

Gabriele Bickendorf

Luigi Lanzis »Storia pittorica della Italia« und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung

I.

Trotz der hohen Wertschätzung von Lanzis »Storia« ist die Frage nur teilweise geklärt, wie weit er durch seine Arbeit den Umbruch zur historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, die eine Forschergeneration später erfolgte, mitbeeinflusste. Dies hängt zum einen damit zusammen, daß es schwierig ist, den Beginn der wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung präzise zu bestimmen, was bekanntermaßen bislang zu schwankenden Einschätzungen sowohl in bezug auf die wissenschaftsgeschichtliche Periodisierung als auch in bezug auf die Gewichtung der einzelnen Autoren führte. Ein zweites Problem besteht darin, die in Lanzis Werk zu beobachtenden partiellen Ähnlichkeiten oder sogar Übereinstimmungen mit dem Vorgehen späterer Kunsthistoriker systematisch aufeinander sowie auf das Gesamtkonzept einer historisch-kritischen Forschung zu beziehen. So fällt als grundlegendes Kennzeichen der Lanzi-Rezeption auf, daß die Darstellung seiner Verdienste in zwei getrennt voneinander behandelte Bereiche zerfällt:

1. seine historiographische Konzeption der Unterteilung in regionale »Schulen« und deren geschichtstheoretische Implikationen und
2. seine methodischen Leistungen sowohl auf

dem Gebiet der Verarbeitung der schriftlichen Überlieferung als auch des auf einer breit angelegten Werkautopsie beruhenden Kennerurteils.

Vor allem die italienische Forschung wandte sich schwerpunktmäßig Lanzis Geschichtskonzeption zu, insbesondere welchen Anteil sie an der Ausbildung des »Grundbegriffs ›Geschichte« hatte, wie Koselleck sie in seiner begriffsgeschichtlichen Abhandlung nachgezeichnet hat¹. Weniger Gewicht wurde dagegen auf die im engeren Sinne methodische Basis gelegt². Hier erfolgten eher allgemeine Hinweise auf die Bedeutung der allgemeinen Geschichtsschreibung³. In der deutschen Wissenschaftsgeschichtsschreibung hat Lanzis Werk weniger Beachtung gefunden – wie überhaupt ihre Konzentration auf die deutschsprachigen Autoren nicht den internationalen Verflechtungen in der Frühphase unserer Disziplin entspricht. In den beiden großen Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung von Waetzoldt⁴ und Dilly wurde Lanzi jeweils als Parallelerscheinung zu Fiorillo genannt⁵. Wie Fiorillo zählte Waetzoldt Lanzi zu den »Vorläufern Rumohrs«: Kennzeichen dafür seien seine »Autopsie von bisher unerhörtem Umfange« und die Tatsache, daß seine Malereigeschichte »auf die Verwertung von Urkunden und auf die bestunterrichteten und kri-

tisch geprüften Quellschriften« gestützt sei⁶. Damit ist Waetzoldt der einzige Autor, der Angaben über die Beziehung Lanzis zu einem der wichtigsten Vertreter der ersten Generation historisch-kritisch arbeitender Kunsthistoriker in Deutschland gemacht hat. Allerdings ist auch ihm über die recht allgemeine methodische Zuordnung eine präzise Bestimmung der Vorläuferrolle nicht gelungen.

Eine erneute Betrachtung von Lanzis Rolle für die Geschichte der Kunstgeschichte ist von daher an folgenden drei Fragen zu orientieren:

1. der Frage, welche – vor allem im engeren Sinne methodischen – Anregungen Lanzi der allgemeinen Geschichtsschreibung verdankt und in welcher Hinsicht er sie für den Gegenstandsbereich der Malereigeschichte umsetzen konnte;
2. der Frage, inwieweit Lanzi nicht nur durch sein historiographisches Modell, sondern auch durch seine methodische Konzeption der historischen Wahrheitsfindung Bedingungen geschaffen hat, die für die prompte Übernahme und Verarbeitung des Wissenschaftsideals der Kritischen Historik durch die nachfolgende Generation in Deutschland von Bedeutung war;
3. der Frage, auf welche Art und Weise dann die Differenz zur historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung zu beschreiben wäre und in welchem Verhältnis sie sich zu der wissenschaftlichen Grundlegung der Disziplin befindet.

Konkret läßt sich dies auch in folgender Frage zusammenfassen: Wie ist es möglich gewesen, daß Forscher wie Carl Friedrich von Rumohr und Gustav Friedrich Waagen zu Beginn der zwanziger Jahre ihre Arbeiten auf das Fundament des Methodenapparats der Kritischen Historik gründen konnten, wenn man sich folgen-

den zeitlichen Ablauf vor Augen hält: Waagens Eyck-Studie erschien 1822, Rumohrs »Italienische Forschungen« 1827, die Vorarbeiten dazu im Kunstblatt 1820/21⁷. Die Arbeiten, die die historisch-kritische Methode der Geschichtswissenschaft begründeten, Georg Barthold Niebuhrs »Römische Geschichte« und die »Geschichte der romanischen und germanischen Völker« von Leopold von Ranke, wurden 1811/1812 bzw. 1824 publiziert. Dabei ist nicht nur der geringe zeitliche Abstand bemerkenswert sondern vor allem die Tatsache, daß beispielsweise eine frappante Übereinstimmung zwischen Waagens Vorgehen und Rankes methodischen Postulaten festzustellen ist⁸.

II.

1.

Diese Beobachtung gibt Anlaß zu der Vermutung, daß vor den genannten Arbeiten schon Kunstbetrachtung und Methode historischer Forschung miteinander verbunden waren. Es hat den Anschein, daß darüber Bedingungen sowohl für die prompte Übernahme der historisch-kritischen Konzeption als auch für die analoge Ausformung der spezifisch kunstgeschichtlichen Methoden geschaffen wurden. Maßgeblich für die Annahme, daß eine dieser Verbindungsstellen in der »Storia« zu suchen sei, sind Lanzis eigene Ausführungen zu dem Werk. Für seine eigene Vorgehensweise bei der Werkbetrachtung führte er als Vergleich die paläographische Prüfung von Handschriften an. Seine formale Analyse der Werke sollte sich daran orientieren, »... siccome fan gli antiquari qualor assegnano una scrittura ad un dato secolo riguardatane la carta e il carattere...«⁹ Darüber hinaus gab er als Vorbild seiner Arbeit die »Storia della letteratura

italiana« des Bibliothekars Girolamo Tiraboschi an, die im wesentlichen auf den Quelleneditionen der Mauriner und des Modeneser Bibliothekars Ludovico Antonio Muratori basiert¹⁰. Mit Muratori und Scipione Maffei war das Erbe der französischen Mauriner, die die historischen Hilfswissenschaften systematisch entfaltet hatten, von der italienischen Geschichtsforschung übernommen worden¹¹. Die Benediktiner-Kongregation von St. Maur in St. Germain-des-Prés verfügte nicht nur über eine Sammlung mittelalterlicher Quellen, die im 17. Jahrhundert ihresgleichen suchte. Das Kloster stellte vielmehr auch ein wissenschaftliches Zentrum dar. In dieser Eigenschaft war es Kontrahent in einem der berühmtesten der vielfachen »bella diplomatica«. Im Jahre 1675 hatte der in Antwerpen bei Bolland ausgebildete Jesuit Papenbroch (1628–1714) sein Werk »Propylaeum antiquarium circa veri ac falsi discrimen in vetustis membranis« herausgegeben, in dem er das Ziel verfolgte, aufzuzeigen, wie bei gefälschten Urkunden der Nachweis der Unechtheit erbracht werden kann. In dieser Schrift erklärte er alle Urkunden, die aus der Zeit vor Dagobert I., das heißt vor dem 7. Jahrhundert, überliefert waren, zu späteren Fälschungen. Nun zählten gerade die merowingischen Quellen zum Herzstück der maurinischen Sammlungen und stellten darüber hinaus die ältesten Zeugnisse benediktinischer Besitzrechte dar. Aus diesem Grund beauftragte die Ordensleitung ihr Mitglied Jean Mabillon (1632–1707), eine Entgegnung auf Papenbrochs Arbeit zu schreiben. Als Resultat dieses Auftrags legte Mabillon 1681 seine »De re diplomatica« vor: die erste Systematik der allgemeinen Urkundenlehre¹². In diesem Lehrgebäude war auch die Paläographie erstmalig zusammenhängend dargestellt worden. Wie schon Papenbroch unterschied auch Mabillon zwischen »scriptura litteratoria«

und »scriptura diplomatica«, also Buch- und Urkundenschrift. Im Gegensatz zu ihm unterteilte er die »scriptura litteratoria« in die römische und vier weitere Nationalschriften, die er »genera« nannte: »quattuor genera enumerari solent« – »Romana, Gotica, Saxonia, Langobardica« und »Francogallica seu Merovingica«¹³.

Gegen die Zuordnung von bestimmten Schriftformen zu einzelnen Nationen wandte sich der italienische Literat und Historiker Scipione Maffei. Statt dessen konnte er auf überzeugende Weise darlegen, daß sich die Formentwicklung in der lateinischen Schrift durch Veränderung der Buchstabengrundtypen vollzogen hat, also der Majuskel, Minuskel und der Kursive. Durch diese Leistung gilt Maffei als der Begründer der modernen Paläographie. Obwohl sein Entwurf zur Paläographie nie in geschlossener Form erschienen ist, sondern aus recht unterschiedlichen Abhandlungen zusammengetragen werden muß – zu nennen sind hier an erster Stelle seine »Istoria diplomatica« von 1727 und »Verona illustrata« von 1732 – löste seine These sofort eine heftige Diskussion in der Gelehrtenrepublik aus. Jedoch wurde die neue Theorie zur Schriftentwicklung schließlich angenommen.

Mit Maffeis Revision der Paläographie leistete erstmals ein italienischer Forscher einen wesentlichen Beitrag zu den historischen Hilfswissenschaften, nachdem zuvor die holländischen Bollandisten, die deutschen Jesuiten und die französischen Mauriner die Diskussion bestimmt hatten. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts übernahm die italienische Forschung das Erbe der Mauriner und vervollständigte es um die kritische Dimension der Quellenforschung. Die wesentliche Ausarbeitung der Quellenkritik gilt als die hervorragende Leistung Muratoris. Als Ergebnis seiner Arbeit ist vornehmlich die akribische Aufarbeitung der Quellen zur Geschichte des italie-

nischen Mittelalters in die Geschichte der Historiographie eingegangen: seine »Rerum Italicarum Scriptores« von 1723–1738 und die »Antiquitates italicæ mediæ ævi« von 1738–1742.

2.

Betrachtet man nun die historische Forschung des 18. Jahrhunderts in Hinblick auf ihre Rolle für die Konstituierung des Paradigmas ›Geschichte‹, wie es in der Kritischen Historik des 19. Jahrhunderts entfaltet wurde und ebenfalls den Rahmen einer Kunstgeschichtsschreibung bildete, wie sie von Rumohr und Waagen entwickelt wurde, so ist folgendes zu bemerken: Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist gekennzeichnet von einem grundlegenden Wandel im Verständnis von Geschichte und Geschichtsschreibung überhaupt. Die Forschung verdankt Koselleck die Rekonstruktion dieses Umwandlungsprozesses, der von ihm als Übergang von der Erzählung moralisch-exemplarischer »Geschichten« zu der das Realitätsverständnis dann umfassend bestimmenden einen ›Geschichte‹¹⁴ dargestellt wurde.

Dies läßt sich illustrativ verdeutlichen an dem Unterschied zwischen den Sammlungen von Lehrbeispielen aus der Vergangenheit für das gegenwärtige und zukünftige Leben und der Auffassung, die Leopold von Ranke in seinem berühmten Ausspruch von 1824 zusammengefaßt hat: »Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beigemessen: so hoher Ämter unterwindet sich der gegenwärtige Versuch nicht: er will bloß zeigen, wie es eigentlich gewesen.«¹⁵ Ranke wendete sich damit gegen den moralisch-didaktischen Aspekt des exemplarischen Berichts, um statt dessen die »Geschichte selbst« zum Gegenstand historischer Forschung und Darstellung zu erheben.

Rankes Formulierung kennzeichnet den vorläufigen Endpunkt in der Herausbildung des »Grundbegriffs ›Geschichte‹« ab etwa 1770, in dem nun die Vorstellung von der Geschichte als einer unwiederholbaren Abfolge einmaliger Ereignisse und als eines universalen Wirkungszusammenhangs aller einzelnen Geschehnisse entwickelt ist. Der Geschichtsforschung kam seitdem die Aufgabe zu, dem einzelnen Geschehen in diesem universalen Zusammenhang seinen Ort zuzuweisen und den inneren Zusammenhang der Ereignisse untereinander zu erhellen. Der Rekonstruktion des einzelnen Geschehens und seines Zusammenhangs mit anderen diente die Entwicklung der historisch-kritischen Methode: die Verknüpfung der Quellenkritik mit der am »Grundbegriff ›Geschichte‹« orientierten Heuristik und Interpretation.

Die Annahme des Paradigmas ›Geschichte‹ durch die Kunsthistoriker Rumohr und Waagen zeichnet sich aus durch die Übertragung der universalgeschichtlichen Sichtweise auf den Gegenstand der bildenden Kunst und durch die Entwicklung einer der historisch-kritischen analogen Vorgehensweise bei der Untersuchung der Werke. Das bedeutet nicht nur, sich kritischer Verfahrensweisen bei der Beurteilung der älteren Literatur und der Quellenüberlieferung selbst zu bedienen, um historische Daten aus dem Kontext der Werke zu sichern, sondern es bedeutet vor allem die Entwicklung eigener, gegenstandsspezifischer Methoden anhand des gleichen Wissenschaftsideals. Die Hypothese, daß durch die Aufnahme und Einarbeitung von Untersuchungsmethoden aus den historischen Hilfswissenschaften die »Storia« vorbereitend für den Beginn der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung gewirkt habe, impliziert die Erwartung, daß zur Ausbildung des »Grundbegriffs ›Geschichte‹« methodologisch gesehen eine Parallel-

entwicklung im Gebiet der Hilfswissenschaften stattgefunden und darüber hinaus auch die Kunstbetrachtung an dieser Entwicklung durch ihre Orientierung an der Geschichtsforschung des 18. Jahrhunderts teilgenommen habe.

Wenn bislang von den »historischen Hilfswissenschaften« die Rede war, so bedarf dies hier einer Korrektur. Denn die Namensgebung selbst erfolgte erst um die Wende zum 19. Jahrhundert¹⁶. Der hier zu betrachtende Prozeß stellt zugleich nicht nur die Ausbildung und Verfeinerung bestimmter forschungspraktischer Techniken dar, sondern vor allem auch ihre schrittweise Anwendung eben im hilfswissenschaftlichen Sinne. Entwickelt wurden diese Techniken nicht aus historischem Interesse, sondern aus verschiedenen praktischen Motivationen heraus: Die »bella diplomatica« geben Zeugnis davon, wie juristische Streitigkeiten den Anlaß für die intensive Beschäftigung mit dem Quellenmaterial gegeben haben¹⁷. Gleichermäßen bildeten ordenspolitische Differenzen zwischen Jesuiten und Benediktinern die Folie der Kontroverse Papebroch-Mabillon. Die Integration der Quellenkunde und aller Teilbereiche dessen, was wir heute historische Hilfswissenschaften zu nennen gewohnt sind, in die historisch-kritische Methode gab diesen Wissensgebieten für die allgemeine Geschichtswissenschaft erst den Stellenwert, den A. von Brandt folgendermaßen gekennzeichnet hat: »... die Behandlung der Hilfswissenschaften (wird) automatisch immer wieder auf die Theorie und Praxis der Geschichtsforschung überhaupt hinführen. Denn die Hilfswissenschaften, wenngleich nur dienende Glieder, sind als solche methodisch doch nichts anderes, als Abzweigungen der allgemeinen historischen Arbeitsform – jedenfalls in ihren erkenntnistheoretischen Voraussetzungen«. ¹⁸ Umgekehrt läßt sich auch sagen: die wissenschaftsgeschichtliche

Rekonstruktion des Prozesses, bei dem parallel zur Ausbildung des »Grundbegriffs ›Geschichte« die Hilfswissenschaften in das Gesamtkonzept historischer Forschung hineingenommen wurden und an dem auch die Betrachtung von Werken bildender Kunst teilnahm, führt zugleich zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen, auf denen sich im 19. Jahrhundert die Kunstgeschichte konstituiert hat.

3.

Wenn Lanzis Ausrichtung an hilfswissenschaftlichen Vorgehensweisen auch ein methodisches Fundament für die spätere kunsthistorische Betrachtung gelegt haben soll, so ist doch gleichzeitig deren Reichweite im Auge zu behalten. Johann Gustav Droysen hat in seiner Grundlegung der allgemeinen Geschichtswissenschaft die methodischen Grenzen hilfswissenschaftlicher Analyse folgendermaßen gekennzeichnet: Die ältere Bezeichnung der Diplomatik aufnehmend, schrieb er: »Die diplomatische Kritik ist im wesentlichen die Kritik der Echtheit nach äußeren Kriterien im Gegensatz gegen die höhere Kritik...«¹⁹ Gegenüber den Beschränkungen einer »Kritik nach den äußeren Kriterien« hat die höhere Kritik den Wirkungszusammenhang des Geschichtlichen einzubeziehen. Sie muß imstande sein, Hypothesen über mögliche Verlaufsformen aufzustellen, mit denen sie an das überlieferte Material herantritt. Die Anwendung der »höheren Kritik«, wie wir sie bei Droysen beschrieben finden, setzt die vollständige Ausbildung der universalgeschichtlichen Denkfigur voraus, die die Hypothesenbildung für den jeweiligen Gegenstand erst strukturiert. Diese Voraussetzung betrifft das kritische Untersuchungsinstrument gleichermaßen wie den Interpretationsrahmen der mit seiner Hilfe ermittelten Fakten. Nur auf ihrer Basis können die aufeinander aufbauenden

Interpretationsformen entfaltet werden: nach Droysens Unterscheidung die »pragmatische Interpretation«, die »Interpretation der Bedingungen«, die »psychologische Interpretation« und die »Interpretation nach den sittlichen Mächten und Ideen«.

Geht man von der Richtigkeit der Koselleck'schen These aus, daß die Ausbildung des »Grundbegriffs ›Geschichte‹« erst im 19. Jahrhundert abgeschlossen war, und nimmt man weiterhin an, daß erst mit Niebuhr der Beginn seiner methodischen Entfaltung anzusetzen ist, so steht zu erwarten, daß auch in der Kunstbetrachtung Indikatoren dieser Entfaltung sowohl in der Untersuchungsform als auch in der historiographischen Konzeptualisierung vor etwa 1810 nicht vorzufinden sind. Stattdessen ist damit zu rechnen, daß das historiographische Schema noch im weitesten Sinne dem der »*historia magistra vitae*« entspricht. Dieses Schema hatte in der Kunstbetrachtung durch Vasari seine spezifische Ausformung erfahren. Die exemplarische Darstellung einzelner Künstlerpersönlichkeiten hatte er mit derjenigen der künstlerisch-technischen Innovationen verknüpft. Den Zusammenhang der einzelnen Viten stiftete dabei ein Geschichtsmodell einer zyklischen Verlaufsform. In dieses Modell war eine Kunsttheorie integriert, die zum einen die gegenstandsspezifische Begründung für Aufstieg, Blüte und Verfall in der Geschichte der Kunst lieferte, zum anderen aber auch dafür verantwortlich war, daß nach Vasaris Muster ganze Epochen aus der Kunsthistoriographie ausgeklammert wurden. Die Vermutung liegt nahe, daß auch die »*Storia*« letztlich diesem Muster noch verpflichtet ist, auch wenn dies auf den ersten Blick einer Konzeptualisierung nach dem Prinzip der »*scuole*« zu widersprechen scheint. Es bedarf einer näheren Überprüfung, ob es hier nicht möglicherweise zu einer Überlage-

rung oder einem Ineinandergreifen beider Formen, des Viten- und des Schulmodells gekommen ist.

III.

1.

Lanzi beschränkte sich nicht darauf, die methodische Anlehnung an die »antiquarische« Vorgehensweise, die er in der Einleitung zur »*Storia*« erläuterte, im Programmatischen zu belassen. Tatsächlich gibt es in seinem Werk nicht nur hinreichend Indizien für eine hilfswissenschaftlich geschulte Denkweise, sondern auch für die Anwendung und Umsetzung spezifisch paläographischer Kenntnisse.

Lanzi bemühte sich nicht allein um die Einbeziehung schriftlicher Quellen, sondern er war sich dabei auch der Echtheitsproblematik der Überlieferung gegenüber bewußt: ob ein Schriftstück echt sei oder eine Fälschung, original oder eine spätere Kopie²⁰. Die Hilfswissenschaften sollten ihm nützen wiederum bei Klärung der Echtheit eines Kunstwerks, bei Zuschreibungs- und Datierungsproblemen – das heißt bei der Faktensicherung als der Voraussetzung jeder Geschichtsschreibung.

Der Jesuit Lanzi hatte diese Probleme praktisch vor Augen gehabt, als er nach der Aufhebung seines Ordens den Auftrag erhielt, an der Neuordnung der »*Real Galleria*« in Florenz mitzuarbeiten. Vor der Lösung der eigentlichen Aufgabe, eine neue Präsentation der Bestände zu entwickeln, war zuerst eine kritische Sichtung notwendig. Die »*Storia pittorica*«, wie sie in der heutigen Fassung vorliegt, ist eine späte Frucht dieser Arbeit²¹. Denn methodologisch fußt sie auf den Veröffentlichungen, die in direktem Zusammenhang mit dieser Tätigkeit entstanden:

»La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana« von 1782 sowie den Publikationen zur Etrusker-Forschung, die im Zentrum seiner Arbeit an der »Real Galleria« gestanden hatte. 1789 erschien der »Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia per servire alla storia de' populi, delle lingue e delle belle arti«. Diese Abhandlung ist von außerordentlicher Bedeutung für die Rekonstruktion von Lanzis wissenschaftlichem Bildungsgang. Sie hat eine eigenständige paläographische, respektive epigraphische Untersuchung zum Inhalt, in der sich Lanzi nicht nur mit den Spezialarbeiten zur Etruskerfrage auseinandersetzte, sondern auch die einschlägige diplomatische Tradition von Papenbroch über Mabillon und die Mauriner bis hin zu Maffei reflektierte²². Mit ihr legte er einen Abriss zur etruskischen Sprache, Schrift und Grammatik vor, steckte aber den Rahmen der Betrachtung – wie der Titel schon ausweist –, in einem kulturgeschichtlichen Sinne wesentlich weiter. Mit dieser Arbeit versuchte Lanzi erstmals in seinen Forschungen, Paläographie bzw. Epigraphik mit der Kunstbetrachtung zu verknüpfen. Auf die Tatsache, daß eine solche Verknüpfung nicht ohne Vorbild war, wird zurückzukommen sein. Dem »Saggio« angeschlossen war eine kleine Darstellung mit dem Titel »Notizie preliminari circa la scoltura degli antichi e i varii suoi stili«²³. Zusammen stellen sie die Summe der Erkenntnisse aus der Zeit an der »Real Galleria« dar, in der Lanzi einen Etrusker-Saal eingerichtet hatte, worin neben Skulpturen und Urnen auch Inschriften präsentiert wurden²⁴. Nach zwei weiteren, leicht veränderten Ausgaben des »Saggio« erschien 1792 der Grundstock für die spätere »Storia« unter dem Titel »La Storia pittorica della Italia o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiata e

ridotta a metodo per agevolare a' dilettranti la cognizione de' professori e de' loro stili«. Drei Jahre später begann die Veröffentlichung der erweiterten Fassung als »Storia pittorica della Italia« (Bassano 1795–1796), und schließlich erschien nach weiteren Publikationen zur etruskischen Überlieferung die stark überarbeitete und nochmals erweiterte, endgültige Fassung der »Storia« sechsbändig in Bassano 1809.

Die praktischen Erfordernisse standen am Anfang von Lanzis Versuch, Kunstbetrachtung und Paläographie bzw. Epigraphik miteinander zu verbinden. In der Folge wurde dieser Verknüpfung ein zentraler Ort in der Methodik seiner Forschung zugewiesen. Seine hilfswissenschaftlichen Kenntnisse setzte Lanzi im Hinblick auf die Frage nach der Originalität der Werke, nach ihren Urhebern und vor allem nach ihrer Datierung ein. Schon in der Einleitung zur »Storia« hatte er darauf hingewiesen, daß die vielfältigen Kopien vornehmlich nach den großen Meistern nicht nur ein Problem für den Kunstmarkt seien sondern auch für denjenigen, der sich ein Bild über die Geschichte der Kunst machen wolle²⁵. Zu seiner Lösung sei es notwendig, die »varii stili« zu kennen: diejenigen der großen Meister ebenso wie zumindest die ihrer wichtigsten Schüler²⁶. Neben der Betrachtung »stilistischer« Qualitäten zog Lanzi – wann immer die Möglichkeit durch Signatur oder Inschrift dazu gegeben war – seine paläographischen Kenntnisse heran²⁷. Für seine Urteilsbildung waren sie von zentraler Bedeutung, so daß sie mitunter nicht nur gleichwertig sondern vielfach ausschlaggebend neben der Betrachtung der künstlerischen Form stehen. In der »Storia« sind häufig Formulierungen zu finden, wo beide parallelisiert die Einschätzung begründen, wie beispielsweise in der folgenden Aussage über die Darstellung einer Magdalena bei den Florentiner Serviten:

»Gli stessi religiosi ... conservano una Madalena che al disegno e alla forma delle lette par similmente opera del secolo XIII...«²⁸

Bedeutsamer als die Parallelisierung ist die Tatsache, daß Lanzi die Analyse von Schriftform und künstlerischer Form ineinander übergehen ließ. Symptomatisch ist dafür sein Gebrauch des Begriffs »carattere«. Er verwendete ihn vielfach synonym mit »stile« und »gusto«. In historiographischer Hinsicht nahm der Begriff zentrale Stellung ein, indem »carattere generale« die Eigenschaften unterschiedlicher regionaler Schulen beschreiben sollte. Gleichzeitig wendete Lanzi – darin der paläographischen Tradition folgend – »carattere« auf die Schriftform an. Wie er zu Teilen innerhalb weniger Zeilen den Bezug des Wortes wechselte, illustriert ein Passus, in dem sich Lanzi über die Möglichkeiten der Datierung und lokalen Zuordnung früher Kupferstiche äußerte:

»Due fili, dirò così, posson condurci a sciorre questo problema, finché non si abbia altronde notizia certa di anno: il carattere e il disegno. Il carattere in tutte le prove che mi son passate sott' occhio non è punto (come dicesi comunemente) gotico: è tondo e latino; questo dunque, secondo la osservazione addotta a p. 47, non ci guida ad età più antica del 1440. ... Non sarà loro difficile discernere un bolognese da un fiorentino nella pittura moderne, dopo che ogni scuola ha formato il suo carattere e nel colorito e nel disegno...«²⁹

Lanzis Verschmelzen der Bezüge von »carattere« basiert auf einem methodischen Programm – darauf bezieht sich der Querverweis im Zitat –, das in der Kunstliteratur einzigartig ist:

»Queste osservazioni che siam venuti facendo non saranno inutili a un conoscitore, quando dubito della età di una pittura ove non trova caratteri. Ove son lettere, si procede anche più

sicuramente. Le lettere volgarmente chiamate gotiche comincian dopo il 1200, dove più presto e dove più tardi; e per tutto il secolo XIV van caricandosi di linee superflue fino alla metà del XV in circa; e torna poi l'uso dello scritto romano. Quai formole si usassero dagli artefici nel soscrivere i nomi loro, più opportunamente si dirà dopo pocco pagine. Ho creduto ben dar qui una quasi paleologia della pittura, perché la inosservanza di essa è stato ed è largo fonte di errori. Avverta però il lettore che le regole proposte, se dan qualche lume a resolver dubbi, non sono già infallibili nè universali; e sappia in oltre che in fatto di antichità non vi è cosa più pericolosa, né più inetta, che formar canoni generali e sistemi, che a rovesciarli basti un esempio.«³⁰

Damit hatte Lanzi folgende Schritte für sein methodisches Vorgehen festgelegt: Der paläographische Nachweis galt ihm als das sicherste Mittel, die Entstehungszeit eines Werkes zu bestimmen. Wegen dieser Sicherheit sollte die Betrachtung der künstlerischen Form auf analoge Weise gestaltet werden. Als »paleologia della pittura« sei sie dann geeignet, das paläographische Urteil nicht nur abzustützen, sondern auch an seine Stelle zu treten, wo es mangels Schrift nicht angewendet werden kann. Als Anwendungsbereich der Paläographie und der »paleologia della pittura« betrachtete Lanzi vornehmlich die Kunst des Mittelalters im weiteren Sinne des Wortes: die Werke der sogenannten »Primitiven«. Die tradierten Formen des Kunsturteils hatten hier Fehler in der Zuordnung nicht vermeiden können. So befindet sich Lanzis programmatische Ausführung auch am Ende seiner Darstellung der ersten Epoche der Florentiner Schule, in der er die Maler bis hin zu Giotto behandelt hatte.

Wie die zitierten Textstellen vermuten lassen,

nimmt in der Konzeption einer »paleologia della pittura« der »disegno« eine hervorragende Stellung ein. Auf der untersten Ebene der begrifflichen Bestimmung von »disegno« erscheint die Vergleichbarkeit geschriebener und gezeichneter Linien spontan einleuchtend. Allerdings gestaltet sich das, was aus heutiger Sicht dieser Art einleuchtend erscheint, begriffsgeschichtlich betrachtet, als tiefgreifende Bedeutungsverschiebung im Gefüge der Begriffe »disegno«, »carattere« und »maniera« in bezug auf die daraus abzuleitenden Vorgaben für die kunstkritische Urteilsbildung:

Den Ausgangspunkt für diesen Prozeß bildete die eindeutige Zuordnung von »carattere« zur Paläographie auf der einen Seite und auf der anderen die davon unabhängige Bestimmung von »disegno«, wie sie von Vasari geprägt war. Die Integration von »carattere« in die Kunstbetrachtung vollzog sich über mehr als ein Jahrhundert hinweg und ist wesentlich bestimmt gewesen von Baldinuccis frühen Versuchen, die Kunstkritik in Hinblick auf die Werkzuschreibung methodisch abzusichern, sowie von Roger de Piles' Reflexionen zum »disegno«³¹. Lanzi verfolgte den gleichen Weg, indem er vielfach, vor allem aber in seiner Behandlung des »disegno« in der Einleitung zur »Storia« sich auf Baldinuccis berühmten Brief an Vincenzio Capponi von 1681 bezog³². In diesem Brief behandelt Baldinucci drei zusammenhängende Fragen: erstens ob ein Dilettant ebenso über die Kunst zu urteilen befähigt sei wie ein professioneller Kenner, zweitens, »se vi sia regola certa per conoscere se una pittura sia copia, o originale, e, quando ella non vi sia, che modo si debba tenere da chi vuol giudicare, per render alquanto giusta la sua sentenza«³³ und drittens, ob es eine ebensolche Regel gebe, um mit Sicherheit zu entscheiden, ob ein Gemälde von der Hand des einen oder anderen Künstlers

stamme, sowie – für den Fall, daß eine derartig generelle Regel nicht existiere – welches das sicherste Mittel sei, ein Zuschreibungsurteil zu fundieren³⁴. Zur Beantwortung der zweiten Frage rückte Baldinucci den »disegno« in das Zentrum seiner Aufmerksamkeit. Die Zeichnung im engeren Sinne des Wortes sollte auf hervorragende Weise die Scheidung zwischen Original und Fälschung ermöglichen. Die subtilen Unterschiede in der Behandlung seien in den Zeichnungen besser ablesbar als bei Gemälden, da in ihnen isoliert von anderen Elementen der Bewegungsfluß – Baldinucci sprach von »andamento« bzw. von der Art, wie der Zeichner »cammina« – erkennbar wird. Aus der zeichnerischen Linienführung sei daher am ehesten zu entnehmen, ob ein Künstler seine Form frei gewählt oder ob er einem Vorbild zu folgen sich gezwungen habe³⁵. Um diese »universal regola della maggiore o minor franchezza nell'operare« aufstellen zu können, hatte Baldinucci folgende Umwertung vorgeschlagen:

»Ma prima bisogna fare una distinzione da opere a opere, piacendomi per ora intendere col nome di opere non solo le pitture, ma anche i disegni che i pittori fanno nelle carte, e fino ai primi pensieri o schizzi.«³⁶

Den Zeichnungen, Entwürfen und Skizzen Werkcharakter beizumessen – ein auch für das ästhetische Urteil eminent bedeutsamer Schritt –, hatte für Baldinucci die Funktion, die Antworten auf seine zweite und dritte Frage miteinander zu verbinden. Er behauptete nämlich nichts Geringeres, als daß an Zeichnungen besser, das heißt eindeutiger noch als an ausgeführten Gemälden »il portamento della penna o dello stile dell'artefice, della macchia e della franchezza del suo tocco«³⁷ zu erkennen sei. Das bedeutet, daß für ihn die Frage, ob ein Kunstwerk echt sei oder eine Kopie, beantwortbar war, wenn der Be-

trachter auf die Zeichnungen des entsprechenden Künstlers zurückgehe, um an ihnen die Eigenart der »Hand«, die jeweils individuelle Form des Striches, ausmachen zu können. Im nächsten Schritt erst sei er dann imstande, auch an den fraglichen Gemälden entweder den Künstler in seiner Eigenart oder den davon abweichenden Imitator zu bestimmen. Dabei habe sich die Untersuchung des »colorito« an den Regeln für die Betrachtung des »disegno« zu orientieren. Jedoch betonte Baldinucci, daß hier der Spielraum für Irrtümer wesentlich größer sei, weil der Modus der Farbgebung einfacher zu kopieren sei. Deshalb sprach er in bezug auf den »colorito« von »regole ordinari delle quali si vagliano i periti per giudicare se le pitture sieno originali o copie« im Gegensatz zu den »regole universali« einer Beurteilung nach dem »disegno«³⁸.

In der Weise, wie Baldinucci den »disegno« zum wichtigsten Maßstab eines Zuschreibungsurteils erhob, näherte er seine Bestimmung weitgehend derjenigen der »maniera« an, die er als »forma d'operare«, als »modo che regolarmente tiene in particolare qualsivoglia artefice nell' operar suo« beschrieb³⁹. In bemerkenswertem Widerspruch dazu stehen seine Äußerungen zum »carattere«. In einer Aufzählung, welchen Schwierigkeiten eine Zuschreibung unterliegt, warnte er abschließend:

«... nè bastarebbe, a chi volesse esemplificare nel nostro caso, la similitudine del carattere, il quale da ognuno si forma un modo, ch'è proprio suo, e però è sempre in qualche cosa diverso da quello d'ogni altro; onde ben si riconosce da colui che ha in pratica i particolari scritti; la ragione è perché nel carattere ci potiamo valere nel confronto con altro carattere della stessa mano, parola con parola, lettera con lettera, ma nella pittura non è così...»⁴⁰

Als Begründung für diesen Unterschied führte er an dieser Stelle das Prinzip der künstlerischen Vielfalt an: daß kein Meister je sich selbst dermaßen gleich sei, daß auf diese Weise geurteilt werden könne – ja, daß sogar innerhalb eines Werkes die einzelnen Teile sich dafür zu sehr voneinander unterschieden.

Dieser Widerspruch zu den vorangehenden Ausführungen scheint selbst den Herausgeber von Baldinuccis Brief, Bottari, befremdet zu haben. Er fügte in seiner Ausgabe, die gut ein halbes Jahrhundert nach der Abfassung des Briefs publiziert wurde, eine ausführliche Fußnote bei: Gerade das Gegenteil von Baldinuccis Behauptung sei zutreffend, nämlich »che l'esempio del carattere spieghi perfettamente la maniera di conoscere le pitture« – und zwar insofern, als eine Beurteilung des »carattere« nicht bloß Buchstabe für Buchstabe verfare, sondern daran ausgerichtet sei, im Ganzen »la mano dello scrittore« zu erfassen⁴¹.

Im Gegensatz zu der scharfen Trennung, die Baldinucci zwischen dem »disegno« der künstlerischen Form und dem »carattere« als Eigenschaft der Schrift sehen wollte, brachte Roger de Piles beide Begriffe insofern zur Deckung, als er den »caractere« zum lebendigen Herzstück des »dessein« erklärte. In seiner Abhandlung über »L'Idée du Peintre parfait, pour servir de regles aux jugemens que l'on doit porter sur les Ouvrages des Peintres« von 1699⁴² – das heißt im Zusammenhang mit der gleichen Fragestellung – schrieb de Piles zum Stichwort »dessein«:

»Il y a une chose, qui est le Sel des Desseins, et sans laquelle je n'en ferois que peu ou point du tout de cas; et je ne puis mieux l'exprimer que par le mot de Caractere. Ce Caractere donc consiste dans la maniere dont le Peintre pense les choses, c'est le sceau qui le distingue des autres, et qu'il imprime sur ses Ouvrages com-

me la vive image de son Esprit. . . . Pour connoître si un Dessein est d'un tel Maître, il faut en avoir vû beaucoup d'autres de la même main avec attention et avoir dans l'Esprit une Idée juste du Caractere de son Génie, et du Caractere de sa Pratique.«⁴³

Während Baldinucci den »carattere« noch ins Reservat der Schriftform verbannt hatte, ging Roger de Piles auf diesen Kontext des Begriffs gar nicht mehr ein. Er integrierte ihn in die Kunsttheorie, indem er ihn zum Essentiellen der Zeichnung erhob, mit dessen Hilfe die Nahtstelle zwischen Denken und Ausführung ebenso bezeichnet werden kann, wie daraus für die Zuschreibungsproblematik eine Lösung abzuleiten ist. Um die Verknüpfung von »Caractere du Génie« und »Caractere de sa Pratique« zu verdeutlichen, gebrauchte de Piles die Metapher vom Siegel: Auf entsprechende Weise sollte sich die jeweils persönliche Eigenart des Künstlers in der Art der Formgebung, der Linienführung, niederschlagen, ihre Spur hinterlassen. Diese persönliche Eigenart bestimmte er näher als »maniere de penser«, die ihre Entsprechung in der »maniere de dessiner« finde⁴⁴.

Die Verschmelzung von paläographischem und kunsttheoretischem Bedeutungsgehalt von »carattere« und dessen enge Verbindung mit dem »disegno« bei Lanzi war folglich begriffsgeschichtlich früh vorbereitet. Lanzi kannte die Werke beider Autoren und bezog sich vor allem auf Baldinucci mit Nachdruck. Jedoch stellt seine Konzeption nicht nur einen Zusammenschluß, sondern zugleich eine wesentliche Weiterentwicklung beider Auffassungen dar. Er bildete die Grundlage, auf der es ihm erst möglich war, sein Programm der »paleologia della pittura« zu formulieren.

In der Einleitung der »Storia« hatte Lanzi als eines der drei Ziele seiner Arbeit angegeben, sie

solle »agevolare la cognizione delle maniere pittoresche«⁴⁵. Dazu sei es notwendig, den »vero autore« festzustellen oder – für den Fall, daß dies nicht möglich sein sollte – die Schule oder zumindest den »gusto«, dem das jeweilige Gemälde zuzurechnen sei. Damit steckte Lanzi den Rahmen seiner Bemühungen um die Einordnung der Werke weiter als Baldinucci und de Piles, die beide ihre Zuschreibungsregeln ausschließlich an der einzelnen Künstlerpersönlichkeit orientiert hatten. Deshalb war ihr Begriff von »carattere« auch jeweils eng gefaßt und auf die individuelle Schreibweise bezogen, nicht – wie z. B. in der Mittelalterpaläographie erforderlich – auf Zeitabschnitte, Regionen und später auch einzelne Scriptorien. Bezeichnenderweise führte Lanzi genau an dieser Stelle seiner Ausführungen den oben zitierten Vergleich »siccome fan gli antiquari« an. Dadurch konnte eine der Zuschreibung dienende Analyse neben der Unterscheidung zwischen original und nicht original sowie zwischen identisch und nicht identisch mit einem bestimmten Autor, wie Baldinucci sie formuliert hatte, prinzipiell ausgedehnt werden auf eine Scheidung zwischen früher und später in bezug auf größere Zeiträume und zwischen regionalen bzw. personalen Gruppierungen. Um solche Scheidungen vornehmen zu können, empfahl Lanzi, möglichst Ähnliches miteinander zu vergleichen: das heißt die Werke zeitgenössischer Künstler untereinander, die Werke eines Künstlers und seiner jeweiligen Schüler sowie diejenigen der Schüler untereinander. Mit Hilfe von derartig aufgebauten Bildvergleichen sollte erreicht werden, daß der Betrachter auch geringfügige Unterschiede bemerkt, die ihm als Kriterien der Zuweisung dienen können.

Aber auch Lanzi befaßte sich mit der Frage, wie zur genauen Kenntnis des »stile d'ogni maestro« zu gelangen sei. Wie Baldinucci rückte auch er

dafür den »disegno« in den Mittelpunkt der Betrachtung, wobei er ihn allerdings gleichermaßen als Ausdruck einer Denkweise auffaßte. Über die Zeichnungen und Gemälde hinaus sollten auch die druckgraphischen Reproduktionen in die Untersuchung mit einbezogen werden:

»Si dee per conoscere un autore aver notizia del suo disegno; al che aiutano i suoi schizzi, le sue tavole, o le incisioni almeno di esse, purché sian esatte. Un gran conoscitore di stampe ha fatto più della metà del camino per essere conoscitor di pittura: chi mira a questo scopo, negli studi notturni rivolga stampe, rivolgale ne'diurni. Così l'occhio va abituandosi a quel modo di contornare o di scortar le figure, di arieggar le teste, di gettare e piegar le vesti; a quelle mosse, a quella maniera di pensare, di disporre, di contraporre ch'è familiare all'autore...«⁴⁶

Dies sei der Weg, um schließlich selbst minimale Unterschiede zwischen zwei Künstlern zu sehen. Vorzüglich geeignet seien dazu Vergleiche der Darstellung identischer Gegenstände⁴⁷.

Neben dem »disegno« sei weiterhin der »colorito« ebenso vergleichend zu betrachten: in Hinblick auf die bevorzugten Farben jedes Künstlers, ihre Verteilung und Harmonisierung, die jeweiligen Lokalfarben und Farbmischungen sowie auch die Hell-Dunkel-Verteilung. Ähnlich wie Baldinucci faßte sich Lanzi aber in diesem Punkt kurz. Dem viel älteren Vorgänger, den er in diesem Zusammenhang ausdrücklich zitierte, folgend, maß er der Farbe nicht annähernd die Bedeutung für die Untersuchung zu wie dem »disegno«.

Die genannten Untersuchungsschritte – noch ergänzt um »prove estrinseche«, die aus der schriftlichen Überlieferung zu gewinnen seien – sollten Lanzis Auffassung nach noch nicht genügen, eine Zuordnung hinreichend zu begründen.

Ausschlaggebend sei erst das Urteil nach dem »carattere«:

»I periti avvicinansi allora al quadro, per farvi sopra quelle diligenze che si costumano nelle giudicature quando trattasi della ricognizione di un carattere. La natura, per la sicurezza della società civile, da a ciascuno nello scrivere un girar di penna che difficilmente può contrarsi o confondersi del tutto con altro scritto. Una mano avvezza a muoversi in una data maniera tien sempre quella... Così è in dipingere. Ogni pittore non si discerne solo da questo, che in uno si nota un pennello pieno, in un altro un pennello secco; il far di questo è a tinte unite, di quello è a tocco; e chi posa il colore in un modo e chi in altro; ma in ciò medesimo, ciascuno ha di proprio un andamento di mano, un giro di pennello, un segnar di linee più o men curve, più o men franche, più o men studiate, ch'è proprio suo; onde i veramente periti dopo assai anni di esperienza, considerata ogni cosa, conoscono e in certo modo sentono che qui scrisse il tale o il tal altro.«⁴⁸

Dieser Passus klingt wie eine Ausformulierung von Bottaris Vorschlag in seiner kritischen Anmerkung zu Baldinucci. Er zeigt, inwieweit sich Lanzi mit seiner Deutung von »carattere« im paläographischen und kunstkritischen Sinne und der damit verbundenen Betonung des »disegno« auf Reflexionen der älteren Kunsttheorie bezog. Sie hatte durch den Primat des »disegno« für die Echtheitsbestimmung und personale Zuschreibung und durch die Integration des »carattere«-Konzepts in diesen Zusammenhang die Grundlage geschaffen für eine weiterreichende Orientierung an der Paläographie.

Diese weiterreichende Orientierung führte Lanzi aus, indem er die Zuordnungsproblematik partiell von der Frage nach der individuellen Künstlerhand ablöste. Führt man den oben zitierten

Passus weiter aus, so besagt das Programm der »paleologia della pittura«, daß nicht nur – wie darin beschrieben – nach dem »carattere« der individuellen Hand der einzelnen Künstlerpersönlichkeit gesucht werden kann, sondern, dem Modell der paläographischen Forschung folgend, auch der »carattere generale« der verschiedenen »scuole«, ebenso, wie der »carattere di quelle età« analog zu dem der Schriftform untersucht werden kann. Was dies für die Ausbildung einer vor allem mit anonymem Material arbeitenden Mittelalterforschung bedeutet, ist offensichtlich. Allerdings muß hier zwischen Lanzis Programm und dessen Implikationen und seiner eigenen praktischen Umsetzung dieses Programms unterschieden werden.

Daneben existierte für eine methodische Anlehnung der Kunstbetrachtung an die Paläographie auch forschungspraktisch eine Tradition, deren Impulse in der umgekehrten Richtung, nämlich von den historischen Hilfswissenschaften hin zur Untersuchung von Werken der bildenden Kunst, verliefen. Den theoretischen Rahmen für diese Verbindung hatte die polyhistorische Geschichtskonzeption geliefert. Hinsichtlich der Auswirkungen auf die Kunstbetrachtung sind in deren Ausfaltung zwei Stränge zu unterscheiden:

1. Der Beitrag, der durch die quelleneditorischen Anstrengungen zur Lösung von Problemen geliefert wurde, die nicht mit den herkömmlichen Mitteln der Kunstbetrachtung bewältigt werden konnten: Dieser Weg führte von den schriftlichen Dokumenten über Kunstwerke, Künstler und Kunstaufträge hin zu einer Werkautopsie, die durch deren Ergebnisse heuristisch angeleitet wurde.
2. Die Bemühungen, innerhalb einzelner hilfswissenschaftlicher Teildisziplinen zu eigenen formgeschichtlichen Untersuchungsweisen und Ergebnissen zu gelangen: Dieser Strang

geht von der Behandlung der nichtschriftlichen Überreste unter außerkünstlerischen Gesichtspunkten aus und greift von dort auf die Kunstbetrachtung über.

Die Basis einer solchen Verschränkung war die polyhistorische Sichtweise. Sie band – wie Muratori im »Buon Gusto« ausführte – die Gegenstände der historischen Hilfswissenschaften (von der Schrift bis zu den Siegeln und Medaillen) und die Werke der bildenden Kunst zu den Überresten, den »reliquie«, zusammen, die für die Gegenwart »memorie antichissime« bedeuteten. Ihre Untersuchung war eingebettet in das Programm des »discrimen veri ac falsi« in bezug auf alle Lebensbereiche. Die Geschichtsforschung sollte die Fakten, »cose«, und ihre Wirkungen, »effetti«, alle menschlichen Handlungen, Institutionen, Riten und kulturellen Leistungen gleichermaßen umfassen. Diese Auffassung war zwar erstmals von Mabillon formuliert worden, wurde aber erst von Muratori praktisch umgesetzt⁴⁹.

Der Herausgeber der großen italienischen Quelleditionen zum Mittelalter hatte in seine Sammlungen auch Autoren aufgenommen, die im weitesten Sinne des Wortes kunsthistorisch die Werke ihrer Zeit dokumentierten, wie auch diverse Quellen, die Rückschlüsse auf die künstlerische Produktion zuließen. Diese von Muratori erschlossenen Quellen bildeten noch für Rumohr den wichtigsten Bezugspunkt in der schriftlichen Überlieferung zum Mittelalter⁵⁰. Mit diesen Dokumenten war die kunsthistoriographische Fehlstelle der Vasari-Tradition in einem Ausmaß offengelegt, das bisherige Erklärungsmöglichkeiten scheitern ließ. Vasaris Behauptung, es habe im italienischen Mittelalter vor Cimabue keine einheimische Künstler und Kunstwerke gegeben, war durch die Quellen in stärkerem Maße noch unhaltbar geworden als durch den Widerspruch des Denkmalbestandes.

Angesichts der Aussagen der schriftlichen Überlieferung wurde der – ebenfalls von Vasari vorformulierte – Einwand hinfällig, die Werke des italienischen Mittelalters stammten von der Hand byzantinischer Künstler.

Die nächste Stufe in der Auswertung der Quellenüberlieferung markiert die »Storia della letteratura« von Tiraboschi, auf die Lanzi sich ausdrücklich bezog. Das achtzehnbändige Werk stellte für die bildende Kunst einen themenbezogenen Auszug aus der schriftlichen Überlieferung vor. Unter der Kapitelüberschrift »belle arti«, die in den epochal gegliederten Büchern stets an letzter Stelle nach den »studi sacri«, »belle lettere«, »filosofia e matematica«, »medicina« und »giurisprudenza« angeführt ist, hat der Autor alle ihm zugänglichen Informationen, die den Quellen zu entnehmen waren, zusammengetragen und gegeneinander abgewogen. Hauptziel seines Raisonierens über die chronologisch zusammengezogenen Daten war, die Vasari-These zu widerlegen. Gleichzeitig sah er sich jedoch vor das Problem gestellt, daß Vasaris kunstgeschichtliche Aussagen nicht allein mit Hilfe der schriftlichen Quellen revidiert werden konnten. Ihm war bewußt, daß dazu ebenso eine Untersuchung der künstlerischen Form notwendig wurde. Deshalb forderte Tiraboschi am Ende seiner Ausführungen zum 12. und 13. Jahrhundert:

»A decidere giustamente una tal contese ... converrebbe che una Società d'uomini intendenti delle Bell'Arti, e insieme imparziali, prendesse a ricercare diligentemente tutte le pitture, che del XII. e del XIII. secolo abbiamo in Italia, quelle cioè, delle quali è certo il tempo, in cui furono fatte, ed è conosciuto l'Artefice. ... Una serie di quadri così formata ci darebbe una giusta idea di que'tempi, e ci farebbe conoscere qual fosse l'Arte prima di

Cimabue, qual fosse dopo, e se a lui possa convenir veramente l'onorevole nome di rinnovatore della pittura.«⁵¹

Genau dieses Programm hat Lanzi versucht, in die Tat umzusetzen, wobei er die Sicherheit über die Entstehungszeit und die Künstlerhand durch Anwendung der Paläographie selbst und durch die an ihr orientierte »paleologia della pittura« gewinnen wollte.

Der zweite oben genannte Strang hat seinen Ursprung in der Paläographie selbst. Die Mauriner hatten das Verfahren entwickelt, mit Hilfe von Kupferstichtafeln fest datierter Schriften, denen undatierte gegenübergestellt wurden, zeitliche Zuordnungen vorzunehmen und Formveränderungen zu veranschaulichen. In dieser Hinsicht hat besonders Montfaucons Arbeit zur griechischen Paläographie Berühmtheit erlangt⁵². Scipione Maffei's Leistung bestand darin, daß er gegenüber der maurinischen Tradition in der Paläographie dem entwicklungs- und wirkungsgeschichtlichen Denken den Weg gebahnt hat. Denn im Gegensatz zu dem älteren Modell einer statisch-nationalen Zuordnung war es ihm gelungen, die Veränderung der Buchstabentypen in einer zeitlichen Abfolge aufzuzeigen. Mit Nachdruck wies Maffei darauf hin, daß »non ci fu carattere Gotico, non Langobardico, non Sassonico, non Francogallico«⁵³. Dies schrieb Maffei in seiner »Istoria diplomatica«. Fünf Jahre später, 1732, wiederholte er eine Darstellung seiner Auffassung zur Paläographie in »Verona illustrata«. Die sich unpräventiös als Stadtführer ausweisende Arbeit beansprucht deswegen besonderes Interesse, weil sich Maffei darin nicht nur um Revision der Paläographie sondern auch um eine Widerlegung Vasaris bemühte. In dem Versuch, den Denkmalbestand Veronas vor Cimabue zu sichern, setzte der Historiker bei den »Überresten« an, um von dort aus zu den Kunstwerken

überzugehen⁵⁴. Sein Widerlegungsversuch enthält folgenden Ansatz:

»E da considerar prima, come fu in ogni tempo chi si distinse nel disegno fra gli altri...«⁵⁵

Um darzulegen, auf welche Weise sich der frühere vom späteren »disegno« unterschied, begann der Historiker Maffei mit den Darstellungen auf Medaillen und Siegeln an Urkunden des Mittelalters, bezog deren Inschriften in seine Betrachtung mit ein und ging von dort aus bruchlos zur knappen Beschreibung von Werken der Malerei über, die er der Zeit vor Cimabue und Giotto zurechnete. Der Paläograph hatte damit ausgehend von dem ihm bekannten Material der Urkunden und der ihnen anhängenden Siegel sowie von dem ihm geläufigen Verfahren in der Formbetrachtung den Versuch unternommen, Werke der bildenden Kunst einer gleichartigen Betrachtung zu unterziehen⁵⁶.

In Maffeis Schritt lag für die Kunstbetrachtung eine nicht unerhebliche Chance. Die Beschränkung einer an Antike und Renaissance orientierten ästhetischen Perspektive in der kunsthistoriographischen Tradition hatte das Mittelalter als beachtenswürdigen Gegenstand weitgehend ausscheiden lassen. Die Tatsache, daß mittelalterliche Werke ästhetisch wenig gewürdigt wurden, brachte zugleich mit sich, daß unter dem gegebenen Blickwinkel dafür auch keine kognitiven Verarbeitungsmöglichkeiten geschaffen werden konnten. Damit war schon in den wahrnehmungstheoretischen Voraussetzungen eine der grundlegenden Bedingungen für eine historiographische Erschließung dieses Materials nicht erfüllt. Um es in den Worten der neueren Wahrnehmungstheorien zu formulieren: Ohne den entsprechenden kognitiven Bezugsrahmen war auch die sinnliche Wahrnehmung, das »Sehen« selbst, behindert. Das bedeutet nicht, daß die mittelalterlichen Werke gar nicht bemerkt wur-

den. Im umgangssprachlichen Sinne des Wortes wurden sie durchaus gesehen. Welche Eigenschaften allerdings dabei an ihnen erkannt werden konnten, wie genau sie beschrieben und als was sie gedeutet werden konnten, illustriert schon die monotone Wiederkehr der Adjektive »rozzo« und »duro« als häufig wichtigste Merkmalbestimmung. Beispielsweise war es insofern unproblematisch, den ikonographischen Gegenstand einer mittelalterlichen Darstellung oberflächlich zutreffend zu identifizieren, als dafür auf den theologischen Grundkenntnissen aufgebaut werden konnte. Dagegen standen für die Spezifik mittelalterlicher Formen kaum Deutungsmuster zur Verfügung, die den Wahrnehmungsprozeß hypothetisch hätten anleiten können. Daraus – und nicht aus der persönlichen Abneigung einzelner Autoren – erklärt sich, weshalb formale Eigenschaften der mittelalterlichen Werke so unzureichende Beschreibungen fanden, solange die »Schweise« der Betrachter nicht eine dafür adäquate kognitive Perspektivierung gefunden hatte⁵⁷. Darin lag die Chance des paläographisch ausgebildeten Blicks. Denn innerhalb der historischen Hilfswissenschaften war eine Sichtweise mittelalterlicher Formen ausgebildet worden, die durch die völlig anders geartete Zielsetzung der Untersuchung die Grenzl原因en der Ästhetik und des Geschmacksurteils hatte überschreiten können und sogar für die Bewältigung der eigenen Aufgabenstellung hatte überschreiten müssen. Daß diese Grenzüberschreitung sehr wohl gekennzeichnet war von der Auseinandersetzung mit ästhetischen Wertungen, daß diese sich mitunter auch als Fußangeln in der paläographischen Forschung erwiesen haben mögen, steht auf einem anderen Blatt, das die Geschichte des umgekehrten Einflusses der Kunstbetrachtung auf die Paläographie zu beschreiben hätte. Jedenfalls versprach

die Anwendung dieser Sichtweise auf die Werke der bildenden Kunst die Integration solcher Werkgruppen, die bislang aus dem Rahmen der Betrachtung ausgegliedert bleiben mußten.

Aus dem bislang Gesagten könnte geschlossen werden, daß in Lanzis Arbeit ein direkter Anschluß an Maffeis »Verona illustrata« vorliegt. Das ist erstaunlicherweise nicht der Fall.

Wie bereits angedeutet, hat Lanzi sich früh selbst paläographischen Studien gewidmet. Sein Buch über die etruskische Sprache von 1789 enthält methodische Reflexionen, in denen er die diplomatische Tradition seit Papenbroch betrachtete mit dem Ergebnis, daß er in bezug auf Maffei zu dem Schluß gelangte: »Quest'opera gettò i fondamenti del sistema migliore...«⁵⁸ Trotzdem stellt die »paleologia della pittura« keine Analogiebildung zu Maffeis Konzeption dar. Vielmehr hielt Lanzi in der Übertragung auf die Kunst an einem Modell fest, das weiterhin Mabillons nationale Unterscheidung der Schriftformen in römisch, gotisch, langobardisch usw. zur Grundlage hatte. In bezug auf die erste Epoche der Mailänder Schule schrieb Lanzi:

»In ognuno di questi luoghi rimane tuttavia qualche orma di quel disegno che tuttora dicesi langobardico dal luogo e dal tempo; non altrimenti che nella scienza diplomatica langobardici ancora si appellano certi caratteri di quella età, o a dir meglio di quelle età; poiché discacciati ancora i Langobardici d'Italia continuò lungamente in gran parte di esse quel gusto di scolpire e di scrivere.«⁵⁹

Damit adaptierte Lanzi ein Modell, das die Konstanzen regionaler Eigenschaften in der Formbildung betont und das schon mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor von Maffeis Entwurf einer Paläographie auf der Basis eines entwicklungsge-schichtlichen Denkens überholt worden war.

Diese Anlehnung resultiert mit aller Wahr-

scheinlichkeit aus einer mißverstandenen Rezeption des »Nouveau Traité de diplomatique«, zu dem das Werk mit seinen Inkonsistenzen und Widersprüchen auch allen Anlaß bietet. Der »Nouveau Traité« der Mitglieder der Kongregation von St. Maur, Tassin und Toustin, erschien 1750–1765 als Erneuerung der 1681 von Mabillon veröffentlichten »De re diplomatica«. Das doppelte Anliegen der Autoren und zugleich auch der Ursprung der Mißverständnisse des sechsbändigen Lehrbuchs war, zum einen die Fortschritte in Theorie, Methode und Ergebnissen der Zwischenzeit in die allgemeine Urkundenlehre einzuarbeiten und zum anderen, Mabillons Inkunabel der Diplomatie gegen die polemischen Angriffe, die den Stil der »bella diplomatica« diktierten, zu verteidigen. Von dieser Zwiespältigkeit sind gerade die Ausführungen zur Paläographie, die die ersten drei Bände umfassen, geprägt. Daraus resultiert eine eigenwillige Mischung, in der die Autoren durchaus an Maffei anschließend ihre Paläographie auf dem Modell der Entwicklung von Kapitale, Unziale, Minuskel und Kursive aufbauten, gleichzeitig aber an der Unterscheidung in nationale Schriften festhielten. Dabei führten sie sogar die Bezeichnung »écriture nationale« erst ein, die Mabillon selbst nicht verwendet hatte⁶⁰. Darüber hinaus erweiterten sie den Kanon der Zuordnungen zu folgender Reihung: »romain«, »italogothique«, »lombarde«, »mérovingien«, »wisogothique«, »saxone« und »caroline«, wozu mitunter noch »gallican«, »allemand« und »capétin« hinzukamen⁶¹. Schon diese Reihe signalisiert die Vermischung von nationalen respektive regionalen mit temporalen Zuweisungen. Expressis verbis wurde Maffeis Entwurf einer scharfen Kritik unterzogen⁶² und ihm gegenüber die nationale Unterscheidung mit Nachdruck verteidigt⁶³.

Aus der Tradition des Nationalschrift-Schemas

übernahm Lanzi Bestimmungstücke für sein historiographisches Konzept der regionalen »Schulen« – Bestimmungstücke, die nicht alleine eine zu seiner Zeit überwundene Theorie konservierten. Vielmehr zeitigten sie auch praktische Folgen für die Betrachtungsweise der künstlerischen Form durch die temporale Festsetzung eines statischen »carattere di quelle età« für einen bestimmten Ort. Bekanntermaßen unterteilte Lanzi die gesamte Malerei Italiens in regionale »Schulen«, denen jeweils ein bestimmter »carattere generale« der Malweise zugeordnet wurde, so z. B. der Florentiner Schule die vorrangige Rolle des »disegno«, der venezianischen die der Farbe usw. Diese Hauptcharakteristika hatte Lanzi, wie er selbst auch in der Einleitung darlegte, aus verschiedenen Arbeiten zur Theorie der Malerei respektive zur Kunsttheorie im allgemeinen entlehnt – zu nennen sind hier an erster Stelle Mengs und Richardson⁶⁴ – und sie in sein Konzept einer »Storia« integriert. Dadurch erhielt die »Storia« ihre normative Imprägnierung, die nur schwer mit einer historischen Abfolge zu vereinbaren war. Dafür harmonisierte sie bruchlos mit dem Mabillon'schen Modell. Durch diese Anleihen bei der Kunsttheorie hatte Lanzi eine gegenstandsspezifische Kennzeichnung der jeweiligen regionalen Formkonstanzen gefunden.

In Hinblick auf die Darstellung von zeitlicher Folge zerfällt dieses Modell in zwei Abschnitte: Aufgrund ihrer Herkunft konnten die Hauptcharakteristika für die einzelnen »Schulen« nur auf Werke seit der Renaissance angewendet werden. Deswegen weichen die beiden großen Epochen, das Mittelalter und die nachmittelalterliche Kunst, bei ihm historiographisch voneinander ab: Die erste Epoche besteht aus denjenigen Werken, die noch nicht unter einen »carattere generale« subsumierbar sind, die zweite aus denjenigen nach dem eigentlichen Anfang der jewei-

ligen »Schule« unter einem der berühmten Schulhäupter, durch den der »carattere generale« dann erst ausgebildet worden sein soll. Von dem Punkt der Schulgründung aus ist die geschichtliche Folge dann identisch mit der Abfolge von Schülergenerationen und Nachfolgern im weiteren Sinne, die selbst wiederum schulbildend gewirkt haben sollen. Für die Zeit vor der Renaissance hatte Lanzi keine derartige Verknüpfungsmöglichkeit von zeitlicher Abfolge und künstlerischer Form. In den ersten Epochen zu jeder »Schule« listete er die ihm bekannten Werke, die sich in dieser Region befanden, chronologisch auf. Bei einigen »Schulen« blieb es bei dieser bloßen Chronologie, bei anderen, wie z. B. der Mailänder Schule und dem »carattere langobardico«, orientierte er sich an den paläographischen Kennzeichnungen Mabillon'scher Provenienz. Darüber hinaus konstruierte er noch – hierin Vasari und seiner Tradition folgend – den Sonderfall der Florentiner Schule. Hatte er der Mailänder Schule den »carattere langobardico« als Kennzeichen aller mittelalterlichen Formbildungen von der Langobardenherrschaft bis zur Protorenaissance zugewiesen, die deren folgenlosen Abbruch bedeutete, sollte für Lanzi die Florentiner als die einzige regionale »Schule« die Funktion erfüllen, das Bindeglied zwischen Mittelalter und Renaissance für die gesamte Malerei Italiens zu bilden.

2.

1801, das heißt sechs Jahre nach dem Erscheinen der zweiten und zum ersten Mal vollständigen Ausgabe der »Storia pittorica«, begegnet dem Leser in der Vorrede zu Domenico Fiorillo's zweitem Band der »Geschichte der zeichnenden Künste« folgender Satz: In einer Aufzählung, welche Fähigkeiten ein Forscher der Geschichte der Malerei besitzen sollte, schrieb Fiorillo:

»Es wird dazu praktische Fertigkeit im Zeichnen, und ein durch mannigfaltige Vergleichung geschärfter Blick erfordert, der, wie der eines geübten Diplomatikers über das Alter und die Echtheit entscheidet, einem Gemähde die Zeit seiner Entstehung, die Schule und endlich den bestimmten Urheber ansieht.«⁶⁵

Es wird nicht verwundern, daß der größere Zusammenhang, in dem dieser Satz auftaucht, eben die Besprechung von Lanzis »Storia« ist, über deren Verfasser Fiorillo schon in der Vorrede zum 1798 erschienenen ersten Band seiner »Geschichte« geschrieben hatte: »Lanzi, an dessen Plan und Methode ich mich näher gehalten habe...«⁶⁶ Damit stellt Fiorillos Arbeit das früheste Beispiel einer methodischen Rezeption der »Storia« in Deutschland dar – und zwar schon vor der endgültigen dritten Ausgabe und lange vor der Übersetzung von Quandt und Wagner von 1830–1833.

Es ist in doppelter Weise bezeichnend, wie hier das Programm der »paleologia della pittura« aufgenommen wurde. Fiorillo bezog seinen Vergleich auf den »Blick«, mit dem der Historiker und der Kunstforscher den jeweiligen Gegenstand ihrer Untersuchung, die Urkunde und das Kunstwerk, betrachten. Oder, um es umgekehrt zu formulieren: Er hielt sich erst gar nicht damit auf, Möglichkeiten aufzuzeigen, wie Vorgehensweisen der Historiker im hilfswissenschaftlichen Sinne – das heißt, indem sie anerkannte Ergebnisse anderer Disziplinen für den eigenen Untersuchungsgegenstand beanspruchen – verwendet werden könnten. Fiorillo dachte vielmehr an etwas anderes: an analoge Verfahrensweisen im genuinen Bereich der Kunstbetrachtung, in der Werkautopsie. Mit dieser Auffassung schließt er vollständig an Lanzis Konzept an. Weiterhin bezeichnend ist, daß Fiorillo im Gegensatz zu Lanzi die Vorbildlichkeit der historischen Hilfs-

wissenschaften nicht auf die Paläographie beschränkte, sondern den Oberbegriff der Diplomatik wählte, aus der die Paläographie erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts als eigenständiges Teilgebiet hervorgegangen war. Dadurch ist letztlich besser erkennbar als bei Lanzi, was das erkenntnistheoretische Versprechen einer solchen Orientierung für beide Forscher darstellte: das ursprüngliche und zentrale Anliegen des »discrimen veri ac falsi« und seine Ausfaltung in der allgemeinen Urkundenlehre. Sie suchten bei den älteren Werken der bildenden Kunst nach Entscheidungskriterien für die Fragen, ob das jeweilige Werk echt sei oder eine Fälschung, Kopie oder Replik, wann und wo es entstanden war und von welchem Künstler es ausgeführt wurde. Aus dieser Tatsache erklärt sich auch, weshalb Lanzi – insofern er nach methodischen Orientierungspunkten innerhalb der Kunsttheorie suchte – sich auf den so viel älteren Baldinucci bezog, dessen Brief in einmaliger Klarheit das Problem des »discrimen veri ac falsi« für die Kunstkritik formuliert hatte⁶⁷.

Diese Fragen stellen sich nicht nur bei denjenigen Werken, zu deren Dokumentation es an schriftlicher Überlieferung mangelte. Wie oben angedeutet, war seit langem bekannt, daß selbst diese – an ihrer Spitze ist immer wieder Vasari zu nennen – nicht nur Lücken aufweist, sondern auch fehlerhaft ist. Um diesen Fehlern auf die Spur zu kommen, bzw. um entscheiden zu können, was ein Fehler ist und was nicht, bedurfte es sowohl eines textkritischen Maßstabes als auch bestimmter Kriterien, anhand derer unabhängig vom Text und an den Werken selbst überprüft werden kann, welche Aussagen über sie der Wahrheit entsprechen und welche nicht. Fiorillos Arbeit bildet das früheste Beispiel für die Rezeption von Lanzis Programm in Deutschland. Die Einarbeitung in den Rahmen histo-

risch-kritischer Methodik leistete aber erst Rumohr.

In Rumohrs »Italienischen Forschungen« von 1827 finden wir die historisch-kritische Methode entfaltet: Ihre Folie bildet die universalgeschichtliche Denkfigur, vor deren Hintergrund die einzelnen Untersuchungsschritte in der Kritik der älteren Literatur, der Quellenkritik und der kritischen Formbetrachtung ineinander verzahnt, zur Rekonstruktion der historischen Zusammenhänge nach Maßgabe der aufeinander aufbauenden Interpretationsformen führen. Damit sind in den »Italienischen Forschungen« nicht nur die genuin allgemeineschichtlichen Untersuchungsformen hilfswissenschaftlich integriert, sondern in organischer Verbindung mit einer gegenstandsspezifischen, am identischen Wissenschaftsideal orientierten Vorgehensweise zu einem methodischen Instrument verknüpft.

Betrachtet man Rumohrs Untersuchung zur italienischen Malereigeschichte in Hinblick auf die Einarbeitung des italienischen Vorgängerwerks, so fällt einem zuerst die Schelte auf, mit der Rumohr Lanzi nicht zu knapp bedacht hat. Angesichts der unzähligen Vorwürfe mag es verfehlt erscheinen, in der »Storia« eine vorbereitende Rolle für Rumohrs Kunstgeschichtsschreibung zu suchen – zumal diese Vorwürfe sich gerade auf die Methodik allgemein und insbesondere auf verschiedene Schlampigkeiten in der kritischen Untersuchung vor allem des urkundlichen Materials beziehen. Für Rumohr – genauso wie für die spätere Geschichtsschreibung der Wissenschaft – war der Bruch zwischen der »Storia« und den »Italienischen Forschungen« so offensichtlich, daß die Verknüpfungspunkte aus dem Blick gerieten. Dieser Bruch soll hier auch keineswegs gelegnet werden. Rumohrs Arbeit enthält im Vergleich zu Lanzis Werk eine neue Konzeption. Sie basiert allerdings auf der Verwirklichung ei-

nes Wissenschaftsideals, in dem das alte Wahrheitsideal aufgegangen ist. Dieses Wahrheitsideal und das daran orientierte kritische Verfahren wurden in dem berühmten mehrfachen Sinne des Wortes in dem neuen Paradigma aufgehoben.

Seine theoretische Formulierung hat dieser Vorgang wiederum bei den Historikern gefunden. Die Wendung des Wahrheitsbegriffs der historischen Hilfswissenschaften zu einer übergreifenden Programmatik historischer Forschung beschrieb Niebuhr in seiner Vorrede zur »Römischen Geschichte«. Die Vertreter der Hilfswissenschaften nannte er dabei »Kritiker«:

»Wir müssen uns bemühen, Gedicht und Fälschung zu scheiden, und den Blick anstrengen, um die Züge der Wahrheit, befreit von jenen Übertünchungen, zu erkennen.

Jenes, die Trennung der Fabel, die Zerstörung des Betrugs, mag dem Kritiker genügen: Er will nur eine täuschende Geschichte enthüllen, und er ist zufrieden, einzelne Vermutungen aufzustellen, während der größere Teil des Ganzen in Trümmern bleibt.

Der Historiker aber bedarf Positives: Er muß wenigstens mit Wahrscheinlichkeit Zusammenhang und eine glaublichere Erzählung an der Stelle derjenigen entdecken, welche er seiner Überzeugung aufopfert.«⁶⁸

Diese Unterscheidung in der Zielsetzung und der daraus abzuleitenden Vorgehensweise zwischen den historischen Hilfswissenschaften und der »Kritischen Historik« läßt sich zwanglos auf die Arbeiten von Lanzi und Rumohr übertragen. Lanzis zentrales Anliegen war es gewesen, in Anlehnung an die historischen Hilfswissenschaften zu gesicherten Aussagen über die einzelnen Werke zu gelangen. Eine neue Historiographie im Sinne einer Rekonstruktion der kunsthistorischen Zusammenhänge zu erstellen, war ihm jedoch nicht vergönnt. Das Schulschema allein

lieferte nicht die notwendigen theoretischen Vorgaben, um neue Erklärungszusammenhänge an die Stelle der Vasari-Tradition treten zu lassen⁶⁹. Ihr gegenüber blieb Lanzi bei der Korrektur von Einzelaussagen. Erst Rumohr konnte Niebuhrs Forderung insofern für die Kunstgeschichte einlösen, als er sich nicht länger auf Detailkritik beschränken mußte, sondern den kunsthistorischen Verlauf in der Malereigeschichte Italiens als Ganzes einer neuen Deutung zuführen konnte.

Wie aber die Vorgehensweise der hilfswissenschaftlichen Kritiker in die Grundlegung der »Kritischen Historik« Eingang gefunden und dort ihren Ort unter der Bezeichnung »diplomatische Kritik« erhalten hatte, so integrierte Rumohr Lanzis methodische Ansätze in sein kunsthistorisches Instrumentarium. Die wissenschaftsgeschichtliche Relevanz dieser Integration besteht darin, daß das hilfswissenschaftliche Wahrheitsideal eines der wesentlichen Bestimmungsstücke des wissenschaftskonstituierenden Objektivitätspostulats impliziert: die Forderung nach interpersoneller Prüfbarkeit⁷⁰. Diese Dimension war gemeint, wenn Lanzi in seiner Programmatik von der »sicurezza« des »procedere« sprach: die Sicherheit, daß mit Hilfe bestimmter, festgelegter Untersuchungstechniken Aussagen gewonnen werden können, über die durch eine Forschergemeinschaft entschieden werden kann, ob sie wahr oder falsch sind. Niebuhr hatte dafür die Formulierung gebraucht, daß »gleiche Prüfung gleiche Resultate« zu gewähren habe⁷¹. Diese Forderung sollte bei Lanzi das Ineinandergreifen paläographischer Untersuchungsformen mit der als »paleologia della pittura« bezeichneten Betrachtungsweise der künstlerischen Eigenschaften erfüllen. Rumohr modifizierte die gleiche Forderung dahingehend, daß er von einer kunsthistorischen Aussage verlangte, sie müsse

durch »Gründe, sey es der Analogie oder der Urkunde« ausgewiesen sein⁷². Unter »Gründen der Analogie« verstand er den Nachweis formaler Ähnlichkeiten.

Das Programm der »paleologia della pittura« war mit seinen methodischen Implikationen gerade in bezug auf das große Desiderat der Kunstbetrachtung um 1800, die Rekonstruktion des Mittelalters, von nicht unerheblicher Bedeutung. Denn in diesem Materialbereich mußte die Kunstbetrachtung, verglichen mit der Entwicklung in der allgemeinen Geschichtsforschung, zwei Schritte auf einmal vollziehen. In den historischen Hilfswissenschaften waren seit ihrer Systematisierung durch Mabillon die mittelalterlichen Quellen sogar mit Schwergewicht gesammelt und nach Maßgabe der »diplomatischen Kritik« geprüft worden. Im Vergleich mit diesen Anstrengungen blieb für die Kunstbetrachtung das Mittelalter doch weitgehend ein weißer Kontinent, weil das kritische Instrumentarium dafür noch nicht hinreichend ausgearbeitet worden war. Baldinuccis Übertragung des Wahrheitsideals, des »dicrimen veri ac falsi«, stellt zwar den Beginn für eine analoge Ausbildung der Echtheitskritik, der methodischen Fundierung von Datierung und Zuschreibung dar. Jedoch hatte sie sich für die mittelalterliche Überlieferung als nicht gegenstandsadäquat erwiesen, weil darin der Anonymität dieser Werkgruppe ebensowenig Rechnung getragen wurde, wie der Möglichkeit, Zuweisungen zu größeren temporalen oder regionalen Einheiten vorzunehmen. In enger Anlehnung an die historischen Hilfswissenschaften war dieser Schritt von der älteren Altertumforschung vollzogen worden, wobei hier die Entwicklung gegenstandsspezifischer Kriterien dadurch wesentlich erleichtert wurde, daß ein am klassischen Ideal ausgebildeter Begriffsapparat zur Verfügung stand, der ne-

ben der ästhetischen Würdigung auch die kritische Prüfung antiker Werke anleiten konnte. Für eine Übertragung auf mittelalterliche Gestaltungen mangelte diesem Apparat aber die Allgemeinheit. So ergibt sich, daß Echtheitsprüfung, Datierung und Zuschreibung der Werke, die man als das hilfswissenschaftliche Instrumentarium der Kunstbetrachtung bezeichnen könnte, entwickelt nur für die Werke der klassischen Antike zur Verfügung standen sowie für solche Werke, die seit der Renaissance entstanden und die mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten in Verbindung gebracht werden konnten. Zu dem Zeitpunkt, als die alle Lebensbereiche umfassende kognitive Umorientierung am »Leitbegriff ›Geschichte« das Vergangenheitsverständnis nach dem Muster der »Historia Magistra Vitae« obsolet werden ließ und die daraus resultierende Revision des nun geschichtlich zu fundierenden Realitätsverständnisses wesentlich mehr verlangte als die Korrektur singulärer Aussagen über die Vergangenheit, wie sie die historischen Hilfswissenschaften zu leisten imstande waren, verfügte die Kunstbetrachtung noch nicht über eine hinreichend ausgebildete Basis für eine »diplomatische« Sichtung und Prüfung der mittelalterlichen Überlieferung. Der Anschluß an die allgemeine Entwicklung mußte deswegen gleichzeitig mit der Revision bislang gültiger Deutungen vollzogen werden. Vor dieser Aufgabe stand Rumohr, als er begann, die Geschichte der italienischen Malerei von den frühchristlichen Anfängen an zu schreiben: das heißt eine Geschichte, die die mittelalterliche ebenso wie die »moderne« Kunst seit der Frührenaissance behandeln sollte. Eine Lösungsmöglichkeit für diese Aufgabe wies das Programm der »paleologia della pittura« auf, die Rumohr angewandt auf seine Konzeption einer historisch-kritischen Kunstgeschichte forschungspraktisch fruchtbar machen konnte. So

war es ihm möglich, einzelne Untersuchungsschritte aufzunehmen und in sein methodisches Instrumentarium zu integrieren, ohne daß allerdings Lanzis Behandlung als Ganzes ein Muster für ihn hätte abgeben können.

Rumohr hat an keiner Stelle seine Methode systematisch und zusammenhängend dargestellt. Sie muß aus seinen Arbeiten erschlossen werden: aus den »Italienischen Forschungen« und den Vorarbeiten dazu im Kunstblatt von 1820/21, die insofern eine wichtige Quelle darstellen, als sie zum einen den methodisch prekären Abschnitt über das Mittelalter in thesehafter Form erstmals dem Publikum vorstellten und zum anderen auch Rumohrs eigene Lernschritte zwischen 1820 und 1827 dokumentieren. Angesichts der fehlenden methodologischen Ausführungen verwundert es nicht, daß Rumohr sich an keiner Stelle ausführlich zum Problem der Echtheitskritik, Datierung und Zuschreibung geäußert hat. Die einzigen, eher beiläufigen Bemerkungen dazu befinden sich in seiner einleitenden Auseinandersetzung mit Lessing und Winckelmann, bezogen auf das Beispiel antiker Skulpturen. Darin äußerte er die Ansicht, daß bei der Deutung der Werke von einer »Übereinstimmung des künstlerischen Wollens jener Zeiten mit dem gesamten Leben des Volkes« auszugehen sei. In der Anmerkung zum Begriff des »künstlerischen Wollens« findet der Leser in knapper Form Rumohrs Vorstellung von der Echtheitsprüfung dargelegt, aus der auf die damit verbundenen Fragen von Datierung und Zuschreibung zwanglos rückgeschlossen werden kann. Diese knappe Darlegung ist deswegen ausgesprochen bedeutsam, weil aus ihr hervorgeht, inwiefern Rumohrs kritische Analysen an das Verständnis einer Bestimmung nach dem »carattere« anknüpfen, ergänzt um die für ihn wesentliche Wendung ins Psychologische. Aus dieser Wendung gewann sein Ansatz einen

Grad von Verallgemeinerungsfähigkeit, der eine Übertragung auf mittelalterliche Werke ermöglichte. In ganzer Länge lautet die Anmerkung:

»Indem ich hier vorschlage, die Kunst des classischen Alterthumes auch einmal nach der jedesmal vorwaltenden Lebensansicht, oder allgemeinen Stimmung des Gemüthes abzuurtheilen, glaube ich keineswegs die Unterscheidung von verschiedenen Stufen der Entwicklung äußerer Kunstfertigkeiten überflüssig zu machen ... noch die mancherley Richtungen des Sinnes auszuschließen, welche unsere ästhetischen Archäologen mit jenen gemeinschaftlich aufzufassen und, Style, zu benennen pflegen. – Doch fürchte ich, daß jene nicht selten sehr feinen Unterscheidungen der äußerlichen Merkmale der verschiedenen Zeiten und Schulen der Kunst bisweilen irre leiten könnten, weil bekanntlich in der Bildnerey die täuschendste Nachahmung, oder Nachbildung des bloß Formellen statt findet. Dahingegen scheint es, daß der Aufdruck des Geistes einzelner Künstler und ganzer Genossenschaften nimmer irre leiten könne, mithin bey historischen, wie bey ästhetischen Forschungen stets das sicherste Kennzeichen abgeben müsse.«⁷³

Damit nahm Rumohr auf, was Lanzi in seiner Darlegung zu den Problemen von Zuschreibung und Datierung postuliert hatte. Dem Gedanken, daß Zuschreibungsurteile auf der Basis einer Bestimmung des »carattere« über die einzelne Künstlerpersönlichkeit hinaus auch auf größere Einheiten wie »scuole« oder einen bestimmten »gusto« bezogen werden können, gab Rumohr eine Wendung, die bei Lanzi noch nicht ausgeführt worden war, obwohl sie in seiner Betrachtung zum »disegno« angelegt war. Darin hatte Lanzi davon gesprochen, daß das Studium des »disegno« dem Kenner ermögliche, die »maniera

di pensare, di disporre, di contraporre ch'è familiare all'autore« zu erfassen. Ausdrücklich bezog Lanzi dies nur auf den einzelnen Künstler, den »vero autore«, den es zu bestimmen gelte. Rumohr betonte dagegen, daß das »sicherste Kennzeichen« für eine Zuschreibung der »Aufdruck des Geistes einzelner Künstler und ganzer Genossenschaften« sei. Diesen »Aufdruck des Geistes«, den er auch als Signatur von Kollektiven auffinden zu können glaubte, verstand Rumohr – und darin besteht seine spezifische Wende sowohl Lanzi als auch der älteren kunsttheoretischen Auffassung zur Zuschreibungsproblematik gegenüber – psychologisch als Niederschlag einer »vorwaltenden Lebensansicht, oder allgemeinen Stimmung des Gemüthes«. In umgekehrter Richtung betrachtet, ergibt sich damit eine Gedankenfolge, die von Roger de Piles und seiner Verknüpfung des spezifischen Modus zeichnerischer Formgebung als »carattere« mit dem »caractere de penser« reicht über Lanzis Konzeption einer »paleologia della pittura« auf der Grundlage der Annahme, daß die »maniera di pensare« unlösbar verbunden sei mit der jeweiligen künstlerischen Gestaltungsweise, bis hin zu Rumohrs Ansicht, der bloße Formvergleich an den Werken lasse keine Sicherheit in der Echtheitsbestimmung zu, so lange er nicht als Spur des »Geistes«, bzw. der »Lebensansichten« und Seelenstimmungen gelesen werde. Insofern erscheint es nur konsequent, daß Rumohr größten Wert darauf legte, die solchermaßen zur Echtheitsprüfung und Datierung zu bestimmenden formalen Eigenschaften mit dem Begriff »Manier« zu bezeichnen.⁷⁴

Die Bemühungen der älteren Kunstbetrachtung um die systematische Fundierung des Basisinstrumentariums von Echtheitskritik, Datierung und Zuschreibung nach Maßgabe des Wahrheitsideals des »dicrimen veri ac falsi« hat-

ten mit Lanzis Programm der »paleologia della pittura« einen Punkt erreicht, an dem Rumohr dann noch die Wendung in eine historische Sozialpsychologie zu vollziehen hatte, um ein gegenstandsspezifisches Verfahren ableiten zu können, das bruchlos in den historisch-kritischen Methodenapparat einzufügen war. Denn die Deutung des Wirkungszusammenhangs in der Kunstentwicklung leitete Rumohr – den methodisch aufeinander aufbauenden Interpretationsformen der »Kritischen Historik« entsprechend – aus den technischen und künstlerischen Bedingungen des jeweils erreichten Entwicklungsstandes ab sowie aus der Interpretation der realhistorischen Bedingungen und ihres Reflexes auf die psychologische Verfaßtheit der Kunstproduzenten und -rezipienten. Die Ausrichtung der Deutung an einem im weitesten Sinne als historische Sozialpsychologie zu bezeichnenden Bezugsrahmen harmoniert bruchlos mit der Lesart künstlerischer Formen als »Aufdruck« kollektiver psychischer Befindlichkeiten. Von der Ausbildung einer formkritischen Analyse her betrachtet, bedeutet dies gleichermaßen, daß Rumohr seine Art historischer Sozialpsychologie nicht erst interpretativ auf ein zuvor unabhängig davon kritisch gesichtetes Material bezog, sondern vielmehr, daß die Formkritik selbst von vornherein hypothetisch daran orientiert wurde. »Sehen« und Deutung sind damit schon auf der Ebene der Entwicklung des kunsthistorischen Handwerkszeugs der Echtheitsprüfung, Datierung und Zuschreibung nicht voneinander zu trennen⁷⁵. Nicht ein Unterschied im persönlichen Vermögen, sondern der Wandel in der Wahrnehmungsorientierung ist dafür verantwortlich, daß Rumohr imstande war, an mittelalterlichen Werken Formen zu erkennen, die Lanzi nicht vermerkt hatte. Daraus resultierte, daß er auch nur einzelne Elemente aus Lanzis Behand-

lungsweise übernahm. Die Anlehnungen und Differenzen lassen sich in einem Vergleich der Ausführungen zur Malerei der Langobardenzeit verdeutlichen.

Der Ausgangspunkt für Lanzis Untersuchung des »stile langobardico« war Vasaris Aussage über die Nichtexistenz italienischer Kunst im Mittelalter. Für eine Widerlegung dieser Aussage maß er dem Mailänder Raum einschließlich Pavia und Monza als mittelalterlichen Machtzentren besondere Bedeutung zu. Damit schloß er an die Auffassung Tiraboschis an, der die Malerei unter der langobardischen Herrschaft zwar als äußerst miserabel erachtete, aber die Tatsache ihrer bloßen Ausübung unter der Fremdherrschaft als wichtiges historisches Faktum herausgestrichen hatte⁷⁶.

Lanzis Vorgehen in der Behandlung unterteilt sich in folgende Schritte: Er bemühte sich, als erstes eine Art Gesamtcharakteristik zu entwerfen. Dazu gehört der oben zitierte Hinweis auf die Übereinstimmung des »gusto di scolpire e di scrivere«. Daran anschließend schrieb Lanzi:

»Lo stile di cui parliamo, espresso in lavori e di metallo e di marmo, è rozzo e duro oltre ogni esempio de'secoli antecedenti; e più spesso e meglio vedesi esercitato in ritrarre mostri, ucelli e quadrupedi che figure umane.«⁷⁷

Zu einer wirklichen Differenzierung dieser generellen Aussage ist Lanzi auch in der folgenden Ausführung nicht gelangt, in der er zusammenfassend die Beispiele anführte. Dabei unterteilte er diese in zwei Gruppen: zum einen diejenigen Werke, die für ihn auf prägnante Weise den »stile rozzo e duro« verkörperten, und eine zweite Gruppe, die er damit verglichen als Ausfluß eines etwas besseren Geschmacks ansah. Schon diese Unterscheidung zeigt eine Unbeholfenheit, formale Unterschiede tatsächlich zu kennzeichnen. Als Beispiele führte er Werke der Skulptur, des

Kunsthandwerks und der Malerei an, die er entweder für datiert oder datierbar hielt. Seine eigene Datierung nahm er auf der Grundlage von schriftlichen Quellen oder paläographisch bzw. epigraphisch bestimmbar Merkmalen vor. Um die Art seiner Kennzeichnung der Beispiele zu illustrieren, sei hier die Darstellung der gesamten ersten Gruppe wiedergegeben:

»Al duomo, a San Michele, a San Giovanni di Pavia sono su le porte fregi di animali variamente concatenati fra loro, spesso in positura naturale, spesso con la testa rivolta a tergo; e per entro le già dette chiese e in alquante altre s'incontrano capitelli con figure simili, aggiuntevi talora istorie di uomini, fui per dire d'un altra specie, tanto da noi dissomigliano. La stessa depravazione dell'arte occupò i luoghi dominati da'duchi longobardici; qual fu il Friuli, che conserva ancora molti monumenti di quella barbarie. E in Cividale un altar di marmo cominciato dal duca Pemmone, compiuto da Ratchi suo figlio, vivuti nell'ottavo secolo: i bassirilievi presentano Gesù Cristo assiso fra vari angeli, la sua Epifania, la Visitazione della Beata Vergine. Sembra non potesi depravar l'arte oltre la rozzezza di queste figure: e tuttavia chi osserverà sul luogo il fregio di una porta o i capitelli di San Celso in Milano, opere del secolo X, confesserà che poté l'arte peggiorar molto, quando al rozzo aggiunse il ridicolo, e creò figure nane, tutte mani, tutte teste, con gambe e piedi malcapace di sostenerle. Di tal disegno in Verona e altrove sono altri marmi moltissimi.«⁷⁸

Disparate Einzelbeobachtungen zum ikonographischen Gegenstand, zu den Proportionen der dargestellten Figuren und im weiteren Sinne des Wortes zu ihrer Komposition bilden Lanzis Versuch einer Kennzeichnung dieser Gruppe. Trotz seines Bemühens fand er keinen Weg zu einer

weitergehenden Formcharakterisierung. Den Gesamteindruck eines »stile rozzo e duro« affirmierend, steigerte Lanzi lediglich rhetorisch seine Aussage, wenn er von »depravazione« oder »barbarie« sprach. Das gleiche gilt für die zweite Werkgruppe, über deren formale Eigenschaften Lanzi folgendes zu bemerken fand: »non ne manca pur qualche saggio«, »disegnate e colorite assai ragionevolmente quasi sul far de'buoni musaici di Ravenna e di Roma«, »tutto in greco stile«. Ingesamt befand er über diese Werke:

»Vi ha nondimeno de'monumenti che vietan di credere per sistema che fior dell'antico buon gusto non rimanesse allora in Italia.«⁷⁹

Derartige Formulierungen deuten auf einen Formvergleich mit antiken, frühchristlichen und byzantinischen Gestaltungen hin, ohne daß aber nähere Ausführungen dazu folgten. In der Behandlung der Frühphasen hatte bei Lanzi die vielzitierte Widerlegung der Vasari-Aussage im Zentrum gestanden. Damit war Lanzis wichtigste Frage in dem Augenblick letztlich schon beantwortet, in dem er italienische Werke des Mittelalters mit einiger Sicherheit nachweisen konnte. Die daran anschließende Frage, die sich aus einer kritischen Betrachtung des Stellenwerts von Vasaris Behauptung ergibt, nämlich diejenige, wie sich das Wiederaufleben der Kunst nach dem, laut Vasari, vorhergehenden Abbruch über Jahrhunderte hinweg erkläre, machte sich nur recht zaghaft in seiner Untersuchung zur Vorgeschichte der Florentiner Schule geltend. Zur Entwicklung der Kunst im gesamten italienischen Raum in der Zeit vor Cimabue konnte er sie nicht in Beziehung setzen. Damit blieb er dem von Niebuhr charakterisierten Verhalten eines antiquarischen Kritikers verhaftet, der die Fehler der älteren Überlieferung durch die Revision von Einzelaussagen zu korrigieren sucht.

Verfolgt man Niebuhrs Vorstellung weiter, läßt

sich sagen: An die Leerstelle, die das kritisch destruierte Vorurteil über den historischen Verlauf hinterläßt, begann Rumohr, nicht nur anders lautende Einzelaussagen zu setzen, sondern auch den damit verbundenen Kontext als Ganzes zu reformulieren. Sein Ansatz zu einer Rekonstruktion der Zusammenhänge italienischer Malereientwicklung basierte auf einem entsprechend übergreifenden Hypothesengefüge zum geschichtlichen Verlauf. Grob skizziert lautete es folgendermaßen: Geschichte – und damit auch die Geschichte der Malerei Italiens – ist gekennzeichnet von einem universalen Bedingungs- und Wirkungszusammenhang. Von daher sind keine absoluten Abbrüche anzunehmen, und selbst ein tiefgehender Wandel ist so zu begreifen, daß er auf Bedingungen beruht, die in der Vergangenheit dafür angelegt wurden. Eine Erklärung des Wiederauflebens der Kunst seit der Protorenaissance hat dem insofern Rechnung zu tragen, als sie die Bedingungen dafür in der vorangehenden Entwicklung im Mittelalter aufzuzeigen hat. Anhand dieser Bedingungen ist weiterhin zu erläutern, inwiefern tatsächlich von einem »Wiederaufleben« gesprochen werden kann, das heißt welche Beziehungen zwischen Antike und Renaissance aufgezeigt werden können. Zugleich ist in der Geschichte nichts wiederholbar, was für die Kunst bedeutet, daß dieses »Wiederaufleben« in der Renaissance etwas grundsätzlich anderes darstellt als die Kunst der Antike, wofür wiederum die Bedingungen in den dazwischenliegenden Epochen zu suchen sind.

So begann Rumohrs Darstellung der italienischen Malereigeschichte konsequenterweise mit dem »Ursprung der neueren Kunst«, der Epoche, die dem Kapitel über den Einfluß der Goten und Langobarden vorangestellt war. Unter »neuerer Kunst« verstand Rumohr hier die christliche im Gegensatz zur heidnisch-antiken.

Ähnlich wie Maffei in der Paläographie des 18. Jahrhunderts in der nachantiken Schriftentwicklung eine graduelle Umformung der Buchstabengrundtypen der römischen Schrift erkannt hatte, suchte Rumohr den Übergang von der antiken zur frühchristlichen und von der frühchristlichen zur mittelalterlichen Malerei im Spannungsgefüge von Tradierung und Innovation verschiedener Elemente zu verfolgen. Statt von einem Abbruch sprach Rumohr von einer »Wendung«, einem »Richtungswechsel«⁸⁰ der Kunst im Übergang von der römischen Malerei zur frühchristlichen. Dabei sei sowohl das, was er den »Entwurf des Ganzen«, an anderer Stelle auch den »Styl« nannte, weitgehend von der römischen Malerei übernommen worden als auch bestimmte bevorzugte Techniken (wie das Mosaik), Motive (wie z. B. Gewandmotive) und ikonographische Gegenstände (Darstellung von Flußgöttern usw.). Verändert habe sich dagegen mit der christlichen Religion auch in der Kunst die »vorwaltende Anschauung«, die »alles beherrschende Gesinnung«, die »Idee« der Malerei⁸¹. Entsprechend stellten für Rumohr die »christlichen Allegorien« aus dem Neuen und Alten Testament thematische Neuerungen dar, wohingegen in der Perfektion der malerischen Techniken ein Abfall gegenüber der klassischen Kunst zu verzeichnen sein sollte.

Nach dem gleichen Schema baute Rumohr die Heuristik für das folgende Kapitel auf. Nach der Untersuchung der allgemeineschichtlichen Bedingungen, die durch den Einfall von Goten und Langobarden für die verschiedenen Kunstgattungen entstanden waren, galt seine Werkbetrachtung der Klärung der Frage, wie Tradition und Innovation innerhalb der frühchristlichen Kunst die spezifische Ausformung der Werke in diesem Zeitraum prägten. Vom Material her stellte die »langobardische« Zeit auch für Ru-

mohr die schwerwiegendsten Probleme. Der Denkmalbestand überhaupt in Frage kommender Werke – das heißt solcher Werke, deren Entstehung mit einiger Wahrscheinlichkeit für diese Zeit angenommen werden konnte –, war denkbar schmal. Das gleiche galt für entsprechende Hinweise der schriftlichen Überlieferung. Seine vergleichende Werkanalyse baute Rumohr folgendermaßen auf: Er begann mit einer rigiden Auswahl der Beispiele, wobei er nur diejenigen zur weiteren kritischen Betrachtung heranzog, die unabhängig von ihren formalen Eigenschaften datierbar waren, also nur solche Werke, die entweder als urkundlich gesichert gelten konnten oder die paläographisch, respektive epigraphisch zu bestimmen waren. Damit folgte er den Prinzipien, die in der paläographischen Formanalyse entwickelt worden waren und denen zu entsprechen sich auch Lanzi bemüht hatte. Ein Vergleich mit dem »Nouveau Traité« zeigt, wie in den dortigen Kapiteln zur Paläographie Schriftproben nur aus solchen Quellen zur Grundlage der Formanalyse und Aufstellung von Bestimmungskriterien benutzt wurden, die mit anderen hilfswissenschaftlichen Mitteln bereits auf ihre Echtheit hin geprüft und datiert worden waren. Diese datierten Schriftproben wurden dann in zeitliche und regionale Gruppen unterteilt, ihre gemeinsamen Merkmale in Form einer Gesamtcharakteristik zusammengefaßt und daran die Einzelcharakterisierungen jedes Beispiels in seinen Abweichungen und Variationen zum generellen Charakter angeschlossen⁸². Damit hatten die Paläographen ein feinmaschiges Netz von formalen Kriterien ausgearbeitet, dessen verbale Darstellung noch ergänzt wurde durch die beigelegten Kupferstichtafeln, auf denen Schriftproben zu allen Gruppen und möglichst noch zu jedem einzelnen Beispiel für Vergleiche mit bislang nicht datierten Quel-

len abgebildet waren. Wie oben zu sehen war, hatte schon Lanzi sich bemüht, diesem Muster zu folgen, indem er wiederum den paläographischen Datierungen für eine erste Ordnung der mittelalterlichen Malereien größte Bedeutung zumäß. Anhand des solchermaßen unabhängig von der künstlerischen Form datierten Materials hatte er dann seine »paleologia della pittura« vernehmlich in Hinblick auf den »disegno« entwickeln wollen. Nachdem Rumohr den Blick auf die mittelalterlichen Formen von vornherein daran ausgerichtet hatte, in ihnen den »Aufdruck des Geistes«, die »Lebensansichten« und die Gemütsverfassung zu sehen, war die Möglichkeit geschaffen, das bislang beherrschende ästhetische Urteil über mittelalterliche Gestaltungen zu umgehen und an den Werken anderes zu erkennen, als den »stile rozzo e duro«. Damit war er imstande, den Schritt zu vollziehen, der Lanzi noch versagt bleiben mußte: nämlich, dem paläographischen Muster folgend, an den datierten und zeitlich – nicht regional – geordneten Werkgruppen diejenigen formalen Eigenschaften zu bestimmen, die auch späterhin als Kriterien für die Echtheitsprüfung und Datierung fungieren konnten.

Rumohrs Art, von vornherein formale Charakteristika der Zeit mit den realitätsverarbeitenden Vorstellungen und Befindlichkeiten der Produzenten und Rezipienten der Werke zusammenzulesen, läßt sich deutlicher noch als in den detailliert ausgearbeiteten »Italienischen Forschungen« an deren thesenhafter Vorstudie im Kunstblatt erkennen. Darin entwarf er in groben Umrissen die Entwicklung der Malerei des italienischen Mittelalters. Auch hier verwies er mit Nachdruck auf die Grundlegung mittelalterlicher Gestaltungsweisen durch die Annahme der christlichen Religion, auf die dann unter der Langobardenherrschaft das Auseinandertreten

der byzantinischen und italienischen Kunstentwicklung erfolgt sein sollte. Bis zu den Karolingern stand für ihn das bewußte Anknüpfen der Auftraggeber an die antike Überlieferung dafür, daß das generelle Charakteristikum der Formen »einige Güte des Umrisses, Gradheit und Einfachheit des Styles (blieb), so wenig auch das Ungeschlachte der Arbeit, und die gänzliche Abwesenheit der Modellierung den Vergleich mit gleichzeitigen und späteren Denkmälern der Griechen aushielt.«⁸³ Für die Zeit seit dem 9. Jahrhundert wies er auf die politische Zerrüttung Italiens hin und, als Reaktion darauf, auf eine allgemeine Haltung, die »zu schwach, den fremden Einfluß abzuwehren, zu ungeduldig ihn zu ertragen« gewesen sei. An den Werken dieser Zeit sollte zu erkennen sein, »daß nunmehr alle Vorstellung von menschlicher Proportion erloschen war; daß der Umriss unsicher, schwankend, gedankenlos um den Gegenstand schweift, wesentliche Formen wegschneidet, andere ungethümlich vergrößert.«⁸⁴ Erst zaghaft seit dem 12. Jahrhundert sollte sich diese Situation mit dem Wiederaufleben einer städtischen Kultur in den italienischen Stadtstaaten geändert haben, um dann eine neue Richtung im Zusammenhang mit den religiösen Bewegungen einzuschlagen, die seit dem 13. Jahrhundert das Gefühlsleben und das Realitätsverständnis bestimmt haben sollten. Einschneidend in der Entwicklung der Malerei habe sich die Rezeption byzantinischer Werke erwiesen, die nicht alleine durch den Import von Werken und Künstlern nach dem Kreuzzug von 1204 bedingt gewesen sei sondern auch durch die neuen religiösen Bedürfnisse, denen die byzantinischen Werke entgegengekommen seien. Rumohr schrieb dazu:

»Indessen beruhet die Verbesserung der italienischen Kunstübung im zwölften Jahrhundert allein auf den Umrissen, welche aufhören, in

die Gegenstände einzuschneiden, und einigem Streben nach Leben und Ausdruck in den Köpfen. Von der griechischen unterscheidet sie sich, noch bis nach dem Jahre 1200 durch kurze Proportionen, dicke Umrisse, unvertiebene Farbflücke, und eine gänzliche Enthaltung vom Golde.«⁸⁵

»Auch sieht man deutlich, daß die erstarrten Überreste einsichtsvoller Anschauung der Natur, welche in der neugriechischen Malerey überall sichtbar werden, den im innersten Leben aufgeregten Italienern eben zur ersten Bekanntschaft mit der Natur selbst hinüberleiteten, welche gerade in den Werken der vorzüglichsten Nachahmer der Griechen, des Duccio von Siena und des Cimabue von Florenz, schon sehr merklich zu Tage liegt.«⁸⁶

Diese groben Charakterisierungen zeigen in ihrer Schlichtheit, wie Rumohr allgemeingeschichtliche Entwicklung, deren emotionale Verarbeitung und Kunstentwicklung zusammenband. Vergleicht man Rumohrs Vorgehen mit Lanzis Bemühen, seine »paleologia della pittura« auf die Betrachtung des »disegno« zu konzentrieren, so fällt auf, wie Rumohr hier die Umrisslinie in den Mittelpunkt rückte. Die historischen Veränderungen in der Malereigeschichte des Mittelalters versuchte er vornehmlich anhand der Umrisse aufzuzeigen. Proportion und Ausdruck nehmen daneben bei ihm eine untergeordnete Stellung ein. Jedoch wurde der Umrisslinie auch nur in der Skizze im Kunstblatt eine derartige Bedeutung als Hauptkriterium zugewiesen. In den sechs Jahre später erschienenen »Italienischen Forschungen« verliert sich diese Spur in einer wesentlich differenzierteren Formanalyse der einzelnen Werke. Offensichtlich war die Ausrichtung am Umriss für Rumohr eine Hilfskonstruktion, die in der weiteren Ausarbeitung fallengelassen werden konnte. Nach diesem Zwi-

schensschritt wandte er sich in den »Italienischen Forschungen« überwiegend den technischen und typologischen Eigenschaften der Werke zu, die ihm als vergleichsweise »sichere« Kriterien einer Bestimmung erschienen⁸⁷.

Auch die Bemühung, paläographische und kunsthistorisch-formanalytische Urteile miteinander zu korrelieren, findet sich bei Rumohr fortgeführt, was folgender Passus über ein Fresko in Assisi illustrieren mag:

»Die Zeichen der Evangelisten, so nicht abgefallen, waren den erwähnten Bücherverzierungen in Wahl, Vertheilung und Zeichnung nicht unähnlich. Erwägen wir, daß diese Malereyen für die frühere Epoche, das fünfte und sechste Jahrhundert, zu unvollkommen, für die nachfolgende der fränkisch-sächsischen Herrschaft viel zu alterthümlich und selbst zu kunstreich; daß die Namenszüge der Heiligen in eckigen, obwohl ungleichen Capitalbuchstaben geschrieben sind, welche keine neueren Schrift=Gewohnheiten verrathen: so dürfte die Vermuthung, daß sie vor der Ankunft Karls des Großen oder während der langobardischen Herrschaft beschafft worden an Sicherheit gewinnen.«⁸⁸

Die paläographischen Bestimmungen nahmen bei Rumohr nicht nur eine hervorragende Stellung ein sondern wurden auch mit besonderer Sorgfalt behandelt, wie die Tatsache belegt, daß er in Zweifelsfällen Niebuhrs Urteil über seine Einschätzungen erbat⁸⁹.

Rumohrs Orientierung an der Paläographie hatte auch in historiographischer Hinsicht Folgen. In den »Italienischen Forschungen« sind die einzelnen Kapitel zum Mittelalter so aufgebaut, daß der Erzählung der historisch-kunsthistorischen Zusammenhänge blockartig die Beschreibungen der Werke des behandelten Zeitraums nachgeordnet sind. Das heißt: Diese Beschreibungen

sind nicht in die Darstellung des geschichtlichen Verlaufs so eingebunden, daß entweder eine Bildbeschreibung als Ganzes oder eine einzelne Beobachtung an einem Werk als Beleg für eine bestimmte kunsthistorische Aussage fungieren. Das additive Hintereinanderschalten von knappen, jeweils in sich geschlossenen Beschreibungen erinnert an die Abfolge der »espèces« in den paläographischen Lehrbüchern. Beispielsweise sind im »Nouveau Traité« die Kapitel so aufgebaut, daß die Kennzeichnung der Einzelbeispiele als Spezifizierung des generellen Charakters einer Gruppe von Schriften aufgeführt ist, was zur Folge hat, daß nur diejenigen Eigenschaften benannt sind, die den generellen Charakter variieren, bzw. erheblich von ihm abweichen. Bei Rumohr ist zu beobachten, daß er die Bildbeschreibungen zu einzelnen Werken, die in der Abfolge eines Kapitels die hinteren Plätze einnehmen, derart auf die Benennung einzelner Merkmale reduzierte, daß eine Identifikation mitunter schwerfällt. Bezeichnend für die Funktion, die Rumohr damit seinen Beispielen und ihren Beschreibungen zuordnete, ist der einleitende Satz, mit dem er die Reihe der Bildbeschreibungen zum Kapitel über die langobardische Zeit eröffnete. Darin sprach er von einer Miniatur als der »wichtigste(n) Urkunde der Malerey langobardischer Zeiten«⁹⁰. Das hilfs-wissenschaftliche Schema, das die Untersuchung und Präsentation des Materials allein hinsichtlich seiner Verwendung zur weiteren Echtheitsprüfung, Datierung und Zuschreibung organisiert, hat hier Eingang gefunden in die Darstellung des kunsthistorischen Zusammenhangs.

Vergegenwärtigt man sich Rumohrs Orientierung am Paradigma »Geschichte«, stellt dies einen gravierenden Bruch dar. Mit der Entfaltung dieses Paradigmas in der »Kritischen Historik«

kommt der Geschichtsschreibung die Aufgabe zu, den historischen Ablauf in Hinblick auf die darin »wirksamen Momente«, wie Ranke es nannte, erzählend darzustellen. In einer solchen Darstellung sind hilfswissenschaftlich eruierte Belege für Aussagen über den geschichtlichen Verlauf nicht Teil der Erzählung, sondern allenfalls in den Anmerkungen anzutreffen. So wird beispielsweise ein paläographischer oder epigraphischer Beleg nicht derart in einer Geschichtsdarstellung zu finden sein, daß eine Erläuterung zur Form von Oberlängen als Nachweis für die Datierung einer Schrift eingefügt wird, auf deren Inhalt sich ein historisches Argument stützt. Solche Erläuterungen sind abgesehen vom Anmerkungsapparat vor allem in der hilfswissenschaftlichen Spezialliteratur beheimatet. In dieser Hinsicht weichen Rumohrs »Italienische Forschungen«, die als wichtigste Arbeit der Gründungsphase einer historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung in die Disziplingeschichte eingegangen sind, vom Vorbild der universalhistorischen Geschichtsschreibung ab. Rumohr erzählte zwar durchaus im universalhistorischen Sinne die Geschichte der italienischen Malerei eines Jahrtausends. In diese Darstellung wurden die Werkcharakterisierungen nach einem Schema interpoliert, das der Materialpräsentation in paläographischen Lehrbüchern entspricht.

In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, daß die in sich abgeschlossenen Werkbeschreibungen in der Monographie G. F. Waagens über die Brüder van Eyck an anderer Stelle plaziert sind. Bei Waagen, dessen Arbeit gleichermaßen wie diejenige Rumohrs den Grundsätzen der »Kritischen Historik« verpflichtet ist, die aber nicht – bedingt durch den Gegenstand der Untersuchung – in Auseinandersetzung mit einer Vorgängerliteratur wie Lanzis »Storia« entstanden ist, tauchen solche Werkbeschreibungen im an-

gefügten Katalogteil auf und nicht in der kunsthistorischen Darstellung.

3.

Aus dem bislang Gesagten zeichnet sich ab, daß der Unterschied zwischen Lanzis »Storia« und Rumohrs »Italienischen Forschungen« wesentlich darin besteht, daß es erst Rumohr durch die Perspektivik des »Grundbegriffs ›Geschichte‹« und dessen methodischer Entfaltung im historisch-kritischen Verfahren gelingen konnte, die Deutungsmuster der Vasari-Tradition zu revidieren. Die Theorien, die Lanzi sowohl für die Strukturierung seiner Untersuchungsschritte als auch für die Interpretation zur Verfügung standen, erlaubten eine solche grundlegende Revision noch nicht. Ihr hatten zwar seine respektgebietenden Bemühungen gegolten. Jedoch reichten die zur Zeit der Abfassung der »Storia« gegebenen Mittel nicht hin, über das von ihm entwickelte methodische Programm hinaus gleichermaßen auch einen neuen Ansatz zur Interpretation der italienischen Malereigeschichte vorzulegen, mit der die allgemein anerkannten Schwachstellen bisheriger Deutungen kompensiert werden konnten.

Tatsächlich stellt der Vorwurf, Vasari und seinen Nachfolgern unkritisch zu folgen, einen der wichtigsten Kritikpunkte in Rumohrs Auseinandersetzung mit der »Storia« dar. In gewissem Sinne hatte er auch recht damit. Obwohl Lanzi sich um die kritische Sichtung der älteren Literatur bemüht hat, obwohl er immer wieder Einwände gegenüber einzelnen Aussagen des Florentiner Historiographen vorgebracht hat und obwohl die gesamte Anlage seiner Arbeit mit der Darstellung sämtlicher Malerschulen in Italien das historiographische Modell zu überwinden scheint, blieb Lanzi Vasaris Erklärungsmustern doch weitgehend verpflichtet. Denn in der Deu-

tung des geschichtlichen Verlaufs ist es ihm nicht geglückt, zu einer neuen Konzeption durchzudringen. Das sei wiederum am Beispiel des sogenannten Neubeginns der Malerei illustriert: Vasaris Behauptung lautete, daß es im mittelalterlichen Italien keine einheimischen Künstler gegeben habe, daß die ersten, die die Kunst überhaupt wieder gepflegt hätten, Byzantiner gewesen seien und daß trotz ihrer Miserabilität Cimabue von ihnen seine Ausbildung erhalten habe. In ihm erkannte Vasari den Begründer der neueren Malerei in Italien, die sich mit dessen Schüler Giotto zu erster Größe aufgeschwungen habe. Damit gebühre Florenz der Ruhm, die Wiege der neueren Malerei gewesen zu sein, die sich von dort aus über ganz Italien habe ausbreiten können.

Betrachtet man Lanzis Ergebnisse zu dieser Frage, so fällt folgendes auf: Er war imstande, eine nicht unbeträchtliche Menge von Künstlern und Kunstwerken des Mittelalters in den jeweiligen ersten Epochen jeder Schule zu benennen. Damit konnte er der These vom Erlöschen der Kunst im Italien des Mittelalters widersprechen. Jedoch sind diese Epochen nicht mit der jeweiligen Schulentwicklung verknüpft, sondern unverbunden ihr vorangestellt. Die erste Schulbildung fand für Lanzi durch Giotto statt, weshalb er über ihn sagte: »Giotto fu il padre della nuova pittura.«⁹¹ Gleichermäßen urteilte er im Sinne Vasaris über Florenz. Obwohl schon vorher Künstler anderer Orte ihren Beitrag zur Verbesserung der Malerei geliefert hätten, müsse trotzdem gesagt werden, »...che niuno giunse allora tant'oltre, né tanto cooperò con gli esempi ad accrescer l'arte quanto i Fiorentini.«⁹² Diese erste Schule Giottos habe sich über ganz Italien verbreitet, und erst in der Folge sollen sich dann die regionalen Schulen herausgebildet haben.

Dadurch entsteht folgende Eigentümlichkeit: Bei allen Regionalschulen, mit Ausnahme der

Florentiner, wirkt die Auflistung von vorgiottesken Werken und Künstlern angeklebt, und diese Wirkung entsteht dadurch, daß ihrer Benennung keine klärende Funktion zugeordnet werden kann. Sie beleuchtet weder die spätere Entwicklung am Ort, noch ist sie in Hinblick auf Giotto von Belang. Das bedeutet, daß sie lediglich als Beleg für die Existenz von italienischer Kunst vor dem ersten Schulbegründer dient, ohne daß daraus weiteres für den geschichtlichen Verlauf folgt. Seine Deutung bleibt weiterhin Vasari verpflichtet.

Dagegen hatte Rumohr nicht nur die Grundlegung der mittelalterlichen Malerei aus dem Zusammentreffen spätantiker Gestaltungsmöglichkeiten und -formen mit den neuen religiösen Inhalten, kultischen Bedürfnissen und emotionalen Beweggründen des Christentums interpretiert, ihre Ausgestaltung während des Mittelalters verfolgt, sondern auch eine veränderte Deutung der Protorenaissance als dem Beginn einer neuen Epoche in der Malerei vorgelegt. Im Gegensatz zu Vasari maß er dem byzantinischen Einfluß auf die italienische Malerei große Bedeutung im positiven Sinne zu. Die byzantinischen Werke, die gerade über Venedig nach dem Kreuzzug von 1204 nach Italien gekommen waren, sollten die ortsansässigen Künstler mit Techniken wieder vertraut gemacht haben, die sich seit der Antike in Byzanz im Gegensatz zum Westen erhalten hatten. Auch in Hinblick auf das, was er »Auffassung« nannte, sah er in Byzanz eine Art Antikenkühlschrank. Sehr wichtig für ihn war, daß die Byzantiner andere Möglichkeiten für die Darstellung emotionaler Bewegtheit ausgebildet hatten als die westliche Kunst. Dieses Faktum sei wesentlich gewesen für die Aufnahme der byzantinischen Kunst in Italien, da aus religiösen Impulsen der Wunsch nach emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten bestan-

den habe. Für Rumohr trug dann auch gerade der Bettelorden der Franziskaner zur Ausbildung einer neuen Kunstform, die aus dem byzantinischen Einfluß auf die italienische Malerei hervorgegangen war, entscheidend bei. Er habe die Aufträge an einen Giunta Pisano ebenso vergeben wie später an Giotto⁹³.

Lanzis Bemühungen, Cimabue und Giotto nicht ganz aus dem kunstgeschichtlichen Nichts erlösen zu lassen und eine Verknüpfung mit früheren Künstlern und ihren Werken aufzuzeigen, lassen seine Ausführungen zur Florentiner Frühphase erkennen. Wie bereits angedeutet, diente ihm bei diesem Versuch der »disegno« als Leitfaden: Durch Schulung am antiken Vorbild, vor allem an den Sarkophagen des Campo Santo, sollten Nicolo und Giovanni Pisano ihren »disegno« ausgebildet haben, wodurch über ihre Skulpturen der erste Schritt zu einer Verbesserung erreicht worden sei: »...il primo passo onde si creò nuovo stile fu migliorar la scultura...« und der zweite: »Al miglioramento della scultura seguì quello del musaico...«⁹⁴ Es gehört zu den Inkonsistenzen der »Storia«, daß Lanzi an dieser Stelle dem Mosaik eine bedeutende entwicklungsgeschichtliche Rolle zuwies, jedoch aus dieser Beurteilung keine weiteren Konsequenzen zog. Die Aussage des Zitats bezieht sich ausschließlich auf angebliche Arbeiten Jacopo Torriti in der Toskana. Die frühen römischen und venezianischen Mosaiken dagegen erwähnte Lanzi eher beiläufig, ohne ihren Stellenwert für die weitere Malereigeschichte zu untersuchen. In der Behandlung dieser »Schulen« folgte Lanzi in frappantem Widerspruch zu seiner eigenen Aussage über Torriti einer kunsttheoretischen Auffassung, die Mosaik und Malerei als Gattungen so weit voneinander unterschied, daß sie die Mosaiken aus der Darstellung der Malereigeschichte ausklammerte⁹⁵. Schon dieses Beispiel

illustriert, wie Lanzi sich unterschiedlicher Theoriefragmente bediente, die miteinander unvereinbar waren, wenn sie nicht sogar einander offen widersprachen.

In seinem Bemühen, den Verlauf der Florentiner Schule nachzuzeichnen, findet sich als nächster Schritt eine Auflistung der Pisaner Maler seit dem 11. Jahrhundert. Auch in diesem Fall handelt es sich um eine Reihung von Daten zu Künstlern und Werken, der Lanzi keinen Hinweis beifügte, in welcher Beziehung er diese Malereien zu der zuvor erwähnten Skulptur und dem Mosaik sah und welche Bedeutung er ihnen für den weiteren kunstgeschichtlichen Verlauf beimaß. Eine Ausnahme davon bildet die Behandlung von Giunta Pisanos Werk, dem Lanzi eine ausführliche Besprechung widmete. Darin kam er zu folgender ungewöhnlicher Aussage:

»Esse in paragone di quelle di Cimabue, che vi operò circa a 40 anni appresso, fan parere che in questo genere di dipingere non fosse Giunta forte a bastanza.«⁹⁶

Trotzdem sollte Giunta dem Cimabue als Vorbild gedient haben. Diese außergewöhnliche Äußerung Lanzis zu einem zeitlichen Verlauf ist von dem Bemühen gekennzeichnet, eine Abfolge klärend zu erfassen. Allerdings wird dies von den weiteren Ausführungen wieder konterkariert, in denen Lanzi trotz einzelner kritischer Anmerkungen zu Vasari doch wieder dessen Sichtweise über die Rolle Cimabues folgte. Die erstaunliche Tatsache, daß er in bezug auf die »Anfänge« auf Vasaris Modell zurückgriff, das gerade die Entstehung der Protorenaissance nicht hinreichend aufklären konnte, verweist auf eine allgemeine Schwierigkeit in der historiographischen Konzeption. In Ermangelung einer tragfähigen Alternative hatte Lanzi in sein Modell der »scuole« das dreistufige Geschichtsschema von Anfang, Blüte und Verfall der Vasari-Tradition integriert.

Diesem Schema zufolge konnten für die Zeit vor dem Beginn der Proto-Renaissance keine Deutungen für historische Zusammenhänge erstellt werden, abgesehen von der Möglichkeit, das Mittelalter als dritte Stufe eines vorangehenden Zyklus und damit als Verfallszeit zu interpretieren. Deshalb kollidierte Lanzis Versuch, gerade diese Sichtweise zu überwinden, mit der Notwendigkeit einer historiographischen Binnenstrukturierung für die regionalen Einheiten der »scuole«. Diese Schwierigkeit ist dafür verantwortlich, daß die Darstellung der Frühphasen vor der Konstituierung eines Schulcharakters bei ihm zwischen additiver Materialpräsentation und unterschwelliger Anlehnung an die älteren Deutungsweisen changierte. Das gleiche gilt für die Wiederholungen des zyklischen Ablaufs in Form von Parallelisierungen nach dem Muster der »*historia magistra vitae*«. Nur in diesem Kontext war es möglich, daß Charakterisierungen von Künstlern wie Cimabue und Giotto in folgendem Vergleich gipfelten:

»Se Cimabue fu il Michelangelo di quella età,
Giotto ne fu il Raffaello.«⁹⁷

Diese Parallelisierung bezieht sich auf zwei künstlerische Grundprinzipien, wonach Giottos und Raffaels Werke als Exempel für die höchste Realisierung der Anmut in den Formen gesehen werden sollten, Cimabue und Michelangelo dagegen als »Massenbewältiger«, deren Arbeiten sich weniger durch Schönheit als durch Kraft auszeichneten. Durch solche Vergleiche gerinnt Geschichte zur zyklischen Wiederholung beispielhafter Höhepunkte, personifiziert durch die Schulstifter und materialisiert in ihren Werken. Diese Parallelisierungen übergreifen einen großen Zeitraum. Dadurch waren sie integrierbar in das Gesamtsystem des Wechsels von künstlerischen Grundprinzipien entsprechend der Abfolge der Regionalschulen in der künstlerischen

Führungsrolle⁹⁸. Denn Lanzi stellte seinem Leser den zeitlichen Verlauf in der Malerei Italiens – despektierlich formuliert – wie einen Staffellauf vor: Jede Region stellte mit einem Schulhaupt und den entsprechenden malerischen Grundsätzen einen Läufer, der das Staffelholz des künstlerischen Fortschritts für eine Strecke in der Hand behielt, bevor er es der nächsten regionalen Schule übergeben mußte. Im Rahmen dieses Schemas konnte zweierlei nicht erklärt werden: wie aus der bisherigen Entwicklung der einzelnen Schulen die Übernahme der Führungsrolle im gesamtitalienischen Konzert zu einem bestimmten Zeitpunkt zu verstehen ist und wie der Zusammenhang zwischen der Erschöpfung der einen und dem Erstarken der folgenden Schule gesehen werden soll. Als historiographisches Modell erinnert dies an Mabillons Konzeption der nationalen Schriftformen, in der gleichermaßen Formkonstanzen am Ort verknüpft sind mit der Vorstellung vom Wechsel einander in gewisser Zeit ablösender Dominanzen. Für Mabillon war beispielsweise das »langobardico« die Schrift der Langobarden, die mit ihrem Einfall in Italien auch ihre Schriftform unter Verdrängung des »gotico« durchsetzen. Seit diesem Zeitpunkt soll es die national-italienische Schrift bis zum Ende des Mittelalters geworden sein. Entsprechendes findet sich bei Lanzis Behandlung der Mailänder Schule: die Formdominanz des hier auf die engere Region beschränkten »langobardico« über die Jahrhunderte hinweg. Nicht nur von Maffei war dies auf paläographischem Gebiet kritisiert worden. Verfolgt man die Auseinandersetzungen mit dem »langobardico« bei den italienischen Historikern, so ist festzustellen, daß schon seit Muratori mit erstaunlicherweise ausdrücklichem Bezug zur Kunst dieses Thema ebenso wie die unselige Frage nach den Goten und der Gotik im Widerspruch zu Mabillon behandelt wurde.

Lanzis Konzeption fällt damit hinter die Diskussion von Maffei bis Tiraboschi zurück⁹⁹. Andererseits verlief diese Diskussion im Rahmen einer Auseinandersetzung über Einzelfragen und konnte deshalb – vielleicht abgesehen von Maffeis nur fragmentarisch publizierter Paläographie-Revision – auch kein Vorbild für Geschichtsschreibung abgeben.

Eine Erklärungsschwäche hinsichtlich der Zusammenhänge des zeitlichen Verlaufs kennzeichnet nicht nur das historiographische Modell der »Storia«. Auch die Einzeldarstellungen, angefangen von den jeweiligen Epochen über die verschiedenen Künstler bis zur Kennzeichnung des einzelnen Werkes, weisen diesen Mangel auf. Ein wesentlicher Indikator dafür ist der Sprachstil der »Storia«, oder genauer gesagt, das Auseinanderfallen sprachlich konsistenter Textpassagen und einer additiven Darstellungsform. Zu den erstgenannten gehören die jeweiligen Darstellungen des »carattere generale«, die Literaturreferate und -diskussionen und die programmatischen Äußerungen. Weitgehend additiv wird der Sprachstil in den Bemerkungen zu einzelnen Künstlern und Kunstwerken, und zwar in zunehmendem Maße, je tiefer er in die Filiationen einer »Schule« eindringt. Dieser Eindruck wird etwas abgemildert durch die unzähligen »gelehrten« Querverweise. Sieht man von ihnen einmal ab, sind große Teile der »Storia« gekennzeichnet durch additive Abfolgen von Künstlernamen, biographischen Daten, Angaben zum Ort von Werken und wenigen künstlerischen Merkmalen. Diese Darstellungsweise hängt zusammen mit dem Schema von Einzelcharakterisierungen als Spezifizierung des allgemeinen »carattere«. Dabei fehlen diesen Auflistungen dann erzählerische Qualitäten, die mögliche Zusammenhänge der Werke und Künstler untereinander verdeutlichen könnten. Dies ist beispielsweise

an der oben zitierten Passage über die »lombardische« Kunst erkennbar. In dem Abschnitt über die typischen Vertreter des »gusto lombardico« wird deutlich, wie Lanzi die Beispiele nebeneinander benannte, ohne daß er Bezüge der Werke untereinander, zu zeitgenössischen Werken an anderen Orten, zu früheren oder späteren derselben »Schule« herstellte.

Das Fehlen einer beschreibenden Erzählung gilt als Symptom für einen Mangel an historischer Erklärungsfähigkeit. In der neueren Geschichtswissenschaft ist seit Danto bekannt, daß der beschreibenden Erzählung in der Geschichtsschreibung erklärende Funktion zukommt, ja daß die Erklärung von Vergangenheit sich aus der Erzählung ihres Ablaufs herleitet – oder wie Danto selbst formulierte: »... daß also eine Erzählung, insoweit sie erklärt, zugleich auch angibt, was geschehen ist, und daß sie, insofern sie genau wiedergibt, was geschehen ist, zugleich auch erklärt. In dieser Weise also bilden erzählende Beschreibung und historische Erklärung ein unauflösliches Ganzes.«¹⁰⁰ Das bedeutet, daß eine noch so vollständige Daten- und Faktensammlung – das große Verdienst von Lanzis »Storia« – noch keine Geschichtsschreibung im Sinne von Aufklärung über die Vergangenheit ergibt. Danto hat dies am Beispiel des »idealen Chronisten« deutlich gemacht: Seine korrekte, unverfälschte und vollständige Chronik hilft dem Leser nicht weiter, etwas zu verstehen. Der Grund dafür liegt in der mangelnden Verknüpfung, die keine Zusammenhänge erkennbar werden läßt. Der Zusammenhang, der in jeder historischen Betrachtung den Verlauf angibt, ist damit der eigentliche Gegenstand, den es zu verstehen gilt. Danto äußerte, daß vielfach übersehen werde, »... daß das explanandum nicht einfach ein Ereignis beschreibt – etwas, das geschieht –, sondern eine *Veränderung*. In der Tat ist das

Vorhandensein von Veränderung in die Sprache eingebaut, die wir benutzen, um Dinge zu beschreiben: Die Beschreibung stellt implizit den Bezug zu einem vergangenen Zustand im Subjekt der Veränderung her.«¹⁰¹

An den Sprüngen in der sprachlichen Darstellung in Lanzis »Storia« läßt sich ablesen, wo und inwieweit er imstande war, eine solche Veränderung, die Veränderung in der Geschichte der Kunst, zu beschreiben und wo nicht. In den Teilen der additiven Präsentation seiner Materialsammlung näherte er sich dem »idealen Chronisten«, andere Passagen, wie z. B. die erste Epoche der Florentiner Schule, sind durchdrungen von dem Bemühen, zu einer erklärenden Beschreibung der kunstgeschichtlichen Veränderung zu gelangen. Rein vom sprachlichen Aspekt her betrachtet, ist ihm dies am besten gelungen, wo er gegen seine Intention in das Paradigma einer Historiographie nach dem Vasari-Schema zurückfiel. Dabei allerdings bestand das Problem, daß nach Vasaris Vorbild zwar erzählt werden konnte – nämlich »Geschichten« und nicht »Geschichte« –, die Erklärungen aber, die diese Erzählungen implizierten, auf dem zu Lanzi Zeit erreichten Kenntnisstand zu bezweifeln waren. Diese Tatsache verweist – will man Lanzi nicht subjektive Unfähigkeit in der Bewältigung der von ihm selbst zu Tage geförderten Materialmassen unterstellen – auf eine objektive Schwäche der Konzeptualisierung hin. Dann muß angenommen werden, daß es zur Viten-Historiographie für die Kunstliteratur noch keine realisierbare Alternative gegeben hat – und dies, obwohl gerade Lanzi sich so nachdrücklich darum bemüht hatte, indem er sich an der allgemeinen Geschichtsforschung orientiert hatte, um dort Vorbilder zur Überwindung der Defizite der Vasari-Tradition zu finden.

Nun war das Wahrheitsideal der historischen

Hilfswissenschaften auf die Entscheidbarkeit von Aussagen über singuläre Tatbestände ausgerichtet, eben auf die Entscheidung, ob z. B. der Bericht einer Quelle über ein Geschehen aufgrund der Eigenschaften dieses Dokumentes als »wahr« oder »falsch« anzusehen sei. Vorgaben für eine Historiographie ließen sich daraus nicht herleiten, wie denn auch die Werke der Mauriner und diejenigen Muratoris nicht Geschichtsschreibung darstellen sondern gereinigte Materialsammlungen, denen höchstens – wie bei Muratori mit seinen »dissertationes« – einleitende Vorworte vorangestellt wurden¹⁰². Auch Tiraboschis »Storia della letteratura« – Lanzis erklärtes Vorbild –, die nach dem Willen des Autors Geschichtsschreibung sein sollte, ist letztlich eine chronologisch und nach Sachgebieten geordnete Sammlung von Literaturreferaten mit eingestreuten Rasonnements zu Einzelfragen.

Das historische Wahrheitsideal bedurfte erst der Wendung, die Niebuhr vorgelegt hat, um die »historia magistra vitae« verabschieden zu können und die Verfahrensweisen der historischen Hilfswissenschaften als »diplomatische Kritik« in die unter dem Paradigma »Geschichte« sich konstituierende »Kritische Historik« zu integrieren. Diese Wendung hatte Niebuhr in der oben zitierten Einleitung zur »Römischen Geschichte« 1811/12 vorgestellt. Damit liegt sie knapp drei Jahre nach dem Erscheinen der endgültigen Ausgabe der »Storia«. Lanzi hatte die Wendung nicht mehr mitvollziehen können. Dies blieb der nachfolgenden Generation überlassen, die darüber ein Instrument in die Hand bekam, mit dessen Hilfe wesentliche Fehlstellen der Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts kompensiert werden konnten. 1827 legte Rumohr mit seinen »Italienischen Forschungen« eine Rekonstruktion der italienischen Malereigeschichte vor, die weder dem Vasari-Modell folgte

noch sich auf Detailkritik beschränkte – das heißt, die für die Kunstgeschichte die Forderung Niebuhrs verwirklichte. Zu dieser Umsetzung war allerdings wesentlich mehr erforderlich, als Niebuhrs Postulat aufzeigt. Um Zusammenhänge aufdecken zu können, um rekonstruieren zu können, die Resultate der Rekonstruktion auf ihre Wahrscheinlichkeit hin prüfen zu können und ihnen dann die Form einer Erzählung zu geben, mußten Theorie und Methode eines neuen Paradigmas zur Verfügung stehen¹⁰³.

Verglichen mit den »Italienischen Forschungen« ist Lanzis Arbeit durch Schwächen in der Hypothesenbildung gekennzeichnet. Dies äußert sich in der eklektischen Handhabung von Theoriefragmenten, die nicht in einen systematischen Zusammenhang zu bringen waren. Er schloß sie seiner Faktensammlung an, konnte sie aber nicht für die Untersuchung wirklich fruchtbar machen. Deutlicher Ausdruck dafür ist seine Handhabung der Kriterien formaler Analyse im Gegensatz zu derjenigen Rumohrs. Ohne daß auch Rumohr dies erkannt hätte, ist die fehlende Systematisierung bei Lanzi dafür verantwortlich, daß seine »Gründe der Analogie« nicht hinreichend tragfähig waren. Lanzis Versuch, zu einer kunsthistorischen Forschung zu gelangen, fehlte damit insofern die theoretische Basis, als unter Theorie ein zur Erklärung fähiges, widerspruchsfreies und empiriefähiges Hypothesensystem zu verstehen ist¹⁰⁴.

Obwohl auch Zweifel an dessen Theoriefähigkeit angemeldet wurden, erfüllte das universalgeschichtliche Paradigma für die Vertreter der »Kritischen Historik« und die ihnen nachfolgenden Kunsthistoriker die Funktion, die historische Rekonstruktion hypothetisch anzuleiten: das heißt, wie Droysen es dargestellt hat – von den Hypothesen der Heuristik bis zur hypothesengeleiteten Entfaltung der systematisch aufein-

ander aufbauenden Interpretationsformen fortzuschreiten. Dieses Instrumentarium stand erst Rumohr zur Verfügung, der mit seiner Hilfe in einem ersten Ansatz Werke des Mittelalters historisch deuten konnte. Indem er aus der Perspektive der universalgeschichtlichen Denkform diese Deutungsmöglichkeit besaß, konnte er auch an den Werken Eigenschaften erkennen, die Lanzi noch nicht daran hatte bemerken können. Die nachfolgende Mittelalterforschung läßt erkennen, welche Möglichkeiten gerade auf diesem Gebiet seit Rumohr eröffnet worden sind. Dabei soll allerdings abschließend nicht verschwiegen werden, daß sich gerade in Hinblick auf die Theoriefrage das historistische Erbe der Kunstgeschichte aus der Periode ihrer historisch-kritischen Konstituierung keineswegs unproblematisch darstellt¹⁰⁵.

IV.

Zu den eingangs gestellten Fragen läßt sich demnach bemerken: Die schon von Capucci vermutete Beziehung der »Storia pittorica« zur allgemeinen Geschichtsforschung des 18. Jahrhunderts erweist sich als ein Versuch, Methoden der historischen Hilfswissenschaften auf die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst zu übertragen, der in dieser Nachdrücklichkeit für die Kunstliteratur einmalig ist. Das betrifft sowohl die explizite Programmatik, die Kunstbetrachtung an der Paläographie zu orientieren, als auch die Umsetzung dieses Programms durch die Rezeption nicht der zeitgenössischen Paläographie, sondern – wahrscheinlich über den Umweg des »Nouveau Traité de diplomatique« – der überholten Konzeption von Mabillon. Aus dieser Orientierung resultierte bei Lanzi:

1. die Ausrichtung der Faktensicherung für die Werke der bildenden Kunst am Wahrheitsideal des »discrimen veri ac falsi«,
2. das Bemühen, objektivierbare Kriterien für die Formanalyse zu entwickeln, die Datierungen auch bei anonymen Werken ermöglichen, und
3. der Versuch einer historiographischen Konzeptualisierung auf der Grundlage der Annahme regionaler Formkonstanzen.

Lanzis Programm der »paleologia della pittura« ist für die Kunstliteratur einzigartig. Jedoch geht aus seiner Herleitung hervor, daß sich in reflexiver wie praktischer Hinsicht eine Tradition der Verknüpfung von Kunstbetrachtung und historischen Hilfswissenschaften abzeichnet. Dies zeigt sich begriffsgeschichtlich in der Kunsttheorie an der Wendung in der Auffassung von »disegno« und »carattere«. Eine forschungspraktische Verbindungslinie wurde von Seiten der historischen Hilfswissenschaften gezogen. Sie basiert geschichtstheoretisch auf der Ausweitung ihrer Gegenstandsbestimmung zur polyhistorischen Forschungskonzeption, die die Kunstwerke mit anderen nichtschriftlichen Überresten der Vergangenheit zur »kulturhistorischen« Überlieferung zusammenband. Damit wurde die Kunstbetrachtung von den Historikern in den Gegenstandsbereich ihrer Forschung integriert.

- Von hier ergaben sich zwei Forschungsstränge:
1. die Suche nach Mitteilungen über Kunstwerke und Künstler in der Quellenüberlieferung und
 2. die formgeschichtlichen Ansätze der hilfswissenschaftlichen Teildisziplinen wie Paläographie und Epigraphik, die ihre Betrachtungsweisen vom nichtkünstlerischen Gegenstand auf die Werke der bildenden Kunst zu übertragen suchten.

Die Frage nach Wirkungszusammenhängen in umgekehrter Richtung blieb ausgeklammert. Es

gibt Hinweise, daß die Paläographie in der Ausbildung ihrer gegenstandsspezifischen Formanalysen wiederum Anleihen bei der Kunstbetrachtung gemacht hat. Solche Hinweise bilden sowohl die eingestreuten ästhetischen Wertungen, die sich kunsttheoretischen Vokabulars bedienen, als auch direkte Querverweise auf Literatur der Vasari-Nachfolge. Einen besonderen Fall stellen Bildbeschreibungen von Miniaturen illuminierter Handschriften dar, die sich in den Quelleneditionen der Historiker finden lassen. Aus diesen Hinweisen ist zu vermuten, daß im 18. Jahrhundert eine Verschränkung von Kunstbetrachtung und historischen Hilfswissenschaften im Sinne gegenseitiger Beeinflussung und Modifikation der Betrachtungsweisen stattgefunden hat.

Die zweite Frage nach der Rolle, die die »Storia« methodisch für die Annahme des Paradigmas »Geschichte« in der beginnenden historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung gehabt hat, konnte auf folgende Weise beantwortet werden: In Rumohrs »Italienischen Forschungen« von 1827, einem der frühesten Beispiele historisch-kritischer Kunstgeschichte, sind Kriterien des kritischen Formvergleichs entwickelt und angewendet worden, die insofern Lanzis Programm einer »paleologia della pittura« realisierten, als mit ihnen analog zu paläographischen Formanalysen Echtheitskritik und Datierungen vorgenommen werden konnten. Die Voraussetzung dafür bildete ihre Unabhängigkeit von ästhetisch-normativen Vorgaben: das heißt, sie konnten tatsächlich diejenigen Gegenstandsbereiche der Untersuchung erschließen, die bislang entweder aus der Betrachtung ausgeklammert worden waren oder denen gegenüber – allem Bemühen zum Trotz – der Blick verstellt geblieben war. Die mit diesen Kriterien ausgestattete Formanalyse der Werke konnte als methodischer

Kernbereich in eine kritische Faktensicherung eingebettet werden, die um die Kritik der älteren Literatur und die Quellenkritik erweitert wurde. In diesen Apparat war die »diplomatische Kritik« mit ihren aus dem »discrimen veri ac falsi« entwickelten methodischen Leitlinien eingegangen und ergänzt worden um die Prinzipien der »höheren Kritik«. Eine zwiespältige Rolle nehmen die Werkbeschreibungen und ihre Position im Kontext der kunsthistorischen Darstellung ein. Hier reflektiert Rumohrs Lösung hilfswissenschaftliche Verfahrensweisen im Widerspruch zu den Anforderungen einer Geschichtsschreibung unter dem universalgeschichtlichen Paradigma. Welche Auswirkungen dies im weiteren für das methodische Herzstück der Kunstgeschichte, die Werkanalyse und ihre historiographische Darstellung, gezeitigt hat, bedarf einer näheren Untersuchung.

Die dritte These, daß nämlich Lanzis Arbeit selbst noch kein Beispiel für die historisch-kritische Kunstgeschichtsschreibung ist, läßt sich folgendermaßen präzisieren: Nach den vorliegenden Ergebnissen muß festgestellt werden, daß die »Storia« nicht nur dem Wissenschaftsideal der »Kritischen Historik« in seiner methodischen Umsetzung nicht entsprach, sondern – vom Standpunkt der neueren Wissenschaftslehre betrachtet – zugleich auch wesentlicher Bestimmungsstücke von Wissenschaftlichkeit über-

haupt entbehrte. Trotz des erkennbaren Bemühens, durch die Orientierung am hilfswissenschaftlichen Wahrheitsideal zu einer Forschungspraxis zu gelangen, die den Ansprüchen interpersoneller Prüfbarkeit und damit einer wesentlichen Forderung des Objektivitätspostulats genügen konnte, weist Lanzis Vorgehen auf der anderen Seite erhebliche Erklärungsschwächen auf, die als Mangel in der Hypothesenbildung gekennzeichnet werden können. Er zeigt sich sprachlich in der zu Teilen fehlenden Narrativität sowie in dem eklektischen Umgang mit einander teilweise widersprechenden, jedenfalls aber nicht systematisch aufeinander beziehbaren Theoriefragmenten.

Der Mangel in der theoretischen Konzeption, die erst im wissenschaftlichen Sinne Forschungspraxis anleiten kann, wurde eine Generation später durch das universalgeschichtliche Paradigma kompensiert. Für die historisch-kritische Kunstgeschichtsschreibung erfüllte es diese Funktion, auch wenn in einem strengeren Sinne wiederum an seiner Theoriefähigkeit Bedenken anzumelden sind. Die »Storia pittorica« selbst erscheint als typisches Produkt einer Paradigma-Krise, in der das alte Paradigma, die Vasari-Tradition, in der Erkenntnis seiner Lücken und Fehler nicht bruchlos weiterpraktiziert werden konnte, ein neues Paradigma als Einheit von Theorie und Methode aber noch nicht zur Verfügung stand.

¹ Reinhart Koselleck, *Historia Magistra Vitae*, in: *Natur und Geschichte, Karl Löwith zum 70. Geburtstag*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1967 und ders., *Geschichte*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Brunner, Conze, Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975. Dabei

wurden – u. a. im Vergleich mit Gedanken von Winckelmann und Mengs – die geschichtstheoretischen Bedingungen hervorgehoben, die den endgültigen Umbruch von den exemplarischen Künstlergeschichten in der Nachfolge von Vasaris »Viten« hin zu einer konsistenten »Geschichte« der Kunst ermöglichten. Weiterhin gingen

- die Bemühungen dahin, die geschichtstheoretischen Grundlagen der »Storia« im Kontext der internationalen Aufklärung zu beleuchten und sie mit dem Beginn der nationalen Selbstbesinnung in bezug zu setzen. – F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in: *Storia dell'arte italiana*, Parte prima, hrsg. von G. Previtali, Turin 1979, S. 204 ff., M. Capucci, Nachwort zu Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, hrsg. von M. Capucci, Vol. III, Florenz 1974, S. 506 ff., L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Turin 1964, S. 61 f. sowie die dort angegebene Literatur. Vor allem Capucci Lanzi-Ausgabe verfügt über eine umfassende Bibliographie zu Lanzi.
- ² Einen bedeutsamen Ansatz dazu stellt allerdings der Versuch Barocchis dar, aus der Verknüpfung von Institutionengeschichte und Geschichte der Kunsthistoriographie die Wechselwirkung zwischen praktischer Aufgabenstellung bei der Sammlungsbetreuung und Forschungsmethodik zu klären. Dieser Versuch wurde am Beispiel der Galleria degli Uffizi unternommen. Paola Barocchi, *La storia della galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, Vol. XII, 4, Pisa 1982, S. 1411 ff.
- ³ Daß eine genauere Untersuchung der Beziehung zwischen Lanzis »Storia« und der allgemeinen Historiographie als Desiderat erkannt wurde, geht aus einem Hinweis Capuccis hervor: »Per un esame approfondito della complessa tessitura della »Storia pittorica« occorreranno certo ampi raffronti testuali con la storiografia precedente...« Capucci (s. Anm. 1), S. 496.
- ⁴ Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Bd. 1, Leipzig 1921, S. 189 ff.
- ⁵ Im Gegensatz zu Waetzoldt beschränkte sich Dilly dabei auf eine Randbemerkung: Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1976, S. 179.
- ⁶ Waetzoldt (s. Anm. 4), S. 290.
- ⁷ Carl Friedrich von Rumohr, *Behandlung italienischer Kunstgeschichte*, *Kunstblatt*, Stuttgart, Tübingen 1820; ders., *Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey*, *Kunstblatt*, Stuttgart, Tübingen 1821; ders., *Italienische Forschungen*, Berlin, Stettin 1827; Gustav Friedrich Waagen, *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822.
- ⁸ Zur Grundlegung der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung durch die Annahme des Paradigmas »Geschichte« und des sich daraus ableitenden Wissenschaftsideals der »Kritischen Historik«: Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma »Geschichte« – Gustav Friedrich Waagens Frühschrift »Ueber Hubert und Johann van Eyck« (1822)*, Worms 1985.
- ⁹ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, Bassano 1809, hrsg. von M. Capucci, Florenz 1968–1974, Bd. I, S. 13.
- ¹⁰ Lanzi (s. Anm. 9), S. 10.
- ¹¹ Zur Beziehung der italienischen Geschichtsforschung des 18. Jahrhunderts zu den Maurinern vgl.: Sergio Bertelli, *Erudizione e storia in L. A. Muratori*, Neapel 1960; Pierre Gasnault, *Les travaux d'érudition des Mauristes au XVIII^e siècle*, in: K. Hammer, J. Voss, (Hrsg.), *Historische Forschung im 18. Jahrhundert, Organisation. Zielsetzung. Ergebnisse*, Bonn 1976; Arnaldo Momigliano, *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford 1977; *L. A. Muratori storiografo, Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani*, Bd. II, Modena 1975; Bruno Neveu, *Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700. Erudition écclesiastique et recherche historique au XVIII^e siècle*, in: K. Hammer, J. Voss, (Hrsg.), *Historische Forschung im 18. Jahrhundert (s. o.)*.
- ¹² 1704 erschien ein Supplement dazu, 1708 die zweite Ausgabe durch Mabilions Schüler Ruinart, 1789 eine dritte Ausgabe in Neapel.
- ¹³ Ludwig Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen, I. Zur Paläographie und Handschriftenkunde*, hrsg. von P. Lehmann, München 1908, S. 24.
- ¹⁴ Koselleck (s. Anm. 1). Der Paradigma-Begriff wird hier im Sinne von Thomas S. Kuhn verwendet. – Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 4. Aufl. Frankfurt 1981.
- ¹⁵ Leopold von Ranke, *Vorrede zur Geschichte der romanischen und germanischen Völker*, in: Fritz Stern (Hrsg.), *Geschichte und Geschichtsschreibung. Möglichkeiten. Aufgaben. Methoden*, München 1966, S. 60.
- ¹⁶ Ahasver von Brandt, *Werkzeug des Historikers. Eine Einführung in die historischen Hilfswissenschaften*, 6. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971, S. 11 ff.
- ¹⁷ Zu den frühen rechtsgeschichtlichen Studien: Notker Hammerstein, *Jus und Historie. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Denkens an Deutschen Universitäten im späten 17. und im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1972.
- ¹⁸ Brandt (s. Anm. 16), S. 10.
- ¹⁹ Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hrsg. von R. Hübner, 7. Aufl. Darmstadt 1977, S. 109.
- ²⁰ Lanzi (s. Anm. 9), Bd. I, S. 175.
- ²¹ Vgl. Barocchi (s. Anm. 2), S. 1456 ff.
- ²² Luigi Lanzi, *Saggio di Lingua Etrusca e di altre antiche d'Italia, per servire alla storia de' populi, delle lingue e delle belle arti*, Rom 1789, S. 8.
- ²³ Sie waren gesondert schon 1785 in englischer Sprache unter dem Titel »A preliminary account of the ancients and their various styles« herausgekommen. Die »Noti-

- zie« ergänzen aber insofern tatsächlich den »Saggio«, als darin zwar auch die ägyptische, griechische und römische Skulptur behandelt wurde, das Herzstück jedoch die Ausführungen zum »stile etrusco« bilden.
- ²⁴ Vgl. den Querverweis auf seine eigenen Ergebnisse in der Beschreibung der »Real Galleria« im Vorwort zur zweiten Ausgabe der »Notizie« von 1824 (Fiesole), S. 2; zur Dokumentation des Etrusker-Saals: Barocchi (s. Anm. 2), S. 1466; Mauro Cristofani, Luigi Lanzi antiquario, in: *Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria, Atti del convegno internazionale di studi*, Florenz 1983.
- ²⁵ Lanzi, Storia (s. Anm. 9), Bd. I, S. 14.
- ²⁶ Zum wiederholten Hinweis, daß größte Vorsicht bei der Annahme der Echtheit gegenüber den Werken geboten sei, die berühmten Namen zugewiesen wurden, vgl. beispielsweise seine Äußerungen zu Leonardo und Michelangelo: Lanzi, Storia (s. Anm. 9), Bd. I, S. 98 und S. 113.
- ²⁷ Als Beispiel sei angeführt, wie er ein Gemälde als eigenhändiges Werk Giovanni Vivarinis bezweifelte und die Signatur zur Fälschung erklärte. Auf humorvolle Weise schimpfte er den Fälscher dumm und ignorant, weil dieser sein Handwerk, das Fälschen nämlich, nicht verstanden habe: »Ma sono assicurato che la pittura è d'altro artefice e la sottoscrizione è di mano d'un impostore, il quale ha fatto un misto di carattere che chiaman gotico e di romano, nè ha saputo contrafare il vero carattere di que'tempi; cosa a lui facilissima, perchiocché avea sot'r'occhio un cartello con una divotissima orazione: »Deus meus charitas etc., ed è del carattere il piu netto che possa vedersi, gotico, o, a meglio dire, tedesco. Vedesi dunque che l'impostore fu anche stupido, o, a dir poco, ignorante dell'arte sua.« Lanzi, Storia, Bd. II, S. 12.
- ²⁸ Lanzi, Storia (s. Anm. 9), Bd. I, S. 30.
- ²⁹ Lanzi, Storia, Bd. I, S. 88.
- ³⁰ Lanzi, Storia, Bd. I, S. 46/47.
- ³¹ Die folgenden Ausführungen beanspruchen keine Vollständigkeit in Bezug auf die Begriffsgeschichte von »disegno« und »carattere«. Vgl. dazu: Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, Turin 1978.
- ³² Filippo Baldinucci, Brief vom 28. April 1681 an den Marchese Vincenzo Capponi, in: Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rom 1754–1773, hier im folgenden zitiert nach der Ausgabe Mailand 1822, Bd. 2. – Daß diese Bezüge von Lanzi keineswegs immer ausgewiesen wurden, bestimmt u. a. die Kritik an der »Storia« seit Rumohr. Allerdings wird dieser Brief an der genannten Stelle in der Einleitung ausdrücklich zweimal zitiert. Lanzi, Storia (s. Anm. 9), Bd. I, S. 15 und S. 16.
- ³³ Baldinucci (s. Anm. 32), S. 496.
- ³⁴ Ebenda. Daran schloß Baldinucci noch eine vierte, untergeordnete Frage nach dem Wert an, der künstlerisch aus der Herstellung von Kopien zu gewinnen sei.
- ³⁵ Baldinucci, (s. Anm. 32), S. 508/509.
- ³⁶ Baldinucci, S. 508.
- ³⁷ Ebenda.
- ³⁸ Baldinucci, S. 510.
- ³⁹ Baldinucci, S. 519.
- ⁴⁰ Baldinucci, S. 519/520.
- ⁴¹ Baldinucci, S. 521.
- ⁴² Sie bildet das erste Buch zum »Abregé de la vie des Peintres«, das hier nach der Ausgabe Paris 1715 zitiert wird.
- ⁴³ Roger de Piles *Abregé de la vie des Peintres* (1699), Paris 1715, S. 71/72.
- ⁴⁴ Dabei ist zu beachten, daß R. de Piles ebenfalls unter dem »Génie«, dessen »Caractere« zu erfassen sei, »lumière de l'Esprit« verstand. Er bezeichnete es als Gabe der Natur, die ein Mensch bei seiner Geburt erhalte, als eine Art Neigung oder besondere Befähigung für die eine oder andere Kunst oder Wissenschaft, die jedoch »est confondu et mêlé avec l'esprit, comme une essence est confondue et mêlée dans un verre d'eau; ou plutôt c'est l'esprit même en tant qu'il est porté vers une science préférablement à une autre.« R. de Piles (s. Anm. 43), S. 12 und S. 15.
- ⁴⁵ Lanzi, Storia (s. Anm. 9), Bd. I, S. 13. Die beiden anderen Aufgaben bezeichnete er als »fornire una storia alla Italia che interesse la sua gloria« und »giovare all'arte«: Ebenda, S. 10 und S. 12.
- ⁴⁶ Lanzi, Storia (s. Anm. 9), Bd. I, S. 14.
- ⁴⁷ Dazu schrieb Lanzi: »... avendo ambedue studiato su lo stesso cartone e su le medesime statue, e per così dire imparato a scrivere su lo stesso esemplare.« Lanzi, Storia, Bd. I, S. 15.
- ⁴⁸ Ebenda.
- ⁴⁹ Bertelli (s. Anm. 11), S. 364 ff. Andreas Kraus, Grundzüge barocker Geschichtsschreibung, *Historisches Jahrbuch*, 88, 1968, S. 60 ff.
- ⁵⁰ Vgl. den Anmerkungsapparat des ersten Bands der »Italienischen Forschungen« (s. Anm. 7).
- ⁵¹ Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Florenz 1772–1781, Bd. X, S. 111.
- ⁵² Traube (s. Anm. 13), S. 37/38.
- ⁵³ Scipione Maffei, *Istoria diplomatica, che serve d'introduzione all'Arte in tal materia*, Mantua 1727, S. 113.
- ⁵⁴ Scipione Maffei, *Verona illustrata*, Verona 1732, S. 144 ff. zur Kunstentwicklung in Verona und S. 321 ff. zur Paläographie-Revision.
- ⁵⁵ Maffei, Verona (s. Anm. 54), S. 145.
- ⁵⁶ Wie subtil für die Zeit seine Beschreibungen ausgefallen sind, hat schon Previtali bemerkt. Allerdings betrachtete Previtali Maffeis Äußerungen zur Kunst isoliert von ihrem Kontext. Das gleiche gilt auch für Bevilacqua, der Maffeis Untersuchungen zur Kunst ebenfalls nicht methodologisch in Zusammenarbeit mit dessen paläographischen Untersuchungen oder den direkt vorangestellten

- Beobachtungen an den Siegeln brachte. Dagegen setzte Bevilacqua Maffei Ergebnisse zur mittelalterlichen Kunst in Beziehung zu ihrer allgemeinen geschichtstheoretischen Folie. Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Turin 1964, S. 81; Alessandro Bevilacqua, Scipione Maffei. Storico e critico d'arte, *Archivio Veneto, Quinta Serie*, Vol. CIV, Venedig 1975, S. 95 ff.; zur Widerlegung der Vasari-These in »Verona illustrata« S. 105/106.
- ⁵⁷ Bei Kuhn ist ausgeführt, auf welche Weise die Wandlung einer wissenschaftlichen »Schweise« des untersuchten Gegenstandes im Rahmen eines Paradigma-Wechsels auf den allgemeinen wahrnehmungstheoretischen Grundlagen beruht, die erstmals mit den Arbeiten von Bruner und Postman vorgelegt wurden. Kuhn (s. Anm. 14), S. 76. – Allgemein zum Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung und kognitiven Prozessen vgl. Klaus Holzkamp, Soziale Kognitionen, in: *Handbuch der Psychologie*, Bd. 7: Sozialpsychologie, 2. Halbband: Forschungsgebiete, hrsg. von C. F. Graumann, Göttingen 1972, S. 1264 ff.
- ⁵⁸ Lanzi, Saggio (s. Anm. 22), S. 13.
- ⁵⁹ Lanzi, Storia (s. Anm. 9), Bd. II, S. 285.
- ⁶⁰ Traube (s. Anm. 13), S. 24.
- ⁶¹ *Nouveau Traité de Diplomatie*, Paris 1750–1765, Bd. III.
- ⁶² *Nouveau Traité*, Bd. II, S. 481 ff.
- ⁶³ *Nouveau Traité*, Bd. II, S. 336 ff., vor allem aber Bd. III, S. 5 ff. Abgesehen von der Tradierung des National-schriftschemas gibt es Indikatoren, die eine Orientierung Lanzis an dieser Arbeit nahelegen, obwohl in der »Storia« kein einziger direkter Hinweis auf den »Nouveau Traité« zu finden ist. Nur im »Saggio« hat Lanzi sich zu diesem Lehrgebäude geäußert, wobei jedoch auf den ersten Blick keine besondere Präferenz gegenüber anderen Werken der Diplomatie zu erkennen ist. Geht man dagegen von Lanzis Ausführung zur »paleologia della pittura« aus, so fällt auf, daß Lanzi dem Urteil nach der Schrift die größte Sicherheit zusprach. Im »Nouveau Traité« befindet sich eine ausführliche Darlegung, daß als Quelle unserer Kenntnisse über die Vergangenheit die schriftliche Überlieferung nichtschriftlichen Überresten grundsätzlich überlegen sei und zwar nicht bloß aus quantitativen Gründen, sondern wegen der größeren Sicherheit in der kritischen Überprüfung. (Bd. I, S. 61 ff.). Die Charakterisierung der gotischen Schrift stimmt bei Lanzi mit derjenigen des »Nouveau Traité« überein, wobei Lanzi natürlich lange nicht die Differenziertheit des diplomatischen Lehrbuchs erreichte. In bezug auf die zeitliche Eingrenzung entspricht Lanzis Auffassung über die gotische Schrift derjenigen des »Nouveau Traité«, in dem Maffeis Datierung dieser Schriftform auf das schärfste widersprochen wurde (Bd. III, S. 658). Schließlich ent-
- hält der »Nouveau Traité« sowohl den Hinweis auf eine mögliche Paralleltät der Formentwicklung bei Schrift und Kunst, als auch auf Analogien in der kritischen Betrachtung beider (Bd. III, S. 662 und Bd. VI, S. 374).
- ⁶⁴ Lanzi, Storia (s. Anm. 9), Bd. I, S. 6. Vgl. Anm. 2.
- ⁶⁵ Domenico Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste, I. Geschichte der Malerey*, Göttingen 1798, 1801, Bd. II, S. XIII.
- ⁶⁶ Fiorillo (s. Anm. 65), Bd. I, S. XIV.
- ⁶⁷ Es sei darauf hingewiesen, daß Baldinuccis Brief an Vincenzo Capponi 1681 verfaßt wurde, d. h. in dem Jahr, als Mabillons »De re diplomatica« erschien – offenbar ein Anzeichen, wie das hilfswissenschaftliche Wahrheitsideal das geistige Klima der Zeit bestimmte.
- ⁶⁸ Georg Barthold Niebuhr, Vorrede zur römischen Geschichte, in: Fritz Stern (Hrsg.), *Geschichte und Geschichtsschreibung. Möglichkeiten, Aufgaben, Methoden*, München 1966, S. 52.
- ⁶⁹ Schon wesentlich früher war der Versuch unternommen worden, den Schulbegriff zur historiographischen Konzeptualisierung zu verwenden. Giovanni Battista Agucchi hatte in seinem – in Zusammenarbeit mit Domenichino erstellten – »Trattato della pittura« von 1646 die »moderne Malerei« in vier Hauptschulen unterteilt: die »scuola romana« mit Raffael, die »scuola veneziana« mit Tizian und die »scuola lombarda« mit Correggio als Hauptfiguren sowie die »scuola toscana«, in der er noch zwischen »fiorentina« und »senese« unterschied. Einen Versuch, Schul- und Vitenmodell miteinander zu verbinden, stellten zuvor schon Giulio Mancinis »Considerazioni sulla pittura, nelle Vite degli artisti e negli altri suoi scritti« von 1617–21 dar, in denen der Autor eine Unterteilung der »maniere« in »romana«, »toscana«, »lombarda«, »bolognese« und »oltremontana« vornahm. – Luigi Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte, Parte seconda: L'età moderna: il Seicento*, Rom 1973, S. 31 ff.; Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, Turin 1978; Guglielmo Pacchioni, Il Lanzi e le »scuole pittoriche«, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Rom 1956.
- ⁷⁰ Zur Objektivitätsfrage und dem Postulat der interpersonellen Prüfbarkeit: Hans Albert, Wertfreiheit als methodisches Prinzip, in: *Logik der Sozialwissenschaften*, hrsg. von E. Topitsch, Köln, Berlin 1980, S. 186 ff.
- ⁷¹ Niebuhr (s. Anm. 68), S. 53.
- ⁷² Rumohr, Italienische Forschungen (s. Anm. 7), Bd. I, S. 327.
- ⁷³ Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. I, S. 110/111.
- ⁷⁴ Rumohr wandte sich nachdrücklich gegen Verwischungen bei den Begriffen »Manier« und »Styl«. Er beharrte auf der Unterscheidung von »ganz eigentümlichen Gewohnungen der einzelnen Schulen und Meister«, die er als »Manieren« bezeichnet wissen wollte, und einer nor-

- mativen Dimension gültiger Formfindungen, der er dem »Styl«-Begriff vorbehielt. Rumohr, *Italienische Forschungen* (s. Anm. 7), Bd. I, S. 85 ff.
- ⁷⁵ Über die geschichtstheoretische Imprägniertheit schon des kunsthistorischen Blicks äußerte sich Panofsky in seinem 1940 erstmals erschienenen Aufsatz »The Meaning in the Humanities«. Erwin Panofsky, *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 11/12.
- ⁷⁶ Abschließend faßte Tiraboschi seine Einschätzung folgendermaßen zusammen: »Egli è dunque a mio parere evidente, che sotto il Regno de' Longobardici non mancò la pittura in Italia, benché essa pure, come tutte le altre Arti, fosse esercitata assai infelicemente...« Tiraboschi (s. Anm. 51), Tomo V, Lib. II, S. 242.
- ⁷⁷ Lanzi, *Storia* (s. Anm. 9), Bd. II, S. 285.
- ⁷⁸ Lanzi, *Storia*, Bd. II, S. 285/86.
- ⁷⁹ Lanzi, *Storia*, Bd. II, S. 286.
- ⁸⁰ Rumohr, *Italienische Forschungen* (s. Anm. 7), Bd. I, S. 157 und S. 181.
- ⁸¹ Rumohr, *Italienische Forschungen*, Bd. I, S. 160. Gerade in ihrer psychologischen Wendung erscheint diese Auffassung frühchristlicher Kunst wie eine Vorstufe zu den Interpretationen der Übergangsepoche durch die Wiener Schule: Vorstufe insofern, als beispielsweise Dvořák auf der Basis einer historisch-sozialpsychologischen Sichtweise diese Auffassung aufnahm, kritisierte und umdeutete. Seine Deutung der Katakombenmalereien stellte die Verbindung zur heidnisch-klassischen Malerei in den Hintergrund und arbeitete dagegen den Unterschied in den Formen heraus. Dessen Grundlage sah allerdings auch Dvořák in einer »Wandlung« – wie er es nannte –, formal wie ikonographisch, die auf einem vollständig veränderten »Gefühls- und Vorstellungsleben« basieren sollte. Max Dvořák, *Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst*, in: ders.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Nachdruck der Ausgabe München 1924, Mittenwald 1979, besonders S. 17–19 und S. 34 ff.
- ⁸² Vgl. beispielsweise zur langobardischen Minuskel und Kursive: Nouveau Traité (s. Anm. 61), Bd. III, S. 271 ff. und S. 638 ff.
- ⁸³ Rumohr, *Kunstblatt* 1821 (s. Anm. 7), Nr. 9.
- ⁸⁴ Ebenda.
- ⁸⁵ Ebenda.
- ⁸⁶ Rumohr, *Kunstblatt* 1821, Nr. 11.
- ⁸⁷ Rumohr, *Italienische Forschungen* (s. Anm. 7), Bd. I, S. 312.
- ⁸⁸ Ebenda, S. 193/194.
- ⁸⁹ Ebenda, S. 223.
- ⁹⁰ Ebenda, S. 189.
- ⁹¹ Lanzi, *Storia* (s. Anm. 9), Bd. I, S. 42.
- ⁹² Lanzi, *Storia*, Bd. I, S. 41/42.
- ⁹³ Rumohr, *Italienische Forschungen* (s. Anm. 7), Bd. I, S. 282 ff.
- ⁹⁴ Lanzi, *Storia*, Bd. I, S. 24 und S. 26.
- ⁹⁵ Dies hatte Lanzi programmatisch in der Einleitung ausgeführt, allerdings schon dort mit der Einschränkung, daß er im Bedarfsfalle auch Mosaiken einbeziehen würde.
- ⁹⁶ Lanzi, *Storia* (s. Anm. 9), Bd. I, S. 28.
- ⁹⁷ Lanzi, *Storia*, Bd. I, S. 34.
- ⁹⁸ Daß Lanzi sich in der Kennzeichnung dieser Grundprinzipien vornehmlich an Mengs anlehnte – aber auch Richardson, Winckelmann und Zanetti wurden von ihm selbst als Orientierungspunkte benannt –, ist vielfach ausgeführt worden. Vgl. dazu: Bologna, Capucci, Previtali, Venturi (s. Anm. 1 u. Anm. 56).
- ⁹⁹ Sie wurde in Tiraboschis Behandlung der Langobarden unter dem Motto zusammengefaßt: »combattere questo universal pregiudizio«. Tiraboschi (s. Anm. 51), Bd. V, S. 237 ff. und S. 138.
- ¹⁰⁰ Arthur C. Danto, *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt 1980, S. 322.
- ¹⁰¹ Danto (s. Anm. 100), S. 371; Hervorhebung vom Autor.
- ¹⁰² Dies bemerkte schon Fueter. Eduard Fueter, *Geschichte der neueren Historiographie*, München, Berlin 1936, S. 323. – Dagegen: Gerd Tellenbach, *Il Muratori e la storiografia tedesca*, in: *L. A. Muratori storiografo, Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani*, Bd. II, Modena 1975, S. 320/321.
- ¹⁰³ Zur Darstellung, in welchen Schritten diese Anlehnung vollzogen wurde, vgl. Bickendorf (s. Anm. 8).
- ¹⁰⁴ Dieser Beurteilung von Lanzi theoretischer Schwäche liegt der Theoriebegriff der analytischen Wissenschaftslehre zugrunde. Hans Albert, *Theorie und Prognose in den Sozialwissenschaften*, in: *Logik der Sozialwissenschaften*, hrsg. von E. Topitsch, Köln, Berlin 1980. – Zum Problemzusammenhang von Narrativität historischer Erklärungen und Objektivitätspostulat: Hann-Jörg Porath, *Narratives Paradigma, Theorieproblem und historische Objektivität*, in: E. Lämmert (Hrsg.), *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart 1982.
- ¹⁰⁵ Um das Theoriedefizit der Historischen Schule zentriert sich die neuere Historismuskritik. In knapper Form dargestellt bei: Jörn Rüsen, *Ursprung und Aufgabe der Historik*, in: *Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik*, hrsg. von H. M. Baumgartner und J. Rüsen, Frankfurt 1976. – Zur Diskrepanz zwischen den Anforderungen an eine Theorie historischer Forschung im strengen Sinne und der hypothesenleitenden Funktion des »Grundbegriffs »Geschichte« vgl. Porath (s. Anm. 104).
- Die Historismuskritik in der Kunstgeschichte konzentrierte sich dagegen in den letzten Jahren um die These, daß der Historismus letztlich eine »Enthistorisierung« der Kunstbetrachtung bedeutet habe. In dem Versuch,

das von Lepenies am naturwissenschaftlichen Gegenstand entwickelte Modell einer »Historisierung« und »Entnaturalisierung« von Betrachtungsformen im 18. Jahrhundert und der Umkehrung dieses Prozesses zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf die Kunstgeschichte zu übertragen, sah Dilly in der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung eine »Enthistorisierung« und »Renaturalisierung« der Kunstbetrachtung, die er zugleich als »Enttheoretisierung« deutete. Dagegen vertrat Rösen die Auffassung, der Historismus beinhalte eine Verschränkung von »Historisierung der Ästhetik« und »Ästhetisierung der Historik«. Beide Auffassungen stimmen

jedoch darin überein, daß sie die »Überwindung des Historismus« als dringend notwendig für eine Reformulierung der kunsthistorischen Grundlagen erscheinen lassen, ohne dabei jedoch die von Schnädelbach aufgezeigten Probleme in Betracht zu ziehen, die eine solche angestrebte »Überwindung« notwendig mit sich bringt. Jörn Rösen, *Ästhetik und Geschichte, Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft*, Stuttgart 1976; Dilly, (s. Anm. 5); Herbert Schnädelbach, *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, Freiburg, München 1974, S. 164ff.