

STEFFI ROETTGEN

Vom »Aggregat der Zufälligkeiten« zum »organischen Ganzen«  
*Kunstgeschichtliche Entwürfe zwischen Winckelmann und Rumohr*

I. Kunstgeschichte als Erzählung und Fiktion

Die bis vor wenigen Jahrzehnten kaum hinterfragte Vorstellung, dass Kunst eine Geschichte habe, ist obsolet geworden, so dass Begriffe wie das »Ende«<sup>1</sup> oder die »Geburt«<sup>2</sup> der Kunstgeschichte nicht mehr provokativ wirken, sondern gängiges Vokabular sind. Diese Eingrenzung und Relativierung, der Dantos Slogan vom »Ende der Kunst« vorausgegangen war<sup>3</sup>, verdeutlicht die Verunsicherung und Skepsis gegenüber dem Kanon der Kunstgeschichte und den dafür üblichen Darreichungsformen als Gesamtdarstellungen, systematischen Abrissen, Leitfäden, Handbüchern und Kompendien, das heißt Texten, die für die Lehre und die Vermittlung von künstlerischen Phänomenen an ein größeres Publikum verwendet wurden. An die Stelle der sowohl auf der Autorität des Erzählers wie auf der Verbindlichkeit des Erzählten beruhenden Verknüpfung von Fakten zu Geschichten und Prozessen wird die Bündelung und Präsentation von all dem, was im »Pool« der Vergangenheit Spuren hinterlassen hat, mittlerweile unter dem Begriff der »Narration« oder »Narrative« subsumiert. Diese Perspektive zielt auf die Rolle des Erzählens als einem Grundbedürfnis menschlicher Gemeinschaft und Individualität, aus der wiederum folgt, dass eine unendliche Anzahl von Erzählungen möglich ist, mit denen sich Gruppen und Individuen ihrer Identität versichern. Auch die Wissenschaft partizipiert an solchen kollektiven Erzählprozessen, wenn sie einander widersprechende Versionen der Kunstgeschichte liefert. Letztere sind es, die »den Wissenschaften ihren Plural« eröffnen und die »mit der Moderne ihren Ausgang nehmende Dynamik von Wissensproduktion«.<sup>4</sup>

1 Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.

2 Regine Prange: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004.

3 Arthur C. Danto: Das Ende der Kunst. In: Ders.: Die philosophische Entmündigung der Kunst (1986). Aus dem Englischen von Karen Lauer. München 1993, S. 109-145.

4 Thomas Feuerstein: Narration. In: <http://www.myzel.net/Narration/feuerstein/html> (Stand: 11. März 2013).

Der Anspruch auf Objektivität ist einer nahezu spielerischen Erzählung von Kunstgeschichte gewichen, die sich zum individuellen Standort bekennt und die keine allgemeingültigen Wahrheiten verkünden will. Die Fiktion der einen großen Erzählung der Stil- und Formengeschichte, die lange als wesentliche Aufgabe des Faches verstanden worden war, beruhte auf der Überzeugung, dass der Verlauf des Kunstgeschehens den anschaulich nachvollziehbaren Beweis dafür führe, »daß es vorwärtsging«. <sup>5</sup> Zu den Grundannahmen, auf die sich die Kunstgeschichte als Fach stützte, gehörte die des evolutionären Verlaufs der künstlerischen Entwicklung, die durch Vasari begründet und durch seine Nachfolger fortgeschrieben und differenziert worden war. »Die Macht zur Klassifikation ist die Macht zur Beherrschung« – diese Feststellung von Arthur C. Danto gilt auch für die Sicht auf die Geschichte der Kunst. <sup>6</sup> Als Beweisstücke des evolutionären Potentials der Kunstgeschichte dienten vor allem die sichtbaren »Fortschritte« bei der Übersetzung von Wirklichkeit in gemalte und skulptierte Abbilder, die dank technischer, anatomischer und mathematischer Innovationen, wie der Zentralperspektive, visuelle Veränderungen generierten, die sich als konsequente »Verbesserungen« der Imitations- und Darstellungsfähigkeit interpretieren ließen. <sup>7</sup> Die Gestaltungsmacht dieser Methode zur Erzählung der Geschichte von Kunst fand im 19. Jahrhundert selbst bei den Historikern Resonanz. So berief sich Johann Gustav Droysen in seinen Vorlesungen ausdrücklich auf den geschichtlichen Faden, der die Kunstwerke miteinander verknüpft: »Die Kunstgeschichte stellt sie [die Gemälde] in einen Zusammenhang, den sie an sich nicht haben, für den sie nicht gemalt sind und aus dem sich doch eine Reihenfolge, eine Kontinuität ergibt, unter deren Einfluss die Maler dieser Bilder standen, ohne dass sie sich dessen bewusst waren.« <sup>8</sup>

Dank der Raubzüge Napoleons in Italien wurde dieses Modell ab 1802 in großem Maßstab im Pariser Louvre in eine »sichtbare« Kunstgeschichte umgesetzt. <sup>9</sup> Die Besucher, von denen Friedrich Schlegel einer der prominentesten war, <sup>10</sup> erfuhren beim Gang durch das Museum »die neue Faszination, den Gang einer

5 Arthur C. Danto: Das Ende der Kunst (Anm. 3), S. 114.

6 Arthur C. Danto: Die philosophische Entmündigung der Kunst (Anm. 3), S. 34.

7 Arthur C. Danto: Das Ende der Kunst (Anm. 3), S. 114.

8 Johann Gustav Droysen: Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte. Hrsg. von Rudolf Hübner. München 1967, S. 35.

9 Thomas W. Gaehtgens: Das Musée Napoléon und sein Einfluss auf die Kunstgeschichte. In: Antje Middeldorf Kosegarten (Hrsg.): Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Göttingen 1997, S. 339-369, hier S. 348-351.

10 Friedrich Schlegel: Nachricht von den Gemälden in Paris (1803). In: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente. Bd. 1: Werner Busch und Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft. Stuttgart 1982, S. 58-60.

gesetzmäßig fortschreitenden Kunstgeschichte aufzudecken.«<sup>11</sup> Die Verfestigung dieses Modells wurde durch einen mit Stichen illustrierten Katalog erreicht, der unter dem bezeichnenden Titel *Musée Français* erschien.<sup>12</sup> Neben Fakten- und Quellensammlungen, die die empirische Forschung in Jahrhunderten erarbeitet hatte, übernahmen die Abbildungen der Kunstwerke in zunehmendem Maße die Funktion von dokumentarischen Belegen dafür, dass sich der Gang der Kunstgeschichte so und nicht anders ereignete hatte, als er im 19. und noch im 20. Jahrhundert in Handbüchern und Kompendien erzählt wurde.<sup>13</sup>

Irreparable Risse dieser Gewissheit hat Thomas S. Kuhn verursacht, als er 1962 feststellte: »Die normale Wissenschaft als die Betätigung, mit der die meisten Wissenschaftler zwangsläufig fast ihr ganzes Leben verbringen, gründet auf der Annahme, daß die wissenschaftliche Gemeinschaft weiß, wie die Welt beschaffen ist.«<sup>14</sup> Mit dieser auch für die Kunstwissenschaft geltenden Analyse geriet jene seit Leopold von Ranke stets reklamierte »Interesselosigkeit« des Historikers<sup>15</sup> ins Wanken, die einen objektiven Standpunkt und die Unparteilichkeit des Forschers suggeriert hatte.<sup>16</sup> Unmittelbar davon betroffen war die Sprache, in der man die »Wahrheiten« über die Kunst verkündete, spätestens nachdem Roland Barthes alle Texte als »Geflecht von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen«, definiert hatte.<sup>17</sup> Neuere diskursanalytische Untersuchungen zu den sprachlichen Formeln, mit denen die deutsche Kunsthistoriographie etwa ihre Konstrukte einer nationalen Kunstgeschichte bestückt hat, haben einige dieser Mechanismen offengelegt.<sup>18</sup> Die Demontage erfasste auch die Abbilder, die als Orientierungsmarken der Kunstgeschichte fungiert hatten, ohne dass ihre Bildlichkeit analysiert und

- 11 Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München 1998, S. 71.
- 12 Caecilie Weissert: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin 1999, S. 141-143.
- 13 Katharina Krause: *Argument oder Beleg. Das Bild im Text der Kunstgeschichte*. In: Dies. und Klaus Niehr (Hrsg.): *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Ausstellungskatalog Gutenberg-Museum Mainz*. Leipzig 2005, S. 27-42.
- 14 Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1962). Frankfurt a. M. 1976, S. 19.
- 15 Regine Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte* (Anm. 2), S. 95-98, hier S. 97.
- 16 Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*. München 2001, S. 53.
- 17 Roland Barthes: *Der Tod des Autors* (1968). In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a. M. 2006, S. 57-63, hier S. 61.
- 18 Marcus Müller: *Geschichte – Kunst – Nation. Die sprachliche Konstituierung einer ›deutschen‹ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*. Berlin 2007. Siehe auch Johannes Rößler: *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*. Berlin 2009.

hinterfragt worden war.<sup>19</sup> Auf eine Disziplin, die in hohem Maße von der durch Texte suggerierten Objektivität der Interpretationen und Aussagen und durch die vermeintliche Abbildungstreue der Fotografie geprägt worden war, wirkte die Relativierung, die auch die Autorität der Personen betraf, die diese Auslegungen verantworteten, zunächst verstörend.<sup>20</sup> Es dauerte einige Jahre, bis die darin liegende Chance erkannt wurde: Nämlich die, »daß die Reflexion über das Arbeitsgebiet [der Kunstgeschichte] von der über dessen Geschichte kaum getrennt werden kann« – so formulierte es Heinrich Dilly 1979.<sup>21</sup>

Die Erkenntnis, dass die Wissenschaft von der Kunstgeschichte ihre Geschichte aufarbeiten und analysieren muss, um ihren Standort und ihre Bedingungen zu benennen, öffnete auch den Blick auf die Vertreter der seit Winckelmann gering geschätzten »antiquarischen Gelehrsamkeit« des 18. Jahrhunderts. In der Tat hat die Umdeutung der Geschichte der Kunst zur Narration, die nicht nur eine, sondern viele Erzählungen generiert, Rückkoppelungen an die Epoche der Aufklärung ermöglicht, deren kunstgeschichtlichem Schrifttum lange Zeit die gebührende Aufmerksamkeit verweigert wurde, was mit dessen angeblichem Mangel an Systematik und wissenschaftlicher Methode begründet wurde.<sup>22</sup> So sind in den letzten Jahrzehnten einige der ehemals als Randfiguren klassifizierten Autoren wiederentdeckt und erforscht worden, darunter Lanzi, Fiorillo, Hirt und Fernow.<sup>23</sup> Gleichwohl ist das Selbstverständnis des Faches immer noch von Denkmustern geprägt, die es seit der Epochenwende von 1800 begleiten. Da es zumeist um die »Entstehung und Entwicklung

19 Hubert Locher: »Musée imaginaire« und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte. In: Katharina Krause, Klaus Niehr: Kunstwerk – Abbild – Buch (Anm. 13), S. 53–75, hier S. 53.

20 Dies zeigte sich bei der Reaktion auf Martin Warnkes Vortrag auf dem Deutschen Kunsthistorikertag in Köln, 1970. Vgl. Martin Warnke: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur. In: Ders.: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970, S. 88–108.

21 Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979, S. 20.

22 Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Wien, Düsseldorf 1966, S. 117.

23 Gabriele Bickendorf: Luigi Lanzis *Storia pittorica della Italia* und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung. In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 2 (1986), S. 231–272; Antje Middeldorf Kosegarten: Johann Dominicus Fiorillo (Anm. 9); Susanne Adina Meyer: *La storia delle arti del disegno (1798–1820) di Johann Dominicus Fiorillo con un'antologia di scritti*. Bologna 2001; Harald Tausch: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800. Tübingen 2000; Claudia Sedlarz (Hrsg.): Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner. Laatzten 2004.

des Faches Kunstgeschichte als historistischer Wissenschaft« geht,<sup>24</sup> werden die Debatten ausgeblendet, die ab- und jenseits der ästhetisch-philosophischen Ebene im Deutschland der Aufklärung über die Kunst geführt wurden.<sup>25</sup>

Um den Sprung über den Graben zwischen der »vorwissenschaftlichen« und der »wissenschaftlichen« Kunstgeschichte zu wagen, müsste das tief verankerte Vorurteil überwunden werden, dass die Kunstgeschichte »weder eine Epoche noch einen Stil der Aufklärung« kenne.<sup>26</sup> Zurückzuführen ist dieses Defizit auch auf das stereotype Bild, das sich die Kunstgeschichte des früheren 20. Jahrhunderts von der Kunst des 18. Jahrhunderts gemacht hatte. Die künstlerische Komplexität der Epoche und ihre Unübersichtlichkeit überforderte, besonders in Deutschland,<sup>27</sup> die nach nationalen Schubladen sortierende Kunstwissenschaft. Dem durch seine Internationalität und Pluralität verwirrenden 18. Jahrhundert fehlt der eindeutige und gerichtete Zeit- und Kausalpfeil der künstlerischen Entwicklung, den Goethe als den »Winckelmannischen Faden« bezeichnet hat.<sup>28</sup> Er war es, auf dem die Erfolge und die Faszination der Kunstwissenschaft im 19. und auch noch im 20. Jahrhundert beruhten.

## II. Winckelmann und das »Organische Ganze« der Kunst

Als Wendemarke von der älteren, durch Partikular- und Lokalinteressen, einseitige Perspektiven, theoretischen Überbau oder mehr oder weniger vollständige Repertorien und Abecedarien geprägten Kunsthistoriographie gilt Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764. Deren monolithische Wucht, die ihre Wirkung vor allem im 19. Jahrhundert entfaltete, verdankt sich einer Gesamtdarstellung der Entwicklungsstadien der Kunst der Antike, die zum Prototypus jeder zukünftigen geschichtlichen Gesamtdarstellung wurde.

24 Regine Prange: Die Geburt der Kunstgeschichte (Anm. 2), S. 9. Fast alle neueren Leitfäden zur Geschichte der Kunstgeschichte lassen große Leerräume zwischen Vasari und Winckelmann.

25 Gabriele Bickendorf: Kunsthistorische Praxis im 18. Jahrhundert. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 5 (2003), S. 17-28.

26 Carsten Zelle: Was ist und was war Aufklärung? In: Herbert Beck, Peter C. Bol und Mareike Bückling (Hrsg.): Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. Ausstellungskatalog Städelsches Kunstinstitut und Liebighaus Frankfurt a. M. München 1999, S. 449-459, hier S. 453.

27 Stellvertretend für diese eingeschränkte Sicht: Adolf Feulner: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Wildpark-Potsdam 1929.

28 Martin Dönike: Goethe und die Kunstgeschichte. In: Andreas Beyer und Ernst Osterkamp (Hrsg.): Goethe-Handbuch. Supplemente 3. Kunst. Stuttgart, Weimar 2011, S. 84-126, hier S. 87-90.

Angekündigt wird das in der Einleitung mit den Worten: »Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler, lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums, so viel wie möglich ist, beweisen.«<sup>29</sup> Diese Methode, die aus den Indizien, das heißt den Werken, den Beweis für den geschichtlichen Verlauf ableitete, wurde zum Paradigma, auf das sich das Fach Kunstgeschichte spätestens seit seinem Eintritt in die Auditorien der Universitäten berief.<sup>30</sup> Die angebliche Konsequenz des geschichtlichen Ablaufs wurde dabei stets den geschmacklich bedingten Vorlieben einzelner Epochen angepasst, Lücken wurden gefüllt, Glanzpunkte ausradiert, Helden von ihren Sockeln gestürzt und neue gekürt – unangetastet davon blieb der Mythos des roten Fadens, der die Geschichte der Kunst angeblich durchzieht, bis es zur erwähnten Dekonstruktion kam, welche die Bedingtheiten der narrativen Konstrukte offenlegte, die bis dahin mit Autorität beansprucht hatten, der historischen Wahrheit zu entsprechen und ihr zu dienen.

Der Anteil Winckelmanns an diesem Gang der Kunstwissenschaft lässt sich an dem Urteil Hegels ablesen. Er sah in ihm einen der Menschen, »welche im Felde der Kunst für den Geist ein neues Organ und ganz neue Betrachtungsweisen zu erschließen wussten.«<sup>31</sup> Auch wenn Hegel das »neue Organ« nicht ausdrücklich benennt, geht aus dem Zusammenhang hervor, dass er darunter die Verbindung des Allgemeinen mit dem Besonderen, der Geistigkeit und der Natürlichkeit versteht, die »Schiller als Prinzip und Wesen der Kunst« wissenschaftlich erfasst habe. Winckelmann habe »schon vor Schiller in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte die Kunstidee« gesucht.<sup>32</sup> Worum es sich bei diesem »neuen Organ« handelte, hatte 1797 bereits Wackenroder erläutert: »[D]ie zwei wunderbaren Sprachen [die Natur und die Kunst, S. R.] [...] scheinen [...] alle Teile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen«. Wie Gott die Natur ansehe, so erfasse und begreife der Mensch das Kunstwerk.<sup>33</sup> Goethe hat Winckelmanns Fähigkeit, dem mit dem Sinn erfassten Unausprechlichen der Kunstwerke

29 Johann Joachim Winckelmann: *Schriften und Nachlass*. Bd. 4,1: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaetgens, Johannes Irmscher und Max Kunze. Mainz 2002, S. XVI (hier zitiert nach der Vorrede zur ersten Auflage Dresden 1764, S. X).

30 Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie* (Anm. 16), S. 42.

31 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* (1842). Hrsg. von Rüdiger Bubner. Stuttgart 1984, S. 118 (Einleitung in die Ästhetik). Siehe auch Walter Pater: *Winckelmann*. In: *Ders.: Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie*. Übersetzt von Wilhelm Schölermann. Kiel 1902, S. 238 f.

32 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen* (Anm. 31), S. 118.

33 Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheim-*

»mit Worten und Buchstaben [...] beizukommen«, als poetisch bezeichnet. Er habe nach dem Kräftigsten und Würdigsten gegriffen, um dem Leser das Gefühl mitzuteilen, »das in ihm beim Schauen erregt ward«. <sup>34</sup> Er bezog sich hierbei vor allem auf die Beschreibungen der Statuen des Belvederehofes, die zum Prototypus einer einfühlsamen und dem beschriebenen Objekt konformen Betrachtungsweise und Sprache wurden. <sup>35</sup> Bezeichnend dafür ist die Beschreibung des Apollo vom Belvedere, die mit den Worten beginnt: »Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung desselben entgangen sind.« Diese Behauptung war so suggestiv, dass sie alle Leser und Betrachter der Skulptur oder ihrer Gipsabgüsse in den Bann schlug. <sup>36</sup> An die Stelle der gelehrten Bildbeschreibung, die nach einzelnen Kategorien (Zeichnung, Farbe, Helldunkel, Ausdruck) rubrizierte und die auch Winckelmann beherrschte, <sup>37</sup> trat zunehmend die »anschauende Erkenntniß«. Schon der im Fahrwasser Winckelmanns schreibende Philologe Christian Adolf Klotz sah darin den Nutzen seiner deutschen Übersetzung des Katalogs der Gemäldesammlung des französischen Königs, die er als ein Beschreibungslehrbuch verstand, das jedoch den Nachteil hatte, dass sich die Bilder in Paris befanden und Kupferstiche nur sporadisch verfügbar waren. Auch Salomon Gessner machte die Bildung des Geschmacks der Laien zum pädagogischen Programm, wies dabei aber der durch graphische Reproduktionen ergänzten Beschreibung eine wichtige Rolle zu. <sup>38</sup>

Winckelmann hat mit seinen von Enthusiasmus erfüllten Beschreibungen berühmter Antiken die Basis dafür gelegt, dass sich das Laienurteil auf dem Weg über die einführende Bildbetrachtung zu einem primären Instrument der Kunsthistoriographie entwickeln konnte. An ihm orientierten sich die meisten Autoren, die sich der Aufgabe von größeren historischen Abrissen zur Geschichte der Kunst stellten, auch wenn sie sich nicht mit der Antike befassten.

nisvoller Kraft (1797). In: Werner Busch, Wolfgang Beyrodt: *Kunsttheorie und Malerei* (Anm. 10), S. 20-23, hier S. 22.

34 Johann Wolfgang von Goethe: *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns*. In: MA 6.2, S. 348-401, hier S. 372 f.

35 Ernst Osterkamp: *Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere in der Geschichte der Kunst des Altertums: Text und Kontext*. In: Matthias Winner, Bernard Andreae und Carlo Pietrangeli (Hrsg.): *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Mainz 1998, S. 443-458.

36 Noch in Friedrich Hebbels Gedicht von 1845 auf den Apollo ist ein Nachklang dieser Aura zu bemerken. Siehe Detlev Wannagat (Hrsg.): *Der Blick des Dichters. Antike Kunst in der Weltliteratur*. Darmstadt 1997, S. 83.

37 Zum Wandel der Bildbeschreibung vom 18. zum frühen 19. Jahrhundert vgl. Oliver Kase: *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*. Petersberg 2010.

38 Vgl. ebenda, S. 227 f. und 235.

Obwohl Carl Friedrich von Rumohr Winckelmann eine »manieristisch[e] Vorstellung willkürlicher Kunstformen« anlastete, lobte er ihn dafür, dass er »zu dem Gefühle hinüber schwankte, daß die Formen der Kunst unter allen Umständen in der Natur gegebene sind«. <sup>39</sup> Die Gleichung zwischen Natur und Kunst veranlasste Rumohr dazu, »die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Thatsachen, sondern als ein zusammenhängendes, gleichsam organisches Ganze« aufzufassen. <sup>40</sup> Er bezog sich hier vor allem auf Friedrich Schelling, der die Kunst als »geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen nothwendiges Ganzes« sah, das nicht nur gleichwertig mit der Natur sei, sondern dem Menschen eine größere Einsicht »in die Wunder unseres eignen Geistes« als die Natur selbst vermittele. <sup>41</sup> Mit seinem Hauptwerk *Italienische Forschungen* hat Rumohr die Synthese vorgelegt, als die sich ihm der Entwicklungsprozess der frühen italienischen Malerei darstellte. Weit über die älteren Quellensammlungen hinausgehend, erfüllte er hier das »Narrativitätspostulat«, das Barthold Georg Niebuhr 1811 zur methodischen Grundlage erhoben hatte: Historische Wahrheit sei über die bloße Richtigkeit des Einzelfaktums hinaus als die Wahrheit des Zusammenhangs einer Erzählung über einen Verlauf in der Vergangenheit zu verstehen. <sup>42</sup> Winckelmann ausgenommen, der seinerseits keine Gelegenheit ausgelassen hatte, die »Antiquare« zu attackieren, war das Urteil der neuen Wissenschaft von der Kunst über die Vorgänger im 18. Jahrhundert hart und ungerecht. <sup>43</sup> Interessant daran ist aus heutiger Perspektive nicht so sehr die Parteilichkeit als der Umstand, dass der sich hier dokumentierende Paradigmawechsel so erfolgreich war, dass er die Frage nach der anderen Struktur des älteren Fach- und Kennerwissens zur Kunst lange Zeit gar nicht erst aufkommen ließ.

39 Carl Friedrich von Rumohr: *Italienische Forschungen*. 1. Theil. Berlin, Stettin 1827, S. 44. Vgl. Regine Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte* (Anm. 2), S. 113.

40 Carl Friedrich von Rumohr: *Italienische Forschungen*. 3. Theil. Berlin, Stettin 1831, S. IV. Vgl. Regine Prange: *Gegen die eigene Welt der Kunst*. Zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals. In: Johannes Grave, Hubert Locher und Reinhard Wegner (Hrsg.): *Der Körper der Kunst*. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800. Göttingen 2007, S. 183-218, hier S. 189 und 193.

41 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst* (1859). Darmstadt 1976, S. 1f.

42 Regine Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte* (Anm. 2), S. 112f.

43 Besonders deutlich zeigt sich das an den Urteilen über Fiorillo, vor allem bei: Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*. 2 Bde. Berlin 1986. Band 1: Von Sandrart bis Rumohr (1921), S. 287-292. Vgl. dazu Claudia Schrapel: *Johann Dominicus Fiorillo. Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der »Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden«*. Hildesheim, Zürich, New York 2004, S. 456f.

### III. Ein »Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Thatsachen«? – Kunsthistorische Konzepte des 18. Jahrhunderts

Im Folgenden geht es um einige Konzepte und Modelle, die das 18. Jahrhundert für die Betrachtung und Beurteilung der Kunstwerke und ihres Kontextes entwickelt hat, und um die Gestalt, in der sie sich manifestierten. Das Kunstwissen des 18. Jahrhunderts hatte eine so komplexe und polyphone Struktur, dass es sich den späteren unilateralen Modellen von Gesamtheit entzog, die auf dem chronologischen Pfeil basieren. Die Auswirkungen dieses Missverständnisses und dieser Zäsur reichen bis in die Gegenwart. Erst in jüngster Zeit werden Konturen sichtbar, die einen anderen Blick auf das Gebäude der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert ermöglichen.

Die 1796 verfasste Kritik von Antoine Quatremère de Quincy an der geplanten Überführung der von den Franzosen in Rom erbeuteten Kunstwerke nach Paris gibt Einblick in das Denk- und Betrachtungsgefüge des 18. Jahrhunderts.<sup>44</sup> In der deutschen Presse und besonders auch in Weimar wurde der noch im gleichen Jahr ins Deutsche übersetzten Publikation große Aufmerksamkeit zuteil.<sup>45</sup> Nachdem der Verfasser die zwischen allen Ländern Europas bestehende »Gemeinschaft des Unterrichts und der Kenntnisse, Gleichheit des Geschmacks, der Wissenschaften« konstatiert hat, als deren Mitglied er sich versteht, malt er den Schaden aus, den die »allgemeine Republik der Künste und Wissenschaften« von der geplanten Aktion, die damals ja schon im Gange war, erleiden würde:

[W]enn die Zerstückelung der Schulen der Kunst und des Geschmacks, der Muster des Schönen [...], wenn eine Trennung der Gegenstände, die Europa zum Unterrichte dienen, wenn die Entfernung der Modelle des Alterthums von ihrem vaterländischen Boden, und der daraus folgende Verlust aller Parallelen, die sie erklären und ihnen den Werth geben, wenn die Zerstreuung [...] und Zerrüttung der Sammlungen [...] die Folge für Europa hat, daß ihm nur noch unvollkommene Hülfquellen zu einem unvollständigen und zerstückelten Unterrichte übrig bleiben: muß dann nicht dieses Unglück für die Wissenschaft und die Kunst auch auf deren unüberlegte Urheber zurückfallen?<sup>46</sup>

44 Antoine Quatremère de Quincy: *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*. Paris 1796.

45 Vgl. Édouard Pommier: *Die Revolution in Frankreich und das Schicksal der antiken Kunstwerke*. In: Antoine Quatremère de Quincy: *Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften in Briefen* (1796). Hrsg. von Édouard Pommier. Stendal 1998, S. 41–99, hier S. 81–84.

46 Ebenda, S. 9.

Es sei, so heißt es an anderer Stelle, eine Torheit, »sich einzubilden, daß man jemals durch vereinigte Proben aller Mahlerschulen in einem Magazin dieselbe Wirkung hervorbringen könne, welche diese Schule in ihrem Land« hervorbringe.<sup>47</sup> Die Bezeichnung des von Napoleon geplanten Museums als »Magazin« verdeutlicht den Graben, der sich zwischen einer Kunstsammlung nach dem Geschmack des 18. Jahrhunderts und einem Museum auftut, das mit dem Anspruch antritt, die Geschichte der Kunst illustrieren zu wollen.<sup>48</sup> Würde er, so fährt Quatremère fort, eine Geschichte der Künste schreiben, so würde er alle »physischen und moralischen Ursachen der lokalen Verschiedenheiten erforschen, die das mahlerische Prisma der italienischen Schulen« ausmache.<sup>49</sup> Das Studium dieser Werke verlange »eine Anstrengung, ein Eindringen, ein[en] philosophischen Geist«, man müsse die »Fußstapfen wieder zu finden suchen, welche durch die Zeit und viele andere Umstände verschwunden sind«. Das könne nur geschehen, indem die Kunstwerke an den Orten verblieben, für die sie geschaffen wurden. Entferne man sie, gingen all die »Belehrungsmittel« verloren, die man von ihnen empfangen könne. Quatremère, der ein Kind der Aufklärung war und lange in Rom gelebt hatte, umreißt in einer beredten Schilderung alle jene Belehrungen und Einsichten, die mit dem Abtransport der Kunstwerke aus Rom für immer zerstört würden:

Wie man einen Baum durch unvorsichtiges Behauen verdirbt: so würde auch das unvorsichtige Ausreißen der Muster des Alterthums aus ihrem natürlichen Stamme den Saft vertrocknen, den die neuere Cultur Roms allen Zweigen des gelehrten Europa zufließen läßt.

Dies würde geschehen, wenn irgend eine Macht es übernehme, das Museum zu Rom zu zerstückeln; und was würde aus Kunst und Wissenschaft werden, wenn dieß Beispiel, nachdem es einmal gegeben wäre, von anderen befolgt würde, wenn, unter dem kleinlichen Gesichtspuncte des Werthes oder der natürlichen Schönheit dieser Gegenstände, die europäischen Staaten, wie Kinder, die sich um Bilder reißen, sich um die Fragmente dieser Muster der Kunst und die Reste der wissenschaftlichen Werkzeuge stritten?<sup>50</sup>

Hier wird nicht nur der vielfältig verflochtene Kontext beschrieben, der diesem wie jedem anderen Kunstraub zum Opfer fallen würde, sondern es wird auch die Differenziertheit der Instrumentarien und Aspekte nachvollziehbar, über die ein Kunstexperte des späten 18. Jahrhunderts verfügte. Vor dem Hintergrund

47 Ebenda, S. 29.

48 Zu diesem Aspekt: Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk* (Anm. 11), S. 68.

49 Antoine Quatremère de Quincy: *Ueber den nachtheiligen Einfluß* (Anm. 45), S. 29 f.

50 Ebenda, S. 19.

heutiger Forschungen, die sich in Rom und andernorts der Rekonstruktion verlorener Zusammenhänge widmen, offenbart sich die Klage über die Zerstörung eines gewachsenen Kontexts als prophetisch.<sup>51</sup>

Die Vergrößerung und Vereinfachung, die aus der Reduktion auf historisch angelegte Präsentationsformen von Kunstwerken resultierte, war zuvor schon in Wien ins Visier der Kritik geraten, nachdem der Basler Kupferstecher und Kunsthändler Christian von Mechel 1780 die neue kaiserliche Gemäldegalerie eingerichtet hatte, die mit ihrer Hängung nach Schulen und Epochen eine »sichtbare Geschichte der Kunst« sein wollte und die deswegen heute als Inkunabel des modernen Museums gilt.<sup>52</sup> Wie Debora Meijers gezeigt hat, war diese Ordnung in Entsprechung zur taxonomischen Ordnung des Wiener Naturalienkabinetts gewählt worden.<sup>53</sup> Während ein Rezensent die Neuordnung lobte, weil sie es jedem Betrachter ermögliche, die Malerei in ihrem Fortschritt zu erfassen,<sup>54</sup> kritisierte ein anderer Kritiker diese Neuerung als »Galleriemord« und als Reduktion auf eine »Bildermusterkarte«. Als positives Gegenbeispiel lobt er die Dresdener Galerie, die eine »Augenweide« für Einheimische und Fremde, für Kenner und für Nichtkenner sei.<sup>55</sup> Noch deutlicher wird die Gegensätzlichkeit der Konzepte, wenn man den katholischen Münchener Theologen und Schriftsteller Joseph Sebastian von Rittershausen zu Wort kommen lässt, der 1785 einen kritischen Katalog der Wiener Galerie publiziert hat.<sup>56</sup> Rittershausen, der am Theatiner-Lyceum in München lehrte, hielt Mechels Anordnung der Gemälde nach einem Prinzip, bei dem es nur darum ging, die

51 Édouard Pommier: La tradizione della protezione delle opere d'arte in Italia e la nozione di contesto in Quatremère de Quincy. In: Andrea Emiliani (Hrsg.): Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due pontefici cesenati nel bicentenario della campagna d'Italia. Bologna 1998, S. 1-26, hier S. 23.

52 Édouard Pommier: Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste? In: Bénédicte Savoy (Hrsg.): Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815. Mainz 2006, S. 55-65.

53 Debora J. Meijers: Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780. Wien 1995; Michael Yonan: Kunsthistorisches Museum / Belvedere, Vienna. Dynastism and the Function of Art. In: Carole Paul (Hrsg.): The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe. Los Angeles 2012, S. 167-189.

54 [Anonym]: Verzeichniß der Gemälde der Kaiserl. Königl. Bildergalerie in Wien. In: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 29 (1783), 1. St., S. 127-140, besonders S. 133. Dazu Debora J. Meijers: Kunst als Natur (Anm. 53), S. 79 f.

55 [Anonym]: Fortsetzung der Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen [...] Zweyter Brief, Görlitz den 5. April 1781. In: Deutsches Museum (1782), 2. Bd., 3. St. (September), S. 237-262, hier S. 254. Vgl. Debora J. Meijers: Kunst als Natur (Anm. 53), S. 80.

56 Joseph Sebastian von Rittershausen: Betrachtungen über die kaiserlich königliche Bildergalerie zu Wien. Bregenz 1785. Vgl. Debora J. Meijers: Kunst als Natur (Anm. 53), S. 82-85.

Geschichte der Malerei zu zeigen, für beschränkt.<sup>57</sup> Spätere Kommentatoren sahen es genau umgekehrt, warfen sie Rittershausen doch Beschränktheit vor.<sup>58</sup> Sein Modell zielte auf die Veranschaulichung der Rolle der Malerei im göttlichen Universum. Einerseits sei sie nach ihren Teilen (Linienführung, Farbgebung, Komposition und Ausdruck) anzuordnen, andererseits nach ihrer graduellen Annäherung an das Ideal der Vervollkommnung.<sup>59</sup> Rittershausen verweist in diesem Zusammenhang auf die 1784 eröffnete Münchener Hofgartengalerie, in der man beim Gang durch die einzelnen Säle »stufenweise den höchsten Gipfel der Kunst« ersteige.<sup>60</sup> Die Anordnung der Bilder, die in einem einzigen langen Korridor hingen, richtete sich hier nach den von Rittershausen folgendermaßen benannten Kategorien: Geist der Erfindung, Geist der Anordnung, Schönheit der Zeichnung, Geist der Färbung (unterteilt nach Wahrheit und Schönheit des Kolorits), Geist des Ausdrucks, Geist des höchsten Geschmacks. Die Tatsache, dass diese Struktur noch der Neuordnung der Galerie im Jahr 1804 durch Christian von Mannlich zugrunde lag, mag als Anachronismus erscheinen, macht aber deutlich, dass dieses Modell auch nach 1800 noch einflussreiche Anhänger fand.<sup>61</sup> Rittershausen und Mannlich verstanden die Galerie als eine Schule des Geschmacks, in der sich die Bilder als Beispiele der Schönheit in unterschiedlichen Graden der Vollkommenheit offenbarten.<sup>62</sup> Sie konnten sich damit auf Johann Georg Sulzer berufen, der den Galerien, die er mit öffentlichen Bibliotheken vergleicht, einen Plan zugrunde legen möchte, »nach welchem jeder Theil der Kunst sein besonderes Fach« hätte.<sup>63</sup> Die Schönheit als sichtbarer Ausdruck von Vollkommenheit ist das Leitmotiv, das bei der Anordnung der Gemälde befolgt werden müsse. Durch den Nachvollzug dieser Vollkommenheit wirke die Empfindung beim Betrachter auf die Vernunft und auf das moralische Bewusstsein. Eine Galerie höchsten Anspruchs präsentiert also

57 Ebenda, S. 85.

58 Ebenda, S. 102.

59 Ebenda, S. 84.

60 In seiner 1787 veröffentlichten Schrift *Die vornehmste[n] Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München für Liebhaber der bildenden Künste* gibt Rittershausen eine ausführliche Beschreibung der dortigen Gemäldegalerie.

61 Juliane Granzow: Die Hofgartengalerie in München. In: Bénédicte Savoy: Tempel der Kunst (Anm. 52), S. 333-347. Die Verfasserin weist hier auf die kritischen Bemerkungen von Fürst Hermann Pückler-Muskau aus dem Jahr 1808 hin, die sich auf das Fehlen der chronologischen und topographischen Ordnung beziehen.

62 Joachim Penzel: Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914. Berlin 2007, S. 46.

63 [Art.] Galerie (Zeichnende Künste). In: Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste [...]. I. Theil. Leipzig 1771, S. 416.

die Malerei auf ihrem niemals endenden Weg zur Vollkommenheit und ist für den Künstler Ansporn und Genuss für den Kenner.

Ähnlich hatte schon Christian Ludwig von Hagedorn die Aufgabe einer öffentlichen Galerie gesehen. Seine *Betrachtungen über die Malerei* sind ein anschaulicher Beleg dafür, wie sich Sammlungen und Kunstliteratur ergänzen, so dass sie in ihrer Gesamtheit das Wissen und den Diskurs über die Kunst veranschaulichen. Sein Anschauungsmaterial und der Hintergrund seiner Erörterungen war die Dresdener Gemäldegalerie. Der Verfasser beabsichtigte mit dieser Publikation eine »Vorbereitung« und »Einladung in die Kunstsäle«, mit dem Ziel der »Uebung des Auges«. <sup>64</sup> Bei der Betrachtung der Bilder soll nach Hagedorn der Betrachter zu einer Verbindung zwischen der Theorie der schönen Künste und den Erfahrungen des Auges kommen. Verstand und Gefühl sind die beiden Instanzen, auf die er dabei vertraut. Wer Hagedorns beide Bändchen zur Hand nahm, konnte damit in die Gemäldegalerie gehen und fand hier die Bilder und die Meister, die Hagedorn bespricht und die ebenso an den Künstler wie an den Kunstliebhaber adressiert sind. Das entscheidende »surplus«, das Hagedorn in seinen *Betrachtungen* anbot, war das genaue Eingehen auf die Farbigkeit der Bilder und ihre Atmosphäre. Ein charakteristisches Beispiel für diese neue Form der Beschreibung ist der anschauliche und subtile Nachvollzug der Stimmung eines Gemäldes von Adam Elsheimer:

Den hellen Morgen schufen sich auf ihren kupfernen Platten Thoman und sein Lehrmeister, der unglückliche Elzheimer. Ein blasser Purpur mischet sich disseits der blauerer Ferne, ins nähere Blau, und unterbricht die weislichgelben Streifen der noch näheren Thäler, die der Nebel verlassen hat. Die Sonne hat schon mehr Gewalt gewonnen, und ihr forschendes Licht verliert sich in den Oefnungen und Fußsteigen der waldigten Anhöhen des mittleren Grundes. Disseits desselben darf der nähere Fluß blaulichter schimmern, und die Schönheit des heiteren Himmels kann sich hier in dem reinsten Spiegel zeigen. Der Widerschein der Bäume, den Inseln von kurzem Schilfe zuweilen dem Auge entziehen, hilft wiederum die Farben der Oberfläche des Wassers, wo es nöthig ist, brechen, und alles arbeitet, die Mannichfaltigkeit zur Uebereinstimmung zu erhöhen. <sup>65</sup>

Kolorit und Komposition werden hier als ein Ganzes erfasst, so dass das Bild auch demjenigen vor Augen steht, der es nicht sieht. Genau das war eines der Anliegen von Hagedorns Werk, das ohne eine einzige Abbildung auskommt

<sup>64</sup> Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerey*. 2 Bde. Leipzig 1762, Bd. I, S. V.

<sup>65</sup> Ebenda, Bd. I, S. 371.

und dennoch einen Leitfaden zum Verständnis von Malerei vermittelt, so etwa durch einen Abriss der Geschichte der Farbgebung.<sup>66</sup>

Aus der Sicht der modernen Kunstgeschichte wirkte Hagedorns Schrift mit der Auswahl seiner Themen willkürlich, unsystematisch und ungeordnet.<sup>67</sup> Aber gerade in dieser polyphonen Struktur spiegelt sich sein eigentliches Anliegen, die vielschichtige Ordnung abzubilden, »nach welcher der Künstler zu Werke zu gehen pfliget« und die demzufolge auch für den Kenner der einzig richtige Maßstab sei.<sup>68</sup> Hier eröffnen sich Perspektiven auf die Differenz zwischen Laien- und Kennerurteil, die im gegebenen Zusammenhang nicht weiterverfolgt werden können.<sup>69</sup> Insgesamt zielt seine Schrift auf die Mannigfaltigkeit der Teile der Malerei, die sich zur »Einheit« fügen. Dieser »Einheit« stellt er als Negativfolie die Einförmigkeit gegenüber und die Zerstreuung, die die Sinne ermüdet. Hagedorns Gewährsmann für den Umgang mit der Malerei ist Joseph Addison, den er mit den Worten zitiert: »Ein Mann von einer feiner gebildeten Einbildungskraft [...] ist eines mannichfaltigen Vergnügens theilhaft, dessen der gemeine Haufen nicht einmal fähig ist. Er kann sich mit einem Gemähde unterhalten.«<sup>70</sup> Die geordnete Vielfalt in der Einheit, die Hagedorn im einzelnen Gemälde findet, bestimmt auch seine Sicht auf die gesamte Malerei, die sich in der Anordnung in einer Galerie spiegelt. Die Mannigfaltigkeit der Aspekte und Annäherungen an die Malerei, die durch die Präsentation der Gemälde in der Dresdener Galerie ermöglicht und stimuliert wurden, findet ihre Entsprechung in der scheinbar additiven, aber letztlich kunstvoll verschränkten Struktur von Hagedorns *Betrachtungen*. Die neuen Forschungen zur Dresdener Galerie haben nicht nur die Hängung und ihre Veränderungen zwischen 1747 und 1754 dokumentiert, sondern auch neue Erkenntnisse über das komplexe visuelle Gefüge erbracht, das ihm zugrunde lag.<sup>71</sup> Es ließ Vergleiche

66 Vgl. ebenda, Bd. 2, S. 723-755.

67 Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker* (Anm. 43), Bd. 1, S. 94-103.

68 Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Mahlerey* (Anm. 64), Bd. 1, S. VII.

69 Regine Timm: *Kunstbeschreibung und Illustration in Deutschland im 19. Jahrhundert*. In: Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*. Wiesbaden 1991, S. 335-357, besonders S. 337.

70 Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Mahlerey* (Anm. 64), Bd. 1, S. XV.

71 Gregor J.M. Weber: *Die Galerie als Kunstwerk. Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdener Galerie 1754*. In: Barbara Marx (Hrsg.): *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*. Dresden 2000, S. 229-242; Tristan Weddigen: *Der visuelle Diskurs des Inventars – Geschmackliche und kunstgeschichtliche Argumentationsmuster in der Dresdener Gemäldegalerie des 18. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31 (2004), S. 97-104.

zu, stellte Beziehungen »quer zu den Schulen und Themen« her, erhöhte die Kennerschaft und stimulierte die Gespräche in der Galerie, wie die vielen Texte von Goethe bis Schelling belegen.<sup>72</sup>

Das erste Projekt zur neuen Galerie ging auf Francesco Algarotti zurück, der 1742 einen umfassenden Plan für das neue Königliche Museum in Dresden ausgearbeitet hatte. Es sollte alles umfassen, was sammelwürdig war: Statuen, Medaillen, Kupferstiche, Gemmen und Kameen, Kunstbücher. Für die Gemäldegalerie empfahl Algarotti den gezielten Ankauf von Meisterwerken und den Aufbau einer Abteilung moderner Malerei, die nützlich sei, um im Vergleich mit den alten Meistern die Stärken und Schwächen der »scuole moderne« beurteilen zu können.<sup>73</sup> Wie später bei Hagedorn steht bei ihm die vergleichende Betrachtung der Werke im Vordergrund. Zur Illustration des historischen Ablaufs der Entwicklung dienen in Algarottis Projekt nicht die Gemälde, sondern die Zeichnungen. Ausgeführte Kompositionszeichnungen, wie sie sich etwa in der Sammlung von Pierre Crozat befanden, die damals zum Verkauf stand, sollten in verschiedenen »Büchern« – gemeint sind hiermit die damals üblichen Klebebände – vereint und nach den Hauptmeistern und den Schulen geordnet werden. Dann habe man »la storia tutta per così dire della pittura« vor Augen.<sup>74</sup> Die Geschichte der Malerei erschließt sich für Algarotti demnach aus den Bildern in einem gebundenen Buch, das eine konsekutive Betrachtung vorgibt und nicht über die später gern in Analogie mit Büchern gesetzte Aufhängung von Bildern nach diesen Prinzipien.<sup>75</sup> Für Algarotti wie für Hagedorn war es unvorstellbar, die Malerei in das Prokrustesbett eines nach Schulen getrennten chronologischen Ablaufs zu zwingen. Wahrscheinlich hätten sie das Ergebnis ebenso wie Quatremère de Quincy als Bildermagazin und als Erniedrigung der Malerei empfunden. Der historische Aspekt ist auch in den Schriften von Mengs – seine *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack* erschienen im selben Jahr wie Hagedorns *Betrachtungen* – nur ein minimaler Teil einer analytischen und philosophisch-ästhetischen Gesamtsicht auf die Malerei, bei der es neben einer Definition der Schönheit aber vor allem um die Teile und

72 Karin Kolb, Gilbert Lupfer und Martin Roth (Hrsg.): *Zukunft seit 1560. Die Anthologie. Von der Kunstammer zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*. Bearb. von Volkmar Billig. Dresden 2010.

73 Francesco Algarotti: *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*. In: Ders.: *Opere del Conte Algarotti*. 17 Bde. Venedig 1791-1794, Bd. 8, S. 351-388. Dazu: Hans Posse: *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdner Gemäldegalerie 1743-1747*. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 52 (1931), Beiheft S. 1-73.

74 Francesco Algarotti: *Progetto* (Anm. 73), S. 357.

75 In Paris wurde das Museum als eine »Art Lexicon« erlebt, siehe Thomas W. Gaechtgens: *Das Musée Napoléon* (Anm. 9), S. 354.

Schwierigkeiten geht, die der Künstler meistern muss, um sich der Vollkommenheit zu nähern.<sup>76</sup>

Der Anspruch, mit dem die Kunst des 18. Jahrhunderts an der für göttlich und universal gehaltenen Wahrheit und Ordnung partizipierte, lässt sich nicht nur an den komplizierten allegorischen und mythologisch-religiösen Bildprogrammen ablesen, mit denen Bibliotheken, Kirchen und Paläste damals ausgeschmückt wurden und in denen Kosmos und Welt abgebildet und überhöht werden, sondern drückt sich darin aus, wie die Gesamtheit der Malerei – in Gemäldegalerien, literarischen Abhandlungen und Beschreibungen einzelner Werke – als Quelle der Empfindung und der Erkenntnis verstanden wurde. Als Kronzeuge für diese zugleich intellektuelle wie sensualistische Sicht der Aufklärung auf die Kunst sei abschließend Diderot aufgerufen. Analog den Wissenschaften gelten ihm die Künste als »Sammelpunkte unserer verschiedenen Reflexionen«<sup>77</sup> und so steht für ihn die Betrachtung von Kunstwerken im Dienst der Erwerbung und Verfeinerung des Geschmacks, der das Vergnügen der Seele verursacht, in dem sich Ideen und Empfindungen mischen. Erblicke die Seele (des Betrachters) mehr als sie erhoffen kann, so steigere sich ihr Vergnügen. Die Überraschung (der Entdeckung) löse einen Prozess der geistigen und sensuellen Vertiefung aus, dessen Ergebnis dann – etwa bei den Werken Raffaels – die Bewunderung sei. So wie der Einzelne seinen Geschmack bilden muss, könne sich auch der Geschmack einer Nation entwickeln, wenn sie sich nach und nach den Geschmack der guten Künstler zu eigen mache.<sup>78</sup>

Das Gegenmodell zu dieser sublimen Form der Aneignung war die prosaische Inbesitznahme, die im 19. Jahrhundert zum radikalen Umbau der Kunstgeschichte und der Museen führte. Bis auf die Dresdener Galerie, die bis 1855 im alten Zustand erhalten blieb, wurden die großen Galerien in München und Berlin sukzessiv dem historischen Korsett angepasst.<sup>79</sup> Das Interesse an den historischen Abläufen und die Sehnsucht nach der Vergangenheit relegierten das alte Expertenwissen zur Marginalie. Fähigkeiten, an deren Verfeinerung und Schärfung die Kunstexperten der Aufklärung permanent gefeilt hatten,

76 Anton Raphael Mengs: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey. Zürich 1762, S. 27-35.

77 Denis Diderot: Kunst – Art. In: Anette Selg und Rainer Wieland (Hrsg.): Die Welt der Encyclopédie. Übersetzt von Holger Fock u. a., Frankfurt a. M. 2001, S. 217-220, hier S. 217.

78 Denis Diderot: Versuch über den Geschmack in Dingen der Natur & Kunst. In: Ebenda, S. 146-153.

79 Otto Pöggeler: Hegel und die Geburt des Museums. In: Annemarie Gethmann-Siefert, Bernardette Collenberg-Plotnikov und Elisabeth Weisser-Lohmann (Hrsg.): Kunst als Kulturgut. Bd. 1: Die Sammlung Boisserée. Von privater Kunstbegeisterung zur kulturellen Akzeptation der Kunst. München 2011, S. 301-315.

weil sie vom moralischen Nutzen des Kunstschönen überzeugt waren, verloren ihre Relevanz. Das gelehrte und belehrende Schrifttum zur Kunst, welches das 18. Jahrhundert hinterlassen hatte, wurde als überflüssiger Ballast abgetan.<sup>80</sup> Deutlich zeigt sich das bereits am Umgang der romantischen und historischen Kunstgeschichte mit der älteren Kunstliteratur. Die ästhetischen Normen und Regeln, die für Rittershausen, Mannlich und Quatremère de Quincy galten, stempelte sie zu Überlebenden einer Epoche, der niemand nachweinte. Heute ist offensichtlich wieder ein Umbau fällig, da das einst so überzeugende Konstrukt nach mehr als zweihundert Jahren brüchig geworden ist. Erkennbar wird das etwa an aktuellen Versuchen, die dem Museum eine neue Struktur jenseits der Stilgeschichte und der Schulen geben wollen. Ein solcher Tendenzwechsel deutet sich in einem vor kurzem veröffentlichten Text an:

Das Museum als Institution steht durch den globalen Wandel vor einer großen Herausforderung. [...] Das Objekt ist dabei ein Knoten in einem geographischen Netzwerk, ein Ideenvehikel, das zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten vermittelt. Stilgeschichte, sei es national, regional, in Form der Schule oder auch Epoche, wird dabei weitgehend verabschiedet. Das Interesse für Objekte lässt die geographischen Grenzen und die zeitlichen Periodisierungen der Kunstgeschichte obsolet erscheinen. Die Museen selbst und ihre Abteilungen sind aber noch weitgehend dem Modell der Stilgeschichte und der Unterscheidung zwischen Kunst und Gewerbe verpflichtet.<sup>81</sup>

Auffällig an diesem Text ist nicht nur der Abschied von der Stilgeschichte, sondern auch die Vorstellung vom Bild als »Ideenfahrzeug«, die an die Kategorien der Bildbewertung im 18. Jahrhundert ebenso denken lässt wie an Aby Warburgs Verständnis von Kunstwerken als »Bildervehikel«.<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Meyer macht davon keine Ausnahme, wenn er in *Winckelmann und sein Jahrhundert* über Hagedorn, Sulzer und andere urteilt: »Sie haben, ihres Ruhms ungeachtet, auf den Gang der Kunst keinen bedeutenden Einfluß gehabt.« Johann Heinrich Meyer: Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. In: MA 6.2, S. 201-348, hier S. 285.

<sup>81</sup> Aus der Ankündigung eines Round-Table im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München am 16. November 2012 (mit Okwui Enwezor, Andres Lepik, Winfried Nerdinger, Ruth B. Philips, Martin Roth, Klaus Schrenk, Kavita Singh, Armin Zweite). In: <http://www.zikg.eu/main/2012/zukunft/index.htm> (Stand: 11. März 2013).

<sup>82</sup> Aby Warburg: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen (1907). In: Ders.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hrsg. von Dieter Wuttke. Baden-Baden 1979, S. 165-171, hier S. 165.

#### IV. Johann Heinrich Meyers Blick auf die Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts

Die Vermischung von Kunsttheorie mit Kunstgeschichte, die eines der fremdlichsten Merkmale von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist, wird heute als Konflikt der beiden Ordnungssysteme interpretiert, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nebeneinander stehen, bevor das Prinzip der »Verzeitlichung« das Ruder übernahm.<sup>83</sup> Die Vorstellung vom historischen Prozess tritt an die Stelle der systematischen Klassifikations-schemata und des Denkens in Rubriken. Was für die wissenschaftliche Erklärung von Natur und Geschichte ein Gewinn und eine Erweiterung der Perspektiven war, brachte neben allen Vorteilen, etwa in der Quellenforschung, für die Betrachtung der Kunst auch eine Verengung der Perspektive mit sich.

Die Wiederentdeckung der Kunst früher Epochen wurde, was oft übersehen wird, mit der Deklassierung der Kunst des 18. Jahrhunderts erkaufte. Rom als universales Zentrum der Kunst hatte ausgedient, und dies galt auch für das Interesse daran, was sich dort unter internationaler Beteiligung im 18. Jahrhundert abgespielt hatte. Dies ist das Panorama, das hinter Johann Heinrich Meyers *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* steht, die 1805 in dem zusammen mit Goethe, Fernow und Friedrich August Wolf verfassten Werk *Winckelmann und sein Jahrhundert* erschien,<sup>84</sup> einer Publikation, die für Rumohr wohl auch in die Kategorie der »Aggregate« gefallen wäre. Meyers Überblick zur Kunst des 18. Jahrhunderts war jedoch im Spektrum der epochalen Überblicke dieser Jahrzehnte eine Pioniertat.<sup>85</sup> Obwohl auch Meyer geistig und künstlerisch ein Kind des 18. Jahrhunderts war, trägt sein Text zugleich die Signatur der neuen Epoche. Als Zeit- und Ortszeuge legt er Rechenschaft über das soeben verflossene Jahrhundert ab, und zwar nicht in Form von Memoiren, wie das später Johann Heinrich Wilhelm Tischbein<sup>86</sup> und Christian von

83 Wolf Lepenies: Der andere Fanatiker. Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei J. J. Winckelmann. In: Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Maek-Gérard (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, S. 17-29. Dazu auch: Élisabeth Décultot: Wie die Kunst zum Gegenstand von Geschichte wird. Winckelmanns Arbeit an organischen Entwicklungsmodellen. In: Johannes Grave, Hubert Locher, Reinhard Wegner: Körper der Kunst (Anm. 40), S. 13-30.

84 Johannes Rößler: Winckelmann und sein Jahrhundert. In: Andreas Beyer, Ernst Osterkamp: Goethe-Handbuch (Anm. 28), S. 385-394.

85 Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker (Anm. 43), Bd. I, S. 179-199.

86 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Aus meinem Leben. Hrsg. von Lothar Brieger. Berlin 1922.

Männlich<sup>87</sup> getan haben, sondern indem er einen historisch und systematisch verfahrenen Abriss des römischen Kunstgeschehens gibt. Gestützt auf Aloys Hirts 1787 im Auftrag Goethes erstelltes *Verzeichniß der bekanntesten jetztlebenden Künstler in Rom*<sup>88</sup> und auf Materialien, die er sich während seiner italienischen Jahre (1784-1790, 1795-1797) erarbeitet hatte, vollendete Meyer das Manuskript offenbar schon 1801 und hat es dann nur noch für den Druck ergänzt. In seiner später ausgearbeiteten, aber zu Lebzeiten nicht publizierten *Geschichte der Kunst* wird dem 18. Jahrhundert weitaus weniger Aufmerksamkeit zuteil.<sup>89</sup> Vor allem aber fehlt hier die Fokussierung auf Rom, die durch das übergeordnete Thema Winckelmann vorgegeben war.

Sein Abriss von 1805 konzentriert sich auf die Bildkünste, das heißt auf Malerei, Bildhauerei, Druckgraphik, Stempel- und Steinschneidekunst, Kupferstecherei, Mosaik. Als Prolog fungiert ein Kapitel über die Kunst des späten 16. und 17. Jahrhunderts, der sich auf das römische Kunstgeschehen konzentriert, das auch nach heutigem Erkenntnisstand die wesentlichen Vorbedingungen für die Entwicklungen des 18. Jahrhunderts geliefert hat. Wichtiges Anschauungsmaterial hierzu boten Meyer die Gemälde der Dresdener Galerie, die er 1794 besucht hatte.<sup>90</sup> Er bleibt bei der Schematik der alten Gattungshierarchie, indem er auf die Geschichtsmalerei das Porträt, die Landschaftsmalerei und die Schlachtenmalerei folgen lässt. Andererseits hebt er aber die Bedeutung der Reproduktionsgraphik und der Landschaftsmalerei in Rom seit dem frühen 17. Jahrhundert hervor. Bemerkenswert sind die drei Phasen, in die er die römische Kunst des 18. Jahrhunderts unterteilt: Erstens: 1700 bis 1750, zweitens: 1750 bis 1775 und drittens: 1775 bis 1800. Diesem Gerüst, innerhalb dessen Beurteilungen einzelner Künstler oder bestimmter künstlerischer Strömungen gegeben werden, wird jeweils ein Abschnitt vorangestellt, der eine allgemeine Übersicht gibt und in dem die wichtigste Literatur vorgestellt wird, die für diesen Zeitraum maßgeblich war. Seine Einteilung der römischen Kunst in drei zwar ungleiche, aber chronologisch definierte Abschnitte ist im damaligen Spektrum der Kunsthistoriographie ein Novum und es hat, das ist vielleicht noch bedeutsamer, im Großen und Ganzen bis heute Bestand. Allerdings gibt es bisher keine Publikation über die Kunst Roms im 18. Jahrhundert, die

87 Johann Christian von Mannlich: *Histoire de ma vie. Mémoires de Johann Christian von Mannlich (1741-1822)*. Hrsg. von Karl Heinz Bender und Hermann Kleber. 2 Bde. Trier 1989/1993.

88 Harald Tausch, Rolf H. Johannsen, Aloys Hirt: *Verzeichniß der bekanntesten jetztlebenden Künstler in Rom*. In: Claudia Sedlarz: *Aloys Hirt (Anm. 23)*, S. 299-366.

89 Johann Heinrich Meyer: *Geschichte der Kunst*. Hrsg. von Helmut Holtzhauer und Reiner Schlichting. Weimar 1974.

90 Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker (Anm. 43)*, Bd. I, S. 181.

Meyers Leistung würdigt oder sich methodisch und sachlich mit ihr auseinandersetzt.<sup>91</sup> Für Wilhelm Waetzoldt, dem es entging, dass Meyers Thema nicht die Geschichte der deutschen Kunst war, sondern die der Kunst in Rom, an der einige Deutsche auch Anteil gehabt hatten, hatte Meyer »im Geschichtlichen ebenso wie im Gedanklichen« versagt.<sup>92</sup>

Bemerkenswert sind vor allem die Ausführungen zur vatikanischen Mosaikwerkstatt und zur Aquarellmalerei, die neben den Korkmodellen<sup>93</sup> und den Porzellankopien der Volpato-Werkstatt<sup>94</sup> eines der wichtigsten Medien für die Verbreitung des klassizistischen Geschmacks war und noch dazu ein Gebiet, auf dem sich Meyer selbst praktisch betätigt hat. Hervorzuheben sind auch seine kurzen biographischen Profile des Kardinal Albani und des Hofrats Reiffenstein und der Exkurs über Angelika Kauffmann und die Malerinnen. Sie erklären sich zwar aus der Zentrierung auf Winckelmann, bilden darüber hinaus genau jenen Kontext ab, dessen Zerstörung Quatremère de Quincy 1796 beklagt. Meyers Schilderung des römisch geprägten 18. Jahrhunderts ist der beste Beleg dafür, wie recht Quatremère de Quincy mit seiner Einschätzung der Folgen des römischen Kunstraubs hatte. Obwohl Fernows Bericht von 1798 entgegenghält, dass »Rom noch in Rom ist«, beklagt auch er den Verlust des kosmopolitischen Geistes, auf dem die Faszination und Wirkung Roms auf Europa beruht hatte.<sup>95</sup>

Die Multiperspektivität und die Mischung von Gattungen und Nationen, die Meyer als Zeitgenosse und Kenner der römischen Verhältnisse sehr genau registriert und beschrieben hat, werden erst allmählich zu einem Thema der Forschung. Solange man sich auf nationale Kunstgeschichte und die mit ihr eng verbundene Separierung in die üblichen Schubladen oder auf die Auswahl der epochalen Schöpfungen konzentrierte, die aus dem Zusammenhang gelöst wurden, war der komplexen Textur des römischen Settecento nicht beizukom-

91 Eine der wenigen Ausnahmen war Franz Kugler, der in seinem mehrfach aufgelegten *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837) *Winckelmann und sein Jahrhundert* für eines der wichtigsten Werke »über die spätere Zeit der italienischen Kunst« hielt, wobei er wohl hauptsächlich an Meyers Text dachte; siehe Martin Dönike: Goethe und die Kunstgeschichte (Anm. 28), S. 119.

92 Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker* (Anm. 43), Bd. 1, S. 191.

93 Werner Helmberger und Valentin Kockel: *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur: Die Aschaffenburgische Korkmodelle*. Landshut 1993.

94 Andreina d'Agliano und Luca Melegati (Hrsg.): *Ricordi dell'antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*. Ausstellungskatalog Kapitolinische Museen Rom. Mailand 2008.

95 Carl Ludwig Fernow: Ueber den gegenwärtigen Zustand der Kunst in Rom. In: *Neuer Teutscher Merkur* 44 (1798), 3. Bd., 11. St. (November), S. 279-289, hier S. 280.

