes* 7/1–2 [1996]), 203–232.

¹⁸ W. KALLAB, Rezension von H. SPITZER, Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik (*Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik* 1). Graz 1903, XVII und 506f., in: *Kunstgeschichtliche Anzeigen* (Beiblatt *MIÖG*) I. Innsbruck 1904, 84–94; vgl. SCHLOSSER, Andenken (wie in Anm. 1), 266f.

wissenschaftliche Philosophie 1890 erstmals zu einer Theorie ausgebaut. Über die Transponierbarkeit von Gestalten, wie Melodien, die „Übersummativität“ – das Ganze mehr als die Addition der Elemente – über das Verhältnis von Figur und Grund, über „Kippfiguren“ usw. nicht allein; denn Ehrenfels zeigte, dass zu den „Gestaltqualitäten“ auch Gefühle gehörten, die ihrerseits den ästhetischen Wirkungen zur Grundlage dienten. Ja, er sah in der „Gestaltqualität“ „ein schöpferisches Vermögen größten Stils“ enthalten, hatte also die Psychologie der Wahrnehmung mit einer Psychologie der Kreativität verbunden¹⁹. Die Psychologen der folgenden dreißig, vierzig Jahre sollten darauf fußen.

Witasek unter ihnen, gleichwohl nicht ohne Unterschiede, die für die Kunstgeschichte und für Wolfgang Kallab von Bedeutung gewesen sein dürften! Denn im Gegensatz zur Berliner Schule der Gestaltpsychologie, die die „Gestaltqualitäten“ als real existierend annahm, deuteten Meinong und Witasek das Phänomen als sogenannten „fundierten Inhalt“. Das heißt: Sie vertraten die Forderung nach einem besonderen psychischen Akt, der die Mannigfaltigkeit psychischer Elemente zu einer Gestalt zusammenfasst²⁰.

Der Grazer Schule, Meinong, Witasek, möglicherweise auch Vittorio Benussi (1878–1927) aus Triest²¹, verdankt Kallab seine ungewöhnliche philosophische und ästhetische Bildung, die es für Schlosser in seinem Rückblick auf Kallabs Leben von 1906 zweifelhaft erscheinen ließ, ob dieser, hätte er länger gelebt, überhaupt Kunsthistoriker geblieben wäre, oder ob er nicht – Friedrich Nietzsche, dem professionellen Altphilologen, vergleichbar – sich für die Philosophie entschieden hätte²². Sicher ist eines: Das wache und tätige Interesse für das Grenzgebiet zwischen Kunstgeschichte und psychologisch-ästhetischer Forschung hat Kallab seit seiner Grazer Zeit nicht mehr verlassen.

Weniger sicher ist, ob und inwieweit es für den älteren Julius von Schlosser (1866–1938) von produktiver Bedeutung war; für Schlosser, dem Kallab von Ende 1901 bis zu seinem Tode im Februar 1906 im Wiener „Hofmuseum“, dem heutigen „Kunsthistorischen Museum“, als Adjunkt zugeteilt war, in den Gesprächen und – einer wichtigen Einrichtung – beim samstäglichem Quartettspielen. Es ist aber zumindest eine schöne, durch Schlossers eigene Aussagen und durch Beobachtungen Catherine Soussloffs genährte Vorstellung²³, es sei hier der

¹⁹ W. METZGER, Art. Gestalt. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* III (1974), 540–548, mit Literatur, hier: 547f.; DERS., Art. Gestaltqualität. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* III (1974), 550f., mit Literatur.

²⁰ Ebd. SMITH (wie in Anm. 17), 202–232, mit Literatur.

²¹ L. ALBERTAZZI, Vittorio Benussi, in: *The School of Alexius Meinong*, hrsg. von L. ALBERTAZZI–D. JACQUETTE–R. POLI. Ashgate 2001, 1–35.

²² SCHLOSSER, Andenken (wie in Anm. 1), 259.

²³ SOUSSLOFF, Andenken (wie in Anm. 2), 26, 102f.

jüngere Kallab gegenüber dem Älteren in der Rolle des Gebenden gewesen. Dies, wie man hinzufügen sollte, gegenüber dem frühen, dem „voridealistischen“ Schlosser, vor dessen Wendung zu Carl Vossler und zu Benedetto Croce, die sich erst ab 1905 vollziehen sollte, das heißt: vor seiner – von dort entlehnten – fundamentalen Scheidung zwischen einer reinen autonomen Kunstgeschichte der großen, originalen und monadenhaft isolierten Schöpfungen auf der einen Seite und einer bloßen „Sprachgeschichte“ der Kunst auf der anderen.

WIEN

Die Voraussetzung all dessen: Kallab war im Frühjahr 1897 nach Wien übersiedelt und war dort ein Schüler Franz Wickhoffs (1853–1909) geworden. Bei ihm promovierte er bereits nach zwei Jahren, vierundzwanzigjährig im Jahr 1899, mit einer Dissertation, die bereits im folgenden Jahr im 21. Band des „Jahrbuchs der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ veröffentlicht wurde. Ob und inwieweit ihn, wie Schlosser enigmatisch formuliert, „auch die Vorträge des uns vorzeitig entrissenen Alois Riegl vielleicht gerade wegen einer gewissen Gegensätzlichkeit in seiner geistigen Orientierung lebhaft angezogen und gefördert“ haben, kann hier nicht weiter verfolgt werden²⁴.

Wann immer man den Beginn oder besser noch: den „wahren Beginn“ einer „Wiener Schule der Kunstgeschichte“ ansetzen möchte – um auch ein wissenschafts- und disziplingeschichtliches Wahrnehmungsproblem eher scholastischen Charakters anzusprechen – im Jahr 1899, als Kallab bei ihm promovierte, war Franz Wickhoff der Inhaber jener Hauptlehrkanzel der Kunstgeschichte in Wien, die dem „Institut für Österreichische Geschichtsforschung“ angegliedert war: Franz Wickhoff, geboren im oberösterreichischen Steyr, dann Besuch des Stiftsgymnasiums der Benediktiner von Kremsmünster, schließlich 1909 ein „Tod in Venedig“. Allem Anschein nach wurde sein Lehrstuhl damals bereits als Traditionslehrstuhl angesehen.

Man weiß, dass die Entstehung dessen, was man als „Wiener Schule der Kunstgeschichte“ bezeichnen sollte, sich in jenem für die österreichische Wissenschaftsgeschichte bedeutenden Jahrzehnt nach 1848 angebahnt hatte, in dem der Graf Leo Thun-Hohenstein an der Spitze des neu geschaffenen „Ministeriums für Cultus und Unterricht“ stand. Man weiß, dass Inhalt und institutioneller Rahmen der Einrichtung des Fachs Kunstgeschichte an der Universität Wien ebenso wie die Berufung des ersten Professors Rudolf von Eitelberger (1817–1885) Bestandteil der legendären Thun'schen Unterrichtsreform für das damalige Kaiser-

²⁴ SCHLOSSER (wie in Anm. 1), 260.

tum Österreich gewesen ist²⁵. Man weiß, dass Thun selbst dem Kaiser in einem „alluntertänigsten Vortrag“ des Jahres 1851 das Programm der zu errichtenden Professur mit den Worten skizzierte, diese hätte das Studium der Ästhetik „auf neue Grundlagen zu stellen, nämlich die Regeln der Theorie aus einer eindringlichen Betrachtung der Denkmale der Künste selbst zu gewinnen, und nicht, wie bisher eine auf abstraktem Wege gewonnene Theorie zur Würdigung der Kunstdenkmale anzuwenden“²⁶.

Man weiß, dass Thun, von Beratern umgeben, unter denen kein Geringerer als der Musikästhetiker Eduard von Hanslick war, dem jugendlichen Kaiser just jenes Programm vortrug, das Rudolf von Eitelberger – ein ehemaliger 1848er – ein Jahr zuvor an ihn herangetragen hatte. Und man weiß, dass in der Trennung von der philosophischen Ästhetik und der Konzentration auf empirische Kunstforschung nicht allein Eitelbergers persönliche Haltung zum Ausdruck kam, sondern – knapp gesagt – ein Programm, dem sich die Nachfolger allesamt verpflichtet fühlen sollten: Moritz Thausing (1838–1884), 1873 zum außerordentlichen, 1879 zum ordentlichen Professor berufen, mit dessen Tätigkeit die Verbindung zum Institut für Österreichische Geschichtsforschung 1874 feste institutionelle Formen annahm²⁷, der schon genannte Franz Wickhoff, der 1895 nachfolgte, und andere, unter ihnen der aus Linz in Oberösterreich stammende Alois Riegl (1858–1906)²⁸. Man weiß, dass das Programm nicht unangefochten geblieben war, manifest etwa in Plänen eines Teils der Fakultät, 1895 den in ganz anderen Bezügen stehenden Henry Thode (1857–1920) zu berufen²⁹.

Die generellen wissenschafts- und disziplingeschichtlichen Voraussetzungen des Programms einer Trennung der Kunstgeschichte von der philosophischen Ästhetik im universitären Unterricht sind oft geschildert worden. Ein Verständnismodell geht bekanntlich von der These eines „Epochenumbruchs“ um 1800

²⁵ T. V. BORODAJKEWYCZ, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: Festschrift für Hans SEDLMAYR, hrsg. von K. OETTINGER–M. RASSEM. München 1962, 321; HÖFLECHNER–POCHAT (wie in Anm. 9), 6–23; W. HOFMANN, Die Gemse und das Alpenpanorama, in: Wiener Schule (wie in Anm. 10), 87–108.

²⁶ HÖFLECHNER–POCHAT (wie in Anm. 9), 6–23.

²⁷ A. ROSENAUER, Moritz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte. *WJbKg* 36 (1983), 135–139; HÖFLECHNER–POCHAT (wie in Anm. 9), 25–28.

²⁸ Die Literatur zu Riegl ist uferlos; zuletzt M. GUBSER, *Time's Visible Surface*. Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siecle Vienna. Detroit 2006; D. REYNOLDS, *Semperianismus und Stilfragen: Riegls Kunstwollen und die „Wiener Mitte“*, in: Gottfried Semper und Wien: die Wirkung des Architekten auf „Wissenschaft, Industrie und Kunst“, hrsg. von Rainald FRANZ. Wien 2007, 85–96.

²⁹ Zuletzt A. M. SZYLIN, Henry Thode (1857–1920). *Leben und Werk (Europäische Hochschulschriften 28)*. Frankfurt am Main [u. a.] 1993; HÖFLECHNER–POCHAT (wie in Anm. 9), 35–40.

aus; ein Modell, das den Geisteswissenschaften vor 1800 vorwissenschaftliche Methoden und Formen zuschreibt und – als Folge eines „Erfahrungsdrecks durch Wissenszuwachs“ – die Begründung und Entstehung der modernen Wissenschaften nach diesem historischen Schnittpunkt annimmt. Eingeengt auf Deutschland ergab dies bekanntlich die Vorstellung, es sei Johann Joachim Winkelmanns (1717–1786) altes Paradigma der Kunstgeschichte aus dem „vorwissenschaftlichen achtzehnten Jahrhundert“, das auf subjektiver Wahrnehmung, Kennerschaft und letztlich spekulativer Wesenserfassung beruhte, von einem wissenschaftlichen Neubeginn seit 1800 abgelöst worden. Die Frage nach dessen Protagonisten beantwortete sich – nachdem schon Johann Dominicus Fiorillo (1748–1821) 1803 in Göttingen in seinen „Kleinen Schriften artistischen Inhalts“ erste „Quellenstudien zu Vasari“ publiziert habe – mit dessen Schüler Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843). Mit seinen zwischen 1827 und 1831 publizierten „Italienischen Forschungen“, „hebe“ in den Worten Wilhelm Waetzoldts (1880–1943) von 1921 „die historische Epoche der Kunstforschung“ erst an; mit Rumohr, der bereits ab 1817 konsequent die Archivbestände der Opera des Doms von Florenz sichtete usw. usf.³⁰

Man hat angesichts dieses suggestiven Bildes einer sich selbst gebärenden wissenschaftlichen Kunstgeschichte seit 1800 allerdings inzwischen auch ein anderes wissenschafts- und disziplingeschichtliches Bild entworfen. Es sieht von der These eines Epochenbruchs um 1800 und – ein nicht unwichtiger Aspekt – der Konzentration auf Deutschland ab, setzt eher auf Kontinuität und verlängert – etwa unter dem Titel einer „Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert“ – die Geschichte einer Kunstgeschichte, die sich ihrer Monumente und Quellen durch historisch-kritische Verfahren versichert, entschieden weiter zurück, sogar in Richtung des siebzehnten Jahrhunderts. Gabriele Bickendorfs Studie „Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert“ sei stellvertretend genannt³¹.

Hier nur soviel: Kallab selbst scheint Kontinuitäten gesehen zu haben. Unbefangen und wie selbstverständlich hat er in einer Rezension des Jahres 1905 in den „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“ Luigi Lanzi (1772–1810) mit seiner „Storia pittorica della Italia“ von 1795 und mit seinem „Saggio di lingua etrusca“ von 1789³² voll der Geschichte seines Fachs zugeordnet.

Dem sei wie immer! Im Blick auf Österreich im Jahr 1851 bliebe eines nachzutragen: die Wichtigkeit des politisch institutionellen Rahmens! Wenn ich

³⁰ W. WAETZOLDT, Deutsche Kunsthistoriker I. Leipzig 1921, 285–318.

³¹ G. BICKENDORF, Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1998.

³² M. ROSSI, Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi. Firenze 2006.

recht verstehe, haben erst jüngere Forschungen unter Titeln wie „Die Geburt der Wiener Schule aus dem Geist des Herbartianismus“ ein Kapitel „vergessener Wissenschaftsgeschichte“ in Österreich freigelegt, nämlich die massive Förderung der Philosophie Johann Friedrich Herbarts (1776–1841) durch das Thun'sche Ministerium nach 1848; Herbarts, der damals als der bedeutendste philosophische Kopf neben Hegel galt und dessen antiidealistische Richtung als eine Alternative zum Hegelianismus angesehen wurde, sodass durch das Instrument gezielter Lehrstuhlbesetzungen in den 50er und 60er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts seine Philosophie zu „einer Art österreichischer Staatsphilosophie“ avancieren konnte³³.

Mehr als das! Es konnten, wenn ich recht verstehe, von der Forschung politische Traditionslinien sichtbar gemacht werden, die sehr weit, bis in die späten 90er Jahre des 18. Jahrhunderts, bis in die kaiserliche „Studienrevisionshofkommission“ zurückführen: in die dort formulierte Direktive, dass – wörtlich – „für die öffentliche Ruhe [...] ungemein viel gewonnen werde, wenn die Aufmerksamkeit der gebildeten Classen von dem Ideen-Reiche der Metaphysik abgeleitet“ und eine „Vorliebe für die physischen und mathematischen Wissenschaften“ geschaffen werden könnte. Die Zurückdrängung Immanuel Kants, des „Revolutionsphilosophen“ in dieser Wahrnehmung, war hier gemeint³⁴. Sie fand ihre Fortsetzung in der Bekämpfung des Hegelianismus, der in der Tat mehrere Jahrzehnte lang von den Universitäten Alt-Österreichs weitgehend ferngehalten wurde.

So ist es zu verstehen, wenn die Thun'sche Unterrichtsreform auch die Berufung des dezidierten Herbartianers Robert von Zimmermann (1824–1898) als Professor der philosophischen Ästhetik an die Wiener Universität umfasste; Zimmermann, von Schlosser im Rückblick ironisch apostrophiert, jedoch von erheblichem Einfluss und nicht ohne Folgen einer der akademischen Lehrer Alois Riegls³⁵. Herbarts Philosophie gilt als weitgehend versunken. Erinnert sei aber vielleicht an seinen weit zurückliegenden Text „Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet“ von 1825, der immerhin die Wende zu einer wissenschaftlichen psychologischen Auffassung des Unbewussten markierte.

³³ C. LANDERER, Die Geburt der Wiener Schule aus dem Geist des Herbartianismus. *Kunstgeschichte aktuell. Verband österreichischer Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen* 22/2 (2005), 1–4, mit Literatur.

³⁴ Ebd.

³⁵ K. BLAUKOPF, Von der Ästhetik zur „Zweigwissenschaft“. Robert Zimmermann als Vorläufer des Wiener Kreises, in: *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt BLAUKOPF*, hrsg. von M. SEILER und F. STADLER. Wien 2000, 35–46.

DIE DISSERTATION

Zurück zu Franz Wickhoff! 1895, zwei Jahre vor Kallabs Wiener Anfängen, hatte er – bezeichnenderweise als kunsthistorischen Beitrag zur Katalogisierung der Manuskripte der Wiener Hofbibliothek – seine legendäre „Wiener Genesis“ geschrieben³⁶.

Darüber ist schon viel gesagt worden: eine frühe Darstellung der antiken römischen Kunst überhaupt; einer Verfallsepoche, deren Thematisierung allein schon als symptomatisch für das programmatisch antinormative Denken der sich formierenden Schule angesehen wurde; mit Wickhoffs berühmter Unterscheidung von „komplettierender, distinguierender und kontinuierender Bilderzählung“ bahnbrechend für die kunsthistorische Erzählforschung usw. usf., behaftet allerdings auch mit einer methodologischen Aporie, die die Schule mit mehr oder minder erstaunlichen Folgen bis weit in das zwanzigste Jahrhundert begleiten sollte: der berühmten „Autonomisierung der Form“.

Zwar wird Max Dvořák (1874–1921), der Nachfolger, im Rückblick von 1912 Wickhoff bestätigen: „In der Existenzfrage der wissenschaftlichen Kunstgeschichte ist der dornenvolle Weg der exacten Wissenschaften einzuschlagen“; und als die „Wissenschaftswerdung der Kunstgeschichte“ wird er Wickhoffs Leistung charakterisieren. Allein, die strikte Befolgung exakter Methoden, die Wickhoff als eine moralische Pflicht betrachtete – Quellenkritik, Stilkritik und Stilanalyse des Einzelwerks, der Rekurs auf die Methode Morellis, Kampf dem Dilettantismus, beziehungsweise dem, was er darunter verstand – sie hatte auch die eine Vorbedingung: die Geschichte der Kunst als die Entwicklung künstlerischer Probleme anzusehen. „Was Kunst zur Kunst macht [...] ist das ununterbrochene Ringen um die Bewältigung der künstlerischen Probleme“, und: „das gemeinsame Substrat ist die Geschichte der künstlerischen Probleme“ wird Dvořák formulieren³⁷.

Kallabs Dissertation von 1897/99 „Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung“³⁸ steht innerhalb

³⁶ Die Wiener Genesis, hrsg. von W. Ritter v. HARTEL–F. WICKHOFF (*JbKbSW* Beil. 15/16). Wien 1895; vgl. A. ROSENAUER, Franz Wickhoff e Alois Riegl, in: *La scuola viennese di storia dell'arte*, hrsg. von M. POZZETTO. Gorizia 1996, 41–50; U. REHM, Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung, in: *Wiener Schule* (wie in Anm. 10), 161–189.

³⁷ Zuletzt M. RAMPLEY, Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity. *Art History* 26/2 (2003), 214–237; J. BAKOS, Max Dvořák – a Neglected Re-Visionist, in: *Wiener Schule* (wie in Anm. 10), 55–71; N. SAWICKI, Modernist paradigms after the war: the case of Max Dvořák, in: *Local strategies, international ambitions: modern art and Central Europe 1918–1968*, hrsg. von V. LAHODA. Praha 2006, 47–52.

³⁸ W. KALLAB, Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung. *JbKbSW* 21 (1900), 1–90.

dieser Prämissen. Kallab ist einer der Hauptlinien der sich konstituierenden Schule konform. Es geht um Übereinstimmung und Fortsetzung. Unmittelbar, so will es zumindest scheinen, schließt der Text an Wickhoffs „Wiener Genesis“ von 1895 an. Es ist eine dem Paradigma der Kontinuität verpflichtete Problemgeschichte: die toskanischen Landschaftshintergründe des 14. und 15. Jahrhunderts als Bindeglied zwischen Antike, Byzanz und Moderne. Es ist ein geradezu klassisches Entwicklungsthema, in dem die Kunst ganz bei sich selbst ist. Hören wir Kallab selbst: „Der toskanischen und umbrischen Landschaftsmalerei war in der Kunst ihres Zeitalters nicht der breite Raum gegönnt wie in den Niederlanden; sie bildet auch nicht das Vorspiel für eine bedeutende Entfaltung in den folgenden Jahrhunderten wie in Venedig. Ihre Rolle in der Geschichte der modernen Landschaft ist klein; sie ist eine Episode und nimmt auf die Schicksale der Gesamtentwicklung geringen Einfluss. Und doch bietet sie für den Historiker Interesses genug; denn sie ist das einzige Beispiel für den Übergang von der mittelalterlich typischen zu der modern individuellen Auffassung, das Mittelglied zwischen dem gebundenen Formwesen, das aus der römischen Kunst herauswächst und jener freien Entfaltung, an der wir im letzten Ende noch selbst theilnehmen [...]“³⁹.

„...an der wir im letzten Ende noch selbst theilnehmen“, nämlich, so kann man fortfahren, in der Gegenwart mit Impressionismus und Gustav Klimt, für die Franz Wickhoff sich einsetzte und – im Streit um Klimts Wiener Fakultätsfresken – noch einsetzen sollte.

MANCINI

Im Jahr 1900/01 berührt sich Kallabs Lebensgeschichte intensiv mit der Geschichte des „Österreichischen Institus für Historische Studien“ in Rom, das unmittelbar nachdem Papst Leo XIII. im Jahr 1881 das Vatikanische Geheimarchiv geöffnet hatte, gegründet worden war. Er wurde Stipendiat an diesem Hause, zunächst in einem Interregnum, da Theodor von Sickel (1826–1908) am 1. Juli 1900 zurückgetreten war, während Ludwig von Pastor (1854–1928) erst zum 26. März 1901, den Statuten entsprechend für fünf Jahre, ernannt wurde⁴⁰.

Der Kanon, auf den Kallab, von der Universität Wien kommend, hier stieß, konnte ihm nicht neu sein: Kunstgeschichte als Hilfswissenschaft der Geschichte! Das Statut für das „Istituto Austriaco di Studii Storici“, wie es im Jahr 1901 gültig war, legte fest, die Stipendien seien „für Gelehrte bestimmt, welche sich dem Studium der Geschichte des Mittelalters und der folgenden Jahrhunderte

³⁹ Ebd., 90.

⁴⁰ SCHLOSSER, Andenken (wie in Anm. 1), 261.

(politische Geschichte, Kirchen-, Cultur-, Rechts-, Kunstgeschichte usw.) widmen“.

Ob und inwieweit Kallabs Aufenthalte in Italien unter das Kapitel der „deutschen Italiensehnsucht“ in ihrer österreichischen Variante zu subsumieren sind, ist nicht klar, da die Angaben Schlossers dazu eher konventionell sind. Sicher ist eines: Die persönlichen Voraussetzungen für einen mehr als nur historisch distanzierten Blick auf Italien waren günstig: Der Fünfundzwanzigjährige muss ungewöhnlich gutes Italienisch gesprochen haben und besaß allem Anschein nach auch überdurchschnittliche Kenntnisse der italienischen Literatur⁴¹.

Sicher ist ein zweites: Er hätte die ihm gestellte Aufgabe anders gar nicht erfüllen können.

Die Aufgabe ist bekannt: Erfassung, Edition, Übersetzung und Kommentierung der noch ungedruckten Quellenschriften Giulio Mancinis⁴². Es war eine für die Wiener Schule bezeichnende Aufgabe: Eine „Lücke“ im Corpus der italienischen Quellen zur Kunst war zu füllen. Und: Es ging im damaligen Verständnis um eine „Verfallszeit“. Es ging um die Epoche nach dem Tod Michelangelos, behaftet mit den Begriffen des „Barock“ und – diffuser – des „Manierismus“. Die Aufgabe war Bestandteil des klassischen Editionsprojekts der Gründungszeit, dessen erster Band im Jahr 1871 erschienen war, der „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance“, herausgegeben von Rudolf von Eitelberger, weitergeführt von Albert Ilg (1847–1896), beziehungsweise von Camillo List (1867–1924) und unter tätiger Mitwirkung Schlossers stehend⁴³.

In diesem Rahmen sollte gearbeitet werden. Kallab hat ihn gesprengt. Ironischerweise bezeichnet gerade sein engagierter Einsatz für das Projekt die Krise, ja den Endpunkt der „Quellenschriften“ Eitelbergers. Der Plan der Edition Mancinis scheiterte nicht zuletzt an einem neuen Anspruch: der ausufernden Breite der von Kallab für nötig gehaltenen Vorarbeiten. Sie führten ihn in verschiedene Richtungen.

Denn die Frage nach den Quellen Mancinis führte Kallab folgerichtig zur Bearbeitung Giorgio Vasaris, Arbeiten, die er so weit ausdehnte, dass sie sich ver-

⁴¹ Ebd.

⁴² Handschriftliches Material dazu und zu Kallabs Romaufenthalt im Archiv des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum, Rom, 1881–1938, I 41–51.

⁴³ J. v. SCHLOSSER, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Ein Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich (*MIÖG* Ergbd. 13/2). Innsbruck 1934, 145–226, hier: 158; zu Albert Ilg siehe P. STACHEL, Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“, in: Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne, hrsg. von M. CSÁKY–F. CELESTINI–U. TRAGATSCHNIG. Wien–Köln–Weimar 2007, 101–152.

selbständigten; so sehr, dass Schlosser sie zwei Jahre nach Kallabs Tod als Fragment aus dem Nachlass herausgeben konnte: Die „Vasaristudien“ von 1908⁴⁴.

Sie sind das Fragment eines Fragments! Wie der 1915 im Krieg gefallene Oskar Pollak seine Quellenstudien nur als die Grundlage seines utopischen Plans angesehen hatte, drei grosse Monographien der führenden Künstler: Bernini, Borromini und Pietro da Cortona zu schreiben und nicht ahnen konnte, dass sie 1928 und 1931 als Torso unter dem Titel „Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.“ erscheinen sollten, so hatte auch Kallab die Absicht, das künstlerische Werk Vasaris in seine Studien einzubeziehen.

Er hat ihnen ein programmatisches Vorwort vorangestellt, in dem die Zusammenschau von Kunstwerken und Schriftzeugnissen die Gestalt einer lapidaren „Zweiquellenlehre“ angenommen hat: Das Monument und die schriftliche Nachricht darüber sind unter dem gemeinsamen Oberbegriff der ‚Quelle‘ subsumiert und theoretisch geradezu austauschbar. Wörtlich: „Die Quellen der Kunstgeschichte zerfallen in zwei große Gruppen: die Denkmäler der Kunst und die schriftlichen Nachrichten über dieselben. Nur wo beide Quellenarten in genügender Fülle vorhanden sind, können wir ein klares Bild künstlerischer Entwicklungen, künstlerischer Persönlichkeiten entwerfen; nach ihrer Beschaffenheit und ihrem Verhältnis zueinander richtet sich die Arbeitsweise in den verschiedenen Zweigen der Kunstgeschichte [...]“. Das „Kunstdenkmal“ als eine der beiden „Quellen“ der Kunstgeschichte⁴⁵.

Ironischerweise hat Schlosser gerade die – in Italien nicht unkritisch aufgenommenen – „Vasaristudien“ bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1936 als einen Kanon seiner Seminare und als sozusagen identitätsstiftendes Instrument benutzt: Kallab war Pflichtlektüre, wie Ernst Gombrich und andere berichten.

Warum ist Kallabs Projekt „Mancini“ so gründlich gescheitert? Zwar hat Ludwig Schudt Mancinis „Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritruovano“ im Jahr 1923 als vierten Band der „Römischen Forschungen der Bibliotheca Hertziana“ ediert. Zu einer vollständigen, die „Considerazioni sulla pittura“ mitumfassenden Edition der Schriften sollte es jedoch – nach einer langen, bis in das Jahr 1911 zurückreichenden Vorgeschichte – erst nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Initiative Lionello Venturis kommen. Nach siebenjähriger Arbeit erschienen Mancinis Schriften, bearbeitet von Adriana Marucchi und Luigi Salerno, im Jahr 1956 und 1957 in Rom⁴⁶.

⁴⁴ Vasaristudien (wie in Anm. 1); Kritik bei A. GARGIULO, in: *La Critica* 7 (1909), 223ff., hier: 225, zit. nach P. BAROCCHI, *Studi Vasariani*. Torino 1984, 33, Anm. 110.

⁴⁵ Vasaristudien (wie in Anm. 1).

⁴⁶ L. SCHUDT, *Giulio Mancini, Viaggio per Roma per vedere le pitture, che si trovano in essa (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 4)*, Leipzig 1923; G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da Adriana MARUCCHI con il commento di Luigi SALERNO (*Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte* 1). Roma

Warum der Misserfolg? Kallab hat geleistet, was in Eitelbergers „Quellenschriften“ zum Prinzip gehörte: die Übersetzung ins Deutsche. Seine Übersetzung der Haupttexte Mancinis liegt im Manuskript vor. Zusammen mit dem italienischen Text sollte sie den ersten Band der Edition bilden. Der vollständige Bericht des Nachfolgers Kallabs im Projekt, Wilhelm Köhlers (1884–1959), enthält einen der Gründe, an denen das Projekt scheiterte: die zahlreichen Textvarianten der Manuskripte Mancinis und Kallabs irriige Annahme, in Manuskript P der Laurenziana Mancinis Schlussredaktion zu besitzen.

„ ... DIE PSYCHOLOGISCHE ZERGLIEDERUNG DER EINFÜHLUNG GEGEN-
ÜBER ERZEUGNISSEN EINER HISTORISCH GEWORDENEN KUNST UND DIE
ZUGLEICH HISTORISCHE WIE PSYCHOLOGISCHE UNTERSUCHUNG DER
GEBRÄUCHLICHEN TERMINOLOGIE [...]“

Der entscheidende Grund war wohl ein anderer: Kallab plante für den Kommentar einen gesonderten zweiten Band. Es war jedoch ein Kommentarband besonderer Art. In ihm sollte es um Sprachanalyse gehen. Nichts Geringeres als Mancinis ästhetische Terminologie sollte historisch-kritisch untersucht werden. Offensichtlich von der Absicht einer Rekonstruktion der historischen Semantik der Begriffswelt seines Helden geleitet, wollte Kallab die einzelnen Worte über Kunst, die Mancini im Mund geführt hatte, von ihrem ersten Auftreten in der italienischen Kunstliteratur an bis in das achtzehnte Jahrhundert verfolgen. Er hatte dazu bereits die „gesamte Kunstliteratur vom Altertum bis Winckelmann und Diderot“ einbezogen. Stöße von Auszügen und Belegstellen für dieses Pro-

1956/57: Volume I: Considerazioni sulla pittura. Viaggio per Roma. Appendici. Edizione critica e introduzione di Adriana MARUCCHI, presentazione di Lionello VENTURI, Roma 1956; Volume II: Commento alle opere del Mancini di Luigi SALERNO, Roma 1957; L. VENTURI, der bereits 1911 in seinen Studi su Michelangelo da Caravaggio (*L'Arte* 13 [1911], 191–201 und 268–284) die Biographie Caravaggios bei Mancini publiziert hatte, berichtet in seiner mit Oktober 1955 datierten „presentazione“ zur Vorgeschichte der Edition: „Ebbi allora (1911) la sensazione dell'importanza delle Considerazioni e la intenzione di pubblicarle, ma ne fui distolto dalla notizia che l'Università di Vienna per iniziativa di W. Kallab stava compiendo il medesimo lavoro. Purtroppo il Kallab morì prematuramente, W. Kohler (sic!) cui fu affidato il manoscritto fu distratto da altri impegni, e il mio povero amico H. Sobotka fu ucciso in guerra. L'opera fu ripresa dal valoroso E. H. Buschbeck, ma evidentemente era difficile un lavoro di lunga lena fra le due guerre. Quando sette anni fa salii la cattedra di storia dell'arte moderna, sentì la necessità che l'edizione del Mancini fosse conclusa. Offersi di fare l'edizione critica del testo a Samek-Ludovici, che aveva già progettata di eseguirla, e poi, avendo egli rifiutato, chiesi ad Adriana Marucchi di assumere il lavoro [...]“.

jekt hat Julius von Schlosser gesehen⁴⁷. Es ist ein Projekt, das mir in dieser Form erstmalig zu sein scheint.

Warum? Warum „Mancini and the language of Art“? Schlosser hat das Projekt sozusagen mechanistisch erklärt, so, als sei es eine ganz natürliche Folge der Editions Aufgabe gewesen. Wörtlich: „Durch seine Übersetzungsarbeit“ sei Kallab „auf die methodisch so wichtige Frage der ästhetischen Terminologie und ihres geschichtlichen Werdens geführt worden“⁴⁸.

Allein, Kallab könnte sein Projekt einer historischen Semantik der Begriffswelt Mancinis auch in einem größeren Zusammenhang gesehen haben. Es bleibt daran zu erinnern, dass im Jahr 1872 mit Rudolf Euckens Aufruf zur Herausgabe eines geschichtlichen Lexikons der philosophischen Terminologie die begriffsgeschichtliche Lexikographie bereits ihren entscheidenden bis über die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts hinaus wirkenden Impuls erhalten hatte. 1879 hatte Eucken dann seine Geschichte der philosophischen Terminologie publiziert, verbunden mit einer umfassenden Theorie der Terminologiegeschichte, die zunächst dem Zweck zu dienen habe, „die mannigfachen Schicksale der einzelnen Termini vom Ursprunge bis zum Untergange“ darzubieten, deren Ziel es aber sein sollte, ihre „innere Geschichte“ darzustellen und sich durch die Behandlung der wechselvollen Geschehnisse, denen die „mannigfachen Beziehungen von Wort und Begriff“ unterworfen waren, in Begriffsgeschichte zu verwandeln⁴⁹. Es bleibt daran zu erinnern, dass in der Folgezeit eine Reihe von Darstellungen zur philosophischen Begriffsgeschichte erschien, die von Euckens Entwurf beeinflusst sind. Und nicht ohne Bedeutung könnte es gewesen sein, dass es just im Jahr 1899 zur Erstveröffentlichung von Rudolf Eislers (1873–1929) „Wörterbuch der philosophischen Begriffe“ gekommen war, das bis 1927–30 noch weitere vier Neuauflagen erleben sollte.

Zwar muss es dahingestellt bleiben, welche Stellung – und gar welchen Rang – Kallabs Plan einer Untersuchung der Begriffswelt Mancinis in einer Geschichte der begriffsgeschichtlichen Forschung zugekommen wäre. Doch fällt es schwer, ihn nicht in einem wie immer gearteten Zusammenhang mit dem eben Angedeuteten zu sehen.

Dem mag sein wie immer. Klar erkennbar ist ein anderes: Der Plan ist in Kallabs theoretischen und methodologischen Grundüberzeugungen fundiert. Im ersten Jahrgang 1904 der von Franz Wickhoff als Beiblatt der „Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung“ herausgegebenen „Kunst-

⁴⁷ Archiv des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum, Rom: 1881–1938, I 64, Nr. 4.

⁴⁸ SCHLOSSER, Andenken (wie in Anm. 1), 268f.

⁴⁹ SCHLOSSER, ebd., 268, verweist als Vorläufer auf J. G. FREEMAN, *The maniera of Vasari*. London 1867, der den Begriff „maniera“ bei Vasari verfolgt hatte.

geschichtlichen Anzeigen“ hat er sie geäußert; dies in der bescheidenen Form einer Rezension⁵⁰. In ihr definiert er das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Ästhetik und macht Vorschläge für die weitere „Verwissenschaftlichung“ beider Fächer, der Kunstgeschichte wie der Ästhetik. Sprachanalyse und Sprachkritik sind darunter.

Kallabs Rezension galt einem 1904 in Graz erschienenen Buch Leo Spitzers (1887–1960) mit dem Titel „Hermann Hettners Kunstphilosophische Anfänge“. Es geht darin um den Archäologen und Literaturhistoriker Hermann Hettner (1821–1882), der sich sehr früh gegen die herrschende spekulative Ästhetik gewendet hatte; dies mit dem Ziel, sie aufzulösen und in empirische Kunstgeschichte zu verwandeln⁵¹. Es geht um zwei Aufsätze Hettners von 1844 und 1845. Der eine führt in eine damals aktuelle Kontroverse der Hegel-Schule und trägt den Titel „Zur Beurteilung Feuerbachs“. Der andere opponiert unter dem Titel „Gegen eine spekulative Ästhetik“ unmittelbar gegen Hegels Ästhetik und deren Umgestaltung durch Friedrich Theodor Vischer.

Für Kallab war Leo Spitzers Buch von besonderer Bedeutung. Die Rezension bot ihm die Möglichkeit, sich zu dem Problem des Verhältnisses der Kunstgeschichte zur Ästhetik zu äußern, just jenem Problem, das Hettner schon 1844 und 1845 zu lösen versucht hatte. Wie unmittelbar er die Grazer Schule der Philosophie und Ästhetik als die Grundlage einer modernen wissenschaftlichen Kunstgeschichte ansah, erhellt aus den Worten, mit denen er auf seine Hauptfrage zusteuert, die wissenschaftliche Begründung ästhetischer Urteile.

Seine Antwort überrascht nicht: Es gibt keinen obersten Grundsatz, aus dem die Einzelurteile über Kunstwerke abgeleitet werden können. Wörtlich: „[...] und dasselbe Resultat würde die Untersuchung aller anderen „Gesetze“ haben, aus denen die ästhetischen Urteile durch Subsumption hervorgehen sollten. Es folgt daraus der anscheinend triviale Satz, dass jeder, der mit ästhetischen Wertbestimmungen zu operieren hat, das ästhetische Gefühl und dessen Voraussetzungen, die zu deren Entstehung notwendig sind, in sich selbständig hervorrufen muss. Die Ästhetik kann für die Kunstgeschichte nicht die Bedeutung einer Normwissenschaft haben. Während jene das ästhetische Verhalten als Entstehungsbedingung und Wirkung der Künste beobachtet, untersucht diese ihre historische Entwicklung. Der Ausgangspunkt ist für beide der gleiche: das auch in seinen psychischen Voraussetzungen analysierte Urteil. Von einer Annäherung der zwei Wissenschaften kann die Kunstgeschichte nur insofern Nutzen ziehen, als sie des

⁵⁰ H. G. MEIER, Art. Begriffsgeschichte, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* I. (1971), 788–808; H. U. GUMBRECHT, Pyramiden des Geistes. Über den schnellen Aufstieg, die unsichtbaren Dimensionen und das plötzliche Abebben der begriffsgeschichtlichen Bewegung, in: DERS. Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte. München 2006, 7–36.

⁵¹ KALLAB, Rezension SPITZER (wie in Anm. 18).

ästhetischen Charakters ihres Tatsachengebietes vermöge einer methodischen, streng psychologischen Analyse gewahrt wird, von der z. B. die jüngst erschienenen Grundzüge der allgemeinen Ästhetik von Stefan Witasek, Leipzig 1904, ein treffliches, klar durchgeführtes Beispiel geben. Diese Analyse ist für den Kunsthistoriker aus einem besonderen Grunde notwendig⁵².

Kallab spricht dann von den Besonderheiten des Urteils, das dem Kunsthistoriker abverlangt wird: „Von dem Kunsthistoriker verlangt man nicht nur ein Urteil über die Wirkungen, die ein Werk auf jedermann ausübt, sondern auch über alle oder verschiedene, die von ihm ausgehen können. Er muss danach trachten, seine ästhetischen Eindrücke so reich und so vielfältig wie möglich zu gestalten und in erster Linie nach der Seite des positiv betonten ästhetischen Urteils auszuschöpfen [...]“⁵³.

„Zahlreiche Hilfen, wie die geschichtliche Erforschung der dargestellten Gegenstände, der Entstehungsgeschichte, die Nachweisung von Zweckvorstellungen, Annahmen und Voraussetzungen aus dem Gebiete der Popularästhetik, Künstlerpsychologie u. s. w. können die „Einfühlung“ im einzelnen Falle unterstützen. Je größer die Anzahl dieser Hilfen und damit die Gefahr der Autosuggestion und der Täuschung in solchen Dingen ist, umso mehr muss man auf die Durchführung einer strengen Analyse dringen; denn nur ihr allein kann es gelingen, die zahlreichen pseudoästhetischen Faktoren zu isolieren, welche sich oft, ohne dass man es wünscht oder bemerkt, an die überkommene Terminologie heften“⁵⁴.

Dann folgt die explizite Formulierung zweier Aufgaben: „Es sei hier ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die psychologische Zergliederung der Einfühlung gegenüber Erzeugnissen einer historisch gewordenen Kunst und die zugleich historische wie psychologische Untersuchung der gebräuchlichen Terminologie die bisher auf beiden Seiten vernachlässigten Aufgaben sind, deren Lösung beide Wissenschaften angeht; die Kunstgeschichte insbesondere darf von ihr die Klärung eines der wichtigsten Probleme ihrer Metodik (sic!) erwarten“⁵⁵.

Zwei Aufgaben also! Die erste: „Die psychologische Zergliederung“ – sprich: Analyse – „der Einfühlung gegenüber Erzeugnissen einer historisch gewordenen Kunst“. Sie kreist um den Begriff der „Einfühlung“. Was ist Einfühlung? Was bedeutet Einfühlung 1904?

⁵² M. SCHLOTT, Hermann Hettner. Idealistisches Bildungsprinzip versus Forschungsimperativ. Zur Karriere eines „undisziplinierten“ Gelehrten im 19. Jahrhundert (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 33). Tübingen 1993.

⁵³ KALLAB, Rezension SPITZER (wie in Anm. 18), 92.

⁵⁴ Ebd., 92f.

⁵⁵ Ebd., 93.

Kallab hantiert mit einem zentralen und damals hochaktuellen Begriff der psychologischen Ästhetik. Der Sache nach ist er bereits 1843 von keinem Geringeren als Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) konzipiert worden. Vischer, der als Hegelianer begonnen hatte, ist zusammen mit seinem Sohn Robert Vischer (1847–1933) zum Vater der Einfühlungstheorie geworden; dies mit dem einen, grundlegenden und von allen Einfühlungsästhetikern geteilten Gedanken, bei der Weltbetrachtung sei die Kategorie des Gegenstands durch die Kategorie des Tuns abzulösen. Denn: „Das Schöne ist nicht ein Ding, sondern ein Akt der Anschauung“, beziehungsweise „ein Ineinander von mehreren Akten“. Unabhängig vom Bewusstsein eines Betrachters existiert es nicht. Ästhetische Wahrnehmung ist deshalb aus der aktiven und umformenden Bewußtseinstätigkeit des Menschen zu erklären⁵⁶. „Leihendes Anschauen“ in seiner „Ästhetik“ von 1846–1858, später „Akt der Seelenleihung“ sind seine älteren Termini; dann der vom Sohn vorgeschlagene endgültige Begriff: „Von einem unbewußten Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektform ergab sich mir der Begriff, den ich Einfühlung nenne“, schreibt Robert Vischer 1873 in „Über das optische Formgefühl“⁵⁷.

1904, als Kallab die „psychologische Zergliederung der Einfühlung gegenüber Erzeugnissen einer historisch gewordenen Kunst“ zu einer der zwei Hauptaufgaben eines methodenkritisch reflektierten kunstgeschichtlichen Urteilens machen wollte, war der Begriff schon an das Ende seiner semantischen Eindeutigkeit gelangt. Die entscheidende Stellung, die Kallab ihm einräumt, spiegelt jedoch seine Konjunktur. Diese verknüpft sich dem Namen des Klassikers der Einfühlungsästhetik, Theodor Lipps (1880–1962), der just im Jahr 1903 damit einen Durchbruch erzielt hatte. Es war ihm gelungen, die Einfühlungsästhetik dem allgemeinen Bildungsbewusstsein als die modernste Ästhetik zu vermitteln. Zwei Jahre später wird er die „Einfühlung“ zum „Grundbegriff der heutigen Ästhetik“ erklären und wird er den Versuch unternehmen, die analytische Psychologie überhaupt zu einer Grundwissenschaft der gesamten Philosophie zu entwickeln. Seine von Kallab und Witasek zweifellos geteilte Auffassung, dass das Ästhetische nicht anders beschrieben werden könne als durch die ihm immanente Fähigkeit, eine bestimmte Wirkung hervorzubringen, dass diese aber als Wirkung in einem Subjekt eine psychologische Tatsache sei, hatte ihn zu dem Schluss geführt, dass die Ästhetik folglich „eine psychologische Disziplin“ sei und zu sein habe⁵⁸. Er hat damit eine jahrelange Methodenkontroverse zwischen den Befürwortern

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ M. FONTIUS, Art. Einfühlung/Empathie/Identifikation. *Ästhetische Grundbegriffe* II (2001), 121–142, hier: 130f.; O. EWERT, Art. Einfühlung. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* II (1972), 396f.; W. PERPEET, Art. Einfühlungsästhetik. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* II (1972), 397–400, hier: 398.

⁵⁸ FONTIUS (wie in Anm. 57), 130f.

einer psychologischen Begründung der Ästhetik und den Vertretern der anderen, der neukantianischen Wertästhetik, etwa mit Jonas Cohn (1869–1947), ausgelöst. Ob und wie weit Kallab das in Wien wahrgenommen hat, ist unklar, da er in seiner Rezension aus Jonas Cohns „Allgemeiner Ästhetik“ von 1901, also just aus dem gegnerischen Lager, eine längere Passage bewundernd zitiert.

Klar hingegen ist, wie intensiv Kallab an der psychologischen Fundierung der Ästhetik partizipierte. Klar ist, wie intensiv er an dem größeren Prozess einer Abkehr von der Überschätzung des Bewusstseins, an den Prozessen der Entdeckung der unbewussten psychischen Vorgänge, ja des „Aufstiegs des Unbewussten in Ästhetik und Kunstgeschichte“, partizipierte. Die Krise der Einfühlungsästhetik, die Gegenposition Wilhelm Worringers in „Abstraktion und Einfühlung“ von 1908, hat er nicht mehr erlebt⁵⁹.

Dies ist das eine. Wie sehr aber das Thema „Sprache“ in die Mitte seiner theoretischen und methodologischen Anschauungen führt, zeigt ein Zweites: die Aufgabe und das Projekt einer „historischen und psychologischen Untersuchung der gebräuchlichen Terminologie“. Sie hält Kallab für „die bisher auf beiden Seiten vernachlässigten Aufgaben der Kunstgeschichte wie der philosophischen Ästhetik. Ihre Lösung geht beide Wissenschaften an“⁶⁰.

Dass Kallabs Plan einer historisch-kritischen Untersuchung der Sprache der Kunst bei Giulio Mancini mit seinem in der Rezension formulierten Postulat „einer zugleich historischen wie psychologischen Untersuchung der ästhetischen Terminologie“ übereinstimmt, scheint mir evident. Evident, dass es um Sprachanalyse und folglich um Sprachkritik gehen sollte. Das Kriterium der Sprachkritik im systematischen Sinn – ihre grundsätzliche Einsicht in die Sprachgebundenheit der Vernunft und den Hinweis auf die sich aus der Missachtung dieser Einsicht ergebenden Irrtümer – hat Kallab in seinem Text wörtlich wiederholt.

Weniger evident ist die genauere Herkunft, ist die unmittelbare Voraussetzung des Gedankens. Ist es ganz einfach die traditionelle Kritik an der Metaphysik, die „Beseitigung des ‚Transzendentaldampfs‘“, wie schon Johann Gottfried Herder (1744–1803) und wie die Kritik an Hegel es formuliert hatten? Nietzsches Warnung vor der „Verführung der Sprache“, Nietzsches, von dem ich nicht weiss, ob Kallab ihn gelesen hat?

Was sich hier auftut, sieht aus wie ein Blick in die Zukunft, was für Kallab 1904 schwerlich zutreffen konnte: Dass die Sprachkritik in Wien noch eine große Zukunft haben werde, dass sie 1910/11 bei Fritz Mauthner (1849–1923) mit ganz anderen Folgerungen zur wichtigsten Aufgabe der Philosophie avancieren würde, Ludwig Wittgensteins (1889–1951) Sprachkritik, die ganz anders konzipierte Sprachkritik Rudolf Carnaps (1891–1970) und des Wiener Kreises,

⁵⁹ Ebd., 130–133; PERPEET (wie in Anm. 57), 398f.

⁶⁰ FONTIUS (wie in Anm. 57), 133–136.

das alles konnte Kallab noch nicht bekannt sein⁶¹. Gültig hingegen – wenn auch von der Wirklichkeit des Fachs in den inzwischen vergangenen hundert Jahren wohl nur teilweise eingelöst – scheint der Satz, den Kallab im Jahr 1904 als Erwartung formuliert hatte: „Die Kunstgeschichte insbesondere darf von ihr“ – nämlich der historischen wie der psychologischen Untersuchung des von ihr gebrauchten Wortschatzes – „die Klärung eines der wichtigsten Probleme ihrer Methodik (sic!) erwarten“⁶².

ANDERE THEMEN

Ich habe hier abubrechen. Ich erwähne deshalb nur andeutungsweise Kallabs Umgang mit einem der Dilemmata seiner Schule, der – knapp gesagt – negativen Konnotation der „Bedeutung“; 1903 – inmitten der Schüler und Freunde Wickhoffs in dessen Festschrift – hat er es mit einer bemerkenswerten Diversität der Fragestellung und Methode abgehandelt, abgehandelt am Beispiel Michelangelos, den er nicht zögerte, einen „pathologischen Fall“ zu nennen. Ich erwähne seinen geschärften Blick für die Rolle des Unbewussten, seine Vorstellung von Kreativität als Trieb und Triebabfuhr in zeitlicher Parallele zu den frühen Jahren der Tiefenpsychologie in Wien.

Ich erwähne seine mutmaßliche Wirkung auf Julius von Schlosser und dessen Konzept von Biographie, mit der Catherine Soussloff argumentiert hat⁶³. Ich erwähne seine mutmaßliche Rolle in der Vorgeschichte des Konzepts der „Legende vom Künstler“, wie sie mir in seinem unvollendeten und nicht mehr gehaltenen Vortrag über Caravaggio von Anfang 1906 spürbar zu sein scheint⁶⁴.

Und nur kurz erwähne ich ein erstaunliches Stück des Nachlasses: Stöße von griechischen, lateinischen, italienischen und deutschen Quellenexzerpten, heute unter dem Stichwort „Bilderverehrung“ geordnet. Eine undatierte Notiz Kallabs auf einem Zettel, dessen Rückseite ein Datum des Jahres 1900 trägt, scheint die Menge des gesammelten Materials zu deuten: Es ist eine Liste der „wundertätigen Gnadenbilder Roms“⁶⁵. Wenig Phantasie gehört dazu, hier die Umrisse eines –

⁶¹ H. J. CLOEREN, Art. Sprachkritik. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* IX (1995), 1508–1514, mit Literatur, hier: 1509f.; J. SCHIEWE, Art. Sprachkritik. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* VIII (2007), 1097–1106, hier: 1103f.; vgl. K. STÄDTKE, Art. Sprache der Kunst / Kunst als Sprache. *Ästhetische Grundbegriffe* V (2003), 619–641, hier: 634f.

⁶² KALLAB, Rezension SPITZER (wie in Anm. 18), 93.

⁶³ Vgl. SOUSSLOFF (wie in Anm. 2), 26, 102, 103 und 108.

⁶⁴ W. KALLAB, Caravaggio. *JbKbSW* 26 (1906/07), 272–292; SOUSSLOFF (wie in Anm. 2), 24–27, 94–137; zu Kris-Kurz zuletzt V. SCHMIDT-LINSENHOFF, Die Legende vom Künstler – eine feministische Relektüre, in: *Wiener Schule* (wie in Anm. 10), 191–202.

⁶⁵ Archiv des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum, Rom: 1881–1938, I 50, Fasz. 1.

wie immer im Einzelnen gearteten – Projekts zur Bilderverehrung am Beispiel der „tätigen Bilder Rom“ zu entdecken.

Ich habe hier endültig abzubrechen.

„Was bleibt von der Wiener Schule?“ war die rhetorische Frage Werner Hofmanns gewesen. Es verwundert nicht, dass angesichts der damit berührten – dramatisch zu nennenden – Alteritäts- und Identitätsproblematiken des vergangenen Jahrhunderts in dem zur Rede stehenden Teil Mitteleuropas die Antworten vielgestaltig sind. Dass sie zwischen „Abstraktion“ und „Einführung“ oszillieren, wäre zu wenig gesagt.

Eine habe ich unter ihnen nicht gefunden, obwohl gerade sie mit Wolfgang Kallab, geboren am 5. Juli 1875 in Prossnitz im damaligen Mähren, gestorben am 27. Februar 1906 im damaligen Wien, zu tun haben könnte. Sie stammt von Karl Maria Swoboda (1889–1977), geboren 1889, promoviert 1912, Assistent bei Max Dvořák, dann Professor in Prag und Wien⁶⁶, meinem Lehrer. Ich entsinne mich, dass er bei seinem fünfzigjährigen Doktorjubiläum 1962 im Blick und Rückblick auf sein eigenes wissenschaftliches Werk sagte, er sehe in diesem nicht mehr als „Träume und Trümmer“. Ich entsinne mich, dass er es in einem inzwischen wohl weitgehend versunkenen Idiom sagte, das auch das Idiom Wolfgang Kallabs gewesen sein dürfte.

⁶⁶ Zu Karl Maria Swoboda siehe H. H. AURENHAMMER, Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus, in: Wiener Schule (wie in Anm. 10), 11–54, hier 49–54.

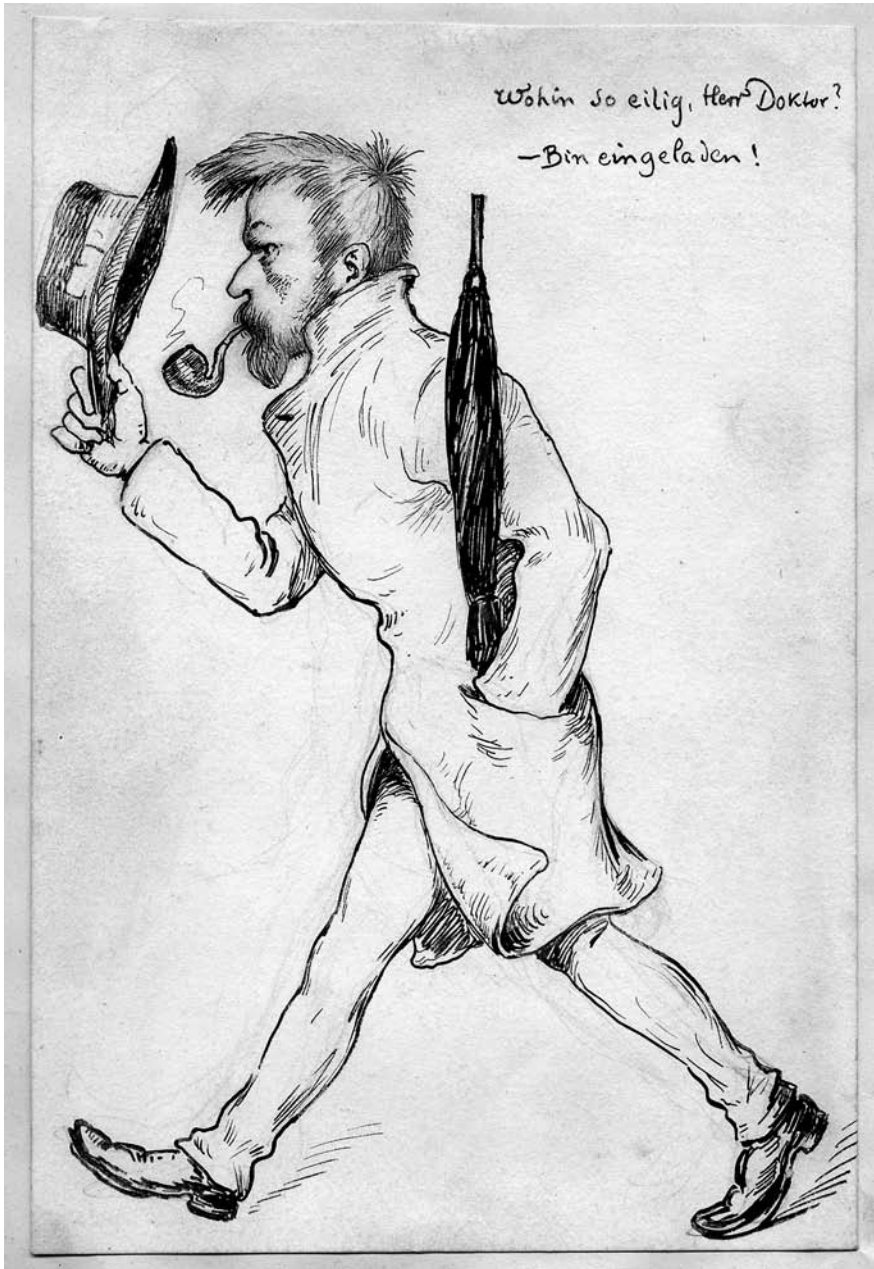


Abb. 1: Anonyme Karikatur Wolfgang Kallabs in seiner Stipendiatenzeit am Istituto Austriaco di Studii Storici in Roma. Archiv des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom, Album „Die Gemischte Gesellschaft“

