Regine Prange

Gegen die *eigene Welt* der Kunst

Zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals

Den Autor der zwischen 1827 und 1831 erschienenen »Italienischen Forschungen« hat die noch junge Disziplin Kunstgeschichte als ihren Gründervater ausgerufen. Julius Schlosser konstatierte anlässlich der Neuausgabe von 1920: »Rumohr hat als erster die Kunstgeschichte aus ihrer literarisch-ästhetischen Vergangenheit zu einer historischen Fachwissenschaft erhoben; er hat ihre Grundlagen festgestellt.«¹ Die historisch-kritische Methode, durch die das Fach seine Eigenständigkeit gegenüber der philosophischen Ästhetik einerseits und seine Zugehörigkeit zur Geschichtswissenschaft andererseits zu begründen suchte, hat Rumohr nach dem Vorbild Barthold Georg Niebuhrs unstrittig für die kunsthistorische Forschung gangbar gemacht. In den letzten Jahrzehnten verstärkter fachwissenschaftlicher Forschung wurde aber auch die durchaus widersprüchliche Struktur von Rumohrs Wissenschaftskonzept zwischen historischer Sachforschung und nach wie vor normativen Ansprüchen bewusst.² Wie sich vor dem Hintergrund der Erforschung früher Kunsthistoriographie immer deutlicher zeigte, setzte er zum einen die schon lange Tradition antiquarisch-gelehrter Geschichtsforschung fort, so dass seine innovative Rolle in dieser Hinsicht zumindest relativiert wurde,³ zum andern wurde seine Verankerung in der von Schlosser abgewählten »literarisch-ästhetischen Vergangenheit« deutlich.⁴ Wie Johann Joachim Win-

1 Schlosser 1920, S. XXVI. Ähnlich noch die Bewertung von Waetzoldt 1921, S. 318, und Kultermann 1966, S. 164.

2 Die kritische Diskussion von Rumohrs Schriften eröffnete Dilly 1979, S. 116-132. Neuere Analysen bei Bickendorf 1985, bes. S. 23-29; Bickendorf 1986, bes. 234f. u. S. 255ff.; Müller-Tamm 1991; Schönwälder 1995, S. 76-115; Locher 2001, S. 227-235.

3 Insbesondere durch Bickendorf 1986 und Bickendorf 1998, S. 371f.

4 Rumohrs enges, von Schlosser eher marginalisiertes Verhältnis zur Romantik wird ausführlich dokumentiert bei Müller-Tamm 1991 und Schönwälder 1995. Zur Verankerung seiner Kunstforschung in der philosophischen Ästhetik und ihren metaphysischen Traditionen siehe Prange 2004.

ckelmann und die nachfolgende Generation der Romantiker lehnte Rumohr eine reine Kunstgelehrsamkeit ab. Mit Ludwig Tieck, Philipp Otto Runge, Friedrich Schlegel und Friedrich Wilhelm Schelling, die er alle persönlich kannte, teilte er den Wunsch zur Wiederaufrichtung einer metaphysischen Repräsentationsgewalt der Kunst, der er nicht nur als Kunstforscher, sondern auch als Mäzen, Kritiker und Schriftsteller diente. Durch philologische Arbeit allein konnte dieses Ziel, das gegen Hegels Vergangenheitslehre die Permanenz der Kunst als höchster Tätigkeitsform des menschlichen Geistes behauptete, offenbar nicht erreicht werden, auch wenn Rumohr nicht müde wurde, die Verlässlichkeit seiner allein auf urkundliche Beweise gestützten Forschung gegen den unkritischen Geist nicht nur Vasaris, sondern auch zeitgenössischer Forscher zu verteidigen.⁵ Nur auf der Grundlage eines starken Vorbehaltes gegen die so stolz präsentierte Methode wird verständlich, dass er sein Hauptwerk – die »Italienischen Forschungen« – nicht vornehmlich durch die kritische Dokumentenforschung rechtfertigt, sondern diese im Vorwort geradezu als Problem definiert:

»Urkundliche Forschungen führen, wie es Sachkundigen bekannt ist, gar sehr ins Einzelne, und so zerfiel auch das Ergebnis der meinigen in eine Reihe abgerissener Abhandlungen, denen ich keine äußere Verbindung zu geben wußte. Desto mehr schien es mir nöthig, um Wiederholungen auszuweichen, von vorn herein den Standpunkt zu bezeichnen, aus welchem ich das Ganze aufgefaßt. Hierdurch ward ich über meinen Wunsch und ersten Zweck hinaus veranlaßt, in das Gebiet der Theorie hinüber zu greifen [...].«⁶

Was Schlosser und die traditionelle Kunstgeschichte ohne Einschränkung als eigentliche Leistung Rumohrs herausstellten, wird von Rumohr selbst also eine mangelbehaftete Methode geschildert, die eines theoretischen Korrektivs bedürfe. Durch eine ausführliche Einleitung mit den Überschriften »Haushalt der Kunst«, »Verhältnis der Kunst zur Schönheit« und »Betrachtungen über den Ursprung der neueren Kunst« versucht er jene ganzheitliche Perspektive zu gewinnen. Seine Forschungen, die – auf der Grundlage intensiven Originalstudiums und ausgehend von umfangreichen Archivrecherchen – eine Geschichte der Kunst Italiens vom frühen Mittelalter bis zu Raffael im Zusam-

5 Quatremère de Quincy's Raffael-Buch wird im Vorbericht zu Band II der »Italienischen Forschungen« kritisiert, weil der Autor »Vasari [...] nicht studirt, wie es nöthig ist, um zu unterscheiden, wo er meldet, wo er nur schwatzt, wo er weiß, wo nur vermuthet.« (IF, III, S. VII). Als entscheidender Emanzipationsakt der kritischen Historik gilt Rumohrs Passavant-Rezension, auf die noch zurückzukommen sein wird. Hierzu Schönwälder 1995, S. 104-111.

6 IF, I, S. IX.

menhang der allgemeinen Historie bieten, werden, so jedenfalls die Intention, auf ein kunsttheoretisches Fundament gestellt. An anderer Stelle umreißt der Autor noch deutlicher seine Absicht, »die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Thatsachen, sondern als ein zusammenhängendes gleichsam organisches Ganze[s] aufzufassen.«⁷

Die hier zum Ausdruck gebrachte Vorstellung von Geschichte als naturanalogem Ganzen folgt einem alten Topos. Doch Rumohr verwendet an dieser Stelle nicht die beliebte Analogisierung des historischen Prozesses mit dem Naturkreislauf. Auffällig an seiner Formulierung ist, dass er nicht die Bewegung der Geschichte in den Blick nimmt, sondern die Metapher des Organischen einsetzt, um eine gleichsam bildhafte Synthese der Fakten zu proklamieren. Im Sinne des historistischen Wissenschaftsparadigmas, das Leopold von Ranke seit 1825 in Berlin gegen die Hegelsche Geschichtsphilosophie aufzurichten begann, bindet Rumohr die postulierte Einheit von Pluralität und Ganzheit der geschichtlichen Fakten an eine ästhetische Erfahrung des Historikers, der Geschichte, insofern er sie als Bild erblickt, nicht durch Begriffsarbeit distanzieren muss.⁸

Heinrich Dilly hat in Rumohrs Naturmetaphorik daher eine »Enthistorisierung der Kunst« diagnostiziert. Die der Kunstgeschichte den Boden bereitende »Verzeitlichung der Künste« habe vielmehr Winckelmann geleistet, von dem sich Rumohr, was auch Schlosser bestätigt hatte, radikal abzugrenzen suchte.⁹ Beiden Einschätzungen Dillys ist jedoch widersprochen worden. Pia Müller-Tamm verwies auf Rumohrs Intention einer undogmatischen, nicht im Sinne von Winckelmanns ›Lehrgebäude‹ gebundenen Kunstgeschichtsforschung, »in der die Griechen wie die Niederländer zumindest einen relativen Standort behaupten können.«¹⁰ Gabriele Bickendorf reklamierte an Rumohrs Forschungsansatz nicht den fehlenden Geschichtsbegriff, sondern problematisierte die durch ihn vorangetriebene Verdrängung der internationalen und insbesondere italienischen kunsthistoriographischen Tradition zugunsten einer ›Germanisierung‹ der Kunstgeschichtsschreibung, zu der bei aller

7 IF, III, S. IV.

8 Zur Problematik des Historismus siehe Rösen 1976 und Jaeger/Rösen 1992. Zum Historismus der Kunstgeschichte Prange 2004, S. 95-98. Wenn Bickendorf hingegen in ihrer Kritik an Rösen bezweifelt, dass Ästhetik »präkognitiv« sei (Bickendorf 1998, S. 25), argumentiert sie weiterhin im Rahmen des latent ästhetischen historistischen Wissenschaftskonzepts, das, wie sie zu Recht hervorhebt, von der postmodernen Rationalitätskritik wieder aktualisiert wurde. Der Rankesche »Grundbegriff[] ›Geschichte«, seine Umsetzung durch Rumohr und die quellenkritische Methode (Bickendorf 1985 und Bickendorf 1986, S. 234) werden, da Hegels Geschichtsbegriff und seine Kritik der Ästhetik ausgespart bleiben, als Grundlage der wissenschaftlichen Kunsthistoriographie nicht problematisiert.

9 Dilly 1979, S. 90 u. S. 116.

10 Müller-Tamm 1991, S. 12; zu Dilly ebd., S. 11.

Kritik auch die Orientierung an Winckelmann gehöre.¹¹ Die nicht zuletzt durch Schlossers Würdigung von Rumohr etablierte Epochenzäsur, die mit dem 19. Jahrhundert den Beginn der historisch-kritischen Kunstforschung identifiziert, wäre demnach das Ergebnis einer wissenschaftsgeschichtlichen Legendenbildung, die der staatlich-institutionellen Funktionalisierung der Kunstforschung in Deutschland geschuldet war.

Aus den referierten Forschungsperspektiven auf Rumohrs Geschichtsauffassung, die Jürgen Schönwälder durch eine konzentrierte Analyse von Rumohrs Verhältnis zu den Nazarenern ergänzt hat,¹² lässt sich bei aller Präzision einzelner Recherchen keine Deutung des fundamentalen Widerspruchs zwischen holistischen und empirischen Denkansätzen in Bezug auf das Projekt ›Kunstgeschichte‹ gewinnen: Dilly beschreibt zu Recht den krassen Konservatismus der Rumohrschen Kunstreligion, ohne doch überzeugend darlegen zu können, inwiefern die Kunstgeschichte, zumindest ihre sozialhistorische Ausrichtung, von diesem Geburtsfehler freizusprechen sein sollte.¹³ Bickendorfs Aufarbeitung der Verdrängungsleistungen deutscher Kunstwissenschaft erhellt den ideologischen Bezugsrahmen der Disziplingründung, der jedoch unvollständig bleibt, wenn deren Rekurs auf die Tradition der philosophischen Ästhetik marginalisiert wird.¹⁴ Für die Frage nach der fachgeschichtlichen Funktion der Rumohrschen Kunstlehre ist die von Müller-Tamm deutlich gekennzeichnete, jedoch in die vermeintlich abgeschlossene Vergangenheit des 19. Jahrhunderts abgedrängte Kompromisskonstruktion Rumohrs freilich aufschlussreich: »Der undogmatische Gestus, mit dem sich klassizistische Elemente als selbstverständlicher Bestandteil einer sich unklassizistisch gebenden Kunsttheorie präsentieren, ist typisch für Rumohr und kann als spezifische Variante der Verarbeitung und Ablösung idealistischer Ästhetik im 19. Jahrhundert gelten.«¹⁵

11 Bickendorf 1998, S. 373.

12 Schönwälder 1995 fokussiert zudem den Begriff des Charakteristischen in seiner Funktion, das klassizistische Ideal zu ersetzen.

13 Diesen Schluss legt Dilly u. a. durch die Formulierung nahe, Rumohr sei es im Unterschied zu Winckelmann »nicht um die Kunst als sozialhistorischer Formation« gegangen (Dilly 1979, S. 121).

14 Bickendorf 1998, S. 372, wertet den Rekurs der »deutschen Kunsthistoriker« auf die »philosophisch-ästhetischen und geschichtstheoretischen Voraussetzungen des Idealismus« als eine Suggestion, durch die sie ihre Verankerung in den erfahrungswissenschaftlichen Konzepten der italienischen Kunsthistoriographie verschleiert hätten. Allerdings hat sie selbst die vom deutschen Idealismus wohl kaum zu trennenden romantischen Denktraditionen der frühen Kunsthistoriographie ausführlich dargestellt. Siehe Bickendorf 1985, S. 36-97.

15 Müller-Tamm 1991, S. 13. In diesem Zusammenhang wird auch festgestellt, dass Rumohr die »Kunst nur partiell historisch begriffen« habe, insofern er »das ›Wesen‹ der Kunst als überzeitliches Paradigma von der ›Anwendung und Beziehung‹ [unter-

Dass die »Verarbeitung« der idealistischen Ästhetik zur »Ablösung« von ihr geführt habe, ist, wie die folgenden Ausführungen belegen wollen, allerdings zweifelhaft und gehört wohl zu den Wissenschaftslegenden der Kunstgeschichte, die sich von den romantisch-idealistischen Vorstellungen Rumohrs getrennt zu haben glaubt und sich berechtigt sieht, den »Geist« seiner Methode sozusagen unabhängig von ihnen zu würdigen oder eben zu historisieren. Als symptomatisches Ausweichen vor dem Kompromisscharakter der fachgeschichtlichen Gründertat Rumohrs ist die Spaltung der neueren Forschungsliteratur zu verstehen, die nur bezogen auf den zeitgeschichtlichen Kontext dem Widerspruch zwischen empirischen und idealistischen Aspekten nachgeht, die fachgeschichtliche Wirkung und Bedeutung aber vorwiegend in den historisch-kritischen Anteilen sucht.¹⁶ Schlossers Entdeckung, dass Alois Riegls Konzeption des »Kunstwollens« durch Rumohr antizipiert wurde,¹⁷ wirft Licht auf seine seither weitgehend ausgeblendete wissenschaftshistorische Schlüsselstellung jenseits der Quellenkritik. Zu fragen ist doch, inwiefern die Begründung der Kunstgeschichtswissenschaft durch Rumohr auf die transzendentalen Lehren etwa der philosophischen Ästhetik Schellings angewiesen war, der zweifellos die Idee eines ursprünglichen Kunsttriebes entnommen wurde. Sinnvoll erscheint es aufgrund der voranstehenden Überlegungen auch, erneut das strittige Verhältnis Rumohrs zu Winckelmann nachzuzeichnen. Denn als sein Kritiker und Erbe war Rumohr durch Schlosser zum Ahnherrn der wissenschaftlichen Kunstgeschichte und besonders der Wiener Schule ausgerufen worden. Weder Dillys gegen Schlosser vorgenommene Umwertung, die Winckelmann implizit als Begründer der kulturhistorischen Hamburger Schule verteidigt, um ihm den Posten des Ahnherrn zurückzugeben, noch die von Bickendorf hervorgehobene italienische Tradition der Kunstforschung kann den entscheidenden Beitrag Rumohrs zur konzeptuellen Begründung der Kunstgeschichte als historischer Fachwissenschaft entkräften. Die von ihm bereitgestellten Grundlagen sind – wie im Folgenden ausgeführt werden wird – in einer spezifischen Transformation von Winckelmanns Modell aufzufinden,¹⁸ genauer: in der veränderten Methode, die Totalität der Kunst zu behaupten. Als entscheidendes Resultat seiner Adaption und

scheide], die das Kunstwerk in einen je eigenen historisch bedingten Bezugsrahmen stellen.« (Müller-Tamm 1991, S. 11). Diese Formulierung impliziert, dass bei Wegfall des vorausgesetzten Wesens der Kunst ihr vollständig geschichtliches Verständnis schon erreicht werden könne.

16 Auszunehmen ist Locher, der auch die Kunsthistoriographie Rumohrs wesentlich durch die »romantische[n] Idee des stetig sich in der Zeit verwirklichenden »Kunstkörpers« geprägt sieht (Locher 2001, S. 233).

17 Schlosser 1920, S. XXIV.

18 Zur Anknüpfung Rumohrs bei Winckelmann siehe bereits Locher 2001, S. 229 u. S. 234.

vorgeblichen Revision des klassizistischen Ideals wird sich zeigen, dass die formbezogene antike Norm, in der die schon von Winckelmann propagierte »Empfindung des Schönen« noch ihren objektiven Grund fand, durch die potentiell formunabhängige, in der Anschauung begründete kunsthistorische Methode ersetzt wurde. Der Beruf des Kunsthistorikers, der seine institutionelle Tätigkeit zunächst im Museum aufnahm,¹⁹ bevor er an den Universitäten zu lehren begann, wurde durch Rumohr als quasi künstlerische Wiedererschaffung des Kunstganzen definiert.²⁰ Die Kritik der Dokumente wird in den Dienst dieser Totalitätskonstruktion gestellt.

Insofern ist der innovative Impuls Rumohrs seiner oben zitierten Mängelrüge zu entnehmen. Mehrfach konstatiert er das Fehlen eines organischen Zusammenhangs historischer Fakten, den er mit seinen Forschungen endlich zu liefern imstande sein möchte. Aus der antiquarischen Tradition ist eine solche Klage nicht bekannt, denn die Kirchengeschichte wie die Geschichte der Dynastien bot wohl einen noch selbstverständlichen Sinnbezug für alle Einzelerkenntnisse. Auch bei Winckelmann findet sich eine solche Klage nicht. Für ihn war die Totalität der griechischen Kunst historisch real und beschreibbar, ohne dass er ein Problem in der Mischung empirischer Forschung und idealistischer Norm-Setzung ausgemacht hätte.²¹ Aber auch er formulierte einen Mangel. In seinem berühmten Epilog zur »Geschichte der Kunst des Alterthums« betrauert er den Verlust des griechischen Ideals, ja den Untergang der Kunst. Er vergleicht seine Betrachtung mit der Beschreibung eines Vaterlandes, dessen Zerstörung er miterlebt habe und mit dem Abschied von einem auf ewig entschwindenden Geliebten. Die Aufgabe der Kunsthistoriographie wird vor der Folie dieser Ganzheitssehnsucht bestimmt. Sie ist notwendig auf die Sichtung der vielen einzelnen Fundstücke ausgerichtet, denn in ihnen liegt die Hoffnung auf die Schau des Ideals, die in der überkommenen Kunstlehre nicht erfüllt wird:

19 Rumohrs Tätigkeitsfeld zwischen Forschung und Kulturpolitik entspricht in höchstem Maße diesem politischen Bedingungsrahmen. Maßgeblich war er bei der Einrichtung der Berliner Gemäldesammlung beteiligt, nahm etwa Ankäufe von Bildern für Friedrich Wilhelm IV. in Italien vor und lenkte im Hintergrund die Geschicke des Museums, nachdem der von ihm geförderte Gustav Friedrich Waagen 1825 zum Direktor ernannt worden war.

20 Diese Konsequenz ist heute evident in der neuen Rolle des Kurators als Künstler. So inszeniert zum Beispiel die Ausstellung »Spinnwebzeit« im Frankfurter Museum für Moderne Kunst in eigener Regie aus ebay ersteigerte Objekte und kombiniert sie teilweise mit den Exponaten der Sammlung, so dass, wenn auch nur temporär, Werke mit dem Anspruch des ready-made oder des objet trouvé ausgestellt bzw. neuartige Installationen oder Assemblagen gestaltet werden.

21 Insofern ist auch Dillys Argument nicht nachzuvollziehen, dass Rumohrs Trennung zwischen Theorie und Geschichtsschreibung als Symptom der Enthistorisierung der Kunst zu lesen sei (Dilly 1979, S. 118f.).

»Man stelle sich allezeit vor, viel zu finden, damit man viel suche, um etwas zu erblicken. Wären die Alten ärmer gewesen, so hätten sie besser von der Kunst geschrieben; wir sind gegen sie wie schlecht abgefundene Erben; aber wir kehren jeden Stein um, und durch Schlüsse von einzelnen gelangen wir wenigstens zu einer mutmaßlichen Versicherung, die lehrreicher werden kann als die uns von den Alten hinterlassenen Nachrichten [...].«²²

Rumohrs Beschwerde über den fragmentarischen Charakter der Resultate quellenkritischer Forschung wirkt wie eine ernüchterte Antwort auf Winckelmanns Empfehlung. Zugleich transformiert sie das bei Winckelmann erstmals formulierte epigonale Grundgefühl der frühen Moderne in ein alternatives Therapieprogramm. Der »Idee des *Ganzen*«, so hatte schon Schelling seine Kritik bloß seichten, »die einzelnen Schönheiten« begutachtenden Kennertums begründet, sei nur durch »*Wissenschaft* und insbesondere durch Philosophie« wiederaufzuhelfen.²³ Ähnlich hat Friedrich Schlegel in seinen Gemäldeberichten aus Paris das »Fragmentarische der Anschauung« einer notwendigen »Einheit der Ansicht« gegenübergestellt:

»Die Anschauung der Kunst muß jetzt wohl fragmentarisch sein, da die Kunst selber nichts anderes ist, als ein Fragment, eine Ruine vergangner Zeiten. Zerrissen und zerstreut ist selbst der Körper der italiänischen Malerei [...]. Das Ganze der Kunst ist nicht mehr vorhanden, es ist zerstört; nur verlorne einzelne Spuren derselben sind uns geblieben, die derjenige, der den Geist der Vergangenheit gefasst hat, allenfalls zur Idee für die Zukunft wieder beseelen kann.«²⁴

Winckelmanns Verlustgefühl angesichts der von modernen Künstlern unerreichten Schönheit der antiken Statuen ist durch die Revolutionserfahrung und die romantische Reaktion entscheidend verwandelt worden. Ziel der Klage ist nun nicht mehr die unaufhebbare Entfernung von einer schönen, aus Freiheit hervorgegangenen Kunst.²⁵ Schlegel macht nicht etwa den historischen Zeitabstand und die fehlende politische Freiheit für die Zerstückelung des Kunstkörpers verantwortlich, sondern die gerade vollzogene

22 Winckelmann 1764, S. 395f. Auch wenn Dilly 1979, S. 104f., mit gewissem Recht die Antizipation von Hegels Vergangenheitslehre notiert, bleibt Winckelmann doch trotz seines Distanzbewusstseins auf die nostalgische Wiederbelebung der Kunst fixiert.

23 Schelling 1859, S. 359 (Hervorhebungen im Originaltext). Im Unterschied zu Hegel, der die Kunstwissenschaft an die Stelle der Kunst treten lässt, hofft Schelling im Sinne der Romantik auf eine Reformierung der schönen Kunst durch die Bereitstellung ihres Begriffs.

24 Schlegel 1804, S. 80. – Vgl. den Beitrag von Hubert Locher in diesem Band.

25 Winckelmann 1764, S. 130: »In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freiheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst.«

Säkularisierung des Kunstbesitzes, die dafür gesorgt hatte, dass die Werke in »entlegene Länder« und in »die verschiedenartigsten Sammlungen« zerstreut wurden.²⁶ Die von Schelling und Schlegel angedachte und von Rumohr konzipierte Kunstgeschichtswissenschaft reagiert also auf den offenkundigen Zerfall der alten feudalistisch-repräsentativen Funktionen der Kunst. Hatte sich Winckelmann noch über Papst Clemens XIII. belustigt, der das Geschlecht der antiken Statuen mit Blech verkleiden ließ,²⁷ beschwört die romantische Kunstlehre, in der Rumohrs Denken verwurzelt ist, den christlichen Geist des Mittelalters gegen die zersetzende Wirkung der profanisierten Gesellschaft. Der Kunstkörper, den es wiederherzustellen gilt, ist nicht die schöne Gestalt – als Personifikation des gerechten Herrschers oder – bei Winckelmann – als Repräsentant eines universalen Menschheitsideals –, sondern der Körper der Völker und Nationen, in den die aus kirchlichem und höfischem Besitz freigesetzten Werke durch die kunstwissenschaftliche Kommentierung eingefügt werden sollen.

Aus dieser restaurativen Absicht erklärt sich die Notwendigkeit, zugleich mit Winckelmann an einem überzeitlichen Wesen der Kunst festzuhalten und *gegen* ihn die individuellen Differenzen des Kunstausdrucks zu legitimieren. Rumohr bedient sich zur Herstellung dieser unmöglichen Symbiose erstens eines mystischen, von Schelling inspirierten Naturbegriffs, der ein historisches Geschichtskonzept unterstützt. Zweitens greift er auf die ästhetische Theorie der Wahrnehmung zurück, um mit ihrer Hilfe die Kunstwissenschaft – als institutionalisierte Rezeption der Kunst – zur neuen Schöpferin des Kunstkörpers zu erheben, dessen Totalität durch die Beglaubigung von ›Originalen‹ hergestellt wird. Drittens richtet sich die Entgrenzung des Kanons auf eine christliche und nationale Identitätsstiftung, die der zeitgenössischen Kunst weit über die Romantik hinaus einen Platz im Kontinuum der Geschichte sichert. Viertens wird die im Topos der Nachahmung fixierte akademische Selbstreferentialität ersetzt durch die Typengeschichte einerseits und die Essenz der Gattung andererseits. Die folgenden Überlegungen richten sich insbesondere auf Rumohrs theoretische Einleitung in die »Italienischen Forschungen« und wollen zur Klärung der Frage beitragen, inwiefern Rumohrs Umformung des klassizistischen Ideals die Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft, und damit die postakademische Reinstitutionalisierung der Kunst im Dienste des bürgerlichen Staates, vorgegeben hat.

26 Schlegel 1804, S. 80. Zu dieser Verschiebung gehört auch, dass Schlegel in der alternativen romantischen Antike der altitalienischen und altdeutschen Vergangenheit nicht etwa den Zustand der Vollendung ausmacht, sondern vielmehr die Auffassung vorträgt, dass die christliche Kunst »an sich selbst ein Bruchstück geblieben und eigentlich nie vollendet worden« sei (ebd.).

27 Hierzu Dilly 1979, S. 92.

Natur und Lebenswelt als Statthalter des Ganzen. Die Funktionalisierung des Ideals im »Haushalt der Kunst«

Mit dem Begriff »Haushalt der Kunst« wählt Rumohr einen alltäglichen Lebensbereich als Modell der Kunst. Im Hinblick auf die Verwaltung eines Hauswesens, einer Stadt oder eines Staats, im erweiterten Wortgebrauch auch auf das Zusammenspiel physischer wie psychischer Kräfte bezogen – meint »Haushalt« eine durch gewachsene Strukturen gleichsam automatisch geregelte ökonomische Betriebseinheit. In diesem Terminus, den Rumohr selbst nirgends erklärt, manifestiert sich seine Kritik an der aus seiner Sicht allzu rationalistischen Kunsttheorie. Das Wort soll offenbar eine als solche evidente Totalität benennen, die eine Vielheit der Phänomene in sich fasst, deren Zusammenwirken zum Ganzen aber nicht begrifflich-systematisch erfasst werden muss und somit den durch Kategorien festgelegten Kunstbegriff des Klassizismus konterkariert. Eine funktionelle Einheit der Kunst vertritt damit die Stelle eines allgemeinen Kunstbegriffs, der weiterhin vorauszusetzen ist, dem man jedoch, wie der erste Satz des Kapitels andeutet, nicht zu nahe rücken darf:

»Auch die bildenden Künste gehorchen, wie wir annehmen dürfen, irgend einem [sic] durchwaltenden Gesetze, enthalten irgend ein [sic] Allgemeines und Unveränderliches; ihre Anwendung und Beziehung ist indeß so mannichfach, daß Jeglicher, der unternimmt, den Zweck und Gebrauch der Kunst aus deren vereinzeltten Leistungen abzuleiten, gar leicht auf Ansichten verfällt, welche anderen vorhandenen oder möglichen widersprechen, und oftmals sogar viele treffliche Dinge der Kunst ganz unnöthiger Weise ausschließen.«²⁸

Das »Auch« am Anfang der Passage führt wiederum, die Metaphorik des Haushalts fortsetzend, indirekt die Natur als Ausgangspunkt und Maßstab der Kunstbetrachtung ein. Zugleich deutet es an, dass jenes »Gesetz«, durch dessen Nennung Rumohr die Existenz eines Absoluten, Göttlichen konstatiert, in der Kunst ebenso wenig fassbar sei wie in der Natur. Welche Gefahr darin liegt, allzu genau umreißen zu wollen, was Kunst sei, macht der zweite Teil des Satzes klar, denn hier führt Rumohr seine Kritik an den überlieferten Verständnisweisen jenes Kunstgesetzes ein: Die normative Verallgemeinerung bestimmter Formen der Kunst werde, so der auch heute durchaus noch aktuelle Einwand, deren historischer Vielfalt nicht gerecht. Anders als Hegel jedoch, der die Vielfältigkeit der Kunst auf ihre historische Veränderung und die daraus resultierende Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zurück-

28 IF, I, S. 1.

führte und im Rahmen einer Phänomenologie des Geistes deutete, beharrt Rumohr auf der Existenz eines unveränderlichen Wesens der Kunst, deren unterschiedliche Erscheinung allein durch die verschiedene »Anwendung und Beziehung«, also eine differente Funktion, zustande komme. Auch in dieser Sichtweise folgt ihm die moderne Kunstgeschichtswissenschaft, deren Frage nach den historischen Funktionen der Kunst nach wie vor die von Rumohr noch explizit benannte überhistorische Totalität der Kunst voraussetzt.²⁹ Denn funktional kann etwas nur sein im Rahmen eines organischen oder mechanischen Ganzen. Historisch, so argumentiert Rumohr gegen Hegel, sind nur die gesellschaftlichen Konditionen der Kunstproduktion, nicht diese selbst. Entgegen Dillys Schlussfolgerungen lässt sich Rumohr mithin geradezu als Ahnherr einer sozialgeschichtlichen Kunstforschung begreifen, strebt er doch im Bild der Haushaltsmetapher an, die Arbeit des einzelnen Künstlers nicht nur aus dessen Verhältnis zur ihn umgebenden Natur, sondern, wie Dilly selbst ausführt, auch aus dessen Relation »zur jeweiligen sozialen Situation« zu erklären.³⁰ An die Stelle der politisch freiheitlichen Ordnung, die Winkelmann als Bedingungsrahmen der schönen Kunst nennt, führt Rumohr lediglich andere Lebenswelten ein. Seine Ableitung der Kunst aus äußeren Bedingungen ist analog zu Winkelmanns Milieukonzepten gestaltet, auch wenn statt der vollendet schönen griechischen Körper die gedrungene römische Körperbildung als Beispiel benannt wird.³¹

In der tastenden Bestimmung des überhistorischen Kunstgesetzes als »irgendein Allgemeines und Unveränderliches«, das nur ahnender Vermutung zugänglich sei, kündigt sich schon die Verdrängungsleistung späterer Generationen an, die auf einen Begriff der Kunst und des Schönen explizit verzichteten, ohne die universale Natur der Kunst als eines repräsentativen Spiegels der Geschichte in Frage zu stellen. In diesem Sinne hat der erste Satz von Rumohrs »Haushalt der Kunst« symptomatischen Charakter, denn das, was er kaum auszusprechen wagt und eigentlich mit Schweigen übergehen will, ist doch das Wichtigste. Die Behauptung eines allgemeinen Kunstgesetzes, das nur durch unzureichende, da aus einzelnen Kunstschöpfungen oder Kunstaspekten abgeleitete Definitionversuche noch nicht eingelöst worden sei, ist nicht weniger als die Hauptaussage des Satzes, dessen komplexe Konstruktion bereits zeigt, wie Rumohr durch rhetorische Wendigkeit Kunstmetaphysik und Normenkritik zu vereinbaren sucht.

Auf den nächsten Seiten entfaltet er in einer ebenso harschen wie eleganten Kritik an der älteren Kunstliteratur seine parallele Verteidigung von Pluralität

29 Vgl. Anm. 15.

30 Dilly 1979, S. 120.

31 Vgl. IF, I, S. 78, Anm.

und Totalität der Kunst. Mit zwei Hauptmängeln sind seiner Meinung nach sämtliche Theorien der Kunst behaftet. Erstens: Indem sie einen formalen Standard der Kunst setzen und von der Antike ableiten, grenzen sie das Gros der historischen Kunstproduktion aus. Sie verwechseln, auch wenn sie zum Beispiel Charakter, Phantasie oder Illusion als Kategorien anführen, das Einzelne mit dem Ganzen der Kunst. Zweitens: Indem sie die Kunst nach bestimmten Kriterien beurteilen – also etwa Kolorit, Helldunkel, Zeichnung und Ausdruck unterscheiden – zergliedern sie den Kunstkörper und verfehlen so sein Wesen.

Diese Fehler resultieren, so Rumohr, aus der zu großen Nähe der Kunstforschung zur Kunstproduktion, sein Hauptvorwurf auch an Winckelmann, der »die Belehrungen der ihn umgebenden Künstler und Kennerwelt [...] mit Dank und Achtung entgegen«³² genommen habe, ja womöglich »von seinem Zeichenlehrer Oeser, diesem grauenhaftesten, leichenähnlichsten aller Manieristen, oder selbst von dem besseren, aber unentschiedenen Mengs, Ansichten und Vorbegriffe sich hätte aufdrängen lassen [...].«³⁵ Die aus der Praxis abgeleitete Kunstauffassung verkenne zu leicht, dass allein die Natur als Lehrmeisterin zu gelten habe und dem Künstler ausnahmslos alle Darstellungsmittel liefere. Durch Giorgio Vasaris Manierismus habe sich die »Vorstellung von einer gewissen Unentbehrlichkeit oder Auserlesenheit menschlich willkürlicher, von der Natur abweichender, oder wenigstens sie übertreffender Formen nunmehr fast unablöslich mit allem Wahren und Richtigen«³⁴ verbunden. Rumohr verwirft mithin das Ideal, indem er es auf manieristische Positionen festlegt. Giovan Pietro Bellori's manierismuskritische Verteidigung der *Idea*³⁵ zitiert er wohlweislich nicht. Schon Hegel hat im Übrigen mit einiger Süffisanz Rumohrs reduktive Identifizierung des Ideals mit einem abstrakten Schema aufgewiesen.³⁶ Nur durch diese massive Einengung des Begriffsinnes

32 IF, I, S. 43.

33 IF, I, S. 44.

34 IF, I, S. 42.

35 Bellori 1672. Zur Abweichung von der manieristischen Tradition siehe Panofsky 1924, S. 59f. Aber auch Vasaris Disegno-Lehre (siehe ebd., S. 33f.) weist der Idee in der Erfahrung ihren Ursprung zu und ist somit vom neuplatonischen Idea-Begriff (noch) entfernt.

36 Hegel, *Ästhetik*, 1995, Bd. I, S. 146: »[...] Herr von Rumohr, unbekannt mit dem, was die neuere Philosophie Idee nennt, verwechselt die Idee mit unbestimmter Vorstellung und dem abstrakten, individualitätslosen Ideal bekannter Theorie und Kunstschulen, im Gegensatz der ihrer Wahrheit nach bestimmt und vollendet ausgeprägten Naturformen, welche er der Idee und dem abstrakten Ideal, das der Künstler sich aus sich selbst mache, entgegenstellt. Nach solchen Abstraktionen künstlerisch zu produzieren, ist allerdings unrecht und ebenso ungenügend, als wenn der Denker nach unbestimmten Vorstellungen denkt und in seinem Denken bei bloß unbestimmtem Inhalt stehen bleibt. Von solchem Vorwurf aber ist, was *wir* mit dem

kann Rumohr seiner radikalen Abgrenzung gegen die Tradition der Kunsttheorie einen gewissen Grad von Plausibilität verleihen. Angriffspunkt seiner groß angelegten Kritik ist letztlich die Disegno-Lehre, die gattungsübergreifend der künstlerischen Idee und ihrer zeichnerischen Realisierung eine entscheidende Kraft zur Transzendierung der Natur zugewiesen hat. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Rumohrs Äußerungen zu Raffaels Brief an den Grafen Castiglione, in dem der Künstler eine *gewisse Idee* anführte, die ihm dazu verhelpe, in der Natur vorgefundene schöne weibliche Körperteile zur Idealgestalt einer Göttin zu synthetisieren. Dieser »Verstandesgrille« komme, so Rumohr, angesichts von Raffaels tatsächlicher »Hingebung in die liebevollste und emsigste Naturbeschauung« keine Bedeutung zu; der Künstler habe vielleicht aus »augenblicklichem Überdruß mit den eben vorhandenen Modellen« gesprochen oder »nur etwas platonisieren wollen [...]«.«³⁷

Die absolute Priorität der Natur – hier folgt Rumohr Kants und vor allem Schellings philosophischer Ableitung des Kunstschönen aus dem Naturschönen – soll seiner Radikalkritik der Künstlertheorie Gewicht verleihen und sogar erst das Verständnis des Kunstschaffens ermöglichen, das durch die Sprache der Produzenten selbst nur verschleiert werde. Die Natur übertreffe »selbst in ihren unschuldigsten Pflanzenformen, in ihren einfachsten Schneekristallen die Kunst, was die Form angeht [...]«.«³⁸ Sie liefere dem Künstler alle Darstellungsformen, so dass er künftig »von dem titanischen Vorhaben abzustehen [habe], *die Naturform zu verherrlichen, zu verklären* [...]«.«³⁹ Rumohrs Vorschläge für eine reformierte Kunstausbildung, die das mechanische Aktstudium der Akademien ablösen sollte, bestehen daher in der Empfehlung zur »reichhaltigen Anschauung der Naturformen [...]«.«⁴⁰, welcher er als Kunsterzieher von Friedrich Nerly und Franz Horny auch praktische Maßnahmen an die Seite stellte.⁴¹

Die Grundlagen der Disegno-Lehre werden aber nur attackiert, um auf leicht veränderter Grundlage neue Berechtigung zu finden. Rumohrs Intention ist es in Wahrheit, die noch an die konzeptuelle Tätigkeit des Künstlers

Ausdruck Idee bezeichnen, in jeder Beziehung frei, denn die Idee ist schlechthin in sich konkret, eine Totalität von Bestimmungen und schön nur als unmittelbar eins mit der ihr gemäßen Objektivität« (Hervorhebung im Original). Rumohrs Verfehlung der »Einheit des Begriffs und der Objektivität« hat allerdings in sich einen Sinn, denn sie ermöglichte ihm, die zeitgenössischen Phänomene der idealistischen Stilisierung und des Realismus nicht als moderne Dissoziation des klassischen Ideals zu verstehen, sondern sie jeweils für sich als Totalität zu würdigen.

37 IF, I, S. 34.

38 IF, I, S. 63.

39 IF, I, S. 63 (Hervorhebungen im Original).

40 IF, I, S. 65.

41 Dazu Gädeke 1991.

gebundene Definition der Kunst – Vasaris Disegno-Lehre ist der erste Schritt in Richtung des erst im 18. Jahrhundert erreichten universalen Kunstbegriffs – weiter zu verallgemeinern und aus dem Bereich der Kunstproduktion abziehen. Da Rumohrs romantischer Naturbegriff die Idee des Göttlichen schon in sich fasst,⁴² ist die klassizistische Forderung nach Überschreitung der Natur für ihn obsolet. Zugleich hindert sein Verweis auf das ausschließliche Vorbild der Natur ihn nicht daran, im Sinne des klassizistischen Ideals die kontingente, bloß erfundene oder nachgeahmte Form für ebenso gefährlich zu halten wie das abkopierte Naturdetail, das »als stumpfsinniges und hartnäckiges Festkleben an zufällig dem Sinne vorliegendem Einzelnen [...] der Secte der Naturalisten« vorgehalten wird, die insofern nicht besser gestellt wird als die »Secte der Idealisten [...].«⁴³ Der Unterschied zu Belloris oder Winckelmanns Mittelweg zwischen Naturwahrheit und Ideal liegt allein darin, dass Rumohr das Absolute nicht an einen vorbildlichen Gegenstand – die schöne Körperdarstellung – bindet. Er kommt daher nicht umhin, seine eigene Vorstellung des Ideals auch positiv zu artikulieren. Idealität, so formuliert er, bezeichnet »offenbar nicht eine bestimmte Beschaffenheit, weder der Form, noch der Aufgabe, sondern einzig solches, so in den verborgensten Tiefen des Daseyns allem Denken und Dichten, allem Auffassen und Darstellen zum Grunde liegt.«⁴⁴ In diesem Sinn, so heißt es zuvor, werde von idealen Kunstwerken dann gesprochen, wenn sie »aus jener inneren Belebung des Geistes, welche auch unter uns häufig die Idee genannt wird«, hervorgehen.

Im Vergleich mit der *certa idea* eines Raffael entfällt also die Konkretion der Idee im Kunstprozess und seinem Resultat. Rumohr legt großen Wert darauf, sie aus dem Produktionszusammenhang herauszulösen, sie als abstrakte, weder durch Aufgaben noch durch vorgeschriebene Formen bedingte Tätigkeit des Geistes zu würdigen und diesem allgemein menschlichen Vermögen selbst transzendenten Charakter zuzuweisen. Jedoch geht Dillys Schlussfolgerung, Rumohr habe im Gegensatz zu Winckelmann eine »von allen Bedingungen befreite Kunst« erstrebt,⁴⁵ an der Tatsache vorbei, dass Rumohr mit dem »Daseinsgrund« des Denkens und Dichtens durchaus auch äußere Bedingungen der Kunst anführt: »Zweifach ist jegliche Leistung der Kunst von außen bedingt; einmal durch die geschichtliche Stellung des Künstlers, dann durch die örtliche Gestaltentwicklung der Natur, die ihn umgibt.«⁴⁶

42 Zur Verankerung von Rumohrs Naturbegriff in mystischen Denktraditionen der Romantik siehe Müller-Tamm 1991, S. 16-21.

43 IF, I, S. 40.

44 IF, I, S. 49.

45 Dilly 1979, S. 122.

46 IF, I, S. 77. Vgl. Winckelmann 1764, S. 41: »Ebenso sinnlich und begreiflich als der Einfluß des Himmels in die Bildung ist zum zweiten der Einfluß derselben in die Art,

Dieser bislang unerschlossene Widerspruch zwischen Autonomiebehauptung und Kontextualisierung der Kunst lässt sich nur begreifen als Teil jener strategischen ›Entkunstung der Kunst‹, die sich immer deutlicher als die kunsthistorische Innovation Rumohrs gegenüber der kunsttheoretischen Tradition abzeichnet. Die Autonomie der künstlerischen Idee hatten schon Raffael und Vasari in der impliziten Erhöhung des Künstlers zum *alter deus* postuliert. Auch Winckelmann hat an diesen Traditionen der neuzeitlichen Kunsttheorie nicht gerüttelt, jedoch mit seiner milieutheoretischen und allgemeinhistorischen Einbettung der griechischen Kunst bereits eine Entgrenzung vorgenommen, die Rumohr bei aller Kritik in Wahrheit durch seine radikale Zurückweisung der Ateliersprache fortsetzt. Rumohrs Formulierungen naturalisieren die Kunstautonomie, indem sie sie vom Künstlersubjekt lösen und die natürlichen und lebensweltlichen Subjekte als unmittelbare Kunstproduzenten einsetzen. Diese Erweiterung des Idea-Modells dient seiner Anpassung an die neuen Funktionen der Kunstforschung, welche nicht der Produktion von Einzelwerken, sondern – zunächst im Museum – der Konstruktion eines Gesamtkörpers der Kunst gelten. Der Künstler wird auf dieser Grundlage zum Medium der geschichtlichen und lebensweltlichen Zusammenhänge, was der von Rumohr Schützling Gustav Friedrich Waagen neu gestalteter Textgattung der Künstlermonographie das Fundament liefert.⁴⁷

Rumohrs Transformation des Winckelmannschen Ideals lässt sich an seiner Konzeption der Antike exemplarisch nachvollziehen. Seine Kritik schließt keineswegs – wiederum typisch für das argumentative Pendel – die Vorbildfunktion der Antike aus. Da sie sich durchaus an der Natur orientiert habe, wird sie vielmehr hochgeschätzt. Abgelehnt wird nur die falsche neuzeitliche Veräußerlichung ihres Erbes durch Vasaris Inthronisierung der »schönen Manier«⁴⁸ und die schon von Plinius vorgenommene Verabsolutierung der »Gaukeley sinnlicher Wahrscheinlichkeit«⁴⁹ zum Ziel der Kunst. Auch lehnt Rumohr die Wirkungsbezogenheit der hellenistischen Kunst ab und schätzt stattdessen die älteste Epoche der Kunst Griechenlands am höchsten.⁵⁰ In ihr sieht er »jenes unbefangene sich Hingeben in ein gesundes Lebensgefühl, jene Anmuth, welche nur aus der Unbefangenheit hervorgeht und der Absicht nimmer gelingt.«⁵¹ Die akademische Klassifizierung der Stilepochen, wie sie Heinrich Meyer vorgenommen hat, soll daher ergänzt werden durch

zu denken, in welche die äußeren Umstände, sonderlich die Erziehung, Verfassung und Regierung eines Volkes mitwirken.«

47 Waagen 1822. Dazu Bickendorf 1985; Prange 2004, S. 124-128.

48 IF, I, S. 37.

49 IF, I, S. 30.

50 Vgl. IF, I, S. 110.

51 IF, I, S. 110.

eine sozialpsychologische Perspektive. Rumohr schlägt vor, »die Kunst des classischen Alterthumes auch einmal nach der jedesmal vorwaltenden Lebensansicht oder allgemeinen Stimmung des Gemüthes abzuthemen [...].«⁵² Wohl in Anlehnung an Schellings Rede vom »Kunsttrieb«⁵³ charakterisiert er dieses Ideal der altgriechischen Kunst durch »die Uebereinstimmung des künstlerischen Wollens jener Zeiten mit dem gesammten Leben des Volkes [...].«⁵⁴ Die für Winckelmanns Griechenlandbild bedeutsame Voraussetzung politischer Freiheit wird transformiert in die rein formale Entsprechung von Kunst und Leben, die allerdings Maßstab historischen Fortschritts ist.

Rumohr legt auch insofern das Fundament für Riegls evolutionistische Theorie des Kunstwollens, als er den Verfallsepochen einen neuen kanonischen Wert zuschreibt. Die Verschiebung des Antikenideals auf ein primitives Stadium der griechischen Kunst impliziert nämlich nicht nur die Aufwertung des christlichen Mittelalters, sondern auch die Rehabilitierung der römischen Kunst.⁵⁵ In Rom, so Rumohr, »verherrlichte die Kunst die Würde des Staates, die Bedeutung des persönlichen, oder politischen Charakters. Obwohl höchst ungrüchisch, sind die Bildnereyen am Bogen des Titus, vom Forum Trajans, mit vielem Anderen bewundernswerth, ja, weil sie so ganz von dem Leben durchdrungen sind, aus welchem sie hervorgegangen, auch wahrhaft ergreifend.«⁵⁶

Die Transparenz der Kunst auf das Leben, das ihr zugrunde liegt, sollte zur wesentlichen Voraussetzung der wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung werden. Eine in dieser Hinsicht grundlegende Korrektur Rumohrs betrifft daher den Stilbegriff Winckelmanns. Er nimmt positiv auf, dass dieser die Stile mit bestimmten »Richtungen des Geistes in Verbindung dachte [...], seine verschiedenen Kunststyle der Griechen, welche in Aller Munde sind, nicht bloß auf Wahrnehmungen angenommener Artungen des Vortrages beruhen, vielmehr besonders auf der Beobachtung bestimmter Richtungen des geistigen Sinnes auf Edles, Gefälliges, oder Anderes [*sic*].«⁵⁷ In solcher Erweiterung des Stilbegriffs über technische Fragen hinaus würdigt er den Impuls zur Entgrenzung der Kunstgesetze in Lebensgesetze. Seine Konsequenz besteht im gänzlichen Verzicht auf eine klassifizierende Unterscheidung von Stilen. Durch den ausschließlich singularischen Gebrauch des Wortes

52 IF, I, S. 110, Anm.

53 Schelling 1860, S. 304 u. S. 325.

54 IF, I, S. 110f.

55 Vgl. Riegl 1901, S. 114ff. Er begründet die Modernität des spätrömischen Kunstwollens mit der optischen, den Raum zum obersten Prinzip bestimmenden Auffassung und stellt diese der antiken Erfassung der Einzelformen gegenüber.

56 IF, I, S. 111.

57 IF, I, S. 86.

»Stil«, der allerdings schon, worauf Schönwälder hinweist, durch Fernow eingeführt wurde,⁵⁸ will Rumohr die maximale Annäherung an das *eine* Gesetz der Kunst und der jeweiligen Gattung zum Ausdruck bringen, was anlässlich der Würdigung Raffaels noch zu erörtern sein wird.

Rumohrs Auffassung von der Vielheit der Kunstformen, die er gegen die *eine* Antike stellt, hat also zwei Seiten. Negativ bewertet wird die als selektiv, zergliedernd und zersetzend beschriebene Arbeit der akademischen Kunsttheorie, zu der auch die Aufteilung der Kunst in Stile gehört. Positive Qualität hat Pluralität nur im Sinne natürlicher Mannigfaltigkeit der Völker und Individuen, die als eigentliche Kunstproduzenten zu gelten haben. Kunst soll nicht als Produkt und Verfahren, das bestimmten immanenten Regeln und Methoden unterworfen ist, sondern als Ausdruck erschlossen werden. Der jenseits von ikonographischen Inhalten behauptete eigenständige Sprachcharakter der Kunst, den Wilhelm Heinrich Wackenroder in seiner mystischen Beschwörung von Kunst und Natur als zwei analogen Sprachen des Göttlichen eingeführt hatte, wurde von Rumohr wissenschaftlich etabliert.⁵⁹ Wie aber wird die Sprache der Kunst produziert und verstanden, wenn sie doch keine eigenen Regeln hat?

Anschauliches Denken

Kunst ist für Rumohr kein spezifischer Produktionsbereich mit einer bestimmten Geschichte, sondern eine Tätigkeit des Geistes – eine Konstruktion, die es ihm erlaubt, Kunstschaffen und Kunstwahrnehmung gleichen Gesetzen zu unterwerfen. Durch die Herauslösung des Kunstdiskurses aus den produktionsorientierten akademischen Zirkeln und durch seine Einbettung in die rezeptionstheoretisch-anthropologischen Postulate der ästhetischen Wissenschaft wurde Rumohr erst eigentlich zum Protagonisten der Kunstgeschichtsschreibung. Zu ihren Grundvoraussetzungen nämlich gehört die von ihm artikulierte Weigerung anzuerkennen, »dass der Künstler vermöge, ja dass es ihm obliege, sich seine Welt zu erschaffen, und diese in seinen eigenen selbst erbildeten Formen darzustellen.«⁶⁰ Diesen mit der manieristischen Idea-Lehre identifizierten »Wahn«⁶¹ hat Rumohr durch die Ableitung der Kunst aus der Anschauung ersetzt: eine neue Ursprungserzählung, die maßgeblich

58 Schönwälder 1995, S. 86.

59 Zu Wackenroder und Tieck siehe Bickendorf 1985, S. 39-46.

60 IF, I, S. 22.

61 IF, I, S. 22.

die kunsthistorischen Methoden bestimmen sollte, nicht nur die formanalytische ›Kunstgeschichte des Sehens‹, sondern auch noch die von Panofsky im anschaulichen Sinnverstehen verankerte ikonographisch-ikonologische Methode. Denn Rumohr läßt, so wie es Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik vorgesehen hat, den Wahrnehmungsakt mit intelligibler Kraft auf:

»Das anschauliche Denken [...] vermag eben sowohl sich in Tiefen zu versenken, als auf der Oberfläche zu verbreiten; ist eben sowohl der strengsten Folge, als eines munteren Ueberspringens fähig. Diese Geistesart ist demnach gleichsam ein zweytes Bild, der Spiegel des gesammten Geisteslebens; wenn nicht gar das Ursprüngliche selbst [...].«⁶²

Die von Rumohr auch als »künstlerische«⁶³ beschriebene Geistesart des anschaulichen Denkens ist sowohl passiv aufnehmender Rezeptionsprozess als auch aktive Interpretation, ein Denken, das sich von der Unmittelbarkeit des sinnlichen Wahrnehmungseindrucks nicht löst. Dem »Verstande mit seinen scharfen Begriffszangen, mit seinen trennenden Messern und Scheeren [ist es] minder zugänglich [...].«⁶⁴

Der selbst nicht nur wissenschaftlich, sondern auch als Zeichner tätige Freiherr von Rumohr war weit davon entfernt, mit Hegel das Auseinanderfallen von Begriff und Anschauung als Symptom der modernen Gesellschaft anzuerkennen. Sein universales Dilettantentum erscheint geradezu als gelebter Gegenentwurf zu Entfremdung und Spezialisierung. Rumohr projizierte allerdings den Fluch der Rationalisierung und des zersplitternden Sinns, wie oben ausgeführt, auf die Vergangenheit, deren metaphysische Tradition er doch in Wahrheit fortsetzt. Wenn er im Sinne des Leibnizschen Perzeptionsbegriffes und seiner kunsttheoretischen Adaption durch Baumgarten, Kant und Schelling⁶⁵ die ganzheitliche Erkenntniskraft der Anschauung gegen das manieristische Formeldenken anführt, wird diese Verkehrung deutlich. Der akademischen Kunsttheorie und ihren produktorientierten Kategorien und Begriffen wird Zersetzung vorgeworfen, obgleich sie den Status einer im höchsten Maße vergesellschafteten Kunst widerspiegelt, wie etwa in Hinblick auf den absolutistischen Apparat der französischen Akademie deutlich wird. Die rezeptionsästhetische bzw. psychologische Wendung in der Kunsttheorie⁶⁶ sorgt also für die Fortsetzung jener repräsentativen Kunstfunktionen durch ihre Delegierung an die Betrachtung. In ihr soll das Ganze wiedererstehen.

62 IF, I, S. 122.

63 IF, I, S. 121.

64 Ebd.

65 Siehe Franke 1972, Prange 2004.

66 Siehe Bickendorf 1985, S. 94-97.

Rumohrs Verankerung der »ideellste[n] Idealität« in der »inneren Belebung des Geistes«⁶⁷ folgt einer schon von Schelling vorgenommenen Transformation der Idea-Lehre.⁶⁸ Hatte die akademische Kunsttheorie die Qualität eines Kunstwerks daran gemessen, wie intensiv die künstlerischen Mittel dem Gegenstand dienen,⁶⁹ so sieht Rumohr im Sinne der romantischen Kunstauffassung diesen als nachgeordneten Faktor an, um das Kunstschaffen als quasisprachlichen Ausdruck ganz an das Subjekt zu binden. Die von ihm an die Stelle der akademischen Kategorien gestellten Termini halten sich von jeder rationalen Analyse fern:

»Also ist mir die bildende Kunst eine dem Begriffe, oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchaus anschauliche, sowohl Auffassung, als Darstellung von Dingen, welche entweder unter gegebenen, oder auch unter allen Umständen die menschliche Seele bewegen und bis zum Bedürfniß der Mittheilung erfüllen.«⁷⁰

Auffassung und Darstellung sind mithin für Rumohr die einzigen unterscheidbaren Aspekte des Kunstschaffens, und zwar in dieser Reihenfolge. Der Fähigkeit zur Darstellung geht die zur Auffassung voraus. Der Gegenstand bleibt nachgeordnet, was freilich nicht bedeutet, dass Rumohr eine gegenstandslose Kunst propagiert. Aufgrund seiner Bevorzugung der Auffassung gegenüber der (technischen) Darstellung rückt er aber die Originalität ins Zentrum und führt entsprechend aus, »dass in der Kunst das Schöne einzig das Werk lebhafter Begeisterung ist, diese aber durch nichts mehr gelähmt wird, als durch platte, mechanische Nachahmung [...]«⁷¹ Eine Reproduktion kann daher keinen Anspruch auf den Status der Kunst erheben. Rumohr ist ein Feind der Daguerrotypie, deren präziser Abbildcharakter den ganzheitlichen Impetus des anschaulichen Denkens vermissen lässt.⁷² Seine Inthronisierung der Anschauung und der Auffassung dient der auratischen Steigerung des Kunsterlebnisses, wie sie das Berliner Museum nach dem Modell des Musée Napoléon zu inszenieren begann.⁷³ In der anschaulichen Begegnung mit dem

67 IF, I, S. 49.

68 Schelling 1860, S. 326: »Die Kunst entspringet nur aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte, die wir Begeisterung nennen.«

69 Dies belegen die acht Vorlesungen, die von Charles Le Brun und seinen Kollegen zwischen 1667 und 1668 an der französischen Akademie gehalten wurden, exemplarisch der Vortrag zu Poussins *Mannalese*. Siehe den Kommentar von Held 2001, S. 99.

70 IF, I, S. 8.

71 IF, I, S. 148.

72 Dazu Müller-Tamm 1991, S. 129f.

73 Zur Verbindung von Kunstgeschichte und Museum siehe Sheehan 2002, bes. S. 138ff.

Original partizipierte der kunstinteressierte Staatsbürger wenn nicht durch Besitz, so doch durch den Sehakt, in den das kunsthistorische Wissen eingehen konnte, an der repräsentativen Macht der Kunst. Aus der Adressierung der kunsthistorischen Forschung an den gebildeten Museumsbesucher und seine produktive Erschaffung des Ganzen erklärt sich wohl Rumohrs Diktum, dass ein »Kunstwerk [...] nicht eher ganz zu genießen [ist], als bis man die Umstände und Verhältnisse ins Reine gebracht, unter und aus welchen dasselbe entstanden.«⁷⁴

Das Schöne wird ebenfalls von der Form abgezogen und in das Vermögen zu ihrer Wahrnehmung verlegt. Rumohr differenziert die Grade des Schönen durch die Stufung dieses Wahrnehmungsvermögens und konstruiert auf diese Weise eine Evolution des Sehens. Die Schönheit der ersten Art beschränke sich auf das sinnliche Wohlgefallen am Schauen und realisiere sich zum Beispiel in der Wahrnehmung von Farbe und Helldunkel-Phänomenen. Dieser untersten Stufe ordnet Rumohr als Objektbereich die anorganische und die vegetabile Natur zu. Die zweite Art des Schönen bezeichnet er als Schönheit des Ebenmaßes. Sie korrespondiert mit dem griechischen Ideal und bezieht sich auf die Körperdarstellung und die Architektur. Ihr wird immerhin die Fähigkeit zugetraut, die Seele zu erheben. Die erst der dritten Stufe der Schönheit zukommende Vollkommenheit begründet Rumohr damit, dass sie auf einer »in der Natur, nicht in menschlicher Willkür begründeten Symbolik der Formen«⁷⁵ beruhe. Sie ist von der Schönheit des sinnlich Wohlgefälligen und des Maßes unabhängig und verschafft »ein gewisses sittlich-geistiges Wohlgefallen [...]«⁷⁶ Hier hat die Landschaft, der Rumohr als Bewunderer Runges und als Kunstförderer besonders zugetan war, ihren Systemplatz. Seine folgende Kritik an den Schönheitsbestimmungen Gotthold Ephraim Lessings und Winckelmanns lässt sich letztlich in dem Vorwurf verdichten, das Schöne im einzelnen Gegenstand sehen zu wollen und so den ersten beiden Stufen verhaftet zu bleiben. Gegen die Beschränkung des Künstlers auf geistig und sittlich erfreuliche Gegenstände fordert Rumohr: »der Künstler solle selbst sittlich und geistreich seyn, oder mit anderen Worten: er solle selbst schön denken.«⁷⁷

74 Rumohr 1832, Bd. II, S. 149. Dieses Motto wählt Schlosser (1920, S. VII) für seine Würdigung Rumohrs, was seine Schlüsselbedeutung unterstreicht.

75 IF, I, S. 144.

76 IF, I, S. 144. – Den Anachronismus von Rumohrs Schönheitsbegriff geißelt Hegel mit dem Hinweis darauf, dass schon Kant die reduktive Erklärung des Schönen in der Wirkung auf das Gefühl und im Wohlgefälligen überwunden habe; vgl. Hegel, *Ästhetik*, 1995, Bd. I, S. 147.

77 IF, I, S. 156.

Wengleich Rumohrs Modell dreigliedrig ist, so antizipiert es doch in der Kontrastierung gegenständlich umrissener Formenschönheit und geistbetonter Totalität der Landschaft auch an dieser Stelle die evolutionäre Geschichtskonstruktion der Wiener Schule und ihre antithetischen Grundbegriffe des Sinnlich-Haptischen und Geistig-Optischen. Obzwar dieses Konzept eines Fortschreitens der Kunst vom anorganisch Kristallinen zum Seelisch-Weichen schon in Schellings Rede »Über das Verhältnis der Kunst zu der Natur« entworfen ist, hat Rumohr die Kategorie der Anschauung noch durchgängiger eingesetzt und durch die neue genuin romantische Zielmarkierung der Landschaft den Anspruch der Kunstgeschichtsschreibung deutlich gemacht, eine aufsteigende Entwicklung der Kunst bis zur Gegenwart unter Beweis stellen zu können. Hegel hat den Anachronismus dieses Rückzugs auf die Wahrnehmung sarkastisch kommentiert.⁷⁸

Das den Haushalt der Kunst »durchwaltende Gesetz« findet also in der »inneren Belebung des Geistes«, im »schönen« und »anschaulichen« Denken und in der primären Qualifizierung der Auffassung vor Darstellung und Gegenstand seine individuellen Pendants. Rumohr führt im gleichen Sinne auch Schellings Bedingung an, dass sich »in dem Kunstwerke die Seele des Künstlers«⁷⁹ zeige. Der Unterschied zu Winckelmanns Wertschätzung der sinnlichen Wahrnehmung sei abschließend verdeutlicht: Dieser hatte den antiquarischen Gelehrten nicht nur ihre mangelnde Originalkenntnis, sondern auch ihren Mangel an künstlerischer Anschauung vorgeworfen, die allein das Schöne erfassen könne.⁸⁰ Erst eine Beschreibung, in der die sinnliche

78 Hegel, *Ästhetik*, 1995, Bd. I, S. 147: »Dies sind die Hauptbestimmungen, welche dieser gründliche Kenner [Rumohr] seinerseits in Beziehung auf das Schöne hinstellt. Für eine gewisse Stufe der Bildung mögen sie ausreichen, philosophisch jedoch können sie in keiner Weise befriedigen. Denn dem Wesentlichen nach kommt diese Betrachtung nur darauf hinaus, dass der Gesichtssinn oder Geist, auch der Verstand erfreut, das Gefühl erregt, dass ein Wohlgefallen erweckt werde. Um solch erfreuliches Erwecken dreht sich das Ganze. Dieser Reduktion aber der Wirkung des Schönen auf das Gefühl, das Annehmlische, Wohlgefällige hat schon Kant ein Ende gemacht, indem er über die Empfindung des Schönen hinausging.« Einen gewissermaßen vergleichbaren Eindruck der Persönlichkeit Rumohrs schilderte Caroline Schelling in einem Brief an Pauline Gotter vom 16. September 1808: »Es ist immer Schade um ihn, daß er gar so unvernünftig, langweilig und Policinellenhaft ist, denn Einen Sinn hat ihm der Himmel gegeben, eben den für die Kunst, wo er reich an den feinsten, zugleich sinnlichsten Wahrnehmungen ist. Der Freßsinn ist eben so vortrefflich bei ihm ausgebildet, es läßt sich gar nichts gegen seine Ansicht zur Küche sagen, nur ist es abscheulich einen Menschen über einen Seekrebs eben so innig reden zu hören wie über einen kleinen Jesus.« Zit. nach Enrica Yvonne Dilk, *Zwischen Kunsttheorie und Kunstempirie. Rumohrs Briefe an Caroline und Friedrich Wilhelm Schelling*, in: Dilk 2000, S. 181–215, hier S. 181.

79 *IF*, I, S. 156.

80 Winckelmann 1764, S. 10: Die Beschreibung einer Statue soll die Ursache der Schönheit derselben beweisen und das besondere in dem Stile der Kunst angeben. [...] Wo

Erfahrung des Werks zum Ausdruck gelangt, wird nach Winckelmanns Auffassung der Kunst gerecht. Aus der Steigerung solch mimetischer Beschreibungskunst erweckte er den Torso vom Belvedere zu neuem fiktivem Leben. Seine emphatisch-empfindsame Wahrnehmung der Körperbildungen entfaltet sich zu einer gleichsam nachschaffenden Wiederherstellung des Bildwerks und des vermeintlich dargestellten Herkules, dessen mythische Heldentaten Winckelmann beim Anblick der einzelnen Muskelpartien imaginiert: »In jedem Theile dieses Körpers offenbaret sich, wie in einem Gemählde, der ganze Held in einer besonderen That, und man siehet, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Pallastes, hier den Gebrauch, zu welcher That ein jeder Theil gedienet hat.«⁸¹

Diese literarische, anschauungs-gesättigte Reorganisation des Kunstkörpers, dessen Totalität Winckelmann hier im übrigen auch durch die gesamt-kunsthafte Synthese der Plastik mit den Gattungen Malerei und Architektur postuliert, findet sich bei dem Protagonisten einer urkundlich belegten Historiographie nicht, wenngleich sie in späterer Zeit durchaus mit quellenkritischen Methoden vereinbart wurde.⁸² Bei Rumohr gewinnt die Anschauung einen abstrakt-universalen Sinn, denn er bestimmt sie zum Grundgesetz der Kunst schlechthin. Eine derartige Konzeptualisierung der Seherfahrung existiert bei Winckelmann noch nicht. Seine mechanistische Vorstellung, dass die Schönheit der griechischen Skulptur aus der alltäglichen Seherfahrung real schöner Menschen resultierte,⁸³ ist nicht direkt koordiniert mit dem Sehen, wie er es offenbar nach dem Vorbild der Ästhetik in seiner Lehre von der Empfindung des Schönen propagierte, die sich explizit an den Kunstkenner und seine Ausbildung richtet.⁸⁴ Die Romantik und mit ihr Rumohr sentimentalisiert auch das Kunstschaffen selbst und nivelliert so die im Klassizismus noch

aber wird gelehrt, worinnen die Schönheit einer Statue besteht? Welcher Skribent hat dieselben mit Augen eines weisen Künstlers angesehen?»

- 81 Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: Winckelmann/Rehm 1968, S. 169-173, hier S. 170.
- 82 Exemplarisch in dieser Hinsicht ist etwa das Velazquez-Buch des Winckelmann-Biographen Carl Justi, in dem sich eine oft präzise dokumentarisch belegte historische Darstellung mit romanhaften Gemäldeschilderungen verbindet (Justi 1903).
- 83 Winckelmann 1764, S. 151: »Die Gymnasia und die Orte, wo sich die Jugend im Ringen und in andren Spielen nackend übte, und wohin man ging, die schöne Jugend zu sehen, waren die Schulen, wo die Künstler die Schönheit des Gebäudes sahen, und durch die tägliche Gelegenheit, das schönste Nackende zu sehen, wurde ihre Einbildung erhitzt, und die Schönheit der Formen wurde ihnen eigen und gegenwärtig.«
- 84 Winckelmann, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und in dem Unterrichte in derselben, in: Winckelmann/Rehm 1968, S. 211-235. Im Unterschied zu den griechischen Künstlern, die das Schöne unmittelbar erfahren hatten, benötigt der moderne Kunstkenner Erziehung und Bildung, um zum richtigen Gefühl des Schönen zu gelangen. Eben diese Differenz ebnet Rumohr ein. Siehe unten Anm. 94.

selbstverständliche Differenz zwischen Produktion und Rezeption.⁸⁵ Winkelmanns anthropologische Ableitung des Kunstschönen aus der Wahrnehmung des Naturschönen wird von Rumohr gleichsam mit der Empfindungslehre gekoppelt. Er ersetzt die schöne Natur der Griechen durch die Natur – »nicht bloß die einzige Quelle darstellender Formen, vielmehr auch zugleich die ergiebigste, unerschöpflichste Quelle aller künstlerischen Begeisterung [...]«. ⁸⁶ Das Schöne ist nicht mehr als Objekt fassbar, sondern in das »eigenthümliche Wollen der einzelnen Künstler« verlegt; und dieses könne »nicht anders seiner selbst deutlich bewusst werden [...], als durch die rückhaltloseste Versenkung in das ihm nächstverwandte Naturleben [...]«. ⁸⁷

In der Kategorie der Anschauung, die, wie gezeigt worden ist, die Idea-Konzeption der älteren Kunsttheorie fortsetzt, wird der Wert der Kunst nach ihrem gesellschaftlichen Funktionsverlust neu bestimmt. Rumohrs korrespondierender Begriff der Auffassung richtet sich nicht auf die ikonographischen Inhalte der Kunst. Er passt sich dem Verlust eines kollektiven Bildvokabulars an, indem er die Wahrnehmung formalisiert, von den Gegenständen löst und in ihr selbst geistige und seelische Werte etabliert. Die aus dem Enthusiasmus geborene Kunst leistet keinem künstlerischen Formideal mehr Folge, kann grundsätzlich also jedem Stil angehören. Der Kunsthistoriker schafft sich die Legitimation, potentiell der Kunst aller Epochen Idealität zuzuweisen, indem er das Ideal zu einem psychischen Naturgesetz abstrahiert, dessen Eigentümlichkeit als solche in den Vordergrund tritt, während der Gegenstand, ohne den in der älteren Kunsttheorie ein Ideal nicht denkbar war, zum »Kunstzweck«⁸⁸ herabgewürdigt wird und austauschbar scheint.

Rumohrs Giotto-Kritik: Kunstgeschichte und Kunstreform

Die Kritik des »practische[n] Ästhetiker[s]«⁸⁹ Rumohr an der zu produktionsnahen Kunsttheorie ist nur zu verstehen vor dem Hintergrund seiner Wertschätzung einer *anderen* Kunstpraxis, zunächst vornehmlich der des

85 Vgl. hierzu Schönwälders Kommentar zur Kunstauffassung Goethes und Meyers. Schönwälder 1995, S. 173, Anm. 150. Die Verschmelzung von Kunstproduktion und Betrachtung im Medium einer religiös stimulierten Wahrnehmung vollziehen grundlegend Wackenroders »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (Wackenroder/Heinrich 1984).

86 IF, I, S. 77.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Als solchen bezeichnete sich Rumohr in einem Brief an den Archäologen Carl Otfried Müller vom 8. Mai 1836 (Rumohr, Briefe, 1943, S. 15).

sezessionistischen Lukasbundes, der seinen Kunstbegriff, ganz im Einklang mit Rumohrs Primat der Auffassung, nicht durch die technische Virtuosität, sondern durch »Geist, Seele und Empfindung« definierte.⁹⁰ Als Verteidiger der von Goethe und Meyer verspotteten neudeutschen religiös-patriotischen Kunst kämpfte Rumohr gegen die Dominanz der Akademien und versuchte an Stelle der höfischen und kirchlichen Auftraggeber ein national gesinntes Bürgertum zur Kunstförderung zu bewegen.⁹¹ Obwohl er sich als Kunstforscher von fast all seinen Vorgängern absetzte, ging es mithin auch ihm nicht anders als Winckelmann um eine Reform der Kunst. Dass er aber das Nazarenerum nicht vorbehaltlos bewarb und zunehmend die reine Landschaftsmalerei schätzte, zeigt eine gewachsene Unabhängigkeit der Geschichtskonstruktion von der Aufgabe, eine bestimmte Kunstrichtung zu legitimieren. Die durch Rumohr vorbereitete kunsthistorische Wissenschaft kann insofern als eine neue Stufe des klassizistischen Reformprogramms verstanden werden, das geeignet sein musste, beide Tendenzen der Moderne – die symbolistische wie die realistische Richtung – in den Traditionszusammenhang zu reintegrieren. Der Zerfall bildlicher Repräsentation in Zeichen und Abbild – exemplarisch in Hegels Nazarenerkritik⁹² fassbar – wird in eine neue Totalität transformiert

90 Franz Pforr in einem Brief vom 27. April 1808, zit. nach Howitt 1868, Bd. I, S. 71. Die den »Alten« von klassizistischer Seite vorgeworfene »Härte und Bestimmtheit der Konturen« erscheint als »Natur«, deren Unschuld und Einfachheit positiv gegen die bloße »Fertigkeit und Praktik« der neueren Kunst absticht. Franz Pforr in einem Brief an Passavant vom 6. Januar 1809, zit. nach dem teilweisen Abdruck bei Lehr 1924, S. 268-272, hier S. 270f.

91 Rumohr setzte sich zum Beispiel bei den Lübecker Bürgern für Johann Friedrich Overbeck ein. Dazu Dilk 2000, S. 17. Zu Rumohrs dennoch keineswegs unkritischem Verhältnis zu den Nazarenern siehe Schönwälder 1995, S. 76-115, und Dilk 2000, S. 13-35. Seine parallele Kritik an Fiorillos Abwertung der Nazarener und an Passavants historisch unseriös gescholtener Giottoverehrung verweist wiederum auf den Versuch eines Kompromisses zwischen historisch kritischer Wissenschaft und der Wahrung einer absoluten Idee, die Rumohr in der Bewegung der Nazarener grundsätzlich verbürgt fand.

92 Zu dem Gemälde *Der Verlorene Sohn* von Gerhard von Kügelgen (1820, ehem. Dresden, Gemäldegalerie, vgl. Busch 1985, S. 20-22, Abb. S. 21, Abb. 2) konstatiert er in den »Vorlesungen über die Ästhetik«: »Der Kügelgensche Kopf des verlorenen Sohnes drückt zwar sehr schön den Schmerz, die tiefe Reue und Zerknirschung aus, dass dies gerade die Reue des *verlorenen Sohnes* sein solle, ist nur durch eine ganz kleine Herde Schweine im Hintergrunde angedeutet. Statt dieser symbolischen Hinweisung sollten wir ihn mitten unter der Herde sehen oder in einer anderen Szene seines Lebens. Denn der verlorene Sohn hat keine weitere vollständige allgemeine Persönlichkeit und existiert für uns, soll er nicht zu einer bloßen Allegorie werden, nur in der bekannten Reihe von Situationen, in welchen ihn die Erzählung schildert. Wie er das väterliche Haus verläßt, oder in seinem Elend, seiner Reue, seiner Rückkehr, müßte er uns in konkreter Wirklichkeit vorgeführt werden. So aber sind die Schweine im Hintergrunde nicht viel besser als ein Zettel mit aufgeschriebenen Namen.« (Hegel, *Ästhetik*, 1995, Bd. III, S. 86). Was Hegel hier einem Gemälde

durch das sowohl dem Zeichen wie dem Abbild einschreibbare Ideal des Primitiven. Mit der Abwahl des Vollendeten und des schönen Scheins zugunsten der zweifach begründbaren Eigentümlichkeit des Wollens (Originalität) begründet Rumohr die stets auf Synthese angelegte antithetische Kunstgeschichtssystematik zwischen Idealismus und Realismus, dem Abstrakten und dem Realen. Nur vor dem Hintergrund der Krise der Repräsentation und als ihr Lösungsversuch lässt sich das von Schönwälder notierte »Grundparadox« der auch Rumohr eigenen nazarenischen Denkweise erklären, die eine vereinfachte, stilisierende Darstellung favorisiert, zugleich aber den Anspruch erhebt, sich nicht von der Natur zu entfernen.⁹³

In diesem Zusammenhang wird nochmals die Nähe zu Winckelmann bedeutsam, dessen Motto »edle Einfalt und stille Größe« sich als Antizipation des primitivistischen Ideals der Romantik verstehen ließ.⁹⁴ So nimmt es nicht wunder, dass Rumohr seine Kritik der Nachahmung ebenso relativieren musste wie Winckelmann umgekehrt sein Gebot zur Nachahmung korrigierte. Beiden Autoren ging es um die Möglichkeit, der Gegenwart eine Partizipation an der metaphysischen Autorität des Vergangenen zu sichern. Rumohr äußerte sich positiv über das »fruchtbare Eingehen in den Geist traditioneller Kunstaufgaben« und lehnte allein das »äußerliche Nachahmen«⁹⁵ ab. Hier trifft er sich weitgehend mit Winckelmann, der die Nachahmung gegen die

von Kügelgen zum Vorwurf macht, ist der Rückfall auf die zeichenhafte archaische Gestalt des Heiligenbildes. Die zeichenhafte Applikation des mythischen Gehalts ist, wie seine Kritik verdeutlicht, eine Folge der realistischen Darstellungsweise, die es verhindert, dass die Reue auf die biblische Erzählung hin transzendiert werden kann. Da der seelische Ausdruck in seiner alltäglichen flüchtigen Erscheinung isoliert wird, kann die Bedeutung lediglich als zeichenhafter Verweis angeheftet werden. Die Passage zeigt exemplarisch die Dissoziation des Historienbildes in die Komponenten des indexikalischen Abdrucks und des sinnstiftenden Zeichens.

93 Schönwälder 1995, S. 90.

94 Winckelmann/Rehm 1968, S. 45 (Gedanken über die Nachahmung...). Die Vorwegnahme romantischer Kunstgesinnung erweist sich auch in der Ablehnung des akademischen Modellstudiums: »Das schönste Nackende der Körper zeigte sich hier in so mannigfaltigen, wahrhaften und edlen Ständen und Stellungen, in die ein gedungenes Model, welches in unseren Academien aufgestellt wird, nicht zu setzen ist.« Ihm fehle die »innere Empfindung [...]« (ebd., S. 35). Vgl. oben Anm. 84. Gemäß der romantisch-historistischen Leugnung der Getrenntheit vom vergangenen Ideal glaubt Rumohr hingegen die Situation der griechischen Künstler gleichsam wiederherstellen zu können, und zwar durch die programmatische Steigerung der anschaulichen Erfahrung. In seinem Entwurf zu einer außerakademischen Kunsterziehung empfiehlt er die »Beobachtung gemuthender und bedeutsamer Züge, Lagen und Bewegungen der Gestalt; und diese erheischt um fruchtbar und ergiebig zu seyn, nicht so sehr sonst empfehlenswerthe Ausdauer und Gründlichkeit des Fleißes, als vornehmlich die leidenschaftliche Hingebung in den sinnlich-geistigen Genuß des Schauens.« (IF, I, S. 65). Als Kunsterzieher lag ihm daran, den Zögling »von Theorien weitgehend frei zu machen.« (Müller-Tamm 1991, S. 86).

95 IF, I, S. 164, Anm.

bloß »knechtische Folge« des »Nachmachen[s]« abhob und postulierte, dass »das Nachgeahmete, wenn es mit Vernunft geführet wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden [kann].«⁹⁶ Wenn Rumohr Winckelmanns Kanon abwählt, so nur, um eine andere, polymorphe Antike auszurufen, die es möglich machte, die moderne oder – mit Hegels Begriff – die romantische Kunst des christlichen Abendlandes in einen organischen Geschichtskosmos einzugliedern. Dazu bedurfte es jedoch einer Beschränkung der Pluralismusbehauptung, wie das zum historischen Teil überleitende dritte Theoriekapitel der »Italienischen Forschungen« deutlich macht. Entscheidend ist Rumohrs Verschiebung des Antikenideals auf die archaische Epoche, die es ihm erlaubt, die noch formelhafte Nachahmung der Natur zum wahren Vorbild zu erheben.

Der »Ursprung der neueren Kunst«⁹⁷ liegt für Rumohr nicht primär in der von Giotto eröffneten realistischen Erzählweise, sondern bei den christlichen Griechen, die das Erbe der Antike bewahrt hätten.⁹⁸ Grundsätzlich opponiert er der von Vasari verbreiteten »Sage von einer gänzlichen Unterbrechung der italienischen Kunstübung«⁹⁹ und erschließt das kontinuierliche Nachleben der Antike im Mittelalter durch zahlreiche Belege.¹⁰⁰ Diese unstrittig historische Perspektive verbindet sich aber mit der besagten neuen Norm, die nicht die Vollendung und Übertrumpfung der Natur, sondern einen ursprünglichen zeichenhaften Ausdruck des christlichen Glaubens zum Maßstab des geschichtlichen Fortschritts macht. Dass dieser Maßstab an die Kunst seit dem Manierismus nicht mehr anzulegen ist, führt zur Ausgliederung der gesamten Geschichte der akademischen Kunst aus dem von Rumohr geschaffenen Kunstkörper, während die zeitgenössischen Kunstbestrebungen als homogene Fortsetzung der Primitiven auch die »wahre« Antike wiederherzustellen scheinen.

Die diese These stützende Argumentation verknüpft sich mit der besonderen Wertung der Auffassung *vor* der Darstellung. Rumohr zieht wie schon ausgeführt der »leeren Idealform« der Manieristen die »Redlichkeit des Strebens«¹⁰¹ vor. Das Problem der zeitgenössischen Kunst liege allein im mangelhaften Verständnis, mithin wohl einer Überschätzung der Darstellung. Rumohr wendet sich dabei gegen die Kritik der »abscheidenden Kunstlehre«

96 Winckelmann, Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst, in: Winckelmann/Rehm 1968, S. 149-156, hier S. 151.

97 IF, I, S. 157.

98 Zu Byzanz als »eine Art Antikenkühlschrank« vgl. Bickendorf 1986, S. 260.

99 IF, I, S. 287.

100 Vergleichbar ist in dieser Hinsicht das Projekt von Seroux d'Agincourt; dazu u. a. Locher 2001, S. 217ff.

101 IF, I, S. 20.

des Klassizismus gegenüber der »aufstrebenden« der Romantik, »dass sie auf sittlichen Ernst und innere Belebung des Gemüthes unnöthiger Weise Gewicht lege.«¹⁰² Eben diese Qualitäten verteidigt er; sie sollen für eine neue Durchdringung der Künste mit dem Leben bürgen, und zwar nach dem Vorbild der im Mittelalter, nicht etwa durch die Renaissance erneuerten Antike.¹⁰³ Die Geschichtsschreibung Rumohrs dient somit der romantischen Utopie einer möglichen Aktualisierung antiker Kunstreligion¹⁰⁴ im Geiste der vor- und frühneuzeitlichen christlichen Kunst.

Dazu muss nun doch der eigentlich weit zurückgesetzte *Gegenstand* ins Spiel kommen, der allerdings nicht als solcher, sondern nur vermittelt über die Intensität seiner Auffassung erschlossen wird. So hält Rumohr schon im Kapitel über den »Haushalt der Kunst« den Grundsatz fest, »dass der Künstler bemüht seyn müsse, in das Wesen seines Gegenstandes – oder sagen wir einmal seiner Aufgabe – jedes Mal so tief einzudringen, als ihm nach seiner eigenthümlichen Sinnesart irgend möglich ist.«¹⁰⁵ Diese Redlichkeit findet er allein in der noch nicht ästhetisch virtuosen Kunst:

»Denn vergleichen wir etwa die kirchlichen Darstellungen der älteren deutschen Maler, deren Sinn und Fähigkeit im ganzen beschränkt war, mit ähnlichen des Rubens, der in so vielen Beziehungen jenen überlegen ist, so werden wir gewiß, wenn wir anders nun auf den Gegenstand sehen, uns leichter mit der treuen und innigen Auffassung der erstern aussöhnen können, als mit der theils phantastischen, theils frostigen des Anderen.«¹⁰⁶

Auf der Ebene der historischen Konkretion wird Rumohrs klassizistische Grundidee deutlich. Nur wird die vollkommene Übereinstimmung von Inhalt

102 IF, I, S. 20.

103 In einem Brief an Schelling vom Januar 1808 kritisiert er dessen kunsthistorische Skizze am Ende der »Rede über das Verhältnis der Kunst zu der Natur«. Gegen dessen Ansicht der »Malerei als ein im anticken Sinne Geschlossenes« führt er mit Erwin von Steinbach das große Vorbild der gotischen Architektur an, die für die Kontinuität der Antike stehe. Diese ist für den jungen Rumohr wie für Schelling das »Vorbild der Vollendung der mit dem Leben eins gewordenen Kunst«, dem eine »neue Durchdringung in ganz neuen Verhältnissen« nach der »Profezeiung« Erwins folge. Zit. nach dem Abdruck in: Dilk, S. 204-211, hier S. 205 u. S. 207.

104 Dieser Begriff charakterisiert im Sinne Hegels hingegen die auf die Epoche der klassischen Kunst beschränkte Objektivierbarkeit des göttlichen Wesens durch die individuelle Gestalt.

105 IF, I, S. 20.

106 IF, I, S. 20f. – Vgl. die Veränderung der Argumentation gegenüber Winkelmanns Kritik an Rubens' Entfernung vom griechischen Kontur (Winkelmann/Rehm 1968, S. 39 [Gedanken über die Nachahmung...]). Die Umrisslinie, in der Natur und Ideal sich vereinen sollten, wird bei Rumohr ersetzt durch die als Anschauung und Auffassung qualifizierte psychische Disposition des Künstlers.

und Form nicht mehr von der künstlerischen Komposition erwartet, sondern von der religiösen Empfindung, von weltanschaulichen Faktoren also, die im Zweifelsfall der Kunsthistoriker der Betrachtung zugänglich macht, da sie sich als Agenten des *einen* Gesetzes ja nicht unmittelbar erschließen.

Seine These von der vorästhetischen Kunst als moderner Antike und universalem Kunstmodell sucht Rumohr im Kapitel über den »Ursprung der neueren Kunst« zu erhärten. Hier würdigt er schon die »frühesten Kunstversuche der Christen«, die, »indem sie dem tiefsten Verfall der alten Bildung angehören, [...] doch zugleich den Anbeginn, Ursprung und ersten Lebenskeim der neueren Kunst in sich ein schließen.«¹⁰⁷ Das Antike und Moderne übergreifende *eine* Wesen der Kunst wird im Bild des Lebenskeimes wieder durch die Natur legitimiert; in der Unendlichkeit des Naturkreislaufs findet die Permanenz der durch Kunst geleisteten Transzendierungsarbeit ihre Bestätigung. An zahlreichen Beispielen zeigt Rumohr die christliche Transformation antiker Mythen und Formen und rät den modernen Künstlern das Studium gerade dieser ältesten Epoche, da sich in ihr die »Inkunabeln« der neueren Kunst ausgebildet hätten, durch deren Wiederholung er analog zur Geschichte der altgriechischen Kunst die Erhaltung des ursprünglichen Geistes garantiert sieht. Die Typengeschichte als zukünftiges Feld der ikonologischen Forschung manifestiert sich hier in ihrer ursprünglichen Funktion, die Geschichte der Kunst als dynamischen Ausdruck einer höchsten göttlichen Idee zu fassen. Das gegen Hegels Vergangenheitslehre sich richtende Postulat einer Kontinuität der antiken Kunstreligion motiviert wohl auch Rumohrs Erwägung, dass griechische Künstler – womöglich aus ihrer Sympathie für die neue Religion – die christliche Kunst begründet hätten. Seinem bereits benannten Hauptargument, der historischen Korrektur von Lorenzo Ghibertis und Giorgio Vasaris »Verachtung der byzantinischen Maler«¹⁰⁸, die Rumohr auf »Nationaleitelkeit«¹⁰⁹ zurückführt, ist somit auch der ideologische Sinn der »Italienischen Forschungen« abzulesen.

Im Giotto-Kommentar des historischen Teils wird die Indienstnahme der quellenkritischen Methode für das Ideal eines organischen, der Idee einer christlichen Antike verpflichteten Kunstganzen deutlich. Rumohr gibt vor, sich jeder modernen unkritischen Deutung der historischen Vergangenheit entgegenstemmen zu wollen. Immer noch gegen Johann David Passavant gewandt, der in seinen »Ansichten über die Kunst« bei Giotto eine religiös motivierte Beschränkung der illusionssteigernden Bildmittel ausgemacht und ihn zum

107 IF, I, S. 159f.

108 IF, I, S. 289.

109 IF, I, S. 295.

»Vater des großen, erhabenen Styles in der Malerey jener Zeiten« verklärt hatte,¹¹⁰ stellt er durch Auswertung von Dokumenten – unter anderem durch den Verweis auf Ghibertis »Commentarii« – klar, dass Giottos Malerei, historisch betrachtet, tatsächlich als radikale Neuerung, nämlich als Durchbruch zu einer wirklichkeitsnahen Darstellungsweise, zu gelten habe. Bei dieser Verifizierung des überlieferten Giotto-Bildes durch die kritische Auswertung zeitgenössischer Dokumente will Rumohr es aber keineswegs bewenden lassen. Vielmehr holt er zu einer eigenen Bewertung aus, indem er Giottos angeblich allzu weltliches Temperament missbilligt, das ihn und seine Nachfolger von der Wiederholung der »ältesten Typen der christlichen Kunst«¹¹¹ abgelenkt habe. Rumohr stellt der aus den Schriften unabweisbaren Inthronisierung Giottos durch seine Nachfolger eine grundsätzliche Ablehnung des von jenen gerühmten Traditionsbruchs entgegen und begründet diese Ablehnung mit dem Hinweis auf charakterliche Defizite des Künstlers. Während Cimabue und Duccio die »Würde und intensive Schönheit« der alten »Typen« noch nicht gänzlich entgangen seien, habe Giotto die Schranken durchbrochen, »welche jene noch anerkannt hatten, und entäußerte sich, indem er den Rost veralteter Manieren abwarf, zugleich des hohen, ächt christlichen und ächt künstlerischen Geistes, welcher selbst aus jenen so vielfältig verkümmerten Darstellungen noch immer hervorleuchtet. – Die Möglichkeit aller Neuerung beruht auf Kraft; die Gesinnung aber, aus welcher der Neuerer entsteht, ist im Durchschnitt unheilig und frevelhaft.«¹¹² Das entsprechende Psychogramm Giottos setzt Rumohr aus zeitgenössischen Beschreibungen, Anekdoten und einer Giotto selbst zugeschriebenen Canzone zusammen, Quellen, die des Künstlers Nüchternheit und Rationalität belegen, und damit das Fehlen »jener enthusiastischen und rückhaltlosen Hingebung, ohne welche es, wenigstens dem dichterischen Künstler, nicht zu glücken scheint, das Hohe und Würdige anzuschauen.«¹¹³ So habe Giotto »die Richtung seiner Vorgänger auf edle Ausbildung heiliger und göttlicher Charaktere, wenn auch nicht ganz aufgegeben, doch hintangesetzt, hingegen die italienische Malerey zur Darstellung von Handlungen und Affecten hinübergelenkt [...]«¹¹⁴ Am Ende beruft sich Rumohr auf die historische Distanz und ausnahmsweise nicht auf das sonst

110 Passavant 1820, zit. nach Rumohr, IF, II, S. 74 (Hervorhebungen im Original). Vgl. oben Anm. 5 u. 90.

111 IF, II, S. 55. Zu Rumohrs Giotto-Kritik (und ihrer Verteidigung) siehe bereits Tarach 1921, S. 115ff.; Gosebruch 1979, S. 73f.

112 IF, II, S. 44.

113 IF, II, S. 55.

114 IF, II, S. 56.

proklamierte nabsichtige Dokumentenstudium, wenn er Giotto's Neuerungen als »Entfremdung von den Ideen des christlichen Alterthumes«¹¹⁵ wertet:

»Die Natürlichkeit, welche die Zeitgenossen in Giotto's Werken bewunderten und priesen, ist [...] eben nichts anderes, als jene Lebendigkeit der Bewegung und Handlung, welche zwar den bezeichneten Kunstaufgaben Reiz und Interesse verlieh, doch zugleich den ernsten Sinn der vorangegangenen Kunstbestrebungen verdrängte, deren Werth wir freyer beurtheilen können, als jene in der Bewunderung und Nachahmung des Giotto befangenen Alten.«¹¹⁶

Da die historischen Dokumente den im »Haushalt der Kunst« vorab festgelegten Standpunkt des Autors nicht ohne weiteres bestätigten, indem sie nämlich eine Bruchstelle zwischen antiker und neuerer Kunstgeschichte und damit die Zersetzung der postulierten historischen Totalität beschreiben, bedurfte es einer korrigierenden Auslegung und kritischen Distanzierung. Rumohr verweist im historischen Teil seiner »Italienischen Forschungen«, dies zeigte die Lektüre des Giotto-Kapitels, zurück auf die Prämisse einer von allen äußeren Gegenständen abgezogenen Anschauung, um – durchaus auch im Sinne Passavants – die Option auf ein Kontinuum der antiken Kunstreligion wieder in den Vordergrund zu rücken, freilich mit Blick auf die Gegenwart und ihren Platz in der Geschichte. Duccio und Cimabue bürgen durch die von ihnen noch aufrechterhaltene Nachahmung altchristlicher Formeln eher für diese Option als Giotto's Ansätze zu künstlerischer Autonomie. Wie aber gelingt Rumohr von dieser Position aus die Anbindung der neueren Kunstgeschichte? Davon abgesehen, dass er sein Verdikt über die wirklichkeitsnahe Darstellung Giotto's ausdrücklich auf die »Lebendigkeit der Bewegung und Handlung«, also auf die Belanglosigkeit nur partieller, an den Menschen gebundener Kunstzwecke bezieht, das transzendente Sujet der Landschaft also nicht tangiert wird, nimmt er von den Folgen des Giotto zugeschriebenen frevelhaften Neuerungs sinnes auch einige bedeutende frühneuzeitliche Historienmaler aus. Masaccio und Fra Angelico, Leonardo und Raffael folgten demnach Giotto's Profanisierung der Kunst nicht. Dem Urbinaten gilt ein letztes monographisches Kapitel der »Italienischen Forschungen«, durch das wiederum Winckelmanns Normsetzungen unter veränderten Vorzeichen eine direkte Fortsetzung finden.¹¹⁷

115 IF, II, S. 73.

116 IF, II, S. 56f.

117 Rumohr's Schlusskapitel »Über den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters« war laut Angaben des Autors (IF, III, S. XIII) für den ersten Band bestimmt gewesen, so dass hieraus kein programmatischer Anspruch abgelesen werden kann.

Stil als Reinheit der Gattung. Rumohrs Modernität

»Die edle Einfalt und stille Grösse der Griechischen Statuen« kommt nach Winckelmanns Auffassung auch Raffael zu, der sie durch die »Nachahmung der Alten« erlangt habe und insofern gegen Rubens' oder Berninis Nachahmung bloß physischer Naturen positiv absticht.¹¹⁸ Auch wenn Rumohr kein Wort mehr über den überflüssigen Fettansatz real existierender Körper verliert, macht er doch einen ähnlichen Unterschied zwischen einer idealen und einer nicht idealen Natur. Raffaels Affinität zur letzteren begründet er durch die Giotto angeblich nicht auszeichnende religiöse Gesinnung. Allerdings wird diese nicht so sehr im Bezug auf die dogmatischen Inhalte des Christentums erörtert als vielmehr im quasinatürlichen Gesetz der Kunst und der Gattung verankert. »Was Raphael vor allen neueren Künstlern auszeichnet«¹¹⁹, ist das Maximum an »Styl«, verstanden als »religiöse Unterwerfung unter allgemeine, unveränderliche Schönheitsgesetze, sey es aus einem feinsinnigen Gefühle, oder aus deutlicher Erkenntnis.«¹²⁰ Rumohr gibt seinem antiakademischen Stilbegriff hier eine zweifache Begründung. Zum einen meint er die vollkommene Symbiose von Form und Gehalt, die sich nur darin von ähnlichen klassizistischen Einheitsideen unterscheidet, dass Rumohr ausdrücklich, am Beispiel von Raffaels *Heliodor*, die Originalität der Komposition würdigt, die in ihrer inneren Notwendigkeit von Akademikern wie den Carracci nicht verstanden worden sei.

Zum andern begründet Rumohr die Totalität des Stils mit Raffaels vollendeter Hingabe an die Gattungsgesetze der Malerei. Nachvollziehbar und in ihrer Problematik verständlich wird diese Bewertung auf der Grundlage der im ersten Band dargelegten Konzeption einer immanenten Gesetzlichkeit der Kunstgattungen, die gleichsam eine Materialgerechtigkeit der Darstellung vorsieht und damit einen weiteren Bedingungsrahmen für das romantische und protomodern Ideal der Authentizität schafft.¹²¹ In ihm wird das allgemeine Stilgesetz, das Rumohr rein formal als »Uebereinstimmung der räumlichen Verhältnisse«¹²² fasst, spezifiziert. Architektur und Skulptur werden durch die ihnen eigene Stofflichkeit definiert, die wiederum durch die Darstellung zum Ausdruck kommen soll. So ist die Architektur im »Verhältnis der Größen unter sich, wie zum Ganzen«¹²³ gegründet. Die Bildneri darf die »dichte

118 Winckelmann/Rehm 1968, S. 45 (Gedanken über die Nachahmung...).

119 IF, III, S. 1.

120 IF, III, S. 18.

121 Zum Stil- als »Stoffgesetz« bei Rumohr vgl. Müller-Tamm 1991, S. 43-50.

122 IF, I, S. 88.

123 IF, I, S. 90.

Masse« und »sichtliche Schwerfälligkeit«¹²⁴ ihres Stoffes nicht ignorieren; eine Darstellung des Schwebens etwa ist ihr unangemessen. Bei der Malerei stellt sich jedoch das Problem, dass sie aus den gegebenen Forderungen des Stoffes nicht abgeleitet werden kann. Aus dieser Schwierigkeit erklärt sich Rumohr die noch von Carl Ludwig Fernow vertretene akademische Praxis, »den malerischen Styl durch die Nachahmung von Bildwerken zu bilden«¹²⁵ – für ihn ein klarer Beweis größter Geschmacklosigkeit.¹²⁶ Er erkennt, »dass die Malerey unter den bildenden Künsten diejenige ist, welche nicht durch die Form, sondern durch den Anschein von Formen darstellt [...]«¹²⁷

Hegel hatte mit dem Scheincharakter des Bildes nicht nur die Gattung der Malerei bestimmt, sondern mit ihm auch ihre Avanciertheit als romantische Kunst begründet, deren subjektive Innerlichkeit das Göttliche nur noch evozieren, jedoch nicht mehr wie die antike Skulptur objektiv verkörpern könne.¹²⁸ Rumohr wählt hingegen eine Argumentation, die ihm diese geschichtsphilosophische Konsequenz erspart. Der Schein des künstlerischen Bildes wird zwar – anders als bei Schelling, der diesen Aspekt meidet¹²⁹ – als Gesetz der

124 IF, I, S. 91 bzw. S. 92.

125 IF, I, S. 95.

126 Die Reinheit der Gattung vertritt somit schon in sich jene Regel, die in der älteren Kunsttheorie als Angemessenheit der Form an Funktion oder Gehalt im Begriff des Decorum beschrieben wurde. Dessen Anspruch wird damit gleichsam verdoppelt, denn neben jener stofflichen Stilgesetzlichkeit betrachtet Rumohr die Übereinstimmung von Form und Inhalt als Ausdruck der richtigen Anschauung und Auffassung.

127 IF, I, S. 95.

128 Hegel, *Ästhetik*, 1995, Bd. III, S. 22: »Daß aber die Malerei diese subjektivere Art der Beseelung fördern muß, liegt schon in ihrem Material. Ihr sinnliches Element nämlich, in welchem sie sich bewegt, ist die Verbreitung in der Fläche und das Gestalten durch die *Besonderung* der Farben, wodurch die Form der Gegenständlichkeit, wie sie für die Anschauung ist, zu einem vom Geist an die Stelle der realen Gestalt selbst gesetzten künstlerischen Scheine verwandelt wird. Im Prinzip dieses Materials liegt es, dass das Äußerliche nicht mehr für sich in seinem – wenn auch vom Geistigen beseelten – wirklichen Dasein letzte Gültigkeit behalten soll, sondern in dieser Realität gerade zu einem bloßen Scheinen des *inneren* Geistes herabgebracht werden muß, der sich für sich als Geistiges anschauen will. Einen anderen Sinn, wenn wir die Sache tiefer fassen, hat dieser Fortgang von der Skulptur her nicht. Es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerschein der Äußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt. [...]« (Hervorhebungen im Original). Ebd., S. 25: »So bringt die Malerei allerdings das Innere in Form äußerer Gegenständlichkeit vor die Anschauung, aber ihr eigentlicher Inhalt, den sie ausdrückt, ist die empfindende Subjektivität; weshalb sie denn auch nach der Seite der Form nicht so bestimmte Anschauungen des Göttlichen z. B. als die Skulptur zu liefern vermag, sondern nur unbestimmtere Vorstellungen, die in die Empfindung fallen.«

129 In seiner »Philosophie der Kunst« definiert Schelling die Malerei als »*aufgehobene Successions*« bzw. »Einbildung der Vielheit in die Einheit [...]« (Schelling 1859, S. 517). Daraus folgt, dass die Malerei den »Raum als ein Nothwendiges behandelt und ihn mit den Gegenständen ihrer Darstellung gleichsam verwachsen darstellt.« (Schelling 1859, S. 518). Dieser Positivierung und Aufhebung des Scheins folgt Ru-

Malerei anerkannt, nicht jedoch, wie in Hegels Philosophie, an die Entwicklung des menschlichen Bewusstseins geknüpft, sondern unabhängig von religiösen und weltanschaulichen Dimensionen diskutiert. Die Herstellung des Scheins gerät in Rumohrs Kommentierung zu einer rein formalen Strategie der Einheitsstiftung, die parallel zur kompositorischen Synthese von Form und ikonographischem Gehalt erfüllbar ist. Das allgemeine Stilgesetz der »Uebereinstimmung räumlicher Verhältnisse« wird in der Malerei dadurch erreicht, dass nur solche Mittel eingesetzt werden, die dem »Anschein« dienen. Der Schein des Bildes ist in dieser Sichtweise Naturgesetz ebenso wie die schwere Stofflichkeit der Plastik und die Maßordnung der Architektur.

Raffael gelingt demnach sowohl die Vereinbarung von künstlerischer Gestaltung und religiösem Inhalt als auch die Konstruktion einer spezifisch maleischen Totalität durch die technische Förderung des einheitlichen räumlichen Scheins. Rumohr kann diese zweifache Syntheseleistung Raffaels allerdings nur dadurch plausibel machen, dass er die Argumente, die ohnehin auf Setzungen – dem überzeitlichen Wesen von Natur und Kunst im Allgemeinen und der Gattung im Besonderen – ruhen, nicht miteinander vermittelt. *Nachdem* er Raffaels kompositorische Entscheidungen im Sinne des vorgegebenen Bildinhalts gedeutet hat, erörtert er unabhängig davon die Erfüllung des Gattungsgesetzes. Starke Kontraste, die »Zusammenhängendes durchschneiden« könnten, galt es zu vermeiden. »Dieses Gesetzes gewärtig suchte Raphael den Localton des Haares durch dessen Helligkeit mit dem Hauptlichte der Stirne in Zusammenhang zu bringen, die Lichtparthien seiner Gewänder, ohne linearische Schönheiten zu vernichten, mit Anmuth in breitere Flächen zu vereinigen, Eindrücke und Vertiefungen durch sanfte Uebergänge in die anstoßenden Lichter zu verschmelzen.«¹⁵⁰

Die angesichts der kritischen Würdigung Giottos zunächst verblüffende Akzeptanz, ja Verehrung der Kunst Raffaels, die doch in dessen Erbe zu stellen ist, erklärt sich aus der veränderten Begründung des bildlichen Scheins, der bei Giotto als fragwürdige Verheißung von »Naturähnlichkeit«¹⁵¹ bewertet wird, im Falle Raffaels aber von diesem Vorwurf befreit ist durch die hier ausschließlich gewählte Beziehung der Bildmittel auf den Inhalt zum einen, auf ein quasinatürliches Wesen der Gattung Malerei zum andern. Das Medium

mohr letztlich trotz seiner Benennung der bildlichen Fiktion. So formuliert er zum »Stylgesetz der Malerey«: »[...] Denn, eben weil die Malerey, vermöge des Stoffes, in welchem sie darstellt, Vieles in *einem* Bilde vereinigen kann und zu vereinigen bestrebt: so ist in ihr die Uebereinstimmung in den Verhältnissen der Theile in eben dem Maße, als Vielfältiges sich leichter zur Verwirrung hinüber neigt, auch sorgfältiger zu erstreben.« (IF, I, S. 96, Hervorhebung im Original).

150 IF, III, S. 21.

151 IF, II, S. 72.

selbst wird zum mikrokosmischen Spiegel einer makrokosmischen Totalität – Kunst bzw. Natur – bestimmt. Gleichwohl sieht sich Rumohr genötigt, seine Würdigung des malerischen Stils offenbar wegen des betont handwerklichen und somit produktbezogenen Aspektes zu relativieren und wieder auf das rezeptiv definierte Authentizitätsideal zurückzuführen. Nachfolger wie etwa Giulio Romano seien Raffaels Stil nahe gekommen, ohne doch die »Objektivität ihres Meisters und Vorbildes zu erreichen, weil dessen glücklichste Einigung liebevoller Hingebung und deutlicher Verständigung auf Anlagen und bildenden Lebensereignissen beruht, welche nicht wohl sich absichtlich herbeiführen lassen.«¹⁵²

Der finale Verweis auf Natur und Lebenswelt des Künstlers als den entscheidenden Bedingungsfaktoren des Stils will nochmals den Widerspruch gegen den kunstimmanenten Diskurs des Klassizismus aufrufen, kleidet das akademische Ideal aber nur in ein neues Gewand. Die jenem stets inhärente Einigung von Natur und Idee wird durch ein Raffael zugeschriebenes charakterliches Ideal »liebevoller Hingebung und deutlicher Verständigung« erneut postuliert. Der klassizistische Reformgedanke wird projiziert auf die sozialpsychologischen Bedingungen der Kunstproduktion, die, ohne wirklich erschlossen zu werden, in Rumohrs folgender Erörterung von Leben und Werk Raffaels vorausgesetzt bleiben.

Zukunftsweisend an Rumohrs Reorganisierung des Körpers der Kunst war die mit ihr verbundene Negierung der künstlerischen Autonomie, denn in ihr wurde der Grund für die Krise der Repräsentation und der Abspaltung der Kunst von den zentralen Belangen der Gesellschaft ausgemacht. Verschoben auf das Terrain der Geschichte malt Rumohrs Giotto-Kommentar die Gefahren der autonomen Kunst aus. Seine Diagnose einer falschen, von den Traditionen sich absetzenden Subjektivität zieht als Therapie den höchst wirkungsvollen Versuch nach sich, im Rahmen des religiös konnotierten Naturkonzepts der Romantik eine *objektive Subjektivität* zu begründen. Durch den Ausstieg aus der Geschichte der Kunstproduktion zugunsten ihrer Letztbegründung in Anschauung, Auffassung und Wollen des Künstlers wurde die Bruchstelle zur Moderne unkenntlich gemacht. Dass die Wertschätzung der altchristlichen Kunst und der byzantinischen Künstler als den wahren Erben der Antike in eine ausführliche Würdigung Raffaels mündet, macht klar, dass jene methodische Entkunstung der Kunst einer Perpetuierung klassischer, durch die Verschmelzung von Zeichensinn und Erscheinungstotalität charakterisierbarer hochentwickelter Bildlichkeit gilt. Sie soll durch »historische und kritische Bildung«¹⁵³ des Kunstkenner in ihre Rechte eingesetzt bleiben. Aber selbst in

152 IF, III, S. 21.

153 IF, III, S. 152.

der Methode zeichnet sich die von Hegel gesehene Zersetzung der bildlichen Repräsentation ab. Ihre Totalität ist offenbar nur durch die Aufspaltung der Analyse in einen kulturgeschichtlichen und einen medialen Ansatz einholbar. In den zwei Polen des Raffael-Kommentars – der Form-Inhalt-Debatte zum einen, der Beobachtung zum malerischen Stil zum andern – lassen sich *in nuce* die später auseinandertretenden Schulen der Ikonologie und der Stilgeschichte ausmachen.

Die Kunstwissenschaft hat in der Folge den Widerspruch Rumohrs gegen die »eigene Welt« der Kunst ebenso gerne aufgenommen wie viele Künstler der Moderne. Denn durch die sozialpsychologische Konstruktion eines künstlerischen *Wollens*, das wahlweise im Wesen des Künstlers, des Volkes, in der Natur oder in den Gesetzen der Gattung seine Begründung findet, schien die ephemere oder gar gesellschaftskritische Rolle der Kunst positiv verwandelbar. Rumohrs Naturalisierung der Kunst spiegelt die Zersetzung der feudalstaatlichen Kunstinstitutionen und hebt sie im Sinne des bürgerlichen Originalitätsmythos auf, dem er als Adelliger, der – erfolglos – Künstler werden wollen, wohl in besonderem Maße verhaftet war.¹⁵⁴ Seine – erfolgreiche – Lehre besteht darin, den ästhetischen Schein in einen Ausdruckssinn umgedeutet zu haben, welcher sich nicht primär auf Inhalte richtet, sondern vor allem das eine Gesetz – die Existenz einer ideellen Totalität der Geschichte wie der Natur – unter Beweis stellen soll. Nicht nur die klassischen kunsthistorischen Kategorien Stil, Struktur und Symbol, sondern auch der vom *linguistic turn* etablierte und vom *iconic turn* weitgehend bestätigte universale Zeichenbegriff ist noch in das Erbe von Rumohrs Konstruktion eines organischen Körpers der Kunst zu stellen.

Literatur

Bellori 1672: Giovan Pietro Bellori, L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura, in: *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Rom 1672, I, S. 3-15 (Wiederabdruck bei Panofsky 1924, S. 130-139, deutsche Übersetzung: *Die Idee des Künstlers*. Deutsche Übertragung, Geleitwort und Erläuterungen von Kurt Gerstenberg, Berlin 1939).

Bickendorf 1985: Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma »Geschichte«*. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift »Ueber Hubert und Johann van Eyck«, Worms 1985.

154 Zur Dilettantismusproblematik bei Rumohr und zum bürgerlichen Künstlermythos siehe Müller-Tamm 1991, S. 62-73, bes. S. 71: »Der Adlige Rumohr ist der Vertreter eines ungebrochenen Bürgerethos, das von der Kritik des Bürgertums, wie sie sich bereits bei ›Wilhelm Meister‹ findet, längst ausgehöhlt war.«

- Bickendorf 1986: Gabriele Bickendorf, Luigi Lanzis »Storia pittorica della Italia« und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 2, 1986, S. 251-272.
- Bickendorf 1998: Gabriele Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.
- Busch 1985: Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985.
- Dilk 2000: Enrica Yvonne Dilk, Ein »practischer Aesthetiker«. Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs, Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- Dilly 1979: Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a. M. 1979.
- Fernow 1867: Karl Ludwig Fernow, Carstens, Leben und Werke, hg. u. erg. von Herman Riegel, Hannover 1867.
- Franke 1975: Ursula Franke, Von der Metaphysik zur Ästhetik. Der Schritt von Leibniz zu Baumgarten, in: Akten des II. Internationalen Leibniz-Kongresses, Hannover, 17.-22. Juli 1972, Bd. III: Metaphysik – Ethik – Ästhetik / Monadenlehre (Studia Leibnitiana Supplementa, Bd. XIV), hg. von Kurt Müller u. a., Wiesbaden 1975, S. 229-240.
- Gädeke 1991: Thomas Gädeke (Bearb.), Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr. Mit Beiträgen von Mechthild Lucke, Veronika Braunfels u. a. (Kat. zur Ausst. im Kloster Cismar, 17.5.-9.6.1991), Schleswig 1991.
- Gosebruch 1979: Martin Gosebruch, Geschichte der Giotto-Interpretation, in: Ders., Unmittelbarkeit und Reflexion. Methodologische Beiträge zur Kunstgeschichtswissenschaft, hg. von Joachim Poeschke, München 1979, S. 58-99.
- Hegel, Ästhetik, 1995: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I-III. (Hegel. Werke in 20 Bänden, auf der Grundlage der Werke von 1852-1845 neu ed. Ausgabe, Bd. 13-15), 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1995.
- Held 2001: Jutta Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001.
- Howitt 1868: Margaret Howitt, Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen, 2 Bde., Freiburg 1868.
- IF: Karl Friedrich Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. I und II, Berlin/Stettin 1827, Bd. III, Berlin/Stettin 1831.
- Jaeger/Rüsen 1992: Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen, Geschichte des Historismus. Eine Einführung, München 1992.
- Justi 1905: Carl Justi, Diego Velazquez und sein Jahrhundert, Bonn 1888, 2. Aufl. 1903 (Wiederabdruck Zürich 1953).
- Kultermann 1966: Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Düsseldorf/Wien 1966, Frankfurt a. M. 1979.
- Lehr 1924: Fritz Herbert Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924.
- Locher 2001: Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950, München 2001.
- Müller-Tamm 1991: Pia Müller-Tamm, Rumohrs »Haushalt der Kunst«. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit, Hildesheim/Zürich/New York 1991.
- Panofsky 1924: Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig/Berlin 1924 (7. unveränderte Aufl. Berlin 1993).
- Passavant 1820: [Johann David Passavant], Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom, Heidelberg/Speyer 1820.
- Prange 2004: Regine Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004.

- Riegl 1901: Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern dargestellt, 1. Teil, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXII, 1901 (Wiederabdruck unter dem Titel »Spätromische Kunstindustrie«, Wien 1927, Reprint Darmstadt 1992).
- Rumohr 1832: Carl Friedrich von Rumohr (Hg.), Deutsche Denkwürdigkeiten, Aus alten Papieren, Teil I-IV, Berlin 1832.
- Rumohr, Briefe, 1945: Friedrich Stock (Hg.), Briefe Rumohrs. Eine Auswahl (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Beiheft zu Jg. 64), Berlin 1945.
- Rüsen 1976: Jörn Rüsen, Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft, Stuttgart 1976.
- Schelling 1859: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Philosophie der Kunst, aus dem handschriftlichen Nachlass, in: ders., Sämtliche Werke, 1. Abt., 5. Bd.: 1802-1803, Stuttgart 1859, S. 353-736.
- Schelling 1860: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur [1807], in: ders., Sämtliche Werke, 1. Abt., 7. Bd.: 1805-1810, Stuttgart 1860, S. 289-329.
- Schlegel 1804: Friedrich Schlegel, Zweiter Nachtrag alter Gemälde (1804), in: Friedrich Schlegel, Ansichten und Ideen der christlichen Kunst, hg. und eingel. von Hans Eichner (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4), München/Paderborn/Wien 1959, S. 79-115.
- Schlosser 1920: Julius Schlosser (Hg.), C. Fr. von Rumohr, Italienische Forschungen, Frankfurt a. M. 1920.
- Schönwälder 1995: Jürgen Schönwälder, Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800, München 1995.
- Sheehan 2002: James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Martin Pfeiffer, München 2002.
- Tarrach 1921: Antonie Tarrach, Studien über die Bedeutung Carl Friedr. v. Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, hg. v. G. Biermann, Leipzig 1921, S. 97-138.
- Waagen 1822: Gustav Friedrich Waagen, Über Hubert und Johann von Eyck, Breslau 1822.
- Wackenroder/Heinrich 1984: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797), in: Werke und Briefe, hg. von Gerda Heinrich, München/Wien 1984, S. 139-247.
- Waetzoldt 1921: Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 1, Leipzig 1921 (3. unveränd. Aufl. Berlin 1986).
- Winckelmann 1764: Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums [Dresden 1764], Wien 1904.
- Winckelmann/Rehm 1968: Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hg. von Walther Rehm, Berlin 1968.