

Katharina Krause

ARGUMENT ODER BELEG DAS BILD IM TEXT DER KUNSTGESCHICHTE

I »Vorrede

Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Übersicht der wichtigsten Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden die notwendigen Stylparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Local-Kunstgeschichte, dem in Italien Gewesenen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte. [...] Das Beschreiben war nur in so weit meine Aufgabe, als es dazu dienen konnte, auf wesentliches Detail aufmerksam zu machen, oder die Auffindung und Erkennung der betreffenden Gegenstände zu erleichtern; sonst rechnete ich durchgängig darauf, dass der Leser das in Rede Stehende gesehen habe oder sehen werde. [...]

Das Räsonnement des »Cicerone« macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig, und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben dürfen. Aber auch bis an die erlaubten Grenzen bin ich nicht gegangen; schon die nothwendige Kürze verbot diess. Das Ziel, welches mir vorschwebte, war vielmehr: Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte.«¹

Jacob Burckhardts Vorrede zum *Cicerone* von 1855 zeigt in bewundernswerter Kürze alle Problemfelder auf, die das kunstgeschichtliche Schreiben betreffen: Die weit ausgreifende Darstellung eines großen Themas – bezeichnenderweise als »Übersicht« charakterisiert – zwingt zur Auswahl und zur Knappheit, muß aber dennoch mehreren Gruppen von Interessenten genügen können. Neben der Ordnung des Materials nach Kunstgattungen sowie in chronologischer, schließlich auch topographischer Abfolge steht die Beschreibung der Werke als das wichtigste literarische Mittel des Kunsthistorikers.² Ihre Ausprägung – hier als Anleitung zum Sehen oder gar nur zum Auffinden beziehungsweise Identifizieren definiert – bestimmt also die Relation des Textes zum Werk in besonderer Weise. Weshalb dies so sein muß, wird im Fortgang der Einleitung erklärt: Das Kunstwerk, gleich ob Bau, Skulptur oder Gemälde, verfügt über eigene Ausdrucksmöglichkeiten, die ohne Rest in der Sprache nicht wiedergegeben werden können. Mit der Metapher des »Umrisses«, die die in Klassizismus wie Romantik beliebteste Form des Reproduktionsstichs evoziert, kommt Burckhardt auf das Verhältnis zwischen der jeweiligen Leistung des Autors und des Lesers zu sprechen. Bei aller Rationalität der Beschreibung als Anleitung zum Sehen plädiert er für ein rechtzeitiges Verstummen, das der »lebendigen Empfindung« vor dem Werk Raum läßt. Wo die »erlaubten Grenzen« des Kunsthistorikers liegen, ist dabei von Fall zu Fall neu festzustellen.

Stärker als in der gedruckten »Vorrede« hatte Burckhardt im Entwurf ausgesprochen, was ihn die Autopsie der Werke jeder Benutzung von Abbildungen vorziehen ließ, obwohl Reproduktionen ein brauchbares

Hilfsmittel darstellen konnten. »Bei der Behandlung der Architektur habe ich mich nur im seltensten Falle der Kupferwerke und Abbildungen bedient. [...] Was man selbst gesehen hat, kommt einem in der Abbildung, zumal im geometrischen Aufriß so seltsam und fremdartig entgegen, daß man den Muth verliert, nach solchen Quellen (auch nach den besten) [...] über den Eindruck zu reden, den das Nichtgesehene vermutlich machen müsse.«³ Die Grenzen der Architekturabbildung resultieren vorwiegend aus deren Abstraktion. Der Stich kann Maß und Zahl eines Baus vermitteln, darin treffen sich die Fähigkeiten des Bilds und der Baubeschreibung: Im Hof der Cancellaria zum Beispiel zählt Burckhardt die Säulen und erläutert deren Superposition, um abrupt zu schließen: »Der wunderbare Eindruck des Hofes macht jedes weitere Wort überflüssig.«⁴ Eine solche entschieden subjektive Wahrnehmung können weder Beschreibung noch Riß wiedergeben. So mögen zwar das Aufrufen des »tiefsten Gedanken[s]« genauso wie die Metapher des Umrisses und die Rücksicht auf die Imagination desjenigen, der Italien erst noch besuchen werde, den Eindruck erwecken, Burckhardt bleibe im *Cicerone* Konzepten der romantischen Kunstauffassung treu.⁵ Deren »Fixierung auf die ideelle Bildkomponente, die »Erfindung«, die »Poesie in dem Gemählde«, auf der für Schlegel die Dignität der Kunst als einer symbolischen Vergegenwärtigung göttlicher Bedeutung beruht«,⁶ deren Spaltung des Werks in die Erfindung durch das Ingenium des Künstlers und die zu vernachlässigende Realisierung läßt Burckhardt jedoch hinter sich. Vielmehr interessiert ihn die enge Verbindung zwischen der künstlerischen Aufgabe und ihrer Realisierung, die sich gerade auch in der Materialität des Werks mitteilt.⁷

Freilich muß er erhebliche Anstrengungen unternehmen, um nicht in die Falle rein kennerschaftlicher Äußerungen zu tappen. Also vermittelt Burckhardt Materialität in den Beschreibungen des *Cicerone* vor allem, indem er den besten Beleg für Autopsie, den Zustandsbericht, liefert. »Restaurirt ist der rechte Arm des Laocoon, die rechte Hand und das rechte Bein des ältern Sohnes, der rechte Arm des jüngern Sohnes, das Meiste an der einen (obern) Schlange, nebst mehreren Enden der sonst erhaltenen Extremitäten. Manche Stellen zeugen von der Wirksamkeit moderner Schabbeisen.«⁸ Weiter treibt Burckhardt das Geschäft des Kenners allerdings nicht, insbesondere aus Streitfragen über die Autorschaft hält er sich entschieden heraus. Diese Vorsicht macht die Präsenz des Werks bei der Lektüre des *Cicerone* nicht überflüssig, erlaubt aber die Verwendung von Reproduktionen als Erinnerungsstütze.⁹ Wiederum könnte man Burckhardt verdächtigen, von der Objektivität der Skulptur ganz absehen zu wollen, wenn er vor dem *Laokoon* fortfährt: »Wir haben das Werk nicht zu erklären, sondern nur davon zu reden, wie der Einzelne es sich am ehesten geistig zu eigen machen könne. Das Erste, worüber man genau ins Klare kommen muss, ist der [dargestellte] Moment. [...] Bei weiterer Betrachtung wird man inne werden, wie die dramatischen Gegensätze zugleich die schönsten plastischen Gegensätze sind, und wie die Ungleichheit der beiden Söhne [...]

ausgeglichen wird durch jene furchtbare Diagonale, welche in der Gestalt des Laokoon sich ausdrückt; [...] Das Einzelne der Durchführung ist dann noch der Gegenstand langen Forschens und stets neuer Bewunderung.« Denn wo der Betrachter im ersten Schritt zur Analyse der Handlungsmotive aufgefordert ist, wird im zweiten Schritt die Aufführung des Dramas mit der Formfindung der Plastik nur graphisch, wenn auch ausdrucksstark in der »Diagonale« fixiert, zu der die Figur des *Laokoon* abstrahiert ist. Erst durch weitere geduldige Beobachtung können Kenntnis und daraus resultierende »Bewunderung« im Kunstgenuß zusammenfinden.¹⁰

Die Kürze von Burckhardts Beschreibungen im *Cicerone* ist als Verzicht auf eine typische kunsthistorische Stilanalyse mißverstanden worden.¹¹ Im Blick auf den programmatischen Untertitel des Buchs – *Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* –, auf die das Autorsubjekt des Guiden stärkende Sprachform und auf das klare Werturteil wird man vielmehr eine bewußte Distanzierung von kunsthistorischen Verfahrensweisen erkennen dürfen, die sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert hatten. »Ich habe mich auch redlich [...] von einer [...] Gefahr aller Kunstforschung gehütet, daß sie sich in ihre eigenen Phantasien [...] statt in [...] das [...] Kunstwerk vertieft«, schreibt Burckhardt im Entwurf der Vorrede wiederum deutlicher als in der endgültigen Version.¹² Die Ablehnung jeden spekulativen Denkens erzwingt die ausdrückliche Referenz auf das Werk: Weder sollen Autor und Leser/Betrachter zuviel imaginieren dürfen, daran hindert die »Anleitung zum Genuss«, der begrenzende »Umriss« der Beschreibung. Noch kann eine solche Anleitung als vollständige, umfassende Beschreibung erfolgen, wie sie um 1850 zum Beispiel in Sammlungskatalogen als Ersatz von Werk und Abbildung die Kompetenz des Kenners belegt. Burckhardts Schreiben führt an die Werke heran – an »den Gegenstand und seine Ausführung« – als Schöpfung eines Künstlers.¹³

2 Erfindung und Ausführung

Damit bemüht sich Burckhardt, jene Spannung zwischen den Polen nutzbar zu machen, die seit den ersten kunsthistorischen Ansätzen im Italien des 16. Jahrhunderts in unterschiedlicher Formulierung und konzeptioneller Aufladung sprachliche wie bildliche Äußerungen über Kunstwerke prägt: Mit Blick auf den Künstler als Schöpfer seines Werks fänden »ingenium« und »manus« zusammen – mit Blick auf das Werk seien es die Erfindung als Ergebnis intellektueller Tätigkeit und die Ausführung als Ergebnis der Handarbeit. Dabei ist vom 16. Jahrhundert an, gleich wie der Begriff der Erfindung gefüllt wird und wie weit er Anteile der Realisierung auf der Bildoberfläche umfaßt, zu beobachten, daß selten ein Gleichgewicht erreicht wird. Meist rangiert die Tätigkeit des künstlerischen Ingeniums höher als die noch so sorgfältige oder virtuose Ausführung des Bildgedankens. Diese umfaßt ihrerseits unterschiedliche Bestandteile wie Zeichnung, Farbe, Helldunkel oder Ausdruck.¹⁴

Ungebührlich vereinfachend läßt sich das Bedürfnis nach einer Reproduktion, die dem Bildwerk möglichst nahekommt und mehr als nur den Figurenbestand überliefert, dem Anwachsen kennerschaftlicher Interessen zuweisen, deren Beobachtungen an der Faktur von Gemälden und Skulpturen seit den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Wort und Bild niedergelegt werden. Im *Recueil Crozat* (Kat.-Nr. 63) ist 1729 zum ersten Mal zu spüren, wie intensiv darüber nachgedacht wird, was Sprache und Reproduktion zur Übermittlung der bedeutendsten Gemälde französischer Sammlungen einerseits, zur »critique«, das heißt zu kennerschaftlichem Wissen über Autorschaft und Datierung der Bilder andererseits leisten könnten. Beschreibung sei, so Pierre-Jean Mariette, nur »explication«, Anleitung zum Sehen,¹⁵ wogegen die Kupferstecher inzwischen gelernt hätten, »imiter parfaitement tous les effets du clair-obscur, & rendre les différents tons de la couleur.«¹⁶

Mariette stört es also nicht, daß die schwarzweiße Graphik die Farbtöne nicht reproduziert: Darüber kann Sprache informieren, genauso wie sie die Identifikation des Bildgegenstands leistet. Insofern ergänzen Text und Bild im *Recueil Crozat* einander in der Reproduktion des Werks, aber der Text allein erhält die deiktische Funktion, die die Erkenntnis des Autors an ein weniger kunsterfahrenes Publikum weitergibt. Mariette kann aus der Geschichte des Kupferstichs, die deshalb in seiner Argumentation einen breiten Raum einnimmt, ableiten, daß eine weitere Annäherung der Reproduktion an die Vorlage denkbar ist: womöglich bis zur vollständigen Übereinstimmung im Faksimile, die die Mischtechnik von Stich und Farbholzschnitt nach Meisterzeichnungen im *Recueil* vorführt. Damit ist das Bild im Buch im Kontrast zum Text allein auf die Wiedergabe des Werks festgelegt. Die sich verändernden Erkenntnisinteressen der Autoren werden allerdings immer wieder neue Ansprüche an das Bild in dieser reproduzierenden Funktion stellen und mit zur Veränderung alter und zur Entwicklung neuer Abbildungstechniken beitragen.

Während die Skepsis gegenüber den reproduzierenden Leistungen der Sprache im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunahm und heftige Debatten auslösen sollte, ging der Glaube, das Bildwerk könne mit allen wichtigen Eigenschaften und im Faksimile sogar bis zur visuellen Ununterscheidbarkeit wiedergegeben werden, mit erstaunlicher Konstanz in die kunsthistorische Praxis ein. Im Jahr 1769 empfiehlt Christian Adolf Klotz zum Beispiel, die Beschreibungen aus François Bernard Lépiciés unebildertem Katalog der königlich französischen Sammlung als Anleitung zum Studium der Gemälde gründlich durchzugehen. Den Leser in der deutschen Provinz hält Klotz dazu an, diese Beschreibungen »mit den in Kupfer gestochenen Gemälden« zu vergleichen: »So kann er, ohne die Originale selbst vor Augen zu haben, sich jene angerühmte Fertigkeit verschaffen.« Das Ziel ist hier eine sorgsame, lang anhaltende »nützliche Betrachtung der Gemälde.«¹⁷

Indes hätten sowohl vereinzelte kritische Stimmen als auch der Blick auf die Diskrepanz zwischen der Niederschrift eines kennerschaftlichen Urteils und der zugehörigen Reproduktion des Kunstwerks die Debatte befruchten können. In der zweiten Ausgabe ihrer Überlegungen zur Methode der Kennerschaft, die durch die Übersetzung ins Französische weite Verbreitung erfuhr, würdigen die Richardsons den Nutzen von Kopien oder Reproduktionstischen für derartige Bemühungen, denn das Bild könne eine treuere »description« bereitstellen, »qu'on ne sauroit la faire en paroles«. Sie geben sich freilich keinen Illusionen über die nicht aufhebba- ren Differenzen zwischen einem Werk und seiner Reproduktion hin. Dar- aus leiten sie ab, daß Kopie und Stich aufgrund ihrer Abstraktion von der sinnlich-verführerischen Faktur des Originals ein Korrektiv für das Urteil des Kenners darstellen könnten: »Elles ont encore cet avantage sur les Ouvrages mêmes, que ceux-ci ont d'autres qualités qui divertissent, & qui partagent l'attention, jusques-là que quelquefois elles nous préviennent entièrement en leur faveur. Qui peut, en voyant la Grandeur du Stile de MICHEL-ANGE, & sa profonde Sience en fait de Dessein, ou en voyant le beau Coloris & le Pinceau admirable de PAUL VÉRONÉSE, s'empêcher d'être prévenu en faveur de l'Extravagance & de l'Indiscretion de l'un, & de la Negligence de l'autre, par raport à l'Histoire, & à l'Antique! Au-lieu que, dans les Copies, & dans les Estampes, ce qu'on remarque de la manière de penser du Maître, on le voit nud, sans courir risque d'être séduit par quelques autres excellentes qualités, qui se trouvent dans les Originaux.«¹⁸

Es war sicher nicht diese nur selten weiterverfolgte Auffassung über die blicklenkenden Qualitäten der Abbildung, sondern die Spannung zwischen dem graphischen Stil der Reproduktionen und dem Malstil der Bilder, die im Galeriewerk zur Sammlung der Familie Orléans eine derartige Funktionalisierung der Illustration verhinderte: Das Werk versucht, das drucktechnische Problem der Kombination von Text und Abbildung zu lösen und die besondere Einheit beider Bestandteile eines Katalogeintrags zu signali-



MORT D'ACTÉON.
De la Galerie de S. A. S. Monseigneur Le Duc d'Orléans.
 A. P. D. R.

ÉCOLE VENITIENNE.

X^e TABLEAU DE TITIEN VECELLI.

Peint sur Toile, ayant de hauteur 5 Pieds 6 Pouce, sur 6 Pieds 1 Pouce de large.

Le Catalogue des Tableaux du Palais Royal indique celui-ci sous la dénomination de Diane poursuivant Actéon. Rien cependant ne caractérise cette Déesse. Il faut plutôt croire que le Titien n'a voulu représenter qu'une des Nymphes de Diane, poursuivant ce jeune Prince arrêté par ses Chiens qui le méconnaissent, et sont prêts à le dévorer.

L'Ordonnance de ce Tableau est imposante par la richesse et les beaux plans du Paysage qui en fait le fond. On y reconnaît le Coloris du Titien, et une grande liberté de Pinceau; cependant il n'offre point un Ouvrage fini à beaucoup près, c'est une esquisse d'un grand Maître dans laquelle on admire particulièrement le feu d'un grand Coloriste qui sait animer sa Côte des premiers traits de son Pinceau.

Sous ce point de vue, cet Ouvrage est doublement intéressant, puis qu'il nous trace la marche des procédés d'un des plus célèbres Maîtres.

Abb. 18: Jacques Couché nach Antoine Borel, Tod des Actaeon von Tizian, Kupferstich.
 Aus: Galerie du Palais Royal 1786

sieren, indem die knapp gefaßten Kommentare des Abbé de Fontenay nicht gesetzt, sondern gestochen und mit der Gemäldereproduktion von einem Rahmen zu einer Bildseite zusammengefaßt werden (Abb. 18).¹⁹ Die handwerklich ordentlichen, wenn auch nicht herausragenden Kupferstiche von Jacques Couché erlauben es im allgemeinen nicht, an der Abbildung nachzuvollziehen, was der Textautor vom Original behauptet. Tizians *Tod des Actaeon* ist allerdings ein besonders extremer Fall: Fontenay verweist auf die »grande liberté de Pinceau« und auf die Skizzenhaftigkeit des Bilds. Er

erkennt das Hauptinteresse des Gemäldes für den Kenner darin, daß es Einblicke in die »procédés« des Malers gewähre. Der Stich dagegen zeigt auffallend klar konturierte Figuren, als hätten sich Zeichner und Stecher besonders darum bemüht, die »Lesbarkeit« der Motive in der Reproduktion gegenüber dem Gemälde zu erhöhen.

Die Lesbarkeit der Bildmotive einerseits, die Negierung von Faktur und Material andererseits sollten während der deutschen Frühromantik erneut den Akzent auf das »ingenium« des Künstlers oder den »Geist der Kunst«



Abb. 19: A. Petzsch nach Foto von Franz Hanfstaengl, Darbringung im Tempel von Rogier van der Weyden, Stahlstich. Aus: Förster 1855–1869, Bd. 4

setzen.²⁰ Auch dieser Aspekt des Themas kann hier nur knapp, mit Verzicht auf die nötigen Nuancen, dargestellt werden. In August Wilhelm Schlegels *Die Gemählde. Gespräch* – zwischen dem Maler Reinhold, dem Dichter Waller und der Kunstfreundin Louise – werden 1799 vier Möglichkeiten, sich über Bildwerke zu äußern, durchgespielt und bewertet. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß Schlegel die Freunde den Hauptteil des Gesprächs im Freien, außerhalb der Galerie, führen läßt. Er setzt also die Kenntnis der Gemälde, nicht aber deren Präsenz oder Reproduktion voraus und simuliert die Situation, in der sich auch die Leser seines nicht bebilderten Textes befinden. Unstrittig ist zwischen den Freunden, daß die inzwischen weit

ausdifferenzierte, internationale Fachsprache der Kenner für die Erfassung der Bilder ungeeignet ist. Zwar vermag sie die »mechanische[n] Griffe« auszudrücken, mit denen sich der Maler Reinhold die Gemälde in Skizzen aneignet, um dann ein eigenes neues Werk zu schaffen.²¹ »[A]ber mir ist, als würde mir durch sie das wieder verdunkelt, was ich an sich klar genug erkenne«, weiß Louise, die sich in ausführlichen Beschreibungen immerhin dem Ziel des Redens über Kunst nähern kann. Den »Geist eines Werks der bildenden Kunst lebendig zu fassen und darzustellen«,²² das wird im Medium der Sprache – im Bildgedicht – am Schluß nur der Dichter Waller leisten.

Auch Friedrich Schlegel gelangt zu dem Fazit, daß das Bildgedicht die eigentlich angemessene Form sei, »Nachrichten von den Gemälden« zu geben. Wenn er die Vermittlung des in Paris und andernorts Gesehenen dennoch in Prosa leistet, zeigt der Text um so klarer die Abkehr vom kennerschaftlichen Interesse an der Realisierung des Bildgedankens: Zwar muß noch der Vergleich mit Raffaels *Sixtinischer Madonna* und der *Transfiguration* herhalten, um die *Anbetung der Könige* aus dem Kölner Rathaus als meisterlich auch in der malerischen Durchführung zu beweisen. Entscheidend ist aber, daß »jene Zeit das Köstlichste und das Höchste in diesem Bilde aufbieten wollte, was sie vermochte, es ist mit höchster Liebe vollendet. Aber es ist auch entworfen im Geist und unter der Begünstigung der göttlichen Liebe.«²³ Wo hauptsächlich von Konzeption die Rede ist und wo diese im besten Falle aus der Übereinstimmung der Intentionen von Schöpfer-Künstler und Schöpfer-Gott entspringt, kann die Sprache wieder besser als die bildliche Reproduktion Kenntnis vom Werk geben.

Im Unterschied zu den Dichtern wissen die Fachleute aber den Wert einer Abbildung zu schätzen. Doch reicht für eine Kommentierung, die vor allem am christlichen Gehalt interessiert ist, die Wiedergabe im Umriß aus. Das Kunstblatt des Tübinger Cotta-Verlags wird nicht nur aus technischen oder finanziellen Gründen sparsam und ausschließlich mit Linienstichen oder Federlithographien illustriert. 1820 rezensiert Ludwig Schorn hier die Lithographien Johann Nepomuk Strixners nach dem Columba-Altar in der Sammlung Boisseree, der damals noch Jan van Eyck zugeschrieben ist (Taf. 1). Die Besprechung besteht vor allem aus ausführlichen Angaben zum Bildgegenstand.²⁴ Der Umriß wird in Cottas wöchentlich erscheinendem und weitverbreitetem Blatt ohne jede Anstrengung als adäquates Mittel der Reproduktion integriert.²⁵ Die Kreidelithographie dagegen, die sich mit der Tonplatte den Helldunkelwerten eines Gemäldes annähert, muß über die ethischen Qualitäten dieser aufwendigen, Fleiß und Hingebung erfordernden Technik legitimiert werden.²⁶ Selbst nachdem um die Mitte des 19. Jahrhunderts Kunstgeschichte als Geschichte von Zeit- und Personalstilen etabliert war, die an den Bildwerken festzustellen seien, blieb der sparsam schattierte Linienstich eine Option (Abb. 19). Ernst Förster läßt unter anderem nach Lithographien und Fotografien in Stahl stechen: »Was die Ausführung der Platten betrifft, so war mein Hauptaugenmerk auf Genauigkeit in der Form und der Verhältnisse, sowie auf Deutlichkeit des Stils gerichtet, wobei eine Rücksichtnahme auf das Material und die zufällige, etwa ruinöse Beschaffenheit des Kunstdenkmals erst in zweiter Linie oder gar nicht stattfand.«²⁷ Weiterhin liegt in Försters Analysen der Akzent auf der Konzeption, nicht der Oberflächenerscheinung des Werks. Die Flucht in das Bildgedicht, in die bildkünstlerische Neuschöpfung oder in den Umriß bot sich allerdings einer historisch und stilkritisch arbeitenden Kunstwissenschaft nicht an, die in der Präsentation ihrer Argumente auf das Zusammenwirken von Beschreibung, visuellem Gedächtnis und zunehmend auch der Reproduktion setzen mußte.

3 *Ut pictura poesis* – eine Revision für die Zwecke der Kunstgeschichte

Der romantische Zugriff auf »Ausdruck« und »Gedanke« eines Bildwerks kann auch als Reaktion auf die Erkenntnis verstanden werden, nach der zwischen Text und Bild keine restlose Übereinstimmung herzustellen sei.²⁸ Wenn August Wilhelm Schlegel den Maler Reinhold darauf insistieren läßt, daß Gemälde nur durch das Hervorbringen neuer Bilder kommentiert werden könnten, macht er ihn anscheinend zum Adepten Lessings.²⁹ Denn dessen Trennung der Gattungen von Literatur und bildenden Künsten hatte nicht allein Folgen für die Normen der Kunstproduktion, sondern sollte auch die sprachliche Aneignung und Vermittlung von Kunstwerken zumindest bei den Deutschen nachhaltig irritieren. Da dies hier nicht im einzelnen darge-

stellt werden kann, sei nur an die wichtigsten Versuche zur Lösung dieses Problems erinnert: Winckelmann, dessen Bemerkungen über den *Laokoon* den äußeren Anlaß für Lessings Schrift von 1766 geboten hatten, teilte die Niederschrift seiner Beobachtungen an den Antiken in die Beschreibung »nach der Kunst« und »nach dem Ideal«. Wo erstere kennerschaftlich die Machart eines jeden Werks erfassen und dessen kunsthistorische Einordnung ermöglichen kann, darf man letztere nur auf wenige, exzeptionelle Werke richten. Sie »soll das Hochfahrende des Kunstwerks, seine göttliche Künstlichkeit vergegenwärtigen und seine Würde, die jedem dichterischen oder begrifflichen Bedeuten ebenbürtig, wenn nicht überlegen ist.«³⁰ Daß hierbei, als Folge der von Lessing so eindrücklich beschriebenen Linearität des Textes, das Ganze des Werks in seine Teile zerlegt werde, hat Karl Philipp Moritz an Winckelmanns Statuenbeschreibungen bemerkt und kritisiert, ohne zu einer eigenen Lösung zu finden.³¹

Goethe hingegen bemüht sich, dem nahezu vollkommenen Fehlen von Anschaulichkeit in diesem Beschreibungstypus beizukommen, indem er die Differenz von »Sehen« und »Denken« für die Erkenntnis und deren Versprachlichung am jeweiligen Exempel fruchtbar zu machen sucht. »Das Sehen ist ein Zusammenfassen unendlicher Mannigfaltigkeit, das Denken ein Versuch des Zerlegens; inwiefern das Sagen aber mit Sehen und Denken zusammentrifft, das hängt vom Glück ab.«³² Bildbeschreibung zielt daher nicht auf die Reproduktion des Werks, »wie sie das Kunstwerk gerade nicht als ein unmittelbar wahrgenommenes, sondern in seinem Kunstcharakter verstandesmäßig erschlossenes Ganzes wiedergeben will.«³³ Goethes Beharren auf der Anschauung, die sich nicht mehr im »coup d'œil« des 18. Jahrhunderts erschöpft, findet im Zusammenspiel mit der Reflexion zur Synthese der vielen Eindrücke und läßt der Reproduktion im Stich – vorzugsweise im Linienstich – einen guten Platz. Nur in Gegenwart des Werks oder wenigstens seines Surrogats ist das Sprechen (Schreiben oder Lesen) über Kunst sinnvoll.³⁴ Erst in der Auseinandersetzung mit den Romantikern aber gewinnt der »Umriß« jene die Imagination des Betrachters zugleich fördernde wie beschränkende Funktion, die Burckhardt im *Cicerone* – noch, oder besser, wieder – seinen umrißhaften Beschreibungen zuweisen wird.³⁵

Indessen war die Konzeption der Romantiker, nach welcher der überzeitlich-religiöse Gehalt eines Werks die unmittelbare Erkenntnis zulasse, genauso verführerisch wie die Überlegung, Text und Bild als unterschiedliche Ausdrucksformen des Denkens – als Sprachen – zu begreifen. Die Konzentration auf den Gehalt eines Werks, das nahezu vollständige Absehen von dessen materiellen und handwerklichen Aspekten, ließ somit die »Übersetzung« von der einen in die andere Ausdrucksform zu.³⁶ Es sei hier nur angemerkt, daß das Konzept »Übersetzung« in der hauptsächlich französischen Debatte dazu diente, die Relation von Reproduktionsstich und Original zu analysieren. Genauso wie der Übersetzer geeignete Tropen finden müsse, um ein literarisches Werk von der einen in die andere Sprache zu übertragen, habe der Stecher einen dem Malstil angemessenen graphischen Stil anzuwenden, der über die Transformation der Farbwerte in Graustufen hinaus den »esprit« der Vorlage bewahre.³⁷ (Deutsche) Theorie der sprachlichen Beschreibung und (französische) Theorie der visuellen Reproduktion differierten indes in einem zentralen Punkt: Im zunehmend feiner modellierenden Stich französischer Prägung³⁸ sollte die Forderung nach Treue der Übertragung auch die Ausführung der Bildidee umfassen. Dies konnte der Linienstich nur in geringem Maße leisten, dem daher allenfalls die Rolle eines ökonomisch günstigen Behelfs zugewiesen wurde. Die ideologische Aufladung des Linienstichs einerseits, das Konzept der Versprachlichung als Übersetzung andererseits bedurften dagegen der Reduktion des Werks auf den »Gedanken«. Die nationale Differenz findet sich noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wenn deutsche Forscher die Opulenz französischer Publikationen als Signal für den Mangel an wissenschaftlicher Seriosität rezensieren.³⁹

Diejenige Aufmerksamkeit, die sich auf die materielle Realisierung des Kunstwerks richtete, und entsprechende Formen der Versprachlichung waren im deutschen Sprachraum seit Winckelmann zunächst auf die Aufgaben der Taxonomie beschränkt und fielen auf Dauer aus der kunsthistorischen Theoriebildung heraus. Sofern aber Fragen nach dem Stil eines Werks über seine Erfassung im Katalog hinaus zu einer geschichtlichen Darstellung verknüpft werden sollten, war in der Praxis des Schreibens längst eine Lösung gefunden. Lange vor Lessing war deutlich geworden, daß das Konzept des »ut pictura poesis« nur für die literarische Grundlage eines Gemäldes – und damit nur für Historienbilder – hilfreich war. Kenner-schaftliche Anliegen hingegen stießen schnell an sprachliche Grenzen und waren auf die Anschauung selbst zurückgeworfen.

»As every Picture, Statue, or *Basrelief*, besides what it was intended to exhibit, leaves upon the Mind of him that sees it an Idea of its self, distinguish'd from every Other of its kind he that would describe them should endeavor to communicate such Distinct Ideas. 'Tis true there are some things that words alone cannot describe; but words can go farther a great deal than Any I have yet met withal. They can tell not only that there is such a Picture, and what Situation, and in what Condition; what are the Thoughts, and how those Thoughts are Express'd; in short, what are its Beauties, and Defects throughout: And though the Colouring, Style of Drawing, Airs, and some Attitudes cannot be exactly described, Something may be said of these too; and even to one that is Not a Connoisseur; but to such a one the bare saying 'tis of such a Master gives an Idea of the most undescribable of them; and especially if it be added the thing was done in Such a Time, in such of his Manners; and is in Such a Degree of Goodness of Him. If it can be Compar'd with some Work that one can have recourse to; or it be Prints, Copies, or Drawings of the Thing, These should by all means be referr'd to may put a Reader Almost upon a Level with him that sees the Thing ...«⁴⁰

Richardson Senior vertraut dem Vergleich mit dem im Gedächtnis des Kenners abgespeicherten Bild oder mit der Summe von Eigenschaften, die jener induktiv aus vielfacher Bilderfahrung gewonnen habe. Dies weist zunächst darauf hin, daß Richardson mit einem kleinen Kreis von Kunstfreunden rechnet, der aber durch die Publikation des Traktats vergrößert werden kann. Der Vergleich mit dem Vorstellungsbild dient hier jedoch noch allein der Einordnung des neu Gesehenen oder neu Beschriebenen in das bereits bekannte Material. Über die Struktur der Ordnung, der mittels Vergleichen weitere Objekte eingegliedert werden können, die durch den Zugewinn weiterer Objekte auch gefestigt oder verworfen werden kann, sagt das Verfahren nichts aus. Vor allem birgt der Vergleich die Gefahr, die spezifischen Eigenarten des Werks im Verweis auf schon Bekanntes genauso verschwinden zu lassen wie sie aufzuzeigen.

Georg Forster kommt vielleicht aus diesem Grund, nach einer luziden Erörterung der Möglichkeiten von sprachlicher Reproduktion und Vergleich, zu einer Schule machenden Lösung: »Das Vergnügen, welches man bei dem Anblick eines Kunstwerkes empfindet, wird dadurch geschärft, daß man die aus der Geschichte und Mythologie entlehnten Subjekte schon kennt, und die Ausführung des Künstlers, seine Wahl des rechten Gefühl-ergreifenden Augenblicks, sein Studium der Natur in Zeichnung, Charakteristik, Stellung, Farbe, Beleuchtung und Kleidung der dargestellten Personen dagegen halten kann. Allein von allem, was während dieses Anschauens und Vergleichens in uns vorgeht, läßt sich dem Abwesenden mit Worten wenig mittheilen, was seiner Einbildungskraft behülflich seyn könnte, sich ein ähnliches Phantom des Kunstgebildes zu entwerfen. [...] Denn, was mein Auge unmittelbar vom Gegenstande empfing, das giebt keine Beschreibung dem andern wieder, der nichts hat, womit er mein Objekt vergleichen kann. Der Botaniker beschreibt Dir die Rose in den

gemessensten Ausdrücken seiner Wissenschaft; er benenne alle ihre kleinsten Theile, bestimme deren verhältnismäßige Größe, Gestalt, Zusammenfügung, Substanz, Oberfläche, Farbenmischung; kurz, er liefere Dir eine so pünktlich genaue Beschreibung, daß sie, mit dem Gegenstande selbst zusammengehalten, nichts zu wünschen übrig läßt: so wird es Dir, wenn Du noch keine Rose sahst, doch unmöglich seyn, ein Bild daraus zu schöpfen, das dem Urbild entspräche ...«⁴¹

Wenn also die sprachliche Reproduktion unmöglich und der Vergleich nur dem Kenner hilfreich ist, dann kann der Wille eines jeden Lesers, das von Forster geschilderte Kunstwerk in der Imagination neu zu bilden, nicht mit »einer noch so umständlichen Beschreibung«, sondern nur durch die Evokation starker Empfindungen geweckt und wachgehalten werden. »Meines Erachtens erreicht man besser seinen Endzweck, indem man wieder erzählt, was man bei einem Kunstwerke empfand und dachte, also, wie und was es bewirkte, als wenn man es ausführlich beschreibt.«⁴²

Karl Schnaase setzt in seinem Handbuch (Kat.-Nr. 9) zunächst auf die entschieden subjektive, durch keinerlei Abbildung kontrollierbare Deskription; sie ruft im Leser eine Vorstellung hervor, die dieser in der Autopsie, im Erlebnis des Werks, überprüfen kann.⁴³ Dies gilt auch für Vergleiche, welche die historische Entwicklung veranschaulichen sollen. So heißt es zur stilgeschichtlichen Wende in der französischen Skulptur des frühen 13. Jahrhunderts, die auf einem neuen »Geist der Freiheit« in den Städten beruhe: »Es konnte nicht ausbleiben, dass diese neue Generation sich in einem Gegensatze gegen die ältere fühlte und demselben Ausdruck gab. Daher sehen wir nun plötzlich statt jener hageren und steifen Glieder Gestalten von dreister, breiter Haltung, statt der matt oder demüthig gesenkten Köpfe ein frei gehobenes, muthiges Antlitz, statt der mühsam gelegten Falten volle, weite, fließende Gewänder, und alles dies mit einer Derbheit und Naivetät, die den schroffsten Kontrast gegen jene Befangenheit bildet, und die nachher in mannigfacher Weise gemildert wurde.«⁴⁴

Es ist ein Sehen vor dem inneren Auge von Autor und Leser, das bei aller Referenz auf das Werk schnell in ein Glauben umschlagen kann, wenn es um den Zusammenhang von Kulturgeschichte und Formengeschichte geht: »Man glaubt in diesen [...] kleinen Figuren den kecken, trotzigsten Geist der Bürgerschaft zu erkennen; so breit und fest sitzen die Gestalten, so dreist heben sie Häupter, so derb und unausgeführt, aber doch verständlich und natürlich fallen die Gewänder.« In diesem Teil des Handbuchs werden Holzstiche herangezogen, »meistens nur Details zum Behufe spezieller Vergleichen«, aber die oben zitierte Passage bleibt, wie viele andere auch, ohne Illustration.⁴⁵

Die radikale Subjektivität, die das Schreiben über Kunstwerke durch eines über die Kunsterfahrung des Autors ersetzt, beruht bei Forster noch auf einer sensualistisch fundierten Erkenntnistheorie; sie ist im Wissenschaftsbetrieb des 19. Jahrhunderts durch neue Formen der Referenz auf das jeweils besprochene Werk abzumildern. So trifft die These Baxandalls wohl das Richtige, auch wenn der nichtillustrierte kunsthistorische Text gemeint ist: »Wir erklären das Bild, wie es sich in einer selektiven sprachlichen Beschreibung darstellt, die in erster Linie eine Darstellung unserer Überlegungen zu dem Bild ist.«⁴⁶ Tritt die Abbildung zum Text hinzu, erhält der Rezipient im Ansatz die Chance zur Überprüfung des Gesagten, die jedoch durch die Leistung der Reproduktion begrenzt wird.

Mit zunehmendem Selbstbewußtsein der Fachleute war ohnehin die Skepsis gegenüber den Fähigkeiten des Publikums gewachsen. Die Beschränkung, die manche Autoren aus Einsicht in die Unmöglichkeit einer sprachlichen Reproduktion des Werks akzeptiert hatten, legte für den Text immerhin die Aufgabe nahe, zum Sehen anzuleiten. Während sich im Layout der Bücher der Bezug von Text und Reproduktion mit der Einführung des Holzstichs etablierte, wurde die Übersichtstafel, die dem Betrachter die Chance zur selbständigen Erarbeitung des Materials immerhin suggerierte, zu einem Medium der Popularisierung, nicht aber der

Kontrolle wissenschaftlicher Ergebnisse.⁴⁷ Insofern geht der Vergleich zwischen zwei – und nicht mehr – Kunstwerken, der auf der Doppelseite des aufgeschlagenen Buchs vom Text umrankt wird, nicht auf ein Bemühen um die Erweiterung der Kompetenzen des Lesers zurück, sondern stellt eine Reduktion der zuvor im Unterricht erprobten, nun aber veralteten technischen Möglichkeiten dar.⁴⁸ Als die Staffelei, auf der Reproduktionen in unbestimmter Zahl ausgestellt wurden, der Leinwand und der vergleichenden Diaprojektion gewichen war, ging der Verleger Bruckmann zum vergleichenden Layout im Buch über. Wölfflin sah trotz zahlreicher vergleichender Textpassagen für den Druck der *Klassische Kunst* (1899) aus Sorge um die Unzulänglichkeit der Reproduktionen vor allem monumentaler Werke keine Abbildungen vor. Sie werden vom Verleger Bruckmann als »erläuternde Abbildungen« hinzugefügt und an geeigneter Stelle im Layout einander gegenübergestellt (Abb. 20).⁴⁹ Der Vergleich, der einmal allein taxonomischen Zwecken gedient hatte, wurde nun dem auktorialen Gestus kunstgeschichtlicher Darstellung eingefügt und unterworfen. Wölfflin sollte dies in seinem nächsten Buch, den *Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffe[n]* (1915), zur Methode ausbilden. Vor der Sprachmächtigkeit, mit der ästhetische Normen, aber auch kennerschaftliche Äußerungen nunmehr auf die nur zwei Exempel der Doppelseite projiziert wurden, blieb dem Leser und Betrachter des illustrierten Textes kaum eine Chance zur Kritik und keine Gelegenheit zur Imagination.

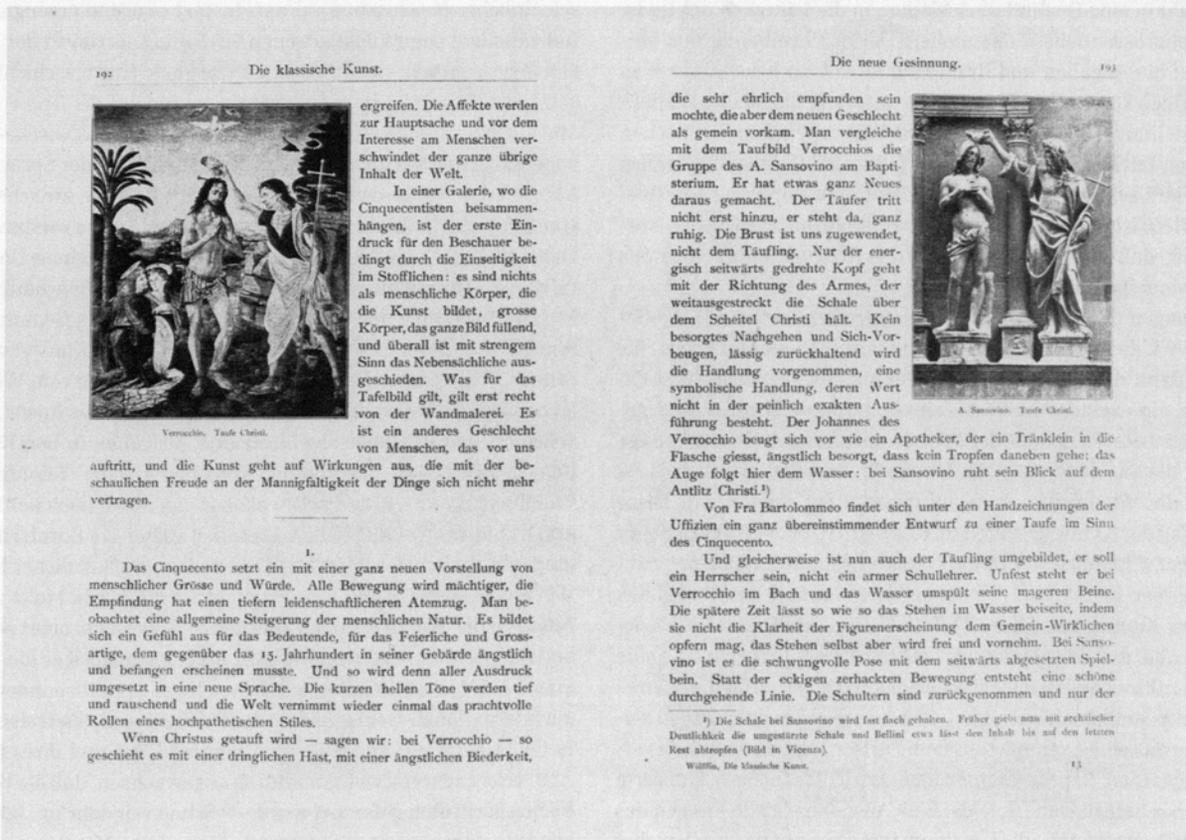
5 »Es entbehrt der Hauptsache, der Illustrationen.«

Kunsthistorische Publikationen sind gegenwärtig ohne die Beigabe von Abbildungen schwer vorstellbar. Zur »Hauptsache«, wie Strzygowski 1907 auf

dem internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Darmstadt meinte,⁵⁰ sind sie aber nie aufgestiegen. Dies verrät schon ihre Titulierung als »Illustration«, als Erläuterung zum Text. Sie verdeckt, daß Abbildungen von Kunstwerken eben nicht nur eine vom Autor gewünschte oder tolerierte Erweiterung des Textes darstellen, sondern daß ihnen auch die Stellvertretung des Gegenstands zugewiesen ist. Dies unterscheidet die kunsthistorische Textillustration von der Bebilderung literarischer Werke. Es ist im Folgenden zu überlegen, warum die Kunstgeschichte als junge Disziplin Fragen, die die Relation von Text und Bild in der Argumentation hätte aufwerfen können, nicht stellte. In den Anfängen des Fachs wurden die Probleme der angemessenen verbalen Beschreibung separat erörtert, und mit dem Aufkommen neuer Abbildungstechniken debattierte man immer wieder neu über den Nutzen, aber auch über die Risiken, die das jeweilige Verfahren für die Korrektheit des Abbilds im Verhältnis zur Vorlage bedeutete. Die Beziehung zwischen den beiden Medien kunsthistorischen Argumentierens geriet indes nicht in den Blick.⁵¹ Vielleicht zog das atemberaubende Tempo der technischen Erfindungen, dem die fachinterne Debatte mit einer gewissen Schwerfälligkeit nachzukommen suchte, alle Energien auf sich. Vielleicht reduzierte auch die Arbeitsteilung zwischen Autor und Verleger, die die kostspielige Bebilderung eines Textes erforderte, das Interesse der Autoren an diesen Fragen. Aber ein auch nur flüchtiger Blick auf Praxis und begleitende Reflexion in den Naturwissenschaften läßt andere Gründe vermuten.

Annähernd zeitgleich zur deutschen Debatte um die Differenz zwischen Sprache und bildenden Künsten wiesen zuerst französische Naturkundler beiden Medien getrennte Rollen beim Zusammenwirken zwecks möglichst umfassender Mitteilung der Forschungsergebnisse zu. 1734 hatte Réaumur noch der Abbildung und der Beschreibung eines Insekts grundsätzlich dieselbe Funktion – die Repräsentation im Buch – zugewiesen. Aber auch

Abb. 20: Vergleichende Präsentation von Verrocchios und Andrea Sansovinos Taufe Christi.
Aus: Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst*, 1899, S. 192/193



192

Die klassische Kunst.



Verrocchio. Taufe Christi.

ergreifen. Die Affekte werden zur Hauptsache und vor dem Interesse am Menschen verschwindet der ganze übrige Inhalt der Welt.

In einer Galerie, wo die Cinquecentisten beisammenhängen, ist der erste Eindruck für den Beschauer bedingt durch die Einseitigkeit im Stofflichen: es sind nichts als menschliche Körper, die die Kunst bildet, grosse Körper, das ganze Bild füllend, und überall ist mit strengem Sinn das Nebensächliche ausgeschlossen. Was für das Tafelbild gilt, gilt erst recht von der Wandmalerei. Es ist ein anderes Geschlecht von Menschen, das vor uns auftritt, und die Kunst geht auf Wirkungen aus, die mit der beschaulichen Freude an der Mannigfaltigkeit der Dinge sich nicht mehr vertragen.

Das Cinquecento setzt ein mit einer ganz neuen Vorstellung von menschlicher Grösse und Würde. Alle Bewegung wird mächtiger, die Empfindung hat einen tiefern leidenschaftlicheren Atemzug. Man beobachtet eine allgemeine Steigerung der menschlichen Natur. Es bildet sich ein Gefühl aus für das Bedeutende, für das Feierliche und Grossartige, dem gegenüber das 15. Jahrhundert in seiner Gebärde ängstlich und befangen erscheinen musste. Und so wird denn aller Ausdruck umgesetzt in eine neue Sprache. Die kurzen hellen Töne werden tief und rauschend und die Welt vernimmt wieder einmal das prachtvolle Rollen eines hochpathetischen Stiles.

Wenn Christus getauft wird – sagen wir: bei Verrocchio – so geschieht es mit einer dringlichen Hast, mit einer ängstlichen Biederkeit,

Die neue Gesinnung.

193

die sehr ehrlich empfunden sein mochte, die aber dem neuen Geschlecht als gemein vorkam. Man vergleiche mit dem Taufbild Verrocchios die Gruppe des A. Sansovino am Baptisterium. Er hat etwas ganz Neues daraus gemacht. Der Täufer tritt nicht erst hinzu, er steht da, ganz ruhig. Die Brust ist uns zugewendet, nicht dem Täufling. Nur der energisch seitwärts gedrehte Kopf geht mit der Richtung des Armes, der weit ausgestreckt die Schale über dem Scheitel Christi hält. Kein besorgtes Nachgehen und Sich-Vorbeugen, lässig zurückhaltend wird die Handlung vorgenommen, eine symbolische Handlung, deren Wert nicht in der peinlich exakten Ausführung besteht. Der Johannes des Verrocchio beugt sich vor wie ein Apotheker, der ein Tränklein in die Flasche giesst, ängstlich besorgt, dass kein Tropfen daneben gehe; das Auge folgt hier dem Wasser: bei Sansovino ruht sein Blick auf dem Antlitz Christi.¹⁾

Von Fra Bartolommeo findet sich unter den Handzeichnungen der Uffizien ein ganz übereinstimmender Entwurf zu einer Taufe im Sinn des Cinquecento.

Und gleicherweise ist nun auch der Täufling umgebildet, er soll ein Herrscher sein, nicht ein armer Schullehrer. Unfest steht er bei Verrocchio im Bach und das Wasser umspült seine mageren Beine. Die spätere Zeit lässt so wie so das Stehen im Wasser beiseite, indem sie nicht die Klarheit der Figurenerscheinung dem Gemein-Wirklichen opfern mag, das Stehen selbst aber wird frei und vornehm. Bei Sansovino ist er die schwungvolle Pose mit dem seitwärts abgesetzten Spielbein. Statt der eckigen zerhackten Bewegung entsteht eine schöne durchgehende Linie. Die Schultern sind zurückgenommen und nur der

¹⁾ Die Schale bei Sansovino wird fast flach gehalten. Früher giess man mit archaischer Deutlichkeit die umgestürzte Schale und Bellini etwa lässt den Inhalt bis auf den letzten Rest abtropfen (Bild in Vicenza).

Wölfflin, *Die Klassische Kunst*.

13



Abb. 21: Simon-Charles Miger nach Pierre-Sylvain Maréchal, Die Löwin und ihre Jungen, Kupferstich.
 Aus: Bernard-Germain-Étienne Lacépède/Georges Cuvier: *La Ménagerie du Muséum National d'Histoire Naturelle*, 1801

er wußte schon, daß die bildlich vermittelte Kenntnis des Objekts beim Leser/Hörer die Akzeptanz einer verbalen Beschreibung erhöht: »... avec leur secours on lit et on entend des descriptions qu'autrement on n'entendrait ni ne lirait.«⁵² Rund dreißig Jahre später stellte Adanson die Mängel der Abbildung fest, die Farbe, Geschmack, Geruch oder taktile Eigenschaften nicht wiederzugeben vermöge und die statisch auf einen Zustand des Objekts – der Pflanze – festgelegt sei. Aber er ließ die Differenz zwischen Gegenstand und Bild in eine Qualität umschlagen, in die Fähigkeit des Bilds, »toutes choses plus essentielles« mitzuteilen. Der beschreibende Text hingegen wurde auf die Angaben und Erzählung all dessen beschränkt, was das Bild nicht zeigen könne.⁵³ In der *Histoire naturelle* führte dies schließlich zur Arbeitsteilung – manchmal auch zu Widersprüchen – zwischen Buffon, der diesen Teil der Erläuterungen verfaßte, und Daubenton, der das »Porträt« des Tiers schrieb. Da letzterer erneut eine Dopplung zur Tafel einführte und die *Histoire naturelle* so hinter Adanson zurückging, verwundert es wenig, daß spätere Editionen auf den Abdruck von Daubentons »descriptions« verzichteten.⁵⁴

Die Bemühungen der Naturkundler zielten freilich immer auf die Beschreibung der Art, nicht des einzelnen Exemplars.⁵⁵ Dies hatte Folgen für die Abbildung, denn der Zeichner oder Maler sei, auf sich selbst gestellt, nur in der Lage, ein exaktes Abbild des einen, ihm jeweils vor Augen stehenden Exemplars des Tiers oder der Pflanze anzufertigen. Für die nötige Akzentuierung, die aus dem einzelnen Exemplar ein »charakteristisches« mache, müsse die Wiedergabe vom einzelnen Stück abweichen. Diese Differenz unterlag der Kontrolle des Naturforschers.⁵⁶ In der *Ménagerie du Muséum National d'Histoire Naturelle* – einem Bestandskatalog der neugegründeten Pariser Institution – bestehen weite Partien des Textes aus einem kritischen Kommentar älterer Tafeln.⁵⁷ Das Urteil »richtig/falsch« geht hier davon aus, daß die Abbildung – wie auch die Beschreibung – eine Summe aus den zahlreichen Beobachtungen des Wissenschaftlers zu ziehen habe. Die außerordentlich aufwendigen, teils farbig gedruckten Tafeln zeigen folglich nicht das eine Exemplar aus dem Pariser Museum, sondern versetzen einen typischen Repräsentanten der Art in die ebenso typisierte Wiedergabe seines natürlichen Umfelds. Eine Ausnahme stellt – wegen des ungewöhnlichen Zuchterfolgs – die Löwin mit ihren Jungen dar; auch in die-

sem Fall weist jedoch nur die Wiedergabe ihres Käfigs darauf hin, daß es sich um ein Individuum, und zwar das des Pariser Zoos, handelt (Abb. 21).

Da an dieser Stelle nicht ausführlich auf die Geschichte vom einen, unteilbaren und harmonischen Ganzen des Kunstwerks eingegangen werden kann,⁵⁸ muß der Blick auf die parallel zur *Ménagerie* erfolgende Edition des *Musée français*⁵⁹ beispielhaft veranschaulichen, daß die Konzeption des Gegenstands die Differenz zwischen naturkundlicher und kunstgeschichtlicher Beschreibungspraxis in Text und Bild erzeugte: Wer von der Individualität einer künstlerischen Schöpfung als Objekt der eigenen Tätigkeit überzeugt war – und dies konnte im Fach Kunstgeschichte nicht grundsätzlich in Zweifel gezogen werden –, mußte auf der Treue der Abbildung und auf ihrer Vollständigkeit beharren. Die Relation zwischen Text und Bild kann daher, sobald die reproduzierende Fähigkeit der Sprache nur auf das Konzept des Werks verwiesen ist, allein als Relation zwischen dem Gegenstand und den indizierenden Äußerungen des Autors verstanden werden.⁶⁰ Dabei machen kunsthistorische Texte prinzipiell keinen Unterschied darin, ob sie sich auf das Werk selbst oder auf seine Reproduktion beziehen. Kuglers *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837) kommt ohne Abbildungen aus, denn es wendet sich an den »in der Kunstgeschichte Erfahrenen«,⁶¹ an diejenigen, der über eine Vorstellung vom Werk verfügt. Es ist bezeichnend, daß die erste bebilderte Edition des Buchs in England erscheint⁶² und daß deutsche illustrierte Ausgaben in den Kontext der bildungsbürgerlichen Verbreitung kunsthistorischer Kenntnisse gehören. Wölfflins Diktum – »Die Leute wollen ja eigentlich doch nur Photographien erklärt haben«⁶³ – zeigt eine Generation später die Borniertheit gegenüber jüngeren Medien der Popularisierung kunstgeschichtlicher Kenntnisse, die sich aus ökonomischen Gründen nicht auf die nur in Muße zu gewinnende Autopsie der Werke gründen konnten.⁶⁴ Angesichts einer solchen Haltung erstaunt es nicht, daß eher Verleger als Kunsthistoriker die Illustration der kunsthistorischen Texte vorantrieben. Nach der Jahrhundertwende waren die internationale Gemeinschaft der Fachkollegen einerseits, das Vertrauen in die Qualität der fotografischen Reproduktion und ihres (autotypischen) Abdrucks andererseits immerhin so angewachsen, daß die Bebilderung der Fachzeitschriften gefordert wurde.⁶⁵ Schon seit dem 17. Jahrhundert aber konnten Autoren von im weitesten Sinne kunsthistorischen Texten damit

rechnen, daß ihren Lesern das Werk, von dem die Rede war, »tatsächlich oder in einer Reproduktion oder in der Erinnerung« zur Verfügung stehe.⁶⁶ Auch wenn für eine Periode des Übergangs die umfassende Beschreibung noch dazu dienen konnte, dem Leser zu einem Bild vom Bild zu verhelfen, hält seither das Konzept vom Werkganzen und das Bewußtsein von einer unbestimmt großen, aber geschlossenen Gemeinschaft der Fachleute diese von einer seriösen Beschäftigung mit den Chancen einer wissenschaftlichen Argumentation in sprachlichen und visuellen Formen ab.

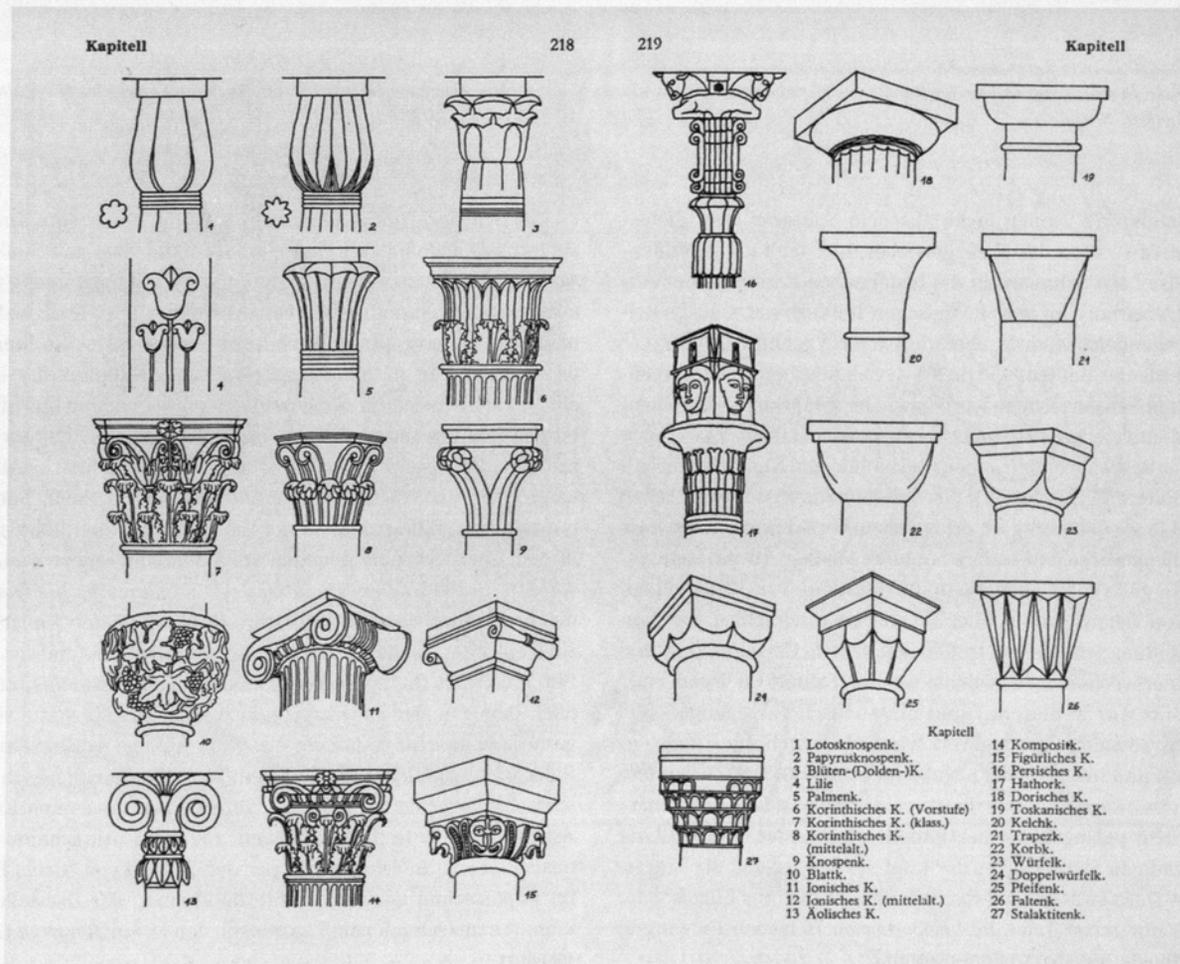
Das Konzept vom Ganzen des Werks hat auch verhindert, Ansätze weiterzuverfolgen, die die Abbildung im Buch in Analogie zu Verfahren der Naturwissenschaften von der Vorlage abweichen ließen. Nur selten – oder nur vorübergehend – wurden beispielsweise Aspekte in der Erscheinung eines Kunstwerks durch ein geeignetes graphisches Verfahren in der Abbildung demonstriert. So wurde der Versuch von Henri Testelin zur Darstellung des Helldunkels nicht wiederholt: Mittels grober Schraffen, die über einen reinen Konturenstich gelegt sind, soll der Blick des Betrachters ausschließlich auf das Clair-obscur von Raffaels *Großem Heiligen Michael* gelenkt werden.⁶⁷ Größere Verbreitung erfuhr in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Linienstich, der Bildwerke mittels der Reduktion auf den Kontur einmal mehr auf die Zeichnung als Ausdruck der vom Künstler entwickelten Konzeption reduzierte.

Bis heute sind graphische Abbildungen, darunter zahlreiche Details, in Texten zur Baukunst üblich. Diese Abstrahierung – zugleich auch Isolierung – eines Baus mittels Grundriß, Aufriß und Schnitt wurde häufig er-

weitert: Ausschnitte aus Fassaden oder innerem Wandaufriß, Schnitte durch Stützen und Profile, aber auch die Präsentation von Bauzier konnte sich darauf berufen, daß das Architekturdetail in einem inneren Zusammenhang mit dem ganzen Bau stehe. Dabei spielte es keine Rolle, ob hier ein organisches oder mechanisches Prinzip angenommen wurde. Nur im Fall der Architektur fand sich zudem eine Form der Abbildung, die die im Text betriebenen morphologischen Studien zu visualisieren versuchte. Die zumeist normativ konzipierten Tafeln zu den Säulenordnungen wurden im Verlauf des 18. Jahrhunderts in historisch geordnete Übersichtstafeln überführt (Abb. 3).⁶⁸ Sie finden sich noch in Nachschlagewerken: Die Kette von abgebildeten Details – die die »formalen Zusammenhänge optisch deutlich« erkennen läßt –⁶⁹ wird hier zum Musterblatt von Kapitellen (Abb. 22). Denn in der Erläuterung der Tafel ist auf die Identifikation der Exemplare verzichtet. Die Typologie tritt damit an die Stelle der Historie, die Seroux d'Agincourt mit seinem Blatt vorgeführt hatte. Nur hier, im Bestimmungsbuch, nähert sich die Abbildung der Praxis der Naturkunde an.

Allerdings bleibt fast immer ein gravierender Unterschied bestehen. Das typische Detail illustriert Untersuchungen zur Morphologie. In Schnaases Handbuch zum Beispiel dienen Ausschnitte nicht, wie im Vorwort behauptet, dem stilgeschichtlichen Vergleich, sondern der Demonstration vorwiegend in der systematischen Darstellung des Buchs. Dabei werden Unterschiede im Abstraktionsgrad gemacht: Dies äußert sich nicht in der Abbildung und ihrer graphischen Erscheinung selbst, sondern im Fehlen oder Beisetzen einer Bildunterschrift. Schnitt und perspektivisch gegebener

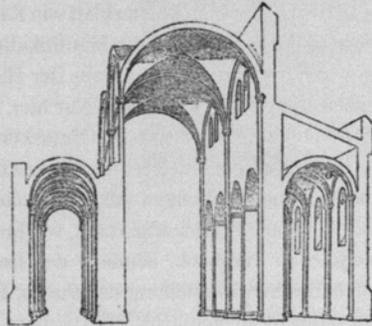
Abb. 22: Das Kapitell, Übersichtstafel. Aus: Hans Koepp, *Bildwörterbuch der Architektur*, 1968





S. Gotschal, Hildesheim.
Gewölbstützen in hohe Wandfelder (travées) von sehr viel grösserer Höhe als Breite abgetheilt erschien. Die

welche von der Mitte des Pfeilergesimses bis zu jenem Längengesimse aufsteigen. Durch die Einwölbung wurde endlich dies verticale Element vorherrschend, indem nun die ganze Wand nur durch die



Dom zu Speyer.

horizontalen Linien wurden dadurch zwar nicht nothwendig ausgeschlossen, vielmehr waren sie nützlich, um sowohl die Verbindung dieser einzelnen Wandfelder zu einem Ganzen auszudrücken, als auch um den Raum zwischen je zwei Gewölbstützen, der bei der quadraten Wölbung doch noch sehr gross war, nicht leer zu lassen und beide

Abb. 23: Wandgliederung des romanischen Stils, Holzstiche.
Aus: Schnaase, Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters, Bd. 2, S. 184 (Kat.-Nr. 9)

Blick auf den Wandaufriß zweier Joche aus dem Speyerer Dom dienen Schnaase zur Demonstration des Kreuzgewölbes, hier fehlt die Identifikation des Exempels.⁷⁰ Wo Schnaase in die historischen Kapitel seiner Abhandlung eintritt, aber noch im morphologischen Teil verharret, sind die Beispiele durch Bildlegenden bestimmt, aber im Text nicht genannt (Abb. 23).⁷¹ Kleinere Ausschnitte der Bauten, wie die im systematischen Teil kommentierten Kapitell- und Fensterformen, werden wieder zwar durch »sprechende«, aber nicht identifizierte Belegstücke veranschaulicht (Abb. 24).⁷² Auch hier bleibt also der Respekt vor dem einen und einmaligen Kunstwerk erhalten. Die Abstraktion zum Typischen, die das Ziel der naturwissenschaftlichen Morphologie und ihrer Abbildung ist, erfolgt allein verbal beziehungsweise wird auf Nachschlagewerke und andere populäre Medien⁷³ verwiesen.

Bei der Wiedergabe von Gemälden und Skulpturen war die Scheu vor der Abbildung von Details größer. Hier scheint im Unterschied zur Baukunst die Entscheidung schwerer zu treffen, wie sich im Einzelfall Teile und Ganzes zueinander verhalten, das heißt wo der Schnitt zu legen ist.⁷⁴ Seroux d'Agincourt war in diesem Punkt pragmatisch vorgegangen: Auf einer Tafel wurden sowohl das ganze Werk wie auch Ausschnitte – meistens Köpfe der Figuren und Inschriften – abgebildet (Abb. 25). Das Ziel ist hier die möglichst getreue Reproduktion, die durch den Blick auf die Charaktere von Bild und Schrift paläographische Methoden anwendet.⁷⁵ Im Fall der *Madonna* des Guido da Siena sind es der Kopf des Kindes und die Jahreszahl, im Fall von Duccios *Madonna Ruccellai* der Kopf eines Engels – der dann, und nicht die ganze Tafel, im verkleinerten Holzstich Eingang in Schnaases Handbuch (Kat.-Nr. 9) finden sollte.⁷⁶

reichen Verschlingungen des gedrängten Blätterschmucks eine einfachere Zierde. So lange der Pfeiler massenhaft gebildet und von breiten Halbsäulen umgeben war, wurden auch die Kapitäle breit geformt und boten daher eine Stelle für reichen und phantastischen Schmuck dar; die schlanken Dienste gaben dafür keinen Raum und bei der harmonischen, weichen Bildung des Pfeilers musste das Kapital anspruchslos sein. Von dem Würfelknaufe, von jenen phantastischen Thieren oder Dämonen, von historischen Darstellungen war nicht mehr die Rede; das einfache Aufstreben der Dienste durfte nicht gehemmt, nicht unterbrochen werden. Daher kehrte man denn allgemein zur Kelchform zurück, aber nicht zu der des korinthischen Kapitals, sondern zu einer steileren, mehr cylindrischen, die man dann nicht mit dichtem Laube, sondern nur mit leichteren Stengeln und Blättern, sogar



oft nur mit zwei Kränzen einzelstehender, unverbundener Blumen umgab, so dass sie wie angeheftet da standen. Diese letzte Form war freilich ziemlich willkürlich und unorganisch und blieb weit hinter dem Blätterschmuck romanischer Kapitäle zurück, indessen wurde der Zweck dadurch erreicht, dass die edle Gestalt des Stammes durchblickte, wie durch das Frühlingslaub der Bäume. Daher hat denn bei einer gelungenen Ausführung des

Abb. 24: Kapitell des gotischen Stils, Holzstich.
Aus: Schnaase, Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters, Bd. 2, S. 218 (Kat.-Nr. 9)

Die Schwierigkeit des richtigen Schnitts, für den die Komposition von Skulptur und Gemälde kaum einmal Fingerzeige gab, ließ und läßt der Abbildung des ganzen Werks den Vorzug. Dies führt häufig zu einer kaum auflösbaren Spannung zwischen Abbildung und Text, insbesondere sobald sich letzterer einem Werk nicht umfassend – also monographisch – widmet, sondern in zumeist stilgeschichtlich dominierter Erzählung nur ein Detail als Beleg für die geschilderte Entwicklung aufruft. Dann bereitet das Bild des Ganzen einen Informationsüberschuß, der die Aufmerksamkeit des Lesers/Betrachters auf unvorhersehbare (Ab)wege lenken kann,⁷⁷ der aber seine Legitimation aus der ganzheitlichen Werkvorstellung bezieht. Daher mußten die Experimente, die in den 1850er Jahren in den Überblicksdarstellungen vorgenommen wurden, nicht fortgesetzt werden. Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (Kat.-Nr. 14) und die ergänzend dazu publizierten *Denkmäler der Kunst* (Kat.-Nr. 10) sind ein interessantes Exempel für die Konflikte, die der Wunsch nach Einheitlichkeit von sprachlicher und bildlicher Argumentation einerseits, nach dem Ganzen andererseits hervorrief. Kugler hatte sich vermutlich gern dazu überreden lassen, die dritte Auflage seines sehr erfolgreichen Buchs mit Holzstichen zu versehen. Dazu dienten neugeschnittene Druckstöcke, angefertigt nach älteren Tafelwerken oder nach Kuglers eigenen Zeichnungen.⁷⁸ In beiden Fällen zog man Ausschnitte den Gesamtansichten vor. So schildert Kugler den Aufbau von Nicola Pisanos Kanzel im Baptisterium von Pisa, zählt die Themen der Darstellungen auf und kommt dann schnell zum Figurenstil, den er am *Jüngsten Gericht* charakterisiert.

Abschließend wird das Verhältnis von Nicolas Figuren zur Antike erörtert.⁷⁹ Kugler nennt hier kein Detail, keine Einzelfigur; diese Präzisierung leisten erst die Ausschnitte und Bildunterschriften: zwei Auferstehende aus dem *Jüngsten Gericht* und die Muttergottes mit den Hebammen aus der Geburtsszene (Abb. 26). Aus Tafeln in Cicognaras *Storia della Scultura* (Kat.-Nr. 6) sind klar konturierte Figuren herauspräpariert, die vor dem Papierweiß des Blatts freigestellt sind. Die zugehörige Tafel aus den *Denkmälern der Kunst* (Abb. 27) zeigt dagegen – ebenfalls nach Cicognara – die ganzen Relieffelder: die *Anbetung der Könige* von der Pisaner und die *Geburt* von der Sieneser Kanzel.⁸⁰ Im Medium der Übersichtstafel, die ihre eigene sprachliche Erläuterung erhielt, war für das künstlich erzeugte Fragment kein Platz.

Dasselbe Verhältnis von Detailabbildung und Totale zeigen die Passagen zu den Skulpturen des Bamberger Doms, die nach Kuglers eigenen Zeichnungen angefertigt sind und im strichelnden Kontur die weniger geübte Hand verraten. Hinzu kommt an dieser Stelle eine feinere Abstimmung des Layouts, der im Text erwähnten Details und des graphischen Stils. Denn mit *Petrus* und *Kunigunde* wird zunächst das Thema des Bamberger »Cyklus« angeschlagen, bevor nach dem Umblättern auf der folgenden Doppelseite eine allgemeine Charakteristik des »gotischen Stylelements« folgt (Abb. 28). Der nur wenig schattierte Kopf des *Stephanus*, der im Verhältnis zur Buchseite fast monumental zu nennen ist, und der Pferdekopf der Reiter-

statue, erheblich kleiner und durch Schraffen einigermaßen fein modelliert, beide leicht in die Dreiviertelansicht gedreht, blicken sich über den Falz des Buchs an. Dazu muß der Kopf des Pferds seitenverkehrt abgebildet werden: Nachdrücklich bestätigen die Abbildungen den Halbsatz über den Kontrast zwischen der »sorgliche[n] Beobachtung natürlicher Bildung [...] in dem Rosse jener Reiterstatue, dessen Kopf ungemein lebendig behandelt ist, während sie zugleich, im Streben nach effektvollem Ausdrucke, der Gesichtsbildung mehrfach ein conventionelles Lächeln geben, welches an die Typen altgriechisch äginetischer Sculptur erinnert«.⁸¹

Es läßt sich immerhin spekulieren, daß diese Kongruenz von Text und Illustration dem Autor zu verdanken ist, der im Angesicht seines Bildmaterials formuliert. Dies trifft sicher auf Schnaase zu, der das Detail der Pisaner *Geburt* aus Kuglers *Handbuch* übernimmt, die ganze Szene zwar beschreibt, aber am Schluß ausdrücklich auf die Madonnenfigur eingeht und damit ausspricht, was Kugler noch im Allgemeinen gelassen hatte.⁸² Ein solches Vorgehen erklärt aber nicht, weshalb die folgende Auflage von Kuglers *Handbuch*, die 1861 von Wilhelm Lübke besorgt wurde, gerade derartige Details aus dem Bestand an Abbildungen eliminierte. Dazu mögen die Freiheiten, die sich diese Ausschnitte vom Befund nahmen, beispielsweise die Seitenverkehrung und die Naturalisierung des Pferdekopfs, genauso beigetragen haben wie der Trend zur Opulenz und zur »ganzen« Repräsentation eines jeden auch nur flüchtig erwähnten Werks.

Abb. 25: Die Madonna des Guido da Siena, ganz und Details, Kupferstich. Aus: Seroux d'Agincourt 1823, Taf. 107 (Kat.-Nr. 4)



von dem ersten sicher beglaubigten des Meisters: der im J. 1260 vollendeten Kanzel des Baptisteriums von Pisa.¹ Die Kanzel bildet, den alten Ambonen ähnlich, ein von Säulen und Bögen getragenes Gerüst; wobei zu bemerken, dass in den architektonischen Theilen schon Elemente der nordischen Gothik aufgenommen, gleichwohl (in Uebereinstimmung mit dem Charakter der Sculpturen) in einen antikisirenden Typus umgewandelt sind. Ueber den Säulen und Bögen sind allegorische Gestalten und die Bilder von Propheten und Evangelisten enthalten; an der Brüstung figurenreiche, zum Theil verschiedene Momente der Handlung zusammendrängende Reliefs: Christi Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung, jüngstes Gericht. Die formalen Grundzüge sind dieselben; die Verwandtschaft mit dem formalen Streben der sächsischen Schule ist noch



Auferstehende, aus dem Relief des jüngsten Gerichts an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa. Von Nicola Pisano. (Nach Cicognara.)

erkennbar, selbst in einzelnen, wohl nicht ganz gleichgültigen Punkten auffällig; aber eine wunderwürdige Durchbildung zumal im Nackten (und insbesondere in dem Relief des jüngsten Gerichts), die nur in kleinen Einzelmängeln noch auf die befangenen Ausgangspunkte des Studiums zurückdeutet, erfüllt das ganze vielgliederte Werk. Der Drang der Zeit, der von den aus altchristlicher Zeit bewahrten Traditionen zur klassischen Läuterung der Form zurückführt, hat auch den pisanischen Meister ergriffen, ungleich lebhafter noch als alle Mitstreber. Er schreitet die Bahn der Antike nach; er giebt seinen Gestalten, zum Theil nach dem Vorbilde der altchristlichen, mehr noch nach dem der antiken Motive, die Lebensfülle, den Adel, die Majestät der Werke des Alterthums; er führte die Wundergestalten der alten Götter und Heroen auf's Neue in das Gebiet des künstlerischen Schaffens ein. Aber er beeinträchtigt hiemit allerdings die innerliche Einheit, den geistigen Grundgehalt seines Werkes. Die Stärke der Empfindung,

¹ Cicognara, storia della scultura, I, t. 12, 14–16. D'Agincourt, Sculptur, t. 32 (7. 9.) *Denkmäler der Kunst*, T. 48 (8.). — ² Sehr bemerkenswerth ist namentlich die Erscheinung der Figur des Engels mit dem Stabe bei der Anbetung der Könige, ebenso wie in dem Relief der goldenen Pforte zu Freiberg.



Gestalt der Maria, aus dem Relief der Geburt Christi an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa. Von Nicola Pisano. (Nach Cicognara.)

welche das soviel unvollkommenere Relief von Lucca noch durchwaltet, der tiefe Einklang zwischen Inhalt und Darstellung, den die sächsischen Meisterwerke zur unvergleichlichen Erscheinung brachten, ist hier einem in seiner Wesenheit doch überwiegend formalen Studium, einer ob auch im höchsten Grade anerkennungswürdigen Virtuosität preisgegeben. Die schliessliche Bedeutung des Werkes beruht doch minder in seinem Werthe an sich als in der Förderung, die es, auch bei der Aufnahme anderer Richtungen, der künstlerischen Praxis bringen musste. — Die späteren Werke des Meisters weichen auch von dieser einseitigen Befolgung des Gesetzes der Antike wiederum in etwas ab, zum Theil durch eigene leise Wandlung des Sinnes, zum Theil durch die bemerklich hervortretende Mitwirkung jüngerer Kräfte an der Arbeit veranlasst. Hieher gehört zunächst, wie es scheint, der Sarkophag des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna,¹ der mit Sculpturen, zumeist aus der Legende des Heiligen, reich ausgestattet ist. Vornehmlich die Sculpturen der Vorderseite, die Erweckung eines Jünglings vom Tode und die Verbrennung ketzerischer Bücher darstellend, gelten als Arbeiten seiner eigenen Hand; auch sie verläugnen nicht die antikisirende Richtung.

¹ Cicognara, t. 8–11, 13. D'Agincourt, t. 32 (8.). Vergl. Gaye, im Kunstblatt, 1839, Nro. 22. *Denkmäler der Kunst*, T. 48 (10).

Abb. 26: Die Kanzel des Nicola Pisano im Baptisterium in Pisa, Details, Holzstiche. Aus: Kugler 1856, Bd. 2, S. 274f. (Kat.-Nr. 14)

Es ist vielfach übersehen worden, daß »auch Konstrukte des Denkens abbildbar sind.«⁸³ Was der Botaniker Froebe allerdings nur auf die abstrahierende, nicht-naturalistische Wiedergabe bezieht, gilt auch für die Reihung von derartigen »treuen« Abbildungen. Dennoch trifft Froebes Kritik an seinen eigenen Fachkollegen einen blinden Fleck der Kunsthistoriker. Als Christian von Mechel im Wiener Belvedere erstmals eine »sichtbare Geschichte der Kunst« installiert hatte, vertraute er darauf, daß das stilgeschichtliche Arrangement der Gemälde dem Besucher der Galerie unmittelbar Einsichten verschaffen könne. Dieses Vertrauen beruhte auf der Annahme, daß jener ein Vorwissen mitbringe, welches durch das Studium der Bilder in der Wiener Galerie nur präzisiert werden müsse, und daß bei der Ausbildung zum Kenner zudem ein Katalog behilflich sei.⁸⁴ Auch die chronologisch sortierten Übersichten von Bauten und Bauteilen in Seroux d'Agincourts *Histoire de l'art* dienen zwar der Evidenz, aber sie vermögen nur denjenigen zu überzeugen, der die Fakten kennt. Seroux griff daher auf das Instrument ausführlicher »explications« seiner Tafeln zurück. Die populären Nachfolger dieser Übersichten, die *Denkmäler der Kunst* und die *Bilderbogen* (Kat.-Nr. 20), verzichteten nicht auf Erläuterungen; dennoch konnte hier die Komposition der Tafel wertende Aussagen treffen, die über die streng positivistischen Angaben im Text hinausgingen. Als Reihe von Werken oder von »signifikanten Einzelaspekten«⁸⁵ erfüllten die Tafeln

einen didaktischen Zweck, fielen aber aus der wissenschaftlichen Kommunikation heraus.

Zudem verband sich der hartnäckige Optimismus, der die perfekte Annäherung von Reproduktion und Werk erhoffte, wenigstens zeitweilig mit dem Druck zur Objektivierung, der die faktenpositivistische Konzentration auf den Gegenstand zum Fundament der Disziplin erklärte.⁸⁶ André Michel, der die Kunstgeschichte von der philosophischen Ästhetik abzutrennen sucht, formuliert im Vorwort seiner *Histoire de l'art* (Kat.-Nr. 25) ein fernes, von ihm aber nicht für utopisch gehaltenes Ziel: Die vielbändige, von zahlreichen Autoren verfaßte Kunstgeschichte sei »... un tableau de l'évolution des formes et de la vie des monuments, avec assez de détails pour que l'enchaînement puisse en être suivi, avec des références bibliographiques ou graphiques suffisantes pour que nos affirmations puissent être contrôlées, en limitant d'ailleurs à l'essentiel le choix des monuments et des preuves; une histoire en un mot, non pas un répertoire ou un traité d'esthétique.

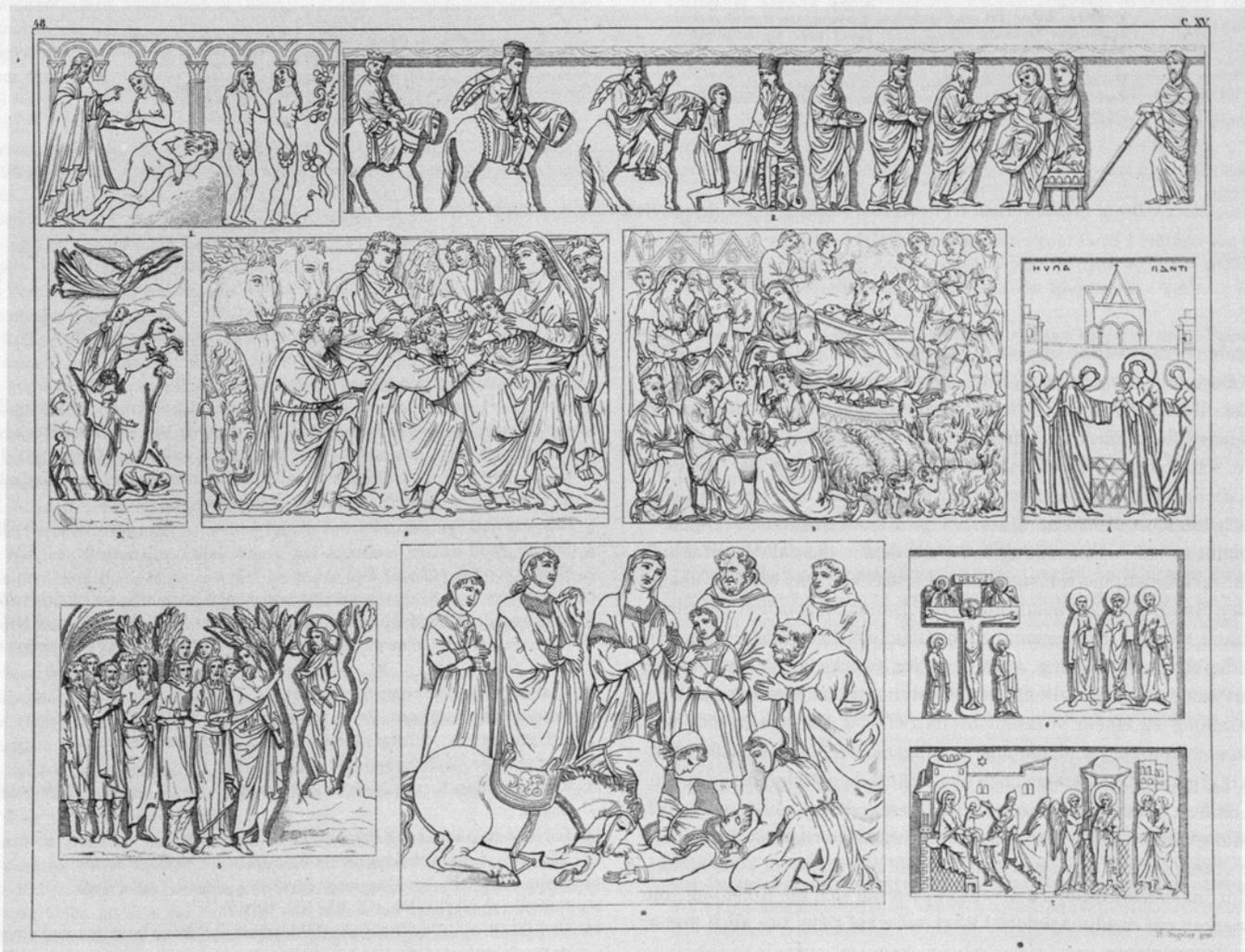
Le temps viendra peut-être ou l'histoire de l'art pourra se réduire à une série de corpus, d'album d'images bien classées. Nous n'en sommes pas encore là. Du moins avons-nous essayé d'éclairer et de vivifier notre texte par une illustration qui lui soit étroitement adapté et suffise à faire suivre et comprendre par les yeux l'évolution des formes.«⁸⁷

Malraux' *Musée imaginaire* sollte diese Zukunftsvision Michels von einer »série de corpus, d'album d'images bien classées« aus der für möglich gehaltenen Vollständigkeit der Bilddokumentation heraus in einer nicht mehr zwingend stilgeschichtlichen Präsentation aufheben. Dabei wuchs mehr denn je die Autorität über die Ordnung und Auswahl des Materials, auch wenn sich der Herausgeber Malraux im *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* für die »documentation archéologique« der Beihilfe von Experten versicherte.⁸⁸ Hinzu kam außerdem Malraux' Reflexion über die Kommentarfunktion, die jedem, auch dem fotografischen Bild vom Objekt, eingeschrieben sei.⁸⁹ Es würde sich vielleicht lohnen zu untersuchen, inwieweit in der Vorstellung von den Bildcorpora einerseits, dem Beharren auf den interpretatorischen Leistungen des Autors andererseits unterschiedliche nationale Traditionen der Geschichtsschreibung zum Tragen kamen: das Interesse für den Positivismus in Frankreich und die entschiedene Wende zur Hermeneutik, die deutsche Historiker vollzogen.⁹⁰ Der Gedanke einer vollständigen Materialerschließung mit guter Ordnung muß uns im Zeitalter der Datenbanken aus der Kenntnis der Wissenschaftstraditionen merkwürdig berühren. So sei abschließend daran erinnert, daß die Geschichte der Deskription in Kunstgeschichte wie Naturkunde ausreichend Exempel bereitstellt, die das Nachdenken über die Grenzen der Objektivität von Text und Bild anregen könnten.

Schon die ausführlichen Beschreibungen des 17. Jahrhunderts sind um Genauigkeit bemüht: Bellori etwa geriert sich als »semplice traditore«, der aber an der »moltiplicità de' particolari« zu scheitern glaubt und daher mehr als einmal in den Topos des erschüttert-erschöpften Verstummens flüchtet.⁹¹ Die Notwendigkeit der vollständigen Beschreibung aller Naturphänomene, aber auch das Chaos aus der Flut von einzelnen Informationen läßt Daubenton ratlos: »Les descriptions n'auraient pas de limites si on les étendait indistinctement à tous les êtres de la nature, à toutes les variétés de leurs formes, et à tous les détails de leur organisation. Un livre qui contiendrait tant et de si longues descriptions, loin de nous donner des idées distinctes des corps qui couvrent la terre et de ceux qui la composent, ne présenterait à l'esprit que des figures informes et gigantesques dispersées sans ordre et tracées sans proportion.«⁹²

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts führt der »Gestus vorurteilsloser Beschreibung« in den Bestandskatalogen der Sammlungen zu schier endlosen Texten – sie sind der Hintergrund für die sparsameren Evokationen von Einzelheiten, auf die sich die Überblickswerke derselben Ära beschränken können.⁹³ Zwar hatte Droysen die Auswahl aus der Fülle an Fakten für die historische Darstellung gefordert und damit den Drang zur Vollständigkeit als Illusion entlarvt: »Der Erzählende kann aus der endlosen Fülle der Tatsächlichkeiten nur gewisse, nur die ihm angemessen

Abb. 27: Italienische Skulptur des Mittelalters, Stahlstich. Aus: Guhl/Caspar 1851–1854, Taf. XV (Kat.-Nr. 10)



Zeit nach unmittelbar auf die hier vorhandenen merkwürdigen Sculpturen spätromanischen Styles; es ist schon (S. 264) angemerkt, dass die Bildwerke des Nordportales bereits den beginnenden



Kopf des h. Martyrers Stephans, von den Statuen des Domes zu Bamberg: südliches Portal der Ostseite. (F. K.)

Übergang in das gotische Stylelement erkennen lassen. Dem letzteren gehören zunächst die Statuen des südlichen Portales der Ostseite, eine Anzahl isolirter Statuen in den Seitenräumen des Ostchores, eine Reiterstatue des hl. Königs Stephan von Ungarn im Innern des Schiffes an. Es ist eine von jenen ältern Werken wesentlich abweichende Richtung, die sich in diesen Arbeiten geltend macht; mit einem gewissen trocknen Ernste gehen sie auf Ruhe und Feier aus, theils durch eine glückliche Aneignung klassischer Gewandmotive, theils durch die volle Einfalt der grossen Linien des gotischen Elements; dabei zeigt sich auch hier eine sorgliche Beobachtung natürlicher Bildung, in den nackten Gestalten von Adam und Eva, in dem Rosse jener Reiterstatue, dessen Kopf ungemein lebendig behandelt ist, während sie zugleich, im Streben nach affektvollerem Ausdrucke, der Gesichtsbildung mehrfach ein conventionelles Lächeln geben, welches an die Typen altgriechisch äginetischer Sculptur erinnert. — Mehrere Grabsteine bischöflicher Personen, welche sodann unter den Bamberger Arbeiten in Betracht kommen, haben bei sehr einfacher Fassung der Gestalt dieselbe äginetische Gesichtsbildung. Sie findet sich an Monumenten, welche Personen des 11. Jahrhunderts gewidmet sind, ebenso aber noch bis gegen den Schluss des 13. Jahrhunderts, an dem Grabsteine des Bischofs Berthold von Leiningen (gest. 1285). Es darf mit Zuversicht angenommen werden, dass dieser Typus,

seiner Absicht nach, welcher mit den geistigen Strebungen der gotischen Epoche in wesentlichem Einklange steht und sich später (zumal im 14. Jahrhundert) in den Ausdruck einer Sentimentalität von natürlicherer Weichheit löst, überhaupt erst mit dem Eintreten der gotischen Stylform aufgefunden ist, dass daher die den älteren Personen gestifteten Werke gleich den übrigen erst in dieser jüngern Zeit entstanden sind.¹ — Dasselbe



Pferdekopf von der Reiterstatue des h. Königs Stephans von Ungarn im Dome zu Bamberg. (F. K.)

ergibt sich bei dem Marmor-sarkophag des Bischofes Suidger von Mayendorf, nachmaligen Papstes Clemens II., (gest. 1047). Dieser, mit späterem Deckel versehen, hat auf den Seitenwandungen, ausser einer Scene mit der Figur des Bestatteten, eine Anzahl allegorischer Gestalten in eigenthümlich lebhaften, gespreizten Geberden. Es ist die Arbeit einer allerdings eigenthümlichen, etwas derben Bildnerhand, die (noch in dem Sinne der hastigen Bewegung in Werken romanischen Spätstils) nach möglichst lebendigem Ausdrucke hascht, während sich in den Gewandmotiven die Typen des beginnenden gotischen Styles auch hier bestimmt erkennen lassen.

Magdeburg besitzt ein merkwürdiges Denkmal frühgothischer Sculptur in der Reiterstatue Kaiser Otto's I. auf dem alten Markte.² Es ist eine Arbeit von wiederum strenger und sehr schlichter Fassung, aber durch die energische Haltung der Figur und die sprechend individuelle Durchbildung des Kopfes von lebhafter Wirkung. Zwei allegorische weibliche Gestalten, zu den Seiten des Reiters stehend, sind durch Kopfbildungen ausgezeichnet, welche schon die volle Naivität der Natur (in nicht sächsischer Stammeseigenthümlichkeit, wie später in den schlich-

¹ Nach dem Neubau des Domes; ebenso, wie derartige Beschaffung von Denkmälern für die Personen vergangener Zeit auch anderweit als Folge bedeutungsvoller Neubauten eintritt, z. B. bei St. Denis in Frankreich oder bei Vollendung des Domchores von Köln. — ² v. Quast, in der Zeitschr. f. christl. Archäologie u. Kunst, I, S. 108. (Den beigegebenen Abbildungen fehlt in den figürlichen Theilen die charakteristisch energische Eigenthümlichkeit.)

Abb. 28: Der hl. Stephanus und der Reiter vom Bamberger Dom, Details, Holzstiche. Aus: Kugler 1856, Bd. 2, S. 395/396 (Kat.-Nr. 14)

scheinenden herauswählen, um ein relativ geschlossenes Ganzes zu gewinnen.⁹⁴ Doch erst 1873 nahm sich der internationale Kongreß der Kunsthistoriker dieses Problems an. Alfred Woltmann fordert nun nicht mehr die alles umfassende, sondern die »charakteristische Beschreibung« und »eine schwere schriftstellerische Arbeit« an der Formulierung der Katalognotizen. Dennoch bleibt eine Grenze bewahrt: Es geht nicht an, daß sich der Bearbeiter eine »Hinweisung auf den Geist eines Gemäldes« erlaubt.⁹⁵ Hier kommt es zur Arbeitsteilung zwischen denen, die das Material aufbereiten, und denen, die Kunstgeschichte schreiben. Das eröffnet uneingestanden Raum für die Vielfalt möglicher Darstellungen. Bei derselben Gelegenheit erörtern die versammelten Kunsthistoriker den Nutzen von Fotografien für die Forschung. Auch wenn für Zwecke der Verdeutlichung der Wert von graphischen Darstellungen weiter anerkannt ist, steigt die Fotosammlung zu einem »Urkundenschatz«⁹⁶ der Kunstgeschichte auf. Nur selten sollten die Fachleute über die Eigenarten der Fotografie nachdenken und gegen die ökonomischen und technischen Widerstände im einzelnen Einfluß auf die Bebilderung ihrer Texte nehmen. Auch wenn sich noch häufig ändern sollte und wird, was Kunsthistoriker in den Monumenten erkennen und wie sie argumentieren, ist vor jedem kunsthistorischen Text nachdrücklicher zu überlegen, worauf sich die Anleitung zum Sehen richtet: auf das (imaginierte) Werk oder auf seine wie auch immer geartete Reproduktion.

Anmerkungen:

- 1 Burckhardt [1855] 2001, Bd. 2, S. 3f.
- 2 Dies erklärt, warum kunsthistorische Beschreibungsverfahren bisher im Zentrum von Untersuchungen zur literarischen Form standen. Vgl. den Sammelband Boehm/Pfotenhauer 1995; Rosenberg 1995; Rebel 1996; außerdem Timm 1991. Insofern sie von der Frage der Referenz auf das Objekt handeln, gilt dies auch für die Beiträge im Sammelband Kemal/Gaskell 1991. Vgl. auch Röttgers 1999.
- 3 Burckhardt [1855] 2001, Bd. 2, S. 740.
- 4 Ebd., S. 249.
- 5 Tauber 2000, S. 95f.
- 6 Osterkamp 1991, S. 281. Osterkamp bezieht sich hier auf Friedrich Schlegel: Dritter Nachtrag alter Gemälde [1805], in: Schlegel, Friedrich: Gemälde Alter Meister. Mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner und Norma Lelless, Darmstadt 1995, S. 93–118.
- 7 Huse 1977; Tauber 2000, S. 191–203.
- 8 Burckhardt [1855] 2001, Bd. 2, S. 403.
- 9 Vgl. Freitag 1997, S. 269f.; Tauber 2000, S. 108f.; Meier 2002.
- 10 Schlink 1982; Tauber 2000, S. 11–127.
- 11 Kummer 1995, S. 364. Vgl. aber Rosenberg 1995, S. 314ff.; Pfotenhauer 1995, S. 329.
- 12 Burckhardt [1855] 2001, Bd. 2, S. 740.
- 13 Ebd., S. 537, zu Michelangelos Skulpturen in der Medici-Kapelle.
- 14 Kemp 1989.
- 15 Recueil 1729/1742, Bd. I, S. II (= Kat.-Nr. 63).
- 16 Ebd., S. III: »... alle Effekte des Heldentums perfekt zu imitieren und die verschiedenen Farbtöne wiederzugeben.«

- 17 Des Herrn Lépicié kritisches Verzeichniß der Gemälde des Königs in Frankreich: nebst kurzen Lebensbeschreibungen der Maler, Halle 1769, S. XVI, X. Es handelt sich um die deutsche Übersetzung von Lépicié, François Bernard: *Catalogue raisonné des tableaux du Roy*, Paris 1752–1754.
- 18 Richardson, Jonathan Sen. und Jun.: *Traité de la Peinture*, 3 Teile in 2 Bänden, Amsterdam 1728, Teil 2, Bd. 1, S. 65f.: »Sie besitzen gegenüber den Werken selbst noch den Vorzug, daß jene andere, unterhaltsame Eigenschaften besitzen, die die Aufmerksamkeit aufspalten bis dahin, daß sie uns ganz zu ihren Gunsten einnehmen. Wenn er die Größe von Michelangelos Stil und seine profunde Wissenschaft auf dem Feld der Zeichnung sucht oder wenn er das schöne Kolorit und den bewundernswerten Pinsel von Paolo Veronese sieht, wer kann dann nicht umhin, von der Extravaganz und Indiskretion des einen oder der Nachlässigkeit des anderen bezüglich der Geschichte und Antike eingenommen zu sein! Dagegen sieht man dasjenige von der Denkungsart eines Meisters in den Kopien und Stichen [?], ohne das Risiko, von anderen Eigenschaften verführt zu werden, die sich in den Originalen finden.« Vgl. Gibson-Wood 1988, S. 96–137; dies. 2000, S. 225–229.
- 19 Galerie du Palais Royal gravée d'après les Tableaux des différentes Ecoles qui la composent: Avec un abrégé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau par Mr. l'abbé de Fontenai [Louis Abel de Bonafous, Abbé de Fontenay], Paris: J. Couché/J. Bouillard, 1786. Das Werk kam nicht zum Abschluß. Noch nach dem Verkauf der Sammlung bemühte sich Couché um die Fertigstellung (Landon, Charles-Paul, in: *Nouvelles des arts* 3, 1803, S. 325f.).
- 20 Schlegel, August Wilhelm: Die Gemälde. Gespräch [1799], hrsg. von Lothar Müller, Dresden 1996, S. 22.
- 21 Ebd., S. 22.
- 22 Ebd., S. 19.
- 23 Schlegel (wie Anm. 6), S. 111.
- 24 [Schorn, Ludwig]: Über die Gemälde des Johann van Eyck in der Sammlung der H. H. Boisserée und Bertram, in: *Kunstblatt* Nr. 57–59, 1820, S. 225–233.
- 25 Vgl. z. B. *Kunstblatt* Nr. 8, 1823, S. 29: »Neue Kupferwerke [...] für die Mehrzahl derselben [= Kunstfreunde] müssen folglich diese Umrissse ein willkommenes Geschenk seyn, da sie in ihrer anspruchslosen Einfachheit die Gegenstände dennoch bestimmter und anschaulicher darstellen, als es die besten Beschreibungen vermögen; und ihrer Wohlfeilheit wegen auch den Unbemittelten zugänglich sind.« Zur Auflage vgl. Dahm 1954, S. 65.
- 26 Zum Beispiel Speth 1820, S. 399 zu Strixner; vgl. auch *Kunstblatt* Nr. 43, 1824, S. 109.
- 27 Förster 1855–1869, Bd. 1, Vorwort, S. VIII (= Kat.-Nr. 12), zum Columba-Altar Bd. 4, Malerei, S. 1–8. Ähnlich ist das Verfahren, nach modellierten Graphiken Linienstiche anzufertigen, vgl. Guhl/Caspar 1851–1856 (= Kat.-Nr. 10).
- 28 Bickendorf 1985, S. 36–64; Osterkamp 1991, S. 229–272.
- 29 Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders.: *Werke und Briefe*, hrsg. von Wilfried Barner, Bd. 5, 2, Frankfurt 1990. Vgl. zum Verhältnis der Romantiker zu Lessing u. a. Böckmann 1970.
- 30 Pfothner 1995, S. 326.
- 31 Moritz, Karl Philipp: *Apollo in Belvedere*. Kritik an Winckelmann, in: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Tübingen 1962, S. 243–248; ders.: *Die Signatur des Schönen*. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können [1788], in: ebd., S. 93–103.
- 32 *Paralipomena zu Julius Cäsars Triumphzug*, gemalt von Mantegna [1822/23], in: Goethe, Johann Wolfgang: *Ästhetische Schriften 1821–1824*, hrsg. von Stefan Greif und Andrea Ruhlig, Frankfurt 1998, S. 642. Vgl. Osterkamp 1991, S. 226.
- 33 Osterkamp 1991, S. 227.
- 34 Ebd., S. 224ff. mit zahlreichen Belegen.
- 35 Zu den Beschreibungen der Sammlung Boisserée vgl. Osterkamp 1991, S. 229–317, hier bes. 284 (benutzt in: *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden*, Heidelberg, S. 70–98, in: *Über Kunst und Alterthum*, Bd. 1, 1816–1819, 1816; Goethe, Johann Wolfgang: *Ästhetische Schriften 1816–1820*, hrsg. von Hendrik Birus, Frankfurt a. M. 1999, mit dem Konturenstich der *hl. Veronika*, S. 99). Zu Burckhardt und Goethe vgl. Tauber 2000, S. 142–190.
- 36 Vgl. zu A. W. und Fr. Schlegel besonders Bickendorf 1985, S. 46–54, 62.
- 37 Gramaccini 1997, S. 100–131, mit Fundstellen aus Texten von Doissin, Watelet, Diderot, Huber, Basan, Bartsch und Emeric David (zu letzterem hier auch Kat.-Nr. 65).
- 38 Dazu Bann 2001.
- 39 Zum Beispiel Woltmann, Alfred: Rezension von Mantz, Paul: Hans Holbein. Dessins et Gravures sous la direction de Edouard Lièvre, Paris: A. Quantin, 1879, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 14, 1879, S. 254–259.
- 40 Richardson, Jonathan Sen.: *An account of some of the statues, basreliefs, drawings and pictures in Italy*, London 1722. Preface, nicht paginiert, hier zit. nach Steindl 1997, S. 101: »Wie jedes Gemälde, jede Statue oder jedes Relief neben dem, was es darstellen sollte, im Geist der Betrachter eine Idee seiner selbst hinterläßt, die sich von jeder anderen ihrer Art unterscheidet, so sollte derjenige, der sie beschreibt, solche unterschiedlichen Ideen mitzuteilen bemüht sein. Es ist richtig, daß manche Dinge von Worten allein nicht beschrieben werden können; aber Worte können ein gut Teil weiter führen als alle, mit denen ich bisher zu tun bekam. Sie können nicht allein mitteilen, daß es ein solches Bild gibt, in welcher Lage und in welchem Zustand; welche Gedanken und wie sie ausgedrückt sind, kurz, worin die Schönheiten und Mängel bestehen. Und obwohl die Farbgebung, der Zeichenstil, die Stimmung und einige Haltungen nicht exakt beschrieben werden können, kann darüber doch einiges ausgesagt werden, sogar zu jemandem, der keinen Connaisseur darstellt. Aber einem Kenner vermittelt die schiere Aussage »dies ist von diesem Meister« eine Idee von dem Unbeschreiblichen des Werks, besonders dann, wenn hinzugefügt wird, daß das Werk in dieser und jener Zeit, in diesem und jenem Stil des Malers gearbeitet wurde und dieser oder jener Qualitätsstufe entspricht. Wenn es mit einem anderen Werk verglichen werden kann, auf das Bezug genommen werden kann; oder auf Drucke, Kopien oder Zeichnungen des Werks: Auf alle diese Dinge soll man sich unbedingt beziehen, denn sie können den Leser fast in den Stand desjenigen versetzen, der das Werk selbst sieht.« Die Passage fehlt im Vorwort der oben zitierten französischen Edition (vgl. Anm. 18).
- 41 Förster, Georg: *Ansichten vom Niederrhein*, hrsg. von Gerhard Steiner, in: ders.: *Werke*, Bd. 9, Berlin 1958, S. 37f., 39f.
- 42 Ebd.
- 43 Zum Erlebnis vgl. Herding 1991.
- 44 Schnaase, Carl: *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, Bd. 2, 1850, S. 731f., 735 (= Kat.-Nr. 9).
- 45 Ebd. zu Archivoltenfiguren am Westportal der Kathedrale von Laon (Kat.-Nr. 9). Zum Subjektiven bei Schnaase vgl. auch Karge 1997, S. 416–419.
- 46 Baxandall 1990, S. 36.
- 47 Zu den »zwei Wegen des Abbildens«, der einen, die Auffassung des Autors stützenden Abbildung bzw. der Suggestion von Objektivität durch eine Fülle von Material, vgl. Sedlmayr, Hans: *Österreichische Barockarchitektur 1690–1740*, Wien 1930, darin: *Zum Sehen barocker Architekturen*. Einleitung für »Laien«, S. 19ff.
- 48 Dilly 1975; Freitag 1979/80, S. 117–123; Freitag 1997, S. 257–291.
- 49 Wölfflin, Heinrich: *Die Klassische Kunst*. Eine Einführung in die italienische Renaissance. Mit 110 erläuternden Abbildungen, München: Bruckmann, 1899, z. B. S. 44f. mit der Brügger Madonna von Michelangelo, 192f. mit der *Taufe Christi* von Verrocchio und von Andrea Sansovino.
- 50 Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VIII. Internationalen Kongresses in Darmstadt, 23.–26. September 1907, Nachdruck Nendeln 1978, S. 68. Es geht um die Reform des *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Eine nützliche Bestimmung von Illustration im Verhältnis und Text liefert Le Men 1999, S. 9–17.
- 51 Das zeigt sich z. B. im vollständigen Fehlen dieses Themas in den Vorworten der Publikationen, während dort die Technik der Abbildung und ihrer Qualitäten häufig behandelt werden.
- 52 Réaumur, Antoine-René Ferchault de: *Mémoires pour servir à l'Histoire des insectes*, Bd. 1, 1737, hier zit. nach Reynaud 1990, S. 350: »Mit ihrer Hilfe liest und hört man Beschreibungen, die man sonst nicht hören oder lesen würde.« Vgl. auch Reynaud 1995.
- 53 Adanson, Michel: *Moyen de rendre les figures plus utiles*, in: ders.: *Familles des plantes*, 1763, Bd. 1, S. 183–186. Reynaud 1990, S. 351f.
- 54 Buffon, Georges-Louis Leclerc de/ Daubenton, Louis-Jean-Marie: *Histoire naturelle générale et particulière*, 15 Bde., Paris 1749–1767, vgl. Reynaud 1990, S. 352–358.
- 55 Vgl. für das 18. Jahrhundert: Reynaud 1990, S. 358ff.; Spary 1999, S. 107–114; Daston 1999, S. 21ff.; für die gegenwärtige Praxis der Geographie vgl. Habbe 1996, der Botanik Froebe 1996, S. 82–89.
- 56 Reynaud 1990, S. 353f.; Daston 1999, S. 21–26; Spary 1999, S. 114–118. Zum Begriff des Charakteristischen vgl. Treviranus, Ludolf: *Die Anwendung des Holzschnittes zur bildlichen Darstellung von Pflanzen* (1855).
- 57 Lacépède, Bernard-Germain-Étienne/Cuvier, Georges: *La Ménagerie du Muséum National d'Histoire Naturelle, ou Description et Histoire des animaux qui y vivent ou qui y ont vécu [...]. Avec des figures peintes d'après nature, par le citoyen [Pierre-Sylvain] Maréchal, peintre du Muséum, gravés, avec l'agrément de l'administration, par le citoyen [Simon-Charles] Miger, membre de la ci-devant Académie royale de peinture, Paris (Chez Miger, Patris, Grandcher, Dentu), An X. – 1801*. Konsultiert wurde das Exemplar der Senckenbergischen Bibliothek in Frankfurt a. M. (gr. 2° Q 300.3001). Vgl. zur Editionsgeschichte Pieters 1981.
- 58 Benjamin 1979, S. 11ff., 16ff.; Cahn 1979, S. 131–156; Belting 1998, bes. S. 17–39. Ein eindrucksvolles Beispiel für den Glauben an das Original sind die auf dem Kongreß von 1873 geäußerten Einwände gegen die Verglasung der Bilder in den Galerien: »Stellt sich uns eine Scheidewand [...] zwischen das Kunstwerk und den Beschauer, so wird jenes geheimnisvolle Wechselverhältniss unwillkürlich angetastet. Der Beschauer wird nicht mehr so frei und leicht zum Bilde hinaufgezogen und in die Kunstidee emporgehoben, wie auch wiederum der Kunstgeist sich nicht so frei und leicht auf denselben ergießt und ihn erfasst. Wie indess jene unbeschreibliche Stimmung der Seele, für welche ich schwer ein entsprechendes Wort zu finden

- weiss, und wofür ich am liebsten noch die Bezeichnung »traut« wählen möchte, altert wird, so wird dadurch, dass der offene Zugang, der den Beschauer gewissermaßen in die Kunstschöpfung eintreten lässt, hier behindert und erschwert ist, auch die Unmittelbarkeit der Emanation und Reception gestört. Nur das innigste, unmittelbarste, ungestörteste Verhältniss macht es möglich, einem Kunstwerke sich ganz hinzugeben. Gelähmt ist mit einem Wort die wunderbare Gewalt des aus dem Gemälde athmenden künstlerischen Genius.« (Dr. Gadertz aus Lübeck, Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien, 1. bis 4. September 1873, in: Mitteilungen des k. k. Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie 8, 1873, S. 489).
- 59 Croze-Magnan 1803–1809 (= Kat.-Nr. 65).
- 60 Boehm 1995, S. 38ff.
- 61 Kugler, Franz: *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Stuttgart 1837, S. ix.
- 62 Kugler, Franz: *The schools of painting in Italy*: Translated, from the German of Kugler, by a Lady [Mrs Margaret Hutton]. Edited, with Notes, by Sir Charles L. Eastlake (P. R. A., F. R. S. With upwards of one hundred illustrations drawn on wood, by George Scharf, Jun., from the works of the Old Masters mentioned in this book, engraved by John Thompson and Samuel Williams), London: John Murray, ²1851. Fünf weitere Auflagen bis 1902.
- 63 Brief an Jacob Burckhardt, vom 23. Mai 1897, während der Arbeit an der *Klassischen Kunst*, zit. nach: Gantner, Joseph: *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin*. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897, Basel 1948, S. 122.
- 64 Brigitte Hilmer vermutet nicht zu Unrecht in der »Bezugnahme auf das Original« und in der Wertschätzung von Autopsie eine »der Gesten, die dem Text Autorität verleihen« (Hilmer 1995, S. 88). Vgl. nur Winkelmanns Bemerkung über Montfaucon: Er »hat mit fremden Augen und nach Kupfern und Zeichnungen geurtheilet, die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben« (Winkelmann 1764, Bd. 1, S. XV (= Kat.-Nr. 1)).
- 65 Offizieller Bericht (wie Anm. 50), S. 70.
- 66 Baxandall 1990, S. 35. Baxandall ist hier grundsätzlich zuzustimmen, nicht aber seiner (allerdings ziemlich unbestimmten, späten) Datierung des Umschwungs zu einem »Diskurs, der annimmt, daß das Objekt zumindest in reproduzierter Gestalt vorhanden ist« (S. 34). Vgl. auch Bättschmann 1995; Rosenberg 1995, S. 307–310.
- 67 Testelin, Henri: *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, Paris 1696. Vgl. Krause 1999, S. 279f. mit Abb. 1.
- 68 Forssman, Erik: *Säule und Ornament*: Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm/Köln 1956; Niehr 1999, S. 227–238.
- 69 Koepf, Hans: *Bildwörterbuch der Architektur*. Mit 1300 Abbildungen [1968], Stuttgart ²1974, S. vi.
- 70 Schnaase (wie Anm. 44), S. 149 (= Kat.-Nr. 9).
- 71 Ebd., S. 184.
- 72 Ebd., S. 218.
- 73 Es sei hier auf die Brücken und Portale auf den Euro-Banknoten hingewiesen (Küffner, Georg: *Brücken sind Weg, Ziel und Zeichen zugleich*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.12.2001).
- 74 Zur Differenz von Einzelheit und Detail am italienischen »particolare« und »dettaglio«, vgl. Arasse 1996, S. 7f.
- 75 Vgl. Bickendorf 1998, S. 35ff.
- 76 Schnaase (wie Anm. 44), Bd. 5, 1864, S. 341 (= Kat.-Nr. 9).
- 77 Zur subjektiven Anleitung der Kunsterkenntnis mittels Detail und Fragment vgl. Malraux 1949, S. 19ff.; zum nicht planbaren Erkenntnisanstoß aus Details von ganzen Werken vgl. Arasse 1996, S. 11f.
- 78 Vgl. Boerlin-Brodbeck 1994, S. 11f.
- 79 Kugler 1856, Bd. 2, S. 274f. (= Kat.-Nr. 14).
- 80 Guhl/Caspar 1851–1856 (= Kat.-Nr. 10).
- 81 Kugler 1856, Bd. 2, S. 393ff. (= Kat.-Nr. 14).
- 82 Schnaase (wie Anm. 44), Bd. 5, S. 309 (= Kat.-Nr. 9).
- 83 Froebe 1996, S. 86.
- 84 Vgl. Meijers 1995, bes. S. 9 mit dem Zitat aus Mechels Vorwort des *Verzeichniss der Gemälde*, Wien 1783.
- 85 Boehm 1995, S. 30.
- 86 Daston 1999, S. 19f.
- 87 Michel 1905, Bd. 1, S. III (= Kat.-Nr. 25): »... ein Bild von der Entwicklung der Formen und vom Leben der Monumente mit ausreichend Einzelheiten, so daß die Verkettung noch vollzogen werden kann, mit ausreichend bibliographischen oder graphischen Belegen, so daß unsere Angaben kontrolliert werden können, wobei im übrigen die Auswahl der Monumente und Beweise auf das Wesentliche beschränkt wird. In einem Wort: eine Geschichte, kein Repertorium oder ästhetischer Traktat. Vielleicht wird die Zeit kommen, wo die Kunstgeschichte sich auf eine Serie von *Corpora* reduzieren wird, auf wohlgeordnete Alben. Soweit sind wir noch nicht. Wenigstens haben wir versucht, unseren Text mittels einer Illustration zu erklären und zu beleben, die ihm eng angepaßt ist und dazu ausreicht, mit den Augen die Entwicklung der Formen zu verfolgen und zu verstehen.«
- 88 Malraux, André: *Das imaginäre Museum*, Baden-Baden 1949; ders.: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 Bde., Paris 1952–1954.
- 89 Malraux 1949 (wie Anm. 88), S. 16–44. Vgl. zuvor aus kunsthistorischer Sicht Wölfflin 1896/97; Offizieller Bericht (wie Anm. 50), S. 84f. (Goldschmidt, Schmarsov), S. 88f. (Suida, Goldschmidt); Sedlmayr (wie Anm. 47).
- 90 Vgl. Rösen 1993, S. 244ff.; Jäger 1997; Fuchs 1997.
- 91 Bellori, Giovan Pietro: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* [1672], hrsg. von Evelina Borea, Turin 1976, S. 8f. Vgl. Bättschmann 1995, S. 287–292.
- 92 Diderot, Denis/D'Alembert, Jean Le Rond (Hrsg.): *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751ff., Bd. IV, s. v. description: »Die Beschreibungen wären grenzenlos, wenn man sie ohne Unterschied auf alle Wesen der Natur, auf alle Varietäten ihrer Formen und alle Einzelheiten ihrer Organisation ausdehnen würde. Ein Buch, das so viele und so lange Beschreibungen enthält, wäre weit entfernt davon, uns klare Ideen von den Körpern zu vermitteln, die die Erde bedecken oder die sie bilden, und es würde dem Geist nur unförmige und gigantische Formen präsentieren, die ohne Ordnung verstreut und ohne Proportion dargelegt sind.« Vgl. Reynaud 1990, S. 347ff., 360ff.
- 93 Die Formulierung von Hillmer 1995, S. 78. Vgl. Kaulbach 1968, S. 69ff. Zur Rolle der Induktion vgl. Daston 1999. Als extremes Beispiel vgl. den Katalog von Schäfer, Wilhelm: *Die königliche Gemälde-Galerie zu Dresden*, 3 Bde., Dresden 1860.
- 94 Droysen, Johann Gustav: *Historik*. Vorlesungen zu einer Encyclopädie und Methodologie der Geschichte [1858], hrsg. von Rudolf Hübner, Darmstadt ⁴1960, S. 283.
- 95 Erster kunstwissenschaftlicher Congress (wie Anm. 58), S. 458f.
- 96 Springer, Anton: *Antrag auf Gründung einer »Gesellschaft, welche die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft und des Kunstunterrichts verwerthet«*, ebd., S. 500.