

Visualität und Narrativität

Rumohrs »Italienische Forschungen« in einem methodischen Spannungsfeld

GABRIELE BICKENDORF

I.

Wenn wir die »Italienischen Forschungen« von Carl Friedrich von Rumohr aufschlagen, so zeigt uns der erste optische Eindruck – salopp formuliert – die »Bleiwüste«. Wir sehen reinen Text ohne Illustrationen. Die Auseinandersetzung mit der Kunst fand in Rumohrs dreibändigem Hauptwerk ausschließlich verbal statt. Rumohr sprach eine Vielzahl von Kunstwerken darin an, beschrieb sie zu Teilen ausgiebig, datierte und lokalisierte sie, arbeitete stilistische Unterscheidungen heraus und schrieb sie ein in eine Erzählung vom Verlauf der italienischen Malereigeschichte vom frühen Mittelalter bis zu Raffael.

In der deutschen Kunstgeschichte markieren Carl Friedrich von Rumohrs »Italienische Forschungen« zusammen mit Gustav Friedrich Waagens Monographie über die Brüder van Eyck den Beginn der historisch-kritischen Kunstgeschichte, der sich im Verlauf der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts vollzog. Waagens kleine Studie »Ueber Hubert und Johann van Eyck« erschien bereits 1822, gefolgt von der dreibändigen Untersuchung Rumohrs von 1827–1831, die die italienische Kunstgeschichte von der frühchristlichen Zeit bis zu Raffael umfaßte. Methodisch und historiographisch bildeten beide Werke zusammen einen Wendepunkt der deutschen Forschung. Im internationalen Rahmen betrachtet sind sie eher einem in Schüben verlaufenden Prozeß einer Historisierung der Kunstbetrachtung zuzurechnen, dessen Anfänge bereits in der italienischen und französischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts beobachtet werden können und der im 18. Jahrhundert – vor allem in Italien – eine höchst erfolgreich arbeitende kunsthistorische Forschung hervorgebracht hatte. Im 18. Jahrhundert war die Historisierung der Kunstbetrachtung engstens mit ihrer Visualisierung verbunden. Im Spannungsverhältnis von Visualität und Narrativität werden die Anteile von Tradition und Innovation in den »Italienischen Forschungen« kenntlich.

II.

Es ist kein Zufall, daß gerade Rumohr durch seine Ausbildung und durch den Gegenstand seiner Untersuchungen eng der italienischen Forschung verbunden war. Rumohr hatte in Göttingen bei dem italienischen Künstler und Kunsthistoriker Domenico Fiorillo studiert und sich für die »Italienischen Forschungen« intensiv mit der italienischen Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt. Die Göttinger Universität war um 1800 eines der intellektuellen Zentren Deutschlands, das gerade für die historischen Disziplinen entscheidende Impulse lieferte. Berühmt geworden ist die »Göttinger Schule der Geschichtsforschung«, in der das theoretische Konzept einer »Universalgeschichte« aller Epochen, Völker und Gegenstände entworfen wurde. Damit das derart umfassende Programm forschungspraktisch auch durchführbar blieb, wurden zugleich einzelne Teilbereiche als »Specialgeschichten« aus dem Geltungsbereich der allgemeinen Geschichtsforschung ausgegliedert. Sie sollten eigene Subdisziplinen der historischen Forschung bilden. Dazu gehörte neben der Militär- und der Literaturgeschichte auch die Kunstgeschichte. Folgerichtig wurde in Göttingen erstmals Kunstgeschichte eigenständig an der philosophischen Fakultät gelehrt. Fiorillo, der zuerst als Leiter der Kupferstichsammlung und als akademischer Zeichenlehrer an der Universität tätig gewesen war, bot ab 1791 Vorlesungen und Kurse zur Geschichte und Theorie der bildenden Künste an. Als Kunsthistoriker nahm Fiorillo die Rolle eines Vermittlers zwischen Italien und Deutschland ein. Sein Hauptwerk, die »Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten«, basierte methodisch und historiographisch auf der großen Malereigeschichte Italiens von Luigi Lanzi, dehnte aber dessen Programm auf die Kunstgeschichte Europas aus, um auf diese Weise auch für die Kunst den zeitlich und regional umfassenden Ansatz der »Universalgeschichte« umzusetzen.¹

Zu den Göttinger Schülern von Fiorillo zählten neben Rumohr wichtige Vertreter der deutschen Romantik. Darüber hinaus studierten August Wilhelm Schlegel, der später philosophische Schriften zur Ästhetik verfaßte, sowie die Freunde Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck bei Fiorillo, deren »Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« von 1796 zur Programmschrift für die Entdeckung der ästhetischen Qualitäten mittelalterlicher Kunst in Deutschland wurde. Das Material der mittelalterlichen Kunst war zuvor bereits zu großen Teilen von der französischen und italienischen Forschung »entdeckt«, das heißt gesammelt und kritisch gesichtet, druckgraphisch reproduziert und publiziert worden. Die Ergebnisse seiner Forschun-

¹ Grundlegend zu Fiorillo der Tagungsband Johann Domenicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, hrsg. von Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997. Zur »Göttinger Schule« vgl. Otto Gerhard Oexle, Aufklärung und Historismus: Zur Geschichtswissenschaft in Göttingen um 1800, in: ebd., S. 28–56; Geschichtswissenschaft in Göttingen. Eine Vorlesungsreihe, hrsg. von Hartmut Bookmann, Göttingen 1987. Der Begriff der »Specialgeschichte« geht auf Johann Christoph Gatterer zurück: Peter Hanns Reill, Johann Christoph Gatterer, in: Deutsche Historiker, hrsg. von Hans-Ulrich Wehler, Göttingen 1980, S. 7–22.

gen breitete Fiorillo in seiner universitären Lehre aus. Wackenroder und Tieck verarbeiteten diese Kenntnisse vom erstarkenden Nationalgefühl getragen zu einem literarischen Appell an die Jugend, ästhetisch zu den Wurzeln des deutschen Mittelalters zurückzufinden. Rumohr dagegen blieb auf der wissenschaftlichen Ebene und nahm die kritische Auseinandersetzung mit der von Fiorillo vermittelten italienischen Forschung zum Mittelalter auf. Das Ergebnis legte er mit einer Folge von Artikeln, die seit 1820 erschienen, und schließlich mit seinen »Italienischen Forschungen« vor.²

Mittelbar kann auch Gustav Friedrich Waagen dem Kreis um Fiorillo zugerechnet werden, da Ludwig Tieck als enger Freund der Familie Waagen zu seinem intellektuellen Ziehvater wurde. Es war Tieck, der Waagen an Sulpiz und Melchior Boisserée empfahl, damit er deren Sammlung altdeutscher und frühniederländischer Malerei kennenlernen konnte. Hieraus entstand der Impuls für Waagens Forschungen zu den Brüdern van Eyck. Wahrscheinlich ebenfalls über Tieck lernten sich Rumohr und Waagen kennen, die eine enge Arbeitsgemeinschaft bei der Konzeption des ersten öffentlichen Museums in Preußen eingingen. Die Museumsgründung war Teil der preußischen Bildungsreform, die unter der Leitung von Wilhelm von Humboldt 1811 mit der Schaffung der modernen Universität begann und das gesamte öffentliche Bildungswesen umfaßte. Das Museum sollte an prominenter Stelle im Zentrum der preußischen Macht entstehen: am Lustgarten auf der Spree-Insel, dem Berliner Stadtschloß direkt gegenüber. Der preußische König setzte als Architekten Karl Friedrich Schinkel und zur konzeptionellen Vorbereitung eine »Artistische Commission« mit Wilhelm von Humboldt an der Spitze ein. Ziel der Kommission war es, das Museum als allgemeines Bildungsinstitut einzurichten, in dem gleichermaßen ästhetischer Genuß und kunsthistorisches Wissen vermittelt werden sollten. Über die Frage, mit welchen Mitteln das Ziel zu erreichen sei, kam es zu heftigen Auseinandersetzungen, an deren Ende ein Konzeptionswechsel mit personellen Konsequenzen stand. Kein anderes Ereignis zeigt so deutlich wie dieser Konflikt den programmatischen Wechsel in der deutschen Kunstgeschichte.³

Im Berliner Museumsprojekt wurde die historisch-kritische Kunstgeschichte für die Aufstellung und Präsentation der preußischen Kunstsammlung institutionell durch-

² Carl Friedrich von Rumohr, Mittheilungen über Kunstgegenstände. Auszüge aus Briefen von Carl Friedrich Freyherr von Rumohr an Dr. Schorn. Florenz. Behandlung italienischer Kunstgeschichte, in: Kunst=Blatt 1820, Nr. 39, S. 153–156; Altflorentinische Baukunst, Nr. 52, S. 205–207 und Nr. 53, S. 209–210; Princip des Schönen, Nr. 54, S. 213–216; Tendenz der nachraphaelischen Kunst, Nr. 55, S. 217–219; ders., Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey, in: Kunst=Blatt, 1821, Nr. 7, S. 25–27, Nr. 8, S. 29–31, Nr. 9, S. 33–35, Nr. 11, S. 43–45, Nr. 12, S. 45–48; ders., Italienische Forschungen, 3 Bde., Berlin / Stettin 1827–1831.

Zur frühmodernen Mediävistik vgl. Ingo Herklotz, Mittelalterliche Kunst zwischen absolutistischer Geschichtsschreibung, kirchlichem Reformbemühen und kunsthistoriographischem Schulenstreit. Paradigmen der Mediävistik im 17. Jahrhundert, in: Johann Domenic Fiorillo (wie Anm. 1), S. 57–78. Zu Fiorillo als akademischem Lehrer vgl. Achim Hölter, Johann Dominik Fiorillo – Bemerkungen über den Menschen und die Spuren seines Wirkens, in: ebd., S. 13–27.

³ Irene Geismeyer, Gustav Friedrich Waagen – ein Museumsdirektor in der preußischen Hauptstadt, in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F. 37, 1995, S. 7–22; Gabriele Bickendorf, Gustav Friedrich Waagen und die Anfänge der Kunstwissenschaft, in: ebd., S. 23–32.

gesetzt. Personell spiegelt sich der Umbruch in der Berufung von Waagen in die Kommission und der Entlassung von Alois Hirt wider. Hirt hatte ein Museum der Meisterwerke geplant, das eine Abfolge der ästhetischen Höhepunkte der Kunstgeschichte zeigen sollte. Anhand der vorhandenen Bestände wäre dieser Plan nicht umsetzbar gewesen, weshalb Hirt die Präsentation zu wesentlichen Teilen mit Kopien nach den Meisterwerken bestücken wollte. Die Reproduktionen von Gemälden und Plastiken sollten – wie die älteren Modellsammlungen von Gipsen nach Antiken – den zukünftigen Künstlern die Spitzenleistungen der Kunst vor Augen führen. Kunstgeschichte war bei Hirt als »Lehrmeisterin« der Gegenwart in praktischer Absicht gedacht. Das Gegenkonzept legten Waagen und Rumohr vor, indem sie das Muster der »historia magistra vitae« verabschiedeten und einen radikal historisierten Blick auf die Werke forderten: Ihr Museum sollte der allgemeinen kunsthistorischen Bildung und nicht der Ausbildung von Künstlern dienen. Hart attackierten beide die Idee, mit Reproduktionen zu operieren. Waagen, der als Sohn eines Kopisten sehr genau wußte, wovon er sprach, lehnte eine Kunstgeschichte aus zweiter Hand vehement ab. Das preußische Museum sollte – auch unter Verzicht auf ästhetische Spitzenwerke – Kunstgeschichte ausschließlich an Originalen visualisieren. Waagen und Rumohr wünschten beide Vollständigkeit der Sammlung in Hinblick auf die Präsentation aller wesentlichen Epochen und Schulen, wollten aber die Lücken der preußischen Bestände durch eine gezielte Ankaufspolitik schließen. Es ging ihnen um den »Gang der kunsthistorischen Entwicklung«, der ihrer Auffassung nach auch anhand von ästhetisch zweit- bis dritrangigen Werken zu erkennen und verstehen sei. Dem Verzicht auf der ästhetischen Ebene stand eine rigide Forderung nach historischer Authentizität gegenüber.⁴

Damit änderten sich die Koordinaten visueller Bildung im Museum grundlegend. In Preußen wurde der Primat des Ästhetischen verabschiedet zugunsten eines historischen Blicks, der – mit kennerschaftlicher Autopsie am Original – die regionalen Zusammenhänge künstlerischer Schulen ebenso erfassen sollte wie die temporalen Veränderungen in der Abfolge kunsthistorischer Epochen. Höchste künstlerische Qualität war dafür zwar wünschenswert, aber nicht zwingend notwendig. Die historisch-kritische Museumskonzeption kompensierte durch ihren erkenntnisorientierten Ansatz die Defizite, die den preußischen Sammlungen im internationalen Vergleich anhafteten. Berlin konnte sich in der Quantität der Spitzenwerke nicht annähernd mit den Sammlungen in Paris und London, Wien oder Sankt Petersburg messen. Dieser Mangel sollte nicht durch Kopien bemäntelt werden. Im Rahmen seines großen Reformwerks legte Preußen den Anspruch auf höfische Prachtentfaltung durch die Kunstsammlungen ab und schuf ein Museum als kunsthistorisches Bildungsinstitut. In internationale Konkurrenz trat das Berliner Museum durch das bahnbrechende Konzept. Es war Gustav Friedrich Waagen, der in der Folge dann auch die Museumsbestände von Paris, Lon-

⁴ Gabriele Bickendorf, *Vers une histoire de l'art scientifique: des mauristes à l'École berlinoise*, in: *Histoire de l'histoire de l'art*, Bd. 2, XVIIIe et XIXe siècles, hrsg. von Edouard Pommier, Paris 1997, S. 141–176.

don, Wien und Sankt Petersburg katalogisierte und nach den Berliner Kriterien wissenschaftlich erfaßte.⁵

Rumohr hatte lange auf den Posten in der »Artistischen Commission« spekuliert. Bis heute konnte nicht geklärt werden, weshalb schließlich nicht er dafür ausgewählt wurde, sondern Waagen, der mit der Eröffnung des Museums im Jahr 1830 dann auch Direktor der Gemäldegalerie wurde. Rumohr mag sich zurückgesetzt gefühlt haben, was ihn aber nicht daran hinderte, Waagen kollegial nach Kräften zu unterstützen und in der Auseinandersetzung mit Hirt offensiv eine gemeinsame Position zu vertreten. Als Waagen in die »Artistische Commission« berufen wurde, hatte er mit der Eyck-Monographie sein erstes bahnbrechendes Buch bereits vorgelegt. Die »Italienischen Forschungen« von Rumohr entstanden parallel zur Arbeit der Kommission: Die Veröffentlichung war 1831 mit dem dritten Band kurz nach der Eröffnung des Museums abgeschlossen. Rumohrs vorbereitende Artikel im »Schornschen Kunstblatt« zeigen die historisch-kritische Konzeption in nuce, wobei der Autor sich darin noch vor allem gegenüber seinem Lehrer und der älteren italienischen Forschung abzusetzen versuchte. Danach aber bestand eine enge Wechselwirkung zwischen der Ausarbeitung seines Buches, der teilweise mit heftiger Polemik geführten Kontroverse mit Alois Hirt und der Ausformulierung des neuen Entwurfs für das Museum. In diesem Prozeß wurde das historisch-kritische Konzept sowohl für die Forschung und Kunstgeschichtsschreibung als auch für die museale Präsentation theoretisch geschärft und praktisch verfeinert.⁶

III.

Die historisch-kritische Kunstgeschichtsschreibung ist gekennzeichnet durch weitgehende Übereinstimmungen mit der zeitgenössischen historischen Forschung in Preußen, mit der sogenannten »Historischen Schule«, zu der neben Wilhelm von Humboldt auch Georg Bartholdt Niebuhr und Leopold von Ranke gerechnet werden. Mit der »Historischen Schule« hatte sich der Schwerpunkt der innovativen Forschung in der allgemeinen Geschichte von Göttingen nach Berlin verlagert, wo nun die Humboldt-Universität ein neues Zentrum bildete – ergänzt durch Rom und Florenz, denn in Berlin wurde mit der Gründung der Friedrich-Wilhelms-Universität zugleich ein Mittelpunkt der deutschen Italianistik in der allgemeinen Geschichte geschaffen. Niebuhr

⁵ Christoph Martin Vogtherr, Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft: Berliner Museumskonzeptionen bis 1830, in: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft, hrsg. von Alexis Joachimides, Sven Kuhrau u.a., Dresden 1995, S. 38–50; ders., Das Königliche Museum zu Berlin, Berlin 1997.

⁶ Gabriele Bickendorf, Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma »Geschichte«. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift »Ueber Hubert und Johann van Eyck«, Worms 1985; dies., Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (= Wolfenbüttler Forschungen, Bd. 48), hrsg. von Peter Ganz, u.a., Wiesbaden 1991, S. 359–374.

forschte ebenso wie Ranke und Rumohr in Italien, wo sich die Gelehrten zum Gespräch und Austausch trafen wie in Berlin. Der Althistoriker Niebuhr widmete sich mit Nachdruck der »Römischen Geschichte«, die zwischen 1811 und 1831 veröffentlicht wurde. In seinem Haus in Rom verkehrte Rumohr regelmäßig und holte sich dort Unterstützung in komplizierten Fragen der Paläographie und Quellenkritik. Zur gleichen Zeit arbeitete Ranke, der seit 1825 in Berlin lehrte und der als konservativer Historiograph Preußens in die Wissenschaftsgeschichte eingegangen ist, in den römischen Archiven an seiner berühmt gewordenen Papstgeschichte der frühen Neuzeit, die zwischen 1834 und 1839 erschien.⁷

Theoretisch und methodisch fußte die Berliner »Historische Schule« auf der Aufklärungshistorie der Göttinger Schule. Mit ihr teilte sie die universalhistorische Konzeption auf der Grundlage des Kollektivsingulars »Geschichte«. Die Vereinheitlichung der vielen »Geschichten« zu der einen »Geschichte« beinhaltete sowohl die Verabschiedung der zyklischen Geschichtsmodelle als auch der Vorstellung von der »historia magistra vitae«. Die »Geschichte« wurde im dezidierten Widerspruch gegenüber den frühneuzeitlichen Modellen der steten Wiederholung natürlicher Abläufe – wie dem Muster des auf- und absteigenden Lebens mit Jugend, Reife, Alter oder Knospe, Blüte, Verfall – als unwiederholbar, linear, kontinuierlich und in einem dauernden Fortschritt begriffen, das heißt teleologisch orientiert, gedacht. Damit verbunden war die harsche Kritik der »Historischen Schule« an jener Vorstellung, die »Geschichte« könne die Gegenwart im Sinne einer Lehrmeisterin mit Vorbildern für das eigene praktische Handeln versorgen. Ranke drückte dies in der Einleitung seiner Papstgeschichte mit dem berühmten Wort aus, seine Darstellung wolle nicht die Nachwelt belehren, sondern »bloß zeigen, wie es eigentlich gewesen« sei.⁸

Die Aufklärungshistorie der Göttinger hatte die Universalgeschichte systematisch konstruiert und sie als theoretische Struktur der Forschung und Historiographie transparent gehalten. Die eigene theoretische Konstruktion der »Geschichte«, die mit dem Begriff des »Plans« belegt wurde, blieb kenntlich und damit auch kritisierbar und reversibel. So sprach Johann Christoph Gatterer programmatisch »Vom historischen Plan, und der darauf gründenden Zusammenfügung der Erzählung«. Analog dazu folgte auch Fiorillo noch einem ausdrücklich begründeten »Plan« in seiner »Geschichte der zeichnenden Künste«. In der »Historischen Schule« wie auch der historisch-kritischen Kunstgeschichte verschwand diese theoretische Dimension der historiographischen Reflexion. Die zuvor bewußt konstruierte Struktur wurde nun in die »Geschichte« selbst hineinprojiziert und als ihr inhärente Eigenschaft verstanden. Die historische Erzählung be-

⁷ Georg G. Iggers, *Deutsche Geschichtswissenschaft*, München 1971.

⁸ Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus*, München 1991. Jürgen Kocka, *Geschichte und Aufklärung. Aufsätze*, Göttingen 1989. Zum Kollektivsingular »Geschichte« grundlegend: Reinhart Koselleck, *Geschichte*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 647–717.

durfte nun keiner ausdrücklichen Begründung mehr, sondern folgte den scheinbar natürlichen Gegebenheiten des »Gangs der Geschichte«.⁹

In diesen Prozeß eingeschlossen war die Verlagerung des Wahrheitsanspruchs aus der historiographischen Konstruktion in die kritische Methodik, deren Zentrum die Quellenkritik und die Kritik an der älteren Literatur bildeten. Auf ihren kritischen Verfahren bauten die deutschen Historiker und Kunsthistoriker ihren Mythos von der Begründung der modernen Wissenschaft auf. Wie Niebuhr und Ranke sich zu Vätern der modernen Geschichtsforschung stilisierten, ließen sich Waagen und Rumohr als Begründer einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte feiern. Ihrem Selbstbild folgte die deutsche Wissenschaftsgeschichte bis zum ausgehenden 20. Jahrhundert. In den einschlägigen Werken der Disziplingeschichte war bis vor kurzem nachzulesen, daß Ranke der »Begründer der modernen Geschichtswissenschaft« sei, da er der Quellenkritik die Methode verliehen habe. Niebuhrs bahnbrechende Leistung wurde darin gesehen, mit seiner Livius-Kritik erstmals und auf vorbildliche Weise die Autorität antiker Autoren gebrochen zu haben. Analog dazu liest sich die Beurteilung der Kunsthistoriker. Das Verdienst von Rumohr und Waagen soll darin bestanden haben, daß sie die Quellenkritik in die Kunstbetrachtung eingeführt und damit die Kunstgeschichte als methodisch begründete Wissenschaft installiert hätten.¹⁰

Erst die wissenschaftsgeschichtlichen Forschungen der letzten zwanzig Jahre haben dieses Bild erheblich relativiert. Zu Tage getreten sind nicht allein die dichten Verbindungen zwischen der Aufklärungshistorie und dem Historismus, wodurch sowohl die Vorstellung vom paradigmatischen Bruch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frage gestellt ist als auch die strikte Unterscheidung zwischen einer vorwissenschaftlichen Forschung vor 1800 und einer nachfolgenden Verwissenschaftlichung. Zugleich erscheint auch die Fokussierung der historisch-kritischen Konzeption auf die Quellenkritik gleichermaßen zu kurz gegriffen wie wissenschaftshistorisch verfälschend. Weder »erfanden« die deutschen Historiker und Kunsthistoriker des frühen 19. Jahrhunderts die Quellenkritik, noch ist umgekehrt ihre Leistung gerade auf diesen Bereich reduzierbar.¹¹ Die Quellenkritik besaß vielmehr in der internationalen Gelehrtenrepublik eine weit zurückreichende Tradition, deren Anfänge bis an den Beginn der frühen Neuzeit zurückverfolgt werden können. Eine erste methodische Systematisierung hatte sie am Ende des 17. Jahrhunderts durch die französischen Mauriner erfahren, als Jean Mabillon sein Regelwerk der historischen und juristischen Kritik unter dem Titel »De re diplomatica« vorgelegt hatte. Die Benediktinerkongregation von St. Maur in Saint-Germain-des-Prés hatte sich zu einem Zentrum der kirchengeschichtlichen Quellenforschung entwickelt,

⁹ Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie, hrsg. von Horst Blanke und Dirk Fleischer, Bd. 1, Die theoretische Begründung der Geschichte als Fachwissenschaft, Stuttgart-Bad Cannstadt 1900.

¹⁰ Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 Bde., Leipzig 1921–1924. Die einseitige Betonung der Quellenkritik bei Rumohr aber auch noch jüngst bei Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S. 227–235.

¹¹ Historismus in den Kulturwissenschaften. Geschichtskonzepte, historische Einschätzungen, Grundprobleme, hrsg. von Otto Gerhard Oexle und Jörn Rüsen, Weimar / Wien 1996.

in dem die Prinzipien historischer Wahrheitsfindung in der Echtheitskritik der Quellen, dem »discrimen veri ac falsi«, erarbeitet wurden. Innerhalb einer Generation hatte sich die maurinische Methodik der Geschichtsforschung über ganz Europa verbreitet. Es waren die französischen Benediktiner, die die Grundlagen für historische Aufklärung gelegt hatten, deren Zentrum dann der italienische Maurinismus der »Scuola Mabillon« bildete. Als Hauptleistung der »Scuola Mabillon« gilt die Entdeckung des italienischen Mittelalters, an der maßgeblich Forscher wie Ludovico Antonio Muratori, Scipione Maffei und Francesco Gori beteiligt waren. Die italienischen Mauriner sammelten und sichteten mittelalterliche Quellen, prüften sie quellenkritisch auf ihre Echtheit, datierten und lokalisierten sie, um sie schließlich zu edieren. Damit leisteten sie eine quellenkritische Materialerschließung in einem bis dahin ungekannten Umfang.¹²

Bereits bei den französischen Maurinern hatte es eine Wendung der Forschungsschwerpunkte gegeben, die langfristig die Weichen für die parallele methodische Entwicklung der Kunstgeschichte und der allgemeinen Geschichte stellte. Die Mauriner machten Kunstwerke zu visuellen Quellen, indem sie bildende Kunst als Material in ihre Forschungen aufnahmen und sie nach Maßgabe ihrer kritischen Methodik untersuchten. Auf diese Weise wurde die Erforschung der Kunst nicht nur methodisch auf die Basis von Quellenkritik, Epigraphik und Paläologie gestellt, in ihrer Vorgehensweise lagen auch die Anfänge, gegenstandsadäquate Verfahren einer Formkritik nach dem Vorbild der historischen Hilfswissenschaften zu entwickeln. Systematisch ausgebaut wurde dieser Ansatz im Verlauf des 18. Jahrhunderts von der italienischen »Scuola Mabillon« und ihren Nachfolgern. Der internationale Maurinismus führte damit nicht nur zu einer Systematisierung der historischen Forschung in methodischer Hinsicht, sondern auch zu einer Integration der Kunst in die allgemeine Geschichte. Schließlich löste die Publikation von Reproduktionsstichen in den großen Quellenkorpora zu Beginn des 18. Jahrhunderts einen regelrechten Visualisierungsschub aus. In der Kunstbetrachtung der Mauriner waren eine methodische Historisierung und Visualisierung von Material und Methode auf das engste miteinander verknüpft.¹³

Als sich die Historiker und Kunsthistoriker des frühen 19. Jahrhunderts zu Schöpfern der Quellenkritik und darüber zu Begründern der modernen historischen und kunsthistorischen Wissenschaften ausriefen, war dies nicht bloß ein Manöver der Selbststilisierung. Vielmehr kappten sie damit die Traditionsstränge, die sie mit der Aufklärungshistorie und mit den Leistungen der internationalen Gelehrtenrepublik verbanden.

¹² Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998; Bruno Neveu, *Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700: Erudition ecclésiastique et recherche historique au XVIIe siècle*, in: *Historische Forschung im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Karl Hammer und Jürgen Voss, Bonn 1976, S. 27–81; Arnaldo Momigliano, *Mabillon's Italian Disciples*, in: ders., *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford 1977, S. 277–293; Pietro Redoni, *Cultura e scienza dall'illuminismo al positivismo*, in: *Storia d'Italia, Annali 3: Scienza e tecnica nella cultura e nella società dal Rinascimento a oggi*, hrsg. von Gianni Micheli, Turin 1980, S. 679–811.

¹³ Gabriele Bickendorf, *Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700*, in: *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, hrsg. von Achim Landwehr, Augsburg 2002, S. 277–298.

Die deutsche Forschung verengte ihren Horizont auf die nationale Perspektive – und zwar nicht, was den Gegenstand ihrer Untersuchungen betraf, sondern in bezug auf das methodische Instrumentarium. Rumohr, Niebuhr und Ranke wandten sich mit großer Emphase Italien zu, gebärdeten sich aber so, als habe es dort nie eine ernstzunehmende Forschung gegeben. Mit dem Habitus der wissenschaftlichen Revolutionäre und Entdecker verhielten sie sich paradoxerweise zugleich ahistorisch, indem sie die Forschungsgeschichte suspendierten, deren Untersuchungstechniken sie weiterführten und verfeinerten.

In den »Italienischen Forschungen« konnte Rumohr erkennbar nicht auf die Errungenschaften der »Scuola Mabillona« verzichten. Deutlich wird dies schon bei einem oberflächlichen Blick in seine Fußnoten. Dort finden sich die Hinweise auf die einschlägigen Autoren und Werke, vor allem auf die Quelleneditionen Ludovico Antonio Muratoris. Aber auch methodologisch blieb der Anschluß deutlich. Wenn Rumohr für jede kunsthistorische Aussage den Beweis auf zwei Ebenen forderte, den quellenkritischen oder den formanalytischen Beweis auf der Basis von Formanalogien – wie er es selbst formulierte: »Gründe, sey es der Analogie oder der Urkunde« –, dann paraphrasierte er ein Postulat von Luigi Lanzi, der – ganz in der maurinischen Tradition – zwischen den formkritischen »intrinsischen« und den quellenkritischen »extrinsischen Beweisen« unterschieden hatte. Nicht nur in der Anwendung der quellenkritischen Verfahren, sondern auch in ihrer forschungslogischen Einbindung bauten die »Italienischen Forschungen« auf der Praxis der »Scuola Mabillona« auf.¹⁴

Dagegen steht eine explizite Äußerung, in der Rumohr die gesamte französische und italienische Forschung des 18. Jahrhunderts als irrelevant für eine wissenschaftliche Kunstgeschichte vom Tisch wischte. Im großen Bogen diskreditierte er die Leistungen der benediktinischen Mauriner und ihrer italienischen Nachfolger, als er schrieb: »Selbst in den früheren Zeiten wurden gelehrte Benedictiner, Pfarrer, Bibliothekare, ein Muratori, Gori und andere, mehr durch ein kirchliches, als durch ein rein kunsthistorisches Interesse bewogen, Alterthümer des Mittelalters *abzubilden*, zu erläutern und herauszugeben.« Diese Aussage enthält nicht nur eine Entwertung im Gestus der Beiläufigkeit, sondern gibt darüber hinaus auch eine recht präzise Auskunft darüber, an welchen Stellen Rumohr die grundlegenden Differenzpunkte fixierte. Sie betreffen sowohl den Gegenstand der Forschung als auch die Methode und die Form der Darstellung. Zuerst einmal sprach Rumohr seinen Vorläufern die historische Dimension der Forschung ab, indem er – in verfälschender Verkürzung der Tatsachen – das anfänglich einmal kirchenhistorische Forschungsinteresse zu einem rein kirchlichen mutieren ließ. Vor allem aber unterstellte er, daß die ältere Kunstliteratur weder historisch kritisiert und analysiert noch entsprechend narrativ ihre Ergebnisse darge-

¹⁴ Rumohr, *Italienische Forschungen* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 327. Siehe dazu Gabriele Bickendorf, Luigi Lanzis »Storia pittorica della Italia« und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 2, 1986, S. 231–294. Umfassend zu Muratori: *Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani*, 4 Bde., Modena 1972.

stellt hätte. Auch dies entsprach nur eingeschränkt den Tatsachen: Die Quelleneditionen wie auch die katalogartigen Publikationen zur Typengeschichte oder zu einzelnen Sammlungen waren in der Tat nicht narrativ, dagegen aber durchaus der Quellenkritik und Formanalyse verpflichtet. Daneben hatte die italienische Forschung des 18. Jahrhunderts im Bereich der Lokalgeschichte und der Gattungsgeschichte auch erzählende Darstellungen hervorgebracht. Hinter dieser verfälschenden Darstellung wider besseren Wissens verbarg sich offenbar das Motiv, in zugespitzter Form eine Kontrastfolie für das eigene Programm herzustellen. Rumohr wollte mit den »Italienischen Forschungen« weder ein Werk der Kirchen- oder Lokalgeschichte, Typen-, Gattungs- oder Sammlungsgeschichte vorlegen, sondern der Kunstgeschichte, und diese Kunstgeschichte sollte nicht nur historisch-kritisch, sondern auch historisch-narrativ verfaßt sein. Das narrative Paradigma teilte die deutsche Kunstgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts mit der allgemeinen Geschichte der Berliner »Historischen Schule«. Zugleich schloß damit jene Kunstgeschichte, die von sich behauptete, erstmals eine Wissenschaft im modernen Sinne zu sein, die Visualisierung ihrer Objekte als Mittel der Darstellung aus – oder wie Rumohr es formulierte: Als Kunstgeschichte sollte sie nicht mehr »abbilden«, »erläutern« und »herausgeben«. Die Narrativität verdrängte die Visualität.¹⁵

IV.

Rumohr opferte die Visualisierung einerseits der narrativen Konzeption der Universalgeschichte, andererseits aber auch – und das mag auf den ersten Blick widersinnig erscheinen – einem Begriff von Kunstgeschichte, den er in kritischer Auseinandersetzung von Johann Joachim Winckelmann übernahm.

In konsistenter Form hatte bekanntlich Winckelmann den Kollektivsingular der »einen Kunstgeschichte« ausgebildet. Er umfaßte die »eine Geschichte« im Sinne der Universalgeschichte und die »eine Kunst«, zu der die Vielzahl der »Künste« zusammengefaßt worden waren. Nicht mehr von »Künstlern« und »Künsten« im Plural sollte die Rede sein, sondern nur noch vom vereinheitlichten Lauf der »einen Kunst«. In der berühmten Passage in der Einleitung zur »Geschichte der Kunst des Alterthums« von 1764 schrieb Winckelmann: »Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Alterthums, soviel möglich ist, beweisen.« In dieser Konzeption, in der das Abstraktum »Kunst« das handelnde Subjekt einer linearen Geschichte darstellt, geraten die einzelnen Werke zu Spuren, respektive Wegmarken, die den »Entwicklungsstand« ihres Kollektivsingulars anzeigen. In der sprachlichen Darstellung gelang Winckelmann mit der »Geschichte der Kunst des Alterthums« eine exzellente Ausführung des Konzepts, bei der er auf höchstem stilistischen Niveau die Narration der »Geschichte« mit der verlebendigen-

¹⁵ Rumohr, *Italienische Forschungen* (wie Anm. 2), Bd. 3, S. XIV (Hervorhebung der Verfasserin).

den Deskription einzelner Werke verband. Winckelmanns Innovation bestand nicht nur in der »Erfindung« des doppelten Kollektivsingulars, sondern ganz wesentlich auch in der exemplarischen Literarisierung seiner Darstellung in Deskription und Narration. Gegenüber den italienischen Lokal- und Gattungsgeschichten zeichnete das seine Arbeit ebenso aus wie der weitgreifende Horizont.¹⁶

Die Literarisierung seiner Kunstgeschichte vollzog auch Winckelmann auf Kosten der Visualisierung. Das Prinzip der Anschaulichkeit wurde von der Illustration in die Deskription verlagert. Wie kein anderer vor ihm machte Winckelmann programmatisch das Sehen zum Grundprinzip der kunsthistorischen respektive archäologischen Forschung. Jedoch bezog sich dieses Sehen auf die Autopsie am Original, die er in durchaus polemischer Weise jeder sekundären Wissensvermittlung durch Lektüre voranstellte. In der Darstellung seiner Ergebnisse vertraute er dagegen in seinem Hauptwerk nicht auf die visuelle Präsentation. Weder überantwortete er die Konstruktion seines Geschichtsbildes einer Bilderfolge noch suchte er den Autopsiebefund in einer entsprechenden Illustration zu reproduzieren. In der »Geschichte der Kunst des Alterthums« finden wir keine Illustrationen, sondern nur kleine Vignetten zu Beginn der einzelnen Kapitel. Sie haben eine primär dekorative Funktion, obwohl die dargestellten Objekte im Text erwähnt sind. Das bedeutet allerdings nicht, daß Winckelmann grundsätzlich den bisherigen Modus außer Kraft setzte, denn seine fünf Jahre später erschienenen »Monumenti inediti« folgten mit ihren großformatigen und technisch aufwendigen Reproduktionen weitgehend dem Modell der älteren illustrierten archäologischen Publikationen.¹⁷

Zwischen der »Geschichte der Kunst des Altertums« und den »Monumenti inediti« zeichnet sich vielmehr die Trennung zwischen zwei kunstpublizistischen Gattungen ab: der kunsthistoriographischen Darstellung eines großräumigen Verlaufs – Winckelmann selbst sprach von einem »Lehrgebäude« – auf der einen Seite und auf der anderen einer katalogartigen Form der Materialerschließung und -präsentation, zu der dann auch eine möglichst präzise Illustration des einzelnen Objekts im Reproduktionsstich gehörte. Winckelmann mißtraute also nicht prinzipiell den Möglichkeiten der Kupferstichreproduktion, wenn es um die Befundsicherung am einzelnen Objekt ging und um die visuelle Ergänzung von katalogartigen Daten und Fakten, die im begleitenden Text ebenso zu finden waren wie eine knappe Werkbeschreibung mit Lokalisierung und Datierung des jeweiligen Werks. Die Reproduktion hatte nur in seinem »Lehrgebäude« keinen Ort mehr, hier wurde die Verschränkung von Narration und Deskription über Begriffe vermittelt, die er offensichtlich nicht mehr für illustrierbar hielt. Die Scharnierstellen zwischen Narration und Deskription bildeten wirkungsästhetische Begriffe

¹⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), in: ders., *Kunsttheoretische Schriften*, Fotomechanischer Nachdruck, Bd. 5, Baden-Baden / Straßburg 1966, S. X.

¹⁷ Ulrich Keller, *Visual Difference: Picture Atlas from Winckelmann to Warburg and the Rise of Art History*, in: *Visual Resources* Bd. 17, Nr. 2, 2001, S. 179–199; Agnes Allroggen-Bedel, *Die Monumenti inediti: Winckelmanns »großes italienisches Werk«*, in: *Altertumskunde im 18. Jahrhundert. Wechselwirkungen zwischen Deutschland und Italien*, Stendal 2000, S. 89–105.

in Form von Stilcharakteristika, die nur noch in Teilaspekten an eine Reproduktion rückkoppelbar waren. Dies wird deutlich, wenn man zum Beispiel die Kennzeichnungen des »hohen« und des »schönen Stils« näher betrachtet. Wenn Winckelmann den »hohen Stil« als »frei und erhaben«, als eine »Großheit«, die der »Heldenzeit« entspricht, kennzeichnet, wenn er darin den »Ausdruck einer bedeutenden und redenden Stille der Seele« entdeckt, ja schließlich eine »männliche Härte« im Gegensatz zur »weibischen Zierlichkeit« und »Grazie« des »schönen Stils«, dann entziehen sich diese Charakterisierungen einer technischen Reproduzierbarkeit. Der Stich konnte nur denjenigen Teilaspekt wiedergeben, den Winckelmann »die Zeichnung« nannte und der greifbare Formmerkmale der Plastiken im Kontur und in der Binnenzeichnung benannte. Der Verzicht auf die Illustration bewahrte Winckelmann in der »Geschichte der Kunst« damit sowohl vor einer Unterbrechung des narrativen Flusses als auch vor einer visuellen Verengung seines Stilkonzepts, das er statt dessen einer sprachgewaltigen Deskription überantwortete.¹⁸

Winckelmanns Entwurf leitete keineswegs einen sofortigen Systemwechsel in der Kunstgeschichte ein. Er bildete vielmehr den Beginn einer Phase, in der unterschiedliche Modelle erprobt wurden. Eine Verbindung des Kollektivsingulars »Kunstgeschichte« und des illustrativen Prinzips der italienischen und französischen Tradition des Maurinismus unternahm an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert Séroux d'Agincourt. In seiner »Histoire de l'art par les monuments« präsentierte der Autor in drei Abbildungsbänden »eine Geschichte der Kunst« des Mittelalters im Bild, die in den dazu gehörigen drei Textbänden dann erläutert wurde. Die 325 Tafeln der »Histoire de l'art« stellten gegenüber den bis dahin angewandten Formen der Materialdokumentation ein Novum dar, insofern sie weniger das einzelne Objekt illustrierten als den Zusammenhang, den die Werke eines Zeitabschnitts und einer Schule untereinander bildeten. Der Zusammenhang, der bei Winckelmann über die Narration der Geschichte gestiftet worden war, wurde bei Séroux d'Agincourt durch die Zusammenstellung der einzelnen Bilder auf einer Tafel dem Betrachter suggeriert. Dabei hob eine Tafel mit der Gleichzeitigkeit der Bilder nebeneinander stärker den einheitlichen Charakter einer Region zu einem bestimmten Zeitpunkt hervor. Die zeitliche Folge ergab sich dann erst aus der Abfolge der Tafeln. Von den ersten Vertretern einer historisch-kritischen Kunstgeschichte in Deutschland wurde dieses Verfahren verworfen zugunsten einer Lösung, die dem narrativen Prinzip folgte.¹⁹

Als 1827 die beiden ersten Bände der »Italienischen Forschungen« erschienen, war das Gesamtwerk wie selbstverständlich in Form von reinen Textbänden ohne jede Abbildung konzipiert worden. In seinen ersten beiden Kapiteln, dem berühmten »Haushalt der Kunst« und dem »Verhältnis der Kunst zur Schönheit«, reflektierte Rumohr

¹⁸ Winckelmann (wie Anm. 16), S. 206–209 und S. 212. Vgl. Keller (wie Anm. 17), S. 183. Die Winckelmannlitteratur ist umfangreich. Zur wissenschaftlichen Genese jüngst: Elisabeth Décultot, Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, Paris 2000.

¹⁹ Zu Séroux d'Agincourt: Locher (wie Anm. 10), S. 217–226.

zwar ausführlich seine kunsttheoretischen Grundlagen, eine Methodendiskussion, die sein narratives Verfahren begründete, ließ er jedoch aus. Auch spätere, immer wieder durch methodische Hinweise ergänzte Ausgaben, einschließlich des dritten, 1831 publizierten Bandes, der eine Kleinmonographie zu Raffael und eine Abhandlung »Ueber den gemeinsamen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters« enthält, geben in dieser Frage wenig Aufschluß.²⁰

Die methodologische Leerstelle ist nicht nur bezeichnend für Rumohrs Arbeiten. Sie gehört zu den Kennzeichen der historisch-kritischen Kunstgeschichte in Deutschland zwischen etwa 1820 und der Mitte des Jahrhunderts. Rumohrs theoretische Überlegungen galten dem Kunstbegriff, den er in Auseinandersetzung mit den Schriften von Winckelmann und Lessing, vor allem aber im Rekurs auf Friedrich von Schelling zu klären versuchte. Mehr als ein halbes Jahrhundert nach Winckelmann bedurfte offensichtlich nur die eine Hälfte des doppelten Kollektivsingulars weiterhin der Klärung. Auf der Basis der aktuellen Diskussion bestimmte Rumohr den Begriff der »Kunst« neu, um damit einen theoretischen Rahmen für seine Untersuchung der italienischen Kunst vom Ende der Antike bis zu Raffael zu gewinnen.²¹ Den zweiten Begriff, den Begriff der »Geschichte«, unterwarf er keiner erneuten Diskussion, wodurch auch die Frage der historiographischen Darstellung aus der expliziten Reflexion verschwand. Damit vollzog sich in der Kunstgeschichtsschreibung eine analoge Schwerpunktverschiebung wie in der allgemeinen Geschichte. »Die Geschichte selbst« erschien als so weit naturwüchsig, daß weder nach den Prinzipien ihrer forschenden Rekonstruktion noch nach den Leitlinien der Konstruktion einer Geschichtsdarstellung gefragt wurde. Sie resultierten für Rumohr vermeintlich aus den Vorgaben seines Kunstbegriffs und aus den Regeln der Objektkritik. Für die forschende Rekonstruktion schärfte er das kritische Instrumentarium der Kennerschaft und der Quellenkritik, während sich die historiographische Darstellung für ihn scheinbar selbstverständlich aus der kunsttheoretischen Annahme eines omnipräsenten »Kunstideals« ergab, das sich in historisch und geographisch unterschiedlichen »Kunstbestrebungen« respektive unterschiedlichen Äußerungen eines »Wollens« der verschiedenen Zeiten und Völker entfaltet haben sollte.²²

Auf analoge Weise und mit der Problematik der Darstellungsformen verbunden fiel bei Rumohr auch die Frage der Illustration in eine methodologische Leerstelle. Die Bedeutung des Visuellen verhandelte er einerseits auf der philosophischen Ebene, indem er sich theoretisch mit der Frage nach dem »anschaulichen Denken« im Gegensatz zum »abstracten Denken« auseinandersetzte. Auch das »sinnliche Auge« und das »sinnliche

²⁰ Locher führt den Verzicht auf Illustrationen bei Rumohr auf ein Übergewicht der »Dokumente« und damit auf dessen Quellenkritik zurück. Ebd., S. 229.

²¹ Pia Müller-Tamm, Rumohrs »Haushalt der Kunst«. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit, Hildesheim / Zürich / New York 1991; Enrica Yvonne Dilk, Ein »practischer Aesthetiker«. Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs, Hildesheim / Zürich / New York 2000.

²² Gabriele Bickendorf, Die Tradition der Kennerschaft: von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli, in: Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del convegno internazionale, 3 Bde., Bergamo 1993, Bd. 1, S. 25–48.

Wohlgefallen am Schauen« boten ihm Anlaß zur ästhetischen Reflexion des Schönheitsbegriffs. Andererseits hatte das Sehen bei ihm seinen systematischen Ort im Rahmen der Objektkritik sowie in der daraus resultierenden Begründung kunsthistorischer Einzelaussagen. In der Beweisführung jeder Argumentation nahm mithin das visuelle Erkennen von Formanalogien einen ähnlich hohen Stellenwert ein wie die intensiv betriebene Quellenforschung. In den Forschungstechniken ergänzten sich hier eine akribische kennerschaftliche Kritik und eine ebenso akribische Quellenkritik.²³

Mit dem Ausklammern einer explizit reflektierten Form der Darstellung seiner kunsthistorischen Ergebnisse entfiel auch die Frage nach einer visuellen Präsentation in Form von Illustrationen. So naturwüchsig wie die historische Entfaltung »der Kunst« in der historischen Abfolge war, so selbstverständlich schien ihm offenbar die rein verbale Darstellung. Die visuelle Konzeption von Kunstgeschichte, wie sie von Séroux d'Agincourt in der Zusammenstellung der Reproduktionen und in der Abfolge der Kupferstichtafeln präsentiert worden war, lehnte Rumohr als mißverständlich und sogar verwirrend ab. Dagegen verlagerte er das Prinzip der Anschaulichkeit in die verbale Darstellung selbst. Hierin folgte er dem ansonsten reichlich kritisierten Winckelmann, über dessen Ausführungen in der »Geschichte der Kunst des Alterthums« er schrieb: »Gewiß war Winckelmanns Auffassung des einzelnen Schönen höchst sinnvoll, seine Darstellung desselben von unerreichbarer Anschaulichkeit, von hinreißendem Feuer.« Auch wenn er selbst niemals die Sprachgewalt eines Winckelmann erreichte, so ist in den »Italienischen Forschungen« sein Vorbild in der Verschränkung von Narration und Deskription deutlich erkennbar. Das mag weniger für die Kapitel zum Mittelalter gelten, in denen die Deskriptionen kaum ausgeprägt sind. In der Kunstgeschichte der Neuzeit, vor allem aber in seiner Abhandlung zu Raffael, ist das Muster unverkennbar. Insgesamt scheint Rumohr sämtlichen Formen einer illustrierten Kunstgeschichte mißtraut zu haben. Die Illustration war ihm Kennzeichen einer Forschungstradition, die er schlicht nicht als Teil der Kunstgeschichte ansehen wollte, da sie nie über einen Kunstbegriff definiert worden war.²⁴

²³ Rumohr, *Italienische Forschungen* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 122.

²⁴ Ebd., Bd. 1, S. 147.