

MARBURGER JAHRBUCH FÜR KUNSTWISSENSCHAFT



MARBURGER JAHRBUCH  
FÜR  
KUNSTWISSENSCHAFT

SECHSUNDVIERZIGSTER BAND

VdG

VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN  
2019

Veröffentlichung des Kunstgeschichtlichen Instituts der Philipps-Universität  
Marburg / Lahn

und des

Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg

Gedruckt mit Unterstützung der Wilhelm Hahn und Erben-Stiftung in Bad Homburg

Herausgegeben von Ingo Herklotz und Hubert Locher  
Redaktion: Karin Kirchhainer

Das Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft publiziert Aufsätze zur Kunst- und Kulturgeschichte  
von der Antike bis zur Gegenwart.

Redaktionsanschrift: Prof. Dr. Ingo Herklotz, Prof. Dr. Hubert Locher / Kunstgeschichtliches Institut  
der Philipps-Universität Marburg / Biegenstr. 11 / D-35037 Marburg

Der Verlag hat sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen  
einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISSN 0342-121x

ISBN 978-3-89739-948-8

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2020

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH

[www.asw-verlage.de](http://www.asw-verlage.de)

## INHALT

Anna Maria Voci	
Ernst Michalski (1901–1936), ein Kunsthistoriker der Weimarer Republik	
Neue Beiträge zu Leben und Werk	7
Philipp Zitzlsperger	
Die Lettner in Straßburg und Wien	
Über die Ambiguität des Kirchenraums und seiner Ausstattung	49
Otfried Krafft	
Die Selbstverortung der Stifterin in Raum und Zeit	
Intermedialität von Miniatur und Siegel bei Elisabeth von Waldeck, der letzten Gräfin von Ziegenhain	73
Jörg Stabenow	
360 Grad	
Aussichtskuppel und Panorama als Observatorien des Urbanen	95
Lothar Sickel	
Ein Fundus für Pirro Ligorio	
Die Münzsammlung des Juristen Dolce Gacciola	125
Lisa Hecht	
Verwunderung und Staunen als Primäraffekte in Nicolas Poussins ,Christus heilt die Blinden‘ (1650)	151
Hans Christian Hönes	
Norm und System	
Johann Joachim Winckelmann und die Royal Academy	167
Steffen Siegel	
Multiplizierte Unikate	
Fotografie und ihre druckgrafische Reproduktion in Noël-Marie Paymal Lerebours’ ,Excursions daguerriennes‘	189
Jens Ruchatz	
Arbeit am Fragment	
Fototheoretische Systematisierungen und die Zeitschriftenseite als Fragmentkonstellation	213
Stephanie Marchal	
Zwischen Verismus und Abstraktion: Der „relative Konservativismus“ von Julius Meier-Graefe	251

Gerald Schröder	
Künstlerische Arbeit im Zeitalter des Postfordismus:	
Mika Rottenbergs Videoinstallation ‚NoNoseKnows‘ (2015)	285
Philipp Scheid	
Die Kehrseite der Kanzlerin	
Zur politischen Ikonologie eines Pressefotos	315

ERNST MICHALSKI (1901–1936),  
EIN KUNSTHISTORIKER DER WEIMARER REPUBLIK

Neue Beiträge zu Leben und Werk\*

Anna Maria Voci

Im Jahre 1976 übergab ein Herr, der sich als Dr. Kurt Mitchells aus London vorstellte, dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach ein Typoskript von 303 Seiten. Es enthielt den Text eines Romans, der den Titel ‚Die Verwandlung des Knaben Kai‘ trug. Als Verfasser dieses Typoskripts gab Dr. Mitchells den Kunsthistoriker Ernst Michalski an, der 40 Jahre zuvor verstorben war.

Kurt Mitchells war der Cousin zweiten Grades von Ernst Michalski. Denn sein Großvater, Moritz Michalski, war der Bruder von Ernst Michalskis Großvater, Siegmund Michalski. Die jüdische Familie Michalski stammte aus Westpreußen. Als Kurt Michalski am 19. November 1908 in Berlin geboren,<sup>1</sup> war Kurt Mitchells einer der beiden Söhne von Max Michalski, dem Teilinhaber des seit 1903 gut etablierten Unternehmens „Weißwaren- und Huthandlung Michalski & Striemer“ in Berlin Mitte (Kreuzberg).<sup>2</sup> 1931 wurde Kurt in Marburg mit *summa cum laude* bei dem Wirtschaftswissenschaftler Wilhelm Röpke mit einer Dissertation über ‚Das Prinzip der Preisdifferenzierung‘ promoviert.<sup>3</sup> Zwischen 1932 und 1933 arbeitete er als Assistent am Berliner „Währungs-Institut an der Handels-Hochschule“, wurde aber 1933 aufgrund seiner jüdischen Herkunft entlassen. Danach emigrierte er nach England. 1938 musste die Firma seines Vaters aufgelöst werden. Am 18. Dezember 1946 erlangte Kurt Michalski die britische Staatsbürgerschaft<sup>4</sup> und änderte 1947 seinen Namen in Kurt Kenneth Mitchells. In der entsprechenden Namensänderungsurkunde (*deed poll*), die vom 6. November 1947 datiert und am 11. November 1947 in den Registern der *Supreme Court of Judicature* eingetragen wurde, ist er als „Company Director, General Manager and Secretary“ angeführt.<sup>5</sup> Neben seiner Tätigkeit als Wirtschaftsmanager dürfte er auch geistige Interessen

gepflegt haben, denn während der zweiten Hälfte der 60er Jahre, als er sich dem Pensionsalter näherte, und der ersten Hälfte die 70er Jahre, als er aller Wahrscheinlichkeit nach in den Ruhestand trat, publizierte er mehrere kleine Aufsätze und Rezensionen zu Fragen der Ästhetik.<sup>6</sup> Mitchells starb am 4. Dezember 1993 in Kanada.<sup>7</sup>

Einen ähnlichen, gewiss nicht einfachen Weg zuerst als Emigrant, dann als naturalisierter britischer Staatsbürger und „transplantiertes“<sup>8</sup> Wissenschaftler, hätte auch Kurts Cousin Ernst Michalski (Abb. 1) einschlagen können, wäre das Fatum ihm mehr geneigt gewesen.

*Der akademische Werdegang*

Geboren wurde Ernst Michalski am 1. Januar 1901 in Berlin-Schöneberg. Sein Vater, der Kaufmann Martin Michalski, wurde 1871 in Graudenz geboren und starb im Januar 1935 in Berlin. Seine Familie war wohlhabend, denn Martin Michalski zeichnete als „Mitinhaber der väterlichen Holzhandels- und Sägewerkfirma Siegmund Michalski“ in Berlin. Er hatte den Vorsitz des Verbandes Ostdeutscher Holzhändler inne, gehörte dem Hauptausschuss des Reichsverbandes der Deutschen Industrie an und war von 1926 bis 1933 einer der Vizepräsidenten der Industrie- und Handelskammer.<sup>9</sup> Er muss aber auch kunstinteressiert gewesen sein, denn zählte er doch zu den Mitgliedern des „Kaiser Friedrich Museumsvereins“. <sup>10</sup> Darüber hinaus traten Martin Michalski und seine Ehefrau Elsa seit 1920 als Mitglieder und Förderer der Kant-Gesellschaft in Erscheinung.<sup>11</sup> Die Familie wohnte damals, 1920, in Berlin-Schöneberg, am Viktoria Luise Platz 5.<sup>12</sup> Bald danach zog sie in das vornehmere Viertel Grunewald, in die Teplitzer Straße 4, um.<sup>13</sup>



1 Ernst Michalski, Porträtfotografie aus seiner 1922 angelegten Studentenkartei der Ludwig-Maximilians-Universität München

Beide Söhne, Ernst und Hans, genossen eine akademische Ausbildung. Der jüngere, Hans, studierte Volkswirtschaft in Deutschland, in Genf

sowie an der London School of Economics und wurde mit einer Arbeit über ‚Gegenwartsprobleme des englischen Kohlenbergbaues‘ bei Otto von

Zwiedineck-Südenhorst in München mit *summa cum laude* promoviert.<sup>14</sup> Der ältere Bruder Ernst begann sein Studium Ostern 1919. Zuerst studierte er „Philosophie, deutsche Literatur-Geschichte und Archäologie in Freiburg i. B. und Heidelberg bei den Professoren Husserl, Heidegger, Kroner, Rickert, Gundolf, Curtius und Buschor“, dann aber Kunstgeschichte in Berlin und München „bei den Professoren Goldschmidt und Wölfflin“.<sup>15</sup> Am 8. Mai 1923 immatrikulierte er sich an der Universität Leipzig, wo er das Fach bei einem der angesehensten deutschen Kunsthistoriker jener Zeit, Wilhelm Pinder, belegte, und darüber hinaus Klassische Archäologie bei Franz Studniczka und Philosophie bei Hans Driesch hörte. Seine Dissertation über ‚Joseph Christian. Ein Beitrag zum Begriff des deutschen Rokoko‘ wurde von Pinder betreut und im Juni 1924 an der philosophischen Fakultät eingereicht.<sup>16</sup> Am 9. Juli 1924 folgten die mündlichen Prüfungen in Kunstgeschichte, Philosophie und Klassischer Archäologie, so dass die Promotionsurkunde mit der Gesamtnote *summa cum laude* vom 25. November 1924 datiert.<sup>17</sup>

Bereits dieser Doktorarbeit liegt die Methodologie der „Betrachtung“ und – damit einhergehend – jene „Formenanalyse“ zugrunde, die Michalski bei Pinder gelernt hatte,<sup>18</sup> und die seine späteren Schriften kennzeichnen wird. Das, sowie die Originalität und Urteilsunabhängigkeit der Arbeit, werden in Pinders Gutachten prägnant gewürdigt:

„Die Arbeit macht im Ganzen einen ausgezeichneten Eindruck. Zweifellos wird erst durch sie der bedeutende schwäbische Bildhauer für die deutsche Kunstgeschichte richtig entdeckt und greifbar. Die Methode, vom Gesicherten an Werken auszugehen, also die nicht-chronologische, war von selbst nahegelegt, da die verhältnismäßig geringe Zahl biographischer Nachrichten das Problem denen ähnlich macht, die in der älteren deutschen Kunstgeschichte auftreten. Sie ist, wie mir [scheint], vernünftig und selbstverständlich. Und sie ist richtig angewendet. Es ist auch überzeugend richtig durchgeführt, dass alles Theoretische unmittelbar aus einer reinen [?] interessierten Betrachtung gewonnen wird. Die Auffassung des ‚Deutschen Rokoko‘, die sich dabei ergibt, kann man unterschreiben. Sie ist neu und Eigentum des Verfassers: formengeschichtliche Verbindung mit dem Barock, ästhetische

mit dem Klassicismus. Dadurch werden, besser als sonst, die Zukunftselemente dieses Stils betont, in dem die übliche Auffassung ein Ende (des Barocks) zu etablieren pflegt [...]“<sup>19</sup>

In seiner Arbeit schlug Michalski also eine Revision des bislang üblichen Rokokobegriffs vor, indem er die These vertrat, dass das Rokoko seinem „ästhetischen Wollen“ nach mit dem Klassizismus enger zusammengehöre als mit dem Barock.<sup>20</sup>

Nach der Promotion war Michalski ein Jahr lang als „Volontärassistent“ an der staatlichen Gemäldegalerie in Dresden tätig, wo er „mit Arbeiten am wissenschaftlichen Katalog sowie mit öffentlichen Führungen und Vorträgen beschäftigt“ war.<sup>21</sup> Es ist vermutet worden, dass Michalski diese Volontärstelle der Empfehlung seines Kommilitonen und engen Freundes Nikolaus Pevsner verdankte.<sup>22</sup> Pevsner war exakt ein Jahr jünger als Michalski. Kennengelernt haben sie sich vielleicht schon in München, wo Pevsner 1921 bei Heinrich Wölfflin sein Studium der Kunstgeschichte begann, oder in Berlin, der nächsten akademischen Station Pevsners, wo er bei Adolf Goldschmidt hörte, oder vielleicht erst später in Leipzig.<sup>23</sup> Denn nach Berlin ging Pevsner ein Semester nach Leipzig, dann ein Semester nach Frankfurt a. M. und schließlich wieder nach Leipzig, um bei Pinder seine Dissertation über Leipziger Barock-Architektur zu schreiben.<sup>24</sup> Wie Michalski, wurde auch er 1924 promoviert. Von 1924 bis 1927 arbeitete er dann als Assistent an der Dresdner Gemäldegalerie in der Abteilung Italienische Malerei. Sechs Wochen nach seiner Anstellung wurde auch Michalski dieser Abteilung zugewiesen,<sup>25</sup> wo er ein Jahr lang beschäftigt blieb. Wie bei allen guten Freunden aus dem akademischen Bereich gab es zwischen Michalski und Pevsner lebhaftes wissenschaftliche Auseinandersetzen. 1931 erzählte Pevsner in einem Brief an Lowes Dickinson: „two ardent students of the history of art could go to a museum and debate wildly over, say, a medieval relief and only on the way home realize that neither of them remembered what it actually represented.“ Das ist eine autobiographische Erinnerung vermutlich aus der Leipziger Studentenzeit, die um Pevsner und Michalski kreist.<sup>26</sup>

Aus dem Jahr 1925 stammt ein wichtiger und bemerkenswerter Aufsatz von Michalski über ein ganz anderes Thema: den Jugendstil.<sup>27</sup> Nach der auf das Jahr 1936 zurückgehenden Einschätzung Pevsners war dieser Aufsatz „the most constructive recent contribution to the solution of the problems of Art Nouveau.“<sup>28</sup> 1949 gedachte Pevsner in der Neuauflage seines Buches über die ‚Pioneers of Modern Art‘ seines Freundes, „the late Ernst Michalski, whose article on the Jugendstil [...] is, as far as I can see, the earliest of all attempts at seeing Art Nouveau as a worthwhile art-historical problem.“<sup>29</sup> Pevsners Biographin, Susie Harries, vermutet, dass sein lebhaftes Interesse für die Art Nouveau möglicherweise auf den Einfluss seines „Leipzig fellow-student“ Michalski zurückzuführen sei.<sup>30</sup>

Michalskis Verdienst besteht vor allem darin, dass er der erste Kunsthistoriker war, welcher dieser wegen der durch sie inspirierten, oberflächlichen Massenproduktion von der Kunstwissenschaft nicht gewürdigten Kunst wissenschaftliche Beachtung schenkte, indem er seinen Blick auf die Originalität ihrer Anfänge richtete sowie ihre „zukunftsweisende entwicklungsgeschichtliche Mittlerrolle“ hervorhob.<sup>31</sup> Die Bedeutung des Jugendstils arbeitete er anhand rein formaler Kriterien heraus, die ihn zu dem Schluss führten, der Stil sei „ebenso wie das Rokoko, ein von innen heraus dekorativer Stil“, der den Bauten „nur durch den Schmuck oder die Form von Fenstern und Türen seinen Stempel“ aufgedrückt habe.<sup>32</sup> Die für den Jugendstil charakteristische Aufhebung der Trennung von Kunst und Dekoration vollziehe einen starken Schritt über den Impressionismus hinaus und veranschauliche „eine Abart jenes Ästhetizismus“, der „um die Jahrhundertwende am reinsten von Oscar Wilde vertreten wurde.“<sup>33</sup>

Nach Michalski hat Dolf Sternberger (1907–1989), der zur Zeit der Bundesrepublik als Politikwissenschaftler und Urheber des Begriffs „Verfassungspatriotismus“ bekannt werden sollte, in einem Aufsatz des Septemberhefts der ‚Neuen Rundschau‘ 1934 das Thema Jugendstil wieder aufgegriffen.<sup>34</sup> Sternberger, der Theaterwissenschaft, Germanistik, Kunstgeschichte, Soziologie und Philosophie studiert hatte und 1931 mit einer Arbeit über Martin Heideggers ‚Sein und Zeit‘ in Frankfurt a. M. promoviert worden war,

arbeitete danach als Redakteur der ‚Frankfurter Zeitung‘. Michalskis Aufsatz hatte zwar einen beachtlichen Widerhall „in Zuschriften, anderen Arbeiten, bis zur Zitierung im Konversationslexikon von Meyer und Brockhaus“ gefunden,<sup>35</sup> war Sternberger offenbar dennoch unbekannt geblieben. Daher schrieb ihm Michalski am 6. September 1934 einen Brief, um ihn unter anderem darauf hinzuweisen, dass vieles, was Sternberger am Jugendstil beobachtet hatte, bereits 1925 von ihm hervorgehoben worden war.<sup>36</sup> Sternbergers etwas verspätete Antwort, seine Beteuerung, er habe sich in der Zwischenzeit Michalskis Aufsatz beschaffen und lesen können, sowie seine höfliche Erwiderung auf Michalskis würdevolle, ja stolze und vielleicht auch einen Hauch pikirierte Bemerkungen und Anmerkungen könnten dafür sprechen, dass er Michalskis Aufsatz tatsächlich erst jetzt zur Kenntnis genommen hatte. Auf der anderen Seite kann die Vermutung – oder gar der Verdacht – nicht ganz beiseitegeschoben werden, dass Sternberger Michalskis Text doch schon früher gekannt hatte, ihn aber aus Opportunitätsgründen nicht hatte zitieren wollen.

Im Herbst 1925 trennten sich die Wege von Michalski und Pevsner. Pevsner blieb bis 1927 in Dresden, ging dann nach Göttingen, wo er sich bei Georg Vitzthum von Eckstädt mit einer Arbeit über ‚Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko‘ habilitierte und wo er von 1929 bis 1933 als Privatdozent Kunst- und Architekturgeschichte lehrte. Michalski kehrte nach Berlin zurück, um sich seinen wissenschaftlichen Arbeiten zu widmen. Seine Studien wurden jedoch durch eine „beinahe zweijährige schwere Krankheit“ unterbrochen.<sup>37</sup> Nach seiner Gesundung war er im Winter 1928 als Dozent an der Lessing-Hochschule (Freie Volkshochschule) in Berlin tätig.<sup>38</sup>

Vielleicht ebenfalls durch Pinder, einen der nicht wenigen deutschen Kunsthistoriker, die den lange Zeit gering geschätzten Barock, insbesondere deutscher Spielart, als eigenwertigen Stil und einen Höhepunkt der abendländischen Kunstgeschichte unter nationalen Vorzeichen wiederentdeckten,<sup>39</sup> wahrscheinlich aber auch durch seinen Aufenthalt in Dresden wurde Michalskis zweites Buch über den barocken Bildhauer Balthasar Per-

moser angeregt, das aus diesen Jahren stammt.<sup>40</sup> Wie im Falle Joseph Christians stellt auch diese Arbeit die erste kunsthistorische Würdigung des Künstlers dar, der lange und vielfältig in Dresden tätig war und dessen Stil Michalski als von Italien und Frankreich beeinflusst sieht: „Gerade Permoser ist ein Beispiel, dafür, daß auch die deutsche Barockkunst nicht ohne Italien und Frankreich zu denken ist, deren Anregungen aber, wie stets im Norden, in einem ganz eigenen Sinne umgeformt wurden.“<sup>41</sup> Michalski erkennt in ihm darüber hinaus einen Künstler, „der die vielseitigen und überfeinerten Interessen eines ganz auf splendide Repräsentation bedachten Kurfürsten- und Königshofes bedienen sollte.“<sup>42</sup> 1932 wird er dieses Buch durch einen kurzen Beitrag ergänzen.<sup>43</sup>

Während der Berliner Zeit, die sich vom Ende des Jahres 1925 bis 1929 erstreckte, ohne dass Michalski hier über eine institutionelle Anbindung verfügt hätte, fiel auch die Entscheidung, sich bei Pinder, der 1927 nach München berufen worden war, zu habilitieren. Für seine Habilitationsschrift wählte Michalski ein Thema, das er in seinen zwei früheren Büchern über Joseph Christian und Balthasar Permoser bereits gestreift hatte: das Problem der „ästhetischen Grenze“ für die Methode der Kunstgeschichte. An diesem Buch arbeitete er im Jahre 1929.<sup>44</sup>

Im Dezember 1929 kam Michalski nach München und reichte die Arbeit dort nach. Am 21. des Monats richtete er an das Dekanat der Philosophischen Fakultät (I. Sektion) das Gesuch um Zulassung als Privatdozent für das Fach Kunstgeschichte.<sup>45</sup> Während der am Tag zuvor abgehaltenen Fakultätssitzung waren als Kommissionsmitglieder neben Pinder der Archäologe Ernst Buschor, der Romanist Karl Vossler, der Historiker Arnold O. Meyer und der Pädagoge und Philosoph Alois Fischer gewählt worden.<sup>46</sup> Der ursprüngliche Titel des zu begutachtenden Werkes lautete: ‚Ueber die Eigengesetzlichkeit der Kunst. Gedanken zu einer Methodologie der Kunstwissenschaft‘. Am 27. Dezember 1929 wurde Pinder vom Dekan der Philosophischen Fakultät um das *Votum informativum* zu der Schrift gebeten, die anderen Herren um ihre Meinungsäußerung.<sup>47</sup>

Michalskis Arbeit muss vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit methodologischen

Fragen verstanden werden, insbesondere mit der bereits einige Zeit vor ihm eher von Philosophen und Kulturhistorikern diskutierten Frage nach der Autonomie der Kunstwissenschaft.<sup>48</sup> Die Frage nach dem Wesen und den Methoden der Kunstgeschichte war in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auch unter Kunsthistorikern diskutiert worden.<sup>49</sup> Manche von ihnen sollten sich dabei an die Hermeneutik Wilhelm Diltheys halten, der die Kunstwerke nur in einem Sinnzusammenhang, das heißt in einem geistesgeschichtlichen Zusammenhang hatte verstehen wollen.<sup>50</sup> Symptomatisch erscheint in dieser Hinsicht der Titel von Max Dvořáks 1924 posthum erschienenem Buch ‚Kunstgeschichte als Geistesgeschichte‘.

Um es gleich vorwegzunehmen: Mit seiner Habilitationsschrift hegte Michalski die für einen jungen Akademiker durchaus nachvollziehbare Ambition, ein dauerhaft gültiges Zeichen in der Disziplin zu setzen. Tatsache ist aber, dass er damit zweifellos einen viel zu ehrgeizigen Schritt wagte, der ihm dann auch halb misslang. Dass er nichtdestotrotz diesen methodischen Versuch unternommen hat, um ein Statut der Kunstwissenschaft zu formulieren, welches sie als eine innerhalb der Geisteswissenschaften autonome Wissenschaft etablieren sollte, ist zweifelsohne, wie Pinder meinte, der „Beweis einer grossen Kühnheit und eines echten Bedürfnisses“.<sup>51</sup> Eine solche Kühnheit mochte indes berechtigt erscheinen, wenn man sich die damalige Gesamtlage der Kunstwissenschaft, einer noch relativ jungen akademischen Disziplin, vergegenwärtigt, welche nach Pinders Einschätzung „im Methodischen unglücklicher daran“ gewesen sei „als benachbarte Fächer“.<sup>52</sup> Auch Arnold O. Meyer, der härteste Kritiker von Michalskis Arbeit unter den Kommissionsmitgliedern, befand, dass Michalskis Arbeit aus der „Gärung“ entsprungen sei, in der das Fach sich damals befand. Auch er räumte ein, dass „die Frage nach den Grenzen des Eigenlebens der Kunst und der Macht der Geschichte über die Kunst [...] von dem Mute des Verf[assers]“ zeuge, „der damit an eine der wichtigsten und die heute aktuellste Grundfrage der Kunstgeschichte“ rühre.<sup>53</sup>

Durch seinen Beitrag versuchte Michalski ein rein ästhetisches Kriterium zu finden, anhand dessen man auf die Frage nach den Grenzen der

Autonomie der Kunst und nach der Macht der Geschichte über die Kunst eine fundierte und bleibende Antwort geben könne. Denn Michalski kritisiert sowohl Dvořáks geistesgeschichtlichen Ansatz, der die Kunstwissenschaft als selbstständige Wissenschaft unmöglich mache, als auch Wölfflins rein morphologisch-deskriptive, allein im Optischen verharrende Methode, denn „es gibt deutliche Kunstperioden und Stile, für welche nur ästhetische Betrachtung nicht ausreicht.“<sup>54</sup> Er glaubt, ein formales Kriterium in dem Verhältnis von „Kunstraum“ und „Realraum“ für Kunstwerke der Malerei und Plastik gefunden zu haben. Sein Beitrag zu der methodologischen Diskussion um die „Kunstwissenschaft“ besteht vor allem in der Einführung des Begriffs der „ästhetischen Grenze“, das heißt der Grenze zwischen dem die eigene Welt des Bildes darstellenden „Kunstraum“, einem in sich geschlossenen innerbildlichen Ganzen, und dem „Realraum“, einem außerbildlichen Raum des Betrachters. Nach ihm kann diese Grenze überschritten werden, zum Beispiel durch die Anbringung eines Vorhangs, der von einer Figur des Kunstwerks überschritten wird, oder durch die Geste einer sich an den Betrachter wendenden Figur. In beiden Fällen entsteht die Illusion, als ob die Figur des Kunstraums in den Realraum überginge, oder als ob der Betrachter in den Kunstraum eingeladen wäre, um etwa durch Gebote oder religiöse Lehren erbaut, ja beeinflusst zu werden. Der Betrachter wird somit durch das Kunstwerk miteinbezogen. Die Kunst, die die „ästhetische Grenze“ überschreitet, nennt Michalski „heteronom“; die Kunst dagegen, die diese Grenze wahrt, bezeichnet er als „autonom“ (Abb. 2). Seine weitere Argumentation, die aus der Existenz dieser ästhetischen Grenze eine Unterscheidung zwischen werkimmanenter (Kunstraum) und werktranszendenten (Realraum) Analyse bzw. Interpretation des Kunstwerks postuliert, wurde 1933 von Pevsner bei seiner langen Besprechung des Buches Michalskis folgendermaßen zusammengefasst:

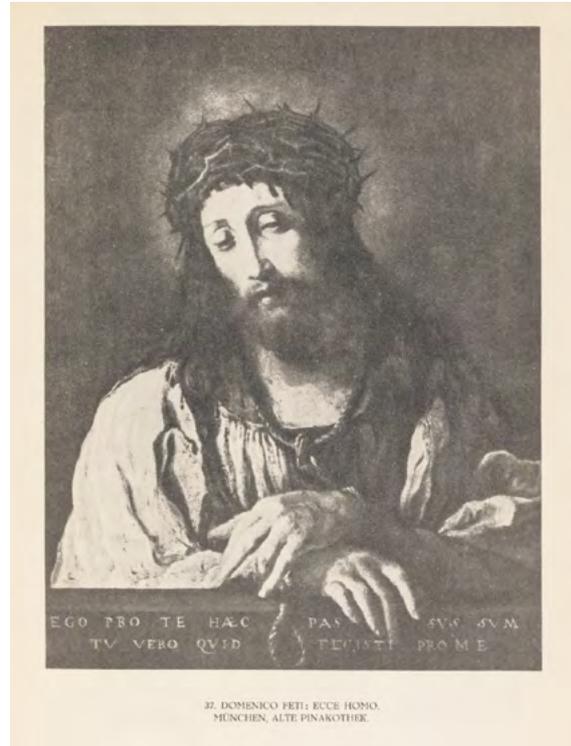
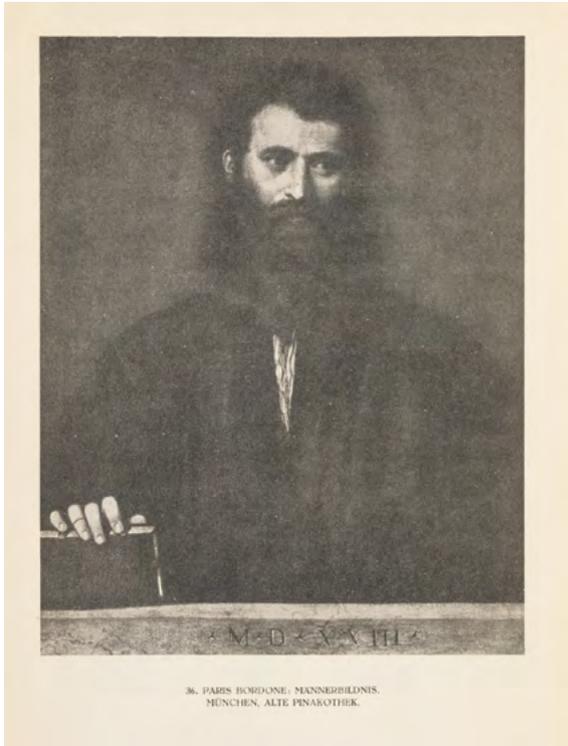
„Wenn [...] ein Kunstwerk die Grenze zwischen diesen beiden Bezirken (die ‚ästhetische Grenze‘) nicht achtet und in den Realraum vordringt oder vorzudringen scheint, dann gibt es gleichsam selbst dem Betrachter

Weisung, das Gebiet autonom künstlerischer Geltung verlassen zu wollen. Kunstwerke, welche die ästhetische Grenze überschreiten, [...] sind solche, zu deren vollem Verständnis das Wissen um außerkünstlerische, ‚lebensgeschichtliche‘ Fakten erforderlich ist. Wo dagegen die ästhetische Grenze vom Kunstwerk gewahrt wird, da fehlt für den Kunsthistoriker die Autorisierung, sich um geistesgeschichtliche Tatbestände zu kümmern – da muß vielmehr eine autonome Kunstwissenschaft ohne sie zum vollen Verständnis der künstlerischen Phänomene gelangen können.“<sup>55</sup>

Diese methodische Dichotomie wurde von den Kommissionsmitgliedern einstimmig als „bedenklich schwach“ und „schwerlich haltbar“,<sup>56</sup> als „unglücklich“ und als ein Beweis der „Grenzen der historischen Denkkraft“ Michalskis,<sup>57</sup> als „schwach und unklar“,<sup>58</sup> als ein „bizarrer Schematismus“ abgelehnt, der auf den gering entwickelten historischen Sinn des Verfassers zurückzuführen sei.<sup>59</sup> Nach Meyer zeigte Michalskis Arbeit zwar, dass „er sich um geschichtliche, namentlich geistesgeschichtliche Bildung ernsthaft bemüht“ habe, aber:

„Spekulation und Theorie überwiegen und erdrücken bei ihm die lebendige historische Anschauung. [...] M[ichalski] ist von der Philosophie, seinem ursprünglichen (neben Literatur) Studiengebiet, zur Kunst- ‚Wissenschaft‘, nicht zur Kunstgeschichte, gekommen und wird sich, wenn er seiner Entwicklungslinie treu bleibt, zu einem einseitig ästhetisch und formal gerichteten Vertreter der Kunstwissenschaft entwickeln, aber nie zum Kunsthistoriker. Es ist gewiß eine seltene Gunst der Begabung, wenn beim Kunsthistoriker ästhetischer und historischer Sinn gleich stark sind und glücklich zusammenarbeiten; gewöhnlich überwiegt einer von beiden. M[ichalski] aber hat so [einen] ausgeprägten ästhetischen Sinn in Verbindung mit dem spekulativen Hange, daß er vielleicht besser getan hätte, sich für Philosophie und Aesthetik als Specialgebiet zu habilitieren als für Kunstgeschichte.“<sup>60</sup>

Selbst Pinder musste einräumen, dass Michalskis methodologischer Versuch, dem Kunsthistoriker ein einwandfreies Erkennungsmerkmal in die Hand zu geben, „um zu ermitteln, ob er berechtigt sei, vor Werken und Stilen sich auf eine rein



## 2 „Autonome“ und „heteronome“ Darstellungsweise nach Ernst Michalski, 1932

formal-deskriptive Methode zu beschränken, oder genötigt, hinter die Form zu blicken, nach einer bestimmten ‚Gesinnung‘ zu fragen“, als gescheitert anzusehen sei.<sup>61</sup> 1933 fasste der Rezensent Pevsner diese grundsätzlichen, gerechtfertigten Bedenken zusammen, indem er behauptete, auch Michalski sei zu ehrlich, „um zu verkennen, daß für das Verständnis der künstlerischen Phänomene einer ganzen Anzahl von Epochen [...] das Wissen um außerkünstlerische Tatbestände unumgänglich erforderlich ist.“<sup>62</sup>

Einig waren sich die Kommissionsmitglieder allerdings darin, dass in Michalski ein hochbegabter Wissenschaftler, ein eminent gewandter Gelehrter stecke, der sich in einem fast völlig einwandfreien Stil ausdrücken könne;<sup>63</sup> dass seine kunsthistorische Schulung und sein Formgefühl hervorragend seien;<sup>64</sup> dass er Blick, Geschick und Feingefühl,<sup>65</sup> einen weiten Horizont, reifes Können, erstaunlich viel Wissen und eigenes Urteil habe;<sup>66</sup> dass seine Arbeit „herausfordernd paradox und zugleich geist- und kenntnisreich, maßlos einseitig im heuristischen Prinzip und zugleich erstaunlich viel-

seitig in der Stoffbeherrschung“ sei;<sup>67</sup> dass er „eine ausgezeichnete Geschichte der ästhetischen Grenze geschrieben“ habe, „ein wichtigstes Kapitel dieser Geschichte durch die ganze Ausdehnung des Fachgebietes hindurch“, und dass seine Kenntnis des Gesamtstoffes imposant sei.<sup>68</sup> Pinder verteidigte seinen Schüler und meinte am Schluss seines *Votum informativum*:

„Der Beweis, dass dieser Mann geeignet ist, Kunstgeschichte effektiv vor Studierenden zu treiben, ja, dass er Aussicht hat, weiterzukommen, scheint dem Ref[erenten] völlig erbracht. Er fügt auch die Erfahrung hinzu, dass M[ichalski] ein geradezu glänzend begabter Pädagoge und Diskussionsredner ist. [...] Auch der Irrtum, mit so viel Geist und so grossem Wissen verteidigt, ist fruchtbar. Was in einer älteren und sichereren Wissenschaft ein vielleicht sehr schwerer Einwand wäre, ist bei der Kunstwissenschaft zur Zeit eher zu verteidigen.“<sup>69</sup>

Pinder sprach sich also für die Annahme der unveränderten Arbeit als Habilitationsschrift aus, denn „der Verf[asser] soll mit dieser Arbeit in den

Kampf gehen. Der wird für ihn hart werden [...]. Die Auseinandersetzung wird aber wohl so fruchtbar sein, wie sie es nur durch bedeutende Leistungen, bedeutende wenn auch anfechtbare, wird.“<sup>70</sup> Buschor schloss sich Pinders Meinung an. Die anderen Kommissionsmitglieder aber machten ihre schwerwiegenden Bedenken gegen die Arbeit in ihrer damaligen Form geltend und setzten ihre Ansicht durch, dass dem Habilitanden das Manuskript mit Ratschlägen für eine bessere Ausgestaltung zurückzugeben sei. Vor allem wurden zwei Forderungen gestellt: Änderung des Titels in: ‚Untersuchungen zur Geschichte der ästhetischen Grenze‘ und Überarbeitung des eher theoretischen einleitenden Teils. Pinder wurde beauftragt, die grundsätzlichen Bedenken mit Michalski zu besprechen.<sup>71</sup>

Michalski fügte sich der Entscheidung der Kommission, änderte den Titel in: ‚Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte‘, machte einige vor allem sprachliche Änderungen im ersten Teil seiner Untersuchung, welche die unbedingte Maßgeblichkeit seines heuristischen Prinzips und dessen methodologischer Folgen ein wenig abschwächten und verbesserte den geschichtsphilosophischen Ansatz durch eine weitere Heranziehung der einschlägigen Literatur, wobei er an seiner oben bereits dargelegten Grundthese indes wesentlich festhielt. Am 5. November 1930 behauptete Pinder in seinem Schlussbericht:

„Die Umarbeitung des ersten Kapitels und die Berücksichtigung wichtiger Vorschläge zu Einzelheiten erlauben mir nunmehr restlos für endgiltige Annahme einzustehen. Es bleiben auch jetzt bei mir persönlich wesentliche Meinungsverschiedenheiten bestehen. Die Qualität der Arbeit aber hat entschieden gewonnen. Die Grundmeinung wird in einem andern, weniger anfechtbaren Tone gehalten.“<sup>72</sup>

Buschor und Fischer erklärten sich mit Pinder einverstanden. Meyer hielt seine Bedenken aufrecht.<sup>73</sup> Am 4. Dezember 1930 stellte Pinder sein Gesamtgutachten aus:

„Die Kommissionsmitglieder Buschor, Fischer und Pinder sind der Ansicht, dass die durchgeführten Änderungen positiv günstig sind. Herr Vossler erklärt sich

für Zulassung, Herr Meyer verharret bei seinem früheren Gutachten. Da auch dieser aber ein ‚Nein‘ zur Habilitation für unmöglich erklärt, darf gesagt werden, dass die gesamte Kommission für Annahme der Arbeit und Zulassung des Dr. Michalski zu den weiteren Habilitationsleistungen ist.“<sup>74</sup>

Letztlich konnte sich Pinder, der die Interessen seines von ihm sehr geschätzten Schülers vertrat, durchsetzen. Die Gesamtanlage und die Hauptthese der Argumentation blieben trotz gewichtiger Einwände seiner Kollegen auch nach der Umarbeitung bewahrt, wie aus seinem abschließenden Gutachten deutlich hervorgeht:

„Die Arbeit ist in ihrer jetzigen Form ein höchst beachtenswerter Beitrag zur Geschichte der ästhetischen Grenze. Er ist geleistet mit der Absicht, Wahrung der ästhetischen Grenze zum Kennzeichen autonomer, Ueberschreitung zum Kennzeichen heteronomer Kunst zu erheben. Wenn auch die methodische Absicht zu kritischen Einwänden Anlass gibt, so ist doch der durch die gesamte Kunstgeschichte gelegte Längenschnitt mit so grosser Kenntnis der gesamten wie der einzelnen Gebiete durchgeführt, es sind so viele wichtige und fruchtbare Beobachtungen in gewandter Darstellung vorgetragen, dass der Beweis für die Eignung zum Dozenten als erbracht anzusehen ist.“<sup>75</sup>

Es folgten dann am 20. Februar 1931 der Probenvortrag über ‚Neue Untersuchungen zum Werke des Bartolomeo Veneto‘,<sup>76</sup> ein Thema, über das Michalski bereits veröffentlicht hatte,<sup>77</sup> und am 28. Februar 1931 die Probenvorlesung über ‚Das Problem des Manierismus in der italienischen Architektur‘,<sup>78</sup> deren Text die Grundlage von Michalskis letzter Veröffentlichung werden sollte.<sup>79</sup> Beide Proben wurden mit Erfolg absolviert.

Der an den akademischen Senat der Universität München gerichtete und auf den 2. März 1931 datierte Antrag der Philosophischen Fakultät, die Ernennung Michalskis zum Privatdozenten für Kunstgeschichte beim Staatsministerium für Unterricht und Kultus in Vorschlag zu bringen, wurde am 2. April 1931 von dieser Behörde genehmigt.<sup>80</sup>

1932 wurde Michalskis Habilitationsschrift vom Deutschen Kunstverlag in Berlin gedruckt (Abb. 3). Im folgenden Jahr bekräftigte der Pri-

ERNST MICHALSKI  
DIE BEDEUTUNG  
DER ÄSTHETISCHEN GRENZE  
FÜR DIE METHODE  
DER KUNSTGESCHICHTE

---

DEUTSCHER KUNSTVERLAG  
BERLIN 1932

3 Titelblatt von Ernst Michalskis Habilitationsschrift ‚Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte‘, Berlin 1932

vatozent seine Auffassung, nach der man, wenn man von dem interdisziplinären Charakter der Kunstgeschichte spreche, Kunstgeschichte mit Kulturgeschichte verwechsle. Es sei eben nicht Aufgabe der Kunstgeschichte, historische Bildung auf dem Wege der Anschauung zu vermit-

teln. Denn sie sei keine Hilfswissenschaft und münde, wie jede andere autonome Wissenschaft, erst in letzter Konsequenz in eine große Universalkenntnis ein.<sup>81</sup>

Pinders Voraussage, dass innerhalb des Faches eine fruchtbare Auseinandersetzung mit Michalskis

Habilitationsschrift einsetzen werde, bewahrheitete sich nicht. Soweit ich sehe, gab es nur zwei unmittelbare Stellungnahmen zu seinen Überlegungen. Eine kam von Michalskis altem Studienfreund Nikolaus Pevsner, der 1933 seine oben bereits erwähnte Rezension veröffentlichte. Die zweite stammte von einem Kulturwissenschaftler, Franz Arens, der sich in einem ebenfalls 1933 veröffentlichten Aufsatz ausführlich mit Michalskis Buch auseinandersetzte.<sup>82</sup> Zwar bezeichnet Arens Michalskis Werk als „ein feines Buch“ und seine Untersuchung als „dankenswert“, da sie „in der Tat einen wichtigen ästhetischen Gesichtspunkt mit Geist und Klarheit nahezu durch den ganzen kunstgeschichtlichen Bereich hindurch“ verfolge.<sup>83</sup> Nichtsdestotrotz machte Arens eine Reihe von Vorbehalten und kritischen Einwänden gegenüber Michalskis Arbeit und deren uns bekannten Grundthese geltend. Denn Arens behauptet, dass die Kunstwissenschaft wohl berechtigt sei, „für ihre ästhetischen Werk- und Kompositionsanalysen einen Autonomieanspruch zu erheben [...] solange es sich um die deskriptive Auseinandersetzung mit dem Werk handelt, und nicht um die Aufspürung seiner genetischen Zusammenhänge, mit einem Worte: solange es sich um die Arbeit einer angewandten Ästhetik handelt, nicht um die der Kunstgeschichte.“<sup>84</sup>

Nach 1933 folgten lange Jahre des Schweigens, bedingt auch durch die politischen Umstände der NS-Diktatur, aber nicht nur, wie ich glaube. Dass Michalskis Argumentation von der wissenschaftlichen Gemeinde eher ignoriert wurde, hängt vielleicht auch mit ihrem unzeitgemäßen Charakter zusammen, denn er distanziert sich, wie oben bereits angedeutet, von den zwei damaligen Hauptrichtungen der Kunstgeschichte, der geistesgeschichtlichen und der stil- oder formgeschichtlichen, indem er statt des Entweder-oder etwas wie eine Synthese anstrebt. Ein formales, objektives, neutrales Kriterium (das Verhältnis von Kunst- und Realraum und damit zusammenhängend die Existenz einer überschreitbaren ästhetischen Grenze) sollte die Frage von Autonomie und Heteronomie der Kunst und der Zuständigkeit des jeweiligen methodischen Zugriffs „ohne Zuhilfenahme kulturpsychologischer Daten und Erkenntnisse“ lösen.<sup>85</sup> Dieser Ansatz fand keinen Widerhall, auch weil er zu einer starren,

auf einem unzulänglichen, wenn nicht willkürlichen Kennzeichen basierenden Dichotomie führt: Wahrung der ästhetischen Grenze = autonome Kunst; Überschreitung = heteronome Kunst. Abgesehen von dieser Schwäche enthielt aber Michalskis Konzept einige Keime, die – damals verkannt – erst später zur Entfaltung gelangen.

Mehrere Jahrzehnte nach dem Tode seines Trägers wurde Michalskis Begriff der ästhetischen Grenze als methodologischer Ansatz von der Kunstwissenschaft (aber nicht nur von ihr!)<sup>86</sup> neu entdeckt und kritisch weiterbearbeitet. Diese Wiederentdeckung erfolgte mit dem Aufkommen eines gewissen Widerstandes gegen das Übergewicht der Ikonographie, die jetzt als zu stark textzentriert empfunden wurde und die ästhetische Autonomie des Kunstwerks nur unzulänglich berücksichtigte. Die Frage nach dem Betrachter und den rezeptionsästhetischen Strategien des Werkes erlangte dabei ein bis dato unbekanntes Gewicht.

Ein Zeichen dieses wiederbelebten Interesses ist die 1996 erfolgte Neuauflage von Michalskis Habilitationsschrift, die mit einem Nachwort von Bernhard Kerber versehen wurde. Mit dieser neuerweckten Aufmerksamkeit einher ging eine eingehendere Beschäftigung mit der Frage der Autonomie und Heteronomie der Kunst,<sup>87</sup> der Frage des Bildrahmens als ästhetische Grenze<sup>88</sup> und dem Problem der Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter,<sup>89</sup> das ein zentrales Thema der Rezeptionsästhetik darstellt, jener Forschungsrichtung von Literatur- und Kunstwissenschaft, welche den Leser- oder Betrachterbezug zur methodischen Grundlage macht.<sup>90</sup> Ebenfalls mit einem neuen Interesse für Michalskis Buch einher ging die Erörterung der „Spannung, die zwischen dem Bild als fiktivem Ausblick auf die Wirklichkeit und dem Bild in seiner Eigenwirklichkeit besteht.“<sup>91</sup> Es handelt sich zusammenfassend um die allgemeinere Frage nach der „auf perfekter Illusion beruhenden Durchdringung von Kunst und Leben.“<sup>92</sup>

### *Lehrstätigkeit in München*

Vom Sommersemester 1931 bis zum Beginn des Sommersemesters 1933 las Michalski an der Münchener Universität über folgende Themen: Giorgio-