

Gabriele Bickendorf

Die ersten Überblickswerke zur «Kunstgeschichte»:

Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt

(1730–1814),

Luigi Lanzi

(1732–1810),

Johann Domenico Fiorillo

(1748–1821)

und Leopoldo Cicognara

(1767–1834)

Die ersten Überblickswerke zur «Kunstgeschichte» entstanden in der großen Umbruchphase zwischen der Französischen Revolution, den napoleonischen Eroberungskriegen und der Neuordnung Europas nach dem Wiener Kongress von 1815. In dieser Zeitspanne wurden nicht nur die Weichen gestellt für die Ausbildung der modernen Nationalstaaten und aller ihrer Institutionen. Die Veränderungen betrafen auch nachdrücklich das kulturelle Selbstverständnis und damit ebenfalls die Funktion und den Stellenwert der Kunst im neu errichteten gesellschaftlichen Gefüge. So wurde in diesem Zeitraum ebenfalls die Welt der Kunst neu geordnet, nachdem eine Vielzahl der Werke zuerst ihre bisherige Funktion im christlichen Kultus und in der fürstlichen Repräsentation, aber auch ihren ursprünglichen Bestimmungsort in Kirchen, Klöstern und fürstlichen Sammlungen verloren hatte, um dann einen neuen Ort in dem nun anders definierten Kontext von Museen und Sammlungen zu finden. Hier waren nun veränderte Sinnzusammenhänge hergestellt, die sich in der «Ordnung der Dinge», der Ordnung von Gemälden, Graphiken und Plastiken niederschlugen. Die Autoren der ersten Überblickswerke zur Kunstgeschichte waren an diesen Prozessen einer musealen Neubestimmung dessen, was als «Kunst» verstanden und im Wortsinn angesehen werden sollte, und der entsprechenden Systematisierung des Materials teilweise direkt beteiligt, teilweise nahmen sie die Impulse auf und entwickelten sie weiter.¹

Die gemeinsame Grundlage sowohl der neu errichteten oder neu geordneten Sammlungen als auch der Überblickswerke zur Kunst-

geschichte war das Konzept der ‹einen Geschichte› der ‹einen Kunst›, das die älteren Formen der Kunsthistoriographie mit ihrer Vielzahl von ‹Geschichten› einer Vielzahl von Künstlern ablöste. Die Vorstellung von der umfassenden Einheit, die sämtliche je entstandenen Werke einschließen sollte, wurde von den Autoren in unterschiedlichen Größenordnungen und Materialfeldern angegangen. So strebte Luigi Lanzi, der die erste Ausgabe seiner *Storia pittorica della Italia* bereits 1792 vorlegte, eine nationale Gattungsgeschichte der Malerei Italiens an, die aber – und das hatte es zuvor noch nie gegeben – sämtliche Landesteile und ihre Kunst umfassen sollte. Ihm folgte in den Jahren 1813–1816 Leopoldo Cicognara mit einer entsprechenden Geschichte der italienischen Plastik, der *Storia della scultura*, die wie Lanzis Malereigeschichte die Werke von der Frührenaissance bis zur Gegenwart behandelte. Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt dagegen wandte sich der Epoche des Mittelalters zu, wobei er die Werke aller Gattungen zu erfassen suchte. Darüber hinaus umfaßte sein Entwurf einer *Histoire de l'art par les monumens* nicht nur die Erzählung der mittelalterlichen Kunstgeschichte, sondern vor allem auch ihre Sichtbarkeit, die er durch die Kombination von Reproduktionen auf großen Bildtafeln zu einem ‹Musée imaginaire› erreichte. Johann Domenico Fiorillo schließlich ging mit seiner *Geschichte der zeichnenden Künste* noch einen Schritt weiter: Er konzipierte erstmals eine gesamteuropäische Malereigeschichte.²

Von den Künstlergeschichten zur ‹Kunstgeschichte›

Die ältere Kunstgeschichtsschreibung hatte eine Vielzahl von einzelnen Geschichten über Künstler und Künste gekannt. Den Prototyp für diese Form von Kunsthistoriographie bildeten Giorgio Vasaris Lebensbeschreibungen, die *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* von 1550/1568, die zum Muster für eine Fülle von Publikationen bis ins 18. Jahrhundert wurden. Den inneren Zusammenhalt der Künstlergeschichten stiftete eine naturzyklische Verlaufsform von Aufstieg, Blüte, Verfall und Tod der Künste, die am Antikenideal und an der Perfektion der Naturnachahmung ausgerichtet war. Darüber hinaus folgten die Künstlergeschichten der Idee von der ‹Historia magistra vitae›, die von jeder Form von Geschichtsschreibung verlangte, daß sie als ‹Lehrmeisterin für das Le-

ben praktische Modelle zur Verfügung stellen sollte, an denen sich die Gegenwart orientieren konnte. So schrieb Vasari zunächst einmal als Künstler für Künstler, denen er eine Beispielsammlung künstlerischer Lösungen zusammen mit moralischen Exempla für die Lebensführung an die Hand gab. Gleichmaßen dienten die Viten aber auch dem Fürstenlob des Hauses Medici, indem Vasari Florenz zur Wiege der wiederauflebenden Kunst der Protorenaissance und die Toskana zum Zentrum der nachfolgenden Entwicklung erklärte. Vasaris Viten waren das wohl erfolgreichste Kunstbuch der europäischen Geschichte. An ihm orientierten sich u. a. Carel van Manders *Schilderboek* von 1617 mit der Lebensbeschreibung der niederländischen und deutschen Maler, André Félibiens *Entretiens sur les vies des peintres* von 1666–1688 sowie die *Teutsche Academie* Joachim von Sandrarts, die 1675–1679 erschien.³

Allerdings hatte sich seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts auch Kritik an Vasari zu Wort gemeldet, die sich sowohl gegen den Florentiner Primatsanspruch als auch gegen die Auswahl und den Aufbau der Viten richtete. Sie verband sich in den italienischen Kunstzentren, allen voran Rom und Venedig, mit einer intensiven Erforschung des regionalen künstlerischen Erbes einschließlich der mittelalterlichen Werke. Die Ergebnisse dieser Forschungen verlangten alternative Formen der historiographischen Darstellung, unter denen sich langfristig das Modell der künstlerischen Schulen als ausbaufähig erwies. Das Schulmodell bot eine Lösung, um einerseits in der Abfolge von Lehrern und Schülern die Weitergabe und Veränderung künstlerischer Prinzipien im Rahmen mehrerer lokaler, regionaler und später auch nationaler Einheiten zu verdeutlichen, andererseits aber auch das anonyme künstlerische Erbe des Mittelalters mit den Werken der namentlich bekannten Künstler der Neuzeit zu verknüpfen.⁴

Neue Formen der Darstellung entstanden darüber hinaus in der Archäologie und der historischen Mediävistik. Vor allem die kirchenhistorische Forschung, die sich nach dem Tridentiner Konzil mit Nachdruck den Relikten der frühen Kirche zuwandte, erkundete das spätantike und mittelalterliche Erbe in Wort und Bild, gestaltetem Raum und Objekt. So entstanden große Materialsammlungen, in denen Bild- und Schriftquellen seit der frühchristlichen Zeit zusammengetragen und, zu Teilen reich mit bildlichen Reproduktionen versehen, kritisch ediert wurden. Dazu gehörten z. B.

Antonio Bosios Aufnahmen der frühchristlichen Katakomben von 1632 oder Giovanni Ciampinis Dokumentation der Kirchen Roms vom Ende des 17. Jahrhunderts. Sie eröffneten den Blick auf die reiche künstlerische Produktion des Mittelalters und strafte Vasaris Diktum vom «Tod der Künste» Lügen. Das gleiche gilt für die historischen Forschungen der französischen Benediktiner aus St. Maur, die um 1700 in groß angelegten Kampagnen sowohl Quellenschriften zum lateinischen Mittelalter bargen und publizierten als auch Kunstwerke der Antike und des Mittelalters als Bildquellen der Geschichte erschlossen. Analog zu den Quellenkopien publizierte der Mauriner Jean Mabillon Stiche von mittelalterlichen Bauten und Skulpturen, Werken der Miniaturmalerei und liturgischem Gerät, datierte und lokalisierte die Kunstwerke mit den gleichen Methoden wie die Schriftquellen und erstellte so das Grundgerüst einer Chronologie der mittelalterlichen Kunstwerke. Sein Nachfolger Bernard de Montfaucon ging noch einen Schritt weiter, indem er die Kunstwerke zum Ausgangspunkt seiner Geschichtsschreibung machte: einer Geschichte «par les monumens», die als Kulturgeschichte und als dynastisch strukturierte Herrschergeschichte auf den Kunstwerken aller Gattungen basierte. Entsprechend reich illustriert waren seine vielbändigen Bücher zur Antike und zum Mittelalter, die *Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719–1724) und die *Monumens de la monarchie française* (1729–1733). Auf mehreren hundert Bildtafeln waren Tausende von Objekten bildlich reproduziert, so daß Montfaucons Publikationen ebenso gut als Vorläufer des illustrierten Kunstbuchs verstanden werden können wie als Werke der Geschichtsschreibung.⁵

Die «Entdeckung» frühchristlicher und mittelalterlicher Kunst, die Materialerschließung der Lokalgeschichte sowie die Erprobung unterschiedlicher historiographischer Modelle im Kontext der archäologischen und kirchenhistorischen Forschung bildeten wesentliche Grundlagen für die Konzeption einer umfassenden Darstellung von «Kunstgeschichte». Hinzu kam eine grundlegende begriffliche Verschiebung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bei der aus der Vielzahl der Künste und ihrer Künstler die «eine Kunst» wurde, wie auch die vielfältigen Geschichten abgelöst wurden von der Vorstellung der «einen Geschichte», die sich nun linear und kontinuierlich im Verlauf der Zeit entfaltet haben sollte. Erst aus der Zusammensetzung der beiden Kollektivsingulare entstand die Idee der

«einen Kunstgeschichte», in der sich das Abstraktum «Kunst» im Laufe der Zeit verändert und eine eigene Geschichte erhält. Der Vorstellungswandel vollzog sich in Schüben über einen langen Zeitraum hinweg; seine prägnanteste Formulierung fand der Begriff der «Kunstgeschichte» bei Johann Joachim Winckelmann, der ihn am archäologischen Material in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764 entfaltete. Das gemeinsame Ziel der ersten Überblickswerke zur Kunstgeschichte war es, nun auch für die nachantike Kunst eine Form der Darstellung zu finden, die der Vorstellung des doppelten Kollektivs singulars entsprach.⁶

«Kunstgeschichte» als Geschichte der künstlerischen Schulen und als Gattungsgeschichte

Die Entstehungsgeschichte von Lanzis *Storia pittorica della Italia* zeigt ebenso den Zusammenhang zwischen Sammlungsgeschichte und Kunstgeschichtsschreibung wie den systematischen Ausbau des traditionellen Schulkonzepts zur Struktur einer nationalen Geschichte der Malerei. Sie begann mit der Neuordnung der Florentiner Uffizien, an der Lanzi bis zur Wiedereröffnung 1781 beteiligt war. Dabei wurden nicht nur die naturkundlichen Sammlungsteile ausgegliedert, sondern ebenfalls große Bereiche des Kunsthandwerks. Aus der Vielzahl der Künste wurde ein bis dahin hoch geschätzter Teil ausgeschieden und das Corpus der Kunst enger definiert: Nur noch die Bestände der archäologischen Sammlungen, der Gemäldesammlung und des graphischen Kabinetts bildeten das neue Kunstmuseum und wurden neu geordnet präsentiert. Die Resultate seiner Museumsarbeit gingen in eine Reihe von archäologischen und kunsthistorischen Publikationen ein, deren bekannteste die *Storia pittorica* ist. Die erste, noch auf die florentinische, sienesische, römische und neapolitanische Schule begrenzte Ausgabe erschien 1792. In dieser Form nahm sie die von Giulio Mancini im frühen 17. Jahrhundert begründete historiographische und kennerschaftliche Konzeption auf, die jeweils, wenn auch mit unterschiedlicher Akzentsetzung, eine begrenzte Zahl an Schulen dargestellt hatte. Mancini hatte das Modell in seiner ersten Theorie der Kennerschaft als Lösung für die Fragen nach der Lokalisierung, Datierung und Zuschreibung entworfen. Mancini selbst hatte vier italienische und eine nordalpine Schule mit jeweils eigenem künstlerischem

Charakter erkennen können. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern wandte sich Lanzi nun auch dem zuvor kaum beachteten italienischen Süden zu und <entdeckte> so die neapolitanische Schule.⁷

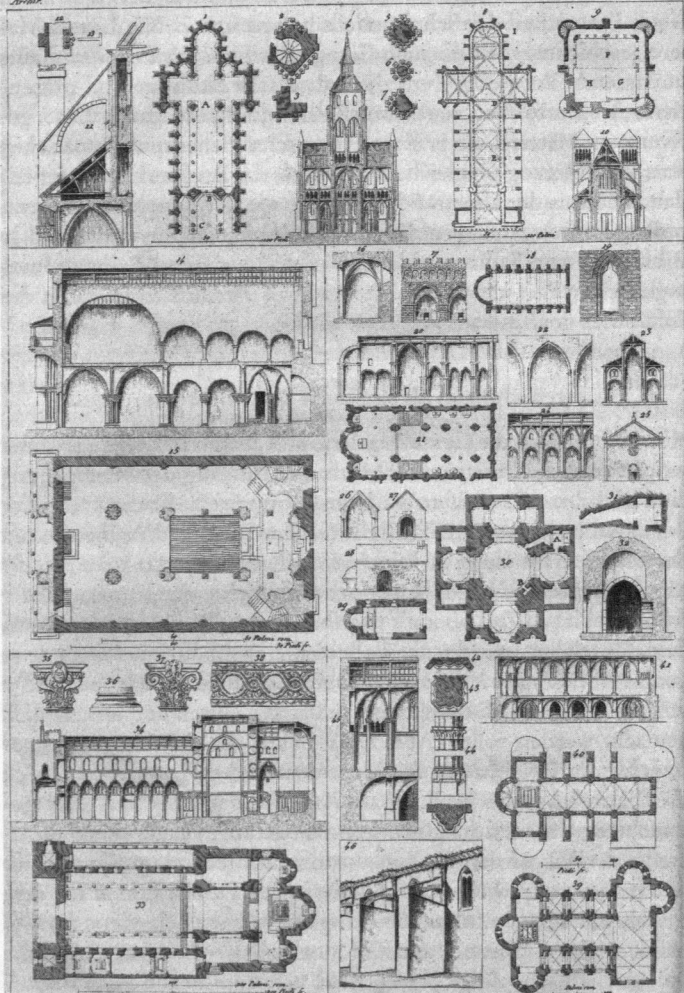
1795–1796 erschien die zweite, jetzt erheblich erweiterte, 1809 dann postum die endgültige Fassung der *Storia pittorica*. In der langen Entstehungszeit hatte Lanzi eine Vielzahl von Reisen durch Italien unternommen, auf denen er sein Material sammelte, durch Autopsie prüfte und kennerschaftlich bestimmte, aber auch archivalische Informationen sammelte und In- und Aufschriften paläographisch datierte. Ein zentrales Anliegen war ihm die Vollständigkeit. Lanzi lag daran, alle Regionen, aber auch alle Künstler – selbst die weniger bekannten und ästhetisch anspruchsvollen – zu erfassen, um auf diese Weise möglichst umfassend Schulzusammenhänge zu rekonstruieren. Das Resultat war die erste Malereigeschichte Italiens, die, lange vor der politischen Einigung, die Einheit der Nation kunsthistorisch abbildete. Nie zuvor war eine derartig umfassende Gesamtdarstellung unternommen worden, in der nicht nur die großen Zentren behandelt wurden, sondern auch die künstlerische Praxis an der Peripherie. Indem Lanzi Italien flächendeckend mit einem Netz von Schulen überzog, schob sich allerdings die Geographie als Ordnungsprinzip vor die Geschichte. Die direkte Anregung für dieses Verfahren hatte er in Girolamo Tiraboschis *Storia della letteratura italiana* (1772–1781) gefunden, einer Wissens- und Wissenschaftsgeschichte, in der die Forschungsgeschichte zu den einzelnen Wissensfeldern jeweils von den Anfängen her referiert worden war.⁸

Lanzis Gattungsgeschichte der italienischen Malerei nach Schulen fand ihr Pendant in der 1813–1816 erschienenen *Storia della scultura* von Leopoldo Cicognara. Im Gegensatz zu Lanzi strukturierte Cicognara seine Skulpturgeschichte nicht nach Schulen, sondern nach Epochen und verhinderte dadurch die geografische Zersplitterung. Damit übernahm er nicht nur den Begriff, sondern zu Teilen auch den Aufbau von Winckelmanns Werk, als dessen direkte Fortsetzung er seine Skulpturgeschichte programmatisch verstand. Allerdings wollte Cicognara weder die Einteilung seiner fünf Epochen wie Winckelmann zur politischen Geschichte und zur Geschichte der Literatur in Beziehung setzen, noch übernahm er dessen Stilbegriff. Zur Kennzeichnung der formalen Eigenschaften sowohl der Epochen als auch der einzelnen Kunstwerke verwen-

dete Cicognara vielmehr den Begriff des Charakters, der traditionell fester Bestandteil des Schulmodells gewesen war. Wie Lanzis Malereigeschichte eröffnete auch Cicognaras *Storia della scultura* eine umfassende Perspektive auf die italienische Skulptur und präsentierte der Forschung neues, auf Reisen durch das ganze Land gewonnenes Material, das er einer kennerschaftlichen und historischen Analyse unterzog. Zugleich aber basierte das Buch auf einer stupenden Kenntnis der älteren Forschung sowie der Reproduktionsgraphik seit ihren Anfängen. Dazu hatte Cicognara die umfassendste Bibliothek zur Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunsttechnologie seiner Zeit aufgebaut, die heute als *Fondo Cicognara* in der Bibliothek des Vatikans verwahrt wird.⁹

«Kunstgeschichte» als sichtbare Geschichte der Kunst

Als 1781 in Wien die Gemäldegalerie im Oberen Belvedere eröffnet wurde, schrieb Christian von Mechel, er habe mit der Neuordnung eine «sichtbare Geschichte der Kunst» angestrebt. Kurz zuvor hatte der in Italien lebende französische Gelehrte Séroux d'Agincourt mit der Materialsammlung zu seiner reich illustrierten *Histoire de l'art par les monumens* begonnen, einer Geschichte der Kunst von der frühchristlichen Zeit bis zum 16. Jahrhundert. Dieses in erster Linie dem Mittelalter gewidmete Werk stellte ebenfalls mit seinen etwa 3000 Abbildungen auf 325 Tafeln eine sichtbare Kunstgeschichte vor, die aus den «Monumenten» selbst gewonnen und anschaulich gemacht werden sollte (Abb. 2, 3). Beide, die sichtbare Kunstgeschichte der Originale an der Museumswand und die medial durch die Reproduktionen im Buch zur Anschauung gebrachte Kunstgeschichte von Séroux d'Agincourt beruhten auf dem gleichen Fundament: der Visualisierung kunsthistorischer Forschungsergebnisse und historiographischer Ordnungen in den Publikationen seit dem 17. Jahrhundert. So folgte die Hängung, die im Belvedere die Gemälde nach Schulen ordnete und innerhalb der Schulen eine chronologische Reihenfolge präsentierte, u. a. dem Vorbild des *Recueil d'estampes* (1729–1742) von Pierre Crozat und Pierre Jean Mariette, in dem erstmals das Schulmodell anhand von Reproduktionsgraphiken nach Gemälden und Zeichnungen umgesetzt worden war. Das gleiche galt – nur in erheblich größerem Umfang und auf höchstem ästhetischem Niveau – für das Musée Napoléon, für das sich sein



Plancia di diversi edifici, che mostrano le sale dell'Architettura detta Gotica dalla sua origine nel IX secolo, fino al XIII.

2 Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens ...*, 6 Bde., Paris 1810-1823, Taf. 36

Leiter Dominique Vivant Denon nach den napoleonischen Beutezügen der exquisitesten Werke Europas bedienen konnte. Und schließlich waren in ähnlicher Weise Montfaucons *Monumens de la monarchie française* Ausgangspunkt für die Einrichtung des ersten Museums mittelalterlicher Kunst in Paris gewesen, das nach der Revolution und der Entsakralisierung der Kirchen deren Werke aufnahm und in der Abfolge von Jahrhundertsälen präsentierte.¹⁰

Die Liste von Séroux d'Agincourts Vorbildern ist lang. An erster Stelle rangierte natürlich Montfaucon, von dem er sogar einige Abbildungen direkt übernahm. Aber auch Bosio und Ciampini zählten dazu sowie der Comte de Caylus, den Séroux d'Agincourt emphatisch als seinen Lehrer bezeichnete. Caylus hatte nicht nur am *Recueil d'estampes* mitgearbeitet, sondern vor allem mit seinem umfangreichen und reich illustrierten *Recueil d'antiquités* (1752–1764) das Bild der gesamten Antike von den ägyptischen und etruskischen Anfängen über Griechenland und Rom bis zu den Monumenten Galliens seinem Publikum im Wortsinn vor Augen gestellt. Von diesen Werken unterschied sich die *Histoire de l'art par les monumens* sowohl in der Zielrichtung als auch in Umfang und Aufbau. Hatte Montfaucon Geschichte anhand der Kunstwerke schreiben wollen, so war es bei Séroux d'Agincourt nun die Kunstgeschichte selbst, die an den Werken visuell erfahrbar wurde. Vor allem aber änderte er den Modus der visuellen Präsentation, indem er Tafeln einführte, auf denen eine Vielzahl von Werken zusammengefügt waren. Sie bildeten große Tableaus, die die einzelnen Objekte – zu Teilen erheblich verkleinert und deshalb allerdings auch in äußerster ästhetischer Reduktion – präsentierten. Auf diese Weise entfaltete er neben Ausführungen des Textes unterschiedliche Bilddiskurse, die jeweils auf einer Buchseite und damit auf einen Blick kunsthistorische Zusammenhänge zugänglich machten. Für die Architektur dominierten bautypologische Tafeln; aber auch den Fragen nach den Anfängen der Gotik und dem Ursprung des Spitzbogens waren Tafeln gewidmet. Bei den illuminierten Handschriften kombinierte Séroux d'Agincourt – die Methodik Mabillons weiterführend – Werke der Miniaturmalerei mit paläographischen Schriftproben. Außerdem wurde auch das Schulmodell auf einer Reihe von Tafeln umgesetzt, die die kontinuierliche künstlerische Praxis der jeweiligen Schule anhand von Beispielen vom Mittelalter bis zum 16. Jahrhundert aufzeigten. Séroux d'Agincourts sichtbare Kunstgeschichte präsen-

tierte eine enorme Menge neuen Materials in einem breiten Spektrum künstlerischer Gattungen, das neben der Architektur und Skulptur auch die Wandmalerei seit den römischen Katakomben und die Buchmalerei von den spätantiken illuminierten Handschriften an sowie das Mosaik und die Goldschmiedekunst umfaßte. Geografisch lag ein deutlicher Akzent in Italien, obwohl der Horizont erheblich weiter reichte und sogar der Kirchenbau in Schweden oder die islamische Architektur in Spanien mit in den Blick genommen wurden.¹¹

Die *Histoire de l'art par les monumens* erschien mit erheblicher Verzögerung – bedingt durch die Umbrüche der Revolutionszeit – erst zwischen 1813 und 1816, wobei die Tafelbände als erstes publiziert wurden. Durch die verspätete Publikation wurde die innovative Leistung der im wesentlichen in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts konzipierten Kunstgeschichte des Mittelalters von den Zeitgenossen nur schwer erkannt und wenig gewürdigt. Als überzeugende Form der kunsthistorischen Darstellung wertete jedoch Cicognara die Tableaus der *Histoire de l'art par les monumens*. Er übernahm das Prinzip für seine Skulpturgeschichte, verschob aber den Akzent, indem er die Zusammenstellung zielgerichtet für kennerschaftliche Formvergleiche zuschnitt (Abb. 4).¹²

«Kunstgeschichte» zwischen Universalgeschichte und Nationalgeschichte

Das übergeordnete und von der Geschichtswissenschaft entworfene Programm einer Universalgeschichte bestimmte Umfang, Anlage und Aufbau der *Geschichte der zeichnenden Künste*, die der in Göttingen lehrende Maler und Wissenschaftler Johann Domenico Fiorillo in neun Bänden zwischen 1798 und 1820 veröffentlichte. Die Göttinger Schule für Geschichtswissenschaft hatte sich als Zentrum der Aufklärungshistorie in Deutschland bereits eine Generation vor Fiorillo einen Namen gemacht, indem sie erstmals die Vorstellung von der «einen Geschichte» in ein systematisches Konzept von Universalgeschichte überführt und das quellenkritische Instrumentarium dafür geschärft hatte. Universalgeschichte sollte den Begründern der Göttinger Schule zufolge idealiter Weltgeschichte aller Zeiten und aller Regionen darstellen, die sich aus den Individual- und «Spezialgeschichten» wie beispielsweise der Geschichte der ein-



St. Lawrence

Bronze di S. Lorenzo nel deposito dell'Altare in S. M. del Fiore.



Basso rilievo del Ghiberti per il cancello alle porte di S. Giovanni.

Basso rilievo del Brunelleschi per il detto cancello.

St. Lorenzo

Annuncio ai

zelen Völker und Nationen, aber auch der Literaturgeschichte, Kunstgeschichte usw. zusammensetzte. Im Sinne eines solchen Teils der Universalgeschichte entwarfen die Göttinger ein Großprojekt zur *Geschichte der Künste und der Wissenschaften*. Darin übernahm der Historiker Johann Gottfried Eichhorn den ersten Abschnitt, der 1796–1799 zweibändig unter dem Titel *Allgemeine Geschichte der Cultur und Litteratur des neueren Europas* erschien, während Fiorillos Beitrag die zweite Abteilung bildete. Mit seiner *Geschichte der zeichnenden Künste* legte er – den Vorgaben des publizistischen Großunternehmens entsprechend – erstmals eine gesamteuropäische Malereigeschichte vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart vor, die die Kunst in Italien, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland, aber auch in Großbritannien und Spanien einschloß. Die beeindruckende Leistung Fiorillos lag dabei nicht nur in der Erschließung und historiographischen Systematisierung gewaltiger Materialmengen. Vielmehr leistete dieser Wanderer zwischen den Wissenschaftskulturen Italiens und Deutschlands eine wesentliche Vermittlungsarbeit, indem er das deutsche Publikum und die bislang wenig konturierte kunsthistorische Forschung im deutschen Sprachraum mit dem Erkenntnisstand und den wissenschaftlichen Standards Italiens bekannt machte.¹³

Ansatzpunkte für das Konzept einer Universalgeschichte der Kunst fand Fiorillo im Fundus der italienischen Kunsthistoriographie, an erster Stelle in Lanzis Malereigeschichte, die in ihrem Aufbau und ihrer Methode zum direkten Vorbild der beiden ersten, den italienischen Schulen gewidmeten Bände seiner *Geschichte der zeichnenden Künste* wurde. Vom dritten Band an ging Fiorillos weit über den von Lanzi abgesteckten Rahmen hinaus, wobei er allerdings das System der Schulen konsequent auf alle behandelten Länder übertrug. Hier mußte Pionierarbeit bei der Transformation der vorliegenden Künstlergeschichten in eine Kunstgeschichte nach Schulen und ihren Epochen geleistet werden. Gleichermassen verfolgte Fiorillo den Anspruch, auch Lanzis Methode in ihrer Kombination von Kennerschaft und Anwendung historischer Verfahren umzusetzen, was allerdings aufgrund der Materialmengen nur bedingt gelang. Trotzdem war Fiorillos Leistung in der Materialerschließung und Systematisierung immens und hat die Grundlagen für die späteren Handbücher gelegt. Seine Bedeutung reicht aber wesentlich weiter, da sich in seinem Werk erstmals die Umrisse der

späteren Disziplin als einer europäischen Kunstgeschichte vom Beginn des Mittelalters bis zur Gegenwart abzeichneten. Fiorillo selbst hielt an der Göttinger Universität Vorlesungen zur «Geschichte und Theorie der Kunst», mit denen die Institutionalisierung des Faches in Deutschland begann.¹⁴

Die *Geschichte der zeichnenden Künste* hat harsche Kritik von den Zeitgenossen erfahren müssen, die nicht dem Gewinn entsprach, den die gleichen Autoren aus der Arbeit gezogen hatten. Das gilt vor allem für die Angriffe von Fiorillos eigenem Schüler Carl Friedrich von Rumohr, der neben den romantischen Literaten und Philosophen Wilhelm Wackenroder, Ludwig Tieck und August Wilhelm Schlegel zu dessen bekanntesten Göttinger Studenten gehörte. Aus heutiger Sicht fallen eher die Brüche zwischen der historischen Perspektive und einem latenten Klassizismus mit seiner normativen Ästhetik ins Auge, die ebenso wie die Fortsetzung des naturzyklischen Modells der Blüte- und Verfallsphasen zu Ungereimtheiten führten. Diese teilte Fiorillo allerdings mit Lanzi, Cicognara und Séroux d'Agincourt. Als deutliche Verengung der Perspektive kann der Konzeptionswechsel zwischen den beiden Bandfolgen gesehen werden: Nach den napoleonischen Eroberungen und den Befreiungskriegen verließ Fiorillo das universalhistorische Modell, das er bis 1808 konsequent verfolgt hatte. Die zweite, zwischen 1815 und 1820 veröffentlichte Bandfolge legte er nun als Nationalgeschichte zur deutschen und niederländischen Kunst an.¹⁵

«Kunstgeschichte» und Fachgeschichte

Die Darstellungen zur Kunstgeschichte können als Meilensteine der Fachgeschichte gesehen werden, da mit ihnen das Terrain der späteren Disziplin erstmals abgesteckt und seine grundlegende Struktur entworfen wurde. Das Konzept einer europäischen Kunstgeschichte vom Ende der Antike bis zur Gegenwart wurde hier ebenso zum ersten Mal entworfen wie dessen Binnenstrukturierung in die beiden großen Epochen des Mittelalters und der Neuzeit, in die jeweils nationalen Kunstgeschichten sowie in die Geschichten der künstlerischen Gattungen. Die Bedeutung dieser Arbeiten liegt darüber hinaus auch auf der Ebene des Wissenstransfers, und zwar auf zwei Ebenen: Auf der einen Seite bündelten sie

die Erkenntnisse und die methodischen Zugriffsmöglichkeiten des 18. Jahrhunderts und vermittelten sie der neu geordneten Gesellschaft des modernen Europa. Zum anderen erschlossen sie das umfangreiche Erbe, das die Wissenskultur der internationalen Gelehrtenrepublik vornehmlich in Italien und Frankreich hervorgebracht hatte, den neuen Bildungs- und Forschungszentren nördlich der Alpen.

Allerdings gilt auch für Lanzi und Fiorillo, für Séroux d'Agincourt und Cicognara, daß die Revolution ihre Kinder frißt. Sie wurden verdrängt von einer nachfolgenden Generation, die für sich den Titel in Anspruch nahm, ‚Erfinder‘ einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte zu sein, und die einen radikalen Schnitt gegenüber der Vergangenheit setzen wollte. Erst die jüngste Wissenschaftsgeschichte wandte sich ihnen wieder zu und erkannte die enormen Leistungen, die die Autoren für eine jeweils groß angelegte Kunstgeschichte erbracht hatten.

Schriften

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1808), hg. v. Martino Cappucci, 3 Bde., Florenz 1968–1974 [dt. Ausg. 1830–1833].

Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 3 Bde., Venedig 1813–1816.

Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 6 Bde., Paris 1810–1823 [dt. Ausg. 1840].

Johann Domenico Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten (Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von einer Gesellschaft gelehrter Männer, zweyte Abtheilung)*, 5 Bde., Göttingen 1798–1808 [Reprint 1997].

Ders., *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, 4 Bde., Hannover 1815–1820 [Reprint 1997].

Forschungsliteratur

Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.

Chiara Gauna, *La «Storia pittorica» di Luigi Lanzi: arti, storia e musei nel settecento*, Florenz 2003.

Katharina Krause und Klaus Niehr (Hgg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch 1730–1930*, München und Berlin 2007.

- Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001.
- Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), *Johann Dominicus Fiorillo und die romantische Bewegung um 1800*, Göttingen 1997.
- Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005.
- Barbara Steindl, *Zwischen Kennererschaft und Kunsthistoriographie. Zu den Werkbeschreibungen bei Winckelmann und Cicognara*, in: Middeldorf Kosegarten 1997, S. 96–113.

Anmerkungen

- 1 Eilean Hopper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London und New York 1992; Édouard Pommier, *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris 1995; James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer bis zur modernen Sammlung*, München 2002; Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler, *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée*, Bonn 1995.
- 2 Für Ausbildung des Kollektivsingulars «Geschichte» und damit für die Grundlagen des modernen Geschichtsbegriffs und der Formen der Geschichtsschreibung siehe Reinhart Kosellecks Darstellung zu «Geschichte, Historie», in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1975, Bd. 2, S. 647–717.
- 3 Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven 1995; Paola Barocchi, *Studi vasariani*, Turin 1984.
- 4 Gabriele Bickendorf, «Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick», in: Krause/Niehr 2007, S. 33–52.
- 5 Ingo Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999. Zu den Maurinern in Frankreich und Italien Bickendorf 1998.
- 6 Luca Giulianini, «Naturalisierung der Kunst versus Historisierung der Kunst: zwei Denkfiguren des 18. Jahrhunderts», in: *Aporemata. Kritische Studien zur Philologiegeschichte* 5 (2001), S. 129–148; Elisabeth Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, Ruhpolding 2004.
- 7 Gauna 2003; Mina Gregori, «Luigi Lanzi e il riordinamento della galleria», in: Paola Barocchi und Giovanna Ragionieri (Hg.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Florenz 1983, S. 367–393; 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* Ser. III, 12/4 (1982), S. 1411–1523.
- 8 Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg, «Zentrum und Peripherie», in: Luciano Bellosi u. a. (Hgg.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Berlin 1988, S. 21–87.
- 9 Philipp Fehl, «Kunstgeschichte und die Sehnsucht nach der hohen Kunst.

- Winckelmann, Fiorillo und Cicognara», in: Middeldorf Kosegarten 1997, S. 450–476.
- 10 Hubert Locher, «Musée imaginaire» und kunstgeschichtliche Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte», in: Krause/Niehr 2007, S. 53–75; Katharina Krause, «Argument oder Beleg. Das Bild im Text der Kunstgeschichte», in: Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hgg.), *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig 2005, S. 27–42; Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995; Pierre Rosenberg (Hg.), *Dominique Vivant Denon. L'Œil de Napoléon*, Paris 1999; Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine. 1789–1815*, Paris 1997.
- 11 Mondini 2005.
- 12 Steindl 1997.
- 13 Otto Gerhard Oexle, «Aufklärung und Historismus: Zur Geschichtswissenschaft in Göttingen um 1800», in: Middeldorf Kosegarten, 1997, S. 28–56.
- 14 Steffi Roettgen, «Fiorillo und die spanische und englische Kunst – Beobachtungen zu seiner Methode», in: Middeldorf Kosegarten 1997, S. 370–387; Wolfgang Beyrodt, «Kunstgeschichte als Universitätsfach», in: Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke (Hgg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), Wiesbaden 1991, S. 313–333.
- 15 Klaus Niehr, «Ästhetische Norm und nationale Identität. Fiorillo und die Kunst des Hochmittelalters in Deutschland», in: Middeldorf Kosegarten 1997, S. 292–305; Gabriele Bickendorf, «Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis zur Berliner Schule», in: Thomas Schilp und Barbara Welzel (Hgg.), *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, Bielefeld 2004, S. 29–44.