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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 53 (1996)

Heft: 4: Le cadre national

Artikel: Arbeitsteilung der Nationen : Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste

Autor: Karge, Henrik

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169492

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Arbeitsteilung der Nationen. Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste

von Henrik Karge

«Die Kunst ist nicht abhängig von der Welt, nicht eine Wirkung ihrer Revolutionen, und eben so wenig eine Macht, welche in die Kette der Ursachen und Wirkungen eingreift. Aber sie besteht auch nicht ohne Verbindung mit dem Leben; sie ist vielmehr das gewisseste Bewußtseyn der Völker, ihr verkörpertes Urtheil über den Werth der Dinge; was im Leben als geistig anerkannt ist, gestaltet sich in ihr.»[1]

In dieser Passage seines grossen Frühwerks «Niederländische Briefe» aus dem Jahr 1834 hat Karl Schnaase (1798–1875)[2] seine Sicht des Zusammenhangs von Kunst und Geschichte markant zusammengefasst: Die Kunst ist für ihn ein Medium, in dem die Tiefenstruktur der Realität in der Spiegelung der menschlichen Wahrnehmung zum Ausdruck gelangt. Schnaase erkennt in der Kunst also weder eine objektive Naturwiedergabe noch die Darstellung eines Ideals, sondern die Verkörperung einer kulturell bedingten Wahrnehmung von Realität, die an die Mentalität einzelner Völker geknüpft und damit indirekt historisch bedingt ist.

Die grosse Resonanz, die diese Kernthese der «Niederländischen Briefe» hervorgerufen hat, wird sowohl durch ihre entschiedene Ablehnung in einer Rezension Ludwig Schorns als auch durch ihre wörtliche Übernahme in Karl Immermanns später Dichtung «Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche» bezeugt.[3] Jacob Burckhardt hat sich die zitierte Passage ebenfalls zu eigen gemacht und sie als Leitmotiv seiner Baseler Vorlesung über «Geschichte der Baukunst» 1851 leicht abgewandelt wiederholt: «Die Kunst ist nicht das Maaß der Geschichte, ihre Entwicklung oder Abnahme ist kein unbedingtes Zeugniß für oder wider eine Zeit oder eine Nationalität, immer aber eines der höchsten Lebenselemente begabter Völker.»[4] Dieser Satz belegt den nachhaltigen Eindruck, den Schnaases These von der Kunst als einer «geistigen Potenz», die ihre Eigenständigkeit im Wechselverhältnis mit der Geschichte bewahrt, auf Burckhardt ausgeübt hat.[5]

Das komplexe Verhältnis von Kunst und Geschichte wird in den «Niederländischen Briefen» vielfach und unter sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten behandelt. Schnaase hat dieses Werk, das ihn mit einem Schlag zu einem der bekanntesten deutschen Kunstgelehrten machte,[6] in seinen ersten Düsseldorfer Jahren verfasst. Nach dem Studium der Rechte in Berlin und Heidelberg in den Jahren 1816–1819 hatte der aus einer Danziger Kaufmannsfamilie stammende Schnaase[7] in seiner Heimat die ersten Stufen seiner juristischen Laufbahn erklommen, die ihn schliesslich bis zum Obertribunal in Berlin, dem höchsten preussischen Gericht, führen sollte. Schon in seinen ostpreussischen Jahren entwickelte Schnaase ein ausgeprägtes Interesse an der im Entstehen begriffenen Disziplin der Kunstgeschichte, und nach seiner Versetzung als Prokurator (Staatsanwalt) ans Düsseldorfer Landgericht im Jahre 1829 befasste er sich in vielfältiger Weise mit der Philosophie und Geschichte der Kunst sowie mit deren aktueller Praxis. Dazu verhalfen ihm mehrere günstige Umstände: Schnaase wandte sich sofort der von Wilhelm von Schadow geleiteten Kunstakademie zu, die um 1830 in voller Entfaltung begriffen war, stellte deren Leistungen in einer Reihe von Aufsätzen im Schornschen «Kunstblatt» und in Kuglers «Museum» vor und entwickelte sich so, nicht zuletzt auch aufgrund der Publikation der «Niederländischen Briefe», zum theoretischen Haupt der Düsseldorfer Malerschule.[8] Organisatorisch war er in den Jahren 1831–1836 als Sekretär und zwischen 1840 und 1848 als Vorsitzender des mit der Kunstakademie eng verknüpften «Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen», des bei weitem bedeutendsten deutschen Kunstvereins, tätig. Schliesslich verband ihn eine langjährige Freundschaft mit dem Dichter Karl Immermann, der ebenfalls am Landgericht tätig war.[9] Aufgrund der monumentalen «Geschichte der bildenden Künste» (7 Bände, 1843–1864)[10] erreichte Schnaase in seinen späteren Berliner Jahren (ab 1848) die grösste wissenschaftliche Anerkennung – der lebendige geistige Austausch der Düsseldorfer Jahre war ihm in Berlin jedoch nicht mehr vergönnt.

Das 1834 bei Cotta erschienene Frühwerk der «Niederländischen Briefe» basiert auf den Erlebnissen einer Reise durch Holland und Belgien im Revolutionsjahr 1830: Wie die literarische Form der Reisebriefe erwarten lässt, wechseln hier Schilderungen von landschaftlichen Eindrücken und persönlichen Begegnungen sowie Betrachtungen zur politischen Situation der durchreisten Länder mit Beschreibungen von Stadtbildern, Bauten und Kunstwerken einander ab. All dies bildet jedoch nur eine Art leichter Verpackung für weitgreifende Reflexionen zur Theorie und Geschichte der Künste, die Schnaase nur locker mit den Stationen der Reise verknüpft hat. Mehrere dieser Abhandlungen haben eine bedeutende Wirkung auf die Entwicklung der Kunsthistoriographie ausgeübt[11] – genannt seien nur die Betrachtungen zur Genese der Landschafts- und Genremalerei und zur mittelalterlichen Archi-

tekturgeschichte, deren Reflexe sich unter anderem in Burckhardts Frühwerk finden.[12] Eine der interessantesten und zugleich problematischsten Abhandlungen des Buches ist diejenige über das historische Verhältnis von Künsten, Sprachen und Nationen, die Schnaase im 16. Brief über 45 Seiten ausbreitet[13] und die das eingangs angeschnittene Generalthema des Verhältnisses von Kunst und Geschichte spezifiziert. An diesem Text sollen sich die folgenden Bemerkungen zum Nationenverständnis in der Kunsttheorie Schnaases orientieren.[14]

Künste und Nationen: Der sechzehnte der «Niederländischen Briefe»

«In Tournay hatte mich der französische Geist angeweht. Da so viele Reisende herüber kamen, alle erfüllt von den Wundern des Julius, ließ ich mich verleiten, die Gränze zu überschreiten, um auch unter der neu aufgepflanzten dreifarbigen Fahne hindurch zu gehen» (Niederländische Briefe, S. 436).

Diese Worte stehen am Anfang des sechzehnten der «Niederländischen Briefe». Schnaase hatte, von Holland kommend, Flandern durchreist und machte von Tournai aus einen Abstecher ins französische Grenzland nach Lille und Valenciennes, bevor er nach Brüssel weiterfuhr. Der Reisende stellte ebenso interessiert wie befremdet fest, dass die französische Provinz ganz unter dem Eindruck der Pariser Julirevolution stand. Im weiteren Verlauf seiner Reise erhoben sich die belgischen Städte gegen die Herrschaft der nördlichen Niederlande, und Schnaase geriet mitten in die tumultartigen Zustände hinein. In den «Niederländischen Briefen» werden diese Erlebnisse lebendig geschildert, auch einige atmosphärische Skizzen hinzugefügt, doch steht die politische Situation Frankreichs und Belgiens nicht im Mittelpunkt der Darstellung. Es sind die kulturellen Unterschiede zwischen dem niederländisch-flämischen und dem französischen Sprachgebiet auch innerhalb Belgiens, die Schnaase zu einer ausgreifenden Betrachtung über das Verhältnis von Künsten, Sprachen und Nationen veranlassen.

Zunächst stellt Schnaase eine «eigenthümlich enge Verbindung der künstlerischen Anlage mit der Sprache» fest (S. 438) und versucht die Gründe für dieses Phänomen zu erfassen. Er geht davon aus, dass die künstlerischen Talente zu allen Zeiten und in allen Völkern in etwa gleich verteilt gewesen seien, dass dagegen der «allgemeine Geist», der zur Entwicklung des Talents nötig sei, sich über die Epochen hinweg und von Volk zu Volk stark unterscheide. Schnaase wendet sich gegen die häufig geäusserte Ansicht, dass die unterschiedliche Entfaltung der Künste in den einzelnen Ländern auf deren klimatische Verhältnisse zurückzuführen seien.[15] Mit dem Klimaargument sei nicht zu erklären, warum die Malerei sich in den Niederlanden weit stärker entfaltet habe als im benachbarten Nordfrankreich und das südliche Frankreich gegenüber Italien so deutlich zurückstehe. Weit grösseren Einfluss auf die Entwicklung künstlerischer Anlagen hat nach Schnaase der Geist des jeweiligen Volkes, der sich seiner Meinung nach an der Sprache festmachen lässt: «[...] das Talent hängt nicht wie die Pflanze vom Boden ab, sondern der Geist des Volkes, wie er sich in der Sprache ausbildet und mit derselben über ihr ganzes Gebiet verbreitet, ist zunächst der Träger des künstlerischen Elements» (S. 438–439). Eine genauere Bestimmung des für Schnaases Nationentheorie zentralen Begriffs «Volksgeist» findet sich an einer anderen Stelle der Abhandlung:

«Gewöhnlich sieht man die Nationen nur wie die Summe der Einzelnen an, die zu ihr gehören, und glaubt auch den Geist nach Köpfen, allenfalls nach der Mehrheit derselben, zählen zu können. In Wahrheit ist aber der Volksgeist nicht die todte Masse, welche durch den Zusammentritt der Einzelnen gebildet wird und ihren Charakter von der zufälligen oder willkürlichen Bestimmung derselben erhält, sondern er ist vielmehr die thätige Kraft, welche den Einzelnen zunächst beseelt, der er nicht mit Erfolg widerstrebt, die er aber, wenn er sich ihr hingibt, auszubilden und zu steigern vermag» (S. 453–454).

Mit dem Gedanken des Volksgeistes verbindet Schnaase die Vorstellung einer Gleichrangigkeit aller Völker bzw. Nationen – Schnaase gebraucht diese Begriffe auf dem Feld der neuzeitlichen (Kunst-)Geschichte synonym. Keiner Nation könne man die Anlage zur Kunst absprechen; es sei stets nur die einseitige Ausprägung einer künstlerischen Richtung, die andere Richtungen nicht zur Entfaltung kommen lasse. Diese These illustriert Schnaase mit einigen Bemerkungen zu den europäischen Völkern der Neuzeit, bei denen – im Unterschied zu Italien und den Niederlanden – die Malerei seiner Meinung nach nicht zur vollen Entfaltung gelangt sei: Bei den Engländern und den Spaniern habe der Sinn für Poesie allzusehr überwogen, die theoretische Einseitigkeit der Deutschen mit ihrem Hang zur Philosophie sei der Entwicklung der Malerei ebensowenig förderlich gewesen wie der praktische Rationalismus der Franzosen. So gelangt Schnaase zu einer Grundthese der «Niederländischen Briefe»: «Es scheint eine nothwendige *Theilung der Arbeit* unter diesen christlichen Nationen zu seyn; jede sollte ihr besonderes Feld haben, um es darin um so weiter zu treiben und die andern daran vortheilen zu lassen» (S. 442).

Um diese These zu untermauern, holt Schnaase in dem Abschnitt «Verhältniß der Künste zu einander» (S. 442–450) weit aus, um die einzelnen Kunstgattungen aus dem Zusammenwirken von Geist und Natur im Menschen zu begründen. Diese vor allem anthropologisch begründete Herleitung der Künste soll hier nicht weiter thematisiert werden.[16] Hervorzuheben ist jedoch die Schlusspassage dieses Abschnitts, in der Schnaase die Ansicht vertritt, dass die Kunstgattungen ein gemeinsames System bilden, in dem sie sich gegenseitig beeinflussen, aber auch gegenseitig abgrenzen, um ihre Eigenarten zu bewahren: «Alle Künste stehen daher in Beziehung auf einander, ziehen sich an, aber eben so sehr trennen sie sich wieder, stoßen

sich ab; denn die Trennung der Elemente war die Bedingung der Kunst, und die Vereinigung derselben würde sie wieder zur Wirklichkeit zurückbringen. Sie müssen die Reinheit des Styls behalten» (S. 450). Die Vorstellung eines Fliessgleichgewichts der Kunstgattungen stellt eine wichtige Analogie zur Konzeption der Arbeitsteilung der Nationen dar, die Schnaase in den folgenden Abschnitten näher begründet.

Unter der Überschrift «Anlage, Talente» (S. 451–455) greift Schnaase das am Anfang des 16. Briefes skizzierte Thema der Veranlagung von Völkern für bestimmte Künste wieder auf. Zunächst aber versucht er die Kunst in ihrem Verhältnis zum einzelnen Künstler zu erfassen. Schnaase setzt die Anlage zur künstlerischen Tätigkeit prinzipiell bei allen Menschen voraus, sie sei im Grunde nichts anderes als die Anlage des menschlichen Geistes überhaupt, «das lebendige Gefühl für dieses ganze Reich der Ordnung und Klarheit, für die Selbstständigkeit der Theile in der Harmonie des Ganzen» (S. 451). Das künstlerische Talent, selbst das Genie, ragen in Schnaases Augen nicht aus der Gesamtveranlagung der Menschen heraus. Er hält sie nicht für angeborene Eigenschaften, sondern für das Resultat einer glücklichen, vor allem aber einseitigen Sozialisation. Im Normalfall nämlich werde der junge Mensch durch die sinnliche Vielfältigkeit der Welt ebenso vielfältig in Anspruch genommen, so dass es ihm schwerfalle, durch die verwirrende Oberfläche «in ihr Inneres zu blicken und die leitenden Fäden wahrzunehmen» (S. 451). Bei einigen Menschen dagegen erfolgten «die ersten Eindrücke des Lebens so zusammenhängend [...], daß sie die Seele nicht verwirren, sondern sie wiederholt in ähnlicher Weise berühren [...]» (S. 452). Aus einer Neigung zu bestimmten Tönen oder Gestalten könne so die Anlage zu einer bestimmten Kunst, das Talent, entstehen, das somit notwendigerweise aus einer einseitigen Ausbildung des Individuums hervorgehe.

Der nächste gedankliche Schritt besteht in der Übertragung des Kunsttalentes vom einzelnen Menschen auf ein Volk, denn «auch die Völker sind Individuen, deren Geist in der Folge ihrer Schicksale und durch die Consequenz ihrer Thätigkeit eine mehr oder weniger beschränkte Richtung, entweder zum Praktischen oder zum einseitig Geistigen, oder auch zu einer bestimmten Kunst erhalten kann» (S. 453). Die Anlagen zu den einzelnen Künsten sind nach Schnaase zwar über die Individuen eines Volkes gleichmässig verteilt, aber der spezifische Nationalcharakter – diesen Begriff verwendet Schnaase synonym mit dem des Volksgeistes – fördere die in seiner Richtung liegenden Kunstanlagen von einzelnen Individuen und hemme dafür die Anlagen anderer Menschen. Allerdings sei eine solche einseitige Ausbildung der Kunstanlage eines Volkes «nach dem Gesetze des Zusammenhangs der Künste» nur dann möglich, «wenn mehrere geistig verbundene Völker dastehen, von denen wieder andere in den andern Künsten thätig sind» (S. 454). So wird die Arbeitsteilung im Reich der Künste erzielt: Die Völker untereinander verhalten sich nach Schnaases Auffassung wie einzelne Künstler, indem sie ihre Talente einseitig ausbilden und die der anderen Völker geniessen.

Dies sei aber nicht immer so gewesen: Schnaase beobachtet im Laufe der Geschichte – im Sinne des alternierenden Vorherrschens zentripetaler und zentrifugaler Kräfte – den Wechsel grosser Perioden, in denen sich die Künste in einem einzigen Volk sammelten, und anderer, in denen sie sich gegenseitig abstiessen und auf einzelne, miteinander verbundene Völker verteilten. In dem anschliessenden langen Abschnitt «Geschichtliches» (S. 455–472) wird diese Abfolge weit ausgreifend von der altindischen und altägyptischen Kultur[17] bis zur europäischen Neuzeit verfolgt. Ein klares Geschichtsbild vermag Schnaase jedoch erst für das klassische Altertum und die nachantike Zeit zu entwerfen.

Ein besonderer Rang gebührt nach Schnaases Auffassung der griechischen Kultur der Antike, in der die Gesamtheit der Künste zur Entfaltung gelangte. Während in der Frühzeit die Kunst noch der Wirklichkeit untergeordnet gewesen war, kehrte sich dieses Verhältnis bei den Griechen um: Die noch stark der plastischen Einzelgestalt verhaftete Kunst beherrschte nun die Wirklichkeit der Griechen in einem Masse, dass die Lebenspraxis darunter litt. Die Vollkommenheit der Griechen «im Gebiete des Schönen und der Theorie» bedurfte einer Ergänzung von aussen, und die weltzugewandten Römer konnten die theoretischen und künstlerischen Errungenschaften der Griechen im Rahmen ihrer Weltherrschaft ausnutzen. Wichtig ist für Schnaase, dass eine geistige Gesamtheit sich erst in der Zusammenschau beider Kulturen ergibt: «Wie die Griechen die ganze Kunst, umfaßten die Römer die ganze Wirklichkeit, beide zusammen waren eine Welt für sich» (S. 460).

Die Darstellung überspringt das frühe Mittelalter, da es in dieser Zeit keine nennenswerte Kunst gegeben habe – ein auffallend krasses Urteil, das Schnaase in seinem späteren Werk durch eine intensive Beschäftigung gerade mit dieser Epoche revidiert hat.[18] Im folgenden skizziert der Autor die Geschichte der Künste ab dem Jahre 1000 in knappen Worten, um die Anteile der einzelnen Völker voneinander zu sondern. In der «architectonischen Periode bis etwa 1400» sieht Schnaase eine relativ gleichmässige Ausprägung der christlichen Architektur in Deutschland, Frankreich und England, woran sich Spanien und die skandinavischen Länder angeschlossen hätten; ähnliches gelte für die Poesie. Als historischen Grund führt Schnaase an späterer Stelle an, dass sich die antike Welt nicht unmittelbar in ein System europäischer Nationen verwandelt habe. Der übergeordnete Begriff der Christenheit habe vielmehr zunächst die natürlichen Grenzen der Völker beseitigt «und alle in Ein Volk verschmolzen». Die natürliche Ungleichheit der Völker habe sich jedoch im Laufe des Mittelalters wieder geltend gemacht und zur Scheidung der Nationen geführt, so dass «zuletzt eine wahrhaft geistige Einheit entstand, ein inneres Band, das die verschiedenen, selbstständigen Nationen zu einem Völkersysteme verbindet» (S. 476). In künstlerischer Hinsicht spielt Italien bereits im Mittelalter eine Sonderrolle: Anfangs, so meint

Schnaase, bleibt Italien hinter den anderen europäischen Ländern zurück und kann auch keine feste Architekturform finden, seit dem 13. Jahrhundert aber entwickelt es über die neuentstehende Skulptur und Malerei sowie die monumentale Poesie Dantes und Petrarcas eine eigene Richtung, die «das antike Princip in der christlichen Kunst repräsentirt» (S. 467) und sich in der folgenden, der «plastisch malerischen Periode» (15.–17. Jh.) als massgebliche Norm durchsetzt. Nach einer anfänglichen eigenen Ausprägung der niederländischen und oberdeutschen Malerei übernehmen auch die nordischen Länder das italienische Modell. In dieser Zeit vereinigen sich also alle Künste – auch die Poesie und Musik – in einem einzigen Land, «so daß die Zeit der Griechen zurückzukehren scheint» und sich die übrigen Nationen Italien gegenüber «wie Römer oder Barbaren» verhalten (S. 465). Gegen Ende dieser Periode beginnen die einzelnen Nationen dagegen wieder, eigene Kunstbestrebungen zu entfalten, was sich zunächst in der Poesie Spaniens, Portugals und Englands zeigt.

In der dritten, der «dramatisch-harmonischen Periode» (17.–18. Jh.), ist die Herrschaft Italiens vorüber. «Das große moderne Drama entwickelt sich in England (Shakespeare) und in Spanien (Lope de Vega, Calderon)», die Malerei entfaltet sich in Spanien sowie dauerhafter und eigenständiger in den Niederlanden. Das «Jahrhundert Ludwigs des Vierzehnten» bedeutet für Frankreich eine Einheit der Künste auf hohem Niveau, aber «mehr oder weniger getrocknet», so dass «das frische Leben der Kunst zu Ende» scheint (S. 466). An anderer Stelle bezeichnet Schnaase die von den Franzosen erreichte Einheit der Künste als «Vereinigungspunkt» für die nördlichen Völker, «freilich nur als diplomatischer Repräsentant des Reichs der Künste» (S. 478). Deutschland ist inzwischen aufgrund seiner religiösen Streitigkeiten «immer weiter auf das theoretische Gebiet übergegangen; in allem Practischen unbeholfen, lebte es nur noch in pedantischen Schulformeln» (S. 466). Dafür entwickelt sich hier die Musik zu ihrer höchsten Blüte, die Schnaase in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sieht, sowie bis in die Gegenwart hineinreichend die deutsche Poesie.[19] In der Gesamtschau erscheint Italien als das einzige Land der Neuzeit, in dem alle Kunstgattungen nebeneinander blühen, wenn auch in einer allzu engen Verbindung miteinander, die die Reinheit der Gattungen trübe. Die anderen christlichen Völker ergeben seiner Meinung nach zusammengenommen ein «Gegenbild der Italiener. Sie besitzen das, was jenen fehlt, im Beginn die feste architektonische Basis und auf der höchsten Entwickelungsstufe die geistigsten Gattungen in voller Tiefe der Ausführung. Allein freilich sind diese Vorzüge nur ein Gemeingut Aller, und keines von ihnen kann sich rühmen, in so vielen Richtungen so Bedeutendes geleistet zu haben, wie die Italiener» (S. 469).

Schliesslich kommt Schnaase noch einmal auf seine früher skizzierte Zuordnung bestimmter Kunstgattungen zu einzelnen Völkern zurück: Die drei westlichen Länder Spanien, Frankreich und England als «das Gebiet des praktischen Verstandes, der weltlichen Ehre und Macht», in denen sich das Rittertum am stärksten ausgeprägt habe, seien vorzüglich zur Poesie, vor allem zum Drama, veranlagt. Deutschland dagegen mit seiner theoretischen Neigung habe das Talent zur geistigsten Kunst, der Musik. Die Niederländer hätten zwar die gleiche germanische Neigung zur Innerlichkeit, aber in einer stärker lebenszugewandten Art, die sie zur Malerei besonders befähige (S. 470–472). Leben und Kunst seien bei den Italienern – wie in der Antike bei den Griechen – am ehesten zu einer Einheit verschmolzen, bei den genannten drei westlichen Völkern immerhin noch eng verbunden, bei den Deutschen dagegen weitgehend voneinander getrennt (S. 478).

In einer übergreifenden Betrachtung vertritt Schnaase die Ansicht, dass die Vereinigung aller Künste in einem Volk, wie bei den Griechen und Italienern, den geistigsten Gattungen nicht förderlich sei; denn auf «der höchsten Stufe der Kunst muß die abstoßende Kraft der einzelnen Gattungen am stärksten sein» (S. 472). Die Ausprägung einer konkreten Gattung auf höchstem Niveau absorbiere gleichsam die Kräfte, die auf andere Gattungen verwendet werden könnten, und bedinge eine notwendig einseitige Struktur. Die verschiedenen einseitig ausgerichteten Völker ergänzten sich so zu einer höheren Einheit der Künste. Dahinter sieht Schnaase die Wirksamkeit eines allgemeinen geschichtlichen Gesetzes, das er aus dem gesellschaftlichen Grundverhalten der Menschen herleitet:

«In der That ist das Gesetz der wirklichen Geschichte kein anderes als das der Kunstentwickelung, das große Naturgesetz alles geistigen Lebens, wodurch in jedem Keime die polarisch entgegengesetzten Kräfte sich trennen, die ihnen zukommenden Stellen einnehmen, und dann, mehr und mehr das Verwandte heranziehend, das Fremdartige abstoßend, die Mittelglieder hervorrufen, bis das organische Ganze in sich abgeschlossen und vollendet ist. Ein solcher Proceß findet schon statt, wenn nur mehrere einzelne Menschen in einem bleibenden geistigen Verhältnisse sind; schon da sondern sich die Gegensätze, jede Eigenthümlichkeit wird befestigt, und erhält zuletzt, wie durch Verabredung oder Anordnung, ihre bestimmte Rolle angewiesen» (S. 473–474).

Deutlicher noch sei dies im Verhältnis der Staaten zueinander festzustellen, weil das Element des Willkürlichen hier eine geringere Rolle als beim einzelnen Menschen spielt: Was zunächst den Schein des Zufälligen hat, die Beziehungen und Konflikte der Staaten, folgt dem Gesetz der Sonderung. Selbst ein feindliches Verhältnis bedeutet somit eine gegenseitige Ergänzung und Bestätigung; die Staaten «lehnen sich an einander an, und könnten ohne diesen Kampf nicht bestehen» (S. 474).

So gelangt Schnaase zu einer seiner wichtigsten Thesen: der systemhaften Analogie von Politik und Kunst, die beide als weitgehend selbständige geistige Potenzen verstanden werden, die sich aber gegenseitig ergänzen und bedingen, so dass die «großen Perioden der Geschichte den Stufen der Kunst» entsprechen:[20]

«Die äußere Wirklichkeit des politischen Lebens der Völker ist eben sowohl wie die Kunst eine geistige Schöp-

fung, der Geist der Menschheit umfaßt beide, als die einander entsprechenden Hälften seiner kugelähnlichen Gestalt. Beide gleichen sich daher in ihrer inneren Organisation, denn sie sind von Einem innern Leben durchdrungen und gehen stets in einander über. Die Wirklichkeit ist der Stamm, welcher die Blüthe der Kunst trägt, und in ihr erzeugt sich wieder das Samenkorn für eine neue Gestaltung des Wirklichen» (S. 474).

Die im 16. Brief verfochtene Reinheit der Kunstgattungen hat Schnaase offenkundig nicht auf sein eigenes literarisches Produkt angewandt, denn die vorgestellten kunsthistoriographischen Reflexionen lassen sich mit der äusseren Form des Reisebriefs kaum in Einklang bringen, zumal die Erlebnisse der niederländischen Reise von 1830 hier so gut wie keine Rolle spielen. Liest man den Brief dagegen als gelehrte Abhandlung, so vermisst man eine stringente Argumentation und die Untermauerung der Thesen durch Beispiele. Die freie literarische Form dieses Textes, die nach heutigen Massstäben am ehesten als Essay zu bezeichnen wäre, bietet dennoch grosse Vorzüge: Indem er sich nicht selbst die Pflicht auferlegt, seine Argumente einzeln zu belegen, vermag sich Schnaase hier zu kühnen gedanklichen Konstruktionen aufzuschwingen, die sich über die Zeiten hinweg als anregend erweisen. Dennoch bleibt ein zwiespältiger Eindruck angesichts der entschiedenen Urteile über Kunstrichtungen und Nationalcharaktere, die sich aus heutiger Sicht als einseitig, ja naiv erweisen.[21]

Trotz aller Schwächen im einzelnen ist der sechzehnte der «Niederländischen Briefe» als eine der vielschichtigsten Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Kunst und Nationenbildung innerhalb der Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts anzusehen. Dabei reagiert Schnaase weniger auf den aufkommenden Nationalismus des 19. Jahrhunderts, als dass er die im späten 18. Jahrhundert vor allem durch Johann Gottfried Herder geprägte emphatisch-universalistische Nationenvorstellung mit einer neu entwickelten Theorie kultureller Systeme verbindet. Dies lässt sich an einer Folge aufeinander aufbauender gedanklicher Motive zeigen, die den Text im Kern konstituieren.

Sprache versus Natur

Schnaases besonderes Augenmerk gilt der Frage, wie es zur ungleichen Verteilung künstlerischer Talente kommt. Entscheidend ist für ihn nicht der Zufall der Geburt, sondern die Prägung des Kindes in seiner Sozialisation. Jegliche Begabung, sei sie künstlerischer, theoretischer oder praktischer Natur, hänge mit der Entwicklung eines klaren Weltbildes in der Seele des Kindes zusammen. Hier wird der subjektivistische Kern der Schnaaseschen Anthropologie spürbar: Dem Menschen steht keine geordnete Natur gegenüber, die er in der Kunst nur nachzuahmen braucht; die Welt bietet vielmehr ein verwirrendes Bild, «und die Seele spiegelt in sich die unklare Mischung des wirklichen Daseyns» (S. 451). Die Ordnung der Welt konstituiert sich nach Schnaases Auffassung im Subjekt, so dass, wenn «die ersten Eindrücke des Lebens so zusammenhängend folgen, daß sie die Seele nicht verwirren, sondern sie wiederholt in ähnlicher Weise berühren» (S. 452), ein künstlerisches Talent und in seltenen Fällen ein Genie entstehen kann. Mit der Klarheit der Weltsicht ist hier auch stets, so Schnaase, eine gewisse Einseitigkeit verbunden.

Schnaases Sozialisationsthese bedeutet eine klare Abkehr von dem in der Zeit um 1800 vorherrschenden Geniedenken, das die Künstler als «Günstlinge der Natur» angesehen und die Natur selbst zur treibenden Kraft der Kunst erklärt hatte, die sich im Genie zur Erscheinung bringt: «Genie ist die angeborne Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt» (Kant).[22] Schnaase dagegen erklärt in einer anthropologischen Wendung das künstlerische Talent aus der sozialen Bindung des Menschen, der in seiner psychischen Entwicklung die kulturellen Einflüsse seiner Umgebung aufnimmt und auf dieser Grundlage ein eigenes klares Weltbild ausformt.

Auch wenn der Künstler die Natur darstellt: Weder die innere Natur des Menschen noch die Natur seiner äusseren Umgebung sind nach Schnaases Auffassung als bestimmende Faktoren für die Entstehung künstlerischer Talente anzusehen. So wird bereits am Anfang des 16. Briefes die althergebrachte Vorstellung zurückgewiesen, das Klima eines Landes übe einen massgeblichen Einfluss auf die Entfaltung der Künste aus. Die Klimatheorie, die massgeblich an der Konstituierung und Verfestigung von Stereotypen der Nationenbeschreibung beteiligt gewesen ist, hatte sich – unter Benutzung antiker Vorlagen – in der französischen Literatur des späten 17. und 18. Jahrhunderts herausgebildet (Bouhours, Dubos, Buffon) und war von Winckelmann in die Historiographie der antiken Kunst eingeführt worden.[23] Auch Herder rezipierte die französische Klimatheorie und setzte den Einfluss des Klimas auf den Nationalcharakter zeitweise höher an als denjenigen der Abstammung[24] – hier zeigen sich Grenzen der Herder-Rezeption bei Schnaase.

Wie schon auf der Ebene des individuellen Talents, so leitet Schnaase auch auf der Kollektivebene die Kunst nicht von objektiven Rahmenbedingungen ab, sondern entwickelt sie aus der subjektiven Gestaltungskraft des Menschen. So liegt es für ihn nahe, in der Sprache eine wichtige Parallelerscheinung der Kunst zu sehen: Schnaases Auffassung der Kunst als einer Ausdrucksform des Menschen, die, gegliedert in kulturelle Einheiten, sich über lange Zeiträume hinweg tradiert und dabei langsam verwandelt, erinnert auffallend stark an die Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts.[25] Diese entfaltet sich jedoch erst in Humboldts Spätwerk «Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts» (Einleitung zum Kawi-Werk), das posthum 1836–39 und damit etwas später als die «Niederländischen Briefe» erschienen ist.[26]

Auch wenn beide Werke offenbar unabhängig voneinander entstanden sind, lohnt ein vergleichender Blick in Humboldts Kawi-Werk. Im Kapitel «Zusammenwirken der Individuen und Nationen» geht Humboldt ähnlich wie Schnaase davon aus, dass «jede Nation, noch abgesondert von ihren äußren Verhältnissen, als eine menschliche Individualität, die eine innere eigenthümliche Geistesbahn verfolgt», zu betrachten ist. Die «Wirksamkeit der Einzelnen, auf welche Stufe sie auch ihr Genius gestellt haben möchte, [sei] doch nur in dem Grade eingreifend und dauerhaft [...], in welchem sie zugleich durch den in ihrer Nation liegenden Geist emporgetragen werden [...].»[27] Auf der Grundlage des Volksgeistes basiert nach Humboldts Auffassung das System der Sprache:

«Das Daseyn der Sprachen beweist aber, daß es auch geistige Schöpfungen giebt, welche ganz und gar nicht von Einem Individuum aus auf die übrigen übergehen, sondern nur aus der gleichzeitigen Selbstthätigkeit Aller hervorbrechen können. In den Sprachen also sind, da dieselben immer eine nationelle Form haben, die Nationen, als solche, eigentlich und unmittelbar schöpferisch.»[28]

Schnaase hatte die Künste ganz ähnlich aus der überindividuellen Wirkung des Volksgeistes abgeleitet. Wichtig ist, dass Schnaase und Humboldt auch methodisch ähnlich vorgehen, wenn sie der Frage des Ursprungs der Künste bzw. Sprachen – ganz im Gegensatz zu Herder – wenig Bedeutung zumessen und stattdessen die weitgehend autonome, sich selbst reproduzierende Struktur des Kunst- bzw. Sprachsystems zu ergründen versuchen.

Damit ist allerdings nicht die Frage geklärt, ob Schnaases Parallelsetzung von Sprachen und Künsten, die Jahrzehnte später auch in der frühmodernen Kunsttheorie Konrad Fiedlers eine grosse Rolle spielt,[29] sachlich gerechtfertigt ist. Im Falle Schnaases führt die Sprachanalogie zu einer einseitigen Auffassung der Kunst, die die individuellen künstlerischen Leistungen zugunsten übergreifender anonymer Phänomene, wie «Volksgeist» und «Stil», zurückdrängt – ein Schritt in Richtung auf die um 1900 dominierende «Kunstgeschichte ohne Namen».

«Volksgeist»

Eine grundlegende Gemeinsamkeit der Schnaaseschen Kunsttheorie und der Sprachtheorie Wilhelm von Humboldts besteht in der Auffassung, in jedem Volk sei eine gewisse geistige Grundprägung festzustellen, so dass es sich im übertragenen Sinn als Individuum verstehen lasse. Da die Vorstellung eines die künstlerische Ausrichtung eines Volkes bestimmenden Geistes, des «Volksgeistes», als eine der wichtigsten und zugleich problematischsten Konzeptionen der Schnaaseschen Kunsttheorie anzusehen ist, sind im folgenden einige klärende Bemerkungen zur Genese und zur historischen Semantik des Volksgeistbegriffs[30] notwendig.

Der naheliegende Verdacht, in der Verwendung des Begriffs «Volksgeist» spiegele sich ein nationalistischer[31] Zug der Schnaaseschen Kunsthistoriographie, wird, wie im folgenden zu zeigen sein wird, der historischen Semantik des frühen 19. Jahrhunderts nicht gerecht. Schnaase wendet die Kategorie «Volksgeist» auf alle von ihm untersuchten Völker gleichmässig an, so dass sich keine Bevorzugung des eigenen Volkes ergibt – sieht man von einem ausdrücklichen Lob der deutschen Poesie und Malerei der Gegenwart ab, so fallen seine Urteile über die deutsche Kunst ziemlich ungünstig aus. Die vitalistische Auffassung der sich in einem Volk zu einer bestimmten Zeit ausbildenden geistigen Grundtendenzen als «tätige Kraft», die sich analog zur Seele des Individuums als Geist formiert, trägt stark irrationale Züge. Dagegen finden sich in Schnaases Text keine naturgegebenen Charakterzüge einzelner Nationen im Sinne ewiger Werte: Da die Nationen historisch bedingt und in dauernder Wandlung begriffen sind, ist auch der jeweilige Volksgeist steten Veränderungen unterworfen. Schnaase war allerdings nicht bewusst, dass der Volks- und Nationenbegriff selbst nicht unterschiedslos auf alle historischen Zeiten angewendet werden kann. Dass Schnaase den Ausdruck «Volksgeist» nicht im Sinne einer unveränderlichen Konstante begriffen hat, geht besonders deutlich daraus hervor, dass er ihn mit der sich langsam verwandelnden Sprache und nicht mit festen geographischen Begriffen, wie Klima oder Landschaft, verbunden hat. Gerade hierin zeigt sich der entscheidende Unterschied gegenüber den vielen Versuchen europäischer, vor allem deutscher Kunsthistoriker des frühen 20. Jahrhunderts, Nationalstile an biologischen Konstanten eines Volkes oder an der Natur des Landes, mithin an Blut und Boden, festzumachen.[32]

Im frühen 19. Jahrhundert war der Begriff «Volksgeist» in sehr unterschiedlichen politischen und philosophischen Lagern gebräuchlich. Versucht man zu klären, an welchen Positionen sich Schnaase bei der Verwendung dieses Begriffs orientierte, so sind dessen jeweils wechselnde Konnotationen zu berücksichtigen.

Zunächst liegt die Annahme nahe, dass Schnaase den Volksgeistbegriff seines philosophischen Lehrers Hegel übernommen hat. Schnaase hatte Hegel 1817 in Heidelberg kennengelernt und war diesem ein Jahr später nach Berlin gefolgt. In einem späteren Lebensrückblick beschrieb Schnaase die Faszination, die er beim Studium der Philosophie Hegels empfunden hatte, doch bezeugte er hierin zugleich seine kurz darauf erfolgte Abwendung von der Hegelschen Lehre.[33] Dennoch gilt Schnaases Kunstauffassung gemeinhin als hegelianisch geprägt, auch wenn sich bei näherer Überprüfung nur wenige Gemeinsamkeiten mit Hegels System feststellen lassen. So zeigen sich bei beiden Denkern auch deutliche Unterschiede in der Verwendung des Volksgeistbegriffs: Hegel hatte die «Völkergeister» in seinen «Grundlinien der Philosophie des Rechts» von 1821/22 allein als Katalysatoren der Verwirklichung des Weltgeistes gesehen, «um dessen Thron sie als Vollbringer seiner Verwirklichung und als Zeugen und Zierate seiner Herrlichkeit stehen.»[34] Das sich hier ausdrückende teleologische Denken war Schnaase fremd, des-

sen Argumentation in den «Niederländischen Briefen» Hegels Vorstellung von der epochalen Weltherrschaft eines einzigen Volkes, gegenüber der «die Geister der anderen Völker rechtlos» seien,[35] diametral entgegengesetzt ist. Schnaase betont gerade die Nachteile einer dominierenden Kunstnation, in der alle Gattungen zentriert sind, gegenüber seinem Prinzip der Arbeitsteilung der Nationen.

Dagegen weist Schnaases Volksgeistbegriff deutliche Bezüge zum politischen Denken seines rechtshistorischen Lehrers Friedrich Carl von Savigny auf, bei dem Schnaase in Berlin ab 1816 studiert hatte. Savigny hob in seiner bekannten Streitschrift «Vom Beruf unsrer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft» aus dem Jahre 1814 die Bedeutung des Volksgeistes für die Rechtsgeschichte hervor: Recht, Sprache, Sitte und Verfassung eines Volkes haben nach seiner Ansicht «kein abgesondertes Daseyn, es sind nur einzelne Kräfte und Thätigkeiten des einen Volkes [...]. Was sie zu einem Ganzen verknüpft, ist die gemeinsame Überzeugung des Volkes, das gleiche Gefühl innerer Nothwendigkeit, welches allen Gedanken an zufällige und willkührliche Entstehung ausschließt.»[36] Für Savigny bewährt sich «dieser organische Zusammenhang des Rechts mit dem Wesen und Character des Volkes [...] auch im Fortgang der Zeiten», das Recht sei hierin der Sprache vergleichbar.[37] Savignys Schüler Jacob Grimm hat diesen Gedanken zu der These weiterentwickelt, dass Recht und Poesie gemeinsam in den historischen Ursprüngen des Volkes wurzeln.[38] Das Volk wird bei Savigny und Grimm als ein kollektives Individuum verstanden, das sich aus einer unschuldigen Frühzeit heraus entwickelt hat. Die hier angedeutete Begründung des Volksgeistbegriffs aus der Rechtstheorie der Historischen Rechtsschule[39] dürfte für den Juristen Schnaase von grosser Bedeutung gewesen sein, auch wenn ihm die Erforschung der Ursprünge (kunst)historischer Phänomene weit weniger am Herzen lag als die Erfassung ihrer Strukturen.

Stärker noch als durch das Vorbild Savignys ist die in den «Niederländischen Briefen»ausgebreitete Volksgeisttheorie durch die Schriften Johann Gottfried Herders[40] geprägt. Herder hatte seinerseits auf zwei berühmte Werke der französischen Aufklärung zurückgegriffen: Voltaire nennt den «Geist der Nationen» im Titel seines Werkes «Essai sur les mœurs et l'esprit des nations»,[41] Montesquieu gab in seinem Hauptwerk «De l'esprit des lois» die Losung aus: «C'est au législateur à suivre l'esprit de la nation ...»[42] Die Semantik des Kernbegriffs «Volk» (bzw. «Nation») wandelte sich bei Herder jedoch radikal, indem sie eine bislang ungeahnte historische Tiefendimension erhielt[43] und emotional stark aufgeladen wurde; im Gegensatz zur französischen Tradition des politischen Staatsvolks betont Herder aus dem Bewusstsein der nicht existenten deutschen Staatlichkeit heraus die Abstammungs- und Sprachgemeinschaft des Volkes.[44]

Entscheidend ist in unserem Zusammenhang Herders Deutung des Volkes als Kollektivindividuum, das mit Geist und Seele ausgestattet ist.[45] Entsprechend dieser vitalistischen Auffassung vergleicht Herder die historische Entwicklung eines Volkes mit den Lebensaltern des einzelnen Menschen[46] und versucht das Wesen einer Kultur über das Studium ihrer Ursprünge zu ergründen. Auch das Ideal der harmonischen Koexistenz aller Völker verdeutlicht Herder mit einer Metapher aus dem Reich des organischen Lebens, wenn er – in einer charakteristischen religiösen Wendung – die Völker mit Gewächsen im grossen Garten der Schöpfung vergleicht.[47] Unzweifelhaft liegt in dieser organologischen Auffassung der Völker die wichtigste Quelle der Volksgeistvorstellung bei Humboldt und Schnaase. Beide Gelehrte haben jedoch die irrationalen Züge der Herderschen Gedanken zugunsten der abstrakteren Auffassung des Volksgeistes als eines sich selbst reproduzierenden Systems zurückgedrängt – so findet sich in ihren Sprach- und Kunsttheorien weder die Herdersche Lebensalteranalogie noch die Betonung der Ursprünge einer Kultur.

Schliesslich sei auf die Herdersche Prägung der anfangs vorgestellten Kernthese der «Niederländischen Briefe» hingewiesen: In den «Briefen zu Beförderung der Humanität» sieht Herder 1796 den Ausdruck des Charakters eines Volkes nicht in dessen politischer und militärischer Geschichte, sondern in seiner Sprache und vor allem Poesie: «So ists mit der Poesie der Völker und Zeiten auf unserm Erdrunde; in jeder Zeit und Sprache war sie der Inbegriff der Fehler und Vollkommenheiten einer Nation, ein Spiegel ihrer Gesinnungen, der Ausdruck des Höchsten, nach welchem sie strebte [...].»[48]

Arbeitsteilung der Nationen

Das Leitmotiv des sechzehnten der «Niederländischen Briefe» besteht in der Konzeption einer «Arbeitsteilung der Nationen». Der geläufigen Vorstellung einer Rangordnung der Kunstnationen, sei diese nun durch Griechenland, Italien oder Frankreich angeführt, tritt Schnaase mit Entschiedenheit entgegen, indem er zum einen von einer gleichmässigen Verteilung künstlerischer Talente über alle Völker ausgeht und zum anderen sich gegen die isolierte Betrachtung der Kunst eines einzigen Landes wendet. Nach Schnaases Auffassung bilden die Nationen erst durch ihre freundlichen wie feindlichen Kontakte ihre geistigen Eigentümlichkeiten heraus, so dass die spezifische künstlerische Ausrichtung eines Landes die entgegengesetzte Ausrichtung des Nachbarlandes fördert. Die Totalität der Künste bildet sich somit erst im freien Zusammenspiel der Nationen heraus – Italien mit seiner Konzentration aller Künste steht nach Schnaase seit dem Mittelalter in Opposition zu den anderen europäischen Völkern, deren Künste sich nach dem «Gesetz der Sonderung» einseitiger ausgeprägt haben.

Die Originalität dieser Konzeption erweist sich zunächst in der Abkehr von den bisherigen Modellen der Kunsthistoriographie, die sich fast immer am Ideal einer bestimm-

ten Epoche und einer entsprechenden nationalen Kultur orientiert hatten, sei dies nun das Ideal des klassischen Griechenland, das des Italien der Renaissancezeit oder das des deutschen Mittelalters. Zwar hebt Schnaase wie die Frühromantiker die europäische Integrationskraft der christlichen Kirche des Mittelalters hervor,[49] doch interessiert er sich in noch stärkerem Masse für die Ausbildung des modernen Systems europäischer Nationen seit dem Spätmittelalter – die Parallele zur historistischen Geschichtswissenschaft Leopold von Rankes ist hier besonders evident.[50]

Massgeblich geprägt wurde die Konzeption einer «Arbeitsteilung der Nationen» wiederum durch die Geschichtsphilosophie Herders, der die freie Entfaltung aller Völker, und zwar nicht allein der europäischen, forderte. Jedes Volk, so schreibt Herder in den «Briefen zu Beförderung der Humanität » (1793–1797), habe «seine Regel des Rechts, sein Maß der Glückseligkeit in sich»,[51] auf dieser Grundlage könnten alle Völker in Eintracht zusammenleben und sich «als Familien» beistehen.[52] Dies sollte nach Herders Auffassung jedoch nicht zu einer Verschmelzung, sondern zu einem geordneten Nebeneinander der Nationen führen[53] – dieser Gedanke lebt in Schnaases «Gesetz der Sonderung» fort.

Ausgehend von Herder hat der frühe Wilhelm von Humboldt in der fragmentarischen Schrift «Das achtzehnte Jahrhundert» (verfasst 1795–1797) eine Konzeption entwickelt, die Schnaases «Arbeitsteilung der Nationen» sehr nahe kommt: Humboldt führt hier den raschen Fortschritt der europäischen Kultur auf die wechselseitige Einwirkung der englischen, französischen, italienischen und deutschen Literatur zurück – gerade die Unterschiedlichkeit der Nationalkulturen sieht Humboldt, ganz ähnlich wie Schnaase, als Movens der Entwicklung an.[54] Ein unmittelbarer Einfluss der unpublizierten Frühschrift Humboldts auf die «Niederländischen Briefe» ist zwar auszuschliessen, doch lassen die aufgezeigten Parallelen erkennen, wie sehr Schnaase im universalistischen Denken des späten 18. Jahrhunderts verwurzelt war.

Die Vorstellung einer «Arbeitsteilung der Nationen» konnte sich allerdings auch mit der Idee moderner Nationalstaaten verbinden: Über zwanzig Jahre nach dem Erscheinen der «Niederländischen Briefe» und natürlich ohne Kenntnis dieses Werks entwickelte der italienische Revolutionär Giuseppe Mazzini, eine der führenden Persönlichkeiten des paneuropäischen Nationalismus, in seinem Londoner Exil eine politische Utopie, die die «Arbeitsteilung der Nationen» bis ins Kuriose steigerte. Wie Mazzini 1857 in Briefen erläuterte, plante er die Einteilung Europas in elf grosse demokratische Nationalstaaten bzw. Föderationen, denen er jeweils eine bestimmte historische Aufgabe zuwies: Die Engländer sollten die Industrialisierung und die Gründung überseeischer Kolonien vorantreiben, die Russen die Zivilisierung Asiens, die Deutschen sollten das Denken übernehmen, und den Italienern als Erben Roms fiel die Weltherrschaft zu ...[55]

Nationalismus? Zur politischen Haltung Karl Schnaases

Gerade angesichts der letztgenannten Parallele stellt sich die Frage nach dem politischen Standort von Schnaases Nationenverständnis. Auch wenn Schnaase, wie gezeigt wurde, sich vor allem auf universalistische Konzeptionen des späten 18. Jahrhunderts zurückbezog, ist die Frage nach nationalistischen Tendenzen in der Kunsttheorie der «Niederländischen Briefe» noch nicht abschliessend geklärt.

Diese Frage ist nicht zu beantworten ohne einen Blick auf die politischen Ansichten des Juristen Schnaase, über die ein ungewöhnlich reiches Quellenmaterial Auskunft gibt. Zwar existieren aus den frühen Düsseldorfer Jahren nur wenige Zeugnisse, doch zeigen diese bereits eine für Schnaase charakteristische Mischung aus Königstreue, Reformbereitschaft und Revolutionsangst. In Zeitungsartikeln forderte der Jurist eine Fortführung der preussischen Reformen des frühen 19. Jahrhunderts und trat für eine allmähliche Weiterentwicklung der Gesellschaft – so in einem Artikel von 1844 «für den Fortschritt zwar, aber für den bewußten, klaren, von der geschichtlichen Grundlage der Gegenwart ausgehenden»[56] – ein. Die interessante politische Rolle, die Schnaase in der Revolution von 1848 in Düsseldorf gespielt hat, ist in der Geschichte der Kunstgeschichte bislang vollkommen unbekannt geblieben. Hier sei nur angedeutet, dass er als führendes Mitglied des liberalen «Bürgervereins» in die politischen Diskussionen des Revolutionsjahrs eingriff[57] und aus der Position eines konservativ ausgerichteten Liberalismus heraus einen «Politischen Katechismus für das Volk» verfasste, in dem er ausführlich die Grundsätze der konstitutionellen Monarchie entwickelte.[58] Schnaases Position blieb allerdings zwiespältig: Als Oberstaatsanwalt war er massgeblich an der Verhaftung des Dichters Ferdinand Freiligrath wegen eines angeblich umstürzlerischen Gedichts beteiligt; zugleich wurde er im September 1848 als preussischer Justizminister in einem liberalen Kabinett Beckerath gehandelt, das aufgrund der einsetzenden Reaktion nicht zustande kam. Im gleichen Monat wurde Schnaase ans Berliner Obertribunal versetzt; aus der Politik hat er sich danach ganz zurückgezogen. Charakteristisch für Schnaases politische Position ist das durch die Historische Rechtsschule geprägte organische Fortschrittsmodell, das weitgehend den Vorstellungen der rechtsliberalen Casino-Fraktion in der Frankfurter Paulskirche entsprach.

Im «Politischen Katechismus für das Volk» spricht Schnaase zwar von der «lange ersehnten Einheit Deutschlands», die dem Willen des ganzen Volkes entspreche, doch lehnt er die Schaffung eines einheitlichen Nationalstaats nach französischem Muster ab: Deutschland solle sich gemäss seiner partikularistischen Tradition nur zu einem relativ lockeren föderativen Staatsgebilde zusammenschliessen.[59] Betrachtet man Schnaases Schriften und private Äusserungen im Überblick, so findet man auffallend wenige Zeichen von Nationalstolz, eher schon tadelnde Bemerkungen wie in dem oben zitierten Zeitungsartikel

von 1844, in dem er die politische Kultur in Deutschland gegenüber derjenigen in Frankreich und England als rückständig und roh bezeichnet.[60] Eindrucksvoll sind noch die späten Briefe, in denen Schnaase – im Gegensatz zum allgemeinen Triumphgefühl gerade auch unter den deutschen Intellektuellen – sein Entsetzen über den 1870er Krieg gegen Frankreich ausdrückte.[61]

Aus dieser Grundeinstellung heraus ist Schnaase in einer Rezension von 1828 als erster den chauvinistischen Tendenzen in der deutschen Architekturhistoriographie des frühen 19. Jahrhunderts entgegengetreten: Hatte diese im Zuge der romantischen Mittelalterbegeisterung die gotische Architektur zur «(alt)deutschen» bzw. «germanischen» Baukunst erklärt, so lehnte Schnaase diese neuen Begriffsbildungen unter Verweis auf die Priorität der französischen und englischen Gotik ab und verteidigte den Terminus «gotische Baukunst» als historisch bedingten Verabredungsbegriff.[62]

Alle genannten Zeugnisse lassen zwei Grundzüge der politischen Haltung Schnaases erkennen, die auch für seine Kunstgeschichtsschreibung von grosser Bedeutung sind: die Vorstellung der prinzipiellen Gleichrangigkeit aller Nationen und das Ideal einer organischen Gesellschaftsentwicklung. Beide Auffassungen finden sich im sechzehnten der «Niederländischen Briefe» klar ausgeprägt: Indem er die Kunst mit der Sprache vergleicht, sieht Schnaase auch ihre historische Entwicklung als einen allmählichen organischen Prozess an – es ist eine Kunstauffassung, die dem Geschichtsverständnis des Historismus entspricht.[63] In der Konzeption einer «Arbeitsteilung der Nationen» kommt das Prinzip der Gleichrangigkeit aller Völker besonders plastisch zum Ausdruck, ja es wird durch die Betonung ihrer gegenseitigen Abhängigkeit noch pointiert.

Entscheidend ist, dass Schnaase hier – gleichsam über die chauvinistische Rhetorik der Zeit der Befreiungskriege[64] hinweg – auf universalistische Vorstellungen des 18. Jahrhunderts (Herder, Humboldt) zurückgreift. Dies muss im Jahre 1834 keineswegs als antiquiert gelten, wie die verwandten Züge in der Geschichtsauffassung Leopold von Rankes erkennen lassen.[65] Der Kunsthistoriker wie der Historiker spiegeln in ihren Theorien von der wechselseitigen Abhängigkeit der Nationen auch die Vorstellung eines durch den Wiener Kongress geschaffenen Gleichgewichts der europäischen Mächte – der Pentarchie – wider. Von hier aus führt kein Weg in den «modernen» deutschen Nationalismus, der sich erst ab ca. 1840 in der Dynamik der Einigungsbewegung und in der Staatwerdung Deutschlands entfaltet hat.[66] Der Begriff «modern» erweist sich hier jedoch als zwiespältig: Als kunsthistoriographischer Reflex der europäischen Ordnung der Restaurationszeit erscheint Schnaases Nationenauffassung konservativ, als eine Systemtheorie, die die nationalen Kulturen aus ihrer Interdependenz heraus bestimmt, weist sie dagegen auf die zukünftige Überwindung des «modernen» Nationalismus voraus.

ANMERKUNGEN

1 KARL SCHNAASE, *Niederländische Briefe,* Stuttgart/Tübingen 1834, S. 148–149.

2 Dieser Aufsatz steht im Zusammenhang mit der 1993 abgeschlossenen Kieler Habilitationsschrift des Verfassers, HENRIK KARGE, *Karl Schnaase. Zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert,* die in Kürze publiziert werden soll.

3 LUDWIG SCHORN, Sammelrezension dreier Werke von Johann David Passavant, Karl Schnaase und Carl Gustav Carus, in: Kunstblatt 15, 1834, Nr. 101–103, hier S. 426–427. – KARL IMMERMANN, *Werke in fünf Bänden,* hrsg. v. BENNO VON WIESE, Bd. 4, Frankfurt am Main 1973, S. 551–651, hier S. 598–599. Die Gesprächsdichtung der «Düsseldorfer Anfänge», die einen interessanten Einblick in die künstlerische Aufbruchsstimmung in Düsseldorf in den Jahren um 1830 erlaubt, ist 1840, im Todesjahr Immermanns, erstmals erschienen.

4 JACOB BURCKHARDT, *Geschichte der Baukunst,* unveröffentl. Manuskript der Baseler Vorlesung im Sommersemester 1844, Staatsarchiv Basel-Stadt: PA 207, 158. Der zitierte Satz steht als Fazit am Ende einer «Einleitung zur Allgemeinen Kunstgeschichte» vom 5. Mai 1851, die Burckhardt dem Vorlesungsmanuskript nachträglich vorgeschaltet hat.

5 Zu Schnaases Einfluss auf die Kunstauffassung und die Potenzenlehre Burckhardts vgl. die Studie des Verfassers, HENRIK KARGE, *«Die Kunst ist nicht das Maaß der Geschichte»: Karl Schnaases Einfluß auf Jacob Burckhardt,* in: Archiv für Kulturgeschichte 78, 1996, S. 393–431.

6 Der Königsberger Philosoph Karl Rosenkranz hat die «Niederländischen Briefe» bereits im Jahr ihres Erscheinens in einer Rede gefeiert: KARL ROSENKRANZ, *Das Verhältniß des Protestantismus zur bildenden Kunst, mit besonderer Rücksicht auf Schnaase's Niederländische Briefe. Rede, gehalten im*

Königsberger Kunstverein am 13. December 1834, in: Preußische Provinzialblätter 13, 1835, S. 113–132.

7 Die besten Darstellungen der Biographie Schnaases wurden kurz nach seinem Tod verfasst: WILHELM LÜBKE, *Carl Schnaase. Biographische Skizze,* in: KARL SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste,* Bd. 8, hrsg. v. WILHELM LÜBKE, Stuttgart 1879, S. XV–LXXXIV. – V. DONOP, Art. *Schnaase,* in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 32, 1891, S. 66–73.

8 WOLFGANG HÜTT, *Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869,* 2. Aufl. Leipzig 1995, S. 17 und öfter. – Kritisch zu Schnaases Rolle: ELKE VON RADZIEWSKY, *Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule,* Bochum 1983, S. 34–39.

9 Vgl. die in Kürze erscheinende Studie des Verfassers, HENRIK KARGE, *«Denn die Kunst ist selbst nichts Absolutes...» Karl Immermann, Karl Schnaase und die Theorie der Düsseldorfer Malerschule,* in: PETER HASUBEK (Hrsg.), *Epigonentum und Originalität. Immermann und seine Zeit – Immermann und die Folgen,* Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris 1997.

10 KARL SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste,* 7 Bde., Düsseldorf 1843–1864; 2. erw. Aufl. Düsseldorf 1866–1876 (Bd. 8: Stuttgart 1879).

11 Vgl. dazu: ERICH ROTHACKER, *Einleitung in die Geisteswissenschaften,* Tübingen 1920, S. 33. – PAUL FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries,* Princeton 1960, S. 539–553. – MICHAEL PODRO, *The Critical Historians of Art,* New Haven / London 1982, S. 31–43.

12 Die Argumentation der genannten Malereiabschnitte im dritten und fünften der «Niederländischen Briefe» hat Burckhardt im (unpublizierten) Manuskript seiner Baseler Vorlesung über die *Geschichte der Malerei* von 1844–1846 (Staatsarchiv Basel-Stadt: PA 207, 171, 2), die Grundzüge des achten Briefs zur Architekturgeschichte in seinem Aufsatz *Über die vorgothischen Kirchen am Niederrhein,* in: Niederrheinisches Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Poesie, hrsg. v. LAURENZ LERSCH, Bonn 1843, S. 177–192, übernommen (siehe HENRIK KARGE [vgl. Anm. 5]).

13 KARL SCHNAASE (vgl. Anm. 1), S. 436–480.

14 Die Auffächerung des Nationenthemas in der «Geschichte der bildenden Künste» kann hier nur kurz angedeutet werden: Unter der Überschrift «Die geschichtliche Bedeutung der Künste» greift Schnaase in der kunsttheoretischen Einleitung des 1843 erschienenen ersten Bandes der *Geschichte der bildenden Künste* (vgl. Anm. 10; S. 78–96) mehrere Gedanken des sechzehnten der «Niederländischen Briefe» wieder auf und fasst sie zu einer geschlossenen Argumentation zusammen. In den einzelnen Bänden der «Geschichte der bildenden Künste» findet sich eine Vielzahl interessanter Einzeluntersuchungen zum Problem des Verhältnisses von Künsten und Nationen.

15 Diesen Gedanken greift Schnaase in der Schlusspassage des Briefes, auf S. 477, noch einmal auf.

16 Hier sei nur angedeutet, dass dieser Abschnitt zum einen noch deutliche Anklänge an die philosophischen Systeme Schellings und Hegels erkennen lässt, zum anderen aber auf die originelle wahrnehmungspsychologische Begründung der Kunst in der Einleitung der «Geschichte der bildenden Künste» von 1843 vorausweist.

17 Obwohl die «Niederländischen Briefe» wesentlich zur Ausprägung einer kulturhistorischen Betrachtungsweise in der Kunstgeschichtsschreibung beigetragen haben, hat Schnaase den Begriff «Kultur» erst in seinen späteren Werken verwendet. In der vorliegenden Zusammenfassung findet dieser Begriff dennoch Anwendung, wenn damit umständliche Umschreibungen vermieden werden können.

18 Den 1844 erschienenen dritten Band seiner *Geschichte der bildenden Künste* (vgl. Anm. 10) widmete Schnaase einer Reihe von Kulturen und Kunstepochen, die im Sinne der klassizistischen Norm bislang aus dem geschichtlichen Kanon der Künste ausgeschlossen worden waren: der frühchristlichen, der byzantinischen, der islamischen und der karolingischen Kunst. Diese Breite des Gesichtsfeldes hatte der Verfasser der «Niederländischen Briefe» noch nicht erreicht, auch wenn sich im vierten Brief Anklänge einer zaghaften Wertschätzung der frühchristlichen Kunst zeigen.

19 Die deutsche Malerei und Poesie der neuesten Zeit stellt Schnaase über die entsprechenden Leistungen der französischen Kunst. Hierin sieht er jedoch keine Errungenschaft einer spezifisch deutschen Kunstrichtung: «[...] und jedenfalls ist zu erwägen, daß diese Künste bei uns auf einer ganz andern geschichtlichen Basis beruhen, nicht mehr auf einer besondern einseitigen Nationalität, sondern auf dem Anerkenntniß und der Benutzung des geistigen Gemeinguts der Menschheit» (S. 470).

20 Der abschliessende historische Überblick, der die Wechselbeziehungen zwischen geschichtlichen und Kunstepochen aufzeigen soll, wiederholt weitgehend die nun schon bekannten Argumente und muss hier nicht zusammengefasst werden.

21 Die Problematik seines Textes hat Schnaase gespürt, denn am Ende des 16. Briefes betont er, dass er nicht die Kunst der einzelnen Völker als solche habe beschreiben wollen, sondern dass es ihm nur «um die Bezeichnung von *Verhältnissen*» gegangen sei, die nicht das «volle Leben» der Kunst wiedergeben könnten (S. 480).

22 IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilskraft,* § 46, B 180, 181, zitiert nach der Ausgabe von WILHELM WEISCHEDEL, Frankfurt am Main 1974, S. 241–242. Vgl. zu dieser Problematik, die hier nur angerissen werden kann: JOCHEN SCHMIDT, *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945,* 2 Bde., Darmstadt 1985 (zu Kant: S. 354–380).

23 GONTHIER-LOUIS FINK, *Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive,* in: GERHARD SAUDER (Hrsg.), *Johann Gottfried Herder 1744–1803,* Hamburg 1987, S. 156–176.

24 GONTHIER-LOUIS FINK (vgl. Anm. 23), S. 172.

25 Vgl. KLAUS WELKE (Hrsg.), *Sprache – Bewußtsein – Tätigkeit. Zur Sprachkonzeption Wilhelm von Humboldts,* Berlin 1986. – RAINER OSTERMANN, *Die Freiheit des Individuums. Eine Rekonstruktion der Gesellschaftstheorie Wilhelm von Humboldts,* Frankfurt am Main / New York 1993, bes. S. 66–116.

26 Verfasst zwischen 1830 und 1835, hier zitiert nach: WILHELM VON HUMBOLDT, *Werke in fünf Bänden,* hrsg. v. ANDREAS FLIETNER / KLAUS GIEL, Bd. 3, Darmstadt 1963, S. 368–756. Auf dieses Werk weist Schnaase im ersten Band seiner «Geschichte der bildenden Künste» von 1843 lobend hin (vgl. Anm. 10, S. 41); in den «Niederländischen Briefen» findet sich dagegen kein Hinweis auf Humboldt.

27 WILHELM VON HUMBOLDT (vgl. Anm. 26), Bd. 3, S. 409.

28 WILHELM VON HUMBOLDT (vgl. Anm. 26), Bd. 3, S. 410.

29 Vgl. nun: STEFAN MAJETSCHAK (Hrsg.), *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext,* München 1997 (im Druck), darin: HENRIK KARGE, *Kunst als Konstruktion von Wirklichkeit. Zur Antizipation der Fiedlerschen Kunsttheorie im Werk Karl Schnaases*; STEFAN MAJETSCHAK, *Die Sprachlichkeit der Kunst. Konrad Fiedlers Sprach- und Kunsttheorie im Lichte der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts.*

30 In vielen Darstellungen zur Geschichte des Nationenbegriffs und des Nationalismus wird der Volksgeistbegriff am Rande thematisiert, eine eingehendere Behandlung erfährt er jedoch nur in auffallend wenigen Werken: FRIEDRICH MEINECKE,

Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates, 7. Aufl. München / Berlin 1928 (1. Aufl. 1908), passim. – CHARLOTTE NICOLAUS, *Zur literarischen Spiegelung des Begriffskomplexes «Volk» vom «Sturm und Drang» bis zur «Heidelberger Romantik»,* Diss. phil. Münster 1926, passim. – AIRA KEMILÄINEN, *Nationalism. Problems Concerning the Word, the Concept and Classification,* Jyväskylä 1964, bes. S. 75–92. – REINHART KOSELLECK / BERND SCHÖNEMANN, *Volk, Nation, Nationalismus, Masse,* in: OTTO BRUNNER u.a. (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland,* Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 141–431. – Vgl. jüngst auch: DIETER NÖRR, *Savignys philosophische Lehrjahre. Ein Versuch,* Frankfurt am Main 1994, S. 282–289.

31 Der Begriff «Nationalismus» wird hier in der engeren negativ besetzten Wortbedeutung gebraucht, die im Deutschen üblich ist, entgegen dem fast schon wertneutralen englischen Begriff «nationalism».

32 Vgl. dazu: LARS OLOF LARSSON, *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre,* in: LORENZ DITTMANN (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930,* Stuttgart 1985, S. 169 bis 184. Larsson macht diese Tendenzen vor allem an der zu jener Zeit aufblühenden Disziplin der Kunstgeographie fest und betont bereits den Unterschied zu Schnaases Volksgeistbegriff.

33 «Lebensumriss» vom 10.9.1853, aufbewahrt im Archiv der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, Personalnachrichten.

34 GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Grundlinien der Philosophie des Rechts,* Berlin 1821/22, § 352 (GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Werke,* hrsg. v. EVA MOLDENHAUER / KARL MARKUS MICHEL, Bd. 7, Frankfurt am Main 1986, S. 508). Zu Hegels Volksgeistbegriff: AIRA KEMILÄINEN (vgl. Anm. 30), S. 90–92. – JOSEP R. LLOBERA, *The God of Modernity. The Development of Nationalism in Western Europe,* Oxford/Providence 1994, S. 170–171.

35 GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (vgl. Anm. 34), § 347, S. 506. Vgl. dazu die kritischen Bemerkungen von: VITTORIO HÖSLE, *Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität,* Hamburg 1988, S. 579–587.

36 FRIEDRICH CARL VON SAVIGNY, *Vom Beruf unsrer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft,* Heidelberg 1814, S. 8, zitiert nach: HANS HATTENHAUER (Hrsg.), *Thibaut und Savigny. Ihre programmatischen Schriften,* München 1973, S. 102. – Zur Volksgeistvorstellung bei Savigny: DIETER NÖRR (vgl. Anm. 30), S. 282–289.

37 FRIEDRICH CARL VON SAVIGNY (vgl. Anm. 36), S. 11, zitiert nach: HANS HATTENHAUER (vgl. Anm. 36), S. 103.

38 WOLFGANG FRÜHWALD, *«Von der Poesie im Recht». Über die Brüder Grimm und die Rechtsauffassung der deutschen Romantik,* in: NICHOLAS SAUL (Hrsg.), *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften,* München 1991, S. 282–305.

39 Vgl. dazu: HERMANN U. KANTOROWICZ, *Volksgeist und historische Rechtsschule,* in: Historische Zeitschrift 108, 1912, S. 295–325.

40 Aus der reichen Literatur zu Herders Nationenverständnis sei nur genannt: NICOLAUS (vgl. Anm. 30), S. 16–26. – FRIEDRICH MEINECKE, *Die Entstehung des Historismus,* 4. Aufl. München 1965 (1. Aufl. 1936), S. 355–444. – FREDERICK M. BARNARD, *Zwischen Aufklärung und politischer Romantik. Eine Studie über Herders soziologisch-politisches Denken,* Berlin 1964. – KEMILÄINEN (vgl. Anm. 30), S. 72–73, 78–80. – EUGEN LEMBERG, *Nationalismus,* Bd. 1, Reinbek 1964, S. 171–175. – REINHART KOSELLECK / BERND SCHÖNEMANN (vgl. Anm. 30), S. 316–319. – JOSEP R. LLOBERA (vgl. Anm. 34), S. 164–170.

41 Dazu: HERMANN U. KANTOROWICZ (vgl. Anm. 39), S. 296–297. Unter den verschiedenen Fassungen der «Mœurs» trägt die des Jahres 1756 erstmals das Schlagwort «esprit des nations» im Titel.

42 Der «Esprit des lois» stammt von 1748; hier zitiert nach der Ausgabe: MONTESQUIEU, *Œuvres*, Bd. 1, Amsterdam / Leipzig 1758, S. 413. – Vgl. RUDOLF VIERHAUS, *Montesquieu in Deutschland. Zur Geschichte seiner Wirkung als politischer Schriftsteller im 18. Jahrhundert,* in: *Collegium Philosophicum. Studien Joachim Ritter zum 60. Geburtstag,* Basel / Stuttgart 1965, S. 403–437. – JOSEP R. LLOBERA (vgl. Anm. 34), S. 155 bis 156.

43 Die historische Relativität der Nationen hatte David Hume bereits 1741 in seiner für Herder einflussreichen Schrift «On national characters» betont; dazu: GONTHIER-LOUIS FINK (vgl. Anm. 23), S. 171.

44 RUDOLF VIERHAUS (vgl. Anm. 42), S. 436. – REINHART KOSELLECK / BERND SCHÖNEMANN (vgl. Anm. 30), S. 316. Dennoch ist der Einfluss der französischen Aufklärung auf Herder nicht zu unterschätzen; in diesem Sinn: MICHAEL MAURER, *Die Geschichtsphilosophie des jungen Herder in ihrem Verhältnis zur Aufklärung,* in: GERHARD SAUDER (Hrsg.), *Johann Gottfried Herder 1744–1803,* S. 141–155.

45 Llobera hat darauf hingewiesen, dass Herder nie den Ausdruck «Volksgeist» verwendet, sondern stattdessen von «Geist des Volkes», «Geist der Nation», «Nationalcharacter» spricht. JOSEP R. LLOBERA (vgl. Anm. 34), S. 165.

46 Entwickelt in der Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* von 1774: JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Sämmtliche Werke,* hrsg. v. BERNHARD SUPHAN, Bd. 5, Berlin 1891, S. 477–501. Dazu: MICHAEL MAURER (vgl. Anm. 44), S. 147–152.

47 JOHANN GOTTFRIED HERDER (vgl. Anm. 46), Bd. 18, Berlin 1883, S. 249.

48 JOHANN GOTTFRIED HERDER (vgl. Anm. 46), Bd. 18, Berlin 1883, S. 137.

49 Hier ist an Novalis' bekannte Abhandlung *Die Christenheit oder Europa* von 1799 zu denken: NOVALIS, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs,* Bd. 3, hrsg. v. RICHARD SAMUEL, Darmstadt 1968, S. 507–524.

50 Vgl. RUDOLF VIERHAUS, *Ranke und die soziale Welt,* Münster 1957.

51 JOHANN GOTTFRIED HERDER (vgl. Anm. 46), Bd. 18, S. 284, sowie ganz ähnlich Bd. 5, S. 509 (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit,* 1774).

52 JOHANN GOTTFRIED HERDER (vgl. Anm. 46), Bd. 17, S. 319.

53 JOHANN GOTTFRIED HERDER (vgl. Anm. 46), Bd. 18, S. 235 bis 236. – Vgl. hier bes. REINHART KOSELLECK / BERND SCHÖNEMANN (vgl. Anm. 30), S. 318–319.

54 WILHELM VON HUMBOLDT, *Gesammelte Schriften* (Akademieausgabe), 1. Abt., Bd. 2, Berlin 1904, S. 1–112, hier S. 9–10. – Vgl. PAUL R. SWEET, *Wilhelm von Humboldt. A Biography,* Columbus 1978, Bd. 1, S. 181–191.

55 Darstellung nach: PETER ALTER, *Nationalismus,* Frankfurt am Main 1985, S. 34–35. – Vgl. auch: DENIS MACK SMITH, *Mazzini,* New Haven / London 1994, S. 155–156.

56 KARL SCHNAASE, *Freiligrath,* in: Allgemeine Zeitung 1844, Nr. 321 AOB (16. November), S. 173 f.

57 VGL. DIETMAR NIEMANN, *Düsseldorf während der Revolution 1848/49. Politische Vereine und Bürgerwehr zwischen Märzbewegung und Reichsverfassungskampagne,* masch. Diss. phil. Köln 1991.

58 KARL SCHNAASE, *Politischer Katechismus für das Volk,* Düsseldorf 1848.

59 KARL SCHNAASE (vgl. Anm. 58), S. 49–65, Zitat S. 51.

60 KARL SCHNAASE (vgl. Anm. 56).

61 Briefe vom Sommer 1870 an Reinhard Kekulé von Stradonitz (Berlin, Deutsches Archäologisches Institut, Nachlass Kekulé) und Friedrich Eggers (Kiel, Schleswig-holst. Landesbibliothek, Nachlass Eggers).

62 KARL SCHNAASE, Rezension von: CHRISTIAN LUDWIG STIEGLITZ, *Geschichte der Baukunst...*, Bd. 1, Nürnberg 1827, in: Berliner Conversationsblatt für Poesie, Literatur und Kritik 1828, Nr. 60–63, 65, hier S. 258. Eine grössere Verbreitung dieser Argumente erreichte Schnaase durch ihre ausführlichere Wiederholung in den «Niederländischen Briefen» (S. 172–174, 296–297).

63 Nach der historiographischen Definition, die sich inzwischen weitgehend durchgesetzt hat: HORST WALTER BLANKE, *Historiographiegeschichte als Historik,* Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 47 ff., 189 ff. – FRIEDRICH JAEGER / JÖRN RÜSEN, *Geschichte des Historismus,* München 1992, S. 161–192.

64 Gemeint sind die polemischen Schriften Ernst Moritz Arndts und des Turnvaters Jahn, die einen vor allem gegen Frankreich gerichteten aggressiven Nationalismus vertreten. Dazu jüngst: LIAH GREENFELD, *Nationalism. Five Roads to Modernity,* Cambridge, Mass. / London 1992, S. 358–378.

65 ERNST SCHULIN, *Universalgeschichte und Nationalgeschichte bei Leopold von Ranke,* in: WOLFGANG J. MOMMSEN, *Leopold von Ranke und die moderne Geschichtswissenschaft,* Stuttgart 1988, S. 37–71. – REINHART KOSELLECK / BERND SCHÖNEMANN (vgl. Anm. 30), S. 343. Zum Nationenbegriff Rankes, der stärker als derjenige Schnaases auf die Staatlichkeit bezogen ist: RUDOLF VIERHAUS (vgl. Anm. 50), S. 67–72.

66 Wie die Schriften Schnaases und Rankes deutlich machen, ist die in vielen ideengeschichtlichen Untersuchungen entwickelte Annahme einer linearen Entwicklung des deutschen Nationalismus von Herder und der Romantik bis zur völkischen Ideologie des frühen 20. Jahrhunderts irreführend (in diesem Sinn vergröbernd: GEORGE L. MOSS, *Die völkische Revolution. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus,* Frankfurt am Main 1991 [urspr. 1964], S. 21–39. – LIAH GREENFELD [vgl. Anm. 64], S. 386–395). John Breuilly hat dagegen zu Recht die historische Bedeutung der deutschen Nationalbewegung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts stark relativiert und die nachhaltigen Impulse betont, die die Reichseinigung Deutschlands auf den «modernen» deutschen Nationalismus ausübte: JOHN BREUILLY, *Nationalism and the State,* Manchester 1982, S. 65–83.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Kunst ist für den grossen deutschen Kunsthistoriker Karl Schnaase (1798–1875) ein Medium, in dem die Tiefenstruktur der Realität in der Spiegelung der menschlichen Wahrnehmung zum Ausdruck gelangt. Schnaase erkennt in der Kunst also weder eine objektive Naturwiedergabe noch die Darstellung eines Ideals, sondern die Verkörperung einer kulturell bedingten Wahrnehmung von Realität, die an die Mentalität einzelner Völker geknüpft und damit indirekt historisch bedingt ist.

RIASSUNTO

Karl Schnaase (1798–1875), lo storico dell'arte tedesco, considerava l'arte un medium nel quale la struttura del profondo della realtà si esprime nel riflesso della percezione dell'essere umano. Schnaase non vede nell'arte la riproduzione oggettiva della natura e nemmeno la raffigurazione di un ideale, ma vi riconosce invece l'incarnazione della realtà percepita con il filtro del condizionamento della cultura; realtà legata alla mentalità di ogni singolo popolo e, quindi, prodotta indirettamente dalla storia.

RÉSUMÉ

Pour le grand historien de l'art allemand Karl Schnaase (1798–1875), l'art était un médium dans lequel s'exprime la structure profonde de la réalité qui se mire dans la perception humaine. Schnaase ne reconnaît donc dans l'art ni une reproduction objective de la nature ni la représentation d'un idéal, mais la personification d'une perception de la réalité conditionnée par une certaine culture, perception liée à la mentalité des différents peuples et donc, indirectement, à l'histoire.

SUMMARY

Art for the great German art historian Karl Schnaase (1798–1875) was a medium in which the deep structure of reality is mirrored in human perception. Schnaase considers art to be neither an objective rendition of nature nor the representation of an ideal but rather the embodiment of a culturally determined perception of reality, which is linked with the mentality of specific peoples and thus, indirectly historically determined.