

Man sieht, die Antike ist in Italien schnell in die Literatur, sehr langsam in die Malerei eingedrungen.

Gottfried Kinkels Forschungen zu „Brautkistenbildern“ von 1876

Henrike Haug

In Gottfried Kinkels (1815–1882) Untersuchung zu den *Anfängen weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln* verbinden sich Fachgeschichte, die Erforschung der Bildtradition antiker Mythologien sowie die Suche nach einem „Sozialismus in der Kunstgeschichte“ zu einem unkonventionellen kulturhistorischen System.¹ Kinkels Text von 1876 gehört zu drei weiteren Arbeiten, die sich mit den gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Genese einer profanen Ikonographie in der Frühen Neuzeit auseinandersetzen.² Dass diese vier Aufsätze thematisch zusammengehören, wird durch den Autor selbst festgelegt, der in seinem *Mosaik zur Kunstgeschichte* schreibt:

Drei dieser Aufsätze haben einen inneren Zusammenhang: sie weisen auf, wie durch die *Gerechtigkeitsbilder auf den Rathhäusern*, durch die *Möbelmalerei in Italien* und durch die *bemalten Tische Deutschlands* zuerst weltliche Gegenstände massenweise in die Kunst eingeführt worden sind. Wer hier vollständig verfahren wollte, müsste freilich auch noch *das Auftreten des Socialismus* in den Genrebildern des Quinten Matsys, ferner die Tapeten des Mittelalters und die frühesten Glasgemälde, sondern sie zum Schmuck von weltlichen Gebäuden und Privatwohnungen bestimmt waren, durchmustern und zusammenstellen.³

Zugleich macht Kinkel deutlich, dass er innerhalb dieser vier Schriften explizit eine eigene innovative Methode verfolgt:

Wenn man immer bloß meldet, wer gemalt hat und wie gemalt worden ist, so bleibt die Kunstgeschichte einseitig; ihr Zusammenhang mit dem Leben, ihr kulturhistorischer Hintergrund kann nur dann aufgeheilt werden, wenn wir auch zusehen, was gemalt worden ist, und zu welcher Zeit bestimmte neue Gegenstände in die Malerei eingedrungen sind.⁴

Dieses Interesse an einem „culturhistorischen Hintergrund“ teilt Gottfried Kinkel mit seinen Kollegen Franz Kugler (1808–1858) und Karl Schnaase (1798–1875) ebenso wie mit Jacob Burckhardt (1818–1897), mit dem er als Lehrer und Freund verbunden war und der wichtige Impulse von ihm erhielt.⁵ Kinkels Tragweite als Exponent einer kulturwissenschaftlichen Methode



Abb. 1: Gottfried Kinkel. *Der Gefangene in Naugardt*. G. Wolf. Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1850.

zeigt sich auch darin, dass noch Aby Warburg die Schriften von Kinkel und Burckhardt als wichtige Vorreiter seines eigenen Forschungsansatzes seinen Schülern zur Lektüre empfahl.⁶

Bei Gottfried Kinkel können – wie bei vielen Forscher:innen – der berufliche Werdegang, der private Lebenslauf und das wissenschaftliche Interesse nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Greifen doch sein politisches Engagement und seine kunstwissenschaftlichen Fragestellungen unter anderem in der Suche nach dem *Socialismus* in der Kunstgeschichte zusammen.⁷ Diesen definiert er in einem Aufsatz von 1850, den er laut eigener Aussage halb in Freiheit, halb in den „Casematten von Rastatt“ verfasste, wo er als Revolutionär nach seiner Verhaftung einsaß: „Unter dem *Socialismus* in der Kunst verstehen wir das bewusste, klar hingestellte Abbild eines Klassenkampfes.“⁸ (Abb. 1).

Kinkel sah im Kampf des Vormärzes auch einen „Kampf gegen die ästhetische Indifferenz“, wie er in einem Brief an Franz Kugler vom 27. Juli 1846 formulierte.⁹ Dies bedeutet, dass seine Kritik an der zeitgenössischen Kunst, mit der er auch seinen *Socialismus*-Aufsatz von 1850 einleitet, keineswegs rein ästhetischer Natur war, sondern sich gegen die von ihm beobachtete Inhaltsleere und den Verlust von Relevanz richtete, so dass hier Kinkel als Kunstkritiker, als Kunsthistoriker und als politisch Denkender in eins fallen.¹⁰ Schon 1847 im ersten Heft seiner Zeitschrift *Vom Rhein. Leben, Kunst und Dichtung* verwies Kinkel auf „ein neues Fach des Genres“, das er in den sozialkritischen Bildern von Carl Wilhelm Hübner (1814–1879) – wie beispielsweise den *Schlesischen Webern* von 1844 – verwirklicht sah.¹¹ Es ist die Suche nach den Wegbereitern dieser Kunst, die Kinkel sowohl zu den Gerechtigkeitsbildern in den frühneuzeitlichen Rathäusern als auch zu den antiken Themen in der italienischen Möbelmalerei führte. Hans Christian Hönes formuliert in Bezug auf die 1853 am University College in London gehaltenen ersten kunsthistorischen Überblicks-Vorlesungen Kinkels, dass sie – wenngleich vordergründig konventionell – auf den zweiten Blick eine „faszinierende Erzählung“ ergeben: „Zwei große Leit- und Entwicklungslinien prägen seine Darstellung: Säkularisierung und Demokratisierung. Verweltlichung und Verbürgerlichung von Kunst und Gesellschaft.“¹² Zugleich rückte Kinkels Interesse am Auftreten von profanen Ikonographien und an der Genese einer weltlichen Kunst auch die Protagonisten und Träger dieser Kunst in der Frühen Neuzeit als der Epoche frühkapitalistischer Wirtschaftsformen in sein Blickfeld: In Florenz der Hof der Medici und in den nordalpinen Städten die herrschenden Patrizier sowie die Städte mit ihren Rathäusern. Ein anonymes Rezensionen von

Kinkels *Mosaik zur Kunstgeschichte* unterstrich im *North American Review* vom Januar 1877 diese Besonderheit in Kinkels wissenschaftlicher Arbeit:

The portion of the volume most interesting [...] are probably the passages that treat art in its connection with social progress [...] When brides began to have richly sculptured chests to hold their wedding gifts, common life held up its before diminished head, and the new age of emancipation showed its banner and called for its literature and its music. The essay upon the art furniture of Italy is very rich in details [...] So, too, the essay upon the painted tables that were given to newly married people in Germany is full of rare information, and the argument that they were the beginning of the Genre painting, which is the democracy of that art, is well sustained by careful memoranda of conspicuous specimens, some of which are traced to Holbein's master hand.¹³

Kinkel will in den *Anfängen weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln* erkunden, wann und wie „die eigentliche Weltlichkeit, und besonders ihre eigenste Verkörperung, die heidnische Mythologie, wieder sich im Bild vor die Augen zu stellen“ begann.¹⁴ Anhand von 27 Beispielen untersucht er profane Ikonographien auf unterschiedlichen Formaten von „Möbeln“, worunter er sowohl *cassoni* (Hochzeitstruhen bzw. deren heute erhaltene bildtragende Seitentafeln), *spalliere* (bemalte hölzerne Wandverkleidungen), sowie *deschi da parto* (runde oder oktogonale Scheiben, die zu Geburten überreicht wurden) versteht, drei Gattungen, die er nicht klar voneinander trennt.¹⁵

Für die Kunst ist das Auftreten dieser weltfrohen Sinnesart der Anfang des Modernen geworden. In dieser Sinnesart ist Italien, und zwar im fünfzehnten Jahrhundert, den anderen Europäern vorausgegangen, und in Italien wieder die fröhliche Stadt Florenz. Dort brachte Fabrik, Handel, Gewerbe aller Art den Wohlstand hervor, der Wohlstand den Luxus, der Luxus die weltliche Kunst.¹⁶

Ausgehend von biblischen Szenen mit Bezug zu Hochzeiten oder Geburten,¹⁷ gelangt Kinkel zu Tafeln mit mythologischem Inhalt, die Perseus und Andromeda, Narziss oder auch das Urteil des Paris darstellen.¹⁸ Besonders hebt er die „mythologische Brautfahrt“ des Raubs der Helena hervor¹⁹ – auf die inhaltlich die Darstellungen des trojanischen Krieges folgen;²⁰ „an den Fall Troja“ schließen sich die Fahrten des Aeneas an.“²¹ Von diesem Stammvater kommt Kinkel zu den Darstellungen der römischen Geschichte; unter den dortigen „Heroinnen der Keuschheit und der ehelichen Liebe“ nennt er Lucrezia²², Tuccia und Virginia.²³ Besonders interessant scheint Kinkel – neben zwei Beispielen, die seiner Meinung nach zeitgenössische (florentinische?) Hochzeiten repräsentieren – eine Tafel aus der Sammlung Barker in London, die Episoden aus der Geschichte des *Nastagio degli Onesti* aus Boccaccios *Decamerone* illustriert.²⁴ (Abb. 2). Die abschließenden vier Bilder werden von Kinkel nicht mehr in den florentinischen, sondern in den venezianischen



Abb. 2: Sandro Botticelli, *Geschichte des Nastagio degli Onesti* (Bocaccio, *Decamerone*, fünfte Geschichte, achter Tag, 1482/1483. Madrid, Prado

Kulturraum verortet.²⁵ Doch nicht allein die Genese seiner Fragestellung ist von Interesse für die kunsthistorische Fachgeschichtsforschung, sondern auch Kinkels methodisches Vorgehen.

Photographie und Reisen

Dass die kunsthistorische Theoriebildung in sehr hohem Maße von der Sichtbarkeit und Zugänglichkeit von Werken in Museen und über Publikationen abhängig ist, wurde von der Forschung bislang noch zu wenig systematisch erfasst. Wer konnte im 19. Jahrhundert welche Orte erreichen, welche Sammlungen waren zugänglich und wurden wahrgenommen? Welche kunstwissenschaftlichen Fachtexte lagen vor, welche Themenfelder erschlossen sie in welcher Sprache oder in Übersetzung? Welche Quellen waren ediert und wurden diskutiert? Welche Bildvorlagen kursierten und wurden für die Forschung herangezogen? All diese relevanten Aspekte lassen sich mit der Diskussion von Kinkels methodischem Vorgehen verknüpfen, reflektiert er doch selbst über die Nutzung von (neuen) Medien und Formaten der Kunstwahrnehmung.

Kinkel war als junger Mann in den Jahren 1837–1838 in Italien; nach seiner Flucht 1850 aus dem Zuchthaus in Spandau lebte er lange Jahre im Exil in London.²⁶ 1866 folgte er seinen beiden Schülern Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke (1826–1893) auf die Professur für Archäologie und Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, um die er sich schon seit längerem bemüht hatte. Auch wenn Kinkel nicht wie andere Revolutionäre eine Amnestie erhielt, konnte er ab 1871 wieder nach Deutschland reisen und in den Semesterferien Vortragsreisen absolvieren

und Sammlungen unter anderem in Italien und Paris besuchen. Dies wurde durch moderne Formen des schnellen Reisens mit Dampfkraft ermöglicht, die – wie Kinkel es mehrfach formulierte – das Betrachten von zwei Bildern an unterschiedlichen Orten erlaubte:

Außerdem hat unsere Zeit die schnelle Beweglichkeit und die Leichtigkeit des Reisens voraus; man kann viele Bilder sehen, kann beglaubigte Werke eines Meisters mit den nicht datierten vergleichen, ehe der Eindruck im Auge erlischt.²⁷

Sein Reiseverhalten spiegelt sich deutlich in seinem Aufsatz wieder, argumentiert er doch aufbauend auf den Beständen in Florenz, wo er die Accademia, das Museo Buonarroti, den Palazzo Pitti, die Sammlung des Palazzo Torrigiani sowie die Uffizien kennt.²⁸ In Venedig besuchte er das Museo Civico (Correr), in Rom die Galleria Colonna und von den norditalienischen Sammlungen allein die der Accademia di Brera in Mailand. Wahrscheinlich noch aus seiner Londoner Zeit ist er mit den Beständen der National Gallery sowie der Sammlung Barker vertraut, in Paris besuchte er das Hotel Cluny und im Louvre die für die frühe Erforschung von *cassone*-Tafeln so bedeutende Sammlung von Giovanni Pietro Campana (1808–1880), die nach der Verhaftung des Sammlers 1857 konfisziert und nach England, Russland und Frankreich verkauft worden war.²⁹ Er erstellt seine Objektliste durch die Besuche vor Ort und macht dies auch für die Leser:innen erkennbar, beispielsweise dort, wo er auf räumliche Dispositionen oder schwierige Lichtverhältnisse verweist.³⁰ Zugleich aber finden sich im Text Hinweise auf Fachliteratur, beispielsweise dort, wo er Zuschreibungen im Museum widerspricht und auf Alternativen verweist. Er stützt sich dabei vor allem auf die berühmte *Geschichte der italienischen Malerei* von Joseph Archer Crowe (1825–1896) und Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897), die er in der Übersetzung von Max Jordan nutzt, die in Leipzig zwischen 1869 und 1876 erschienen war.³¹ Zugleich konsultiert er aber auch populärwissenschaftliche Werke, wenn er auf den Band *Oberitalien* des Kunsthistorikers und Reiseschriftstellers Johann Theodor Gsell-Fels (1818–1898) verweist: Bei seinem Rundgang durch die Uffizien findet er eine in der „Manier von Dello“ gemalte Schirmwand in der Sala di antichi maestri (Nr. 1308), die jedoch nach Gsell-Fels von Matteo Pasti aus Verona gemalt sein soll.³²

Doch nicht allein die Kenntnis von Sammlungen, die durch das vereinfachte und auch preiswertere Reisen für kürzere Forschungsaufenthalte aufgesucht werden konnten, sondern auch neue Techniken der Bildreproduktion ermöglichten zunehmend eine veränderte Form kunsthistorischer Objekterschließung. Dies wird von Gottfried Kinkel hervorgehoben, wenn er schreibt: „und man hat schließlich die leichte Vervielfältigung durch die Photographie, welche abermals Vergleichen erleichtert.“³³ Die Photographie wird von ihm damit als das Medium definiert, das die kunsthistorische Arbeit in Teilen erst ermöglichte.³⁴ Wie sehr dies



Abb. 3: *Erziehung des Pan. Gemälde Signorelli's in Florenz*, zu Seite 5, in: Crowe/Cavalcaselle 1871, Tafel 1.

als Verbesserung gegenüber den Lithographien und den Kupferstichen, die doch immer noch eines reproduzierenden und damit in Teilen verfremdenden Künstlers bedurften, wahrgenommen wurde, betont Kinkel im gleichen Aufsatz:

Die illuminierten Zeichnungen in Jubinal's Tapetenwerk tragen alle diese Fehler [des Verlustes durch die doppelte Übersetzung vom Entwurf auf den Karton in den Stoff] zur Schau, ohne die Vorzüge klar zu machen. Es ist daher erfreulich, daß man in Bern Photographien davon gemacht hat.³⁵

Kinkels dennoch nicht vorbehaltlose und naive Begeisterung für das neue Werkzeug wird im folgenden Satz deutlich, wo er kritisch anmerkt: „Doch bemerke ich, daß diese, wie ich bei einer scharfen Vergleichung mit dem Original mich überzeugte, in einigen Köpfen auf den Negativen überarbeitet worden sind.“ Das zeigt, dass er (noch) nicht auf Photographien zurückgreifen konnte, die zur Dokumentation mit einem wissenschaftlichen Anspruch vom Museum für die eigene Objekterschließung angefertigt worden waren, sondern Beispiele nutzte, die den touristischen Markt bedienten und als ‚Souvenir‘ verschönernde Retuschen enthielten.

Doch Kinkel wertete nicht nur Photographien, sondern auch andere Bildquellen aus, die ihm zur Verfügung standen und die er zudem für seine Leser:innen zur eigenen Nutzung genau bezeichnete. So verweist er beispielsweise bei seinem einführenden Überblick über antike Themen auf ein Bild Luca Signorellis, „das im Umriß bei Crowe und Cavalcaselle, Ital. Mal. IV. 5, abgebildet und beschrieben ist“ (Abb. 3).³⁶ Vergleichbar geht er vor, wenn er zu einer Tafel mit dem Tod der Lucrezia, die er im Palazzo Pitti in Florenz in der Sala di Prometeo (Nr. 388) sah, bemerkt: „Das Bild ist in Bardi's *Gallérie du Palais Pitti* auf Tafel 60 des 2. Bandes gestochen.“³⁷ Bemerkenswert ist ein Hinweis bei seiner Katalognummer 11, die sich im Palast der Familie Carboniani in Gubbio befinden soll und die er selbst nicht sah. Erschließt er doch diese Tafeln mit Darstellungen des Trojanischen Kriegs nicht über die Autopsie, sondern über den zeichnerischen Nachlass von Johann Anton Ramboux (1790–1866), den er in der Bibliothek des Städel'schen Instituts in Frankfurt einsah:

Die Originale dieser Copien müssen sehr schön und flott gewesen sein. Eine Note von Ramboux' Hand besagt, sie seien „von dem Vater des Grillandajo“, und das gibt einen ungefähren Anhalt für die Zeit der Entstehung, gegen Mitte des 15. Jahrhunderts.³⁸

Quellenarbeit

Es ist wenig verwunderlich, dass Kinkel die rezente Literatur wie Crowe und Cavalcaselle oder auch die von Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke verfasste *Geschichte der neueren Baukunst* kennt und nutzt, die als Band 4 der von Franz Kugler initiierten *Geschichte der Baukunst* 1867 in Stuttgart erschienen war.³⁹ Handelt es sich doch um eine sehr bekannte Publikation und wengleich Kinkels Freundschaft mit Burckhardt aufgrund der divergierenden politischen Auffassungen endete, blieb die gemeinsame kulturhistorische Ausrichtung doch bestehen.⁴⁰ Kinkel weist daraufhin, dass

Burckhardt in seinem Text zu den *Arbeiten aus Holz* unter § 156 die für die Möbelkunst wichtigen Quellen versammelt habe.⁴¹ Burckhardt nutzt interessanterweise die Novellensammlung des Matteo Bandello und fokussiert auf den venezianischen Raum; Kinkel erschließt von diesen Grundlagen aus systematisch die Lebensbeschreibungen von Vasari und weitet den Blick auf Florenz aus.⁴² Ausgangspunkt ist ihm dabei die Lebensbeschreibung von Daniele (Dello) Delli, den Vasari als den ‚Erfinder‘ der florentinischen Möbelmalerei ausweist und dessen Ausführungen Kinkel zur Einführung in das Thema ausführlich in der deutschen Übersetzung von Ludwig Schorn von 1837 zitiert:⁴³

Die Bilder an der vorderen Seite stellten gewöhnlich Fabeln aus Ovid und andern Dichtern dar, Erzählungen aus lateinischen und griechischen Schriftstellern, oder sonst nur Jagden, Lustgefechte, Liebesabenteuer und ähnliche Dinge, was einem Jeden gerade am besten gefiel.⁴⁴

Zugleich nutzt Gottfried Kinkel auch die *Notizie de' professori del disegno* von Filippo Baldinucci (1625–1696):

Von eigentlichem Hausgeräth gedenke ich zuerst der Präsentierteller nach Art unserer Theebretter, welche damals zum Geschenk für Wöchnerinnen mit heiligen Geschichten verziert wurden. Nach Baldinucci hat Zanobi Strozzi solche Arbeiten geliefert, den Vasari (Fiesole, II. 1. 327) neben Gozzoli und Gentile da Fabriano als Schüler des Fra Angelico anführt. Dann wurden von eigentlichen Möbeln die Rücklehnen der Sessel und Ruhebänke, sowie die Bettstätten bemalt. Das eigentliche Prachtstück aber, zum Inventar einer hübschen Schlafstube unerlässlich, war der „Cassone“, eine längliche mit einem Deckel geschlossene Truhe, welche zur Aussteuer der Braut gehörte.⁴⁵

Gemeint sind also die *deschi da parto*, die Stelle bei Baldinucci, auf Kinkel hier verweist (aber nicht aufführt), lautet:

Benedetto d'Aldobrandino di Giorgio dona a Francesco suo figliuolo, in occasione di pigliar moglie, un colmo di Nostra Donna, che lo dipinse Zanobi Strozzi, che fu stimato fiorini 15. Questi colmi, per avviso del lettore, erano alcune tavole tutte talvolta tonde o ottangolate di diametro o larghezza d'un braccio o poco più, attorniate di una piccola cornice dorata, dipinte per mano di buoni maestri da una delle parti, e talora da tutte e due, con sacre istorie: e servivansene le donne di parto per accomodarvi sopra la vivanda pel desinare o cena: e per le case de' nostri cittadini veggonsene ancora alcuni, ai quali ha perdonato il tempo, assai ben conservati.⁴⁶

Kinkel war also auch in der Lage, den Quellentext von Baldinucci im italienischen Original zu lesen, da das Werk bis heute nicht in einer deutschen Übersetzung vorliegt.

Rätselhaft ist, warum Kinkel nicht den Absatz zur Erschaffung von Truhen aus Cennino Cenninis *Libro dell'arte* aufführt; dass ihm die Quelle nicht bekannt war, ist kaum anzunehmen, da nicht allein Baldinucci in seinen *Notizie* auf den *Libro* verweist; 1821 war die erste italienische Ausgabe von Giuseppe Tambroni (1773–1824) erschienen, eine englische Übersetzung lag in den *Original Treatises on the Art of Painting* durch Mary Philadelphia Merrifield (1804–1889) seit 1844 vor und die von Rudolf Eitelberger initiierten *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalter und der Renaissance* starteten 1871 mit der deutschen Übersetzung des *Buchs von der Kunst* durch Albert Ilg. Möglicherweise ist dies ein Zeichen dafür, dass Kinkel das *how to* weniger interessierte, bzw. für seine Fragestellung nach der Genese profaner Bildthemen nicht relevant erschien.

Fortuna

Kinkel schließt seinen Text zu den *Anfängen weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln* mit dem Hinweis darauf, dass „die Antike in Italien schnell in die Literatur, sehr langsam in die Malerei eingedrungen“ sei.⁴⁷ Er betont, dass in seiner Untersuchung das ihm vertraute Motiv bestätigt wurde, demzufolge ein antiker Stoff in zeitgenössischem Gewande daherkomme, also eine deutlich sichtbare Divergenz zwischen Thema und Darstellungsart bestände:

Erst von da [1480er Jahre] begann die bewußte Reinigung der Form an der Antike, das Zeitcostüm wurde aufgegeben, und in Sculptur und Malerei trat römische Mythologie und Geschichte als völlig gleichberechtigt neben die heiligen Gegenstände.⁴⁸

Dieses Motiv wird von Carl Meyer 1892 aufgegriffen, der seinen Aufsatz zum *Griechischen Mythos in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts* mit der Feststellung einleitet, dass der Hang zum Zeitkostüm der Figuren der Götter- und Heroenwelt im 15. Jahrhundert noch zunehmen würde – und dabei auf die Abhandlung von Gottfried Kinkel verweist, der hier als Pionier auf dem Feld (noch) genannt wird.⁴⁹ Dies aber wird sich ändern, wenn Paul Schubrings monumentale Abhandlung *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento* im Jahr 1915 mit über 900 Beispielen erscheint; seither ist Kinkels Artikel zur frühen *cassone*-Forschung (fast) vergessen worden, die neueren Untersuchungen auf diesem Feld nennen seinen Beitrag entweder gar nicht, oder kennen ihn allein als Kuriosum der Frühzeit der Kunstgeschichte.⁵⁰

Anmerkungen

¹ Der 1815 geborene Gottfried Kinkel verfolgte ab 1831 ein Studium an der Evangelisch-Theologischen Fakultät in Bonn und erhielt dort 1837 eine Dozentur für Kirchengeschichte. 1840 gründete er – zusammen mit der Pianistin und Schriftstellerin Johanna Mockel – den „Maikäferbund“, einen der wichtigsten literarischen Dichterkreise des Vormärzes, der bis 1847 bestand. Der Skandal, den seine Heirat mit der geschiedenen Katholikin Johanna Mockel im Mai 1843 auslöste, führte dazu, dass er in die Philosophische Fakultät überwechseln musste, wo er promoviert wurde und 1846 die außerordentliche Professur „der neueren Kunst-, Litteratur- und Cultur-Geschichte“ erhielt, Beyrodt 1979, S. 197–211. Zur Geschichte des Bonner Kunsthistorischen Institut vgl. Münch 2018; zu Kinkel Beyrodt 1979 und Berg 1985 sowie Fork 1999.

² Kinkel 1850; Kinkel 1867; Kinkel 1876a, Kinkel 1876b.

³ Kinkel 1876a, S. VII.

⁴ Kinkel 1876a, S. VII.

⁵ Zur Bedeutung von Kinkel für die Formung von Jacob Burckhardt vgl. Müller 2003 und Cervelli 2002 sowie Walcher 2010, S. 10; Karge 1998 zur Trias Schnaase, Kugler und Burckhardt.

⁶ Wuttke 1979, S. 636, mit Verweis auf Heinz Heydenreich, der noch 1926 betont, dass „sich Auffassung und Methode Kinkels und Burckhardts auffallend nahe der unsrigen erwiesen“ hätten.

⁷ Schleier 2000, S. 52, verweist auf die Impulse, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Industrielle Revolution und deren Auswirkungen auf alle Lebensbereiche zu Veränderungen im Geschichtsdenken und zur Hinwendung zu zivilisations- und kulturhistorischen Ansätzen führten; die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen (Pauperismus, Arbeitskampf) wirkten ebenso früh auf die Ausbildung einer Kulturgeschichte ein.

⁸ Kinkel 1850, S. 53. Kinkel ist nicht nur Revolutionär, Politiker und Kunstschriftsteller sondern kümmert sich – William Morris vergleichbar – um soziale bzw. gesellschaftliche Aspekte der Arbeiter, vgl. Kinkel 1848, der in dieser Schrift als „a. Prof. der neuern Kunst-, Literatur- und Kulturgeschichte und zeitigem Vorstand des Handwerker-Bildungsvereins in Bonn“ firmiert und sie den Mitgliedern des volkswirtschaftlichen Ausschusses der Frankfurter Nationalversammlung widmet.

⁹ Beyrodt 1979, S. 287: „Der Kampf gegen die ästhetische Indifferenz, Halbheit und Armseligkeit unseres Demos, gegen das Filisterthum, den Dilettantismus und die wirklich erstaunenswürdige Unwissenheit und Geschmacklosigkeit unserer Gebildeten – jener Kampf, den Ihr Brief andeutet und zu dessen Führung Sie mitkämpfende Kräfte werben, erscheint mir als einer der ehrenvollsten im Pentathlon unserer schweren Tage.“ vgl. dazu auch Müller 2008, S. 171–188.

¹⁰ So verbindet Kinkel seine Besprechung der Kunstausstellung im Palais des Beaux-Arts in Paris 1851 in dem Artikel *Die bildende Kunst in den Kämpfen der Zeit* (Kinkel 1851) mit einer deutlich politisch motivierten Kritik am deutschen Kunstbetrieb, vgl. dazu Nehrlich 2009, S. 116–117. Wie stark die zeitgenössische Auseinandersetzung um eine ‚realistische‘ Darstellung mit politischen Motiven durchsetzt war, betont auch Wülfing 1997, S. 162, mit Blick auf Theodor Fontane, der 1853 formulierte: „Aber es ist noch nicht allzu lang her, daß man (namentlich in der Malerei) Misere mit Realismus verwechselt und bei Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehende, oder gar bei Productionen jener sogenannten Tendenzbilder (schlesische Weber, das Jagdrecht u. dgl. m) sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeichnet zu haben. Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: die Läuterung fehlt.“

¹¹ Kinkel 1847, Vorwort ohne Seitenzählung; Landes 2011.

¹² Hönes 2015, S. 490.

¹³ The North American Review 124, 1877, Januar, No. 254, S. 147–148.

¹⁴ Kinkel 1876a, S. 369.

¹⁵ Zur *spalliera*- und *cassone*-Malerei vgl. Barriault 1994, S. 9–50: Sources, Documents, and Definitions; Baskins 1998; zu den *deschi da parto* Däubler-Hauschke 2003, mit der begrifflichen Definition S. 18–20.

¹⁶ Kinkel 1876a, S. 369

¹⁷ Kinkel 1876a, S. 380: „Es konnten, wie gesagt, auch biblische Szenen auf eine Hochzeit und glückliche Geburt Bezug nehmen, wie man bei uns im 16. Jahrhundert dem Brautpaar eine Fensterscheibe mit der Hochzeit des Tobias und der Sarah schenkte.“

¹⁸ Kinkel 1876a, S. 381/382.

¹⁹ Kinkel 1876a, S. 383: „Die folgende Scene, Paris die Helene entführend, gehört schon zu den mythologischen Brautfahrten. Ich kenne zwei Exemplare.“

²⁰ Kinkel 1876a, S. 385: „Die Folge der Entführung Helena's war der trojanische Krieg, und auch dieser, den die Künstler des Mittelalters freilich nicht aus dem ächten Homer, sondern aus Prosa-Erzählungen des sinkenden Alterthums kannten, hat zu Möbelbildern Veranlassung gegeben.“

²¹ Kinkel 1876a, S. 386.

²² Kinkel 1876a, S. 388: „Von der Geschichte der Lucretia, auf die man für Verzierungen eines Brautkastens in Italien am allerersten fallen mußte, kenne ich zwei Exemplare.“

²³ Kinkel 1876a, S. 387.

²⁴ Fünfter Tag, Achte Geschichte. Kinkel 1876a, S. 390, Kat. Nr. 23: „Denn daß man in Florenz auch Novellen durch Möbelbilder illustrierte, davon haben wir bei Vasari ein sehr bestimmtes Zeugniß (Botticelli, Il. 2. 238) mit Nr. 21.“

²⁵ Kinkel 1876a, S. 392–396, Kat. Nr. 24, 25, 26 und 27.

²⁶ Ashton 1996.

²⁷ Kinkel 1867, zitiert nach dem Wiederabdruck im *Mosaik zur Kunstgeschichte* von 1876, S. 302/303. Eine weitere Stelle in Kinkel 1869, S. 167: „Die große Bildnisausstellung in South Kensington bei London, welche im Sommer 1866 stattfand, führte nicht weniger als 63 sogenannte Holbein's auf, die zum Theil aus zahlreichen, sonst nicht leicht zugänglichen Privatsammlungen hergeliehen waren und wenigstens eine seltene Gelegenheit boten, das Untergeschobene mit dem Aechten zu vergleichen. Die Sichtung fiel schrecklich aus, denn unter jenen 63 Bildern, unter denen viel Schund sich befand, konnten höchstens neune als wirklich von Holbein's Hand bezeichnet werden! Dazu kommt nun das schnelle Reisen der Neuzeit und die Zuverlässigkeit, womit die Photographie, wenigstens für Handzeichnungen, die Mittel zu vergleichenden Studien uns gewährt.“

²⁸ Spätere bedeutende Sammlungen, wie die von Frederick Stibbert (1838–1906) oder von Stefano Bardini (1836–1922) waren damals erst im Entstehen und wurden daher für die Forschung der nachfolgenden Generationen – beginnend mit Paul Schubring – wichtig.

²⁹ Neun der 27 Tafeln, die Kinkel bespricht, entstammen dieser Sammlung, zur Sammlung vgl. Hughes 1997, S. 214/215.

³⁰ Kinkel 1876a, S. 384, zu seiner Kat. Nr. 10 im Hotel Cluny in Paris: „(an einer sehr dunklen Stelle, bei trübem Himmel und immer am Nachmittag kaum sichtbar): Hier hängen zwei Tafeln von Brautladen [...]“ oder S. 386, Kat. Nr. 12, Sammlung Campana (Louvre): „In einem gemeinsamen neuen Rahmen sind jetzt 5 Täfelchen vereinigt, welche etwa von dem zersägten Brett einer Brauttruhe herrühren.“

³¹ Kinkel 1876a, z. B. S. 387, zu Kat. Nr. 15: „Ich kenne nur zwei zusammengehörige Tafeln der Art, in der Gallerie Colonna (letzter Saal, hinter der großen Spiegelgalerie), wo man sie dem großen Ghirlandajo zuschreibt“ mit Anm.: „Crowe Cavalcaselle, übers. von Jordan, III. 257: ‚vielleicht von Cosimo Roselli‘.“

³² Kinkel 1876a, S. 374: „Beim Fenster ein altes Ziermöbel mit dem Triumphe der Religion, des Ruhmes und des Todes, von *Matteo Pasti* von Verona.“ Das Bild wird bei Gsell-Fels im III. Saal: Toskanische Schule auf Sp. 1171 bis 1173 besprochen; erneut ist auffällig, wie deutlich Kinkel auf die Spaltenzahl und explizit die 2. Auflage von 1874 verweist, um seinen Leser*innen das Auffinden der Stelle zu erleichtern.

³³ Kinkel 1867, zitiert nach dem Wiederabdruck im *Mosaik zur Kunstgeschichte* von 1876, S. 303.

³⁴ Mit sehr frühen Beispielen (Berenson, Morelli, Burckhardt) Freitag 1979; allg. Dilly 1981; Tietenberg 1999, S. 64/65 zu den frühen Kampagnen, mit denen in Frankreich, Italien und England seit den 1850er Jahren teils von staatlicher, teils von privater Seite Kunstwerke systematisch photographisch erfasst wurden. Die Bedeutung des photographischen Mediums für Kinkel ist bislang nicht untersucht, für Jacob Burckhardt hingegen schon, vgl. dazu Meier 2002, v. a. S. 276, Anm. 4 mit weiterführender Literatur.

³⁵ Kinkel 1867, zitiert nach dem Wiederabdruck im *Mosaik zur Kunstgeschichte* von 1876, S. 357.

Kinkel bezieht sich hier auf die 1838 durch Achilles Jubinal vorgelegte umfassende Publikation mittelalterlicher Tapisserien mit Historiendarstellungen, die Zeichnungen fertigte Victoir de Sansonetti an.

³⁶ Kinkel 1876a, S. 400.

³⁷ Kinkel 1876a, S. 388; <http://fotothek.biblhertz.it/bh/2048px/bhpd28750.jpg> [aufgerufen 18.10.2020] laut Digitalisat ist es Tafel 59.

³⁸ Kinkel 1876a, S. 385/386. Die Tafeln befinden sich heute im Musée national de la Renaissance in Écouen, Mazzalupi 2016, S. 227: „Nel settimo dei dieci volumi della sua raccolta grafica si conservano, sotto i numeri 1205-1210, sei fogli i cui disegni furono tratti ad evidenza da un complesso omogeneo, allora ‚appartenente alla famiglia Carboniani a Gubbio‘, secondo l’annotazione apposta in alto a destra nel foglio 1208.“

³⁹ Jacob Burckhardt übernimmt die *Darstellung der Architektur und Decoration der italienischen Renaissance*, Wilhelm Lübke die *Geschichte der ausseritalienischen Renaissance und des gesammten Bauschaffens der späteren Epochen*.

⁴⁰ Brandt-Schwarze 1991, S. 60.: „Aber für Burckhardt existierte kein ‚herzlieber, schöner, prächtiger Urmau‘ mehr. Er hatte seine Jugendliebe zu Kinkel begraben und ihr in seiner von Jacob Oeri veröffentlichten ‚Aufzeichnung‘ einen bitterbösen Nekrolog gewidmet.“

⁴¹ Burckhardt/Lübke 1867, B. Decoration, 4. Kapitel, S. 263 und 264.

⁴² Kinkel 1876a, S. 374: „Zu jenem Bericht Vasari’s über Möbelmalerei tritt nun ergänzend bei demselben Schriftsteller eine Menge Notizen, welche in die Lebensbeschreibungen anderer Künstler zerstreut sind und den Beweis liefern, wie ausgedehnt und zugleich wie mannigfaltig diese Gattung des Kunstgewerbes gewesen ist.“

⁴³ Vasari 1837, Kapitel XXXIII. Das Leben des florentinischen Malers Dello, S. 52–57, hier S. 53–54, bei Kinkel S. 371–373.

⁴⁴ Kinkel 1876a, S. 371 (nach Vasari).

⁴⁵ Kinkel 1876a, S. 367.

⁴⁶ Baldinucci 1845, S. 502.

⁴⁷ Kinkel 1876a, S. 396.

⁴⁸ Kinkel 1876a, S. 401.

⁴⁹ Meyer 1892, S. 75.

⁵⁰ Schubring 1915, der Kinkels Beitrag zur frühen Forschungsgeschichte so gut wie gar nicht würdigt; Bartoli 2010.

Literatur

- Ashton 1996** – Rosemary Ashton, Gottfried Kinkel and the University College London, in: *Exilanten und andere Deutsche in Fontanes London* (Festschrift Charlotte Jolles), hg. von Peter Alter und Rolf Muhs, Stuttgart 1996, S. 23–40.
- Baldinucci 1845** – Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, erweiterte Neuauflage, Florenz 1845.
- Barriault 1994** – Anne B. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park 1994.
- Bartoli 2010** – Roberta Bartoli, Guardare più profondamente nel cuore il Rinascimento. Schubring e il corpus dei cassoni italiani, in: *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, hg. von Claudio Paolini, Daniela Parenti und Ludovica Sebregondi, Florenz 2010, S. 149–157.
- Baskins 1998** – Cristelle L. Baskins, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge/New York 1998.
- Berg 1985** – Angelika Berg, *Gottfried Kinkel. Kunstgeschichte und soziales Engagement*, Bonn 1985.
- Beyrodt 1979** – Wolfgang Beyrodt, *Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker*, Bonn 1979.
- Brandt-Schwarze 1991** – Ulrike Brandt-Schwarze, *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister, Jahrgang I (1840) und Jahrgang II (1841). Kommentar*, Bonn 1991.
- Burckhardt/Lübke 1867** – Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke, *Geschichte der neueren Baukunst*, (Geschichte der Baukunst 4), Stuttgart 1867.
- Cervelli 2002** – Maurizio Cervelli, *Vita activa und vita contemplativa nel XIX secolo. A proposito di Gottfried Kinkel e Jacob Burckhardt*, in: *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, hg. von Maurizio Ghelardi und Max Seidel, Venedig 2002, S. 213–257.
- Crowe/Cavalcaselli 1871** – *Geschichte der italienischen Malerei von J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle*. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan, Vierter Band. Erste Hälfte. Mit 5 Tafeln in Holz geschnitten von H. Werdmüller, Leipzig: Hirzel 1871.
- Däubler-Hauschke 2003** – Däubler-Hauschke, Claudia: *Geburt und Memoria. Zum italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlin 2003.
- Dilly 1981** – Heinrich Dilly, Das Auge der Kamera und der Kunsthistorische Blick, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1981, Bd. 6, S. 81–89.
- Fork 1999** – Christiane Fork, s. v. Gottfried Kinkel, in: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, hg. von Peter Betthausen, Peter F. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999, S. 125–217.
- Freitag 1979** – Wolfgang M. Freitag, Early Uses of Photography in the History of Art, in: *Art Journal*, 1979/1980, Bd. 39, S. 20–119.
- Gsell-Fels 1874** – Johann Theodor Gsell-Fels, *Oberitalien* (Meyers Reisebücher), Leipzig 1874.
- Hönes 2015** – Hans Christian Hönes, Die Geburt der Kunstgeschichte in England: Gottfried Kinkels Vorlesungen am University College London 1853, in: *Kunstchronik*, 2015, Bd. 68, Heft 9/10, S. 487–491.

Man sieht, die Antike ist in Italien schnell in die Literatur, sehr langsam in die Malerei eingedrungen

Hönes 2019 – Hans Christian Hönes, *Seductive Foreignness*. Gottfried Kinkel at University College London, in: *Migrating Histories of Art. Self-Translation of a Discipline*, hg. von Maria Teresa Costa und Hans Christian Hönes, Berlin/Boston 2019, S. 149–164.

Hughes 1997 – Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art. Painted Marriage Chests 1400–1550*, London 1997.

Jubinal 1838 – Achille Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées, ou collection des monumens les plus remarquables, de ce genre, qui nous soient restés du moyen-âge, à partir du XIe siècle au XVIe inclusivement*, Paris 1838.

Karge 1998 – Henrik Karge, Kunst als kulturelles System – Karl Schnaase und Jacob Burckhardt, in: *Jacob Burckhardt und die Antike*, hg. von Peter Betthausen und Max Kunze, Mainz 1998, S. 139–159.

Kinkel 1847 – Gottfried Kinkel, Zu den Bildern, in: *Vom Rhein. Leben, Kunst und Dichtung*, 1847.

Kinkel 1848 – Gottfried Kinkel, *Handwerk, errette Dich! oder Was soll der deutsche Handwerker fordern und thun, um seinen Stand zu bessern?*, Bonn 1848.

Kinkel 1850 – Gottfried Kinkel, Das erste Auftreten des Socialismus in der Malerei, in: *Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben*, 1850, Bd. 1, Heft 3 (Juli–September), S. 51–67.

Kinkel 1851 – Gottfried Kinkel, Die bildende Kunst in den Kämpfen der Zeit, in: *Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben*, 1851, Bd. 2, S. 241–248.

Kinkel 1867 – Gottfried Kinkel, *Die Brüsseler Rathhausbilder des Rogier van der Weyden und deren Copien in den burgundischen Tapeten zu Bern*, Zürich 1867.

Kinkel 1869 – Gottfried Kinkel, Zur Holbein Literatur [Rezension von Ralph Nicholson Wornum, *Some account of the life and works of Hans Holbein, Painter of Augsburg*, London 1867 und Alfred Woltmann, *Holbein und seine Zeit, Zweiter Teil*, Leipzig 1876], in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1869, Bd. 4, S. 167–175 und 194–203.

Kinkel 1876a – Gottfried Kinkel, Anfänge der weltlichen Malerei in Italien auf Möbeln, in: Ders., *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlin 1876, S. 368–401.

Kinkel 1876b – Gottfried Kinkel, Bemalte Tischplatten, in: Ders., *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlin 1876, S. 402–417.

Landes 2011 – Lilian Landes: Ein neues Fach des Genres. Das sozialkritische Genrebild der Düsseldorfer Malerschule im internationalen Vergleich, in: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918*, Ausst. Kat. (Düsseldorf, Museum Kunstpalast 2011/2012), hg. von Bettina Baumgärtel, Petersberg 2011, S. 201–209.

Mazzalupi 2016 – Matteo Mazzalupi, Due cassoni dipinti dalla dimora dei Porcelli di Carbonana, in: *Il castello di Carbonana. Storia, archeologia, arte*, hg. von Andrea Augenti und Sonia Merli, Sesto Fiorentino 2016, S. 227–231.

Meier 2002 – Nikolaus Meier, Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie, in: *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, hg. von Maurizio Ghelardi und Max Seidel, Venedig 2002, S. 259–297.

Meyer 1892 – Carl Meyer, Der griechische Mythos in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1892, Bd. 15, S. 75–93.

Müller 2003 – Philipp Müller, Der junge Jakob Burckhardt. Geschichtswissenschaft als Gegenwartskunst, in: *Historisierung und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland im 19. Jahrhundert*, hg. von Ulrich Muhlack, Berlin 2003, S. 113–133.

Müller 2008 – Philipp Müller, *Erkenntnis und Erzählung. Ästhetische Geschichtsdeutung in der Historiographie von Ranke, Burckhardt und Taine*, Köln/Weimar/Wien 2008.

Münch 2018 – Birgit Ulrike Münch, Gottfried Kinkel. Pionier und Wegbereiter des Faches Kunstgeschichte, in: *Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Geschichte und Gelehrte*, hg. von Roland Kanz, Berlin/München 2018, S. 65–81.

Nehrlich 2009 – France Nehrlich, Peindre l'histoire, écrire l'histoire. Kinkel, Springer et Delaroche, in: *Naissance de la Modernité. Mélanges offerts à Jacques Vilain*, hg. von Henry-Claude Cousseau, Christina Buley-Urbe und Véronique Mattiussi, Paris 2009, S. 115–122.

Schleier 2000 – Hans Schleier, *Historisches Denken in der Krise der Kultur. Fachhistorie, Kulturgeschichte und Anfänge der Kulturwissenschaften in Deutschland*, Göttingen 2000.

Schubring 1915 – Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915.

Schwabe 1866 – Hermann Schwabe, *Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland für Staat und Industrie, Gemeinden, Schul- und Vereinswesen*, Berlin 1866.

Tietenberg 1999 – Annette Tietenberg, Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit, in: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, (Festschrift Hans-Ernst Mittag), hg. von Annette Tietenberg, Berlin 1999, S. 61–80.

Vasari 1837 – *Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567*, beschrieben von Giorgio Vasari Maler und Baumeister, aus dem Italienischen von Ludwig Schorn, 2. Band, Erste Abtheilung, Stuttgart/Tübingen 1837.

Walcher 2010 – Bernhard Walcher, *Vormärz im Rheinland. Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk*, Berlin/New York 2010.

Wülfing 1997 – Wulf Wülfing, Mythen und Legenden, in: *Die Epoche der Historisierung*, (Geschichtsdiskurs 3), hg. von Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen und Ernst Schulin, Frankfurt 1997, S. 159–172.

Wuttke 1979 – Dieter Wuttke, Nachwort, in: *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, S. 601–638.

Bildnachweise

Abb. 1: © Bonn, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek, DA06_7029 · Abb. 2: © Madrid, Museo Nacional del Prado · Abb. 3: © München, BSB