

## GABRIELE BICKENDORF

### Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung<sup>1</sup>

#### I.

Der Beginn der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung datiert in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. 1822 erschien Gustav Friedrich Waagens Monographie über die Brüder van Eyck, 1827 – 1831 Carl Friedrich von Rumohrs *Italienische Forschungen*. In beiden Arbeiten sind die Grundzüge einer historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung bereits skizziert. Dies ist insofern bemerkenswert, als es sich dabei nicht allein um die Rezeption der ersten programmatischen Äußerungen der *Historischen Schule* handelte, sondern um eine zu Teilen parallele Entwicklung der gleichen wissenschaftlichen Prinzipien<sup>2</sup>.

Die frühesten Beispiele einer *Kritischen Historik* wurden mit Barthold Georg Niebuhrs *Römischer Geschichte* 1811 – 1812 und Leopold von Ranke's *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* im Jahr 1824 und damit zwei Jahre nach Waagens Schrift vorgelegt. Die Voraussetzung für eine parallele Konzeption historisch-kritischer Forschung bestand in der allgemeinen Entfaltung des *Grundbegriffs Geschichte*, wie Koselleck ihn genannt hat, seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sowie in der vorangehenden Orientierung der kunsthistorischen Kennerschaft an den historischen Hilfswissenschaften<sup>3</sup>.

- 
- 1 Für ihre Hilfe möchte ich meinen herzlichen Dank Herr Karsten Temme (MA), Frau Katharina Blohm (MA) und Frau Dr. Brigitte Buberl aussprechen.
  - 2 Gustav Friedrich Waagen: Ueber Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822. Im folgenden zitiert: Waagen, Eyck. – Carl Friedrich von Rumohr: *Italienische Forschungen*, Berlin, Stettin Bd. 1 und 2 1827, Bd. 3 1831. Im folgenden zitiert: Rumohr, *Forschungen*. – Michael Podro: *The critical historians of art*, New Haven 1982.
  - 3 Die jeweiligen methodischen Programmatiken befinden sich in den Vorreden zur *Römischen Geschichte* und zur *Geschichte der romanischen und germanischen Völker*. Sie werden im folgenden zitiert nach der Quellenausgabe von Fritz Stern. Fritz Stern: *Geschichte und Geschichtsschreibung. Möglichkeiten. Aufgaben. Methoden, Texte von Voltaire bis zur Gegenwart*, München 1966, S. 50 – 57 und S. 58 – 66. – Reinhart Koselleck: *Geschichte*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von

1903 schrieb Franz Wickhoff *An die Leser* der ersten *Kunstgeschichtlichen Anzeigen* über die Aufgabe der neuen Zeitschrift und die wissenschaftlichen Prinzipien der sie herausgebenden Vertreter der *Wiener Schule der Kunstgeschichte* folgendes:

Aus dem Institute für österreichische Geschichtsforschung ist eine Reihe von Kunsthistorikern hervorgegangen, die miteinander beständig in wissenschaftlicher und persönlicher Beziehung blieben. Was sie mit ihren Arbeiten beabsichtigen, sie mögen sich auf noch so verschiedenen Gebieten bewegen, ist, durch wissenschaftliche Behandlung der Themen die Kunstgeschichte in die Reihe der übrigen historischen Wissenschaften einzureihen<sup>4</sup>.

Für die frühe *Wiener Schule* war die Grundlegung der Kunstgeschichte als historisch-kritischer Wissenschaft konstitutiv. Das gilt für Franz Wickhoff ebenso wie für Alois Riegl und Max Dvořák, wenn auch in unterschiedlichen Färbungen. Alle Vertreter dieser Generation waren aus dem Institut für Österreichische Geschichtsforschung hervorgegangen, in dem die Ausbildung neben dem Fach Kunstgeschichte – anfangs vertreten durch Moritz Thausing und Rudolf Eitelberger – allgemeine Geschichtswissenschaft wie auch mit Schwerpunkt die historischen Hilfswissenschaften umfaßte<sup>5</sup>.

Die Absicht von Wickhoff, Riegl und Dvořák war, den Wissenschaftscharakter der Kunstgeschichte durch deren methodische Verankerung in der allgemeinen Geschichtsforschung und durch die Entwicklung analoger Vor-

---

Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 647 – 717.

4 Franz Wickhoff: *An die Leser*, Vorwort zu: *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, Bd. 1, 1903, wieder abgedruckt in Max Dvořák: *Die Schriften Franz Wickhoffs*, Bd. 2, Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen, Berlin 1913, S. 334. – Ioli Kalavrezou-Maxeiner: *Franz Wickhoff: Kunstgeschichte als Wissenschaft*, in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, Bd. I, Wien, Köln, Graz 1984, S. 17 – 20.

5 Julius von Schlosser: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband XIII, Heft 2, Innsbruck 1934, S. 10 ff. – Ernst Gombrich: *Kunstwissenschaft*, in: *Das Atlantisbuch der Kunst*, hrsg. von Martin Hürlimann, Zürich 1952. – *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, Bd. I, Wien, Köln, Graz 1984. – *Zum Institut für Österreichische Geschichtsforschung vgl.: Otto Brunner: Das Österreichische Institut für Geschichtsforschung und seine Stellung in der deutschen Geschichtswissenschaft*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Bd. LII, Innsbruck 1938. – Alphons Lhotsky: *Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1854 – 1954*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband XVII, 1954. – Alphons Lhotsky: *Österreichische Historiographie*, München 1962.

gehensweisen zu garantieren. Dies umfaßte die Einbindung der Kunstgeschichte in die universalhistorische Perspektive, wie sie Riegl 1898 in seinem Aufsatz *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* forderte, die systematische Integration der quellenkritischen Methoden in die Kunstforschung und die Ausbildung der Kennerschaft analog zu den historischen Hilfswissenschaften. So führte Wickhoff in dem erwähnten Vorwort zu den *Kunstgeschichtlichen Anzeigen* zu Gegenstand und Methode der Wiener Forscher weiter aus:

Sie wollen ihre Betrachtung auf das Mittelalter und die neue Kunst einschränken, es soll nur die antike Kunst und die ihr vorhergehenden Perioden und die lebende Kunst unserer Tage, die noch kein Gegenstand der Geschichte sein kann, ausgeschlossen sein, dafür wollen sie aber die Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte berücksichtigen als das Bestimmen von Kunstwerken, das in unseren Tagen durch die Theorie Giovanni Morellis und durch Wilhelm Bodes vorbildliches Wirken so große Fortschritte gemacht hat, die altberühmte Kupferstich-Kunde und die Ästhetik<sup>6</sup>.

Die Orientierung an der Geschichtswissenschaft bildete den übergeordneten Rahmen, der die unterschiedlichen methodischen Ausprägungen bei den Wiener Forschern überspannt. Auf die verschiedenen Ausformulierungen dieses Programms und seiner Probleme, wie beispielsweise Dvořáks Dilthey- und Windelbandrezeption, näher einzugehen, ist hier nicht der Ort<sup>7</sup>.

Die Kunstgeschichte und die allgemeine Geschichtswissenschaft haben allerdings in der Zeit zwischen Rumohr und Waagen und den Anfängen der

---

6 Wickhoff, An den Leser (s. Anm. 4), S. 335. – Alois Riegl: *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg, Wien 1929, S. 4 ff. – Zu Riegls Methode vgl.: Otto Pächt: *Alois Riegl*, in: Ders.: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Jörg Oberhaidacher, Arthur Rosenauer, Gertraut Schikola, München 1977. – Willibald Sauerländer: *Alois Riegl und die Entwicklung der autonomen Kunstgeschichte am Fin du siècle*, in: *Fin du siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt 1977, S. 125 ff. – Arthur Rosenauer: *Zur Wechselbeziehung von Methode und Forschungsgegenstand am Beispiel einiger Schriften Alois Riegls*, in: *Problemi di metodo. Condizioni di esistenza di una storia dell'arte*, Atti del XXIV. congresso CIHA Bologna 1979, Bologna o. J., S. 55 ff.

7 Neben zahlreichen expliziten und impliziten Rekursen auf Diltheys geisteswissenschaftliche Konzeption unternahm Dvořák um 1913 den Versuch, in der Terminologie Windelbands *Kunstgeschichte* als eine "ideographische Wissenschaft" zu beschreiben, wobei er allerdings als deren Grundlagen neben der "Induktion" die "Intuition" nannte. – Max Dvořák: *Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung*, ursprünglich erschienen in: *Die Geisteswissenschaften*. *Wochenschrift für das gesamte Gebiet der Philosophie*, Bd. 1, Leipzig 1913/14, S. 932 – 936; hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XXVII, Wien, Köln, Graz 1974, S. 9 und S. 19.

*Wiener Schule* als historisch-kritische Forschungszweige erhebliche Wandlungen erfahren. Die von den Wiener Kunsthistorikern viel zitierten historischen Hilfswissenschaften sind in der Folge der Gründungen der *Monumenta Germaniae Historica* 1819 und des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung in umfassendem Maß ausgearbeitet und verfeinert worden. Die methodischen Grundlagen der *Historischen Schule* wurden erst in den sechziger Jahren durch Johann Gustav Droysens *Historik* systematisiert<sup>8</sup>.

## II.

Die Vorgeschichte ihrer eigenen Konzeption ist Riegl und Dvořák nicht entgangen. In seinem Aufsatz von 1898 unterschied Riegl drei Phasen im Verhältnis von Kunstgeschichte und Universalgeschichte. Die erste Phase einer innigen Verbindung datierte er auf den Beginn des Jahrhunderts und nannte als Vertreter ausdrücklich Carl Friedrich von Rumohr und Seroux d'Agincourt. Die zweite Phase von Franz Kugler und Carl Schnaase bis Moriz Thausing und Wilhelm von Bode sollte neben einer Konzentration auf die Spezialforschung durch die Übernahme der *historisch-philologischen Methode* gekennzeichnet sein, während die dritte, die Phase der *Wiener Schule* selbst, die ideale Verbindung der beiden vorhergehenden verwirklichen sollte. Ähnlich skizzierte Dvořák die Entwicklung in seinem 1914 erschienen Aufsatz *Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung*. Mit Hinweis auf die Anfänge bei Rumohr und d'Agincourt postulierte Dvořák: *das erste sind die Forderungen der allgemeinen historischen Methode*<sup>9</sup>. Folgende, von den Wiener Kunsthistorikern geforderte Prinzipien lassen sich im Ansatz bei Rumohr und Waagen finden:

1. die universalhistorische Perspektive,
2. die Integration der allgemeinhistorischen Untersuchungsformen und
3. die analoge Entwicklung kunsthistorischer Methoden nach dem gleichen Wissenschaftsideal.

---

8 Harry Breslau: *Geschichte der Monumenta Germaniae Historica*, in: *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere Geschichtskunde*, Bd. 42, Hannover 1921, S. 1 – 33. – Johann Gustav Droysen: *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hrsg. von Rudolf Hübner, 7. Auflage, Darmstadt 1977.

9 Riegl, *Universalgeschichte* (s. Anm. 6), S. 5 – 7. – Dvořák, *Methodische Erfordernisse* (s. Anm. 7), S. 14.

1.

Wie Koselleck gezeigt hat, war für die Ausbildung des Begriffs der *Universalgeschichte* grundlegend, daß im 18. Jahrhundert sich ein begriffsge-  
schichtlicher Wandel von den *Geschichten* zu der Vorstellung von der einen,  
einheitlichen *Geschichte selbst* vollzog. Zu diesem Umwandlungsprozeß  
gehörte die Aufgabe des moralisch-didaktischen Anspruchs der älteren  
*Historia magistra vitae*. Damit änderte sich die Zielsetzung der Geschichts-  
schreibung. Von ihr wurden nicht mehr *exempla* zur Belehrung gefordert,  
sondern eine konsistente Darstellung der Geschichte selbst<sup>10</sup>.

Eine bedeutsame Rolle spielte dabei Johann Joachim Winckelmanns 1764  
erschienene *Geschichte der Kunst des Altertums*, in der erstmals der verein-  
heitlichte und universal gewendete Begriff von *Geschichte* auf die bildende  
Kunst angewendet wurde. In der Vorrede zu seiner Arbeit schrieb Winckel-  
mann:

Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Verände-  
rung und den Fall derselben nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten  
und Künstler lehren und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alter-  
tums, soviel möglich ist, beweisen<sup>11</sup>.

Winckelmann hatte sich damit sowohl vom Schema additiver Material-  
sammlungen entfernt, wie sie die Arbeiten Bernard de Montfaucons,  
Francesco Goris und anderer Vertreter der älteren Altertumforschung  
kennzeichnen, als auch von der historiographischen Konzeption einer  
Kunstgeschichtsschreibung nach dem Vitenmodell. Allerdings blieb die  
Anwendung des universalen Geschichtsbegriffs bei ihm auf die Darstellung  
der Antike beschränkt. Eine Ausweitung auf spätere Epochen wurde von  
Waagen und Rumohr vorgenommen, die den universalen Geschichtsbe-  
griff methodisch mit den Postulaten zum Wahrheitsideal und zur Rekon-  
struktionsaufgabe der historischen Forschung verbanden, wie sie von  
Georg Barthold Niebuhr und Wilhelm von Humboldt formuliert worden  
waren. Seit Daniel Papenbroch und Jean Mabillon, d. h. seit dem ausge-  
henden 17. Jahrhundert, galt in der Geschichtsforschung das Wahrheits-  
ideal des *discrimen veri ac falsi*, nach dem mit Hilfe der diplomatischen  
Kritik Einzelaussagen der schriftlichen Überlieferung daraufhin geprüft  
wurden, ob sie wahr oder falsch seien. Ziel der Diplomatie war es, aus der

---

10 Koselleck: *Geschichte* (s. Anm. 3), S. 647 – 678. – Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: *Natur und Geschichte*, Karl Löwith zum 70. Geburtstag, Berlin, Köln, Mainz 1967, S. 196 – 219.

11 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. IX.

Geschichtsschreibung solche Einzelaussagen auszuschließen, die sich als nicht haltbar erwiesen<sup>12</sup>.

Niebuhr kennzeichnete dieses Verfahren allein als nicht länger hinreichend. Den diplomatischen Kritikern warf er vor, sie destruierten lediglich eine falsche Geschichtsschreibung, ohne jedoch etwas neues, in Niebuhrs Worten *Positives* an ihre Stelle zu setzen. In der Vorrede zur *Römischen Geschichte* betonte er zwar, daß es notwendig sei, *Gedicht und Fälschung* aus der Geschichte auszuschneiden, von einem Historiker verlangte er aber mehr, als nur die *Zerstörung des Betrugs*. Historische *Wahrheit* sei über die bloße Richtigkeit des Einzelfakturns hinaus als die *Wahrheit des Zusammenhangs* einer Erzählung über einen Verlauf in der Vergangenheit zu verstehen. Die Aufgabe des Historikers bestehe folglich darin, eine *glaublichere Erzählung* an die Stelle einer als falsch erwiesenen Darstellung zu setzen<sup>13</sup>. Mit dieser Forderung wurde das Narrativitätspostulat in die methodischen Grundlagen der *Historischen Schule* eingeführt. Niebuhrs Programm wurde zehn Jahre später durch Wilhelm von Humboldt weiter präzisiert. Humboldt schrieb dem Zusammenhang in der Geschichte ein kausales Verhältnis von Ursache und Wirkung zu und behauptete, daß dieser *ursächliche Zusammenhang* erst durch die rekonstruierende Tätigkeit des Historikers erkennbar werde<sup>14</sup>. Für die *Historische Schule* wurde das Programm in der Formulierung Rankes forschungspraktisch verbindlich, wie sie sich in einem Vorlesungsfragment des Jahres 1830 oder 1831 erhalten hat. Die *Universalgeschichte* verlangt nach Ranke zuerst einmal vom Historiker ein universales Interesse an allen Zeiten und allen Bereichen der Geschichte. Unter anderem erwähnte er dabei ausdrücklich die Geschichte der Kunst. In seiner Kritik an einer gesonderten Behandlung der Teilbereiche durch die ältere Forschung heißt es:

Es gibt deren, die sich nur für bürgerliche Institutionen, für Verfassungen interessieren, oder nur für die wissenschaftlichen Fortschritte oder für die Produktion der Kunst, oder nur für politische Verwickelungen ... Da aber nun jene Richtungen niemals gesondert vorhanden sind, sondern immer

---

12 Daniel Papenbroch: *Propylaeum antiquarium circa veri ac falsi discrimen in vetustis membranis*, in: *Acta Sanctorum*, Aprilis II, Antwerpen 1675, S. I – XXXIII. – Jean Mabillon: *De re diplomatica Libri VI*. In quibus quidquid ad veterum instrumentorum antiquitatem, materiam, scripturam et stilum; quidquid ad sigilla, monogrammata, subscriptiones ac notas chronologicas; quidquid inde ad antiquariam, historicam, forensemque disciplinam pertinet, explicatur et illustratur, Paris 1681.

13 Niebuhr, *Römische Geschichte* (s. Anm. 3), S. 52.

14 Wilhelm von Humboldt: *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers*, in: *Ders.: Werke*, hrsg. von A. Flitner, Bd. I, Darmstadt 1960, S. 585/586.

zusammen, ja einander bedingend; ... so muß diesen allen ein gleichmäßiges Interesse gewidmet werden.<sup>15</sup>

Über das universale Interesse hinaus forderte Ranke, daß die historische Forschung den *Kausalnexus* ergründen solle, der die einzelnen Ereignisse wie auch die Teilgebiete der Geschichte miteinander verknüpfe, denn *es ist eine innerliche Verbindung von Ursache und Wirkung* in der Geschichte. Ranke empfahl, Geschichtsschreibung so zu konzipieren, daß die gegenseitige Wirkung des Gleichzeitigen aufeinander genauso deutlich werde, wie der Bedingungs-zusammenhang von Vorhergehendem und Nachfolgendem<sup>16</sup>.

Bemerkenswerterweise folgten die Arbeiten Rumohrs und Waagens diesem Programm, obwohl sie schon 1822 bzw. 1827 erschienen waren. Es hat den Anschein, als sei hier eine unabhängige forschungspraktische Ausformulierung des Humboldtschen Geschichtsbegriffs für die Kunstgeschichte erfolgt.

Trotz unterschiedlicher Themenstellungen sind die Arbeiten beider Autoren dadurch gleichermaßen charakterisiert, daß der kunstgeschichtliche Zusammenhang als ein kontinuierlicher, linearer Wirkungsprozeß dargestellt wird: ein Wirkungsprozeß, der sowohl die immanent kunstgeschichtliche Entwicklung umfaßt als auch den im weiteren Sinne allgemeingeschichtlichen Kontext. Bei Waagen bedeutete dies, daß seine Eyck-Monographie das Oeuvre der beiden Brüder in den Zusammenhang mit dem Beginn der frühniederländischen Malerei rückte, die kunstgeschichtlichen Entstehungsbedingungen in der Miniaturmalerei des ausgehenden Mittelalters suchte, die gleichzeitigen Tendenzen in der Malerei Deutschlands und Italiens berücksichtigte und die ökonomischen, politischen und kulturellen Bedingungen in den Niederlanden zur Entstehungszeit der Werke behandelte. Rumohr legte mit den *Italienischen Forschungen* einen Überblick über ein Jahrtausend italienischer Malereigeschichte vor. Besondere Aufmerksamkeit widmete er den Übergangsperioden vom Frühchristentum zum Mittelalter und vom Mittelalter zur Renaissance. Hier betonte er die kunsthistorische Kontinuität, die die noch so tiefgreifenden *Wendungen* und *Wandlungen*, wie er sie nannte, überspannte<sup>17</sup>. Waagen war sich des innovativen Charakters seiner Arbeit durchaus bewußt. Seine dezidierte Kritik am

---

15 Leopold von Ranke: Idee der Universalhistorie, in: Ders.: Aus Werk und Nachlaß, hrsg. von W.P. Fuchs und Th. Schieder, Bd. IV, Vorlesungseinleitungen, München, Wien 1975, S. 79.

16 Ranke, Universalhistorie (s. Anm. 15), S. 79.

17 Ein ausführlicher Vergleich beider Konzepte befindet sich in: Gabriele Bickendorf: Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma 'Geschichte'. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift 'Ueber Hubert und Johann van Eyck', Worms 1985.

Geschichtsbild und an der Vorgehensweise der vorangehenden Kunstbetrachtung formulierte er folgendermaßen:

Ein Hauptfehler, den die meisten Werke ueber neuere Kunstgeschichte theilen, besteht, unsers Bedünkens darin, daß sie dieselbe als etwas gänzlich Isolirtes, und nicht im Zusammenhang mit ihrer Zeit und Örtlichkeit betrachten, indem doch jede Kunsterscheinung, so wie jede Veränderung derselben, nur aus diesem heraus, ganz verständlich ist. Es ist erforderlich, die politische Geschichte, die Verfassung, den Charakter des Volkes, den Zustand der Kirche, der Literatur, endlich die Natur des Landes in so fern zu betrachten, als diese Stücke dem Gedeih der Kunst hinderlich oder förderlich gewesen, und sich dieselbe so, oder anders danach gestaltet hat<sup>18</sup>.

In diesem Zusammenhang verwies Waagen auf das Vorbild Winckelmanns, während Rumohr, der mit Niebuhr in persönlichem Kontakt stand, in der Einleitung zu den *Italienischen Forschungen* auf Humboldt rekurrierte. Allerdings entsprach auch Waagens Vorgehen den Wahrheits- und Rekonstruktionspostulanten von Niebuhr und Humboldt, wie sein Beitrag zur Diskussion über die Anfänge der Ölmalerei zeigt. Vasaris Behauptung, die Ölmalerei sei von Jan van Eyck erfunden worden, war bereits durch Lessing widerlegt worden. Lessings Kritik war dabei am *discrimen veri ac falsi* orientiert gewesen, der diplomatischen Kritik, die Niebuhr als nicht allein hinreichend charakterisiert hatte. Seitdem fehlte der Eyck-Forschung eine Begründung für den Nachruhm der Malerbrüder<sup>19</sup>. Mit Hilfe einer Rekonstruktion des kunstgeschichtlichen Zusammenhangs und seiner allgemein-historischen Bedingungen formulierte Waagen erstmals die These, daß im Werk der Brüder van Eyck der Beginn des frühniederländischen Naturalismus zu erkennen sei. Die Ölmalerei sei zwar lange vor den van Eyck erfunden worden, aber erst durch sie konsequent angewendet worden, da sie das ideale Mittel zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Intention darstellte<sup>20</sup>.

Umfassender noch war Rumohrs Versuch, eine *glaublichere Erzählung* an die Stelle des kritisch destruierten Vorurteils zu setzen. Die Kritik an Vasaris Behauptungen über die mittelalterliche Kunst in Italien von der Niedergangsthese in bezug auf die Goten- und Langobardenzeit bis hin zu der über die Dominanz der *maniera greca* reicht bis ins 17. Jahrhundert zurück. Verglichen mit den entsprechenden Ansätzen von Giulio Mancini bis Luigi Lanzi besteht die Neuerung von Rumohrs Entwurf darin, daß seine diachrone Darstellung der Gesamtentwicklung ein Kontinuum von kunsthistorischen Wirkungszusammenhängen vorführte. Beispielfhaft dafür ist

---

18 Waagen, Eyck (s. Anm. 2), S. 25 f.

19 Gotthold Ephraim Lessing: Vom Alter der Ölmalerei aus dem Theophilus Presbyter, in: Ders.: Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 6, Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, München 1974, S. 515.

20 Waagen, Eyck (s. Anm. 2), S. 141 – 162.



seine Herleitung der italienischen Protorenaissance aus der Rezeption der byzantinischen Kunst nach dem vierten Kreuzzug von 1204 und den veränderten sozialpsychologischen Bedingungen, die in Italien im Umkreis der Bettelorden entstanden waren<sup>21</sup>.

2.

In methodischer Hinsicht teilten Rumohr und Waagen mit den *Historischen Schule* die folgenden Prinzipien:

1. die Ablehnung philosophisch-spekulativer Verfahren,
2. die erkenntnislogische Fundierung ihrer Forschung im *induktivistischen Wissenschaftsmodell*<sup>22</sup> und
3. dessen forschungspraktische Umsetzung mit Hilfe der quellenkritischen Methode, bzw. einer Verbindung von Quellenkritik mit einer dazu analogen Kritik der Kunstwerke.

Wie der universale Zusammenhang der Geschichte, bzw. die *Auffassung der Totalität* gewinnen sei, beschrieb Ranke in dem bereits erwähnten Vorlesungsfragment:

Je weiter wir gehen, um so schwerer ist ihr allerdings beizukommen – denn auch hier ist es nur durch genaues Forschen, schrittweises Approximieren nur ein urkundliches Eingehen, wodurch wir etwas ausrichten; durch Induktion aus dem Wohlerkannten, nicht aus Divination aus dem Wenigbekannten, nicht durch Philosopheme<sup>23</sup>.

Im gleichen Sinne kritisierte Rumohr Winkelmanns Schriften, deren Defizienzen er in erster Linie auf die *Inkohärenzen seiner philosophischen Kunstbetrachtung* zurückführte<sup>24</sup>. Bei Waagen findet sich der Begriff *Induction* explizit in der Eyck-Studie, der Sachverhalt, das Aufsteigen vom Besonderen zum Allgemeinen, schon in der vorangehenden kleineren Arbeit über die ägyptischen Mumien erwähnt<sup>25</sup>. In der allgemeinen Geschichtsforschung war der Ausgangspunkt induktiver Schlußfolgerungen, wie Ranke sagte, das akribische urkundliche Studium. Der Förderung der allgemeinen

---

21 Rumohr, Forschungen (s. Anm. 2), Bd. I, S. 282 – 355.

22 Schnädelbach sprach in bezug auf Rankes Entwurf von Geschichte als Erfahrungswissenschaft von dessen *induktivistischem Wissenschaftsmodell*. Herbert Schnädelbach: *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, Freiburg, München 1974, S. 44.

23 Ranke, *Universalhistorie* (s. Anm. 15), S. 83.

24 Rumohr, Forschungen (s. Anm. 2), Bd. I, S. 44.

25 Waagen, Eyck (s. Anm. 2), S. 60 f. – Gustav Friedrich Waagen: *Ueber die in den Sammlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften befindlichen Mumien und andere ägyptische Alterthümer*, in: *Denkschrift der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. VII, *Philolog.-Philosoph. Classe*, 1819/1920, S. 10 – 70.

Urkundenlehre diente die Gründung der *Monumenta Germaniae Historica* die parallel zu den Anfängen der *Historischen Schule* durch den Freiherrn vom Stein erfolgte.

Den Kunsthistorikern diente die Quellenkritik nicht allein zur Rekonstruktion des historischen Kontextes der Werke. Anhand quellenkritischer Maßstäbe wurde auch die ältere Literatur neu gesichtet. Wie Niebuhr in seiner Livius-Kritik nicht nur Einzelfakten korrigierte, sondern sich bemühte, dem Ursprung einer historischen Aussage nachzugehen, so versuchten Rumohr und Waagen, den Wahrheitsgehalt eines Vasari und eines van Mander neu zu bestimmen. Rumohr gelang es dabei, in Ghiberti eine bedeutende Quelle von Vasaris Kenntnissen aufzudecken. Waagen hob den Quellencharakter der älteren Schriften zur Kunstgeschichte hervor, insofern sie sich quasi als Augenzeugenberichte auf zeitgenössische Künstler und Kunstwerke bezogen. Vasari nannte er einen *Chronikenschreiber der Kunstgeschichte*, dem die Forschung schätzenswerte *Angabe[n] der einzelnen Thatsachen* verdanke. Beide Autoren bemühten sich, in ihrer Kritik zeitbedingtes Geschmacksurteil und poetische Umkleidung von historischer *Wahrheit* zu unterscheiden. Historische Untersuchungstechniken, die Quellenkritik ebenso wie die Paläographie und Epigraphik, spielten bei Rumohr und Waagen ferner eine bedeutende Rolle bei der Begründung des genuin kunsthistorischen Urteils.

Durch Sehen und Lesen in engster Beziehung aufeinander, und sich gegenseitig ergänzend, bildet sich allmählich das sichere historische Urtheil über Kunstwerke<sup>26</sup>.

So lautete Waagens Formulierung, während Rumohr für jede kunsthistorische Behauptung die Angabe von Gründen forderte: *Gründe, sey es der Analogie oder der Urkunde*, wobei er unter *Analogie* hier die Formanalogie verstand<sup>27</sup>.

In der Arbeit Rumohrs finden sich die Quellenkritik und die kunstgeschichtlichen Basistechniken der Echtheitskritik, Datierung und Attribution nicht nur auf das engste miteinander verbunden, sondern auch in die Perspektive einer historisch-kritischen Heuristik eingerückt. Wie Niebuhr die Korrektur von einzelnen Fakten durch den diplomatischen Kritiker als notwendig, aber nicht hinreichend zur historischen Wahrheitsfindung gekennzeichnet hatte, so verlangte auch Rumohr im gleichen Sinne eine Ausweitung der kennerschaftlichen Kriterien. Die ausschließlich formalen Kriterien schienen ihm allein nicht mehr ausreichend zur Bestimmung der Werke. Als Vermittlungsinstanz zwischen der formalen Gestaltung der Werke und ihrem allgemeineschichtlichen bzw. kulturhistorischen Kon-

---

26 Waagen, Eyck (s. Anm. 2), S. 3 f. und S. 28.

27 Rumohr, Forschungen (S. Anm. 2), Bd. I, S. 327.

text sah Rumohr ein quasi sozialpsychologisches Moment. Er ging von einer *Übereinstimmung des künstlerischen Wollens jener Zeiten mit dem gesamten Leben des Volkes* aus: eine Formulierung, die nicht zufällig Riegls späteren Begriff des *Kunstwollens* vorauszunehmen scheint<sup>28</sup>. *Künstlerisches Wollen* verstand Rumohr in engster Verbindung mit dem, was er die *jedesmal vorwaltende Lebensansicht oder allgemeine Stimmung des Gemütes* beim Künstler und seinen Zeitgenossen nannte. Diese, so argumentierte er, hätten im Kunstwerk ihren Niederschlag als *Aufdruck des Geistes* gefunden und seien deshalb in der Werkanalyse zu berücksichtigen. In einem Passus der Einleitung zu den *Italienischen Forschungen*, der sich auf die Echtheitskritik bei Plastiken bezieht, heißt es:

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<sup>29</sup>.

Systematisch an gleicher Stelle stand bei Waagen die Korrespondenz von künstlerischem Charakter eines Individuums und dem Charakter eines Volkes. Aus den entsprechenden *Eigenschaften eines Volkes*, d. h. hier der Niederländer, leitete Waagen den Naturalismus der frühniederländischen Malerei ab<sup>30</sup>.

Die Quellenkritik wie auch die paläographische und epigraphische Datierung nahmen bei den Kunsthistorikern insofern eine hervorragende Stellung ein, als sie nicht nur die Formanalyse ergänzten, sondern vielmehr ein davon unabhängiges Kriterium zur Bestimmung der Werke bildeten. Die Übereinstimmung mit den Grundsätzen der paläographischen Formkritik ist auffällig. Seit dem *Nouveau Traité de Diplomatique* von 1750 – 1765 hatte sich in der Paläographie folgendes Verfahren eingebürgert: Schriftstücke, die unabhängig von formalen Kriterien datiert und lokalisiert werden konnten, bildeten die Eckpfeiler von Beispielsammlungen, anhand derer dann durch Formvergleiche undatierte Schriften bestimmt wurden<sup>31</sup>. Gleichmaßen verfuhr Rumohr, als er für jede Epoche der mittelalterlichen Malerei solche Beispiele auswählte, die er unabhängig von einer kunsthistorischen Analyse aufgrund ihrer Inschriften, Aufschriften oder mit ihnen zusammenhängenden Quellen bestimmen konnte. In Zweifelsfällen zog er für das quellenkritische oder paläographische Urteil Niebuhr mit hinzu. Anhand dieser

---

28 Rumohr, *Forschungen* (s. Anm. 2), Bd. I, S. 110.

29 Rumohr, *Forschungen* (s. Anm. 2), Bd. I, S. 110/111.

30 Waagen, *Eyck* (s. Anm. 2), S. 55.

31 *Nouveau Traité de diplomatique*, Paris 1750 – 1765.

Materialauswahl suchte er in einem nächsten Schritt die Formkriterien der jeweiligen Werkgruppe oder Periode zu ermitteln<sup>32</sup>. Das entsprechende Vorgehen bei der Erstellung seines Werkkatalogs der Brüder van Eyck beschrieb Waagen folgendermaßen:

Unter den noch existierenden Gemälden der van Eyck, von denen wir nachweisen können, wo sie sich zur Zeit befinden, ist eine Anzahl, deren Zeitfolge sich durch Aufschriften oder sonstige geschichtliche Urkunden bestimmen läßt. Dieselben gewähren uns zugleich Anhaltspuncte, auch die Zeit von anderen Werken dieses Künstlers, welche wir selbst gesehen haben, ungefähr zu erkennen, und an ihrer Stelle einzuschalten<sup>33</sup>.

Eine wesentliche Voraussetzung für die Ausbildung einer historisch-kritischen Kunstgeschichte bestand darin, daß die vorangehende Methodenentwicklung schon an den Forschungstechniken der Diplomatie orientiert war. Das betrifft sowohl die Integration der Quellenkritik in die kunstgeschichtlichen Untersuchungsformen, als auch die Ausbildung der kennerschaftlichen Techniken zur Echtheitsbestimmung, zur Datierung, Lokalisierung und Zuschreibung von Kunstwerken nach dem Vorbild der Paläographie. Die Anfänge dieser Orientierung reichen bis ins 17. Jahrhundert zurück.

Filippo Baldinucci stellte erstmals die methodische Forderung auf, die Quellenkritik in die kennerschaftlichen und kunstgeschichtlichen Untersuchungsformen einzubinden, und legte eine Systematisierung der Kennerschaftsfrage nach dem Vorbild des *discrimen veri ac falsi* vor. Beide Schritte erfolgten kurz hintereinander in einem Brief an Vincenzo Capponi aus dem Jahr 1681 und der 1684 veröffentlichten Schrift *La Veglia. Dialogo di sincero veri*<sup>34</sup>. Im Zentrum von Baldinuccis Bemühungen stand der Versuch, die Sicherheit des kennerschaftlichen und kunstgeschichtlichen Urteils zu begründen. In beiden Fällen maß er dem quellenkritisch gewonnenen Ergebnissen den höchsten Grad an Validität zu. Aus diesem Grund stellte er in *La Veglia* einen Katalog quellenkritischer Regeln für den spezifischen Bedarf der Kunstforschung auf. Kennerschaftliche Echtheitsbestimmung und Attribution waren der Gegenstand des Briefes an Capponi, in dem Baldinucci analog zu *discrimen veri ac falsi* die Frage aufstellte, ob es eine *sichere Regel* für die Echtheitsbestimmung gebe. Wenn keine *regola certa* aufgestellt werden könne, sollte zumindest geklärt werden, welchen methodi-

---

32 Rumohr, Forschungen (s. Anm. 2), Bd. I, S. 223.

33 Waagen, Eyck (s. Anm. 2), S. 205/206.

34 Lettera di Filippo Baldinucci, Accademico della Crusca, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura, 28 aprile 1681, all'Illustrissimo e Clarissimo Senatore e Marchese Vincenzo Capponi Luogotenente per lo Serenissimo Granduca di Toscana nell'Accademia del Disegno, in: Filippo Baldinucci: Opere, hrsg. von Paola Barocchi, Bd. VI, Florenz 1975, S. 461 – 485. Baldinucci: *La Veglia. Dialogo di sincero veri*, in: Ders.: Opere, Bd. VI, S. 498 – 543.

schen Weg ein Kenner einzuschlagen habe, damit sein Urteil *richtig* sei. Den höchsten Grad an *Sicherheit* sollten zwei Verfahren gewähren: die Anwendung der *universal regola della maggiore o minore franchezza nell'operare* vor allem in der Zeichnungskritik und – insofern diese Regel nicht anwendbar sei – die Ergänzung des formanalytischen Urteils durch Kenntnisse, die aus der schriftlichen Überlieferung gewonnen werden sollten<sup>35</sup>. Baldinuccis Orientierung an den Untersuchungstechniken der allgemeinen Geschichtswissenschaft folgte unmittelbar auf die erste Systematisierung der allgemeinen Urkundenlehre durch Daniel Papenbrochs *Propylaeum antiquarium circa veri ac falsi discrimen in vetustis membranis* von 1675 und Jean Mabillons *De re diplomatica* von 1681. Die *regola della franchezza*, die von Giulio Mancini in die Theorie der Kennerschaft eingeführt worden war, wurde aus der Paläographie übernommen. Mancini verwies in seinen *Consederazioni sulla pittura* ausdrücklich auf das Vorbild der paläographischen Untersuchungen, wie sie von den Bibliothekaren und Antiquaren der *Biblioteca Vaticana* durchgeführt wurden<sup>36</sup>.

Damit war schon im ausgehenden 17. Jahrhundert die Verknüpfung von Quellenkritik und kennerschaftlichen Untersuchungsformen, die wiederum auf das gleiche Forschungsideal bezogen waren, im Ansatz geleistet. Daraus entwickelte sich eine Tradition, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts die weitere Verfeinerung der diplomatischen Methoden durch Scipione Maffei und Antonio Muratori aufnahm. Was die Anlehnung der Kennerschaft an die Paläographie betrifft, so findet sich bei Lanzi in bezug auf die Mittelalterforschung die programmatische Äußerung, eine *quasi paleologia della pittura* anwenden zu wollen<sup>37</sup>. Noch an der Wende zum 19. Jahrhundert beschrieb Domenico Fiorillo die Voraussetzungen kunsthistorischer Kennerschaft wie folgt:

Es wird dazu praktische Fertigkeit im Zeichnen, und ein durch mannigfaltige Vergleichung geschärfter Blick erfordert, der, wie der eines geübten Diplomaters über das Alter und die Echtheit entscheidet, einem Gemälde die Zeit seiner Entstehung, die Schule und endlich den bestimmten Urheber ansieht<sup>38</sup>.

Wie das Wahrheitsideal des *discrimen veri ac falsi* in der erweiterten Konzeption Niebuhrs aufgehoben wurde, so ging die diplomatische Kritik als

---

35 Baldinucci, Capponi-Brief (s. Anm. 34), S. 471 f.

36 Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura*, hrsg. von Adriana Marucchi, Rom 1956, Bd. I, S. 133 ff. und S. 327 ff.

37 Luigi Lanzi: *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, hrsg. von Martino Capucci, Bd. I, Florenz 1968, S. 46 f.

38 Domenico Fiorillo: *Geschichte der zeichnenden Künste*, Th. I, *Geschichte der Malerey*, Göttingen 1798 und 1801, Bd. II, S. XII.

die *Kritik nach den äußeren Kriterien* in die umfassendere historisch-kritische Analyse der *Historischen Schule* ein<sup>39</sup>. Ein vergleichbarer Vorgang ist zu Beginn der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung zu beobachten. Insofern kann Wickhoffs Bezeichnung der Kennerschaft als *kunst-historischer Hilfswissenschaft* als durchaus korrekte Einschätzung der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung gelten.

### III.

In den Arbeiten von Rumohr und Waagen waren die wesentlichen Bestimmungstücke historisch-kritischer Forschung vereint: die universalhistorische Perspektive von Heuristik und Interpretation, die Berufung auf ein *induktivistisches Wissenschaftsmodell* und eine Methode im engeren Sinne des Wortes, die die Quellenkritik der Historiker mit einer analog zu den historischen Hilfswissenschaften konzipierten Formanalyse verband.

Dies hatte Riegl in seiner Phasenaufteilung nicht gesehen. Trotzdem ist ihm nicht ganz zu widersprechen, wenn er die Entfaltung der *historisch-philologischen Methode*, wie er sie nannte, erst einer späteren Forschergeneration zuschrieb. In der Tat steckte die historisch-kritische Methode bei Rumohr und Waagen noch in den Anfängen und wurde von den von Riegl genannten Wissenschaftlern jeweils in verschiedene Richtungen weiter ausgearbeitet. Dazu gehörte auf der kennerschaftlichen Seite Giovanni Morellis Aufgreifen von Lanzis Konzept und dessen naturwissenschaftliche Umformulierung in das positivistische Programm einer kennerschaftlichen *Experimentalmethode*<sup>40</sup>. Auf der anderen Seite standen die Bemühungen der mit Thausing und Eitelberger beginnenden *Wiener Schule* um die Quellschriften zur Kunstgeschichte. Schließlich wurden in der Ausbildung am Institut für Österreichische Geschichtsforschung Kunstgeschichte und historische Hilfswissenschaften auf das engste miteinander verbunden: Die angehenden Kunsthistoriker wurden dort nicht nur wie Historiker in der Quellenkritik unterrichtet, sondern ihr Blick wurde ebenfalls in den paläographischen Übungen an Theodor von Sickels Schriftprobensammlung, den *Monumenta graphica*, geschult<sup>41</sup>.

---

39 Droysen, *Historik* (s. Anm. 8), S. 109.

40 Henri Zerner: Giovanni Morelli et la science de l'art, in: *Revue de l'art*, 1978, S. 209 – 215. – Gabriele Bickendorf: Die Tradition der Kennerschaft: Von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli, zur Zeit im Druck für die Kongressakten des *Convegno internazionale su Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Bergamo 1987.

41 Theodor von Sickel: *Monumenta graphica medii aevi ex archivis et bibliothecae imp. Austriaci edita iussu atque auspiciis ministerii cultus et publica institutio-* nis, Wien 1858 – 1869.

Mit der Entwicklung der historisch-kritischen Methode nahm die Kunstgeschichte gleichermaßen die Probleme des Historismus in sich auf. *Universalgeschichte* als Forschungsprogramm stieß auf erhebliche methodische Probleme, da ein Auswahlkriterium für die interpretatorische Verknüpfung der historischen Teilbereiche nicht angegeben werden konnte<sup>42</sup>. Die jeweiligen Lösungsansätze der historisch-kritischen Kunstgeschichte ebenso wie der *Historischen Schule* führten zu Hypostasierungen von Kollektivsubjekten – angefangen bei den Völkern und Nationen und ihren jeweiligen Charakteren bis hin zu Droysens *sittlichen Mächten* – mit der tendenziellen Gefahr, in psychologistische Deutungen zu verfallen. Die Differenzierung der Geschichtsforschung in eigenständige Teildisziplinen ließ das Postulat einer universalhistorischen Perspektive verfahrenstechnisch in das Modell hilfswissenschaftlicher Inanspruchnahmen münden. Schließlich erwies sich die Grundlegung in einem *induktivistischen Wissenschaftsmodell* – wie Schnädelbach ausgeführt hat – als erkenntnistheoretisch naiv, da ein Aufstieg vom Besonderen zum Allgemeinen nicht möglich ist ohne eine vorangehende Konzeptualisierung dessen, was als das Allgemeine gelten soll<sup>43</sup>.

Diese hier nur sehr knapp skizzierten theoretisch-methodologischen Probleme der historisch-kritischen Kunstgeschichte wurden bislang als Folge einer einseitigen Anpassung an die *Historische Schule* gedeutet. So hatte beispielsweise Hans Robert Jauss für die Probleme des Historismus in der Kunstgeschichte die Aufopferung einer *eigenen Konsistenz* verantwortlich gemacht, die sie bei Winckelmann noch gehabt haben sollte. Heinrich Dilly ging noch einen Schritt weiter, indem er wissenschaftspolitische Motive für

---

42 Ein Symptom dafür bildet in der Geschichtswissenschaft der sogenannte *Lamprecht-Streit* der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Karl Lamprecht formulierte in dieser Kontroverse eine dezidierte Gegenposition sowohl gegenüber dem Induktivismus der Ranke-Schule als auch gegen deren Konzeption von Geschichte als Politikgeschichte. Dagegen setzte er das Modell einer sozialpsychologisch begründeten Kulturgeschichtsschreibung. Zeitlich parallel dazu teilten sich in der Kunstgeschichte zwei Stränge, die sich gleichermaßen auf ein universalhistorisches Konzept berufen konnten: die *Wiener Schule* mit ihrer einerseits hilfswissenschaftlichen, andererseits geistesgeschichtlichen Orientierung und Aby Warburgs Entwurf einer kulturgeschichtlich ausgerichteten Kunstgeschichte, die u. a. aus Anregungen Karl Lamprechts entwickelt worden war. – Karl Lamprecht: *Alte und neue Richtungen in der Geschichtswissenschaft*, Berlin 1896. – Georg G. Iggers: *Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart*, München 1971, S. 256 – 261. – Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt 1984. – Martin Warnke: *Der Leidensschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, in: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, hrsg. von: Werner Hofmann, Gert Syamken, Martin Warnke, Frankfurt 1980, S. 114 – 186.

43 Schnädelbach, *Geschichtsphilosophie* (s. Anm. 22), S. 44.

eine Anpassung der Kunstgeschichte an die im doppelten Wortsinn *herrschende* Geschichtswissenschaft zu entdecken glaubte<sup>44</sup>. Die eigenständige Entfaltung des universalhistorischen Geschichtsbegriffs von Winckelmann bis Waagen und Rumohr und die kennerschaftliche Methodenentwicklung in der Linie von Baldinucci bis Lanzi widersprechen dieser Auffassung.

---

44 Hans Robert Jauss: *Geschichte der Kunst und Historie*, in: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970, S. 208 – 251. – Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979.