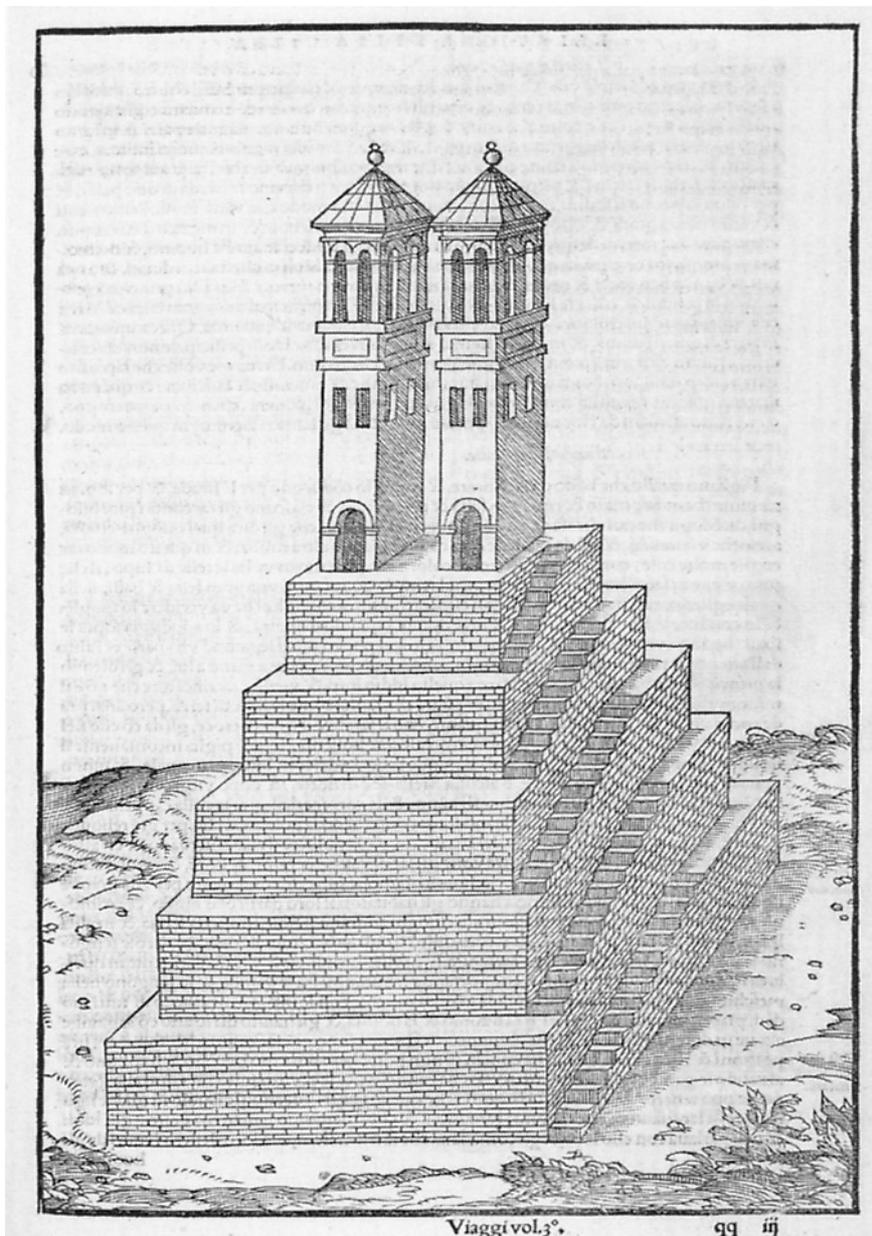


Günter Herzog

Kunst und kulturelle Identität

Materialien und Untersuchungen zur Geschichte der europäischen Auseinandersetzung mit fremder Kunst
1550-1850

Habilitationsschrift
zur Erlangung der *venia legendi* für Kunstgeschichte
der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln
1998



Viaggi vol. 3°.

qq ij

Titelabbildung:
Der »Templo Major« von Tenochtitlan.
Holzschnitt aus Gian Battista Ramusio:
Delle navigationi et viaggi.
3 Bde. Venedig 1563-1583.
Bd. 3, 1565, S. 306.

Zu dieser Arbeit

Die ursprüngliche Fassung dieser Arbeit wurde mit einem Habilitandenstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und am 27. 5. 1998 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Habilitationsschrift angenommen. Ich danke allen, die mich dabei unterstützt haben. Für die Veröffentlichung wurde der Text geringfügig überarbeitet und gekürzt.

Zu den Abbildungen

Sämtliche Abbildungen stammen aus den angegebenen Buchausgaben und wurden von den Foto-
stellen verschiedener Bibliotheken erstellt, überwiegend der Universitätsbibliothek Köln.

Zur allgemeinen Benutzung

Da meine Untersuchungen sich mehr mit den schriftlich überlieferten Kommunikationen über Kunst als mit ihren Werken selbst befassen und da viele dieser Kommunikationen (»Quellentexte«) nach ihren letzten Auflagen im 18. Jahrhundert nicht mehr veröffentlicht wurden und nur wenig oder gar nicht bekannt sind, werden sie von mir sehr ausführlich zitiert.

Sämtliche in [] gesetzte Zeichen und Anmerkungen bedeuten von mir getätigte Auslassungen, Umschreibungen, Zusammenfassungen oder Erklärungen. In () gesetzte Zeichen und Anmerkungen stammen von den zitierten Autoren, in < > gesetzte Zeichen und Anmerkungen stammen von Herausgebern oder Übersetzern. Größere Auslassungen wurden dadurch gekennzeichnet, daß [...] in einer eigenen Zeile stehen. Von mir vorgenommene Hervorhebungen in den Zitaten sind in den Anmerkungen vermerkt.

Für fremdsprachliche Texte wurden, soweit vorhanden, Übersetzungen herangezogen, vorzüglich solche, die bald nach Erscheinen des Urtextes vorgenommen worden sind; in diesen Fällen sind die Originaltexte nicht angegeben. Fremdsprachliche Texte, die nicht in Übersetzung vorliegen, wurden von mir übersetzt; hierbei werden die Originaltexte in den Anmerkungen zitiert. Bei den Zitaten und Transkriptionen wurde - soweit es das Textverarbeitungsprogramm erlaubt - die ursprüngliche beziehungsweise transkribierte Orthographie beibehalten. Texte in Versform, kurze Textstücke und einzelne Begriffe, deren Inhalte im Verlauf meiner Argumentation deutlich werden, wurden nicht übersetzt.

Erstausgaben werden in den Anmerkungen und in der Bibliographie nur aufgeführt, wenn sie für die Argumentation wissenschaftsgeschichtlich von Bedeutung sind. Ihre Daten werden in [] nach dem Datum der benutzten Ausgabe genannt. Extrem ausführliche, »barocke« Buchtitel werden in der Bibliographie in einigen Fällen in voller Länge zitiert, um einen Eindruck ihres gesamten Inhalts und ihrer Absicht zu ermöglichen, wenn diese sich nicht aus den Kurztiteln erschließen lassen.

INHALT

I	Kunst und kulturelle Identität	
	Einleitung	4
II	Kulturelle Identifikation und kulturelle Entfremdung	
	1. „von Natur aus etwas Leichtes und Bequemes“	
	Die Regeln der Kunst und ihre Differenzen	24
	2. »Neue Alte« und »Barbaren«	
	Strategien zur Identifikation mit der Antike und zur Entfremdung der Gotik	37
	3. "daß wir's nicht verstehen können"	
	Voraussetzungen, Strategien und Probleme des »Verstehens« antiker Kunst im 16. und 17. Jahrhundert	52
III	Europäische Kommunikationen über außereuropäische Kunst im 16. und 17. Jahrhundert.	
	1. "wunderliche künstliche ding"	
	Voraussetzungen für die Wahrnehmung und das »Verstehen« außereuropäischer Kunst im 16. und 17. Jahrhundert	74
	2. Jenseits von "zierlicher Einfältigkeit" und "von aller Kunst entfernt"	
	Literarische Kommunikationen über außereuropäische Kunst: Reiseerzählungen, Weltbeschreibungen und Kunsttraktate	95
	3. Wie Huitzilopochtli zu Vitzliputzli wurde	
	Bildliche Kommunikationen über außereuropäische Kunst	117
IV	Die Erkenntnis historischer und kultureller Relativität ästhetischer Normen am Ende des 17. Jahrhunderts	
	1. Depositarien des Schönsten und Kuriosesten in der Welt	
	Das »imaginäre Museum« der Weltkunst und seine »imaginäre Bibliothek«	133
	2. Der Streit zwischen »Altertumsfreunden« und »Modernen«	
	»Geschichte«, »Genie« und »Geschmack« als neue Kontexte für das Verstehen alter und moderner Kunst	141
	3. "Schönheiten, die nur bestimmten Personen an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten gefallen"	
	»Kultur« als neuer Kontext für das Verstehen alter, moderner und fremder Kunst	154

V	Von der Einfachheit zur Vielfalt: Die Ausdifferenzierung ästhetischer Normen und die neue Semantik von »Stilk« im 18. Jahrhundert	
	1. Alte und neue Differenzen, neues Altes und neues Fremdes	
	Zwischenbilanz und Ausblick auf die folgenden Untersuchungen	167
	2. Vom Antiquarianismus zur Kunstgeschichte	
	Die Differenzierung der Antike und die Rückkehr der Gotik in Kunsttheorie und Kunstwissenschaft	171
	3. "Unsere Gotik"	
	Die Rehabilitierung und das »Revival« der Gotik als »internationaler Nationalstil«	188
VI	Komplexität und Vielfalt als Gewinn und als Problem für das Kunstsystem	
	1. "Die Freiheit des Geschmacks"	
	Die Vielfalt der Stile in der Landschaftsgartenbewegung des 18. Jahrhunderts	194
	2. Aus den Gärten in die Städte	
	Die Assimilation neuer fremder und neuer alter Stile in die Architektur des 19. Jahrhunderts	208
	3. Alles zu seiner Zeit und alles "an seinen rechten Platz"	
	Das Unbehagen an der Vielfalt der Stile	221
VII	Kunst und differente Kunst	
	Schluß	231
	Bibliographie	237

I.

Kunst und kulturelle Identität

Einleitung

"Ich habe des Pater LODOLA berühmte Abhandlung *über die Abgeschmacktheit der übel angebrachten und ohne Grundsätze angenommenen Nachahmung der griechischen Baukunst* nicht gelesen. Noch weniger bin ich gegen die wirklich großen Schönheiten und Vollkommenheiten derselben eingenommen; sondern ich bewundere sie vielmehr, so wie sie es verdienen. Muß ich sie aber wohl auf eine ausschließende Art bewundern? Oder soll ich etwa vor der Majestät, Kühnheit und Pracht der ägyptischen, indischen, maurischen und gothischen Denkmähler, diesen herrlichen Wunderwerken der Baukunst, meine Augen verschließen? Fehler in ihnen finden, sie ohne Mitleid tadeln und verachten, weil sie mannichfaltiger in ihren Formen sind und sich nicht unter die Regeln, das Muster und die Säulen der griechischen Hütte bringen lassen?

[...]

So partheyisch ich auch für die Griechen bin, deren freyes und fesselnloses Genie in einer langen Reihe von Jahrhunderten aus der ursprünglichen Hütte eines mit Wäldern bedeckten Landes marmorne Tempel und Palläste für ihre Götter und Beherrscher schuf; so muß ich doch auch mit gleicher Freymüthigkeit gestehen, daß ich eben so partheyisch für andre Länder bin, wo ganz verschiedene Muster, die man nachzuahmen hatte, fast zu einer gleichen Vollkommenheit gebracht worden sind."¹

Obwohl man ihn für einen "überaus talentierten Maler" hielt,² ist William Hodges, von dem diese Sätze stammen, in der Kunstgeschichte eine Randfigur geblieben und im Schatten seines berühmten Lehrers Richard Wilson verblaßt.³ "Hätte er im Mittelmeerraum gearbeitet", so argwöhnt Michael Jacobs, "hätte man ihn wohl als Künstler ernstgenommen, aber da er pazifische Szenen malte, konnte ihm dieses, trotz der Konzessionen, die er in seinen fertigen Bildern an klassische Konventionen machte, niemals gelingen."⁴ William Hodges war ein weitgereister Maler. Als Zeichner hatte er James Cook auf seiner zweiten Fahrt (1772-75) in den Pazifik begleitet und anschließend (1780-83), unter der Protektion des englischen Generalgouverneurs Warren Hastings, die Kolonien in Ostindien bereist. Einen Teil seiner dort entstandenen Zeichnungen, Aquarelle und Ölgemälde veröffentlichte er zwischen 1785 und 1788 mit englischen und französischen Begleittexten als »Select Views of India« im neuen Druckverfahren der Aquatinta, welche eine besonders qualitätvolle und den »pittoresken«⁵ Bedürfnissen der Zeit entgegenkommende Reproduktion ermöglichte [Abb. 1]. Hodges' Bilder indischer Landschaften und Architekturen, hauptsächlich jener der islamischen Mogulherrscher, fanden reißenden Absatz und trugen ihm gar die ehrenvolle Mitgliedschaft in der Royal Academy ein. Auch deren Präsident Joshua Reynolds war von der "barbarischen Pracht dieser asiatischen Bauwerke" höchst beeindruckt, aber er empfahl sie in seiner dreizehnten Akademierede (1786) ausdrücklich "*nicht* als Vorbilder zur Nachahmung, sondern als anderweitig nicht vorkommende Anregungen für Komposition und allgemeine Wirkung".⁶ Reynolds' Vorbehalten zum Trotz wurden sie jedoch so ausgiebig nachgeahmt, daß die Kunstgeschichte ihrer künstlerischen Rezeption den Charakter einer Bewegung zusprechen und ihr einen

¹ Hodges 1789, S. 7. Hodges konnte die von ihm erwähnte "berühmte Abhandlung" des Franziskanerpaters und Architekturtheoretikers Carlo Lodoli (1690-1761) gar nicht gelesen haben, denn es ist keine einzige abgeschlossene Abhandlung aus seiner Feder überliefert. Seine Theorien lassen sich nur erschließen über ihre kritische Würdigung in den Schriften Francesco Algarottis (1757) und über ihre durch Andrea Memmo besorgte Zusammenfassung (1786). Zu Lodoli siehe einleitend Kruft 1991, S. 221-224 (mit weiterführenden Literaturhinweisen).

² Dobai 1974-1984, Bd. 2,2, S. 1354.

³ Zu Hodges siehe die Monographie von Stuebe 1979.

⁴ "Had he worked in the Mediterranean he might have been taken seriously as an artist, but the fact that he painted Pacific scenes meant that this could never be possible, despite the concessions he made in his finished pictures to classical conventions." Jacobs 1995, S. 12.

⁵ Zum Pittoresken siehe Hussey 1967.

⁶ "The Barbarick splendour of those Asiatick Buildings, which are now publishing by a member of this Academy [Hodges], may possibly, in the same manner, furnish an Architect, not with models to copy, but with hints of composition and general effect, which would not otherwise have occurred." Reynolds 1786 [13. Diskurs, 1786], S. 242. [Hervorhebung von mir.]

Namen geben konnte. In Analogie zu den ebenfalls im 18. (beziehungsweise im frühen 19.) Jahrhundert entstandenen Bewegungen des »Gothic Revival«, »Greek Revival« und »Egyptian Revival« bezeichnete man sie als »Indian Revival«⁷ und zählte Hodges' Bilder zu ihren anstoß- und vorbildgebenden "Inkunabeln".⁸

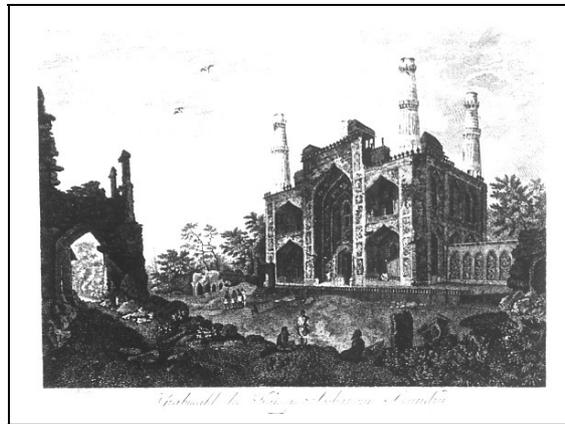


Abb. 1 William Hodges: Grabmal des Kaisers Akbar zu Secundry. Aquatinta. Aus Hodges 1789.

Bereits aus den wenigen hier zitierten Zeilen aus seiner deutschen Ausgabe der »Select Views« (1789) geht hervor, daß Hodges bei seinem Publikum, darunter vornehmlich bei seinen Künstlerkollegen, mit einigen Ressentiments gegen die fremdartige indische Baukunst und gegen seine Parteinahme für diese Kunst gerechnet hatte. Um solche Widerstände durch »Aufklärung« zu brechen und das Fremde und seine Einstellung zum Fremden verständlicher, gefälliger und »harmloser« zu machen, hatte er der Publikation seiner Bilder eine längere "Abhandlung über die ersten Muster der indischen, maurischen und gothischen Baukunst" vorangestellt. Darin vermittelt er sein neu erworbenes Wissen über die indische Kunst, versucht sie durch einen Vergleich mit in Europa bereits »bekannterer« fremder Kunst (maurischer und gotischer) einzuordnen und die Verschiedenartigkeit der "Style ihrer Bauart"⁹ sowie die Verschiedenartigkeit ihrer ästhetischen Normen, ihres Begriffes von Schönheit, durch eine historische, kultur- und klimatheoretische Betrachtung als Resultat der unterschiedlichen Bedingungen ihrer Entwicklung zu erklären und zu verteidigen. Er kommt zu dem Schluß, daß alle diese fremden "Style", denen er auch noch den chinesischen hinzufügt, nur nach ihren eigenen, selbstentwickelten Grundsätzen, nur innerhalb ihrer eigenen Bedingungen gewürdigt werden könnten und dürften:

"Schönheit ist die in den Formen ausgedrückte Vollkommenheit: folglich muß auch der Begriff der CHINESEN von den Schönheiten ihrer Baukunst nothwendig von dem Begriffe verschieden seyn, den sich die GRIECHEN von der Schönheit der ihrigen machten; und daher können nun auch die Regeln der griechischen Baukunst unter keinem Vorwande oder Scheine des Rechts auf das Muster oder die Materialien der chinesischen Gebäude angewendet werden."¹⁰

⁷ Zum »Egyptian Revival« siehe: Baltrusaitis 1967, Pevsner/Lang 1971a, Carrott 1978, Manchester 1983, Humbert 1989, Syndram 1990, Stevens Curl 1994, Wien 1994; zum »Greek oder Doric Revival«: Wiebenson 1969, Crook 1972, Kennedy 1989; zum »Gothic Revival«: Lovejoy 1948b, Robson-Scott 1965, Lang 1966, Eastlake 1970, Germann 1974, Baur 1981, Hesse 1984, McCarthy 1987; zum »Indian Revival«: Mitter 1977 (ab S. 120), Conner 1979, S. 113-130 und Koppelkamm 1987, S. 40-60.

⁸ Dobai 1974-1984, Bd. 2,2, S. 1354.

⁹ Hodges 1789, S. 5.

¹⁰ Hodges 1789, S. 10-11.

Alle Argumentationen in Hodges' Abhandlung zielen darauf ab, eine Anerkennung auch solcher fremden "Style" zu erwirken, die, wie er an anderer Stelle schreibt, "bey aller ihrer Majestät, Erhabenheit und Pracht von denjenigen gleichgültig werden betrachtet werden, die *nur eine* Idee von den Grundsätzen der Baukunst haben, *nur ein* Muster anerkennen, und dasjenige als allgemein behaupten".¹¹ Als massives Hindernis, das diesem Ziel wie ein Bollwerk im Wege steht, führt Hodges das Beharren auf dem Prinzip der ausschließlichen Anerkennung einer einzigen Norm, eines einzigen "Musters" an, welches eine Anerkennung jeglicher, von dieser Norm differierender Kunst ausschließt. Man kann dieses Prinzip auch »Einheit« oder mit einem damals geläufigen Wort auch »Einfalt« nennen und darin jene "edle Einfalt" begreifen,¹² die man durch Winckelmanns Augen als zur Vollkommenheit gebrachte Qualität in der antiken griechischen Kunst verkörpert sah. Man kann es auch schlechthin als Gegenteil zur »Vielfalt« oder "Mannichfaltigkeit" begreifen, als Gegenteil zu dem, was der deutsche Architekt und Architekturtheoretiker Gottfried Semper um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die stilpluralistische Architektur seiner Zeit (»Historismus«) als "babylonische Verwirrung"¹³ bezeichnete oder als Gegenteil zu dem, was wir heute, nicht nur auf die Kunst, sondern auf die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung bezogen, »Ausdifferenzierung« nennen.

Zu Hodges' Zeiten war es die griechische (nicht die römische) Antike, neben der man als Künstler sozusagen »keinen anderen Gott haben« durfte,¹⁴ und Hodges war sich dieses ästhetischen Dogmas, das auch in der Royal Academy herrschte, und des »Sakrilegs«, das er beging, indem er für eine Auch-Anerkennung differenter Kunst plädierte, wohl bewußt: immer wieder mußte er in seiner Schrift die griechische Antike preisen und ihren Anhängern, den Klassizisten, seine Loyalität beteuern. Die zahlreichen Käufer seiner »Select Views« sowie die immer zahlreicher werdenden Auftraggeber für neue Bauten im »chinesischen«, »indischen«, »maurischen«, »gotischen« oder »ägyptischen Styl« aber waren diesem Loyalitätskonflikt nicht unterworfen. Sie konnten sich unbekümmert jeglichen bekannten Stil bauen lassen, den sie nur haben wollten und bezahlen konnten. Und sie mußten sich nicht einmal für nur einen entscheiden, sie konnten sogar alle auf einmal haben - wie schrecklich Joshua Reynolds und andere Beschwörer der griechischen Antike und der Einfalt das auch finden mochten. Der Kunstmarkt brauchte neue Kunst nicht mehr nur für einen Geschmack, sondern für viele verschiedene Geschmäcker. Die Norm, an welche die inneren Kreise des Kunstsystems noch die Identität der Kunst gebunden sahen, hatte sich an der Peripherie bereits verflüchtigt.

Mit diesen Beobachtungen ist der Rahmen für die folgenden Untersuchungen gesetzt. Ihr Gegenstand ist die Geschichte der europäischen beziehungsweise »abendländischen«¹⁵ Auseinandersetzung mit fremder oder differenter Kunst. Unter »fremder« oder »differenter Kunst« soll dabei, in Anlehnung an Hodges' indirekte Definition, solche Kunst verstanden werden, die von einer bestimmten zeit-, raum- und kulturgebundenen Norm differierte. Als »fremd« oder »different« wird demnach im folgenden nicht nur außereuropäische, sondern auch solche europäische Kunst begriffen, die uns heute, wie etwa jene der Gotik, zwar als vertrauter und geradezu »natürlicher« Bestandteil unserer kulturellen Identität erscheint, die jedoch in bestimmten Phasen der Geschich-

¹¹ Hodges 1789, S. 6 [Hervorhebung von mir.].

¹² Winckelmann 1969, S. 22.

¹³ Semper 1969, S. 400.

¹⁴ Auch in Sempers Diktum von der "babylonischen Verwirrung" schlägt eine solche religiöse Konnotation dieses Ausschließlichkeitsparadigmas durch. Zur Frühgeschichte religiöser Vorbehalte gegen Ausdifferenzierung siehe hier Kap. III. 1.

¹⁵ Im folgenden werden die Begriffe »Europa, europäisch« zur bloßen geographischen Bezeichnung des Raumes Europa, die Begriffe »Abendland, abendländisch« zur Bezeichnung der kulturellen Identität dieses Raumes verwendet. Zur Begriffs- und Ideologiegeschichte von »Abendland« siehe etwa die Lexikonartikel von Bayer 1980, S. 1-2; Fuchs/Raab 1987, Bd. 1, S. 15-16; Lexikon der Kunst 1981, Bd. 1, S. 3-4.

te ihrer Rezeption als fremd oder different aufgefaßt oder,¹⁶ wie hier zu zeigen sein wird, gar vorwiegend der eigenen kulturellen Identität »entfremdet«¹⁷ wurde.

Auch was hier und im folgenden mit »Auseinandersetzung« oder »Rezeption« umschrieben wird, verlangt nach einer genaueren Bestimmung: Es geht hier nicht in erster Linie darum, Traditionen oder Migrationen, Adaptionen oder Assimilationen fremder künstlerischer Form- oder Motivfindungen aufzuschlüsseln, etwa ein ägyptisches, gotisches, arabisches, chinesisches oder indisches Form- oder Motivvorbild durch die verschiedenen historischen Manifestationen seiner künstlerischen Rezeption zu verfolgen. Solche Untersuchungen zur Geschichte der »Exotismen« (beziehungsweise, auf die Gotik bezogen, der »Historismen«),¹⁸ die diese Rezeptionsformen als für die gesamte Kunstentwicklung wesentliche Faktoren nachweisen konnten, liegen bereits in großer Zahl vor und sollen später im konkreten Fall von mir angeführt oder auch selbst durchgeführt werden. Sie stellen eine wichtige Voraussetzung und Grundlage meiner Arbeit, nicht aber deren eigentliches und wesentliches Anliegen dar. Mir geht es vielmehr darum, zu zeigen und zu erklären, in welcher Form und auf welche Art und Weise differente Kunst in der jeweiligen Rezeptionsgegenwart präsent war und präsentiert wurde, unter welchen normativen Voraussetzungen und auf welche Art und Weise sie von wem wahrgenommen, gedeutet, gewertet, behandelt und benutzt wurde, ob und warum und auf welche Art und Weise sie von wem anerkannt oder abgelehnt, integriert oder ausgegrenzt, bewahrt oder zerstört wurde. Meine Untersuchungen konzentrieren sich - mit einigen »Abstechern« - im wesentlichen auf den Zeitraum von der Etablierung des abendländischen Kunstsystems und seiner Normen im 16. Jahrhundert, in welchem sich auch die europäische »Entdeckung«¹⁹ der gänzlich fremden Neuen Welt (1492) auszuwirken begann und die großen Reise- und Handelswege nach Ostasien erschlossen wurden, bis ins 19. Jahrhundert, in welcher das Kunstsystem in seiner Auseinandersetzung mit fremder Kunst und mit einer wesentlichen Komponente seiner eigenen Ausdifferenzierung, nämlich der fortschreitenden Auflösung ehemals ver-

¹⁶ »Fremd« wird hier demnach verstanden und verwendet als ein Begriff von genereller Differenz, als ein Begriff von »Entferntsein vom Eigenen«, von »Anderssein als das Eigene«, mit nicht nur einer *räumlichen* Bedeutungskomponente, sondern - sprach- und kulturgeschichtlich ebenso nachgewiesen - auch mit einer *zeitlichen* und einer *allgemein kulturellen* Bedeutung. Zur Sprach- und Begriffsgeschichte vgl. Adelung 1811, Sp. 276-277; Heyse 1968 [1833], S. 417; Grimm 1984 [1878], S. 126; zur kulturellen Bestimmtheit des Begriffs »fremd« durch die Dialektik von »Fremdem« und »Eigenem« siehe u. a. Nitschke 1981 und Ritz 1972.

¹⁷ »Sprachlich bezeichnen »Entfremdung« und »entfremden« die zielgerichtete Tätigkeit des Fremdmachens oder den Vorgang des Fremdwerdens, durch die eine Person bzw. eine Sache aus dem Konnex der Nähe, des Eigenen, Heimischen, Gesellschaftlichen, Vertrauten oder Gewohnten herausgenommen und einem anderwärtigen und anders ausgerichteten Zusammenhang zugeordnet wird; das Substantiv kann darüber hinaus noch das Ergebnis dieses Geschehens als Zustand meinen. »Entfremdung« bedeutet so Trennung, Entfernung, Verschwinden aus oder Entgegensetzung zu heimischer Umwelt, Eigentum, Gemeinschaft, Religion oder eigenem Staat.« Ritz 1972, Sp. 509.

¹⁸ Eine Zusammenstellung der »Historismen« (karolingische »renovatio« und andere »Renaissancen«, Tradition der Gotik-Rezeption etc.) vor dem »eigentlichen Historismus« des 19. Jahrhunderts findet sich bei Pevsner 1965 und bei Götz 1970. Literatur zu den Historismen des 19. Jahrhunderts wird hier in Kap. V.1, Anm. 2, genannt. Zu den Exotismen und ihrer Bedeutung siehe: Baltrusaitis 1985; Bandmann 1962; Beautheac/Bouchart 1985; Berger 1980; Berlin 1973, 1989; Bezombes 1953; Chiapelli 1976; Conner 1979; Döry 1973; Erdberg 1936; Frübis 1995; Goldwater 1967; Günther 1990; Heikamp/Anders 1972; Honour 1961, 1975; Hubala 1958; Jacobson 1993; Jarry 1981; Jullian 1977; Kohl 1982; Koppelkamm 1987; Köllmann 1954; Lacambre 1988; Jacobs 1995; Monneret 1990; München 1972; New York 1973; Mitter 1977; Pape 1987; Paris 1986-1987; Pochat 1970; Price 1992; Rubin 1984; Schmalenbach 1961; Stuttgart 1987; Sweetman 1988; Syndram 1990; Wien 1985; Wien 1994; Wittkower 1984. Weitere Untersuchungen werden in Anmerkungen genannt.

¹⁹ Zur Problematik des Begriffs »Entdeckung« und seiner »eurozentrischen Implikationen« siehe etwa Kohl 1982, S. 13: "[...] - als könne ein Kontinent, sei es Amerika, sei es Afrika, ja selbst die kleinste Insel erst dann als »entdeckt« betrachtet werden, wenn sie in den europäischen Gesichtskreis und Herrschaftsbereich einbezogen ist. Amerika zum Beispiel war schon seit Jahrtausenden von den über die Beringstraße nach Süden vordringenden indianischen Völkern entdeckt und besiedelt worden."

bindlicher künstlerischer Normen in eine immer weiter sich ausdifferenzierende künstlerische Stilvielfalt (»Stilpluralismus« / »Historismus«), in diesem Ausmaß nie zuvor gekannte Irritationen erfuhr.

Für meine Untersuchungen hat sich die Kenntnis einiger Basistheoreme der sozialwissenschaftlichen Systemtheorie Niklas Luhmanns als außerordentlich hilfreich erwiesen, denn diese Theorie hat sich die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Differenz geradezu aufs Banner geschrieben und liefert dadurch bisher nicht erkannte Erkenntnismöglichkeiten.²⁰ Sie ermöglicht zum Beispiel zu erkennen, warum Eurozentrismus eigentlich unvermeidlich ist und Fremdes eher mißverstanden als richtig verstanden werden kann. Um diese Erkenntnismöglichkeiten weiterzugeben und die weitere Lektüre zu erleichtern, möchte ich ihr - sozusagen als Gebrauchsanweisung - einen systemtheoretischen Schnellkurs für den kultur- und kunsthistorischen Hausgebrauch vorausschicken, der die Grundzüge der Theorie und insbesondere ihre kommunikationstheoretische Komponente erörtert.²¹

Luhmanns Theorie faßt die Gesellschaft als soziales System auf, das, wie jedes System, aus Kommunikationen besteht und sich im Verlauf seiner Entwicklung zur Reduktion von immer schneller wachsender Komplexität, die das System allein durch Selektion nicht mehr bewältigen kann, in funktionale Teilsysteme (Religion, Politik, Recht, Wirtschaft, Wissenschaft etc.) ausdifferenziert. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist nach Luhmanns Theorie diese funktionale Ausdifferenzierung für das Gesellschaftssystem als Ganzes bestimmend geworden und hat die bis dahin bestimmende stratifikatorische Differenzierung (ständisch geschichtete Ordnung) der Gesellschaft abgelöst.

Solche ausdifferenzierten und sich immer weiter ausdifferenzierenden sozialen Funktionssysteme, die bestimmte gesellschaftliche Funktionen soweit aus der gesellschaftlichen Umwelt herauslösen, daß sie sie hinreichend selbständig erfüllen können und damit die Gesellschaft als Ganzes entlasten, etablieren sich, ebenso wie das sie umfassende Gesamtsystem oder von ihnen umfaßte Binnensysteme, nach dieser Theorie durch eigene kommunikative Operationen selbst. Sie sind nach außen hin (zur gesellschaftlichen Umwelt und zu anderen Systemen, die ihnen wiederum jeweils »Umwelt« bedeuten) operativ geschlossen, sie sind selbstreferentiell oder autopoietisch, das heißt, "sie produzieren die Elemente, aus denen sie bestehen [Kommunikationen], durch die Elemente, aus denen sie bestehen". Ihre Selbstreferenz gründet nicht nur darin, daß sie ihre "eigene Identität beobachten und beschreiben" können, sondern auch darin, daß alles, was in ihnen "als Einheit funktioniert, seine Einheit durch das System selbst [erhält], und das gilt nicht nur für Strukturen und Prozesse, sondern auch für die einzelnen Elemente, die für das System selbst nicht weiter dekomponierbar sind".²² Die Kommunikationen der Funktionssysteme laufen über bestimmte systemspezifische (jeweils nur für ein Funktionssystem gültige und mit denen anderer Funktionssysteme inkompatible), sinnstiftende Basisentscheidungen oder Leitdifferenzen, über binäre Selektionscodes (Recht: recht / unrecht; Wissenschaft: wahr / falsch), die nicht in überzeitlichen, sondern in historisch relativen, immer neu evolvierten Konkretisierungen (Frauenwahlrecht, Kopernikanische Wende) gelten. Durch diese Codierungen schließt sich ein Funktionssystem ge-

²⁰ Für die Systemtheorie fungiert gar die "Umorientierung von Einheit auf Differenz als Startpunkt der Theorieentwicklung". Luhmann 1986a, S. 23.

²¹ Ich beziehe mich dabei vor allem auf die ersten kunstwissenschaftlichen Adaptionen der Systemtheorie durch Fischer 1977, Berg/Prangel 1993, Zijlmans 1995 und Luhmanns eigene Arbeiten zur Kunst - Luhmann 1981b, 1986, 1990, 1994. Eine komplexere Einführung in Luhmanns Systemtheorie bietet Gripp-Hagelstange 1995.

²² Luhmann 1986, S. 620.

gen andere (= »Umwelt«) ab, das heißt, es klammert aus, womit es sich nicht beschäftigen will, damit es sich um so besser seinen selbstgestellten eigenen Aufgaben widmen kann.

Die operative Geschlossenheit der Funktionssysteme bedeutet, daß unterschiedliche Funktionssysteme wegen der Inkompatibilität ihrer Codierungen nicht direkt miteinander kommunizieren können, aber sie bedeutet nicht, daß sie einander nicht »beobachten«,²³ nicht irritieren, nicht aufeinander reagieren können. Sie können und tun dieses ständig, indem sie sich fortwährend mit ihrer Umwelt, also mit allem, was sie nicht als Selbst identifizieren, auseinandersetzen, "Anlehnungskontexte suchen" und finden,²⁴ an die sie "strukturell ankoppeln" können,²⁵ aber, und das ist entscheidend: sie folgen dabei ausschließlich ihren jeweils eigenen, selbsterzeugten Regulierungen. (Man denke etwa an die Reaktionen der Religion auf die Wissenschaft in den Fällen von Kopernikus und Galilei.) - Wichtig für die folgenden Ausführungen ist noch, daß man sich den »Aggregatzustand« von Systemen als »flüssig« und ständig in Bewegung vorstellen muß und daß in der Anwendung der - *antiontologischen* - Systemtheorie "alle traditionell [= ontologisch] konzipierten Entitäten gleichsam »verflüssigt« gedacht werden" müssen.²⁶

Als ein solches soziales Funktionssystem faßt Luhmann auch die Kunst mit allen ihren Bereichen der Kunstproduktion und der Kunstrezeption auf,²⁷ wobei für ihn das einzelne Kunstwerk "die letzte, nicht weiter dekomponierbare Einheit des Kunstsystems ist"²⁸ und als solche sowohl "als eine Art Kompaktkommunikation" als auch als "ein Programm für zahllose Kommunikationen *über* das Kunstwerk" aufgefaßt werden kann.²⁹ Den Beginn (»take off«) einer seitdem immer weiter fortschreitenden Ausdifferenzierung eines Systems »Kunst« - dessen, was *wir heute* »Kunst« nennen - *innerhalb* des Systems »Gesellschaft« sieht Luhmann im Italien des 15. Jahrhunderts, ihren "Durchbruch" im 16. Jahrhundert vollzogen.³⁰ Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems "vollzieht sich" nach Luhmann "in der Form eines *Wechsels der Anlehnungskontexte* [politische, rechtliche, wirtschaftliche etc.] in Richtung auf soziale Bedingungen, die der Kunst größere Freiheiten lassen."³¹ Als wesentliche Indikatoren der Ausdifferenzierung gelten ihm, unter verschiedenen anderen, die für meine Untersuchungen besonders wichtigen der Einführung von Selbstregulierungen für die Bedingungen der Kunstproduktion und der Kunstrezeption, die sich vor allem aus den kunsttheoretischen Traktaten der Zeit extrahieren lassen, sowie die erstmalige "Selbstverortung der Gegenwartskunst in einer eigenen Geschichtsschreibung",³² für die Giorgio Vasaris Künstlerviten (1550) das prominenteste Beispiel geben. Als zwei der Konkretisierungen des Codes, der die Kom-

²³ Zur systemtheoretischen Definition von »beobachten« siehe einfürend Gripp-Hagelstange 1995, S. 41-46.

²⁴ Luhmann 1995, S. 256.

²⁵ Gripp-Hagelstange 1995, S. 72: "Strukturelle Kopplung meint [...], daß es keine Übertragungen aus einem Systemgeschehen in ein qualitativ anders konstituiertes Systemgeschehen gibt. Die Operationen des einen Systemtypus können vielmehr von einem anderen Systemtypus lediglich als Irritationen erfahren werden, die dann bewirken können, daß das irritierte System veranlaßt wird, eine Strukturveränderung vorzunehmen."

²⁶ Gripp-Hagelstange 1995, S. 34.

²⁷ Luhmann macht dabei keinen Unterschied zwischen bildender Kunst, die im Mittelpunkt meiner Untersuchungen steht, und Literatur, Theater und Musik. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst sieht Luhmann - mit Blick auf historische Wandlungen der Funktion in "unscharf angesetzten Beschreibung[en]" - darin, "die Welt in der Welt erscheinen zu lassen", die "<jedermann> geläufige Realität mit einer andere Version derselben Realität zu konfrontieren" und "schließlich in der Herstellung von Weltkontingenz selbst" [Alle Zitate nach Luhmann 1986, S. 624.]. Zur weitergehenden Beschreibung der systemtheoretisch beobachteten Funktion der Kunst, die hier nicht erbracht werden kann, siehe Luhmann 1995, Kap. 4 (S. 215-300): "Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems".

²⁸ Luhmann 1986, S. 627.

²⁹ Luhmann 1986, S. 627 [Hervorhebung von mir.].

³⁰ Luhmann 1995, S. 381-382, Anm. 78. Luhmann 1994, S. 13.

³¹ Luhmann 1994, S. 13. Von S. 13 bis S. 15 gibt Luhmann einen Abriss dieses Wechsels für die Zeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert.

³² Luhmann 1994, S. 15.

munikationen des Kunstsystems bestimmen kann (oder konnte), ließe sich aus den bisherigen Beobachtungen der Entwicklung des Kunstsystems etwa die Unterscheidung »schön / häßlich« oder die Unterscheidung »antik / modern« anführen, bei der, wie sich hier zeigen wird, sowohl »antik« als auch »modern« mit »schön« identifiziert werden kann (konnte). Bereits diese Beispiele lassen erkennen, daß die sich wandelnden Codierungen gerade des Kunstsystems in sich eine sehr große Unbestimmtheit enthalten (Wer findet was wann warum schön?) und nur schwierig konkret zu erfassen sind.

Eine Basisvoraussetzung der Systemtheorie als einer antiontologischen Erkenntnislehre ist die Auffassung von der kognitiven Konstruiertheit unserer Erfahrungswelt.³³ Genauer gesagt: sie geht davon aus, daß die Welt unserer sozialen Wirklichkeit, wie wir sie wahrnehmen und erleben, nicht die objektive, reale Welt sei, sondern ein von uns unter Bezugnahme auf diese reale Welt durch Kommunikationen geschaffenes, kognitives Konstrukt. Es sei uns - auch weil bereits unser kognitives Instrumentarium, unsere Wahrnehmung, "hinter" die wir "nicht zurücktreten" könnten, nicht objektiv sei,³⁴ sondern etwa durch Sprache vorstrukturiert und von erlernten Gewohnheiten bestimmt - überhaupt nicht möglich, die reale Welt objektiv oder ontologisch (in ihrem tatsächlichen Sein) zu erkennen, sondern einzig unsere Erfahrungswelt und die Kommunikationen, aus denen wir sie konstruiert hätten.³⁵

»Kommunikation« darf nach dieser Theorie keinesfalls, wie im ontologischen Denken üblich, als eine bloße Übermittlung oder ein Austausch einer Information mit einer bestimmten, konkreten und stabilen Bedeutung zwischen »Sender« und »Empfänger« verstanden werden, sondern vielmehr als ein "sich selbst bestimmender Prozeß und in diesem Sinne ein autopoietisches System",³⁶ in welchem die Bedeutung der Information und damit auch die Bedeutung der Kommunikation erst generiert wird. Um diesen Prozeß zu verstehen, muß man sich zunächst eine weitere grundlegende Auffassung der Systemtheorie vor Augen halten, nämlich jene, daß unsere Erfahrungswelt als soziales System eine Überfülle von Möglichkeiten (»Komplexität«) für Wahrnehmungen, Informationen und Kommunikationen bereitstellt, die der Mensch in seinem Erleben und Handeln in ihrer Gesamtheit nicht bewältigen, nicht aktualisieren kann. Er muß, um sein Erleben und Handeln für sich sinnvoll aktualisieren zu können, diese Komplexität ständig reduzieren, und dieses ist nur möglich durch Auswahl, durch Selektion, wobei die Überfülle von Möglichkeiten, aus denen er seligieren muß (»Selektionshorizont«, im folgenden auch »Kontext« genannt), selbst bereits das Ergebnis unzähliger vorausgegangener Selektionen ist. Die Selektion einer Möglichkeit

³³ Ich folge nun in erster Linie den Ausführungen von Prangel 1993 und Zijlmans 1995. Die Leidener Variante der Systemtheorie besteht nach Aussage ihrer Vertreter im Kern aus einer Verbindung der Luhmannschen Systemtheorie mit neueren historiographischen Theorieansätzen von Thomas Nipperdey [1986, 1986a] und Quentin Skinner [1969].

³⁴ "Schon die Wahrnehmung muß als ein Konstrukt verstanden werden, das aus den wechselnden Zuständen neurologischer Prozesse selbstreferentiell generiert wird und das folglich die Außenwelt in keinsten Weise im Sinne eines wie auch immer subtil gedachten Abbildens oder Repräsentierens treffen kann." Gripp-Hagelstange 1995, S. 79.

³⁵ Prangel 1993, S. 14. In dieser Theorie haben das Individuum und das individuelle Bewußtsein (als kognitives oder psychisches System) - obwohl es ohne sie Sozialität nicht geben könnte - keinen Stellenwert, da es nicht möglich scheint, "auch nur ein einziges der ca. 6 Milliarden kognitiven Systeme dieser Erde aufzuschließen und wissenschaftlich operativ zu machen. Denn psychische Systeme sind autopoietisch organisierte Systeme, die sich über das Medium von Bewußtsein und nur von Bewußtsein (d. h. von ihrem eigenen Bewußtsein) reproduzieren. Sie sind zwar in der Lage, Inhalte aus anderen Bewußtseinen nach Maßgabe der eigenen Voraussetzungen als Information zu verarbeiten. Sie können aber, da mit dem Vorgang des Informierens notwendig die Ebene des Bewußtseins verlassen und die der Kommunikation betreten wird, nicht miteinander kommunizieren." Prangel S. 24-27, hier S. 25. Vgl. dazu Luhmann 1995, S. 13-26.

³⁶ Luhmann 1995, S. 23.

aus vielen möglichen anderen ist ein Akt der Bedeutung (»Sinn«)³⁷ und Identität konstituierenden Unterscheidung: Es wird unterschieden zwischen dem einen Gemeinten, Gewünschten, das aktualisiert, mit dem sich identifiziert und mit dem weiter operiert werden soll, und dem vielen nicht Gemeinten, nicht Gewünschten, mit dem sich nicht identifiziert und mit dem nicht weiter operiert werden soll. Diese sinn- und identitätsstiftende Unterscheidung ist kontingent,³⁸ das heißt, sie hätte so oder so ausfallen können, aber mit der Selektion einer Möglichkeit werden die nicht gewählten, nicht aktualisierten Möglichkeiten nicht eliminiert, sondern sie bleiben vielmehr als Differenz zur gewählten Möglichkeit im Selektionshorizont erhalten. Und alleine die Einheit der Differenz zwischen gewählter Möglichkeit und dem Selektionshorizont - und nichts anderes - macht die Bedeutung, macht die Identität der Selektion aus, das, was sie von allen anderen möglichen Selektionen unterscheidet. Will man die Bedeutung einer Selektion erfassen, so ist dieses demnach nur möglich, indem man sie auch in ihrer Differenz zum Selektionshorizont (Kontext) betrachtet, das heißt, indem man nicht nur sie selbst sieht, sondern zugleich auch das, woraus sie seligiert und was durch sie ausgeschlossen, was von ihr unterschieden wurde. Selektionen sind als Ereignisse aufzufassen, die einmalig in Raum und Zeit sind, und in dieser raumzeitlichen Disposition sind auch ihre Bedeutungen gebunden.

Auch Kommunikation muß nach dieser Theorie als Selektionsprozeß, und zwar als dreistelliger, verstanden werden.³⁹ Kommunikation als Prozeß bedeutet, systemtheoretisch gesehen, "eine eigenständige autopoietische Operation, die drei verschiedene Selektionen, nämlich *Information*, *Mitteilung* und *Verstehen*, zu einer emergenten Einheit verknüpft, an die weitere Kommunikationen anschließen können."⁴⁰ Für die folgenden Untersuchungen, in denen mit Luhmann Kunstwerke als "Kompaktkommunikationen" und als "Programme für Kommunikationen über das Kunstwerk" sowie auch als »Medien« für »Mitteilungen« aufgefaßt werden, ist es unabdingbar, diesen Prozeß hinreichend ausführlich zu erörtern. Nur so kann die grundlegende Problematik verdeutlicht werden, mit der jegliche Auseinandersetzung (= Kommunikation) mit Kunstwerken und über Kunstwerke behaftet ist, besonders aber die hier zu untersuchende Auseinandersetzung mit fremden Kunstwerken, deren ursprüngliche Kontexte ihren Rezipienten weitgehend oder gar gänzlich unbekannt waren. Ein Akt des Kommunikationsprozesses verläuft im wesentlichen etwa so:

1. (Informationsselektion): Jemand hat eine Information, sagen wir einfach: einen Gedanken. Diese Information ist eine Selektion aus einem Selektionshorizont (Kontext), der durch die Selektion dieser Information konstituiert wird. Das heißt, wenn jemand einen Gedanken hat, konstituiert er gleichsam »automatisch« den Kontext dieses Gedankens, er gibt mit dem Gedanken ein Thema an, in welchem dieser Gedanke gebunden ist. - Eine Selektion ist, wie bereits oben bemerkt, als Ereignis aufzufassen, und "Ereignisse", so Luhmann, "müssen nun in codierte und nichtcodierte unterschieden werden. Codierte Ereignisse wirken im Kommunikationsprozeß als Information, nichtcodierte als Störung (Rauschen, noise)."⁴¹ - Für denjenigen, der eine Information, einen Gedanken hat, hat dieser Gedanke, dadurch daß er ihn (ausgewählt) hat, eine Bedeutung. Für ihn versteht sich von selbst, daß seine Information eine Information ist und kein »Rauschen«, daß sie etwas bedeutet, das man verstehen kann, und er erwartet, daß, wenn er seine Information mitteilt, seine Mitteilung verstanden wird. Für ihn versteht sich von selbst, ohne daß er sich dessen bewußt sein müßte, daß seine Information, sein Gedanke ein (durch die Codierungen des Selektionshorizontes) codierter ist. Wer eine Information hat, der weiß, was sie ihm bedeutet. Er kann jedoch nicht si-

³⁷ Zur systemtheoretischen Definition von »Sinn« siehe einführend Gripp-Hagelstange 1995, S. 46-54.

³⁸ Zu Luhmanns Definition von »Kontingenzz« siehe Luhmann 1972, S. 32-33.

³⁹ Prangel 1993, S. 16-17. Ausführlich in Luhmann 1984a.

⁴⁰ Luhmann 1986a, S. 267 [Hervorhebung von mir.].

⁴¹ Luhmann 1984a, S. 197.

cher sein, was sie demjenigen bedeutet, dem er sie mitteilt. Es muß daher beim folgenden davon ausgegangen werden, daß eine Information für denjenigen, der sie hat, eine gänzlich andere Bedeutung haben kann als für denjenigen, bei dem sie als Mitteilung ankommt.

2. (Mitteilungsselektion): Soll eine Information jemandem mitgeteilt werden, muß ein Verhalten oder eine Form seligiert werden, die (das) eine Information transportieren kann, die (das) eine Mitteilung ermöglicht: ein Medium, zum Beispiel in Form eines (eventuell auch körpersprachlichen) Textes oder eines Kunstwerks (das auch ein Text sein kann). Information und Mitteilung sind also nicht identisch, sondern different, und ihre Differenz wird durch ein Medium überbrückt. Weitere systemtheoretische Auffassungen von »Mitteilung« und »Information« müssen für das folgende mitbedacht werden: Die Mitteilung einer Information muß zunächst als ein Impuls an die Aufmerksamkeit eines möglichen Adressaten und als Anregung, als ein "Selektionsvorschlag" aufgefaßt werden,⁴² von dem erwartet wird, daß er aufgegriffen wird. Die Mitteilung erfolgt in der Erwartung der Reaktion eines Verstehens und in der Erwartung von durch das Verstehen veranlaßten (Anschluß-) Reaktionen, und sie appelliert an den möglichen Adressaten, diese Reaktionen zu vollziehen. - Die Mitteilung darf nicht als bloße "Dienerin" der Information aufgefaßt werden, sie kann eigenen Motiven folgen und eigene Zwecke verfolgen,⁴³ denn das Medium, das die Mitteilung ermöglicht, darf nicht als neutrales Gefäß aufgefaßt werden, das an und für sich nichts bedeutet, als den Transport einer Information zu ermöglichen. Das Medium kann selbst Informationen enthalten, die es zusätzlich zur eigentlichen Information transportieren und dabei diese beeinflussen und ergänzen oder selbst gar in ihrer Bedeutung dominieren kann. - Ein Kommunikationsakt ist zustande gekommen, wenn die Mitteilung verstanden wurde, besser gesagt: wenn die Mitteilung angekommen ist, wenn sie angenommen wurde. Denn »Verstehen«, das »richtige«, eindeutige, "gleichsinnige" Verstehen einer Information in derselben Identität, die sie für den Informanten hat, wird in der Systemtheorie als eher unwahrscheinlicher Glücksfall aufgefaßt.⁴⁴ Unter »Verstehen« muß zunächst also auch differentes (»falsches«) Verstehen mitverstanden werden, denn es muß, wie bemerkt, davon ausgegangen werden, daß eine Information für denjenigen, der sie hatte, etwas gänzlich anderes bedeutet haben kann als das, was derjenige, dem sie mitgeteilt wurde, aus ihr gemacht hat.

3. (Verstehensselektion): Voraussetzung für das »Verstehen« im eben erklärten Sinn ist eine dritte Selektion, welche auf der Unterscheidung der Information von ihrer Mitteilung basiert. Das heißt, der Adressat muß in der Lage sein, die Mitteilung von dem zu unterscheiden, was sie mitteilt. Ihm muß klar sein, was eine Mitteilung ist, nämlich eine Trägerin einer Information, und was eine Information ist, nämlich nicht ein »Rauschen«, sondern etwas, das etwas bedeutet, das man verstehen kann, und ihm muß klar sein, daß der Mitteilende erwartet, daß seine Mitteilung verstanden wird. Kurz gesagt, es muß dem Adressaten klar sein, daß er sich in einer Kommunikationssituation befindet. Erst wenn ihm dieses gewiß ist, kann er verstehen. - Von dieser für das Verstehen unabdingbaren Gewißheit in der "Situationsauslegung" kann und muß hier nicht mehr bemerkt werden, als daß sie, nach Luhmann, in der Sozialität des Kommunikationsprozesses "durch bloßes Unterstellen"⁴⁵ generiert wird und im Verlauf der "Ausdifferenzierung des Kommunikationssystems Gesellschaft" eingeübt wurde.⁴⁶ - Mit dem Verstehen ist der Kommunikationsakt abgeschlossen. Eine an das Verstehen anschließende Reaktion gehört, obwohl sie als erwartetes Ergebnis im Kommunikationsakt zwingend impliziert ist, nicht mehr dazu, sondern ist Gegenstand einer vierten Selekti-

⁴² Luhmann 1984a, S. 194.

⁴³ Luhmann 1984a, S. 223.

⁴⁴ Luhmann 1984a, S. 216-225.

⁴⁵ Luhmann 1985, S. 157.

⁴⁶ Ausführlich bei Luhmann 1984a, S. 195-196.

on, jener der Annahme oder Ablehnung der wie auch immer verstandenen Mitteilung.⁴⁷ "Kommunikation, verstanden als Grundelement sozialen Geschehens, stellt also in dynamischer Hinsicht betrachtet nichts anderes dar als Anschlußfähigkeit".⁴⁸

Das Verstehen einer Mitteilung beginnt mit der Unterscheidung der Mitteilung von dem, was sie transportiert, also der Information. Die Information muß gewissermaßen aus der Mitteilung herausgeschält und in ihrer eigenen, ursprünglichen Identität rekonstruiert werden, was voraussetzt, daß auch die Identität der Mitteilung und dabei die Identität der Form der Mitteilung - die Identität des Mediums, das die Information als Mitteilung transportiert - erkannt wird. Dieser Verstehensprozeß "verlangt" in allen seinen Komponenten "sinnhafte Deutungen".⁴⁹ Das heißt, die Selektionen des Mitteilenden müssen vom Adressaten gedeutet werden, indem er zur jeweiligen Selektion, wie weiter oben beschrieben, ihren Selektionshorizont (Kontext) rekonstruiert und die Selektion in ihrer Differenz zum Selektionshorizont betrachtet. Seine Deutung, die nur auf seinem spezifisch strukturierten kognitiven Instrumentarium basieren kann, welches nicht anders als selektiv arbeiten und etwa nur wahrnehmen kann, was es wahrzunehmen gelernt hat oder was es wahrzunehmen bereit ist, kann zutreffen oder fehlgehen. Wahrscheinlicher ist es, daß sie fehlgeht, weil sie mit großen Unwägbarkeiten, Unschärfen und Unbestimmtheiten belastet ist, wie bereits die seligierte Information und auch ihre Transformation in eine Mitteilung. Man muß also "bei aller Kommunikation mit einer mehr oder weniger großen Verlustquote rechnen, mit Unverständlichkeiten, mit Ausschlußproduktion."⁵⁰ Will man verstanden werden, muß man den Glücksfall des Verstehens wahrscheinlicher machen. Zunächst einmal können Mißverständnisse kontrolliert und korrigiert werden, indem im anschließenden Kommunikationsakt geprüft wird, ob der vorhergegangene Akt ein gleichsinniges Verstehen hervorgebracht hat. Dieses laufende Mitprüfen des Verstehens des vorhergegangenen Kommunikationsaktes, sein "rekursives Absichern" im aktuellen Kommunikationsakt, geschieht ständig, und erst dieses macht Kommunikation zum *selbstreferentiellen* Prozeß.⁵¹ Die aussichtsreichsten Möglichkeiten für das Gelingen gleichsinnigen Verstehens bestehen in der Regulierung der Differenz von Information und Mitteilung, in der Vereinbarung, wie eine Information mitgeteilt werden kann, damit man sie verstehen kann - sie bestehen also in der Regulierung des *Mediums*.⁵² Sprache und Schrift sind Kommunikationsmedien, die auf akustischem beziehungsweise optischem Zeichengebrauch beruhen, der sehr starken Regulierungen und Standardisierungen unterworfen ist und dadurch *gleichsinnigen* Zeichengebrauch wahrscheinlicher machen und Mißverständnissen vorbeugen kann. Im Verlauf der Evolution der Kommunikation wurden immer komplexere Regelsysteme zur Standardisierung von Zeichen-, Sprach- und Textgebrauch entwickelt, wie etwa die Rhetorik (*ars rhetorica*, Redekunst), an die sich dann auch die bildende Kunst anlehnte, auf deren Regulierungen ich im nächsten Kapitel ausführlich eingehen werde. Die gesteigerte Komplexität der Regelsysteme bringt allerdings nicht nur größere Sicherheiten in der Informationsverarbeitung, sie erweitert zugleich auch wiederum den potentiellen Selektionshorizont, aus dem seligiert werden muß. Damit bleibt das gleichsinnige Verstehen an die Selektionskompetenz des Verstehenden gebunden und immer noch fraglich - so besonders das Verstehen eines Kunstwerks, dessen Regelsysteme man nicht kennt.

⁴⁷ Luhmann 1984, S. 212-216.

⁴⁸ Gripp-Hagelstange 1995, S. 68.

⁴⁹ Luhmann 1984a, S. 195.

⁵⁰ Luhmann 1984a, S. 216-217.

⁵¹ Gripp-Hagelstange 1995, S. 70.

⁵² Dazu und zum folgenden Luhmann 1984a, S. 216-225.

Der weiteren Erläuterung meines Untersuchungsgegenstandes muß die Erörterung eines fundamentalen Problems vorausgeschickt werden, das meine Untersuchungen in allen ihren Phasen begleitet hat. Das Problem liegt in den Begriffen »fremde Kunst« oder »differente Kunst« und damit in einer radikalen und zudem paradoxen Unterstellung, die ich bereits im Untertitel und den ersten Seiten dieser Untersuchung vorgenommen habe. Sie ist paradox und radikal, weil ich unterstelle, daß auch solche Artefakte »Kunst« sein könnten, die nicht nach den Regeln des abendländischen Kunstsystems entstanden sind, in welchem nach dem oben Ausgeführten ja doch eigentlich erst bestimmt wird, was überhaupt »Kunst« sein kann,⁵³ und weil tatsächlich, wie sich noch zeigen wird, nahezu alle von mir behandelten Artefakte den im genannten Untersuchungszeitraum gültigen Regulierungs- und Definitionskriterien zunächst überwiegend *nicht* genügen und daher überwiegend *nicht* als »Kunst« aufgefaßt werden konnten. Wenn ich diese Artefakte dennoch rückblickend als Kunstwerke bezeichne, so ist diese Auffassung sowohl durch die Intention meiner Untersuchung als auch durch meinen eigenen gegenwärtigen historischen und kulturellen »Standort« begründet.

Die Intention meiner Untersuchung ist leicht erklärt: sie entsprang dem Wunsch, die Fragwürdigkeiten, Irritationen und Unsicherheiten, die unsere Auseinandersetzung mit fremder Kunst bis heute begleiten, aufzuzeigen und durch eine Analyse ihrer entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen und Gegebenheiten zu einer, wie ich meine, immer notwendiger werdenden, überlegteren, selbstkritischeren und respektvolleren Auseinandersetzung mit fremder Kunst beizutragen. Denn, wie der Kunsthistoriker Hans Belting schreibt: "Die sogenannte Geschichte der Kunst war immer eine solche der europäischen Kunst, in der trotz aller nationalen Identitäten die Hegemonie Europas unumstritten war. Aber dieses schöne Bild ruft heute den Widerspruch all jener hervor, die sich in ihm nicht mehr vertreten finden."⁵⁴

Mein »Standort« in den sozialen Systemen der Kunst und der Wissenschaft in ihren gegenwärtigen »Zuständen« bedarf einer etwas ausführlicheren Beschreibung und Erläuterung, in welcher vordringlich die bisher wesentlichen Diskurse um das, was Kunst sein kann und um die Begriffe »Kultur« und »Identität« vorgestellt werden müssen. Gegenwärtig gelten die meisten der von mir behandelten Artefakte, wie umstritten sie in ihren verschiedenen Rezeptionszeiten auch gewesen sein mögen, unstrittig als Werke der Kunst beziehungsweise der angewandten Kunst (letztere auch »Kunsth Handwerk« oder »Kunstgewerbe« genannt), und sie können, sofern es sich nicht um Immobilien handelt, meist im Kunstmuseum besichtigt werden. Bei einigen von ihnen herrscht jedoch nach wie vor Unsicherheit. Denn bis heute, und seit dem 18. Jahrhundert mit zunehmender Beschleunigung (wie sich an den immer kürzer werdenden Zeitabständen zwischen aufeinander folgenden Kunstprogrammen ablesen läßt), wurde immer wieder neu bestimmt, was Kunst ist. Dabei waren diese Bestimmungen stets äußerst komplex und kaum je so prägnant und eindeutig zu verstehen, daß sie erlaubten, die Kriterien zur Identifikation von Kunst in einem Satz zu erklären oder gar ihre Erfüllung in einem Artefakt auf einen Blick zu erkennen.⁵⁵

⁵³ Gerade auch auf diese »Definitions Shoheit« gründet sich die »Autonomie« der Kunst. »Autonomie« kann systemtheoretisch nicht mehr - wie frühere Theorien (etwa Müller u. a. 1972) suggerieren mochten - so verstanden werden, "dass die Kunst die Gesellschaft verläßt, um sich außerhalb der Gesellschaft zu realisieren. Sie ist und bleibt immer selbst Vollzug von Gesellschaft [...]" Luhmann 1994, S. 12 (weiter auf S. 21-23). Siehe dazu auch Luhmann 1995, S. 215-222.

⁵⁴ Belting 1995, S. 69.

⁵⁵ Zu dieser Problematik siehe auch (ausführlich) Danto 1993 und (kurz und knapp am Beispiel des ready-made) Lüdeking 1994, S. 360-361.

Heute besteht im abendländischen beziehungsweise im daraus hervorgegangenen, westlich geprägten⁵⁶ Kunstsystem und in mit ihm gekoppelten, ebenso westlich geprägten Systemen, wie dem der Wissenschaft (Kunstwissenschaft) und der Wirtschaft (Kunstmarkt), weitgehende, aber längst nicht absolute Einigkeit darüber, daß etwa ein mittelalterliches Gottes- oder Heiligenbild oder ein Bauwerk, ein im 16., 17. oder 18. Jahrhundert entstandenes Möbel oder ein Garten ebenso Kunst sein können wie ein in unserem Jahrhundert entstandenes Urnierbecken (Marcel Duchamps »Fontaine«), ein Fettklumpen (Joseph Beuys' »Fettecke«) oder nachgemachte Waschlumpkartons (Andy Warhols »Brillo Boxes«). Weitaus weniger Einigkeit besteht hingegen in der Frage, ob etwa Kultobjekte von amerikanischen, afrikanischen oder australischen Stammeskulturen Kunst sein können.⁵⁷ So verweigerte der Zulassungsausschuß der Kölner Kunstmesse »Art Cologne« im Jahr 1994 einer Galerie, die mit Werken australischer Aborigines handelt, zunächst die Teilnahme an der Messe mit der Begründung, ihre Waren seien keine Kunst, sondern »Volkskunst«⁵⁸ - etwas, das viele Kunsthistoriker, und in diesem Fall, ihnen aus eigenen Interessen (und nach ihren eigenen Regeln) folgend, auch Teilnehmer des Kunstmarktes, bedeutungshierarchisch »unter« der Kunst angesiedelt sehen.⁵⁹ Und so meinte Hans Belting bei der "Revision" seiner Thesen vom "Ende der Kunstgeschichte" (1995) in seinem Kapitel über "Weltkunst und Minoritäten", es gäbe "in einer Stammeskultur - ja, ich wage es zu sagen - *keine* Kunst, aber nicht deswegen, weil dort die Bilder kunstlos wären. Sie sind nur nicht im Hinblick auf Kunst entstanden, sondern haben der Religion und sozialen Ritualen gedient, was vielleicht bedeutsamer ist, als Kunst in unserem Sinne zu machen."⁶⁰ Auch diese, auf den ersten Blick sehr sicher, eindeutig und einleuchtend anmutende Einschätzung birgt das ganze Ausmaß unserer Schwierigkeiten in der Anerkennung der Kunstqualität dieser Artefakte: Einerseits sollen sie "keine Kunst" sein, andererseits jedoch seien sie auch "nicht kunstlos" und schließlich sogar "vielleicht bedeutsamer als Kunst in unserem Sinne". Beltings Standpunkt erklärt sich aus seiner Auffassung, daß, ebenso wie die in einer Stammeskultur entstandenen Artefakte, auch Artefakte wie mittelalterliche Gottes- oder Heiligenbilder nicht als »Kunstwerke« entstanden seien, sondern ebenfalls als Objekte, "die der Religion und sozialen Ritualen gedient haben".⁶¹ Genaugenommen also dürften nach Belting auch mittelalterliche Gottes- oder Heiligenbilder nicht als »Kunst« bezeichnet werden, weil dieses nicht mit ihrer ursprünglichen Identität, nicht mit ihrem ursprünglichen Entstehungs- und Funktionskontext, vereinbar ist. Nach Luhmann dürften sie nicht als Kunst bezeichnet werden, weil es zur Zeit ihrer Entstehung zwar "artistisches Können",⁶² aber noch kein Kunstsystem gegeben habe. Aber die meisten von uns halten diese Artefakte, wie etwa auch noch ältere, urgeschichtliche oder antike europäische Gottesbilder, heute trotzdem für Kunst. Und wir tun es mit derselben Selbstverständlichkeit, mit der wir inzwischen auch außereuropäische buddhistische und hinduistische Gottesbilder als Kunst bezeichnen und - allerdings *erst seit dem Anfang unseres Jahrhunderts* - in speziellen *Kunst-*

⁵⁶ Als Komplement zur »Westkunst« wird, wie Hans Belting (1995, besonders Kap. 5 - Kap. 8) deutlich machte, nicht mehr nur die »Ostkunst«, sondern die gesamte, nicht westlich geprägte Kunst aufgefaßt.

⁵⁷ Zur Einführung in die Problematik der »Ethnokunst«/»Kunstethnologie« siehe Kreide-Damani 1992, Benzing 1988, Rothfuchs-Schulz 1980, Benzing 1978. Zur Einführung in die Problematik der Bewertung außereuropäischer bzw. nicht westlich geprägter Kunst im westlichen Kunstsystem siehe Bianchi 1992 (darin auch die Paradebeispiele der Ausstellungen »Primitivism in 20th Century art«, New York 1984 [Katalog hier in der Bibliographie aufgeführt als Rubin 1984] und »Les Magiciens de la Terre«, Paris 1989 [Katalog hier in der Bibliographie aufgeführt als Paris 1989]). Beide Problematiken verknüpft Price 1992.

⁵⁸ Raap 1995, S. 412. Vgl. dazu Luhmann 1995, S. 400-401.

⁵⁹ Bauer 1989, Kap. I.I, mit der Überschrift: "»Unter« und »über« dem »Kunstwerk« - Volkskunst und Technik". Dort auf S. 17: "Es gibt im Bereich der »Kunst« und der »artes« den Begriff der »Volkskunst« als ein »darunter«, und »darüber« gibt es das Phänomen der Technik, die einst in den Bereich der Künste gehörte." Deneke 1980, S. 11, definiert "Europäische Volkskunst" als "Zeugnisse traditionsorientierter Handfertigkeit ländlicher Bevölkerungsteile". Beide Autoren fußen ideen- und begriffsgeschichtlich auf Riegl 1894.

⁶⁰ Belting 1995, S. 74. Auch Luhmann stellt in Frage, ob die Kunstwerke australischer Aborigines tatsächlich »Kunstwerke« seien. Luhmann 1995, S. 401.

⁶¹ Belting 1991. Belting Auffassung geht bereits aus dem Untertitel seines Buches »Bild und Kult« hervor; er lautet: »Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst«.

⁶² Luhmann 1994, S. 9.

museen und nicht mehr »nur« in »Völkerkundemuseen« verwahren,⁶³ weil uns "wegen der hohen künstlerischen Eigenart der indoasiatischen Kultur eine Betrachtung lediglich unter ethnologischen Gesichtspunkten nicht mehr gerechtfertigt schien."⁶⁴ Vielen von uns fällt es sogar erheblich leichter, diese fremden Gottesbilder als Kunst anzuerkennen, als etwa die in unserem Kunstsystem entstandenen, oben genannten Werke von Duchamp, Beuys oder Warhol.⁶⁵ Vielen fällt es auch leichter, afrikanische Kultbilder, wie Holzmasken der Dan, als Kunstwerke anzuerkennen, seit sie von europäischen Künstlern der Moderne als Inspirationsquellen genutzt und in eigenen Werken verarbeitet, zum Beispiel von Picasso gemalt oder von Arman in Polyesterharz gegossen wurden. Aber auch dann noch stellt sich die Frage, ob sie damit tatsächlich in unser Kunstsystem als Kunst assimiliert, oder ob sie dann immer noch keine Kunst an und für sich, sondern bloß »Rohmaterial« für die Produktion von Kunst sind.⁶⁶

Man könnte die Unterscheidung zwischen dem, was als Kunst identifiziert werden kann und was nicht, für eine eher müßige Angelegenheit von Spezialisten und »Schöngeistern« halten, hätte nicht die Kunst im Lauf ihrer Entwicklung und im Wandel ihrer Funktionen eine so herausragende Stellung und Bedeutung in unserer Gesellschaft als Ganzes errungen. Ihr hoher ideeller und - vornehmlich durch diesen begründeter - materieller Wert hat sie zu einem begehrten und gefährdeten Gut werden lassen, das immer dringender auch rechtlicher Regelungen bedurfte. Schon seit der Antike, besonders aber seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, wurden staatliche Gesetze und Verordnungen zum Schutz von Kunstwerken (im heutigen Sinn) erlassen, die nicht nur ihre Erhaltung und den Umgang mit ihnen regelten, sondern auch den Handel mit ihnen, ihre Abwanderung und Ausfuhr kontrollierten. Die aus den Untaten des 2. Weltkriegs gezogenen Lehren führten schließlich auch zu zwischenstaatlichen, völkerrechtlichen Vereinbarungen. Allein schon der Verlust des Besitzes von Kunstwerken - schon wenn sie nur geraubt, nicht einmal zerstört werden - wird als Verlust kulturellen Erbes und als Verlust (wesentlicher Komponenten) kultureller Identität beklagt, wie uns die auf allerhöchster staatlicher Ebene geführte Debatte um die »Beutekunst« des 2. Weltkriegs eindringlich vor Augen hält.⁶⁷

Für ein Artefakt selbst kann die Unterscheidung zwischen Kunst und »nicht Kunst« von existentieller Bedeutung sein. Es kann, wie es in der Geschichte der Menschheit unzählige Male geschehen ist, zerstört werden, nur weil man es nicht als Kunst (an-)erkannt hat, und wenn man es dann später - zu spät - schließlich doch als Kunst (an-)erkannte, hat man seine Zerstörung meist schmerzlich bereut. Deshalb ist große Vorsicht vor vorschnellen Unterscheidungen geboten, und »vorschnell« kann hier leicht einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten bedeuten. Deshalb tut die »UNESCO-Kommission zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt«⁶⁸ gut daran, die Unterscheidung zwischen Kunst und »nicht Kunst« als nur eines von vielen möglichen Kriterien

⁶³ Als Beispiel hier in chronologischer Reihenfolge die Berliner Gründungen von Museen für außereuropäische Kunst nach Börsch-Supan u. a. 1980 (Belegstellen in []): 1899: »Vorderasiatisches Museum« [S. 226]. 1904: Islamisches Museum ("Kunst der islamischen Länder sowie des sasanidischen Persien") [S. 244]. 1907: Museum für Ostasiatische Kunst [S. 690]. 1963: Museum für Indische Kunst [S. 677].

⁶⁴ Börsch-Supan u.a. 1980, S. 677, zur Begründung der Ausgliederung des Berliner »Museums für Indische Kunst« aus dem »Museum für Völkerkunde« im Jahr 1963.

⁶⁵ Zur Problematik der Anerkennung der Kunstqualität moderner Kunst in der - auch zum Kunstsystem gehörenden - Laienrezeption siehe etwa den Katalog zur Ausstellung »Das kann mein Kind auch!«: Hannover 1987. Zur nationalsozialistischen Instrumentalisierung der Fragwürdigkeit der Kunstqualität moderner Kunst und deren Auswirkungen bis in die Gegenwart siehe einfürend Grasskamp 1987.

⁶⁶ Dazu grundlegend: Price 1992. Eine kurze Einführung in die Problematik am Beispiel der Kommentare zur New Yorker »Primitivismus«-Ausstellung (1984) bei McEvelly 1992 und 1992a.

⁶⁷ Zur Einführung in die Geschichte des Denkmalschutzes: Kiesow 1982, Huse 1984. Zur neueren rechtlichen Regelung: Buhse 1959, Helfgott 1979, Walter 1988. Zum Kunstraub und zur »Beutekunst«: Treue 1957, Weischer 1978, Friemuth 1989, Haase 1991, Rehork 1994, Nicholas 1995, Heuß 2000.

⁶⁸ Die Ziele, Prinzipien und Kriterien dieser Konvention sind dargelegt unter:
www.unesco.de/c_bibliothek/welterbekonvention.htm, 29.08.2005.

aufzustellen, nach denen sie seit 1972 solche Artefakte für ihre »Liste des Welterbes« seligert,⁶⁹ die "nicht nur für jede Nation, sondern für die Menschheit als Ganzes" und damit auch für jenen - weitaus größten - Teil der Menschheit einen "unschätzbaren und unersetzlichen" Wert darstellen,⁷⁰ für den unser Kunstbegriff gar keine Rolle spielt oder dessen Artefakte wir gegenwärtig (noch?) nicht als Kunst (an-)erkennen können. Tatsächlich stellt die UNESCO-Konvention die Kunst »unter« die Kultur, ähnlich wie in der Kunstgeschichte die »Volkskunst« "»unter«" die Kunst gestellt wurde. Sie begreift die Artefakte, deren Schutz sie sich zur Aufgabe gemacht hat, als "Kulturgüter", und darunter subsumiert sie auch Kunstwerke.⁷¹

Der Begriff »Kultur«, wie ihn die international und interkulturell erarbeitete UNESCO-Konvention verwendet, ist in den letzten Jahrzehnten zum Leitbegriff eines kontroversen gesellschaftlichen Diskurses geworden, der sich sowohl auf die neuen antiontologischen, dekonstruktivistischen und (wie die Systemtheorie) radikal konstruktivistischen Theorieentwicklungen stützen als auch zu ihrer Entwicklung beitragen konnte.⁷² Zwei Eigenschaften des Kulturbegriffs kamen dabei besonders zum Tragen. Sie geben sich besser zu erkennen, wenn man auf den Ursprung unseres Kulturbegriffs zurückblickt. Er läßt sich, was hier später noch ausführlicher geschehen soll,⁷³ zurückführen auf jenen fundamentalen Begriff von »Kultur«, den der Naturrechtsgelehrte Samuel von Pufendorf am Ende des 17. Jahrhunderts erstmals prägte, um die »Natur« und das »Naturgegebene« von alldem zu unterscheiden, "was nicht von der Natur gegeben, sondern vom Menschen - dem Einzelnen wie der Gesamtheit - durch eigenes Bemühen der Natur (der menschlichen Natur wie der Natur der Dinge) hinzugefügt" wurde.⁷⁴ Um diese Unterscheidung treffen zu können, hatte Pufendorf einen imaginären »status naturalis«, einen vorkulturellen Zustand der Welt unterstellt, von dem aus gesehen die Menschen dem von der Natur Gegebenen ihre - höchst verschiedenen - kulturellen Hervorbringungen hinzugefügt hätten. Durch diese Unterscheidung von Naturgegebenem und kulturell Hervorgebrachtem gelang es Pufendorf, die Unterschiedlichkeiten, die großen kulturellen Differenzen der menschlichen Sozietäten (»Kulturen«), als eine Einheit, als ein Gemeinsames der "Menschheit als Ganzes", im *einen* Begriff der »Kultur« zu begreifen. Diese Sicht bildete das Fundament seiner neuen Rechtslehre, die er eben "auch von jenen, welche die Heilige Schrift nicht kennen",⁷⁵ verstanden wissen wollte. Der Kulturbegriff ermöglicht es also, (1.) das »Vom-Menschen-Gemachtsein« unserer Welt zu Bewußtsein zu bringen und zu reflektieren und zugleich (2.) dieses »Gemachtsein« *in* seinen höchst differenten Manifestationen und *trotz* aller Differenzen als eine Einheit, als ein Gesamtes der Menschheit zusammenzusehen. Diese Sichtweise liegt den Kulturdiskursen um »Kulturalität« und »Kulturalismus«, »Interkulturalität« und »Multikulturalismus« zugrunde,⁷⁶ die sich vordringlich mit den wachsenden Problemen auseinandersetzen, die sich aus der zunehmenden Konfrontation differenter kultureller Identitäten in unserer durch die problematischen Erfahrungen der »Globalisierung«⁷⁷ und gar durch die Befürchtung eines drohenden

⁶⁹ Die jeweils aktuelle UNESCO-Liste des Welterbes erscheint unter www.unesco.de, 29.08.2005.
Weiterführende Lit.: Vesper 1995; Hoffmann/Keller/Thomas 1994.

⁷⁰ "Die Verantwortung für den Schutz eines Kultur- oder Naturgutes, das einen "außergewöhnlichen universellen Wert" besitzt, liegt nicht allein in der Hand des jeweiligen Staates; vielmehr fällt er unter die Obhut der gesamten Menschheit." www.unesco.de/arbeitsgebiete/welterbekonvention.htm, 29.08.2005

⁷¹ Zu den Selektionskriterien für Kulturgüter siehe www.unesco.de/c_bibliothek/welterbekonvention.htm, 28.08.2005, Absatz I, Artikel 1.

⁷² Zum Zusammenhang zwischen diesen antiontologischen Erkenntnislehren und dem Multikulturalismus siehe einführend Ostendorf 1994, besonders S. 11. Zu Dekonstruktionismus und Konstruktivismus siehe Prangel 1993.

⁷³ Siehe hier Kap. IV.3.

⁷⁴ Ich paraphasiere hier ein Zitat von Niedermann 1941, S. 159. Es lautet wörtlich: "alles nicht von der Natur Gegebene, sondern vom Menschen - dem Einzelnen wie der Gesamtheit - durch eigenes Bemühen der Natur Hinzugefügte (der menschlichen Natur wie der Natur der Dinge), ist Kultur."

⁷⁵ Niedermann 1941, S. 158.

⁷⁶ Zur Einführung in diese Diskurse: Taylor 1993, Ostendorf 1994, Friedman 1994.

⁷⁷ Friedman 1994.

»Kampfs der Kulturen«⁷⁸ geprägten Zeit ergeben. Es sind im wesentlichen die gleichen Probleme, die in der folgenden Untersuchung reflektiert werden sollen: die verschiedenen grundlegenden Haltungen in der Auseinandersetzung mit Differenz, ihre Anerkennung und Akzeptanz oder ihre Ablehnung und Abwehr sowie Strategien zur Bewältigung von Differenz wie Assimilation und Integration.

»Identität«, als zweiter Leitbegriff der gegenwärtigen Kulturdiskurse und als Begriff für das unverwechselbare, authentische, einzigartig Eigene im Selbstverständnis eines Individuums, einer Gruppe, einer Gesellschaft, einer Ethnie, einer Nation, ist zu einem Begriff für so etwas wie eine »bedrohte Art« geworden. So jedenfalls sehen es, aus ihrer eigenen Gegenwartserfahrung heraus, viele Wissenschaftler besonders seit den 1970er Jahren.⁷⁹ Sie konstatieren für die Zeit seit dem "Zusammenbruch der gesellschaftlichen Hierarchien" im 18. Jahrhundert,⁸⁰ die wir »Moderne« nennen,⁸¹ einen zunehmenden "Identitätsverlust",⁸² einen "änderungstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwund"⁸³ in der dem Menschen für seine Existenz unabdingbar scheinenden Gewißheit um sein Selbst und seine Position in der Welt. Als wesentliche Ursachen dieser kollektiven Erfahrung einer zunehmenden Identitätsverunsicherung ermittelte man, neben den Erfahrungen des "Zusammenbruchs der gesellschaftlichen Hierarchien" und einer fortschreitenden Säkularisierung,⁸⁴ die ebenfalls seit dem 18. Jahrhundert immer virulenter gewordenen Erfahrungen des »Fortschritts«⁸⁵ und einer progressiven »Beschleunigung«⁸⁶ in der Entwicklung sämtlicher Erfahrungsräume. Systemtheoretisch lassen sich diese Erfahrungen als Erfahrungen zunehmender Kontingenz infolge des Übergangs der ständisch geschichteten Ordnung in eine progressive funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft auffassen. In einer funktional ausdifferenzierten und sich immer weiter ausdifferenzierenden Gesellschaft hat ein Individuum keinen stabilen Platz mehr in einer festen Ordnung, sondern es »fluktuiert« in verschiedenen »flüssigen« Funktionssystemen,⁸⁷ in denen es nicht nur seine »einzige« Identität, sondern verschiedene, auch fremdbestimmte, Identitäten gleichzeitig hat (»Rollen spielt«) und fortwährend vor dem Problem steht, "diese Identität mit sich selber und sich selbst mit diesen Identitäten zu identifizieren."⁸⁸ In der historischen Forschung der letzten Jahrzehnte hat man vor allem zwei Strategien ermitteln und erforschen können, die seit dem 18. Jahrhundert zur Kompensation der Erfahrung einer zunehmenden Verunsicherung von Identitätsgewißheit eingesetzt wurden: Historisierung und Nationalisierung.

Als Mittel zur Kompensation »schwindender Identität« wurde demnach besonders die Geschichte eingesetzt. Indem man seine Vergangenheit, das, wodurch man geworden ist, was man ist, stets präsent halte, - nicht nur als geschriebene Geschichte, sondern auch als in ihren »Zeugnissen« und »Dokumenten« in Form von Kultur- und Kunstgegenständen im Alltag oder im Museum präsente Geschichte - könne man sich seiner Identität immer wieder neu versichern. Kunstwerke und sonstige Kulturdokumente würden dabei als kulturelle Identifikatoren fungieren. Aus dieser Auf-

⁷⁸ Huntington 1996.

⁷⁹ Zur Einführung in die neuere Diskussion des Identitätsbegriffes siehe Marquard/Stierle 1979, dort besonders in den Aufsätzen von Henrich, Lübke und Marquard weitere und differenziertere Definitionen. Zum Begriff der »Identität« im Diskurs des Multikulturalismus siehe Taylor 1993 (dort als »Quellen« der Identität auch die Kategorien »Originalität« und »Authentizität« reflektiert). Zur "Nationalen und kulturellen Identität" siehe Giesen 1991.

⁸⁰ Taylor 1995, S. 15.

⁸¹ Zum Begriff der »Moderne« siehe Gumbrecht 1978.

⁸² Giesen 1991, S. 11.

⁸³ Lübke 1985a, S. 13.

⁸⁴ Zum Identitätsproblem als »Säkularisationsprodukt« siehe Marquard 1979 und Blumenberg 1974.

⁸⁵ Zum Fortschrittsbegriff siehe Meier/Koselleck 1975; Koselleck 1975c; Lübke 1975; Koselleck 1980; Koselleck 1985.

⁸⁶ Zum Problem der Beschleunigung bzw. der »progressiven Innovationsverdichtung« siehe Koselleck 1971, S. 671-673; Koselleck 1985, Lübke 1985, Lepenies 1976, S. 21-28.

⁸⁷ Luhmann 1979, S. 340.

⁸⁸ Marquard 1979, S. 349.

fassung einer "Identitätspräsentationsfunktion der Historie"⁸⁹ heraus deutete man Phasen, in welchen man ein signifikant erhöhtes Bedürfnis nach Geschichte feststellte, wie etwa die Zeit des »Historismus« oder auch die Zeit der »Postmoderne« mit ihrem »Museumsboom«, als Zeiten, in denen Identitäten aufgrund der Erfahrung eines besonders beschleunigten kulturellen Wandels besonders starker Versicherung und »Verankerung« bedurften.⁹⁰ Als anderes Kompensativ fungierte nach Meinung von Geschichtswissenschaftlern die Idee des Nationalen, in welcher im Begriff der Nation ein "nicht weiter begründbares", neues "identitätssicherndes Subjekt der Geschichte" gefunden worden sei:⁹¹ "Nationale Identität wird erst zum Thema kultureller und politischer Bewegungen, wenn die Begegnung mit Fremden Vergleiche ermöglicht und eine übergreifende gesellschaftliche Einheit ihre Selbstverständlichkeit verloren hat: in Situationen sozialer Mobilität und politischer Turbulenzen, wie sie die Formierung des europäischen Staatensystems in der frühen Neuzeit oder die Beschleunigung der Geschichte an der Schwelle zur Moderne mit sich brachten. Wenn Selbstbestimmung als Forderung und Gebot an die Stelle fester sozialer Standorte und vorgegebener Identitäten tritt, wenn die gesellschaftliche Hierarchie verflüssigt wird und Herrschaft nicht mehr selbstverständlich ist, wenn die Unruhe der Geschichte zunimmt, dann muß die Einheit der Gesellschaft auf ein neues und umfassendes Fundament gestellt werden, das der Flüchtigkeit und Ungewißheit der Geschichte und der individuellen Entscheidung entzogen ist. Unverrückbares bietet sich hier an: »Natürliches« wie Herkunft und Abstammung [= lat. »natio«], Vergangenes wie die gemeinsame Geschichte, Unüberbietbares wie Literatur oder Nicht-Imitierbares wie die alltäglichen Gebräuche und Sitten."⁹² Allerdings sei es jedoch nicht so, daß diese Kompensative nur dazu dienen, eine vermeintlich »naturegegebene« Identität zu präsentieren und zu sichern, sondern es sei vielmehr so, daß in ihnen eine *neue* Identität "kulturell und historisch" *erst konstruiert* ("behauptet, beschrieben und geschaffen") werde, die dann im Lauf der Zeit als »natürlich« erscheine.⁹³

Systemtheoretisch gesehen ist Identität eine Konstruktion. Sie wird durch Unterscheidung generiert, sie gründet auf Differenz.⁹⁴ Was aber die Differenz ausmacht, ist die Einheit des Unterschiedenen, "ist das immanente und nicht auflösbare Verwiesensein der beiden unterschiedlichen Seiten aufeinander. Das eine ist nicht ohne das andere, und das andere ist nicht ohne das eine. Mehr noch: Das eine ist nur, was es ist, aufgrund des anderen und das andere ist nur, was es ist, aufgrund des einen."⁹⁵ Mit anderen Worten: Ohne Differenz kann es keine Identität geben. Für die Systemtheorie ist Differenz als katalysierende Irritation die Voraussetzung und der Motor für Kommunikation und damit für die Strukturbildung (das »Entstehen«) von Systemen und ihre (weitere) Ausdifferenzierung (Evolution). Sie ist sozusagen der Anfang und die Garantin für die Möglichkeit von Entwicklung. Ohne Differenz kann ein System weder entstehen noch "Zukunft" haben.⁹⁶

⁸⁹ So der Titel von Lübke 1979.

⁹⁰ Zum »Historismus« siehe Rösen 1993; dort auf S. 19: "Dabei ging es nicht vornehmlich um innerfachliche Strategien der historischen Forschung, sondern darum, daß die zeitgeschichtliche Erfahrung eines kurzfristigen und tiefgreifenden Wandels aller Lebensbereiche mit dem Bedürfnis nach tragfähigen Normen individuellen und kollektiven Handelns in Einklang gebracht werden mußte. Dieser Wandel wurde von den Betroffenen als drohender Verlust ihrer individuellen und kollektiven Identität empfunden. Historisches Denken wurde unter dem Titel »Historismus« als spezifische Weise diskutiert, die bedrohte Identität neu zu artikulieren." Zur "progressiven Musealisierung unserer kulturellen Umwelt" siehe Lübke 1983; Lübke 1985; Lübke 1985a; Marquard 1994.

⁹¹ Giesen 1991, S. 10. Zur generellen Einführung in die Problematik siehe Dann 1991.

⁹² Giesen 1991, S. 14.

⁹³ Giesen 1991, besonders S. 10-12 (Zitate auf S. 12). Siehe dazu auch Leon Wieseltiers Argumente "Wider das Identitätsgetue" (1995).

⁹⁴ Luhmann 1979; Gripp-Hagelstange 1995, Kap. II: "Am Anfang ist die Differenz".

⁹⁵ Gripp-Hagelstange 1995, S. 133.

⁹⁶ Luhmann 1995, S. 497; S. 501.

Welche Rolle spielt die Kunst in solchen identitätskonstruktiven Prozessen? Die Kunstwissenschaft geht seit ihren kulturhistorischen Anfängen⁹⁷ davon aus, daß Kunstwerke oder Kulturgüter so etwas wie »semantisch« (mit Bedeutungen) gefüllte "Container" seien,⁹⁸ wobei ihre jeweilige »Füllung« aus dem in ihrer Entstehungszeit vorhandenen semantischen Material geschöpft worden sein soll, welches die Geschichte überliefert hat.⁹⁹ Die Entwicklung dieser Auffassung hat selbst eine sehr lange Geschichte,¹⁰⁰ die in meinen Untersuchungen mitverfolgt werden wird. Im hier zu untersuchenden Zeitraum wurde diese Theorie besonders deutlich von den Antiquaren des 15. bis 17. Jahrhunderts formuliert, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, die historischen Ereignisse und die Kultur der Antike aus der Zusammenschau aller literarischen und nichtliterarischen Hinterlassenschaften dieser Zeit ideell zu rekonstruieren. Die meisten Antiquare waren der Überzeugung, daß die nichtliterarischen antiken Kulturgegenstände (Münzen, Vasen, Statuen, Reliefs, Bauwerke etc.) "Tatzeugen", "Figuren der Fakten", "Symbole und Beweise" der literarisch überlieferten historischen Schilderungen der antiken Kultur und der Ereignisse ihrer Zeit wären, und daß man sie als »Tatzeugen« befragen oder als »Figuren« und »Symbole« entschlüsseln könnte, indem man sie mit den »passenden« Texten verknüpfte (= kontextualisierte). Schon in dieser Zeit entwickelte sich auf dieser Prämisse die Theorie einer festen Zuordnung von Formen und Bedeutungen, die man damals »Iconologia« (Cesare Ripa, 1593) nannte, und auf dieser Basis entwickelten sich dann später auch nahezu sämtliche kunstwissenschaftlichen Methoden zur Entschlüsselung der Bedeutung von Kunstwerken. Wie immer man diese Methoden nennen mochte - am treffendsten nannte man sie »Ikonologie«¹⁰¹ - sie alle beruhten auf dem Prinzip der Zuordnung von Formen und semantischen Inhalten. Zu den jüngeren Ausprägungen dieser Theorien gehören jene, die Kunstwerke als "Bedeutungsträger" (Günter Bandmann)¹⁰² oder Kulturgüter (Kunstwerke inbegriffen) als "Semiophoren" (Krzysztof Pomian)¹⁰³ auffassen.

"Die traditionelle Kunstgeschichte betrachtet" den semantischen Gehalt eines Kunstwerkes "in der Regel als statische Größe. [...] Mit anderen Worten: Die Bedeutung des Kunstwerks ist bereits vorhanden und braucht nur noch gefunden zu werden. Nicht zufälligerweise heißt es oft von einem bestimmten Text oder Emblem, er bzw. es böte »den Schlüssel zum Kunstwerk«. Die Kunstwerke ihrerseits fungieren als Schlüssel zur Vergangenheit,"¹⁰⁴ denn man geht, wie gesagt, davon aus, daß die »Füllung« des »Containers« Kunstwerk aus dem semantischen Material jener bestimmten Zeit und Kultur entnommen ist, in welcher das Kunstwerk entstanden ist. Das heißt, man identifiziert (durch Zuordnung, systemtheoretisch: durch Selektion) bestimmte historische Formen mit bestimmten historischen semantischen Inhalten. Diese Identifikation kann so weit gehen, daß man die Gesamtheit der als »typisch« ermittelten (seligierten) Formen eines Zeitabschnitts (»Epochenstil«) mit der Gesamtheit der von den historischen Wissenschaften aus dem Fundus der Geschichte ermittelten (seligierten) »typischen« semantischen Kontexte (= der kulturellen Identität) dieses Zeitabschnitts identifiziert.

Eine systemtheoretisch orientierte Kunstwissenschaft jedoch kann die semantische »Füllung« eines Kunstwerks keinesfalls mehr als "statische Größe" betrachten, sondern sie muß vielmehr davon ausgehen, daß ein Kunstwerk als eine Kompaktkommunikation und als ein Programm

⁹⁷ Siehe dazu Dilly 1979, S. 80-89.

⁹⁸ Zijlmans 1995, S. 283.

⁹⁹ Die Kunstgeschichte / Kunstwissenschaft sieht das »semantische Material« nicht auf die in der Ideen- und Begriffsgeschichte ermittelte historisch-politische Semantik begrenzt, sondern schöpft es aus allen Bereichen der Geschichte (Politik, Religion, Wirtschaft, Gesellschaft, Wissenschaft, Kunst etc.).

¹⁰⁰ Eberlein 1988, S. 176-178 geht zurück bis zur spätantiken Symbolik und Allegorese (mit Lit.).

¹⁰¹ Siehe dazu einleitend Eberlein 1988 und Falkenburg 1995.

¹⁰² Bandmann 1990 [1951].

¹⁰³ Pomian 1988. Pomian betrachtet darüber hinaus auch natürlich entstandene Gegenstände (Naturgüter) als Semiophoren.

¹⁰⁴ Zijlmans 1995, S. 283 [Hervorhebung von mir].

für Kommunikationen über das Kunstwerk oder, um bei der »Container«-Metapher zu bleiben, daß der »Container Kunstwerk« als ein Medium für eine Mitteilung in einem Kommunikationsprozeß aufzufassen ist. Die ursprüngliche »Füllung« des »Containers« muß als Information aufgefaßt werden, die im Medium des Kunstwerks zur Mitteilung geworden ist und als solche (wie auch immer) verstanden werden muß oder kann. In Anwendung der systemtheoretischen Kommunikationstheorie muß demnach davon ausgegangen werden, daß die ursprüngliche semantische »Füllung« des »Containers Kunstwerk« in jedem Rezeptionsakt (Verstehensakt) durch die wechselnden Voraussetzungen und Bedingungen des »Verstehens« verwandelt, dem jeweiligen »Verstehen« anverwandelt werden kann.

Auf der Basis der bisherigen Ausführungen lassen sich nun der Gegenstand, die Organisation und der weitere Verlauf meiner Untersuchungen wie folgt spezifizieren: Gegenstand der Untersuchungen ist die Entwicklungsgeschichte der abendländischen Kommunikationen (Auseinandersetzungen) mit differenter Kunst und über differente Kunst vom 16. Jahrhundert bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Diese Kommunikationen sollen, ausgehend von einer Rekonstruktion ihrer jeweiligen historischen Bedingtheiten (kognitive, normative, mediale) und Kontexte, einer kommunikationstheoretischen Analyse unterzogen werden, wie sie oben am Beispiel eines Kommunikationsaktes erläutert wurde. Als wesentliche »Orte« dieser Kommunikationen lassen sich, aufgrund des vorgefundenen Materials, das abendländische Kunstsystem und mit ihm gekoppelte Systeme benennen, vor allem jenes der Wissenschaft mit den Bereichen Philosophie, Antiquarianismus, Geschichte, früher Anthropologie und Ethnologie, Religions- und Kulturkomparatistik und Kunstgeschichte (in heutigen Begriffen). Die Funktion, die der Kunst im Kontext dieser Kommunikationen unterstellt und nachgewiesen werden soll - zusätzlich zu ihrer jeweils selbstbestimmten Funktion -, ist die der Präsentation und Konstruktion kultureller Identität.¹⁰⁵ Als wesentliche in dieser Funktion implizierte »Einstellungen« zur Differenz sollen aufgezeigt und analysiert werden die Ablehnung und Abwehr von Differenz, ihre Anerkennung und Akzeptanz sowie Strategien zur Bewältigung von Differenz wie Assimilation und Integration.

Ausgangspunkt der Untersuchungen ist das 16. Jahrhundert als die Zeit, in welcher jene aus den Selbstbeschreibungen (Theorien, Geschichten) des Kunstsystems zu entnehmenden Selbstregulierungen (Regeln, Normen) für die Produktion und Rezeption von Kunst als etabliert betrachtet werden können, aus denen sich ermitteln läßt, was hier als »differente Kunst« bezeichnet und behandelt wird. Diese später ausführlicher zu erläuternden Normen orientierten sich, wie bisherige Forschungen ergeben haben, entsprechend der damals selbstbestimmten Funktion der Kunst, möglichst vollkommene Nachahmungen der Natur zu produzieren, weitestgehend am Vorbild der (noch nicht klar in römisch und griechisch differenzierten) Antike, in deren Kunst man diese

¹⁰⁵

Die Präsentation und Konstruktion kultureller Identität wird hier als *eine* aus verschiedenen möglichen Funktionen ausgewählt, die Kunst haben kann. Anders als die Kunstgeschichte, die zuletzt in einer "Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen" (Busch 1990) die "religiöse", die "ästhetische", die "politische" und die "abbildende" Funktion der Kunst eher rezeptionsgeschichtlich betrachtet hat, versucht Luhmann (1986, 1995) durch seine systemtheoretische Beobachtung des Kunstsystems sozusagen »von innen heraus« zu ermitteln, welche Funktionen das Kunstsystem im Lauf seiner Entwicklung *selbst als die seinen* bestimmt hat, "was keineswegs ausschließt, daß externe Beobachter die Funktion und ihren Kontext beschreiben und sie anders beschreiben können als das Funktionssystem selbst" (Luhmann 1986, S. 624). Die Identität der Funktion eines Funktionssystems ist für Luhmann dadurch definiert, daß "sie so ausdifferenziert ist, daß sie durch kein anderes wahrgenommen werden kann (Luhmann 1986, S. 624; ausführlicher in Luhmann 1995, S. 215-300). Dieses läßt sich, anders als von der von Luhmann ermittelten Systemfunktion, die hier bereits in Anm. 29 referiert wurde und sich in weiten Teilen mit der kunsthistorisch ermittelten "ästhetischen" Funktion der Kunst (Busch 1990, Bd. 1, Teil II) deckt, von der von mir unterstellten Funktion nicht behaupten. Sie kann auch von anderen Funktionssystemen, wie etwa der Wissenschaft und der Politik wahrgenommen werden, aber eben *auch*, wie hier gezeigt werden soll, von der Kunst. Zur generellen Problematik der Ermittlung der Funktionen der Kunst siehe (am Beispiel der Literatur) Voßkamp 1983.

Funktion in Perfektion erfüllt sah. Diese »neu-antiken« ästhetischen Normen, an welchen selbstverständlich auch die immer zahlreicher nach Europa gelangenden Werke außereuropäischer Kunst gemessen werden mußten, beanspruchten bis weit ins 17. Jahrhundert hinein alleinige und absolute Geltung und wurden als »natürlich« aufgefaßt. Am Ende des 17. Jahrhunderts aber ist als Ergebnis der »Querelle des Anciens et des Modernes« diese Kontinuität gebrochen worden, indem man die antike Kunst als Produkt ihrer eigenen historischen Bedingtheiten erkannte, sie als Norm ihrer eigenen Zeit verzeitlichte und in diese »zurückschickte«, anstatt ihr länger eine überzeitliche, alleinige und absolute Geltung auch in der Gegenwart zuzubilligen.¹⁰⁶ Mit der aus der Reflexion ästhetischer Normen gewonnenen Erkenntnis der Historizität der Welt wurde der Weg für eine Ausdifferenzierung ästhetischer Normen freigegeben und die Voraussetzung für die Entwicklung des künstlerischen Stilpluralismus geschaffen,¹⁰⁷ dessen erste Manifestationen sich bereits im 18. Jahrhundert finden.¹⁰⁸ An diesem bewährten Entwicklungsmodell werden sich meine Untersuchungen orientieren, allerdings werde ich diesem Modell noch eine Komponente hinzufügen: Der Erkenntnis der Historizität der Welt und ihrer ästhetischen Normen soll die ebenfalls am Ende des 17. Jahrhunderts mit der »Entdeckung« des Kulturbegriffs gewonnene Erkenntnis ihrer Kulturalität als Komplement an die Seite gestellt und als eine weitere Diskontinuität in der Entwicklung der Auseinandersetzung mit differenter Kunst behandelt werden. Es wird also zu prüfen sein, wie sich die Infragestellung bisheriger, als »naturegegeben« aufgefaßter normativer Verbindlichkeiten auf die zu untersuchenden Kommunikationen auswirkte, wobei davon auszugehen ist, daß diese Entwicklung zwangsläufig zu Orientierungsproblemen führen und die Suche nach neuen Orientierungen einleiten mußte.

Neben der Entwicklung dieser normativen Kommunikationsbedingungen soll die Entwicklung der medialen Kommunikationsbedingungen, insbesondere jene der Materialität der Kommunikationen, untersucht werden. Diese Untersuchung hat auch zum Ziel, die materiellen Voraussetzungen ästhetischer Ausdifferenzierung (»Stilpluralismus«) zu klären. Dazu müssen grundlegende Fragen erörtert werden, wie zunächst die Frage nach den Formen der qualitativen und quantitativen Präsenz differenter Kunst in ihren jeweiligen Rezeptionsgegenwarten. Die Frage nach der Quantität ist eine eher rhetorische, denn es versteht sich wohl von selbst (und die Kunstgeschichte hat diese Entwicklung dokumentiert¹⁰⁹), daß es im Lauf der Zeit und im Zug der zunehmenden Kontakte mit immer mehr fremden Menschengesellschaften zu einer stetig wachsenden Präsenz differenter Kunst gekommen sein muß. Die Beantwortung der Frage nach der qualitativen Präsenz differenter Kunst ist Voraussetzung für die Klärung der Frage, wie der Vorbildfundus an differenten Stilen, auf welchem der Stilpluralismus gründet, überhaupt akkumuliert werden konnte.¹¹⁰ Denn es ist davon auszugehen, daß diese Akkumulation nicht allein durch das seit dem 16. Jahrhundert zunehmende Sammeln und Präsenthalten der Kunstwerke selbst (Wie sollte dieses mit Architekturen und anderer immobilier Kunst möglich sein?), sondern nur durch ein Sammeln und Präsenthalten von *Kommunikationen über* Kunstwerke mit den *Medien* Schrift und Bild (= Abbildung) zustande kommen konnte. Hier nun besonders kommt die strukturelle Kopplung des Systems »Kunst« mit jenem der »Wissenschaft« ins Spiel, in welchem das Wissen über differente Kunst und die Kulturen, die diese Kunst hervorgebracht haben, erwirtschaftet, gemehrt, bewahrt, geordnet und vermittelt wird. Es wird zu untersuchen sein, wie die beiden Systeme auf die Kommunikationen des jeweils anderen reagierten.

¹⁰⁶ Jauß 1964.

¹⁰⁷ Brix/Steinhauser 1978, S. 255.

¹⁰⁸ Schepers 1978, Buttler 1980, 1982, 1989.

¹⁰⁹ Vgl. Anm. 18.

¹¹⁰ Vielleicht liegt es an ihrer vordergründigen Banalität, daß diese Frage von der Kunstgeschichte bisher nie gestellt wurde.

Wie bei der Präsenz von differenten Kunstwerken, so kann auch beim Wissen über differente Kunstwerke von einer zunehmenden Akkumulation und Präsenthaltung (Buch- und Bildruck) ausgegangen werden. Eine Akkumulation von Kommunikationen zu einer Simultanpräsenz (wie sie vor allem in historischen Wissenschaften praktiziert wird) aber "muß zu einer Komplexität auflaufen, in der sich niemand mehr zurecht findet".¹¹¹ Auch diese Orientierungsprobleme müssen durch neue Ordnungsstiftungen bewältigt werden, welchen unterstellt werden kann, daß auch sie sich wiederum auf die Auseinandersetzung mit differenter Kunst auswirken. Als Paradigmen neuer Ordnungsstiftung, deren diesbezügliche Auswirkungen hier analysiert werden sollen, lassen sich die oben bereits vorgestellten der »Historisierung« beziehungsweise »Temporalisierung« und »Nationalisierung« anführen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert zu wirken begannen und um die Mitte des 19. Jahrhunderts voll entfaltet waren.¹¹²

Es liegt auf der Hand, daß eine Untersuchung über einen so großen Zeitraum, der viele in sich bereits äußerst komplexe Forschungsgebiete umfaßt, wie etwa die Gotikrezeption und das Historismusproblem, nur höchst selektiv, um nicht zu sagen »eklektisch«, und in Teilen auch nur über eine sekundäre, allerdings differente Anwendung bereits erbrachter Forschungsleistungen erfolgen kann. Aber auch diese bereits erbrachten Forschungsleistungen stehen hier zur Debatte, insofern sie Teil der Problematik sind. Auch die Präsentation und Analyse der zum großen Teil neu erschlossenen Primärtexte und der darin beschriebenen Auseinandersetzungen kann nicht anders als exemplarisch sein. Man mag daher manche, in der konventionellen Forschung als »berühmteste« oder »wichtigste« anerkannte Beispiele von Rezeptionen oder Kommunikationen vermissen, während hier aufgeführte, bisher unbekannte, weniger berühmte oder vermeintlich weniger wichtige, fragwürdig erscheinen mögen. Aber diese Untersuchung kann und will nur ein Anfang und eine Einladung sein, diesen Anfang fortzuführen, und ihr wesentliches Anliegen liegt eben gerade darin, dieses *weniger* Berühmte, Bekannte und Anerkannte und die Arten und Weisen, in welchen wir uns mit ihm auseinandersetzen, bewußter und bekannter zu machen.

¹¹¹ Luhmann 1986, S. 631.

¹¹² Zur Temporalisierung / Historisierung grundlegend: Lepenies 1976; aus systemtheoretischer Sicht: Luhmann 1993, S. 288-300.

II. Kulturelle Identifikation und kulturelle Entfremdung

II.1

"von Natur aus etwas Leichtes und Bequemes"

Die Regeln der Kunst und ihre Differenzen

"Meinem Dafürhalten nach sind von Natur aus für jede Kunst und Wissenschaft gewisse Principien, Vortheile und Regeln vorhanden; wer diese durch Aufmerksamkeit wahrgenommen und für sich benützt haben wird, der wird seine Absicht seinem Vorhaben entsprechend auf das Schönste erreichen. Denn gleichwie die Natur in einem Baumstumpf oder einer Erdscholle - wie wir sagten - darthat, wie du es anzustellen, dass irgendetwas durch deine Kraft ihren Werken ähnlich werden könnte, so existirt ebenfalls von Natur aus etwas Leichtes und Bequemes, wodurch du bestimmte und feste Mittel und Normen erhältst, vermöge deren Kenntniss du auf angemessenste und geeignetste Weise die höchste Schönheit an dem bestimmten Kunstwerk erreichen kannst."¹¹³

In diesem ersten Kapitel geht es darum, die »Regeln der Kunst« festzustellen, das heißt jene Kriterien zu ermitteln, welche die jeweils gängigen Konventionen der abendländischen Kunst ausmachten und damit die Unterscheidung einer jeweils differenten Kunst ermöglichten. Ihre wohl früheste zusammenfassende Formulierung erfuhren die seit dem 14. Jahrhundert entwickelten Regularien der Bedingungen für die Produktion und Rezeption von Kunst in den Schriften des Architekten, Bildhauers, Malers und Dichters Leon Battista Alberti »Über die Malerei« (De pictura, 1435)¹¹⁴, »Über die Baukunst« (De re aedificatoria, 1450/52) und »Über das Bildwerk« (De statua, 1464), aus welcher die oben zitierten Zeilen entnommen sind. Für Alberti existierten diese "Principien, Vortheile und Regeln" vermeintlich "von Natur aus" und galten sowohl für die Kunst als auch für die Wissenschaft, einen der in seiner Zeit wichtigsten Anlehnungskontexte der Kunst. Mit ihrer Anlehnung an die Wissenschaft versuchten humanistisch gebildete Künstler wie Alberti, für die Kunst, die bisher dem bloßen Handwerk (den »artes mechanicae«) zugeordnet war, den gesellschaftlich höher angesehenen Status im Verein der »artes liberales«, der Vorläuferinnen unserer heutigen Wissenschaften, zu reklamieren.¹¹⁵ Die Herstellung und Beurteilung von Kunst und Schönheit, so behaupteten sie, setzte nicht allein technisches Können, sondern vielmehr auch eine wissenschaftlich fundierte Theorie voraus, die sie in ihren Traktaten zu schaffen suchten. Dementsprechend wissenschaftlich begründet waren daher auch die von ihnen - und keineswegs »von der Natur« - aufgestellten Regularien, die tatsächlich nur für jene "etwas Leichtes und Bequemes" haben konnten, die mit ihrem Erlernen wie mit dem Erlernen der Sprache aufwuchsen.

Zusammengefaßt unter den Begriffen »Kunsttheorie« und »Ästhetik« wurden diese Regularien von der kunsthistorischen Forschung, seit ihrer Institutionalisierung an den Universitäten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aus allen möglichen Arten von Quellentexten¹¹⁶ extrahiert, gesammelt und systematisiert, mit dem Ziel, sie für ein besseres historisches Verstehen (Rekontextualisieren) der in Abhängigkeit von ihnen produzierten und rezipierten Kunstwerke einzusetzen.

¹¹³ Alberti 1970, S. 172.

¹¹⁴ 1436 ins Italienische übertragen als »Della pittura libri tre«.

¹¹⁵ Als »freie Künste« wurden in der römischen Antike die, im Gegensatz zu den »mechanischen Künsten«, dem »freien Mann« vorbehaltenen Bildungstätigkeiten bezeichnet. In der Spätantike bildete sich der Kanon der Siebenzahl der »freien Künste« mit dem mathematisch bestimmten »Quadrivium« aus Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik und dem grammatisch-literarisch bestimmten »Trivium« aus Dialektik, Grammatik und der dieses Trivium dominierenden Rhetorik. Zur Bedeutung der »artes liberales« zur Zeit Albertis siehe Westfall 1969, zum "modernen System der Künste" in seiner Beziehung zu den »artes mechanicae« und den »artes liberales« siehe Kristeller 1951-1952.

¹¹⁶ Jäger 1990, S. 24-28 ("Die Kunstabhandlungen") gibt eine Übersicht der verschiedenen Textarten.

Aus den Mosaiksteinchen vieler einzelner Untersuchungen, die sich nicht selten mit nur einem einzigen »zentralen Begriff« aus der Kunsttheorie befassen, versuchen von Zeit zu Zeit einige Forscher, das gesamte Regelsystem in seinen jeweiligen historischen »Zuständen« zu rekonstruieren, wobei sich meist herausstellt, daß dieses wegen der Komplexität des Systems "für einen einzelnen eine kaum lösbare Aufgabe sei".¹¹⁷ Wer dieses trotzdem wagt, kommt schwerlich umhin, sich zu "einer gewissen wissenschaftlichen Unbekümmertheit, um nicht zu sagen Naivität" zu bekennen¹¹⁸ - ein Bekenntnis, dem ich mich im Hinblick auf meine folgenden Ausführungen nur anschließen kann, und ein Bekenntnis, das indirekt wohl auch ermessen läßt, was den Produzenten differenter Kunst von ihren Kritikern zugemutet wurde.

Der Rahmen meiner Untersuchung erfordert zwar nur eine sehr selektive Vorstellung der »Regeln der Kunst«, das heißt ich kann mich auf jene beschränken, gegen welche die Kunstwerke, die von mir als »different« bezeichnet werden, nach Meinung ihrer Kritiker verstoßen hätten, aber auch das ist nicht einfach. Denn die Regeln des Kunstsystems sind nicht als griffige Gesetzesformeln formuliert und auch nicht wie in einem Gesetzkatalog in stringenter Systematik nach Paragraphen und Artikeln aufgelistet, so daß man jeder Beanstandung die konkret und exakt passende Regel zuordnen könnte. Die Regeln des Kunstsystems sind vielmehr in vielerlei Traktaten verstreute »Mitteilungen«, die »verstanden« werden wollen. Mein »Verstehen« wird im folgenden darauf basieren, daß ich versuchen werde, zu den mir bekannten Kritiken an differenter Kunst die Kontexte (Selektionshorizonte) zu rekonstruieren, aus denen die Kritiker ihre Argumente ausgewählt haben, und diese Kontexte in ihrem ursprünglichen Beziehungsgefüge zu lokalisieren. Dabei helfen mir die von den oben genannten »bekennenden« Autoren geleisteten Verständnishilfen in Gestalt der von ihnen bereits vorgenommenen Rekontextualisierungen.¹¹⁹ Ich werde mich bemühen, meine Darstellung so abzufassen, daß sowohl eine kunsthistorisch nicht geschulte Leserschaft als auch die zahllosen Produzenten und Rezipienten differenter Kunst (hätten) verstehen mögen, was an differenter Kunst nicht »in Ordnung« sein soll.

Die meisten der von mir gefundenen Kritiken an differenter Kunst - die ich vorläufig nur zusammenfasse und erst in den folgenden Kapiteln ausführlich wiedergeben werde - betreffen die Malerei und die Architektur. Der Plastik wird aus Gründen, die später noch zu erläutern sind, nur wenig Beachtung geschenkt, und was man an ihr bemängelt, läßt sich weitestgehend auch in den Kriterien zur Beurteilung der Malerei und der Architektur behandeln. In der Malerei konzentriert sich die Kritik auf die mangelnde Kenntnis und Beherrschung der technischen und ästhetischen Regeln zur täuschend echten künstlerischen Nachahmung der Natur, insbesondere der *lebendigen* Natur: Unkenntnis der Perspektive in der Raumgestaltung, das Fehlen perspektivischer Verkürzungen in den Figuren, mangelnde oder gar keine Beherrschung der Farbtemperierung (Schattenlosigkeit, hartes Kolorit), wodurch keine Illusion von Räumlichkeit und Plastizität erzielt werden könne. In den Figuren der Malerei und der Plastik werden ihre "naturferne", "schlechte", "steife", "ungefüge" oder "verstümmelte" Stellung, Haltung, Positur und Gestik beklagt, die fehlende Dar-

¹¹⁷ Kruft 1991, S. 7.

¹¹⁸ Kruft 1991, S. 7. Ähnlich Pochat 1986, S. 10.

¹¹⁹ Ich folge in der weiteren Darstellung den grundlegenden, einen ausführlicheren Überblick gebenden Arbeiten von Pochat 1986, Jäger 1990 [beide alle Gattungen betreffend], Baxandall 1987 und 1990 [für die Malerei], Wittkower 1990 und Kruft 1991 [für die Architektur] sowie den knappen Zusammenfassungen von Burke 1985 (bes. S. 127-150), Hofmann 1996 und Mai 1996a im Katalog der Kölner Ausstellung »Das Capriccio als Kunstprinzip« [Mai 1996]. In diesen finden sich zahlreiche Hinweise auf weiterführende Literatur. - Die Kölner »Capriccio«-Ausstellung untersuchte die von vielen Künstlern *innerhalb* des europäischen Kunstsystems mit Absicht und Lust praktizierten Regelverstöße, die "allmählich [...] aus ihren Reservaten an den Rändern des Kunstgeschehens in dessen Zentrum" vordrängen, während zugleich "die Positionen des Normensystems ihre Autorität" einbüßten. "Daraus ging die »moderne Kunst« hervor." Hofmann 1996, S. 32.

stellung ihrer (Gemüts-) Bewegungen, ihrer »individuellen« Verschiedenartigkeit (im Gegensatz zu »Schematisierung«), ihrer Lebendigkeit. Man vermißt Proportion und Symmetrie in der Malerei und in der Plastik ebenso wie in der Architektur, doch in der Architektur ist es zuallererst das Fehlen von "Regeln und Ordnung", das meist pauschal beanstandet und nur selten konkret und differenziert erläutert wird. Die kritisierten Bauwerke und ihre "Zierraten" erscheinen als nicht in "Ordnung" oder "den Regeln wenig gemäß", "ohne Proportion", "sich nicht zusammenschickend", als "Gewirre". Beklagt wird auch die zu große, verwirrende Verschiedenartigkeit der Baumaterialien.

Diese, auf den ersten Blick scheinbar recht wenigen, ebenso fundamentalen wie pauschalen Beanstandungen ziehen sich in klischeehafter Gleichförmigkeit durch sämtliche von mir gefundene Kritiken des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie zeigen sowohl die wesentlichen Differenzen (die »andere Seite«) des künstlerischen Normengefüges an als auch umgekehrt (im Perspektivwechsel) - in derselben klischeehaften Gleichförmigkeit - jene "Prinzipien, Vortheile und Regeln", auf die in diesem Zeitraum von den Kritikern differenter Kunst die Komplexität der Regeln des Kunstsystems reduziert wurde. An der Spitze dieser bereits von Alberti formulierten Regeln standen das Prinzip der Nachahmung der Natur und mit diesem auf einer Stufe, wenn nicht gar eine Stufe höher, das Prinzip des »Zusammenstimmens« der einzelnen Komponenten eines Kunstwerks zu einer homogenen Einheit, welches in Albertis Theorie das "Naturgesetz" der Schönheit ausmachte. Alle anderen technischen und ästhetischen Regeln der Kunst waren diesen Prinzipien untergeordnet, und alles, "was im kommenden halben Jahrtausend von Künstlern, Theoretikern und schließlich Kunsthistorikern über die normative Schönheit ausgesagt wurde, fügte sich dem Wunschdenken ein, dem Alberti erstmals die Thesen schrieb."¹²⁰

Albertis Überzeugung von der Naturgegebenheit und der Naturgesetzlichkeit künstlerischer und wissenschaftlicher Normen beruhte weitestgehend auf dem bereits im 13. Jahrhundert durch das Studium der Werke des Aristoteles wiedergefundenen und seitdem in sämtlichen Bereichen kultureller Theorie und Praxis angewandten Prinzip der Nachahmung der Natur (lat. *imitatio naturae*, griech. *mimesis*).¹²¹ Je besser es dem Menschen gelang, das von Gott geschaffene Vorbild der Natur nachzuahmen, um so mehr konnte seine Nachahmung die Wahrscheinlichkeit (*verosimile*) des Vorbildes besitzen und die dem Vorbild zukommende Anerkennung beanspruchen¹²² - womit sich dieses Prinzip unter anderem auch wirkungsvoll zur Legitimation der »Natürlichkeit« eines weltlichen Herrschaftsanspruches "gegenüber dem Allmachtsanspruch der Kirche" heranziehen ließ.¹²³ Den Künstlern und Wissenschaftlern der Antike wurde retrospektiv die vollkommene Beherrschung der »*imitatio naturae*« zugesprochen, weshalb die Nachahmung der Natur mit der

¹²⁰ Hofmann 1996, S. 25.

¹²¹ Eine neuere Geschichte des Prinzips der »*imitatio naturae*« (»*Mimesis*«) schrieben Gebauer/Wulf 1992.

¹²² "[Die Bezeichnung »*imitatore della natura* - Nachahmer der Natur«] und »Nachahmung des Wahren« (*imitatione del vero*) sind trotz ihrer scheinbaren Einfachheit Spielarten eines der am schwierigsten abzuwägenden Ausdrücke der Kunstkritik der Renaissance; eine stärkere Form war die Formulierung, daß der Maler »mit der Natur oder Wirklichkeit selbst wetteifert [bis zur Angleichung oder Gleichberechtigung = »*aemulatio*«] oder sie übertrifft [»*superatio*«]. Solche Formulierungen waren dem unterscheidenden Urteil in mancher Hinsicht abhold. Sie stellen das einfachste Cliché der Belobigung dar, das man verwenden konnte, und etablierten einen unspezifizierten Realismus als einheitlichen Qualitätsstandard; zur wirklichen Berücksichtigung der besonderen Stärken und Eigenschaften eines Künstlers trugen sie nichts bei. Natur und Wirklichkeit bedeuten verschiedenen Menschen Verschiedenes, und solange die Begriffe nicht definiert werden, was selten geschieht, ist man nicht viel klüger: Welche Natur und was für eine Wirklichkeit? Aber die Formulierung beschwört unleugbar einen der Hauptwerte der Renaissancekunst [...]." Baxandall 1987, S. 148. Zu den sowohl die Nachahmung der Natur als auch die Nachahmung der Antike betreffenden Theorien der »*aemulatio*« und »*superatio*«, auf die ich hier nicht eingehen will, siehe Pochat 1986, S. 264-265 ("Imitatio und Superatio") und Jäger 1990, S. 40-44 ("Naturüberwindung und Kunstschönheit").

¹²³ Jäger 1990, S. 31; dazu ausführlich: Gebauer/Wulf 1992, S. 90-108.

Nachahmung der kulturellen Leistungen der Antike identifiziert werden konnte. Im 14. Jahrhundert sah der Dichter Giovanni Boccaccio in dem Maler Giotto (um 1266-1336) einen der ersten, denen es gelungen war, das Prinzip der »imitatio naturae« wieder in antiker Vollkommenheit zu beherrschen:

"[Giotto] besaß die hervorragende Gabe, mit Griffel, Feder oder Pinsel alle Werke der Mutter Natur, die den ständigen Wechsel der Gestirne veranlaßt, so getreulich darzustellen, daß seine Wiedergabe nicht nur der Natur ähnelte, sondern selber Natur zu sein schien, so daß bei vielen seiner Darstellungen das Auge des Betrachters irregeführt ward und für echt ansah, was nur gemalt war. Da er auf diese Weise der Kunst ihren alten Glanz wiedergab, der jahrhundertlang durch die Irrtümer einiger Menschen, welche lieber die Augen der Unwissenden entzückten als die der Kenner befriedigten, begraben gewesen war, wurde er nicht zu Unrecht ein Stern am Florentiner Kunsthimmel genannt."¹²⁴

Als Basis für die technische Bewältigung der Nachahmung der Natur in der Malerei betrachtete Alberti die Perspektivkonstruktion, die er im ersten Buch seines in drei Bücher gegliederten Traktats »Über die Malerei« entwickelte. Er gab dort die Regeln zur Erzielung der Illusion einer optisch natürlich wirkenden, räumlich-plastischen Darstellung vor, basierend auf der aus empirischer Beobachtung und geometrisch-mathematischer Berechnung geschaffenen Konstruktion eines zentralperspektivisch geschlossenen Bildraums ("costruzione legittima").¹²⁵ Indem er das Maß der Entfernung des Betrachterauges zur Bildfläche als Maßeinheit für die Konstruktion des Bildraums zugrunde legte, bezog Alberti den Betrachter positionell wie suggestiv in den Bildraum ein. Das Bild sollte ihm wie der Blick durch ein geöffnetes Fenster innerhalb seines eigenen realen Erfahrungsraums,¹²⁶ und der im Bild dargestellte Raum sowie die in ihm dargestellten Figuren und Dinge sollten ihm als ebenso real erscheinen und bei ihrer Betrachtung die gleichen Wirkungen auslösen wie ihre natürlichen Vorbilder. Die Anwendung der Perspektivlehre zeigte sich für die auf Alberti folgenden Künstlergenerationen jedoch nicht nur in der Raum-, sondern auch in der Figurengestaltung. Gerade in der schwierig zu bewerkstelligen Darstellung von Figuren in perspektivischer Verkürzung (scorcio) - etwa in starker Untersicht oder im »verlorenen Profil« - konnte ein Künstler seine wahre und virtuose Beherrschung der Perspektivkonstruktion demonstrieren.¹²⁷ Neben der Perspektivkonstruktion war es besonders die Technik der Farbenbehandlung, die die Illusion von Räumlichkeit und Plastizität in der Malerei ermöglichte. Für Alberti hing die Farbgebung (colorire) von der Beleuchtung, von der "Rezeption des Lichtes" ("ricevere de lumi") ab,¹²⁸ weil die Farbigekeit und "die Verschiedenheit der Farben vom Lichte herkommt, da jede Farbe, in's Dunkel gesetzt, nicht mehr als jene erscheint, die sie im hellen ist. Der Schatten macht die Farbe dunkel; vom Lichte getroffen wird sie hell."¹²⁹ Die geschickte Verteilung von Licht und Schatten könne den dargestellten Gegenständen »Relief« (rilievo)¹³⁰ und damit "den gemalten Dingen den Schein der Körperlichkeit" verleihen,¹³¹ und Albertis "Meinung nach fordert man vom Maler nicht (schlechthin) unendliche Arbeit, wohl aber mit Recht, dass der gemalte Gegenstand aus der Fläche gleichsam heraustrete und dem (körperlichen) Vorbilde ähnlich sei".¹³²

¹²⁴ Boccaccio 1984, S. 471.

¹²⁵ Pochat 1986, S. 225-226 (mit zeichnerischer Rekonstruktion der Perspektivkonstruktion); Baxandall 1987, S. 153-157.

¹²⁶ Alberti 1970, (Buch I) S. 78.

¹²⁷ Baxandall 1987, S. 174-176.

¹²⁸ Alberti 1970, (Buch II) S. 98.

¹²⁹ Alberti 1970, (Buch I) S. 64.

¹³⁰ Baxandall 1987, S. 149-150.

¹³¹ Alberti 1970, (Buch II) S. 132.

¹³² Alberti 1970, (Buch II) S. 102.

Aufbauend auf seiner Perspektivkonstruktion gliederte Alberti die Malerei "in drei Theile, welche Theilung von der Natur selbst entlehnt ist": Umriß ("circonscrizione"), Komposition ("composizione") und Beleuchtung beziehungsweise Farbgebung ("ricevere de lumi"). »Umriß« bezeichnet das lineare Umreißen eines Gegenstandes, mit dem gleichzeitig seine Festlegung im Raum erfolgt. »Komposition« bezeichnet die stimmige Zusammenfügung der "Flächen des [als Vorbild] gesehenen [und im Bild darzustellenden] Körpers".¹³³ Etwa dreißig oder vierzig Jahre vor Alberti hatte der Maler und Kunsttheoretiker Cennino Cennini im vierten Kapitel seines »Buch über die Kunst« (Il libro dell'arte, um 1390-1400) noch nur zwei Komponenten als "Grundlagen der Kunst der Malerei" angeführt, nämlich "disegno" und "colorire", welche weitestgehend Albertis "circonscrizione" und "ricevere de lumi" entsprachen. Der Begriff des »disegno« sollte sich im 16. Jahrhundert als Begriff für den jeglicher künstlerischer Tätigkeit zugrunde liegenden »zeichnerischen Entwurf« gegen Albertis "circonscrizione" durchsetzen, und die in Cenninis Reduktion der Malerei auf »disegno« und »colorire« angelegte, paradigmatische Dichotomie von »Zeichnung = linear« und »Farbgebung = malerisch« sollte zu einer viele Jahrhunderte währenden Diskussion über die Vorrangigkeit entweder des zeichnerischen (entwerfenden) oder des malerischen Vermögens eines Künstlers führen.¹³⁴ Ein halbes Jahrhundert nach Alberti verwendete auch der Maler Piero della Francesca in seinem Traktat über die Anwendung der Perspektivlehre in der Malerei (De prospectiva pingendi, vor 1482) statt des Begriffes »circonscrizione« den Begriff »disegno«, doch wie Alberti, so sah auch er die Malerei in drei Komponenten gegliedert. Albertis Begriff »composizione« aber ersetzte er durch »commensuratio« (Messung) und führte aus:

"Die Malerei besteht aus drei wesentlichen Teilen, die wir disegno, Messung und Farbgebung nennen. Unter disegno verstehen wir Profile und Konturen, die Gegenstände umgrenzen. Mit Messung meinen wir, daß Profile und Konturen in richtiger Proportion an ihre Stelle gesetzt werden. Mit Farbgebung meinen wir, wie sich die Farben in den Gegenständen, Lichtern und Schatten je nach ihrer Veränderung durch die Beleuchtung darstellen."¹³⁵

Albertis und Piero della Francescas Begriffe der »composizione« und »commensuratio« verweisen auf ein - unter bestimmten Umständen (s. u.) mit jenem der Nachahmung der Natur konkurrierendes - ästhetisches Gestaltungsprinzip, welches seit Alberti nicht nur für die Malerei, sondern für die Herstellung jeglicher Art von Kunstwerken zugrunde gelegt wurde: das Prinzip des ausgewogenen, angemessenen, harmonischen Zusammenfügens und Zusammenstimmens der einzelnen "Glieder" eines Kunstwerks zu einem homogenen "Körper". Denn, so schreibt Alberti: "Es besteht nämlich jeder Körper aus bestimmten, ihm zugehörigen Gliedern. Nimmt man nur eines davon weg, macht es größer oder kleiner, oder ordnet es an einer unrichtigen Stelle ein, so geschieht es natürlich, daß alles, was an diesem Körper in Wohlgestalt der Form übereinstimmte, verdorben wird."¹³⁶ Im Zusammenstimmen der Beziehungen der einzelnen Teile eines von der Kunst wie von der Natur hervorgebrachten Körpers zueinander und zum Ganzen lag für Alberti das "Naturgesetz" der Schönheit begründet. Diese "Beziehungsschönheit" (Werner Hofmann)¹³⁷ bezeichnete er in seinem Traktat »Über die Architektur« als "Ebenmaß" (concinnitas)¹³⁸ und erklärte sie folgendermaßen:

¹³³ Alberti 1970, (Buch II) S. 98.

¹³⁴ Baxandall 1987, S. 170-172; Jäger 1990, S. 36-37.

¹³⁵ "La pictura contiene in sé tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Desegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contiene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano, chiari et uscuro secondo che i lumi li devariano." Piero della Francesca 1984, S. 63. Zit. in der Übersetzung von Baxandall 1987, S. 171.

¹³⁶ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 5) S. 491.

¹³⁷ Hofmann 1996, S. 24.

¹³⁸ Zu Albertis »concinnitas« siehe Tavernor 1994.

"Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß, das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert.¹³⁹

Doch selbst die Natur bringt nicht immer nur Ebenmäßiges hervor, und so konstatierte auch Alberti bei manchen "Werken der Natur das Vorkommen von etwas Verkehrtem, Fehlerhaftem, zu Reichlichem oder in irgendeiner Art Unförmigem", und "wenn man's schon in der Natur mißbilligt und für ein Unding hält, warum nicht beim Architekten, der sich der Glieder unrichtig bedient?"¹⁴⁰ Wenn das Prinzip der Nachahmung der Natur den Künstler dazu zwingen sollte, Unebenmäßiges, Häßliches, "Unanständiges" darzustellen, so müsse er Kunstgriffe wie diese anwenden, die schon die Alten gekannt hätten: "Unanständige Theile des Körpers und jene, welche von geringer Wohlgefälligkeit, bedecke man mit der Gewandung oder mit Laubwerk, oder mit der Hand. Die Alten malten das Gesicht des Antigonos bloß im Profil, und zwar von jener Seite, wo das Auge nicht fehlte. Ebenso erzählt man, dass Perikles, dessen Kopf lang und missgestaltet war, aus diesem Grunde von den Malern und den Bildhauern - ungleich den Anderen - stets mit behelmtem Haupte abgebildet wurde. Und Plutarch meldet, dass die alten Maler, wenn sie Könige porträtierten, welche ein körperliches Gebrechen besaßen, dieses zwar nicht unangedeutet liessen, jedoch dasselbe, soweit es sich mit der Aehnlichkeit vertrug, verbesserten."¹⁴¹ Dort, wo die Natur sich als nicht vollkommen (»ebnemäßig«, »schön«) zeige, müsse der Künstler sie verbessern,¹⁴² wie es zum Beispiel der "ausgezeichnete und alle Anderen an (künstlerischer) Erfahrung übertreffende" griechische Maler Zeuxis (etwa 435-390) getan habe, als er "ein Bild für den Tempel der Lucina zu Kroton anfertigen sollte": "bedenkend, daß er nicht alle Schönheiten, die er suchte, an einem einzigen Körper finden könnte, da sie von Natur nicht einem allein gegeben wurden, erwählte er aus der gesammten Jugend des Landes die fünf schönsten Mädchen, um von diesen das, was an Jeder als besonders schön gerühmt wurde, zu entlehnen."¹⁴³

Für das Erreichen des Zusammenstimmens bei der Herstellung eines Kunstwerks boten sich Alberti und den auf ihn folgenden Künstlern die Lehren und Regeln zur Herstellung von »schönen Beziehungen« aus den Systemen der antiken Rhetorik, vorwiegend des Cicero (106-43),¹⁴⁴ der Proportionslehre des antiken Baumeisters Vitruv (1. Jh. v. Chr.)¹⁴⁵ und der bereits von Vitruv dem Architekten neben der Rhetorik zur Anwendung empfohlenen musiktheoretischen Harmonien- und Moduslehre an,¹⁴⁶ denn in diesen schienen die "Gesetze, welche [die Natur] bei der Erzeugung der Dinge anwendete",¹⁴⁷ formuliert.

Bevor nun die ästhetischen Regulierungen des Zusammenstimmens innerhalb der eben erwähnten Systeme näher erörtert werden sollen, ist es wichtig und für alle folgenden Ausführungen zur Architektur unabdingbar, zunächst noch kurz auf die von Vitruv formulierten *technischen* Grundregulierungen des Zusammenstimmens einzugehen (an welche die ästhetischen gebunden

¹³⁹ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 5) S. 492 [dort gesperrt gedruckt].

¹⁴⁰ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 8) S. 508.

¹⁴¹ Alberti 1970, (Buch II) S. 119-120.

¹⁴² Zum weiteren Zusammenhang siehe Jäger 1990, S. 40-44 ("Naturüberwindung und Kunstschönheit").

¹⁴³ Alberti 1970, (Buch III) S. 150-152.

¹⁴⁴ Zur Adaption der Rhetorik durch die bildende Kunst nach wie vor grundlegend: Lee 1967. Zur Einführung: Pochat 1986, S. 70-79 (mit Schemazeichnung des Systems der Rhetorik).

¹⁴⁵ Zur Überlieferung von Vitruvs »De architectura libri decem« (Zehn Bücher über die Architektur [hier: Vitruv 1991]) in der Renaissance siehe Kruft 1991, Kap. 5 (S. 72-79). Zu "Alberti, Vitruv und Cicero" siehe Lücke 1994.

¹⁴⁶ Siehe dazu einführend Pochat 1986, S. 70-72 und Bialostocki 1961. Ausführlicher zur Rezeption der Musiktheorie in der Architekturtheorie der Renaissance: Wittkower 1990, S. 95-124.

¹⁴⁷ Dieses und die folgenden Zitate aus Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 5) S. 492-493.

werden), die wegen ihrer scheinbaren schlechthinnigen Selbstverständlichkeit in allen folgenden Kommunikationen meist nur »stillschweigend präsent« sind: Das Fundament des vitruvianischen Architektursystems bildet Vitruvs Einteilung der Architektur in die drei Kategorien »firmitas« (Festigkeit, mit Bezug auf Material und Konstruktion, Statik etc.), »utilitas« (Zweckmäßigkeit, Funktionalität) und »venustas« (Anmut). Vitruv erklärte diese drei Kategorien, die er - auch wenn in den im folgenden angeführten Kommunikationen alles Ästhetische meist in den Bereich der »venustas« verwiesen erscheint - in einer wechselseitigen Beziehung zueinander sah, folgendermaßen:

"[Gebäude] müssen aber so gebaut werden, daß auf Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Anmut Rücksicht genommen wird. Auf Festigkeit wird Rücksicht genommen sein, wenn die Einsekung der Fundamente bis zum festen Untergrund reicht und die Baustoffe, welcher Art sie auch sind, sorgfältig ohne Knauserie ausgesucht werden; auf Zweckmäßigkeit, wenn die Anordnung der Räume fehlerfrei ist und ohne Behinderung für die Benutzung und die Lage eines jeden Raumes nach seiner Art den Himmelsrichtungen angepaßt und zweckmäßig ist; auf Anmut aber, wenn das Bauwerk ein angenehmes und gefälliges Aussehen hat und die Symmetrie der Glieder die richtigen Berechnungen der Symmetrien hat."¹⁴⁸

Im System der Rhetorik, an dessen Basis als natürliche Voraussetzung des Redners das »ingenium« (Einbildungskraft, Gedächtnis etc.) stand, war das Prinzip des Zusammenstimmens im Begriff des »aptum« (Zweckmäßigkeit, »Angemessenheit«) unter die Regeln zur sprachlichen (»technischen«) und ästhetischen Gestaltung (Darbietung) der »schönen Rede« (elocutio) eingeordnet. Das »Passende«, »Angebrachte«, »Angemessene« (aptum) war bezogen auf drei voneinander unterschiedene Stile (stili) beziehungsweise Gattungen (genera) zu reden und zu schreiben, mit dem Ziel, eine ästhetische Übereinstimmung von Stil und Inhalt der Rede zu erreichen. Man unterschied den einfachen, schmucklos schildernden Stil (stilus humilis, genus humile), den mittleren, mit »rhetorischen Figuren« reich geschmückten (stilus mediocris, genus mediocre oder floridum) und den schweren, erhabenen, anspruchsvollen (stilus gravis, genus grande oder sublime), der alle rhetorischen Mittel zur höchst leidenschaftlichen Gemütsbewegung bis hin zur Erschütterung einsetzte.

Die systematische rhetorische Unterscheidung aufeinander bezogener Inhalts- und Ausdrucksqualitäten hatte ihr musiktheoretisches Äquivalent in der Unterscheidung verschiedener, den jeweiligen Inhalten der musikalischen Darbietung als »charakterlich« angemessen zugeordneten »Tonarten« (modi). Auch den dramatischen Gattungen »Tragödie«, »Komödie« und »Satyrspiel« waren ihre jeweiligen ausdrucksstragenden Modi zugeordnet, die sich auch in der Ausstattung der Aufführung (Bühnenbild, Kostüme, Requisiten) widerspiegeln sollten. Über die Kanonisierung des tragischen, komischen und satyrischen Bühnenbilds, ausgehend von Vitruv, floß die Moduslehre in die Gattungs- und Stileinteilungen der Architekturtheorie und der allgemeinen Kunsttheorie ein.¹⁴⁹ In seinen »Zehn Büchern über Architektur« (De architectura libri decem, um 33-22), der einzigen größeren, aus der Antike erhaltenen Schrift zur Architektur, beschrieb Vitruv die drei Bühnendekorationen folgendermaßen: Die tragische Dekoration besteht aus "Säulen, Giebeln, Bildsäulen und den übrigen Gegenständen, die zu einem Königspalast gehören [...]. Die komische Dekoration bietet den Anblick von Privathäusern, Erkern und durch Fenster gegliederten Vorsprüngen in Nachahmung nach der Art der gewöhnlichen Häuser. Die satyrische Dekoration wird mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen geschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft, nach Art eines gemalten Landschaftsbildes."¹⁵⁰

¹⁴⁸ Vitruv 1991, (Buch I, III), S. 44-45.

¹⁴⁹ Bialostocki 1961, Pochat 1986, besonders S. 21-22, 66-68, 76-77, 316-319.

¹⁵⁰ Vitruv 1991, (Buch V, VII, 9) S. 233-235.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde Vitruvs literarische Schilderung der drei Dekorationstypen von dem zunächst als Maler ausgebildeten und später als Architekt und Architekturtheoretiker tätigen Bologneser Sebastiano Serlio in Holzschnitten dargestellt,¹⁵¹ welche nicht nur für Entwicklung der Theaterdekoration, sondern auch der Landschaftsmalerei vorbildlich wurden.¹⁵²

Eine andere Unterscheidung Vitruvs im Dreierschema gewann in ihrer Rezeption durch die Kunsttheoretiker und Künstler der Renaissance eine noch weitaus größere Bedeutung: seine Unterscheidung von drei "genera" von Tempelformen nach ihrem "decor", das den jeweiligen Göttern, für die die Tempel gebaut wurden, angemessen sein mußte:

"Der Minerva, dem Mars [41] und dem Herkules werden dorische Tempel errichtet werden, denn es ist angemessen, daß diesen Göttern wegen ihren mannhaften Wesens Tempel ohne Schmuck gebaut werden. Für Venus, Flora, Proserpina und die Quellnympfen werden Tempel, die im korinthischen Stil [corinthio genere] errichtet sind, die die passenden Eigenschaften zu haben scheinen, weil für diese Götter wegen ihres zarten Wesens Tempel, die etwas schlank, mit Blumen, Blättern und Schnecken (Voluten) geschmückt sind, die richtige Angemessenheit in erhöhtem Maße zum Ausdruck zu bringen scheinen. Wenn für Juno, Diana und Bacchus und die übrigen Götter, die ganz ähnlich sind, Tempel im ionischen Stil [aedes ionicae] errichtet werden, wird ihre Mittelstellung berücksichtigt sein, weil sich die diesen Tempeln eigentümliche Einrichtung von der Herbeheit des dorischen Stils [more dorico] (einerseits) und Zierlichkeit des korinthischen Stils (andererseits) fernhält."¹⁵³

Vitruv hielt die architektonischen »genera«, über ihre Entstehung mutmaßend, sowohl für (in heutigen Begriffen würde man sagen) »Landschaftsstile« als auch für »Zeitstile«.¹⁵⁴ - Anders als der deutsche Übersetzer¹⁵⁵ seiner »Zehn Bücher« hat Vitruv selbst jedoch den Begriff »Stil« (stilus) für die Unterscheidung seiner Tempeltypen nicht verwendet, sondern statt dessen die von mir in [] angeführten Bezeichnungen. In Anbetracht der Bedeutung, die der Stilbegriff im Verlauf des Zeitraums, den meine Untersuchungen behandeln, gewinnen wird, ist es wichtig, die Geschichte dieses Begriffs von nun an im Auge zu behalten. - Vitruvs Unterscheidung der drei »genera« der Tempeltypen wurde von Alberti, zusammen mit wesentlichen anderen Komponenten der vitruvianischen Architekturtheorie, übernommen.¹⁵⁶ Alberti erklärte das Zustandekommen der drei »genera«, von denen jedes auf seine spezifische Weise das Ebenmaß erreiche und verkörpere, als Resultat der Anwendung der Naturgesetze durch "unsere Vorfahren", womit er selbstverständlich ausschließlich unsere antiken und hauptsächlich die römischen Vorfahren meinte,¹⁵⁷ auf die Architektur:

"Da unsere Vorfahren von der Natur selbst erfahren hatten, daß alles das so sei, was ich bisher [über das Ebenmaß] gesagt habe, und auch nicht zweifelten, daß sie, wenn sie dies vernachlässigten, nichts erreichen würden, was dem Bauwerke zu Lob und Zier gereicht, so erklärten sie nicht mit Unrecht, daß ihnen die Natur als beste Künstlerin in der Formgebung stets vorbildlich sein werde. Deshalb sammelten sie die Gesetze, welche jene bei der Erzeugung der Dinge anwendete, soweit es menschlicher Fleiß vermochte, und übertrugen sie auf ihre Bauweise. Indem sie nun nachforschten, wie die Natur bei der Bildung des ganzen Körpers sowohl als seiner einzelnen Teile vorzugehen pflegt, erkannten sie aus dem Ursprung der Dinge, daß die Körper nicht immer ein gleiches Verhältnis hätten. Daher kommt es, daß manche der Körper schlanker, manche dicker, manche mittelstark hervorgebracht werden, und daß sich für den Beschauer Gebäude von

¹⁵¹ Im Anhang seines »zweiten Buches über die Perspektive«, 1545. Serlio 1964, Buch 2, fol. 45-47. Serlio 1608, Buch II, Kap. III, fol. XXVIr, v; fol. XXVIIr.

¹⁵² Zur Theaterdekoration siehe Tintelnot 1939, ab S. 16; zur Landschaftsmalerei siehe Gombrich 1985a.

¹⁵³ Vitruv 1991, (Buch I, II, 5) S. 39-41.

¹⁵⁴ Vitruv 1991, (Buch IV, I) S. 169-175.

¹⁵⁵ Die erste Ausgabe der hier zitierten Übersetzung von Curt Fensterbusch [Vitruv 1991] erschien im Jahr 1964.

¹⁵⁶ Alberti behandelt die vitruvianischen »genera« in Buch VII, Kap. 6 (Alberti 1975, S. 360-378).

¹⁵⁷ Für Alberti hatte die Kunst ihre "Blüte" nicht in Griechenland, sondern erst in Italien erlebt. Siehe etwa Alberti 1975 [1450/52], Buch VI, Kap. 3.

Gebäude, wie ich es in den vorhergehenden Büchern durchgeführt habe, je nach Bestimmung und Aufgabe, sehr stark unterscheidet. Deshalb mußte man Abwechslung schaffen. Nach dem Vorbilde der Natur erfanden sie selbst daher die Gestaltungen zur Ausschmückung der Gebäude und gaben ihnen Namen, welche sie von denen herleiteten, die an der einen oder der anderen derselben Gefallen fanden. Eine hievon war voller, zu Arbeit und Dauerhaftigkeit geeigneter: die nannten sie Dorisch. Die zweite war anmutig und heiter: die nannten sie Korinthisch. Die mittlere aber, die gleichsam aus beiden zusammengesetzt war, nannten sie Ionisch. Und so ersannen sie derartiges in bezug auf den ganzen Körper."¹⁵⁸

Neben den drei »genera« hatte Vitruv noch ein viertes architektonisches Muster angeführt, das er als "tuscanae dispositiones" (toskanische Anordnung) bezeichnete.¹⁵⁹ Auch Alberti erwähnte in seinem ersten Buch »Über die Architektur« eine "tuscanica partitio" (toskanische Einteilung),¹⁶⁰ meinte damit jedoch wohl nicht die später sogenannte »toskanische Ordnung«, sondern ein Muster, das er an anderer Stelle als "capitulum italicum" ("italisches Kapitäl") vorstellte,¹⁶¹ welches der später sogenannten »kompositen Ordnung« entsprach.¹⁶² Vitruvs drei »genera« dorisch, ionisch, korinthisch, Vitruvs "tuscanae dispositiones" und Albertis "capitulum italicum" wurden im 16. Jahrhundert von Sebastiano Serlio in seinem Traktat über »Allgemeine Regeln der Architektur über die fünf Arten der Gebäude« (Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gliedifici, 1537)¹⁶³ zu den heute als »klassisch« aufgefaßten fünf Säulenordnungen zusammengefaßt [Abb. 2].¹⁶⁴

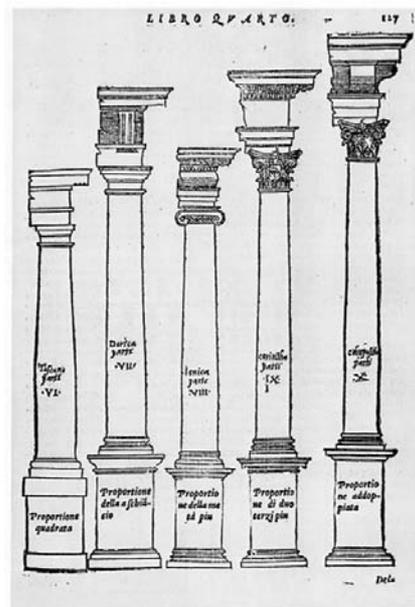


Abb. 2 Sebastiano Serlio: Die fünf Säulenordnungen. Aus Serlios »Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gliedifici«. 1537. [Serlio 1608, Buch IV, Fol. IIIr]

¹⁵⁸ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 5) S. 492-493.

¹⁵⁹ Vitruv 1991, (Buch IV, Kap. 6) S. 194.

¹⁶⁰ Alberti 1966, (Buch I, Kap. 9) Bd. 1, S. 69. Theuer [Alberti 1975], S. 50 übersetzte in "toskanische Ordnung".

¹⁶¹ Alberti 1966, (Buch VII, Kap. 6) Bd. 2, S. 565. Beschreibung des "italischen Kapitäl" in Alberti 1975 [1450/52] auf S. 361-362.

¹⁶² Diese Deutung nach Kruft 1991, S. 52 und S. 530, Anm. 49.

¹⁶³ Die »Regole generali« wurden (als Buch IV) als erste der von Serlio auf fünf Bücher geplanten und später auf sieben Bücher erweiterten Schriften über die Architektur veröffentlicht. Zur Publikationsgeschichte siehe Kruft 1991, S. 80-82. Ich zitiere im folgenden aus der wichtigsten deutschsprachigen Übersetzung, Basel 1608, welche die ersten fünf in unregelmäßigen Abständen und in unregelmäßiger Reihenfolge veröffentlichten Bücher zusammenfaßt.

¹⁶⁴ Bis heute grundlegend für die Theorie und den "Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. - 18. Jahrhunderts" ist das Buch von Erik Forssman [1961].

Serlio beschrieb die toskanische Ordnung und ihr »aptum« folgendermaßen: "Die Thuscana wird starck, grob vnd bewrisch gemacht, daher sie auch an starcke Gebew gehört, als grosse Thor vnd Porten der Stätte, an Castell, Schlösser, Vestungen, Zeugheuser, Gefängnuß Thürne, Meerhafen vnd alle gebew, so zu Kriegs Munitionen gehören."¹⁶⁵ Die komposite Ordnung erklärte er als eine Ordnung, "welche auß den vorgemeldten vieren vermischet und Künstlich zusammen gesetzt ist, (daher sie Composita genennet wird)".¹⁶⁶ - Im Titel seines Traktats bezeichnete Serlio das, was hier (und auch sonst in der Fachliteratur) als »Säulenordnung« bezeichnet wurde, als »maniera«. Im Text wird diese Bezeichnung jedoch nicht durchgehalten, Serlio verwendet als Begriffsäquivalente neben »maniera« auch die Begriffe "ordine" und "opera".¹⁶⁷ Viele andere Autoren taten es ihm gleich und benutzten diese Begriffe synonym zur Unterscheidung der Gattungen (genera), »Ordnungen« (ordini) oder, um jene Bedeutung und Übersetzung von »maniera« anzuführen, auf welche sich die Kunstgeschichte und die Literaturwissenschaft als ursprüngliche geeinigt haben: »Stile« (maniere).¹⁶⁸ Mit »maniera« konnte eine gesamte Stiltradition, im Sinne etwa von »Zeitstil« oder »Landschaftsstil« gemeint sein. »Maniera« konnte aber auch das einen Künstler auszeichnende, zur Produktion eines gelungenen Kunstwerks eingesetzte Wissen und Können, seine generelle künstlerische Befähigung ("heute: »know how«") bedeuten und schließlich auch die ein bestimmtes Künstlerindividuum kennzeichnende Befähigung oder »Handschrift« im Sinne von »Individualstil«.¹⁶⁹

Während Alberti das »Vermischen« der Säulenordnungen für einen der schlimmsten Fehler hielt, die ein Architekt begehen konnte,¹⁷⁰ relativierte Serlio Albertis rigorose Ablehnung des "Vermischens" der »genera« und gestand dem Architekten nicht nur das »Komponieren« der vier Ordnungen zu einer (festgelegten) kompositen, sondern darüber hinaus auch das freie "Vermischen" nach "eygen gutduncken" zu, sofern dabei die übergeordneten Prinzipien der Angemessenheit, der Proportion, der Symmetrie und der Ordnung gewahrt blieben. Serlio schrieb, er wolle "zeigen vnd erklären",

"wie die Ordnungen vndereinander zu vermischen, vnd die Thuscana vnder die Dorica oder Ionica, oder auch vunder die Corinthia zu brauchen seye, welches doch, die warheit zu sagen, vil mehr geschicht durch mißbrauch vnd vberflüssigkeit der Kunst, dann daß es recht vnd der wahren Bawkunst angehörig seye. Dann ein verständiger vnd Kunstreicher Architectus vnd Werckmeister sol allzeit nach gebürlicher, rechter angehöriger Maaß, Symmetrey vnd Ordnung in einem jeden Werck Procedieren vnd fortfahren, sonderlichen in gemeinen grossen vnd Köstlichen gebewen, an welchen sehr löblich ist, daß die rechte Symmetria durchauß gehalten werde."¹⁷¹

"Wiewol Vitruvius in seinen Büchern nur von viererley art der Säulen, nemlich von der Dorica, Ionica, Corinthia vnd Thuscana, vnd ihren zierungen gelehret, so hab ich doch allhie auch die Fünffte hinzusetzen wollen, welche auß den vorgemeldten vieren vermischet und Künstlich zusammen gesetzt ist, (daher sie Composita genennet wird), weil ich sehe, daß die Alten Römer sich diser sehr vil gebraucht haben. Es gebürt in der warheit einem verständigen vnd klugen Werckmeister, daß er nach dem es von nöten, vnd das Werck vnd ohrt es erfordert, sein arbeit zieren, verändern vnd auß den vorigen schlechten ein Kunstreich zusammen

¹⁶⁵ Serlio 1608, fol. IIr.

¹⁶⁶ Serlio 1608, fol. LVIIIv.

¹⁶⁷ Serlio 1537, fol. Vr: "l'opera Thoscana"; "maniera Corinthia". Serlio 1537, Kapitelüberschriften: "De l'opera Thoscana et de i suoi ornamenti" [fol. VIv], "De l'ordine Dorico" [fol. XIXr], "De l'ordine Ionico, et de i suoi ornamenti" [fol. XXXVIr], "Di L'ordine Corinthio, et de giornamenti suoi" [fol. XLVIIv], "De l'opera Composita" [fol. LXIv].

¹⁶⁸ Pochat 1986, S. 266-267 (mit Lit. auch zum »Manierismus«-Begriff); Link-Heer 1986.

¹⁶⁹ Link-Heer 1986, S. 96-98 (Zitat auf S. 96), Pochat 1986, S. 266.

¹⁷⁰ "Gänzlich wird man es vermeiden, die Stilarten zu verdrehen. Dies würde geschehen, wenn mit Korinthischem Dorisches, wie ich gesagt habe, oder mit Dorischem Jonisches u. dgl. vermischt würde." Alberti 1975 [1450/52], (Buch IX, Kap. 8) S. 513.

¹⁷¹ Serlio 1608, fol. IIr - fol. IIv.

gesetzts vnd vermengtes Werck anordnen könne. Möchte sich also vilfältig zutragen, daß er in solchem fahl bey dem Vitruvio kein raht finden, sonder genötiget seyn wurde, sein eygen gutduncken vnd raht an die hand zunehmen vnd zuzufolgen."¹⁷²

Trotz dieser Relativierung etablierte Serlio mit seinen fünf Säulenordnungen, indem er die Säulenhöhe der jeweiligen Ordnung konsequent als ganzzahliges Vielfaches ihres unteren Säulendurchmessers festlegte, einen "starken Säulenkann, den weder die Antike noch das Quattrocento kannten" und eine "Tradition, die sich in den zahllosen Säulenbüchern - vor allem des Nordens - im 16. Jahrhundert niederschlägt: eine Reduzierung der Architekturtheorie auf die Lehre von den Säulenordnungen und Anweisungen für ihre Anwendung."¹⁷³ Spätestens mit Serlios Kanonisierung wurden die Säulenordnungen, die allen weiteren architektonischen Dispositionen eines Bauwerks zugrunde gelegt wurden, zum Inbegriff von »Regel und Ordnung«.

Im wahrsten Sinne des Wortes maßgebend für die Entwicklung nicht nur der Architekturtheorie, sondern auch der allgemeinen Kunsttheorie seit Alberti wurde Vitruvs Proportionslehre oder genauer gesagt seine auf Proportion (als dem "reinen Zahlenverhältnis") beruhende »Symmetrienlehre«,¹⁷⁴ deren fundamentale Bedeutung bereits im obigen Zitat Serlios zum Ausdruck gekommen ist. Vitruv faßte sie im ersten Kapitel des dritten Buches »Über die Architektur« zusammen:

"Die Formgebung der Tempel beruht auf Symmetrie, an deren Gesetze sich die Architekten peinlichst genau halten müssen. Diese aber wird von der Proportion erzeugt, die die Griechen Analogia nennen. Proportion liegt vor, wenn den Gliedern am ganzen Bau und dem Gesamtbau ein berechneter Teil (modulus) als gemeinsames Grundmaß zugrunde gelegt ist. Aus ihr ergibt sich das System der Symmetrien. Denn kein Tempel kann ohne Symmetrie und Proportion eine vernünftige Formgebung haben, wenn seine Glieder nicht in einem bestimmten Verhältnis zu einander stehen, wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen."¹⁷⁵

Vitruvs »symmetría« - "der sich aus den Gliedern des Bauwerks selbst ergebende Einklang und die auf einem berechneten Teil (modulus) beruhende Wechselbeziehung der einzelnen Teile für sich gesondert zur Gestalt des Bauwerks als Ganzem"¹⁷⁶ - war also die Vorläuferin von Albertis »concinntas«, und auch Albertis anthropometrische Begründung des Zusammenstimmens der einzelnen Komponenten (Glieder) eines Kunstwerkes (Körpers) zueinander und zum Ganzen geht zurück auf Vitruv, der seine Proportionslehre, nach dem Vorbild des griechischen Bildhauers Polyklet (5. Jh. v. Chr.), an der Gestalt des menschlichen Körpers entwickelt hatte.¹⁷⁷ In den seit Alberti entwickelten Proportionslehren, die gleichermaßen auf die Architektur wie auf die künstlerische Darstellung beziehungsweise Gestaltung anatomisch ideal proportionierter Menschen bezogen wurden, kamen sowohl unterschiedliche Maßeinheiten (moduli), wie Finger, Hand, Elle, Fuß, Kopf, als auch höchst unterschiedliche Zahlenverhältnisse zur Anwendung, so daß ein wirklich einheitlicher Kanon letztendlich nicht zustande kam.¹⁷⁸ Was zählte, war allein das Durchhalten des einmal gewählten Systems, welches in jedem Fall ein Zusammenstimmen garantierte.

Wie weit Alberti dieses Zusammenstimmen faßte, läßt sich auch aus der folgenden Passage "über die Composition" aus seinem Traktat »Über die Malerei« entnehmen, in welcher die wichtigsten der bisher vorgestellten Kontexte des Zusammenstimmens aus der Rhetorik und der Pro-

¹⁷² Serlio 1608, fol. LVIIIv.

¹⁷³ Krufft 1991, S. 82.

¹⁷⁴ Krufft 1991, S. 26.

¹⁷⁵ Vitruv 1991 (Buch III, I, 1), S. 137.

¹⁷⁶ Vitruv 1991 (Buch I, II, 4), S. 39.

¹⁷⁷ Krufft 1991, S. 28-29 (Lit. zum verlorenen Kanon des Polyklet in Anm. 31).

¹⁷⁸ Jäger 1991, S. 62-65.

portions- beziehungsweise Symmetrienlehre noch einmal resümiert werden und mit Albertis Aussagen über die künstlerische Darstellung des Lebendigen auch der noch vorzustellende Kontext der (Gemüts-) Bewegungen angeschnitten wird:

"Auf eine Sache mache ich besonders aufmerksam; um richtig die Massverhältnisse eines Lebewesens zu bestimmen, nehme man irgend ein Glied desselben als gemeinsames Mass [»modulus«] an. Der Architekt Vitruv mass die Grösse des Menschen mit der Fussgrösse. Mir erscheint es würdiger, alle anderen Glieder mit dem Kopfe in Beziehung zu bringen, wenngleich ich beobachtet habe, dass bei allen Menschen die Grösse des Fusses gleich ist mit dem Abstände vom Kinn bis zum Scheitel des Kopfes. Hat man so ein Glied als Norm festgelegt, so passe man dem jedes andere in der Weise an, dass alle einander durchaus in Rücksicht auf Länge und Breite entsprechen.

Hernach sehe man vor, dass jedes Glied seinem Zwecke und Auftrag nachkomme. Richtig ist es, wenn der Laufende nicht minder die Hände als die Füsse bewegt; aber ich möchte, dass ein Philosoph, während er disputirt, vielmehr Bescheidenheit als Fechterkunst zeige. Man lobt in Rom ein Bildwerk, welches die Fortschaffung des todten Meleager darstellt; das Gewicht drückt die Träger nieder, an dem Todten erscheint jedes Glied völlig todt; jedes Glied hängt herab, Hände, Finger, Kopf; jedes Glied fällt erschlafft nach abwärts; kurz Alles vereint sich, den Körper wirklich todt erscheinen zu lassen, was gewiss sehr schwierig ist und nur künstlerischer Meisterschaft gelingen wird. So beachte man also in jeder malerischen Darstellung, dass jedes Glied seiner Bestimmung nachkomme und auch noch im kleinsten Partikelchen seiner Schuldigkeit entspreche. Bei den Todten sei jedes Glied todt bis zu den Fingerspitzen hin, an den Lebenden zeige auch noch das kleinste Partikelchen Leben. Lebend nennt man einen Körper, wenn er aus eigener Kraft heraus eine gewisse Bewegung besitzt; todt, wenn die Glieder die Lebensfunctionen, d.i. Empfindung und Bewegung nicht mehr zu versehen vermögen. Will also der Maler in den Dingen Leben ausdrücken, so wird er jeden Theil derselben in Bewegung bilden, in jeder Bewegung aber mag er Schönheit [114] und Anmuth bewahren. Am anmuthigsten und lebendigsten sind jene Bewegungen, welche nach aufwärts gerichtet sind.

Ich sagte dann weiter in Bezug auf die Composition der Glieder, dass der Charakter (des bestimmten Darstellungs-Objectes) festgehalten werden müsse. Es wäre lächerlich, wenn man die Hände der Helena oder Iphigenie vertrocknet und rauh bildete, oder man dem Ganymed eine runzlige Stirne und die Schenkel eines Lastträgers gäbe, oder wenn Milo, kräftiger denn alle Sterblichen, magere und schmale Hüften zeigte. [...] Noch wünsche ich dann, dass die einzelnen Körpertheile auch in Bezug auf Farbe zusammenstimmen. Denn wahrlich, wenig passte es zu einem liebreizenden rosigen, weissen Gesichte, wenn die Brust und die anderen Glieder abstossend und schmutzfärbig wären. So hat man also bei Composition der Glieder das einzuhalten, was ich in Bezug auf Grösse, Bestimmung, Charakter und Farbe sagte."¹⁷⁹

Im unmittelbaren Anschluß an seine Ausführungen zur "Composition" konzentrierte Alberti seine Betrachtungen auf die Historienmalerei, von ihm "Geschichtsbild" genannt. Wie ein Drama oder eine Rede, so sollte das "Geschichtsbild" auf den Rezipienten einwirken und sein "Gemüth bewegen".¹⁸⁰ Sich auf die antike Dramentheorie und Rhetorik beziehend,¹⁸¹ erklärte Alberti ausführlich, wie der Künstler dieses bewerkstelligen könne und faßte seine Erklärungen wie folgt zusammen:

"Ein Geschichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemüthsbewegung zeigen werden. Denn in der Natur - in welcher nichts mehr als das Aehnliche sich anzieht - liegt es begründet, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen. Diese Gemüthsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen."

Als besonders gelungenes Beispiel für die Darstellung von "Gemüthsbewegungen, »Affectionen« genannt, wie Schmerz, Furcht, Freude, Sehnsucht und ähnliche", welche die Maler "mittelst der Körperbewegungen [...] ausdrücken wollen",¹⁸² führte er Giottos für St. Peter in Rom geschaffenes Mosaik der »Navicella« an, "welches ein Schiff darstellt, in welchem sich die elf Jünger befinden; sämmtliche sind von Furcht bewegt, da sie einen ihrer Genossen über das Wasser schrei-

¹⁷⁹ Alberti 1970, (Buch II) S. 112-114.

¹⁸⁰ Zur Affektenlehre in der Malerei des 15. Jahrhunderts siehe einfürend Baxandall 1987, S. 73-88.

¹⁸¹ Pochat 1986, S. 230 nennt die antiken Vorbilder, auf die Alberti sich bezogen haben mag.

¹⁸² Alberti 1970, (Buch II) S. 124.

ten sehen; bei jedem aber ist in Miene und Gebärde die Gemüthserregung in besonderer Weise ausgedrückt, so dass bei Jedem die Haltung und die Bewegungen verschieden sind."¹⁸³ In seinen Ausführungen über das (mit dem »genus grande« zu assoziierende) "Geschichtsbild" berührte Alberti auch besonders intensiv den letzten hier vorzustellenden Regelkontext, jenen, der sich mit den Phänomenen der Vielfalt, Vielgestaltigkeit oder Mannigfaltigkeit, der Verschiedenheit und Unterschiedlichkeit der Hervorbringungen der Natur auseinandersetzte, denen die Kunst in ihren Hervorbringungen Rechnung tragen sollte. In der Rhetorik waren diese Phänomene und ihre künstlerische Behandlung unter den Begriffen der »copia« und der »varietas« (ital. *varietà*) zusammengefaßt.¹⁸⁴ »Copia« bedeutete Alberti soviel wie schiere Fülle, Reichtum, Überfluß und galt ihm als ungeordnet und ungerichtet, maßlos und letztlich verwirrend. »Varietà« hingegen bedeutete ihm eine durch Zusammenstimmen geregelte und geordnete, maßvolle und angemessene Vielfalt und Mannigfaltigkeit. »Copia« sollte durch »varietà« gebändigt werden:¹⁸⁵

"Das was an dem Geschichtsbilde zuerst Vergnügen hervorruft, ist der Reichthum [*copia*] und die Mannigfaltigkeit [*varietà*] der Gestalten. Wie bei den Speisen und in der Musik Neuheit und Abwechslung umso mehr gefällt, als sie vom Alten und Gewohnten abweichen, so erfreut sich der Geist überhaupt an jeder Fülle [*copia*] und jedem Wechsel [*varietà*], und deshalb gefällt auch in der Malerei Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit. Jenem Bilde werde ich Fülle und Mannigfaltigkeit zusprechen, wo man in richtiger Postirung alte und junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Rinder, Gebäude, Ortschaften u. dgl. Dinge vermischt sieht. Und jede Reichhaltigkeit werde ich loben, wenn sie nur zum Gegenstand der Darstellung in Bezug steht, und sicherlich wird die Reichhaltigkeit des Malers sich viele Anerkennung erwerben, wenn der Beschauer im aufmerksamen Betrachten all der vorgeführten Dinge lange Zeit verweilt. Doch möchte ich, dass diese Reichhaltigkeit sich durch Mannigfaltigkeit auszeichne, dann auch massvoll sei und der würdevollen Haltung und Sittsamkeit nicht entrathe. Jene Maler tadle ich, die, um des Scheines der Reichhaltigkeit willen, kein Fleckchen des Bildes leer lassen: wodurch statt der »Composition« zügellose Verwirrung hervorgebracht wird und der Schein entsteht, dass es sich auf dem Bilde nicht um einen Hergang, sondern einen Tumult handle."¹⁸⁶

In der Architektur bestand für Alberti, wie wir bereits erfahren konnten, »varietas« in einer rigorosen Reduktion der Mannigfaltigkeit der Natur auf die drei verschiedenen "Gestaltungen zur Ausschmückung der Gebäude", die Vitruv als »genera« bezeichnet und charakterisiert hatte, und die in modifizierter Form - und später in Gestalt der von Serlio kanonisierten fünf Säulenordnungen - für sämtliche Bauaufgaben und Arten von Gebäuden verwendet werden sollten. Der wesentliche Grund für die "große Menge und Verschiedenheit der Gebäude", die im Lauf der Geschichte hervorgebracht worden seien und weiter hervorgebracht würden, lag für Alberti in der "Verschiedenheit der Menschen" selbst. Deren Verschiedenheit wiederum erklärte er durch die ständische Einteilung der menschlichen Gesellschaft, wobei er zurückging bis zu den Gesellschaftsmodellen des antiken Philosophen Plutarch.¹⁸⁷ Im »organischen« Weltbild und im sozialen Gefüge Albertis und seiner Zeit¹⁸⁸ waren Vielfalt und Verschiedenartigkeit immer einem Einheitsprinzip untergeordnet - wie unterschiedlich und mannigfaltig die einzelnen Erscheinungen der Welt in der Kunst auch sein mochten, sie mußten, wie die Glieder eines Körpers, zu einer Einheit zusammenstimmen. In dieses Prinzip ließ sich, wie im folgenden Kapitel vorgeführt werden soll, in den Augen Albertis, seiner Zeitgenossen und seiner Nachfolger die europäische Kunst aus der Zeit zwischen der Antike und der »Wiedergeburt« der Antike im Zeitalter Giotto nicht einfügen - sie erschien ihnen »different«.

¹⁸³ Alberti 1970, (Buch II) S. 122.

¹⁸⁴ Gosebruch 1957; Baxandall 1987, S. 162-165.

¹⁸⁵ Vgl. Baxandall 1987, S. 162-165.

¹⁸⁶ Alberti 1970, (Buch II) S. 116-118.

¹⁸⁷ Alberti 1975, (Buch IV, Kap. 1); Zitate auf S. 175.

¹⁸⁸ Burke 1985, S. 179-270.

II.2.

»Neue Alte« und »Barbaren«

Strategien zur Identifikation mit der Antike und zur Entfremdung der Gotik

"Leon Battista Alberti an Filippo di Ser Brunellesco.

Verwunderung und Betrübnis zugleich pflegte es in mir hervorzurufen, dass so viele treffliche und erlauchte Künste und Wissenschaften, die nach Zeugnis der Geschichte und der noch sichtbaren Werke bei den von der Natur so hochbegabten Alten in solcher Blüthe standen, gegenwärtig so selten geübt, ja fast gänzlich verloren gegangen sind. Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Rhetoren, Auguren und ähnliche edle und bewundernswerthe Genien trifft man heute nur sehr selten und (dann) nur wenig zu loben. - So dachte ich denn - und Viele bestätigen mich in diesem Gedanken - die Natur, die Meisterin aller Dinge, schon alt und müde geworden, bringe nun ebenso wenig mehr Giganten als grosse Geister hervor, wie sie dies in ihren (gleichsam) jugendlichen und ruhmreicheren Zeiten in bewundernswerther Fülle gethan.

Dann aber, als ich nach langer Verbannung, in der wir Alberti gealtert sind, in unser vor allen anderen ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrt war, erfuhr ich es, dass in Vielen, besonders aber in dir, o Filippo, und in dem uns so eng befreundeten Donato, dem Bildhauer, und in jenen andern Nencio und Luca und Masaccio ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist, und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sein mag, nachzusetzen ist. Nun aber sah ich stets, dass es nicht minder Sache unseres Fleisses und unserer Sorgfalt, als Gabe der Natur und der Zeiten sei, sich in irgend welchem Dinge den Ruhm der Tüchtigkeit zu erwerben. So bekenne ich dir denn, wenn es jenen Alten bei dem thatsächlichen Reichthum dessen, wovon sie lernen und was sie nachahmen konnten, minder schwer war zur Kenntniss jener höchsten Künste, deren Ausübung uns heute so mühsam wird, zu gelangen, so muss desshalb auch unser Ruhm grösser sein, wenn wir ohne Lehrer und ohne Vorbilder Künste und Wissenschaften, von welchen man früher nichts gesehen und nichts gehört, auffinden."¹⁸⁹

Gegenstand dieses Kapitels sind die Strategien zur Identifikation mit der Antike und zur Entfremdung der Gotik. Als mutmaßlicher Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Geschichtskonzeption, die zur Entfremdung des Mittelalters und zu seiner Ausgrenzung aus der Kontinuität der Geschichte führte, gilt der historischen und historiographischen Forschung Francesco Petrarca's Sammlung pseudohistorischer Biographien berühmter Männer (*De viris illustribus*, 1337/38 begonnen). Was Petrarca zunächst als Abhandlung über große Männer *aller* Zeiten und Länder geplant hatte, reduzierte er im Verlauf seiner Arbeit auf eine Darstellung überwiegend römischer »Helden« der Antike. Aus dem Selektionshorizont der Weltgeschichte seligierte Petrarca einzig die römische Antike. Die Zeit zwischen der Antike und seiner eigenen Gegenwart erschien ihm als "finstere Zwischenzeit" (»medium tempus«), als eine Zeit des Vergessens von Wissen und Können.¹⁹⁰ Für die Zukunft erhoffte und prophezeite er die Rückkehr der »lichten« Vergangenheit und damit die Wiedergeburt (»rinascimento, rinascita, renaissance«)¹⁹¹ ihres vermeintlich idealen Kulturzustands: "der Schlummer des Vergessens wird nicht ewig dauern. Wenn erst die Dunkelheit zerstreut ist, werden unsere Enkel im reinen Licht der Vergangenheit wandeln können."¹⁹²

Diese neue Geschichtskonzeption "der finsternen Zwischenzeit läßt nichts von der alten weltgeschichtlichen Einteilung bestehen. Es ist nicht die Weltgeschichte, welche eingeteilt wird, es wird kein Kontinuum in Perioden aufgeteilt, es wird nicht eine Chronik durch eine andere ersetzt", sondern statt einer auf Vollständigkeit und Kontinuität abzielenden Geschichtsbetrachtung, wie sie vor Petrarca in der christlichen »Historia universalis« gepflegt wurde, statt einer durchge-

¹⁸⁹ Alberti 1970, (Vorrede) S. 46-48.

¹⁹⁰ Panofsky 1984, S. 23-30; Günther 1984.

¹⁹¹ Zur Geschichte des Epochenbegriffs »Renaissance« siehe zuletzt Stierle 1987.

¹⁹² Aus Petrarca's Epos »Africa«, begonnen 1338: "Ad tibi fortassis, ni - quoad meus sperat et optat - / Est post me victura diu, meliora supersunt / Secula: non omnes veniet Lethus in annos / Iste sopor! Poterunt discussis forte tenebris / Ad purum priscumque iubar remeare nepotes." Petrarca: Africa, IX, Vers 435ff. Hier zitiert in der Übersetzung von Panofsky 1984, S. 25.

henden "Zeit von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht gibt es nun Zeiten und Unzeiten, leuchtende Perioden des Ruhms und Zwischenzeiten, die dem Vergessen anheimfallen."¹⁹³ Wie Petrarca, so ignorierten in seiner Nachfolge auch die Philologen das Mittelalter, widmeten sich nahezu ausschließlich der Erforschung der Antike und erschufen "dabei die klassische Antike der Philologen, ein ideales Konstrukt aus Anhaltspunkten der gewesenen Wirklichkeit, ein Corpus aus überlieferten Texten, das mit Eigenschaften heiliger Schriften versehen wird. Antiquitas wird zu etwas, das es im Altertum nicht gewesen ist, »sacrosancta vetustas«, heiliges Alter, »tota antiquitas«, Gesamtbegriff des Alten und der Klassizität."¹⁹⁴ Entsprechend verfahren die Künstler und Kunsttheoretiker und auch jene Gelehrten, die sich nicht nur mit den literarischen, sondern auch mit anderen Kulturgütern der Vergangenheit beschäftigten, die Antiquare.

Wie bereits im obigen Zitat Albertis in seinen historiographischen Metaphern der "Blüte" und der "jugendlichen Zeiten" anklingt, und wie im folgenden noch deutlicher werden wird, ist diese selektive Geschichtskonzeption eingebettet in die schon in der Antike nachzuweisende und in der Renaissance wiederbelebte Vorstellung, die Geschichte verlaufe nicht linear auf einem geraden Zeitstrahl, sondern sie verlaufe, wie eine Wellenlinie, zwischen Höhepunkten und Tiefpunkten, in einem ständigen Auf und Ab beziehungsweise sie verlaufe sich wiederholend im Kreis (»Rad der Geschichte«), entsprechend dem organischen Ablauf von Entstehen, Wachsen, Vergehen und Neuentstehen (»Wiedergeburt«).¹⁹⁵ Mit dieser als »Zyklentheorie« bezeichneten Vorstellung ist die Annahme von einer sich immer gleich bleibenden Natur verknüpft, die eine sich immer gleich bleibende Natur des Menschen einschließt und damit zugleich die Möglichkeit seiner fortschreitenden Entwicklung zum Besseren (»Fortschritt«) ausschließt. Abhängig von der jeweiligen - stets ideologisch begründeten - Einordnung der eigenen Gegenwart im Zyklus läßt die Zyklentheorie sowohl optimistische (Aufstieg) bis höchst optimistische (»Blüte«, »goldenes Zeitalter«) als auch zutiefst pessimistische (Niedergang, Verfall = »Korruptionshypothese«¹⁹⁶) Zukunftserwartungen zu. Damit eignet ihr "eine Dialektik, die [sie] von rein linearen Geschichtstheorien unterscheidet und deshalb manchem Historiker noch heute attraktiv erscheint. Besonders geeignet ist die Zyklentheorie als Rahmen für Geschichtsauffassungen, die das eigene Zukunftsideal aus der Bewunderung einer früheren Epoche ableiten, in der sie ihre »retrospektive« Utopie ansiedeln."¹⁹⁷

Petrarcas retrospektive Utopie und die der auf ihn folgenden Generationen war die römische Antike, genauer gesagt ein von ihnen auf der Basis ihres »Verstehens« antiker Texte gezeichnetes Bild von der Antike, welches die historische Forschung schon seit geraumer Zeit als selektive Konstruktion, als "Konstrukt aus Anhaltspunkten der gewesenen Wirklichkeit" erkannt hat. Um diese Utopie verwirklichen, das heißt die eigene Gegenwart und Zukunft unmittelbar aus der Antike herleiten oder mit dieser verknüpfen zu können, mußten mehr als tausend Jahre "tiefgehender Entfremdung von der Antike"¹⁹⁸ und ihren kulturellen Leistungen überbrückt werden. Zwei Strategien zur Überbrückung dieser Kluft und zur Rekonstruktion der Antike oder, richtiger gesagt, zur kulturellen Identitätskonstruktion der eigenen Gegenwart und Zukunft als einer »neuen Antike« sollen hier näher betrachtet werden: zum einen das intensive Antikenstudium, welches helfen konnte, das vergessene frühere Wissen und Können wiederzufinden und in die eigene Gegenwart zu assimilieren, und zum anderen, und mit dieser will ich beginnen, die willkürliche Ausgrenzung

¹⁹³ Günther 1984, Sp. 785.

¹⁹⁴ Günther 1984, Sp. 785.

¹⁹⁵ Diese vereinfachte Definition mag als Grundlage der weiteren Erörterung ausreichen. Zur weitergehenden Information über die Vielfalt historischer Zyklentheorien und ihre Metaphorik siehe Schlobachs [1980] Zusammenstellung in seiner Einleitung, S. 8-17.

¹⁹⁶ Zur »Korruptionshypothese« siehe Schlobachs Abschnitte 2.2 und 5.1.

¹⁹⁷ Schlobach 1980, S. 13-14.

¹⁹⁸ Panofsky 1984, S. 57.

und Verdrängung, die willkürliche Entfremdung der unliebsam gewordenen, trennenden Zwischenzeit, die helfen konnte, die Utopie bereits als »gebaute« Wirklichkeit erscheinen zu lassen, noch bevor man überhaupt ihre vollständigen »Baupläne« kannte und studiert hatte.

In der Anwendung der neuen Geschichtskonzeption bei der Bedenkung der bildenden Künste bezeichnete Petrarca Schüler Giovanni Boccaccio den Maler Giotto, wie wir im vorigen Kapitel erfahren konnten, als den ersten, der durch seine Beherrschung der »imitatio naturae« "der Kunst ihren alten Glanz wiedergab, der jahrhundertlang durch die Irrtümer einiger Menschen [...] begraben gewesen war." In Boccaccios Lob Giottos wird ein Phänomen offenbar, das auch in Albertis oben zitierter Widmung an den Architekten Filippo Brunelleschi (1374-1446) erscheint und als identitätskonstruktiver Topos bis weit ins 16. Jahrhundert hinein immer wieder konstatiert werden kann. Durch den willkürlichen »Zeitschnitt« (griech. »epoché«) in die historische Kontinuität und durch die willkürliche Ausgrenzung der Zwischenzeit ist Giotto - plötzlich - zu einem Künstler geworden, der keine unmittelbaren Vorbilder und Lehrer gehabt haben konnte. Giottos Vorgänger Cimabue wurde von Boccaccio verschwiegen oder, wie Erwin Panofsky drastischer formulierte, "ausgelöscht".¹⁹⁹ Andere wiederum, wie um 1400 der Dichter Filippo Villani, setzten den Maler Cimabue (um 1240-?1302) an die Stelle Giottos und bezeichneten ihn als den ersten, der die "seit langem dem Verfall preisgegebene Kunst", die "sich in kindischer Weise von der Naturähnlichkeit abgewandt" hatte, "wieder zur Naturtreue zurückgeführt" und auf diese Weise die "Voraussetzungen für eine Wiedergeburt der Kunst" geschaffen hätte.²⁰⁰ Sie attestierten damit Cimabue die gleiche künstlerische Originalität, die in ihren Augen sowohl auf dem Fehlen unmittelbarer künstlerischer (antiker) Vorbilder und Beispiele als auch auf dem Verdienst beruhte, als erster die antiken Prinzipien der Naturnachahmung wiederentdeckt zu haben.

Für die Maler dieser Zeit waren diese Prinzipien tatsächlich weniger aus der unmittelbaren Anschauung erhaltener antiker Gemälde als mittelbar aus der überlieferten antiken Literatur zu erfahren, vor allem aus der »Naturgeschichte« (Naturalis historiae) Plinius' des Älteren (23-79), die in den Büchern 34-36 Leben und Werk der berühmtesten griechischen und hellenistischen Künstler behandelte und darüber hinaus auch wesentliches Wissen zur Theorie und Praxis der Künste dieser Zeiten vermittelte. Antike Plastik und Architektur hingegen waren, wenn auch nicht in großer, so jedoch in hinreichender Zahl vorhanden und relativ zugänglich, so daß sie tatsächlich autopsisch wahrgenommen und mit den überlieferten Texten zur wechselseitigen Erhellung in Beziehung gesetzt werden konnten, worüber Alberti im Buch VI »Über die Architektur« Auskunft gab:

"Es gab nicht ein halbwegs bekanntes Werk der Antike, wo immer, das ich nicht untersucht hätte, um etwas davon zu lernen. Also unterließ ich es nirgends, alles zu durchwühlen, anzusehen, auszumessen, in zeichnerischen Aufnahmen zu sammeln, um alles, was man Geist- und Kunstvolles geleistet hatte, von Grund auf zu erfassen und kennen zu lernen."²⁰¹

¹⁹⁹ Panofsky 1984, S. 28.

²⁰⁰ "[Cimabue], antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscicia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudinem quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocare. Constat siquidem ante hunc Graecam Latinamque picturam per multa secula sub crasse <im>peritie ministerio iacuisse, ut plane ostendunt figure et ymagines, que in tabulis atque parietibus cernuntur sanctorum ecclesias adornare. Post hunc strac<e>ta iam in novibus <nouis?> via Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit." Villani 1896, S. 370.

²⁰¹ Alberti 1975, (Buch VI, Kap. 1), S. 289-290.

Albertis obige Ausführungen bezeichnen weitestgehend den Kontext des antiquarischen Antikenstudiums und die damit verbundene Problematik des »Verstehens« antiker Kunst auf der Basis des »Verstehens« antiker Kunstliteratur, mit der ich mich erst im nächsten Kapitel ausführlich befassen will. Was darüber hinaus aber an Albertis langen und breiten Ausführungen über die antike Baukunst auffällt, und zwar nicht nur an den bisher zitierten, sondern durch sein gesamtes kunsttheoretisches Werk hindurch, ist das nahezu vollständige Fehlen jeglicher Auseinandersetzung mit der (Bau-) Kunst des Mittelalters. Bis auf verschwindend wenige, indirekte Erwähnungen, wie etwa in seiner Klage über "die Zeit von jetzt ab bis vor zweihundert Jahren [...], in der allgemein die Turmbau-Krankheit herrschte",²⁰² ignorierte Alberti die Architektur des Mittelalters und unterstützte damit die Topoi der »Unzeit« und der künstlerischen Vorbildlosigkeit. Der Bildhauer und Architekt Antonio Averlino hingegen, der sich »Filarete« (griech. »Freund der Tugend«) nannte, setzte sich selbst und die nun propagierte »neu-antike« Baukunst seiner Gegenwart noch in Beziehung zur »Zwischenzeit«, deren Bauten und Bauweise er, für uns heute irritierend, als "modern" (im Gegensatz zu »alt« = »antik«) bezeichnete.²⁰³ Anders als der Florentiner Alberti hatte Filarete, der im Jahr 1451 als Architekt Francesco Sforzas nach Mailand ging, die gotische Bauart tatsächlich auch noch »live« erleben können, denn der gotische Mailänder Dom, von dem noch die Rede sein wird, war im Jahr vor Filaretos Ankunft mit der Fundamentierung des Langhauses erst in seine zweite Bauphase getreten. In seinem etwa zwischen 1461 und 1464 verfaßten »Traktat über die Baukunst« stellte Filarete die "moderne" gotische der neu-antiken Bauweise in einigen Passagen gegenüber²⁰⁴ und bekannte sich dazu, anfangs selbst in der "modernen" Weise gebaut zu haben, bevor er sich zur "alten" habe bekehren lassen:

"Auch mir pflegten einst diese modernen [gotischen Gebäude] zu gefallen, aber als ich die alten [antichi = antiken] zu schätzen begann, erregten die modernen meine Abneigung. Auch ich folgte anfangs noch, wenn ich etwas machte, dieser modernen Manier, weil auch mein Herr Vater noch diesen Modi folgte. [...] nachdem ich gehört hatte, daß man in Florenz in diesen alten Modi zu bauen pflegte, beschloß ich, einen von denen, die man mir genannt hatte, anzustellen; und als ich damit arbeitete, regte es mich derartig an, daß ich jetzt nicht das geringste Bauwerk errichten lassen würde, wenn nicht im alten Modus."²⁰⁵

Filarete erklärte auch, wie die "moderne" gotische Bauweise nach Italien gekommen wäre, nämlich durch die "Barbaren" von jenseits der Berge, durch die Deutschen und Franzosen, die das arme und verfallene Italien hatten unterjochen und auf Abwege führen können:

"Dieses geschah, weil die Wissenschaften in Italien daniederlagen, das heißt ihre Sprache und der Gebrauch des Lateinischen vergrößerten, und eine allgemeine Verrohung eintrat. Es sind noch keine fünfzig oder vielleicht sechzig Jahre her, daß die Geister wieder verfeinert und erweckt wurden. [...] Und so geschah es auch mit dieser Kunst [der Baukunst], wegen des Verfalls Italiens und wegen der Kriege dieser Barbaren, die das Land mehrmals aufteilten und unterjochten. Auf diese Weise kamen von jenseits der Berge viele Sitten und Gebräuche, und da man in Italien, weil man arm war, keine großen Bauwerke errichtete, konnte man sich darin nicht zu sehr üben. Und da die Menschen nicht geübt waren, verfeinerten sie ihre Kenntnisse nicht,

²⁰² Alberti 1975, (Buch VII, Kap. 5), S. 430.

²⁰³ Filarete 1896, Anmerkung 11 von Oettingens zu S. 267 auf S. 713: "Unter »moderner« Bauart versteht Filarete immer nur die gothische, und zwar wie sie in Italien, besonders im Mailändischen, geübt wurde; unter »antiker« diejenige, welche zu seiner Zeit als die eigentliche moderne von Brunellesco und Alberti eingeführt wurde."

²⁰⁴ Filarete 1896, Buch VIII, S. 266-267 (moderne Säulen); S. 273-276 (Kritik an den modernen Formen); Buch IX, S. 290-292 (Lob antiker Formen); Buch XIII, S. 394-398 (Gegenüberstellung antiker und moderner Brücken, darin moderne Brücken auch als schön bezeichnet).

²⁰⁵ "Ancora a me soleuano piacere questi moderni; ma poi, ch'io commenciai a gustare questi antichi, mi sono venuti in odio quelli moderni. Ancora io nel principio, se alcuna cosa faceuo, andauo pure a questa maniera moderna, perchè ancora il Signore, mio padre, seguaitaua pure questi modi. [...] et ancora udendo dire che a Firenze si husaua d'edificare a questi modi antichi, io determinai di auere uno di queglii, i quali fussino nominati. Sichè praticando con loro, m'anno suegliato in modo, che al presente io non farei fare una minima cosa, che non la facessi al modo anticho". Filarete 1896, (Buch XIII) S. 427.

und so ging das Wissen über die alte [antike] Baukunst verloren. Und so wendeten sich diejenigen, die in Italien irgendein Gebäude errichten lassen wollten an Goldschmiede und Maler. Und diese wurden zu Baumeistern, obwohl, auch wenn sie sich teilweise ähneln, ein großer Unterschied zwischen diesen Berufen besteht. Die Goldschmiede und Maler benutzten jene Modi, die sie beherrschten und die ihnen [selbst] gefielen, entsprechend ihren [eigenen] modernen Werken. Die Goldschmiede errichteten Gebäude, die in der Form Tabernakeln und Weihrauchgefäßen glichen, weil ihnen die entsprechenden Formen an diesen Werken schön erschienen. Und so passen jene auch eher zu Goldschmiedearbeiten als zu Gebäuden. Und diesen Brauch und Modus haben die Italiener, wie ich sagte, von jenseits der Berge, das heißt von den Deutschen und Franzosen, übernommen und deshalb sind auf Abwege geraten."²⁰⁶

Im Begriff des »Barbarischen« wird offenbar, daß die kulturelle Identitätskonstruktion der »neuen Antike« auch von einem Denken getragen war, daß wir heute im weitesten Sinne »ethnisch« oder »national« nennen würden. Nicht nur eine Epoche, sondern auch die Völker von jenseits der Berge, die Goten, die »Barbaren«, wurden bei der Konstruktion einer neuen Identität als different ausgegrenzt.²⁰⁷ Die »Barbaren« (griech.-lat. »Fremde«) - als welche die Griechen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr., die sich selbst »Hellenen« nannten, alle Nichtgriechen bezeichneten und so aus der Differenz zu den Nichtgriechen ihre eigene hellenische Identität gewinnen konnten²⁰⁸ - wurden nun zum Gegenbild für die neu-antike Identitätskonstruktion. Alles Nichtantike wurde ins Sammelbecken des »Barbarischen« geworfen. Die »Barbaren« waren es, die für die Zerstörung der antiken Werke verantwortlich gemacht wurden, und sie waren es, die verhindert hatten, daß das antike Wissen und Können, deren Träger sie getötet hatten, weiter gepflegt und tradiert werden konnte. Alles, was die »Barbaren« hervorgebracht hatten, war Zerstörung, Unordnung und Verwirrung, und die Gesamtheit dieser schlechten Hervorbringungen der »barbarischen« Kultur glaubte man im Modus der »barbarischen« gotischen Architektur, dem Modus der "Verwirrung und Unordnung" identifizieren zu können. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung läßt sich ein knappes Jahrhundert nach Filarete in der fulminanten Verdammung der gotischen Architektur durch Giorgio Vasari feststellen. Vasari behandelte sie in der Einleitung seiner »Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler«, die er erstmals im Jahr 1550 veröffentlichte, im Rahmen seines zyklentheoretisch fundierten Abrisses über die Entwicklung der Künste von ihrem »Niedergang« seit dem Ende der Antike bis zu ihrer »Wiedergeburt« im 14. Jahrhundert. Bereits im ersten der im folgenden zitierten Sätze wird offenbar, daß der Begriff »modern«, mit dem Filarete noch die gotische Bauart bezeichnet hatte, nun für die zeitgenössische neu-antike Architektur verwendet wurde. Als deren Protagonisten betrachtete Vasari den Architekten Filippo Brunelleschi, durch dessen "gelehrte Bemühungen" und "Eifer" die Architektur die "Maße und Verhältnisse der Alten wieder" gefunden hätte.²⁰⁹ Vasari schrieb, nachdem er die antiken Ordnungen vorgestellt hatte:

²⁰⁶ "Egli è stato per questo. Chè, come le lettere mancorono in Ytalia, cioè che s'ingrossorono nel dire e nel latino, è uenne una grossezza, che se non fusse da cinquanta o forse da sessanta anni in qua, che si sono asottigliati et isuegliati gl'ingegni. Egli era, come ò detto, una grossa [429] cosa; e così è stata questa arte; che per le ruine d'Italia, che sono state, e per le guerre di questi barbari, che più uolte l'anno disolata e sogiogata. Poi è accaduto, che pure oltramonti è uenuto molte usanze e loro riti; e perchè di questi grandi hedifitij non si faceuano, per cagione che Ytalia era pouera, gl'huomini ancora non si exercitauano troppo in simile cose. E non essendo gli huomini exercitati, non si assottigliuano di sapere, e così le scienze di queste cose si perdono. Et uenuto poi, quando per Ytalia s'è uoluto fare alcuno hedificio, sono ricorsi quegli, che hanno uoluto far fare, a orefici e dipintori, e questi muratori, i quali, benchè appartenga in parte al loro exercitio, pure è molta differentia, E che anno dato quegli modi, che anno saputo e che è paruto a loro, secondo i loro lauori moderni. Gli orefici fanno loro a quella somilitudine e forma de' tabernacoli e dè turibili da dare incenso; et a quella somilitudine e forma anno fatti i dificij perchè a quegli lauori paiono begli; et anche più si confanno ne' loro lauori, che non fanno ne' dificij. E questo huso e modo anno auuto, come ò detto, da' tramontani, cioè da Todeschi e da Francesi; e per queste cagioni si sono perdute." Filarete 1896, (Buch XIII) S. 428-429.

²⁰⁷ Zum Begriff des »Barbarischen« als Ausgrenzungsbegriff in der Kunstkritik siehe Waetzoldt 1915.

²⁰⁸ Koselleck 1979d, S. 218-229.

²⁰⁹ Vasari 1904-1927, S. XLII.

"Wir kommen zuletzt zu einer anderen Art von Werken [...], genannt die deutsche, die in Ornament und Proportion völlig anders ist als die antike und die moderne. Sie wird von den besten Architekten jetzt nicht angewand, sondern als monströs und barbarisch von ihnen gemieden, und es mangelt ihr alles, was man Ordnung nennen kann. Ja, sie sollte eher Verwirrung und Unordnung heißen. In ihren Bauwerken, die so zahlreich sind, daß sie die Welt anekeln, sind die Eingänge mit Säulen geschmückt, die dünn und gedreht wie eine Schraube sind und gar nicht die Kraft haben können, ein noch so leichtes Gewicht zu tragen. Auch bringen sie an sämtliche Fassaden und wo immer etwas zu schmücken ist, verdammenswert viele kleine Nischen an, eine über der anderen, mit endlosen Fialen, Spitzen und Blättern, so daß es - ganz abgesehen von dem unsicher wirkenden ganzen Aufbau - unmöglich erscheint, daß die Teile nicht jeden Augenblick herabstürzen. Ja, sie sehen eher so aus, als ob sie aus Papier wären, denn aus Stein und Marmor. In diesen Werken bringen sie endlose Vorsprünge und Durchbrüche und Auskragungen und Schnörkel an, die ihre Werke aus aller Proportion reißen; und oft erreichen sie, mit einem Ding über dem anderen, eine solche Höhe, daß die Spitze eines Tores bis ans Dach reicht. Diese Manier war die Erfindung der Goten, denn nachdem sie die alten [antiken] Bauwerke zerstört und die Architekten in den Kriegen getötet hatten, bauten die Übriggebliebenen die Bauwerke in diesem Stil [maniera]. Sie zerteilten einen Bogen in mehrere Spitzbögen und überzogen ganz Italien mit diesen Scheußlichkeiten, so daß man, um nicht weitere zu produzieren, ihren Stil [modo] völlig aufgegeben hat. Gott schütze jedes Land vor solchen Ideen und einem solchen Baustil [ordinio]! Sie sind derartig mißgestalt, verglichen mit der Schönheit unserer Bauwerke, daß sie es nicht wert sind, daß ich mehr über sie sage, und so laßt uns dazu übergehen, von den Gewölben zu sprechen."²¹⁰

Ähnlich wie Filarete, der in seiner Kritik an der gotischen Bauart die falschen, weil unangemessenen Beziehungen zwischen Material, Form und Funktion der Architektur thematisierte - die Modi der Goldschmiede und Maler von jenseits der Berge wären auf die Architektur übertragen worden und ließen die Bauten wie Weihrauchgefäße und Tabernakel aussehen -, kritisierte auch Vasari die gotischen Bauten wegen ihres mangelnden Zusammenstimmens: sie sähen "eher so aus, als ob sie aus Papier wären, denn aus Stein und Marmor." Als wesentliche Mängel - und umgekehrt als stilistische Erkennungsmerkmale - dieser "monströsen und barbarischen" Bauart erschienen ihm ihre "Verwirrung und Unordnung", besonders in Tektonik, Proportion und Schmuck.

Auch in der Behandlung der mittelalterlichen Plastik und Malerei fixierte Vasari den Verfall der Kunst nicht nur zeitlich, sondern auch »ethnisch«, nämlich auf die "Griechen", womit er in diesem Kontext allerdings nicht die Griechen der Antike, sondern die Byzantiner meinte. Erst mit der Aufgabe der byzantinischen Manier (maniera) habe in der Zeichnung (disegno) das "Wiederaufblühen" der Kunst begonnen, welches auch nach Vasari den Künstlern Cimabue und Giotto zu verdanken war. Die byzantinische Manier wurde von Vasari mit verhältnismäßig wenigen Worten (dis-) qualifiziert; die dabei angeschnittenen künstlerischen Regelkontexte wurden hier bereits im vorhergehenden Kapitel ausführlich vorgestellt.

"Ebensolches gilt auch von der *Skulptur*, welche in jenem ersten Zeitalter ihres Wiederaufblühens viel Gutes aufzuweisen hatte, nachdem einmal die plumpe griechische [=byzantinische] Manier überwunden war, die in ihrer rohen Art mehr im Steinbruch als in den Werkstätten von Künstlern zu Hause zu sein schien, und ihre Statuen so klobig und ungefüge bildete, ohne Gewandfalten und ohne irgendwelche Bewegung und Ausdruck, daß man sie kaum Statuen nennen kann; wogegen dann, als durch Giotto die Zeichnung neu belebt war, auch die Figuren in Marmor und Stein vielfach besser wurden. [...] Man sieht also, daß zu jener Zeit die Skulptur sich einigermaßen vervollkommnet hatte, eine etwas bessere Form ihren Figuren zu geben vermochte, mit schönerem Faltenwurf der Gewänder, einzelnen Köpfen von besserem Ausdruck, Bewegungen von geringerer Befangenheit, kurz, daß sie anfang, sich dem Guten zu nähern, freilich aber auch immer noch in zahlreichen Punkten mangelhaft war, weil ja zu jenen Zeiten die Zeichnung [disegno] noch wenig Vortrefflichkeit erlangt hatte, und man auch nicht gar viele gute Vorbilder vor Augen hatte, die man hätte nachahmen können. [...]

Wenn man aber bedenkt, daß sie, wie auch die Baumeister und Maler jener Zeit [des Wiederaufblühens], auf keine Vorgänger sich stützen konnten, sondern ihren Weg ganz allein suchen mußten, so erscheint dieser erste Anfang, wenn auch klein, so doch nicht geringen Lobes wert.

²¹⁰ Die »Introduzione alle 3 arti«, aus der dieses Zitat stammt, wurde in der Vasari-Ausgabe von Gottschewski und Gronau [Vasari 1904-1927] ausgelassen. Zitiert ist hier die Übersetzung Panofskys [Panofsky 1978a, S. 201-202; ital. Text auf S. 250-252, Anm. 26] nach der Vasari-Ausgabe von Karl Frey [Vasari 1911], S. 70-71.

Auch der *Malerei* war in jenen Zeiten kein wesentlich besseres Schicksal beschieden, wenn schon sie, dank dem religiösen Eifer der Menschen mehr gepflegt wurde, zahlreiche Künstler beschäftigte, und daher augenfälliger Fortschritte machte, als die anderen Künste. So sieht man, daß die griechische Manier, zunächst durch den Vorgang *Cimabues*, dann durch die Förderung, die *Giotto* brachte, bald ganz ausstarb und eine neue Manier an ihre Stelle treten ließ, die ich die Manier des *Giotto* nennen möchte, weil sie von ihm und seinen Schülern gefunden und bald allgemein geschätzt und nachgeahmt wurde. In ihr finden sich überwunden jene Umrißlinien, mit denen man ehemals die Gestalten rings umzog, die weit aufgerissenen Augen, die auf die Spitzen gestellten Füße, die zugespitzten Hände, die Schattenlosigkeit und andere grobe Mängel jener griechischen Maler, dafür eine gefällige Anmut in den Köpfen und ein weichgetöntes Kolorit. Und *Giotto* insbesondere gab seinen Gestalten bessere Stellungen, zeigte zum ersten Mal etwas von Lebendigkeit in den Köpfen, kam mit dem Gefalt seiner Gewänder der Natur näher als alle Früheren, und entdeckte auch schon etwas von der Perspektive und Verkürzung in den Figuren. Überdies machte er den Anfang zu einer Darstellung der Gemütsbewegungen, so daß man den Ausdruck der Furcht, der Hoffnung, des Zorns, der Liebe einigermaßen bei ihm erkennen kann, und die Weichheit seiner Malweise trat an Stelle der früheren harten und eckigen Manier. Wenn er dabei aber in den Augen noch nicht den schönen freien Blick ausdrücken konnte, den die Natur zeigt durch die Feinheit der Tränenmuskeln, und nicht die Weichheit der Haare und das Flaumige des Bartes, noch alle die Sehnen und Muskeln an den Händen und das Nackte nach dem Vorbild der Wirklichkeit, so entschuldigt ihn die Schwierigkeit der Kunst und daß er keine Maler kannte, die besser gewesen wären als er selbst.²¹¹

Angesichts der Verdammung der finsternen Zwischenzeit und insbesondere der »barbarischen« Architektur muß es auf den ersten Blick höchst erstaunlich anmuten, daß auch in Italien während der Renaissance weiterhin »barbarisch« gebaut werden konnte, wie bereits oben in meinen Bemerkungen zu Filarete und dem Mailänder Dom anklang. Aus bestimmten Gründen hat die gotische Bauweise die Epoche der Gotik, mit der erst die kunsthistorische Forschung seit dem 19. Jahrhundert sie identifizierte, »überlebt«, und zwar nicht nur nördlich der Alpen, wo ihre Ursprünge vermutet wurden und ihre Tradition bis weit ins 16. Jahrhundert hinein und bisweilen noch darüber hinaus verfolgt werden konnte. Für das Phänomen des »Überlebens« der Gotik während jener Zeit, als deren Epochenstil die Kunstgeschichte die Renaissance ausgemacht hat, hat sich der Begriff »Survival« eingebürgert.²¹²

Das »Survival« der Gotik hatte, wie viele Untersuchungen ergeben haben, verschiedene Gründe, wie etwa die ideologischen Beweggründe eines "programmatischen Gotisierens"²¹³ der Gegenreformation (»Jesuitengotik« und »Echtergotik«)²¹⁴ oder die bereits seit dem 16. Jahrhundert praktizierte Gleichsetzung von Gotischem mit "Kirchlichem".²¹⁵ Alle diese Prinzipien beruhen auf der generellen Identifikation eines Kunststils mit seinen kulturellen Kontexten, in diesem Fall speziell auf der Verknüpfung des Gotischen mit dem vermeintlich »einzig wahren« katholischen Glauben. Ein anderer Grund für das »Survival« der Gotik liegt darin, daß beim Bau kirchen- oder staatspolitisch hochbedeutender Kirchen, der sich nicht selten über mehrere Jahrhunderte hinziehen konnte, wie etwa beim allseits bekannten Beispiel des Kölner Doms, die ursprünglichen Baupläne fortgesetzt wurden, obwohl sie stilistisch längst überholt waren. Für kleinere, künstlerisch und ideologisch weniger anspruchsvolle Bauvorhaben, die in relativ kurzer Zeit fertiggestellt werden konnten, traf dieses nicht zu. An ihnen ist abzulesen, wie üblicherweise verfahren wurde: man ließ solide Bausubstanz stehen und baute funktional im neuen Stil um, ein oder an. "Der Durchschnittstyp einer deutschen Dorfkirche besteht aus einem romanischen Turm und einem barocken

²¹¹ Vasari 1904-1927, Bd. 1, S. XXXVII - XXXIX.

²¹² Dazu grundlegend: Wittkower 1974, Sutthoff 1990 sowie die Untersuchungen zur Gotik und Neugotik von Frankl 1960, Germann 1974 und Baur 1981, der auf S. 11 meint, daß die Gotik im Grunde bis ins 20. Jahrhundert überlebt habe.

²¹³ Götz 1970, S. 198.

²¹⁴ Götz 1970 gibt auf S. 198-199, Anm. 18-27 einige Literaturhinweise, die inzwischen durch die Arbeit von Sutthoff [Sutthoff 1990] überholt sind.

²¹⁵ Sutthoff 1990, S. 45-51.

Saalraum".²¹⁶ Ähnlich präsentieren sich die Profanbauten, wie etwa die "typische deutsche Höhenburg, deren Bergfried gewöhnlich aus dem 12. Jh., der Palas aus dem 13. Jh., die äußeren Ringmauern und Tortürme aus dem 14. Jh., die Geschützbastionen aus dem 15. und die Wirtschaftsbauten aus dem 16. Jh. stammen."²¹⁷

Es waren besonders die Bauuntersuchungen der seit dem 19. Jahrhundert staatlich institutionalisierten und gesetzlich verankerten Denkmalpflege,²¹⁸ die diese und andere Phänomene offenbar machen und in der simultanen Darstellung von Rekonstruktionszeichnungen aufeinanderfolgender Bauzustände, in einer zeitraffenden und schließlich vergleichzeitigenden historischen Betrachtung, zur Anschauung bringen konnten. Diese Simultandarstellungen machen deutlich, daß ein Mensch, wäre ihm die gleiche Lebensspanne vergönnt wie einem Bauwerk, dieses nur selten in einem Zustand gesehen haben würde, den die Kunstgeschichte nach der retrospektiven Konstruktion ihres Epochenstil-Paradigmas als einen »originalen«, als »stilistisch reinen« oder gar »stilistisch idealen« bezeichnen würde. Erst im 19. Jahrhundert (siehe hier Kap. VI), als das kunsthistorische Wissen so weit fortgeschritten und dokumentiert war, daß man sämtliche typischen Komponenten eines Epochenstils - wie der englische Architekt George Gilbert Scott im Jahr 1858 meinte, "besser als [die Hervorbringer dieser Stile] selbst"²¹⁹ - zu kennen glaubte, entstand ein Bedürfnis nach »stilistischer Reinheit«, aus dem heraus Architekturen und andere Kunstwerke purifiziert und repristiniert wurden, um sie wieder in den manchmal sehr kurzzeitigen »originalen« Zustand zu versetzen, in dem sie sich meist nur unmittelbar nach ihrer Fertigstellung befanden.

Beim Bau des Mailänder Domes, dessen Grundsteinlegung erst im Jahr 1386 erfolgte, also bereits auf der Schwelle zur Florentiner Renaissance, als nach Filaretos Zeitrechnung schon "die Geister wieder verfeinert und erweckt wurden", handelte es sich um eine regionalpolitische Form programmatischen Gotisierens. Die Lombardei hatte im Verlauf des 13. und 14. Jahrhunderts in der Entwicklung ihrer Baukunst den Anschluß an die anderen Regionen verpaßt, weil sie durch große politische Instabilitäten geschwächt war, die erst durch Gian Galeazzo Visconti, den ersten Herzog von Mailand, ein Ende fanden. Der durch die Visconti neugewonnene Status der Lombardei als der einer zweiten Großmacht neben Venedig sollte im ambitionierten Bau des Domes, der größer als St. Peter in Rom und die Kathedrale von Sevilla werden sollte, seinen Ausdruck finden. Um sich mit den anderen gotischen Repräsentationsbauten messen und diese für jedermann sichtbar übertreffen zu können, mußte auch der Mailänder Dom gotisch gebaut werden. Die Verwirklichung dieses Großprojektes stieß jedoch auf immense Schwierigkeiten, weil eben in den Wirren der vorausgegangenen Jahrhunderte eine nur »schütter« gotische Tradition an nur kleineren Bauten hatte gepflegt werden können, in welcher die für die Bewältigung solcher Großbauten erforderlichen Konstruktionstechnologien, insbesondere jene für die Berechnung der Statik, nicht erarbeitet und eingeübt worden waren. Das notwendige baumeisterliche Wissen und Können mußte, wie man sich erst nach der Grundsteinlegung schmerzlich eingestand, von dort importiert werden, wo es hervorgebracht und gepflegt worden war, nämlich von den »Barbaren« von jenseits der Berge, von denen man doch eigentlich gar nichts wissen wollte. Was damit heraufbeschworen wurde, war eine lange Tragikomödie weniger zum Thema stilistischer Verzögerung als zu jenem der identitätskonstruktiven Bedeutung und der Inkompatibilität nationaler beziehungsweise regionaler Bau-traditionen.

²¹⁶ Kiesow 1982, S. 4.

²¹⁷ Kiesow 1982, S. 3.

²¹⁸ Zur Geschichte der Denkmalpflege siehe Kiesow 1982 und Huse 1984.

²¹⁹ Vgl. Kap. VI.3, Anm. 149.

Der Franzose Nicolas de Bonaventure eröffnete 1389 eine lange Reihe aus der »Barbarei« herbeigerufener Gotik-Spezialisten, die sich bis in das Jahr 1401 in kurzen Abständen abwechselten und alle miteinander erfahren mußten, daß zwar ihr Sachverstand gefragt war, aber nahezu sämtliche ihrer Empfehlungen nicht nur nicht befolgt, sondern aufs schärfste und mit zum Teil haarsträubenden kontrafaktischen Begründungen zurückgewiesen wurden. Auf Bonaventure folgten, nach nur einem Jahr, die Deutschen Annas de Firimburg, 1391 Heinrich Parler (bis 1392) und 1394 Ulrich von Ensingen (für sechs Monate). Am längsten hat es als letzter einer dreiköpfigen französischen Delegation Jean Mignot ausgehalten, und besonders in seinen erbitterten Debatten mit den einheimischen Architekten wird deutlich, wie James Ackerman meint, der die Baugeschichte des Doms ausführlich analysiert hat, daß die Mailänder von "keinerlei vernünftiger Konzeption in den kausalen Beziehungen zwischen Plan, Schnitt und Aufriß" ihres Projektes "bewegt waren".²²⁰ Es müssen hier nicht die bautechnischen Probleme im Detail aufgeführt werden, es genügt, anhand weniger Argumente den von Ackerman gezogenen Schluß vorzustellen, daß der Mailänder Baustreit ein chauvinistischer Identitätenkonflikt war, hervorgebrochen aus der völligen Inkompatibilität der nationalen Bautraditionen, aus denen die Kontrahenten sich nicht befreien konnten und die es ihnen nicht erlaubten, Konzessionen an die Bedürfnisse des jeweils anderen zu machen, ohne dabei ihr Gesicht zu verlieren. Je vehementer der Streit wurde, um so mehr Starrsinn und beinahe vorsätzlich scheinende Ignoranz provozierte er: In der Auseinandersetzung um die nach Mignots Meinung unzureichende Dicke der Strebepfeiler behaupteten die Mailänder - und dieses spottet geradezu den Kernprinzipien der gotischen Statik -, daß Spitzbögen keinen Druck auf die Strebepfeiler ausüben würden²²¹ (Tatsächlich haben die Strebepfeiler eben gerade die Funktion, diesen Druck zu kompensieren.) und daß ihre italienischen Steine doppelt so stark wären wie die französischen und die Strebepfeiler deshalb nicht zu schwach sein könnten.²²² Im Streit um die Statik der vier an den Ecken des Vierungsturmes (»tiburium«) vorgesehenen Türme, die das Gewicht und den Druck des Vierungsturmes auffangen sollten, verstiegen sie sich gar zu der Behauptung, "was vertikal ist, kann nicht umfallen". In den Protokollen der Dombauwerkstatt wurde jene berühmt gewordene Passage mit dem Diktum "ars sine scientia nihil est" festgehalten, welches man in seinem Kontext etwa als "Kunst [Kunstfertigkeit = technisches Können] ohne Wissenschaft [von Statik] ist nichts" verstehen muß. Im Protokoll heißt es, Mignot ("Meister Johannes") habe gemeint:

"Was die Behauptungen angeht, die von gewissen unwissenden Leuten, sicher aus Leidenschaft, gemacht wurden, daß spitze Gewölbe stärker sind und weniger Druck ausüben als runde, und darüber hinaus andere Sachen betreffend, wurden Vorschläge gemacht, die mehr starrsinnig als begründet waren, und, was noch schlimmer ist, es wurde entgegnet, daß die Wissenschaft der Geometrie in diesen Sachen keinen Platz haben soll, weil Wissenschaft eine Sache ist und Kunst eine andere. Besagter Meister Johannes sagte, daß Kunst ohne Wissenschaft nichts ist [ars sine scientia nihil est] und daß, ob die Gewölbe nun spitz oder rund sind, sie nichts taugen, und daß, egal wie spitz sie sind, sie einen großen Druck ausüben und ein großes Gewicht haben."²²³

²²⁰ Ackerman 1949, S. 94.

²²¹ Ackerman 1949, S. 97.

²²² Ackerman 1949, S. 99.

²²³ "Item dicit quod quattuor turres sunt incoeptae pro sustinendo tiburium dictae ecclesiae et non adsunt piloni nec aliud fundamentum habiles pro sustinendo dictas turres, imo si ecclesia esset facta in toto illico cum dictis turribus infalibiler rueret, super iis vero quod certe per passiones factae sunt per aliquos ygnorantes allegantes quod voltae acutae sunt plus fortes et cum minori onere quam voltae retondae, et plus super aliis propositum est ad voluntatem quam per viam virtutis; et quod est deterius oppositum est quod scientia geometriae non debet in iis locum habere eo quia scientia est unum et ars est aliud. Dictus magister Johannes dicit quod ars sine scientia nihil est, et quod sive voltae sint acutae sive retondae non habendo fundamentum bonum nihil sunt, et nihilominus quamvis sint acutae habent maximum onus et pondus." Zit. und übersetzt nach Ackerman S. 109.

Um ihr Gesicht zu wahren, waren die italienischen Baumeister also letztendlich sogar bereit, jene wissenschaftliche Begründung ihrer Kunst zu leugnen, welche ansonsten die Kunsttheoretiker auch zu dieser Zeit zu behaupten nicht müde wurden. Bis zum Jahr der Schlußweihe, 1572, in welchem noch die Westfassade fehlte, die erst im Jahr 1805 zur Krönung Napoleons fertiggestellt wurde, haben die Mailänder Dombaumeister an ihren eigenen Vorstellungen festgehalten und beweisen wollen, daß nicht »Kunst ohne Wissenschaft nichts ist«, sondern daß »Wissenschaft ohne Kunst nichts ist«. Sie haben ihre statischen Probleme vor allem durch die Verwendung von Eisenbindern gelöst, was den gotischen Baumeistern von jenseits der Berge und den Anhängern einer stilistisch und konstruktiv »reinen« Gotik im 19. Jahrhundert ein Dorn im Auge war. - Hier zeigt sich faktisch und metaphorisch die Macht der Verhaftung in eigenen alten Traditionen, die nicht etwa durch Vernunft erschüttert oder gar bezwungen werden kann, sondern die, wenn sie sich mit neuen Aufgaben konfrontiert sieht, danach sinnt, diese eher mit Eisenbindern in ihre Tradition einzubinden als ihre Tradition in Frage zu stellen.

Mit dem Bau des Vierungsturms für den Mailänder Dom wurde erst im Jahr 1490 begonnen, zu einer Zeit also, in der die Gotik in Italien längst vollends obsolet geworden war. Daß der Turm dennoch, wie auch andere Teile des Gebäudes, noch in gotischer und nicht in neu-antiker Weise gebaut wurde, verdankte sich, wie Erwin Panofsky in einer inzwischen »klassisch« gewordenen »Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance« erklärt hat,²²⁴ dem Einheitsprinzip des Zusammenstimmens - dem »Eisenbinder« des neu-antiken Kunstsystems. Leon Battista Alberti hatte nämlich in seinen Büchern »Über die Architektur« an mehreren Stellen darauf hingewiesen, was geschehen würde, wenn man diesem Prinzip nicht folgte, wenn man etwa die Säulenordnungen untereinander vermischen²²⁵ oder in anderer Weise Dinge zusammenfügen würde, die nicht zusammenstimmen könnten:

"[...] nur das eine meide, wovor ich eindringlich warne, daß du nicht in den Fehler verfallst, ein Ungeheuer mit ungleichen Schultern und Seiten geschaffen zu haben. Eine Würze zwar des Geschmackes ist die Verschiedenheit [varietas], wenn sie durch die wechselseitige Gleichförmigkeit der auseinanderliegenden Dinge untereinander eine sichere Grundlage hat; wenn aber infolgedessen alles einander in aufgelöster und unvereinbar Ungleichheit sich widerspricht, so wird sie vollkommen sinnlos sein."²²⁶

Im neunten Kapitel seines neunten Buches »Über die Architektur« behandelte Alberti die häufigsten und schlimmsten Fehler, die ein Architekt machen könnte, und zu diesen zählte er auch den Fehler, von einem ursprünglichen Baukonzept, wie fragwürdig es auch erscheinen mochte, abzuweichen:

"Dann möchte ich auch sehr gerne, daß Du jenen allgemeinen Fehler weit von Dir ferne hältst, wodurch es öfters vorkommt, daß fast keines der größten Gebäude von schweren und sehr tadelnswerten Irrtümern frei ist. [...] Es wird kaum jemals einen großen Bau geben, der bei der Kürze des Menschenlebens und der Größe des Werkes von demselben zu Ende geführt werden könnte, der ihn begonnen hat. Aber wir als Nachfolger suchen in unserer Unverschämtheit um jeden Preis etwas zu erneuern und rühmen uns dessen. Daher kommt es, daß das, was andere gut begonnen haben, verdorben und schlecht zu Ende geführt wird. Ich meine daher, man muß bei den Bestimmungen der Schöpfer bleiben, welche diese in ihrem reifen Urteile ersonnen haben. Es konnte sie nämlich bei der Verfassung des Entwurfs etwas veranlaßt haben, was Dir selbst trotz langer und eifriger Nachforschung und trotz Deiner richtigeren Überlegung nicht klar wird."²²⁷

²²⁴ Panofsky 1978a.

²²⁵ Vgl. hier Kap. II.1, Anm. 58.

²²⁶ Alberti 1975, (Buch I, Kap. 9) S. 49.

²²⁷ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 9) S. 521-522.

Wie beim Bau des Mailänder Domes, so läßt sich auch am folgenden Beispiel der Kirche San Petronio in Bologna beobachten, daß das Prinzip des Zusammenstimmens selbst auf Bauten von »monströsem und barbarischem« Äußerem zu übertragen war, auf Bauten, deren Bauweise man doch für Architektur gewordene Verwirrung und Unordnung hielt, also für das genaue Gegenteil von Zusammenstimmen und Einheit - wobei man sich nicht mehr bewußt zu sein schien, daß die Erbauer dieser Kirchen in Wirklichkeit gar keine »Barbaren«, sondern Italiener waren. Wie bereits angedeutet, erschien die Übertragung des Prinzips des Zusammenstimmens selbst auf »barbarische« Architektur dann angemessen, oder vielleicht sollte man sagen »opportun«, wenn die künstlerische Bedeutung des betreffenden Bauwerks durch andere ihm zugewiesene semantische Kontexte, wie religiöse oder politische oder - wie im Fall von San Petronio - auch wirtschaftliche, übertroffen wurde. In solchen Fällen rächte sich die Ausgrenzung der Gotik aufs bitterste und wurde zum großen Problem: Man war gezwungen, sich ausführlich mit jener »barbarischen« Zeit und Bauweise auseinanderzusetzen, von der man eigentlich gar nichts wissen wollte, und die Architekten waren - durch ihre Auftraggeber, denen ihre Bauten, wie »barbarisch« sie auch aussehen mochten, viel bedeuteten - gezwungen, in diesen Bauten Qualitäten zu entdecken, deren Existenz nach den Regeln des Kunstsystems gar nicht möglich war oder strikt geleugnet wurden: Regeln, Ordnung und sogar Vernunft.

Wie der Mailänder Dom, so wurde auch San Petronio erst begonnen, als in Florenz bereits die Renaissance Einzug hielt.²²⁸ Die Grundsteinlegung erfolgte um 1390, etwa vier Jahre nach der des Mailänder Doms. Wie beim Mailänder Dom, so handelte es sich auch hierbei um ein äußerst ambitioniertes Bauvorhaben. Die Kirche sollte die größte der Christenheit werden und den gerade begonnen Mailänder Dom noch an Größe übertreffen. Doch nach der Fertigstellung des Langhauses mit einer nur provisorischen Eindeckung im Jahr 1440 mußten die Bautätigkeiten, wohl aus Geldmangel, eingestellt werden. Sie ruhten rund achtzig Jahre lang, bis um 1521 - also zur Zeit der »Hochrenaissance« - die Fortführung des Baues beschlossen wurde. Man holte Expertisen und Vorschläge zunächst für die Fassadengestaltung des fünfschiffigen Langhauses ein, welche eine höchst kontroverse Diskussion auslösten, die sich bis ans Ende des 16. Jahrhunderts zog, ohne daß sie letztlich zu einer Entscheidung führen konnte. Die Fassade blieb bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein unvollendet.²²⁹ Die erhaltenen Fassadenentwürfe von Francesco Morandi il Terribilia, Giacomo Barozzi da Vignola und Andrea Palladio²³⁰ belegen die Problematik, mit der sich die Architekten konfrontiert sahen. Sie zeigen äußerst unterschiedliche Lösungsversuche, die von dem Mailänder Dombaumeister Pellegrino de' Pellegrini, den man im Jahr 1582 als mit solchen Problemen vertrauten Schiedsrichter herbeigerufen hatte, in einem schriftlichen Gutachten wie folgt zusammengefaßt und kommentiert wurden:

"Ich habe viele für den Bau von S. Petronio [...] angefertigte Zeichnungen und in diesen verschiedene Meinungen gesehen: Die einen versuchen, mehr als sie davon Wissen haben, der deutschen Ordnung zu folgen, in welcher das Werk begonnen ist. Andere beabsichtigen gleichsam, diese Ordnung zu ändern und der antiken Architektur zu folgen, und einige der Entwürfe sind eine Zusammensetzung aus der genannten modernen barbarischen Architektur und der genannten antiken Ordnung. Und da Sie, mein hochverehrter Herr, mich beauftragt haben, meine Meinung dazu zu sagen, nachdem ich die Entwürfe gesehen habe, antworte ich also, [...] daß ich - wenn es keinen Widerwillen und keine hohen Kosten verursachen würde, die bereits errichteten Teile abzureißen -, die Ansicht derjenigen loben würde, die den genannten Tempel in der Form der antiken Architektur zu verwandeln versuchen, weil mit dieser Ordnung ein größerer Schmuck von bewunderungswürdiger und der Errichtung eines Tempels angemessener Schönheit zu erreichen wäre. Denn bei der

²²⁸ Die folgenden Ausführungen gehen aus von den Untersuchungen von Panofsky 1978a; Germann 1974, S. 12-14 und Germann 1980, S. 142-153.

²²⁹ Wie Germann 1980, S. 152-153 angibt, wurde im Jahr 1933 ein letzter Wettbewerb um die Fassadengestaltung ausgeschrieben.

²³⁰ Abb. in Panofsky 1978a, Abb. 44, 45 u. S. 219, Fig. 11, 12

Errichtung solcher Bauwerke ist danach zu streben, sie alle in möglichst hervorragender Form und ohne jeden Makel zu bauen, denn der Tempel ist das Haus Gottes. Außer auf Schönheit und Schicklichkeit wird man auf Stärke achten, denn wenn man das Werk gemäß dieser [der antiken] Ordnung verändert, so wird man [wegen der großen Dimensionen] die inneren Pfeiler verstärken, die meiner Meinung nach [zu] schwach sind, um das Gewicht zu tragen, das notwendigerweise auf ihnen lagern wird. Und genauso wird man, zusammen mit den seitlichen, die Stirnfassade des Tempels verstärken.

Aber wenn man sich wegen der erwähnten Schwierigkeiten von der deutschen Ordnung nicht trennen will, sähe ich es gerne, daß man so viel wie möglich die Vorschriften dieser [deutschen] Architektur beachtete, die immerhin vernünftiger sind, als man gemeinhin denkt, statt die eine Ordnung mit der anderen zusammenzusetzen, wie man es [in den Entwürfen] getan hat."²³¹

Die Vorschläge für die Fassadengestaltung wurden von Pellegrini in drei Gruppen eingeteilt, welche die hier in der Einleitung aufgeführten drei unterschiedlichen Haltungen zur Differenz widerspiegeln. Die erste Gruppe (mit Terribilia) versuchte, sich in den fremden Modus einzufühlen, die zweite (mit Barozzi) versuchte, den fremden Modus in den eigenen zu integrieren, und die dritte Gruppe (besonders Palladio) lehnte ihn grundsätzlich ab. Pellegrinis Entscheidung fiel zugunsten der ersten Gruppe. Seine Entscheidung war, wie auch die noch folgenden pro-gotischen Argumentationen Terribilias, nicht zuletzt getragen von einer Anerkennung des baumeisterlich-technischen Könnens der mittelalterlichen Bauleute in bezug auf »firmitas« und »utilitas«, das man aus einer beruflichen Solidarität heraus durchaus respektierte. Sie darf jedoch, wie im folgenden deutlich werden soll, nicht voreilig als tatsächliche Anerkennung der differenten Architektur, sondern sie muß vielmehr als konsequente Durchsetzung nicht der »unbekannten« gotischen "Vorschriften", sondern der eigenen Regeln des neu-antiken Kunstsystems, ihres Kernprinzips des Zusammenstimmens, verstanden werden.

Man stritt nicht nur um die Fassade von San Petronio, sondern auch um die Art der Deckung des Mittelschiffs.²³² Man schwankte zwischen Flachdecke und Gewölbe und entschied sich schließlich für die Wölbung, woraufhin ein neuer Streit um deren Höhe ausbrach. Der im Jahr 1568 zum Dombaumeister von Bologna ernannte Architekt Terribilia sprach sich, wie aus seinem folgenden Gutachten (1589) hervorgeht, für eine mittlere Scheitelhöhe aus, während seine Gegner für eine steilere Wölbung plädierten. Kaum hatte Terribilia ein Joch in mittlerer Höhe überwölbt, erwirkten seine Gegner bei Papst Clemens VIII. ein Bauverbot, auf welches Terribilia mit seinem Gutachten reagierte. Terribilias Gutachten war jedoch zunächst kein Erfolg beschieden, es wurde nicht weiter gebaut. Erst zwischen 1648 und 1659 erhielt das Langhaus seine Wölbung - in mittlerer Höhe.²³³ In seinem Gutachten, das, wie jenes des Pellegrini den Prinzipien Albertis folgend, dar-

²³¹ "Ho visto molti disegni fatti per la fabrica di santo Patronio <sic> di questa magnifica città di Bollognia, et in quelli pareri diversi: parte atendano a seguire più che hano saputo l'ordine Todesco, con il quale è incaminato l'opera, et altri quasi intendano a mutar detto ordine et seguire quello dell' architettura antica, et parte de'detti disegni sono uno composito di deta architettura moderna barbara con il detto ordine antico: et perchè V. Signoria Illma, mi à commiso che visto che io li havessi io dicessi il mio parere, pertanto rispondo che in così brevità di tempo malamente si può dare risolutto giudizio, poichè materia di tanta importantia che merita molto matura consideratione; però per modo di [447] discorso dicho che quando non fosse di disgusto et spesa a guastare le cose fatte, io laudarei il parer de quelli che atendesseno a ridur il detto tempio a forma de architettura antica, perchè con tal ordine si renda magior dechoro con bellezza mirabile et conveniente alle fabriche de' tempj, poichè le fabriche de essi converia che tutti fossero fabricati con la piu eccellente forma che fosse possibile, et senza alcun difetto, poichè il tempio è casa di Dio, et oltre ala bellezza et decenza si conseguirà fortezza, poichè riducendosi lopra a simile ordine si verrebbe a ingrossare li pilastri di dentro, che al mio parere sono malamente atti a regere il peso che necessariamente gli va sopra, et parimente si verrebbe a ingrossare la facciata della fronte del tempio con le laterale. Ma quando non si voglia per le sudette difficoltà partirsi dall' ordine Todesco, a me piacereia osservare più che si può li precetti di essa architettura, che pur sono più ragionevoli di quello che altri pensa, senza compore uno ordine con l'altro, come altri fano." Gaye 1961, S. 446-447.

²³² Germann 1980, S. 151-153.

²³³ Germann 1980, S. 152.

auf abzielte, sich in den ursprünglichen Entwurf der Kirche einzufühlen, versuchte Terribilia, die gotische Architektur »in Ordnung zu bringen«, und dieses konnte für ihn nur heißen, sie »von Grund auf« zu »antikisieren«. Er begann damit, indem er die Architektur der Goten als eine "Vermischung" antiker römischer und griechischer und eigener gotischer Formelemente »verstehen« wollte. Er schrieb, die Goten hätten "auf ihre Weise eine dritte Art der Architektur geschaffen, indem sie eine gewisse Nachahmung derjenigen Dinge beibehielten, die sie in Rom gesehen hatten, vor allem der korinthischen Ordnung, und indem sie das Griechische mit dem ihren vermischten. Und diese [Art von Architektur], welche genau diejenige von S. Petronio ist, und die man eher eine »mißbrauchte« als eine geregelte Architektur nennen kann, führten sie in Italien ein".²³⁴ Im weiteren Verlauf seiner Argumentation verwendete Terribilia auch als einer der ersten Architekten den Begriff »Stil« (stilo) als Bezeichnung für eine Bauweise, für die zuvor die Begriffe »ordine«, »maniera« oder »modo« gebräuchlich waren.²³⁵ Er schrieb, sich teilweise wiederholend:

"Wie man sehen kann ist die Kirche von San Petronio ein Bauwerk der sogenannten deutschen Architektur, welche die korinthische Ordnung nachahmt, und wenn man sie nicht genau, Teil für Teil, betrachtet, zeigt sie sich auf den ersten Blick als ein schönes Werk von einiger Ordnung. Aber wenn man sie nach den guten Regeln der Griechen und Lateiner beurteilt, kann man nicht leugnen, daß sie, was die Stärke und Schönheit angeht, einige Fehler aufweist. Wenn man diese Fehler nach der Manier der Alten beheben wollte, würde man ohne Zweifel eher eine wenig angenehme und von allen Menschen mit Urteilsvermögen wenig anerkannte Mischung erhalten, als damit die Fehler [tatsächlich] zu beseitigen. Ich meine daher, daß es [...] notwendig ist, eine Bedachung zu machen, die gewölbt sein muß und nicht flach, wegen der Beständigkeit und des in solcherart Werken verwendeten Stiles [stile] und auch um der Absicht der ersten Architekten zu folgen, von welchen man aufgrund der vorhandenen Teile der Kirche vermuten kann, daß sie sie wölben und nicht flach decken wollten. Dieses Gewölbe müßte der deutschen Ordnung und deren kompositen Kunstweise [arte composito] folgen, um nicht die Maßlosigkeit hervorzubringen, einen italienischen Hut auf ein deutsches Gewand zu setzen."²³⁶

Terribilia wollte also die gotische Bauweise als eine "Vermischung" aus antiken römischen und griechischen mit eigenen gotischen Formkomponenten »verstehen«, wobei seine Auffassung der besonders engen Beziehung zwischen gotischer und korinthischer Bauweise sich nur über die in beiden Bauweisen verwendeten vegetabilen Formen in der Gestaltung der Kapitelle erklären läßt. In seiner weiteren Argumentation entwickelte Terribilia äußerst »fortschrittliche« Gedanken, die nach ihm, soweit mir bekannt ist, erst wieder am Ende des 17. Jahrhunderts - dort jedoch mit anderen Konsequenzen - geäußert wurden.²³⁷ Terribilia unterschied die Regeln der Architektur in allgemeine, "natürliche", solche strukturellen und technisch-konstruktiven Notwendigkeiten und

²³⁴ "[...] in questa confusione li Germani o pur li Gotti, come più piace a qualch'uno, conservando una certa imitazione delle cose vedute a Roma, e massimamente dell'ordine Corinthio, mescolando il Greco col suo, fecero una terza specie d'architettura a suo modo, et la introdussero in Italia, che è questa appunto di S. Petronio, la qual si può dir più tosto architettura abusata che regolata [...]." Gaye 1961, S. 496.

²³⁵ Als frühestes Beispiel für die Übertragung des Stilbegriffs (aus der Rhetorik) in der Architektur führt Germann einen ebenfalls im Streit um San Petronio geschriebenen Brief des Bologneser Gesandten in Rom, Camillo Bolognino, aus dem Jahr 1578 an. Germann 1980, S. 148.

²³⁶ "La chiesa di S. Petronio è fabrica, com'ognun vede, di architettura chiamata Tedesca, imitante l' ordine Corinthio. Et chi non la considera bene a parte per parte, ella si mostra in primo aspetto opera bella et con qualche ordine: ma chi la giudica con le buone regole de' Greci e de' Latini, non si può negare ch'ella non patisca alcuni difetti così nelle parti della fortezza come della bellezza, li quali difetti quando si volessero ridurre alla maniera degli antichi, senza dudio si faria più tosto una mescolanza poco grata et accetta agli huomini di giudizio, che levarne i difetti. Hora io dico che dovendosi [492] provvedere che questa chiesa si potesse usare con salute et sicurezza di chi la frequenta, et per darli l'ultimo complimento, era necessario farvi coperto, il qual doveva essere in volta, et non in tetto, per la perpetuità et per lo stile usato in simile fabriche, et per seguire anco la intentione dei primi architetti, la quale si congettura dal restante della chiesa esser stata il farli volta et non tetto. Questa volta dovea essere dordine Tedesco et di arte composito, per non partorire una esorbitanza di ponere un capello Italiano sopra un habito Tedesco [...]." Gaye 1961, S. 491-492.

²³⁷ Vgl. Claude Perrault, hier Kap. IV.3.

damit im wesentlichen Vitruvs Kategorien der »firmitas« und »utilitas« betreffend, die für alle Bauweisen gelten würden, und in solche, im wesentlichen die »venustas« betreffend,

"die nach Brauch oder »Kunst [-fertigkeit]« mehr in der einen oder anderen Weise gemacht sind, wie die Kapitelle, die Gesimse und andere Verzierungen, die einmal höher, einmal niedriger, einmal breiter, einmal schmaler sind. Dieses sind jene Teile, die sich verändert haben, je nach den Geschicken oder nach dem Geschmack der verschiedenen Völker. Und auch wenn sich diese in gewisser Weise ähnlich sind, so sind sie dennoch nicht an die gleiche natürliche Notwendigkeit gebunden, und darin besteht die Vermischung, die die Deutschen in ihrer Architektur gemacht haben. Und weil wir, soweit ich weiß, keine festgelegte Regel dieser deutschen Ordnung besitzen, wird es notwendig sein, die deutschen Bauwerke innerhalb der gemeinsamen natürlichen Regeln nach den Vorschriften Vitruvs, der darüber besonders grundlegend geschrieben hat, als auch nach ihren eigenen [der deutschen Bauwerke] besonderen Ausformungen und besten Beispielen zu bemessen. Wenn man diese Grundlage für wahr hält, so sage ich, daß diese [Wölbung] nach dem ganzen Körper der Kirche proportioniert sein muß [...], da die Kirche San Petronio [nun einmal] in der Form errichtet ist, wie wir sie vorfinden, und der Teil, den wir sehen, bis auf die Wölbung, die man den Kopf nennen kann, schon vollendet ist."²³⁸

Terribilia glaubte, daß verschiedene Bauweisen durch verschiedene Geschicke, durch Gebräuche und Geschmäcker bedingt entstanden wären, und er deutete an, daß er - wie vor ihm auch Pellegrini, der "so viel wie möglich die Vorschriften dieser Architektur beachtet" wissen wollte - den Regeln der gotischen Architektur zu folgen bereit wäre, wenn er sie denn kennen würde. Da er sie nicht kannte, mußte er sich mit dem behelfen, was er an Regeln aus dem bestehenden Gebäude heraus »verstehen« konnte, gründete aber sein »Verstehen« grundsätzlich auf die unter anderen durch Alberti vermittelten antiken Prinzipien Vitruvs, das heißt auf die anthropometrischen, proportionalen Regeln des Zusammenstimmens der einzelnen Teile eines Bauwerks, die zusammenstimmen sollten wie die Glieder eines menschlichen Körpers. Die Notwendigkeit der Befolgung dieser Regeln verdeutlichte er schließlich noch einmal an einer metaphorischen und mit den Worten "mostra" (Muster) und "mostro" (Monstrum, Ungeheuer) spielenden Gegenüberstellung des Mailänder Domes (»Menschen«) mit dem Bologneser Dom (»Menschen«).

"Aber wenn gesagt wird, daß der Dom in Mailand höher wird, so ist das richtig, weil jener Architekt einen großen Menschen [nach-] machen wollte, und deshalb gab er ihm lange Beine und hohe Schultern, und notwendigerweise mußte auch der Kopf hoch angebracht werden. Aber wenn der Architekt von S. Petronio uns ein Muster [mostra] eines Körpers ohne Kopf hinterlassen hat, mit kurzen und schmalen Beinen und niedrigen Schultern, wie könnten wir ihm einen langgestreckten Kopf aufsetzen, ohne daß ein Ungeheuer [mostro] entstände?"²³⁹

²³⁸

"Dico adunque che quelle parti dell' architettura che hanno havuto origine dalla necessità, hanno regola comune con tutte le specie di architettura, et queste si possono dire [497] regole naturali, come per essemplio il non far fondamento in terreno non sodo [...]. Ma l'altre parti che sono state trovate dal uso o dal arte più in un modo che in un altro, come capitelli, cornici, più alto o più basso, più largo o più stretto, et altri ornamenti, queste sono quelle parti che si sono andate alterando secondo gli accidenti o i gusti di diversi popoli. Et se ben queste son in un certo modo comuni con molte altre, elle non sono però strette a quella medesima necessità naturale, et in questo consiste la mescolanza fatta dai Tedeschi nella loro architettura. Et perchè noi non havemo, ch'io sapia, regola determinata di questo ordine Tedesco, serà necessario nelle regole naturali comuni regolare questa opera Tedesca con li precetti di Vitruvio, che ne ha scritto fondatissimamente, et nelle sue alterationi particolari regolarla con gli essemplii delle sue fabbriche migliori, ovvero dal proprio edificio che si dovrà continuare o emendare. Stando questo fondamento vero, sì come è verissimo, io dico che essendo stata composta la chiesa di S. Petronio nella forma che ella si trova, et finita per quella parte che si vede, ecetto la volta, che si può dire il capo, ella dovea esser proportionata a tutto il corpo della chiesa [...]." Gaye 1961, S. 496-497.

²³⁹

"Ma pur si dice che il domo in Milano vien più alto; egli è vero, perchè quell' architetto volse fare un huomo grande, et perciò li fece le gambe lunghe et le spalle alte, et di necessità bisognava anco che il capo restasse alto. Ma se l'architetto di S. Petronio ci ha lasciato una mostra di un corpo senza capo con le gambe corte et sottili, con le spalle più basse, come potremo noi ponerli un capo longo senza fare un mostro?" Gaye 1961, S. 500.

Pellegrino de' Pellegrinis und Terribilias vorsichtig angedeutete Bereitschaft, der gotischen »Ordnung« folgen zu wollen, wenn sie nur ihre Regeln kennen würden, muß an den Antworten auf die Fragen gemessen werden, ob sie denn diese Regeln tatsächlich kennen wollten (wollen durften), und welche Möglichkeiten sie gehabt hätten, sie kennen- und verstehen zu lernen. In ihrer eigenen Position und Funktion als Dombaumeister waren sie, wie es auch die heutigen Dombaumeister(innen) noch sind, selbstverständlich gezwungen, sich weitestgehend mit Entwürfen auseinanderzusetzen, die nicht ihre eigenen waren und nicht einmal aus ihrer eigenen Gegenwart stammten. Diese Entwürfe jedoch waren mit Verdikten behaftet, die eine Auseinandersetzung mit ihnen nahezu tabuisierten. Die Dombaumeister befanden sich in einem Loyalitätskonflikt, der durch alle ihre auffallend hin und her balancierenden Argumentationen hindurchscheint. Ihr gesamtes kulturelles und soziales Umfeld verbot ihnen, sich mit den »Barbaren« - die in den Augen ihrer Zeitgenossen und auch in ihren eigenen nichts anderes als das genaue Gegenteil alles dessen verkörperten, was sie selbst sein wollten - in einer Form auseinanderzusetzen, die in irgendeiner Weise geeignet war, dem für die eigene Identität notwendigen Gegenbild durch mehr Wissen den krassen Schwarz-Weiß-Kontrast des groben Holzschnitts zu nehmen und dadurch die eigene Identität zu verunklären. Die Strategie zur Entfremdung der Gotik aus der eigenen historischen und kulturellen Identität war so erfolgreich, daß sie in nur zweihundert Jahren mehr an Wissen über die Kultur dieser Zeit verdrängt hatte, als in über tausend Jahren an Wissen über die Antike hatte verloren gehen können.

Die kulturellen Voraussetzungen für eine auf Wissensgewinn und Verstehen zielende Auseinandersetzung mit der ehemals eigenen, nun jedoch ungewollten, ungeliebten und als »barbarisch«, als different ausgegrenzten Kultur der Gotik waren denkbar schlecht. Wie schlecht sie tatsächlich waren, läßt sich nur ermessen, wenn man sich ihre Differenz vor Augen hält: die kulturellen Voraussetzungen und die allgemeinen Befassungsmuster für eine *gewollte*, von dem unbedingten Willen zum Verstehen und zur Identifikation getragene Auseinandersetzung mit einem nicht als kulturell different aufgefaßten, sondern nahezu bedingungslos *anerkannten* und *erwünschten*, ebenfalls ehemals eigenen, jedoch durch die Zeit und durch die »Barbaren« entfremdeten Kultur der Antike. Die folgende Untersuchung zur Aufhebung der »barbarischen« Entfremdung von der Antike durch ein intensives Studium der antiken Kultur, hier insbesondere des Studiums und des »Verstehens« antiker Kunstwerke auf der Basis des »Verstehens« antiker Texte, soll einen Einblick in die generellen Wahrnehmungs- und Verstehensvoraussetzungen und in die Befassungsmuster für die Auseinandersetzung mit nicht differenter Kunst im 16. und 17. Jahrhundert ermöglichen. Nur auf diese Weise kann sich ermessen lassen, was man über die Kunst der Gotik hätte lernen, und wie man sie hätte verstehen können, wenn man denn gewollt hätte. Den Standards der Auseinandersetzung mit nicht differenter Kunst sollen dann im übernächsten Kapitel die besonderen Voraussetzungen und Befassungsmuster der frühen »Anthropologie« und »Ethnologie« für die Auseinandersetzung mit dem »von Natur aus« gänzlich Fremden, dem außereuropäischen Fremden, an die Seite beziehungsweise gegenüber gestellt werden.

II.3.

"daß wir's nicht verstehen können"

Voraussetzungen, Probleme und Strategien des »Verstehens« antiker Kunst im 16. und 17. Jahrhundert

"Heiliger Vater,

Viele Menschen halten lieber für phantastisch als für wahr, was über die Riesentaten der Römer im Kriegswesen und über die Stadt Rom hinsichtlich der *wunderbaren Kunstfertigkeit*, des reichen Schmuckes und der Größe der Bauten geschrieben steht, weil sie solches mit ihrem geringen Verstand messen. Mir aber pflegt es anders zu gehen; denn wenn ich an Hand der Überreste, die man in Roms Ruinen sieht, die Göttlichkeit der antiken Geister betrachte, dünkt mich die Auffassung berechtigt, daß ihnen oft ein leichtes schien, was wir für unmöglich halten. Da ich die Denkmäler der Antike [antiquitati] eifrig untersucht habe und nicht wenig Mühe darauf wandte, ihnen umsichtig nachzugehen und sie sorgfältig zu vermessen, beständig die guten Autoren zu lesen und die Denkmäler mit den Quellen zu vergleichen, glaube ich einige Kenntnis der antiken Architektur erreicht zu haben. Meine Kenntnis verschafft mir einerseits wahre Genugtuung, weil ich eine hervorragende Sache kennengelernt habe; andererseits ist sie auch Ursache tiefen Schmerzes, wenn ich gleichsam den Leichnam der edlen Vaterstadt, die einst die Welt regierte, traurig zerfleischt sehe. Gleich wie für jeden einzelnen die Pietät den Eltern und dem Vaterland gegenüber Pflicht ist, ebenso fühle ich mich verpflichtet, alle meine geringen Kräfte daranzusetzen, daß soweit als möglich ein Stück von dem Bild [imagine] lebendig bleibe oder vielmehr der Schatten dessen, was in Wahrheit das Vaterland aller Christen ist, welches einst so vornehm und mächtig war, daß die Menschen zu glauben begannen, dieses einzige Reich stehe über dem Schicksal und sei gegen den Lauf der Natur dem Tod entzogen, um zu dauern in Ewigkeit. Doch es scheint, daß die Geschichte, als neide sie den Sterblichen den Ruhm und mißtraue den eigenen Kräften, sich mit dem launischen Glück und mit den unwissenden und ruchlosen Barbaren verbündete, welche zum nagenden Zahn der Zeit und zu dessen vergiftetem Biß ihre ungezügelte Kraft, die eisernen Waffen und das versengende Feuer fügten. So wurden denn jene berühmten Werke, die heute mehr denn je in blühender Schönheit dastehen könnten, im Gegenteil von der maßlosen Wut und von dem gnadenlosen Ansturm der schlechten Menschen verwüstet, versengt und zerstört, obgleich nicht dermaßen, daß nicht wenigstens das des Schmucks entkleidete Gerüst davon bleibt, gleichsam das Skelett des Körpers ohne das Fleisch. Allein, weshalb beklagen wir uns über die Goten, die Vandalen und andere arglistige Feinde, wenn gerade diejenigen sich lange und eifrig um die Zerstörung von Roms beklagten Überresten bemühten, die sie als Väter und Beschützer hätten verteidigen müssen?"²⁴⁰

Dieses Kapitel untersucht die Voraussetzungen, Probleme und Strategien des »Verstehens« antiker Kunst im 16. und 17. Jahrhundert. Mit den oben zitierten Zeilen beginnt ein Schriftstück, das man heute als "Brief über Denkmalpflege" bezeichnet.²⁴¹ Dieses an den Papst (Julius II. oder Leo X.) adressierte Schreiben ist wahrscheinlich im ersten oder zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts als eine Art Gutachten über den Zustand der Überreste des alten im zeitgenössischen Rom entstanden. Sein Autor ist nicht genannt, aber man vermutet, daß es entweder von dem Architekten Donato Bramante, (vielleicht in Zusammenarbeit mit) dem Architekten und Maler Raffael oder dem Staatsmann und Schriftsteller Baldassare Castiglione stammen könnte. Die heutige Bezeichnung »Brief über Denkmalpflege« resultiert zum einen aus den zahlreichen, in diesem »Brief« ausgesprochenen Mahnungen, die aus der Antike noch erhaltenen Bauten zu erhalten und zu bewahren und nicht weiterhin als »Rohstofflager« für die Stein-, Kalk- und Metallgewinnung für neue Bauten zu benutzen, und zum anderen gründet sie auf den ausführlichen Erläuterungen des Verfassers von Verfahren zur Untersuchung, Vermessung, Dokumentation und Rekonstruktion (zu-

²⁴⁰ Aus dem »Brief über Denkmalpflege«, zit. nach Germann 1980, S. 93-94 [Bonelli 1978, S. 469-470]. Mit der von mir kursiv gesetzten Übersetzung von "l mirabile artificio" mit "wunderbaren Kunstfertigkeit" habe ich Germanns Übersetzung mit "der ans Wunderbare grenzenden Technik" ersetzt, weil mir diese verunklärend erschien. Der italienische Satz [Bonelli 1978, S. 469] lautet: "Sono molti, padre beatissimo, che, misurando col loro debile giudizio le grandissime cose che delli romani, circa l'arme, e della città di Roma, circa 'l mirabile artificio, ricchezze, ornamenti e grandezza delli edifici si scrivono, più presto estimano quelle fabulose, che vere."

²⁴¹ Germann 1980, S. 92-110. Dort auch Informationen zu Textgestalt und Textüberlieferung. Germanns Übersetzung beruht auf der Wiedergabe der Textversion von Bonelli 1978, S. 469-484. Ich zitiere im folgenden die Übersetzung Germanns, die ich mit Bonellis Textversion abgeglichen habe. Im Text gebe ich die Seitenumbrüche sowohl bei Germann [G ...] als auch bei Bonelli [B ...] an.

nächst auf dem Papier) von »Baudenkmalern«, die für die spätere Denkmalpflege vorbildlich wurden. Auf den ersten Seiten des Schriftstücks wird die Zerstörung der "antiquitati" - nicht mehr nur durch die »Barbaren« - beklagt, und die Antiken werden durch Assoziation und Evokation höchst bedeutender Kontexte zum sakrosankten kulturellen Erbe erklärt. Gleich in den ersten der oben zitierten Sätze wird ein semantischer Rahmen geschnitten, der die Antiken von der Sphäre des Alltäglichen und Menschenmöglichen abhebt. Die antiken Altertümer werden mit den Kontexten des »Göttlichen« und »Wunderbaren« verknüpft und erhalten damit eine Bedeutung, wie sie sonst fast nur Reliquien zuerkannt wird.²⁴²

Der Kontext des Wunderbaren, der im »Brief über Denkmalpflege« sämtliche anderen angeschnittenen Kontexte (Christentum, Pietät, Eltern, Vaterstadt, Vaterland etc.) dominiert, gehörte zu den mächtigsten Kontexten in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts überhaupt.²⁴³ Als »wunderbar« erschienen alle auf den ersten Blick erstaunlichen und unerklärlichen Hervorbringungen der Natur und des Menschen, alle Dinge, die man nie zuvor gesehen hatte, die selten, außergewöhnlich, fremd und unerwartet waren und deren Entstehen oder deren Herstellung von einer unbegreiflich oder gar "unmöglich" erscheinenden Kunstfertigkeit zeugten. Die Hervorbringungen der entfremdeten Antike lösten, solange man das Wunderbare und die Bedeutungen ihrer Hinterlassenschaften nicht verstehen konnte, zunächst die gleiche Verwunderung und das gleiche Erstaunen aus, die etwa die nach Europa gebrachten Schätze Moctezumas II. hervorriefen (siehe Kap. III.1). Die Macht des Wunderbaren beruht darauf, wie Stephen Greenblatt erklärte, daß das Wunderbare zunächst den Zugang zu jeglichen anderen Kontexten versperrt, indem es den mit dem Wunderbaren Konfrontierten völlig überwältigt. Greenblatt analysierte in seinem Buch »Wunderbare Besitztümer«, das sich mit der europäischen Wahrnehmung der Neuen Welt befaßt, den Vorgang der Verwunderung beziehungsweise des Erstaunens und die Kategorie des Wunderbaren, ausgehend von ihren philosophischen Definitionen seit Aristoteles über Albertus Magnus bis zu Descartes und Spinoza.²⁴⁴ Dabei zeigte sich, daß die Bedeutung des Wunderbaren weniger im Objekt liegt, das als wunderbar aufgefaßt und bezeichnet wird - im hier zitierten »Brief« die "wunderbare Kunstfertigkeit" der "göttlichen Geister" der Antike -, als im Vorgang der Perzeption und Rezeption dieser Objekte durch den Rezipienten, im Vorgang der Verwunderung, der durch das Objekt ausgelöst wird, und in der rhetorischen Schwierigkeit, diesen Vorgang und das ihn auslösende, schier »unbeschreibliche« und schier »unglaubliche« Objekt angemessen und glaubwürdig beschreiben und vermitteln zu können. Der Vorgang der Verwunderung beziehungsweise des Erstaunens ist ein "absolut zwingender, ein Grund- oder Primäraffekt."²⁴⁵ Albertus Magnus definierte ihn in seinem Kommentar zur Metaphysik des Aristoteles als "die Verengung und das Aussetzen des Herzens, verursacht durch das Erstaunen über die sinnliche Erscheinung eines so Ungeheuren, Großen und Ungewöhnlichen, daß das Herz sich zusammenzieht."²⁴⁶ Descartes beschrieb das Staunen in seinem »Traktat über die Leidenschaften der Seele« (*Traité des passions de l'âme*, 1649) als einen Moment von "solche[r] Gewalt, daß die in den Höhlen des Gehirns befindlichen Lebensgeister ihren Lauf nach der Stelle desselben nehmen, wo sich der Eindruck von dem bewunderten Gegenstande befindet, und daß manchmal alle dahin getrieben werden und so sehr mit der Erhal-

²⁴² Vgl. Pomian 1988, S. 30.

²⁴³ Zahlreiche Beispiele für das »Wunderbare« in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts zur bildenden Kunst und zur Poetik bieten Joy Kenseth [Kenseth 1991a] und James V. Murillo [Murillo 1991].

²⁴⁴ Greenblatt 1994, besonders S. 34-43 und S. 116-131.

²⁴⁵ Greenblatt 1994, S. 31.

²⁴⁶ "Admirationem autem vocamus agoniam et suspensionem cordis in stuporem prodigii magni in sensum apparentis, ita quod cor systolem patitur. [...] Qui autem dubitant et admiratus, ignorans videtur: est enim admiratio motus ignorantis procedentis ad inquirendum, ut sciat causam ejus de quo miratur: cujus signum est, quia ipse Philomithes secundum hunc modum Philosophus est: quia fabula sua construitur ab ipso ex mirandis." Albertus Magnus: *Opera Omnia*. Hrsg. v. Augustus Borgnet. 38 Bde. Paris 1890-1899. Bd. 4, S. 30 [I *Metaphysicorum*, tract. II, caput VI]. Hier zitiert in der Übersetzung von Greenblatt 1994, S. 79.

tung dieses Eindrucks beschäftigt sind, das keine in die Muskeln übergehen, noch auch sich von dem Wege, den sie im Gehirn genommen haben, abwenden. Daher bleibt der ganze Körper unbeweglich wie eine Bildsäule, und man nimmt deshalb an dem Gegenstande nur die zuerst gesehene Seite wahr und erlangt keine nähere Kenntnis von ihm."²⁴⁷ Auch Spinoza glaubte, so Greenblatt, "daß die Verwunderung mit einem Aussetzen oder Versagen der Kategorien, mit einer Art Lähmung der normalen, ruhelosen Assoziationstätigkeit des Geistes einhergeht. In der Verwunderung »bleibt die Seele festgebannt, weil die fragliche Vorstellung keine Verknüpfung zu anderen Vorstellungen hat.«"²⁴⁸ Die Verwunderung geht "dem Wissen um Gut und Böse" und "der Erkenntnis schlechthin voran",²⁴⁹ sie setzt das moralische und rationale Denken für die Dauer der Verwunderung außer Kraft. Die Darstellung beziehungsweise die Repräsentation des unbeschreiblichen und rational unerklärlichen Wunderbaren funktioniert nur - aber äußerst wirkungsvoll - mittels Affektübertragung: das Wunderbare wird beschrieben und »erklärt«, indem seine Wirkung beschrieben und an den Rezipienten weitergegeben wird. Die Wirkung des Wunderbaren ist überwältigend, womit es zu einem Mittel der Überwältigung wird, wo Überzeugung durch Erklärung nicht möglich ist oder zuviel Aufwand erfordern würde. Als solches wurde es, wie Greenblatt eindrucksvoll darlegte, zu einem der effektivsten strategischen Instrumente zur europäischen Aneignung der Neuen Welt.²⁵⁰

Aber für Descartes, wie auch bereits für Albertus Magnus,²⁵¹ hatte die "Leidenschaft des Verwunders" auch einen ausgesprochen positiven Effekt, "da sie zur Erlernung der Wissenschaften treibt; aber später muß man sich doch möglichst von ihr [der Verwunderung] zu befreien suchen. Denn es ist leicht, ihren Mangel durch Nachdenken oder besondere Aufmerksamkeit zu ersetzen, wozu der Wille unseren Verstand immer bestimmen kann, wenn wir denken, daß der Gegenstand sich der Mühe verlohnt. Gegen das übermäßige Verwundern gibt es aber kein anderes Mittel, als sich ein recht großes Wissen zu erwerben, und sich in der Betrachtung der seltensten und ungewohntesten Dinge zu üben."²⁵² Auch im »Brief über Denkmalpflege« wird das »Wunderbare« in diesem überwältigenden Sinne eingesetzt. Im Kontext des Wunderbaren werden die Antiken zunächst über jegliche rationale Bedenkung erhaben und gehen unmittelbar und augenblicklich (um in der Metaphorik von Albertus Magnus und Descartes zu bleiben: »intravenös«) als absoluter Wert in das Wertesystem des Rezipienten ein. Aber auch für den Verfasser des »Briefes« war die Verwunderung zugleich auch ein Katalysator für die Erkenntnis suchende, rationale Auseinandersetzung mit den »wunderbaren« Antiken. Er hat den lähmenden Zustand der Verwunderung überwunden und, wie er schreibt, die Altertümer "eifrig untersucht und nicht wenig Mühe darauf verwandt, ihnen umsichtig nachzugehen und sie sorgfältig zu vermessen, beständig die guten Autoren zu lesen und die Denkmäler mit den [schriftlichen] Quellen zu vergleichen." Sein dringendes Erkenntnisbedürfnis, seine tatsächliche Sorgfalt und seine bereits »wissenschaftlich« zu nennende Gewissenhaftigkeit bei der methodisch betriebenen Suche nach dem, was die antike Architektur tatsächlich gewesen sein könnte, lassen sich ermessen, wenn man den Schilderungen seiner Untersuchungs- und Dokumentationsverfahren folgt.

²⁴⁷ Descartes 1911, S. 39.

²⁴⁸ Greenblatt 1994, S. 35, zitiert Baruch de Spinoza: Die Ethik. Aus dem Lateinischen von Otto Baensch. Hamburg 1976, S. 169.

²⁴⁹ Greenblatt 1994, S. 41.

²⁵⁰ Greenblatt 1994, S. 116-131.

²⁵¹ Vgl. hier Anm. 6.

²⁵² Descartes 1911, S. 40

Als für sein Dokumentationsverfahren wesentlich und grundsätzlich neu bezeichnet der Verfasser den Gebrauch des Magnetkompasses,²⁵³ der die exakte Lagebestimmung des Bauwerks ermöglicht, und die Orthogonalprojektion in Grundriß, Aufriß und Schnitt, aus deren Daten heraus auch eine ideelle Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens der Bauten erfolgen könne. Zusätzlich zur Orthogonalprojektion habe man aber noch - und diese Aussage ist von großer Bedeutung - das Verfahren der perspektivischen Darstellung angewandt, um die Bauten so zu zeigen, wie "sie das Auge natürlicherweise sieht"²⁵⁴ (nämlich nicht als »technische Zeichnung«, sondern als naturnachahmendes »Bild«), um also der allein in der Orthogonalprojektion möglichen wissenschaftlichen Exaktheit in der Darstellung der Daten des Bauwerks die allein in der perspektivischen Darstellung mögliche ästhetische Anschaulichkeit (und die mit dieser verknüpften Ausdrucks- und Wirkungsqualitäten) hinzuzufügen. Diese sehr detaillierten Angaben über das Verfahren der »Baufaufnahme«, wie erst der Terminus *technicus* der heutigen Denkmalpflege lautet, werden ergänzt um eine, auf der Basis des so aufgenommenen Baubestandes entwickelte »geschichtliche« Ordnung, eine einfache dreiteilige »stilistische« Periodisierung in antike, gotische und "moderne" Manier (*maniera*),²⁵⁵ die dem Auftraggeber helfen soll, sich in der Dokumentation besser zurecht zu finden. Neben den üblichen Disqualifizierungen der »barbarischen« Manier werden bei der Vorstellung der unterschiedlichen Bauweisen auch Vermutungen zur Entstehung der gotischen Architektur angestellt:

"Immerhin entstand diese [gotische] Architektur auf einer vernünftigen Grundlage; denn sie entstand aus ungefallten Bäumen, deren Äste, zusammengebogen und -gebunden, ihren Spitzbogen ergab. Obgleich dieser Ursprung nicht zu verachten ist, bleibt solche Architektur gleichwohl schwach. Die aus Balken gefügten Hütten mit Säulen, First und Dach, wie sie Vitruv als Ursprung der dorischen Ordnung beschreibt, sind viel kräftiger als die spitzbogigen mit ihren zwei Zirkelschlägen."²⁵⁶

Wie Terribilias Theorie, der die gotische Ordnung als "Vermischung" aus römischen, griechischen (korinthischen) und eigenen »barbarischen« Formelementen deutete, so läuft auch diese Theorie auf eine retrospektive »Antikisierung« der Gotik hinaus, indem sie die gotische Architektur in den Kontext der antiken »imitatio naturae«-Lehre stellt und ihr dadurch Vernunft zusprechen kann. Der Verfasser des Briefes bezieht sich in seiner Argumentation auf Vitruvs Theorie zur Entstehung der dorischen Architektur. Vitruv hielt die dorische Ordnung für die älteste und damit für die ursprüngliche architektonische Ordnung und erklärte ihre Entstehung durch Nachahmung der Natur. Seine Theorie der »Urhütte«,²⁵⁷ die die Menschen gebaut hätten, indem sie sich die Materialien und Formen der Natur zunutze machten, wurde von Alberti und Filarete übernommen und von Filarete erstmals bildlich dargestellt [Abb. 3]: in den Astgabeln von vier vertikal aufgestellten, grob beschlagenen Baumstämmen (»Ursäulen«) liegen vier weitere Stämme auf und bilden das »Urbalk«.

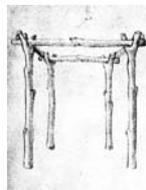


Abb. 3: Filarete: Die »Urhütte«. Aus Filaretos »Traktat über die Baukunst«, Florenz, Bibl. Naz., Cod. Magl. II, I 140 fol. 54v.

²⁵³ Germann 1980, S. 101, hat diese Beschreibung ausgelassen, sie findet sich bei Bonelli 1978, S. 477-480.

²⁵⁴ Germann 1980, S. 101; Bonelli 1978, S. 482.

²⁵⁵ Germann 1980, S. 96; Bonelli 1978, S. 473.

²⁵⁶ Germann 1980, S. 99; Bonelli 1978, S. 476.

²⁵⁷ Siehe dazu ausführlich Gaus 1971.

Die Ausführungen über die Verfahren zum Erkenntnisgewinn und zur Dokumentation der gewonnenen Erkenntnisse im »Brief über Denkmalpflege« bekunden die Erschließung einer neuen, einer um den Erwerb von »historischem« Wissen bemühten Dimension in der Auseinandersetzung mit dem Antiken, das exakt vermessen, im Medium des Bildes (Zeichnung) und der sprachlichen Beschreibung exakt dokumentiert, und ideell rekonstruiert werden sollte, um ein möglichst authentisches (»gleichsinniges«), »originales« Bild der Kultur zu gewinnen, mit der man sich identifizieren wollte. Diese mit der Renaissance beginnende neue Form der Auseinandersetzung, in deren Verlauf Kulturelemente der Vergangenheit - auch und besonders jene, die wir heute Kunstwerke nennen - zu Geschichtsdokumenten wurden, zeichnet sich aus durch Kontextualisierung im wahrsten Sinne des Wortes, nämlich durch die wechselseitige Zuordnung von antiken Texten (literarischen Quellen) zu antiken Überresten und Fundstücken (nichtliterarischen Quellen, im folgenden von mir auch als »Bilder« bezeichnet), in dem Glauben, daß diese einander gegenseitig erklären und vor allem beglaubigen, bezeugen könnten. Die antiken nichtliterarischen Kulturgüter wurden bereits von Alberti in seinem Traktat »Über die Architektur« als "Tatzeugen" aufgefaßt, die als verständlicher und verlässlicher galten als die literarischen Quellen:

"Denn ich bedauerte zwar, daß so viele und ausgezeichnete schriftliche Denkmäler durch die Mißgunst der Zeiten und Menschen untergegangen seien, daß wir kaum den Vitruv allein aus dem ganzen Schiffbruch gerettet haben, einen zweifellos äußerst unterrichteten Schriftsteller, aber leider so von der Zeit mitgenommen und verstümmelt, daß an vielen Stellen vieles fehlt, und man an vielen das meiste vermißt. Dazu kommt noch, daß er so ungebildet schrieb, daß ihn die Lateiner für einen Griechen, und die Griechen hingegen für einen Lateiner hielten. Die Sache selbst zeigt bei näherer Betrachtung, daß es weder Latein noch Griechisch ist, so daß es gleich wäre, er hätte es überhaupt nicht geschrieben, als daß er es so schrieb, daß wir's nicht verstehen können.

Es blieben also als Tatzeugen für die Vergangenheit die Tempel und Theater, von denen man wie von den besten Lehrmeistern vieles lernen konnte [...]."²⁵⁸

Das neue Zuordnungsprinzip von Texten und "Tatzeugen" stimulierte die Suche sowohl nach alten Schriftstücken als auch nach alten materiellen Kulturelementen, wie Münzen, Kult- und Gebrauchsgegenständen, die zusammengetragen und gesammelt wurden, um daraus die gesamte römische Kultur ideell rekonstruieren und verstehen, nachahmen und womöglich übertreffen zu können. Viele Forscher unserer Zeit sehen in solchem Vorgehen "das Einsetzen der neuzeitlichen Geschichtsbetrachtung".²⁵⁹ Andere geben zu bedenken, daß das »Historische« in diesem Vorgehen von einer absoluten, überzeitlichen Norm beherrscht wurde, nämlich der Antike, und daß das »historische« Denken sich im wesentlichen auf die Erschließung dieser Idealepoche konzentrierte, während gleichzeitig, wie wir gesehen haben, eine ganze andere Epoche aus der Geschichtsbefassung ausgegrenzt wurde. Für diese Forscher beginnt die "neuzeitliche Geschichtsbetrachtung" daher erst mit dem Fall dieser Norm am Ende des 17. Jahrhunderts, welcher den Weg für die Befassung mit der Geschichte *aller* Zeiten freigab und die Vorstellung von einem zyklischen Geschichtsverlauf zugunsten einer Theorie geschichtlichen Fortschreitens mit offenem Ende und Ziel aufgab.²⁶⁰ Unzweifelhaft jedoch markiert die neue Form der Auseinandersetzung mit den Antiken den Beginn des nach-antiken Antiquarianismus,²⁶¹ dessen Ziel es war, der im weitesten Sinne politisch bestimmten Geschichtsbefassung eine kulturell bestimmte entgegensetzen

²⁵⁸ Alberti 1975, (Buch VI, Kap. 1), S. 289-290.

²⁵⁹ So zuletzt Wrede 1994 in seinem Aufsatz über »Die Entstehung der Archäologie und das Einsetzen der neuzeitlichen Geschichtsbetrachtung«.

²⁶⁰ Koselleck 1987. Vgl. hier Kap. IV.2.

²⁶¹ Siehe dazu Stark 1880, Momigliano 1991, Haskell/Penny 1981, Haskell 1993, Ernst 1994, Wrede 1994, Weber 1994. Einen immer noch guten einführenden Überblick über die umfangreiche Tätigkeit der Antiquare ("archäologische Studien") seit dem 15. Jahrhundert gibt Stark 1880 (S. 80-161). Stark, Momigliano, Haskell und Wrede nennen und kommentieren eine große Zahl antiquarischer Werke, die hier im einzelnen nicht vorgestellt werden können.

und im Zusammentragen der materiellen Hinterlassenschaften der antiken Kultur, ein umfassendes Bild der gesamten kulturellen Situation der Antike, die politische eingeschlossen, zu präsentieren, um das Wissen von der Vergangenheit im Sinne des von Cicero geprägten Topos der »historia magistra vitae«²⁶² für die eigene Gegenwart fruchtbar zu machen. Die größte, bis heute nicht zu überschätzende wissenschaftliche Leistung der Antiquare liegt im Zusammentragen der Antiquitates, mit dem sie die Voraussetzungen für eine »Geschichte in Bildern« und eine Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung geschaffen und dazu beigetragen haben, den Fundus unserer »Bilderwelt« anzulegen und manche nach ihrer Dokumentation verschwundenen Antiken oder deren Zustand zur Zeit ihrer Dokumentation für die Nachwelt zu erhalten. Eine wesentliche Neuerung liegt auch in der Transformation, welche die materiellen Hinterlassenschaften im Prozeß ihrer antiquarischen Bearbeitung erfahren haben: sie wurden von Dingen zu Daten, wobei diese Daten auf zwei verschiedene Weisen »gespeichert« werden konnten - einmal als »Bilder«, als Abbildungen (bildliche Reproduktionen) und einmal als Schrift, als Beschreibung (im weitesten Sinne von »Ekphrasis«)²⁶³ und schriftlich fixierte Bedenkung der Dinge. Seitdem sind die Dinge auf dreifach verschiedene Weise präsent und können auf dreifach verschiedene Weise wahrgenommen, behandelt und gesammelt werden: als die Dinge selbst in ihrer materiellen Identität, in ihrer ideellen Identität als »Bilder« und als aufgeschriebenes Wissen von den Dingen.

Zu den frühesten, seit dem 15. Jahrhundert entstandenen, zunächst noch nicht oder nur spärlich bebilderten antiquarischen Schriften zählten Gian Francesco Poggio Bracciolinis »De fortunae varietate urbis Romae et de ruina ejusdem descriptio« (1431), die mutmaßlich "erste moderne Rombeschreibung" und Inventarisierung des vorhandenen Baubestandes,²⁶⁴ und Flavio Biondos Werk »De Roma triumphante libri decem« (1473-1475?). Nach der Wende zum 16. Jahrhundert und besonders nach der Jahrhundertmitte nahm die Zahl antiquarischer Publikationen mehr und mehr zu, und die einzelnen Werke erfuhren internationale Bearbeitung und Verbreitung. Es bildete sich ein regelrechtes Netzwerk, in welchem die Antiquare sich über ihre Funde und Beobachtungen austauschten, Zeichnungen ihrer Objekte verschickten und damit ihre persönliche »Denkmäler«-Kenntnis streuten und für eine Verbreitung ihrer »antiken Bilder« sorgten. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden die ersten großen antiquarischen »Bildersammlungen«, Sammlungen von Zeichnungen, die von den Antiquaren in Auftrag gegeben wurden und gemeinsam mit den seit dem späten 15. Jahrhundert entstandenen Skizzenbüchern, die Künstler bei ihren Romaufenthalten angelegt hatten, den Fundus an »antiken Bildern« bildeten, die nach und nach, in Holz geschnitten und in Kupfer gestochen, als Stichwerke und als Illustrationen antiquarischer und »historischer« Bücher gedruckt und vervielfältigt wurden.

Die antiquarische Erschließung des Bestandes an Antiken differenzierte sich in Bauten-, Relief-, Statuen-, Vasen- und Gerätekunde, Epigraphik, Numismatik und Glyptik aus. Porträts auf Gemmen und Kameen, Münzen und Medaillen wurden zu »Bilder-Geschichten« von antiken bis zu zeitgenössischen Herrschern und »illustren Männern« (vorwiegend Herrscher, Feldherren und Literaten) zusammengefaßt,²⁶⁵ aus denen sich im 17. Jahrhundert nationale Geschichten nachantiker Herrscher und Herrscherdynastien entwickelten.²⁶⁶ Den frühen Stichwerken, wie Antonio Laferris in den 1540er Jahren begonnenem »Speculum Romanae Magnificentiae«, folgten die immer vollständigeren und voluminöseren, sich von lokalen und regionalen zu nationalen und internationalen entwickelnden Inventare und »Thesauri« antiker Architektur, Skulptur und Geräte (»an-

²⁶² Koselleck 1979a.

²⁶³ Siehe dazu Boehm/Pfotenhauer 1995.

²⁶⁴ Wrede 1994, S. 97.

²⁶⁵ U.a. Vico 1548, Goltz 1557, Orsini 1570, Giovio 1575, Giovio 1577, Thevet 1584, Spanheim 1683.

²⁶⁶ U.a. Galle 1598, Bie 1636, Larmessin 1679, Mézeray 1685.

gewandter Kunst«²⁶⁷ - weniger der Malerei.²⁶⁸ Die komplexesten waren an der Wende zum 18. Jahrhundert die nicht oder nur spärlich bebilderten Stichwerke von Johann Georg Graeve (1694-1699) und Jacob Gronov (1697-1702), die schließlich von Bernard de Montfaucons monumentaler »Bilderenzyklo-pädie«, der »Antiquité expliquée et représentée en figures« (1719-1724 und 1722-1724), mit ihren Abbildungen von nahezu vierzigtausend Objekten überholt wurden.

Die Ordnungs- und Präsentationsform der antiquarisch zusammengetragenen und in Daten transformierten Objekte war die Synopse, eine statische Parallelsetzung beziehungsweise vergleichende Gegenüberstellung, welche eine simultane Zusammenschau der präsentierten Daten ermöglichte. Sie eröffnete die einzig mögliche "strukturelle Perspektive", die zur "Erfassung des Systemzusammenhangs eines Staates" beziehungsweise zur Erfassung der komplexen Systemstruktur und der Binnenreferenzen der Elemente eines »Kultursystems« notwendig war.²⁶⁹ Dieses Prinzip wurde literarisch bereits in der Antike angelegt, seinen höchsten Entwicklungsstand vermutet man in Marcus Terentius Varros (116-27 v. Chr.) einundvierzigbändigen »Antiquitates rerum humanarum et divinarum«.²⁷⁰ Auf deren synoptische Gliederung berief sich im Jahr 1664 noch ausdrücklich Carlo Dati bei seiner Darstellung des Ordnungssystems [Abb. 4], welches dem »Museum Chartaceum« (»Papiermuseum«) des Cassiano dal Pozzo zugrunde lag.²⁷¹

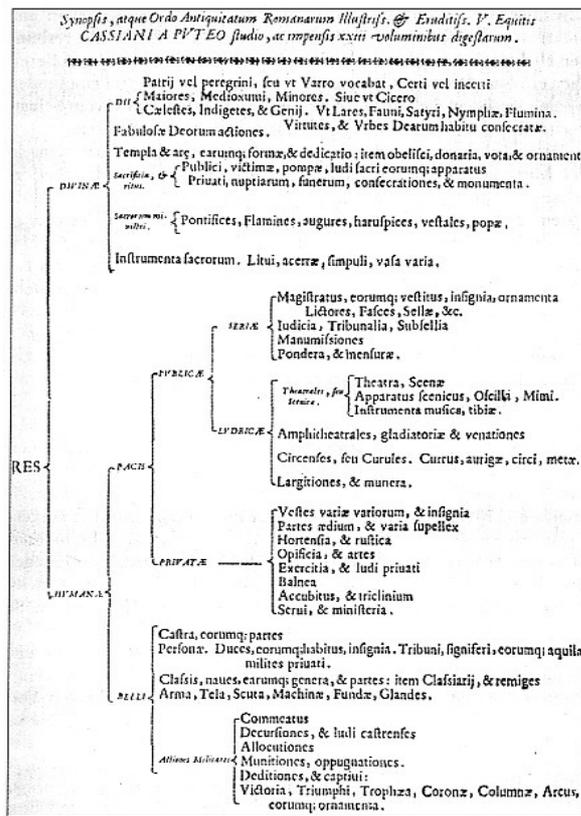


Abb. 4: Synoptische Gliederung des »Museum Chartaceum« des Cassiano dal Pozzo. Aus: Carlo Roberto Dati: Delle lodi del Commendatore dal Pozzo orazione. Florenz 1664, letzte Doppelseite.

²⁶⁷ U.a. Aldrovandi 1556, Cavalleriis 1561-1594, Du Choul 1567, Boissard 1597, Perrier 1638, Sandrart 1680, Bartoli 1693.
²⁶⁸ U.a. Bartoli 1680.
²⁶⁹ Weber 1994, S. 122.
²⁷⁰ Momigliano 1991, S. 81-83.
²⁷¹ Herklotz 1992, London 1993.

Dieses Gliederungssystem, in welchem die Ordnung der Dinge (»res«) mit ihrer Einteilung in »göttliche« (»divinae«) und »menschliche« (»humanae«) begann und von dort aus weiter ausdifferenziert wurde und damit so etwas wie einen horizontalen Schnitt durch einen Kulturzustand präsentierte, veranschaulicht die spezifische Historizität antiquarischen Denkens. Man betrachtete »Antike« als einen statischen, in sich geschlossenen Kulturzustand, der in "synchroner, singulärer oder aggregativ bis systematisch-funktionaler" Erfassung des kulturellen Systems, statt in verzeitlichter, "diachroner Kausalnarration" oder als Phase einer Entwicklungsgeschichte (mit eigener, innerer historischer Entwicklung) erfasst und dargestellt wurde.²⁷² Dementsprechend fand auch eine »kunsthistorische«, stilistische Binnenperiodisierung der Antiquitates in dieser antiquarischen Gliederung noch nicht statt. Das Prinzip der statischen Synopse, welches in der historiographischen Metapher des »tableau« eine Entsprechung findet, wurde als ästhetisches Ordnungs- und Präsentationsprinzip zu einem der fundamentalen Prinzipien der Kunstgeschichte: Es bestimmte die antiquarischen Publikationen und die Sammlungen von Zeichnungen von Antiken. Gemeinsam mit Systemen der Mnemotechnik²⁷³ prägte es die Sammlungs- und Präsentationsform des »Studiolo« und der »Kunst- und Wunderkammer« (s.u.). Es hatte wesentlichen Anteil an der Entstehung der neuen Gattungen des Galeriebildes und des Architekturcapriccios im 17. Jahrhundert, und auch sämtliche nach dem 17. Jahrhundert entstandenen Präsentationsformen des Stilpluralismus haben hier ihre Wurzeln. Und schließlich und endlich bildete es auch die Grundlage für jegliche Stilerkenntnis, die nicht anders als in der synoptischen, vergleichzeitigenden Zusammenschau möglich ist.

Obwohl die Antiquare ihre »Bilder« und Objekte mit Texten konnotierten, begannen sie mit der Zeit, wie sich bereits bei Alberti andeutete, die nichtliterarischen den zuvor nahezu für alle Geschichtsbefassung ausschließlich verbindlichen literarischen Quellen vorzuziehen.²⁷⁴ Diese Entwicklung führte zu ständigen Streitereien mit den auf literarischen Quellen beharrenden »Historikern«. Im späten 17. Jahrhundert erklärte der Numismatiker Ezechiel Spanheim²⁷⁵ die Vorzüge der nichtliterarischen »Bilder«, die darin beständen, daß "in den antiken Münzen und Marmorbildern [...] weder Berechnung noch Zufall [täuschen]. Da bei den übrigen Hilfsmitteln nämlich die Glaubwürdigkeit der abgeschrieben Exemplare immer zweifelhaft ist, haben diese jedoch allein die erstgeborene Würde von Autographen für sich. [...] Vieles ist bei diesen Verfertignern von Geschichtsbüchern oder Annalen falsch überliefert, sei es aus Haß oder Liebe oder Sorglosigkeit, was heute, zumindest ohne öffentliche Aufzeichnungen, weder berichtet noch widerlegt werden kann."²⁷⁶ Die nichtliterarischen Objekte, die sie empirisch erforschen, die sie in Autopsie nehmen, anfassen und begreifen konnten, suggerierten den Antiquaren eine stärkere Unmittelbarkeit und Authentizität. Sie hatten unmittelbar, vermeintlich anders als die von Abschrift zu Abschrift tradierten Werke antiker Autoren, den Sprung aus der Antike in die Gegenwart geschafft, und ihre eigene Zeit schien ihnen anzuhafte wie einer antiken Vase der eingebrannte Fingerabdruck ihres Töpfers; sie waren eben, anders als die von Abschrift zu Abschrift tradierten Werke antiker Autoren, in ihrer materiellen Identität erhalten geblieben. Die Kontextualisierung von materiellen mit ideellen Kulturelementen - den aus den Schriften zu erschließenden kulturellen Bedingtheiten (Religion, Politik, Recht, Wirtschaft usw., die Gesamtheit der Sitten und Gebräuche) - führte zur Identifikation der materiellen mit den ideellen Kulturelementen: jedes materielle Kulturelement wurde zu einer Art Gefäß oder komplexem Zeichen für seine historischen und kulturellen semantischen Kontexte, und damit wurde die Voraussetzung für jegliche, auf nichtliterarischen Quellen be-

²⁷² Weber 1994, S. 120.

²⁷³ Der bereits von Barbara Jeanne Balsiger [1970, besonders S. 546-549] gesehene Zusammenhang von Kunst- und Wunderkammer und ars memoriae ist erst jünger von Lina Bolzoni [1994] wieder herausgestellt worden und bedarf noch weiterer Erforschung.

²⁷⁴ Dazu grundlegend: Momigliano 1991 und Haskell 1993.

²⁷⁵ Spanheim 1683.

²⁷⁶ Zit. nach Momigliano 1991, S. 92-93; dort keine Quellenangabe.

ruhende Geschichtsbefassung, wozu in großen Teilen auch die Kunstgeschichte zu zählen ist, geschaffen. Francesco Bianchini, der mit Leibniz und Newton befreundet und ein Antiquar von hohem Rang und internationalem Ruf war, publizierte im Jahr 1697 in Rom den ersten Band seiner »Istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi« und erklärte darin: "Die Figuren der Fakten, welche von den Monumenten der Antike stammen, die noch erhalten sind, schienen mir gleichzeitig Symbole und Beweise der Geschichte."²⁷⁷

Der noch heute gültige und nicht selten fahrlässige Glaube an die Authentizität und Autorität der »Bilder«,²⁷⁸ der damals in gewisser Weise auch vom Kunstsystem mit seiner »imitatio naturae«-Doktrin gestützt wurde, und der auch eine wesentliche Voraussetzung für den kultisch-religiösen Bilderdienst (»Idolatrie, Ikonolatrie«) dargestellt und immer wieder »Bilderstürme« provoziert hatte,²⁷⁹ ließ die materiellen Kulturelemente, auch jene, die wir heute »Kunstwerke« nennen, zum "Symbol und Beweis", zu vertrauenswürdigen Zeugen der Geschichte und beweisfähigen Geschichtsdokumenten werden, auf deren Aussagen sich die Urgeschichte und die Geschichte schriftloser Kulturen auch heute noch weitgehend verlassen müssen - auch wenn ihre Entschlüsselung unendliche Probleme bereitet, da sie eine unscharfe, "viel schwierigere Sprache" sprechen als die Schriften.²⁸⁰ Zwar wurde den nichtliterarischen Quellen nicht nur von den »Historikern«, sondern auch von den Antiquaren selbst, zunehmend und besonders im 18. Jahrhundert Skepsis in Bezug auf ihre Authentizität entgegengebracht,²⁸¹ man wußte, "gelegentlich lügen Marmor und Erz",²⁸² aber: "Es war vor allem eine Frage der Menge. Der gesunde Menschenverstand hätte der Vorstellung, daß tausende von Dokumenten, Münzen und Inschriften so leicht wie einzelne literarische Texte gefälscht werden könnten, unüberwindlichen Widerstand entgegengebracht."²⁸³ Doch Dokumente, Münzen und Inschriften und andere Artefakte brauchten nicht unbedingt gefälscht zu sein, um zu lügen, man konnte sie auch zum Lügen zwingen, indem man sie falsch verstand. Was Alberti am Beispiel Vitruvs für die literarischen Quellen beklagt hatte - "daß er es so schrieb, daß wir's nicht verstehen können" - galt mindestens genauso für die nichtliterarischen Quellen.

Das »Verstehen« der nichtliterarischen Kulturelemente erwies sich von Anfang an als sehr schwierig. Die »historischen« beziehungsweise historisierenden Deutungen, die die Antiquare als Ikonographen an den antiken »Bildern« vornahmen, besonders wenn es sich um Darstellungen handelte, die sich nicht mit Texten konnotieren ließen, waren oft fragwürdig.²⁸⁴ Selbst wenn die Bilder mit Texten verknüpft werden konnten, so konnten sie auch mit falschen, nur scheinbar zu den Objekten passenden Texten verknüpft werden, was häufig geschah, wenn die Perzeption der Objekte durch vorhandenes Textwissen gesteuert wurde und man zu sehen glaubte, was man zu sehen erwartete. - Dies ist auch einer der wesentlichen Umstände, die seit dem Beginn unseres Jahrhunderts zu stetig wachsender Kritik an Ikonographie und Ikonologie als kunsthistorischen Methoden geführt haben.²⁸⁵

²⁷⁷ Bianchini 1697, S. 10. Zit. in der Übers. v. Bolzoni 1994, S. 156. Zu Bianchini: Rotta 1986.

²⁷⁸ Siehe dazu auch den auch die Fotografie einschließenden historischen Überblick von Haskell 1993, S. 1-7 sowie Berger 1994.

²⁷⁹ Siehe dazu Belting 1991.

²⁸⁰ Momigliano 1991, S. 96.

²⁸¹ Momigliano 1991, S. 88-92; Weber 1994, S. 127-129.

²⁸² Zit. nach Momigliano (ohne präzise Quellenangabe) aus (einer der vier zwischen 1735 und 1758 erschienenen vier Auflagen von) Gilbert Charles Le Gendre: *Traité de l'opinion ou Mémoires pour servir à l'histoire de l'esprit humain*.

²⁸³ Momigliano 1991, S. 92.

²⁸⁴ Vgl. die Deutungen von Medaillen in Haskell 1993, S. 88-89.

²⁸⁵ Alpers 1985 (darin auch Kemp); Eberlein 1988; Falkenburg 1994.

Viele frühe Mißdeutungen geben heute zu erkennen, daß sie gerade durch falsche Kontextualisierung zustande gekommen sind,²⁸⁶ wie beispielsweise in dem von Francis Haskell angeführten, sehr frühen Fall der Mißverstehens eines Reliefs auf der Marc-Aurel-Säule durch den mutmaßlich englischen »Meister Gregor« am Anfang des 13. Jahrhunderts.



Abb. 5: Kupferstich eines Reliefs der Marc-Aurel-Säule von Pietro Santo Bartoli in Giovanni Pietro Bellori: *Columna Antoniniana Marci Aurelii*. Rom s. d.

»Meister Gregor« hatte sich den Inhalt einer Szene, die er auf der Säule gesehen hatte [Abb. 5], notiert und zuhause in England einen dazu passenden Text gesucht und scheinbar gefunden. Durch diesen Text kam er zu dem Schluß, daß die Säule zur ehrenvollen Erinnerung an den Konsul Fabritius Luscinus errichtet worden war, welcher nach der Überlieferung einiger antiker Autoren das Angebot des Arztes des Pyrrhus zurückgewiesen hatte, Pyrrhus, den Todfeind Roms, gegen Bezahlung zu ermorden. Ebendiese Begebenheit glaubte »Meister Gregor« in dem Relief dargestellt gesehen zu haben. Tatsächlich aber wurde die Säule zur Verherrlichung der Kriege Marc Aurels gegen die Germanen und Sarmaten errichtet, und das Relief zeigt, wie sich »barbarische« Fürsten und Fürstinnen dem römischen Kaiser ergeben.²⁸⁷ Das Beispiel des »Meisters Gregor«, dem viele andere hinzugefügt werden könnten, gibt ein weiteres fundamentales Problem zu erkennen, dessen die Antiquare, wie aus Spanheims Ausführungen deutlich wurde, sich nicht (immer) bewußt waren: Die Antiquitates mochten zwar an und für sich in ihrer materiellen Identität erhaltene, authentische Geschichtsdokumente sein, sie hatten jedoch, da sie ihre Zeit überlebt hatten, ihre ursprünglichen semantischen Kontexte verloren und erhielten diese von den Menschen, die sie - Jahrhunderte nach ihrer Entstehung - verstehen wollten, nicht unbedingt in ihrer ursprünglichen Identität zurück. Zwischen die unmittelbare Perzeption der Marc-Aurel-Säule durch den »Meister Gregor« und seine Deutung waren die Vorgänge der schriftlichen Fixierung des Gesehenen und deren Abgleich mit literarischen Quellen geschaltet. In diesen Vorgängen konnte sich die ursprüngliche Identität und Authentizität der nichtliterarischen Quelle tatsächlich also ebenso verlieren, wie in der von den Antiquaren beklagten Überlieferung der literarischen Quellen von Abschrift zu Abschrift. Die Veränderung der nichtliterarischen Quellen in ihrer ursprünglichen Identität durch die Zwischenschaltung von Medien - Beschreibungen als schriftlichen Memoriertulpen oder Abbildungen in Form von Zeichnungen oder Stichen, die etwa von immobilien oder aus Gründen der Unzugänglichkeit von den Antiquaren nicht unmittelbar erfassbaren Artefakten zu deren Dokumentation erstellt wurden - läßt sich besonders auch in den Forschungsgebieten beobachten, für welche die literarischen antiken Quellen nicht als Autoritäten herangezogen werden konnten: für die Erforschung vorrömischer und nachrömischer Geschichte, etwa jener der Etrusker²⁸⁸ oder jener des frühen Christentums.

²⁸⁶ Weitere Fallbeispiele in Haskell 1993, S. 89-100.

²⁸⁷ Haskell 1993, S. 89-90.

²⁸⁸ Momigliano 1991, S. 97-98

Die Frühgeschichte des Christentums wurde besonders interessant, interessanter noch als die Antike, als es im Zuge der Reformation und des in dieser neu entfachten Bilderstreits²⁸⁹ wichtig wurde zu wissen, welche Rolle Bilder im frühen Christentum gespielt, und wie diese Bilder ausgehen hatten. Man wußte zwar von Bildern, unter anderem aus den Schriften des Hl. Hieronymus und den Beschreibungen des frühchristlichen Dichters Prudentius (348 - nach 405), man hatte auch bereits einige wenige in schwer zugänglichen Coemeterien gesehen, aber als man im Jahr 1578 in der Nähe der römischen Via Salaria Nova eine Reihe reichgeschmückter frühchristlicher Gräber entdeckte, konnte man diese zur Erörterung der Bilderfrage als neue und bereits in ihrer bloßen Materialität und Präsenz besonders beweisstarke Argumente im katholischen Sinne instrumentalisieren, denn: "Nun kann man mit eigenen Augen sehen [...], wie in den Tagen der heidnischen Götzenanbeter diese heiligen und frommen Freunde Unseres Herrn, als ihnen verboten war, sich in der Öffentlichkeit zu treffen, ihre heiligen Bilder in diese Höhlen und unterirdischen Orte malten und verehrten, diese Bilder, die verblendete Christen heute mit gotteslästerlichem Eifer aus den Kirchen zu entfernen suchen".²⁹⁰ Diese und andere, später entdeckte Katakombenmalereien wurden in Werken wie Antonio Bosios posthum im Jahr 1664 erschienener »Roma Sotteranea« publiziert. Wie andere Antiquare benötigte Bosio als Vorlagen für seine Abbildungen die Zeichnungen professioneller Kopisten, die meist äußerst unzuverlässig (beziehungsweise »systemkonform«) waren und in keinster Weise dem authentischen (den Regeln des Kunstsystems zuwiderlaufenden) Stil der Originale Rechnung trugen, sondern ihn an die Regeln ihrer eigenen Zeit angingen und häufig, indem sie zeichneten, was sie, je nach persönlichem Wissen, zu sehen erwarteten oder zu sehen glaubten, die Inhalte der Originale grob verfälschten oder völlig neu erfanden: So konnten bei der Abzeichnung in den düsteren Katakomben aus einer Anbetung der heiligen vier (!) Könige eine Martyriumsszene und aus einer Darstellung Noahs in der Arche eine Darstellung des Hl. Marcellus im Predigtstuhl werden.²⁹¹

Noch im 18. Jahrhundert (siehe Kap. V.2), nachdem die Zeichner und Kopisten bereits mit größtem Nachdruck - etwa von Bernard de Montfaucon für die Abzeichnung des »Teppichs von Bayeux« für seine »Monumens de la monarchie française« (1729-1733)²⁹² - auf exaktestes Kopieren selbst des "groben" Stils der alten Bilder eingeschworen waren, lassen sich eklatante Beispiele für die Unzuverlässigkeit von Kopisten aufzeigen, wie etwa jenes des französischen Architekten Victor Louis.²⁹³ Louis hatte den speziellen Auftrag des Comte de Caylus, ihn mit Zeichnungen für seinen »Recueil d'antiquités« (1752-1757) zu beliefern. Als Caylus eine merkwürdige, teils etruskische und teils römische Inschrift auf einer von drei bereits für den »Recueil« gestochenen Tafeln nach Louis' Zeichnungen nicht übersetzen konnte, schickte er alle drei Blätter zu Vertrauten nach Rom, um sie an Ort und Stelle an den Originalen überprüfen zu lassen. Es stellte sich dabei heraus, daß Louis in keinem der drei Fälle die Antiken direkt und korrekt abgezeichnet hatte, sondern daß die Zeichnungen Kopien nach phantastischen Antikencapricci seines Mitstipendiaten Hubert Robert waren. Von Robert wußte man, daß er, wenn er im Auftrag der Akademie Antiken kopierte, dieses zuverlässig tat, aber die von Louis kopierten Zeichnungen waren für den weiteren Gebrauch in Ro-

²⁸⁹ Vgl. Anm. 27 in diesem Kapitel.

²⁹⁰ Aus einem zwei Monate nach Auffindung der Gräber veröffentlichtem Kommentar, angeführt von Ludwig Pastor: *The History of the Popes, from the Close of the Middle Ages*. 40 Bde. London 1938-53, Bd. 19, S. 268. Zit. u. übers. nach Haskell 1993, S. 101: "»One can now see with one's own eyes«, said a report within two months of the event, »how, in the days of the pagan idolaters, those holy and pious friends of Our Lord, when they were forbidden public meetings, painted and worshipped their sacred images in these caves and subterranean places; those images that blinded Christians today seek, with sacrilegious zeal, to remove from the churches.«"

²⁹¹ Haskell 1993, Abb. 81-84.

²⁹² Siehe hier Kap. V.2.

²⁹³ Pariset 1959, S. 41-47.

berts eigenen Werken bestimmt gewesen, von denen ebenso bekannt war, daß sie sich gerade durch einen äußerst freizügigen künstlerischen Umgang mit den Antiken auszeichneten. Die darin gezeichneten Inschriften hatten vorwiegend dekorativen und assoziativen Charakter, sie waren häufig ebenso aus einzelnen Teilen zusammenkomponiert wie seine Architekturphantasien, sie sahen alt und echt aus, und sie waren schön, aber sie waren nicht wahr.

Die bei der antiquarischen Rezeption der antiken Artefakte praktizierte Übertragung in ein anderes Medium - das Abzeichnen eines Bauwerkes, einer Plastik oder eines Reliefs und die Umsetzung der Zeichnung in den Holzschnitt oder Kupferstich, welche noch einen weiteren Abstraktionsschritt darstellt - brachten also ähnliche Verunklärungen und Veränderungen der Originale hervor wie die antiquarische Beschreibung und Deutung der Objekte. Und dieses geschah auch und in erheblichem Ausmaß in den häufig praktizierten Vorgängen des Kopierens von Zeichnungen und der Reproduktion von Reproduktionen von einer Zeichnungssammlung zur anderen und von einem Stichwerk zum anderen, in welchen sich das Risiko der Verunklärung potenzierte. Viele von Montfaucons Bildern etwa waren noch nach Werken kopiert, welche bereits Kopien von Kopien enthielten, nach Werken von Jean Jacques Boissard, François Perrier, Jacob Spon, Pietro Santi Bartoli, den von den Verlegern de Rossi publizierten Stichrepertoires, nach Charles Le Bruns römischem Skizzenbuch oder nach Bildern, die Montfaucon von Antiquaren aus ganz Europa erhalten hatte. Unter ihnen befanden sich auch Bilder von »modernen« Objekten [Abb. 6] und Fälschungen.²⁹⁴ Dieser Umstand war bereits Winckelmann aufgefallen: "*Montfaucon* hat sein Werk entfernt von den Schätzen der alten Kunst zusammengetragen und hat mit fremden Augen und nach Kupfern und Zeichnungen geurteilt, die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben."²⁹⁵



Abb. 6: Eine Tafel aus Bernard de Montfaucons »Antiquité expliquée« (Bd. 1, Tafel CII, nach S. 168) mit antiken und (oben Mitte) einer »modernen« Venusstatue, der »Venus Urania« (um 1570-1575) des Giovanni da Bologna.

²⁹⁴ Haskell/Penny 1981, S. 43.

²⁹⁵ Aus der Vorrede zur »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764). Winckelmann 1964, S. 10-11.

Die Frage nach der Authentizität und den Quellen der Bilder stellt sich vor allem auch bei den aus heterogenen Quellen kompilierten »Bildergeschichten« berühmter Männer, wie etwa den beiden Werken des Bischofs und Antiquars Paolo Giovio, seinen »Elogia Virorum bellica virtute illustrium« (1575) und seinen »Elogia Virorum literis illustrium« (1577). Deren Abbildungen, vorzügliche Holzschnitte des damals hochgeschätzten Tobias Stimmer, waren zum größten Teil nach Bildnissen auf Objekten von Giovios Porträtsammlung gerissen, welche eine der umfangreichsten ihrer Zeit gewesen sein muß. Diese Sammlung, die in die vier Abteilungen von (1) toten Geistern, (2) lebenden Geistern, (3) Künstlern und Gelehrten und (4) Päpsten, Königen und Feldherren gegliedert war, bestand aus etwa vierhundert Bildnissen höchst unterschiedlicher Qualität auf Münzen und Medaillen, Zeichnungen, Holzschnitten, Tafelbildern, Miniaturen, Fresken und in Gestalt von Skulpturen in Holz und Marmor (Büsten oder Ganzfiguren). Manche Bildnisse stammten nach Aussage Giovios von kleinen Münzen, welche die für ein Porträt erforderliche Detailgenauigkeit nicht erbringen konnten und daher, wie im Fall des Hannibal,²⁹⁶ an anderen fragwürdigen mutmaßlichen Porträts verifiziert werden mußten, so daß man ziemlich sicher sein darf, daß in Giovios Bildern nicht nur Hannibal sein Aussehen in erster Linie der Erfindungsgabe Tobias Stimmers verdankte. Übertragen in das Medium des Holzschnittes, versehen mit schweren Prunkrahmen und solchermaßen vereinheitlicht [Abb. 7], ließ sich die unterschiedliche Herkunft der einzelnen Bildnisse im fertigen Buch kaum noch erahnen.



Abb. 7: Tobias Stimmer: »Hannibal«. Holzschnitt nach unbekanntem Vorbild aus Paolo Giovios »Elogia Virorum bellica virtute illustrium« (1575).

Im Zusammenhang mit den antiquarischen Porträtanthologien, aus denen die dynastischen (nationalen) »Bildergeschichten« des 17. Jahrhunderts hervorgingen, wie etwa Jacques de Bies »Les Vrais portraits des Rois de France« (1636) oder François de Mézerays »Histoire de la France, depuis Faramond jusqu'au regne de Louis le Juste« (1685) muß auch erwähnt werden, daß die antiquarische Arbeit und das antiquarische Wissen bewußt zur Konstruktion und Stabilisierung dynastischer Kontinuität und Legitimität instrumentalisiert wurden, wobei manchmal haarsträubende Ableitungen und Verbindungen erfunden und konstruiert und auch kaltblütige Fälschungen hervorgebracht werden konnten. So bedienten sich die Familien Borgia und Colonna der Urkunden-

²⁹⁶

Haskell 1993, S. 46.

fälschung, um ihre göttliche Abstammung von Osiris (Borgia) und Apis (Colonna) nachzuweisen,²⁹⁷ die Hofgelehrten Kaiser Maximilians II. konnten dessen Abstammung über Hercules Aegypticus und Osiris bis zu Noah zurückverfolgen,²⁹⁸ und Jacques de Bie konstruierte um 1612 eine minuziöse Genealogie des Hauses Croy, die bis auf Adam und Eva zurückging.²⁹⁹

Die Auseinandersetzung mit der Kultur des alten Ägypten, deren antiquarischer Ausprägung die Borgia und Colonna ihre neuen Stammbäume verdankten, stellt im Rahmen meiner Untersuchung in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall dar: Wegen seiner geographischen Lage wurde Ägypten stets zum mittelmeerischen Kulturkreis gerechnet und mit den Eroberungen durch Alexander, spätestens jedoch mit jener des Augustus, gewissermaßen in die abendländische Antike assimiliert. Die ägyptischen Kulte und ihre Paraphernalien, besonders ihre Götterbilder, drangen in den ersten drei Jahrhunderten nach Christus bis weit ins heutige Deutschland hinein vor und bildeten den größten Teil des Fundus an ägyptischem Antikem, das gemeinsam mit der europäischen Antike mit Beginn des 15. Jahrhunderts seine Renaissance erlebte.

Obwohl die ägyptische Kultur in ihrer Gesamtheit erst seit Entzifferung der Hieroglyphenschrift durch Jean François Champollion im Jahr 1822 erforscht werden konnte, ist Ägypten in der Geschichte seiner Rezeption, trotz seiner großen Fremdheit, von den Europäern als »abendländischer« denn jede andere fremde Kultur und niemals als kulturell differenter Eindringling empfunden worden. Bereits Platon sah die griechische Kultur aufs engste mit der ägyptischen verknüpft, und in der aus dem ägyptischen Gott Thot mit dem griechischen Gott Hermes zu Hermes Trismegistos (dem »dreimal großen«) verschmolzenen Mischgestalt, die "zum Schöpfer von Kunst und Wissenschaft, von Alchimie, Magie und Astrologie, zum Hüter allen geheimen Wissens um Ursprung und Ziel von Göttern und Menschen, Kosmos und Welt" wurde,³⁰⁰ entstand die mythische Quelle, aus der eine europäische Tradition entsprang, die im folgenden nur in ihren wichtigsten Ausprägungen umrissen werden kann. Anders als bei den »üblichen« Exotismen - und als Exotismus soll hier trotz allem auch die Ägyptenrezeption verstanden werden - hat man sich nicht in der Rezeption ägyptischer Formen- und Motivvorbilder beschieden,³⁰¹ sondern versucht, ein gesamtes komplexes Darstellungssystem zu ergründen und zu imitieren: die Hieroglyphen.³⁰²

Um das ungeheuer produktive Mißverstehen der Hieroglyphen durch die Humanisten begreifen und würdigen zu können, ist es wichtig, kurz zu erläutern, wie die um 3000 vor Christus entwickelte ägyptische Hieroglyphenschrift tatsächlich funktioniert. Sie setzt sich im wesentlichen aus drei Komponenten zusammen:³⁰³ Die erste besteht aus Bildern von Objekten oder Tätigkeiten, die mit einsilbigen Wörtern bezeichnet sind, wobei diese Bilder die im Wort für das Objekt oder die Tätigkeit enthaltenen Konsonanten »versinnbildlichen«. Diese Bilder (Phonogramme) "appellieren", wie Herbert Oster es anschaulich ausdrückt, also "nicht an das Auge, sondern an das Ohr des »Lesers«".³⁰⁴ Sie bedeuten nicht, was sie darstellen, sondern nur einen Konsonanten. Die zwei-

²⁹⁷ Syndram 1989, S. 26 u. S. 29; Oster 1983, S. 30.

²⁹⁸ Wittkower 1972, S. 238.

²⁹⁹ Jones 1990, S. 65, Nr. 43.

³⁰⁰ Oster 1983, S. 25-26.

³⁰¹ Zur Ägyptenrezeption im Allgemeinen siehe Hubala 1958, Baltrusaitis 1967, Oster 1983, Manchester 1983, Humbert 1989, Syndram 1989, Syndram 1990, Wien 1994 (mit umfangreicher Bibliographie); zum »Egyptian Revival« in der Architektur siehe Baumgart 1953, Pevsner/Lang 1971a, Carrott 1978, Loring 1979, Stevens Curl 1994.

³⁰² Die folgenden Ausführungen beruhen besonders auf Wittkower 1972 und Oster 1983. Weitere grundlegende Literatur zur Hieroglyphenrezeption: Giehlow 1915, Boas 1950, Iversen 1961, Volkmann 1962, Yates 1964, Kretzulesco-Quaranta 1986.

³⁰³ Die folgende Erklärung nach Oster 1983, S. 26.

³⁰⁴ Oster 1983, S. 26.

te Komponente besteht in Zeichen, die tatsächlich das bedeuten, was sie darstellen (Ideogramme). Die dritte umfaßt die Deutzeichen (Determinativen), die den konventionalisierten Zeichen zur eindeutigen Bestimmung beigegeben sind.

Die Humanisten glaubten, wie Rudolf Wittkower in seinem Aufsatz »Hieroglyphen in der Frührenaissance« erklärt, "daß die Ägypter eine rätselhafte Kenntnis höchster Wahrheiten besessen hätten", und waren bemüht nachzuweisen, daß in diesen, an Moses und an die Griechen gelangten »hermetischen« ägyptischen Wahrheiten, bereits die Grundwahrheiten des christlichen Glaubens offenbar gewesen wären. Sie waren der Überzeugung, daß diese Wahrheiten in der Gestalt der Hieroglyphen offen vor ihnen lägen, und daß es gelänge, in ihren Besitz zu kommen, wenn sie die Hieroglyphen entschlüsseln könnten. Wittkower belegt diese Überzeugung Marsilio Ficinos und anderer Humanisten zusammenfassend in zwei - sehr »modern« übersetzten - Zitaten und offenbart dabei zugleich das fundamentale humanistische Mißverstehen der Hieroglyphen: "In einem Abschnitt im fünften Buch der »Enneaden« hat Plotin geschrieben: »Die ägyptischen Weisen <...> zeichneten Bilder und meißelten ein Bild für jedes Ding in ihren Tempel, womit sie die Beschreibung jenes Dinges kundtaten. Somit war jedes Bild eine Art Übereinkunft und Einsicht und Gegenstand, und es wurde alles zugleich übermittelt, ohne diskursive Beweisführung und Überlegung«, wozu Ficino folgende Bemerkung anfügte: »Die ägyptischen Priester benutzten nicht einzelne Buchstaben, um Mysterien zu verkünden, sondern ganze Bilder von Pflanzen, Bäumen und Tieren; denn Gott hat Kenntnis von den Dingen *nicht* durch eine Vielfalt von Denkvorgängen, sondern vielmehr als einfache und bestimmte Form des Dinges.« Und er führt als Beispiel das Bild der Zeit an, die als geflügelte Schlange dargestellt wird, die sich selbst in den Schwanz beißt, und schließt: »Die Ägypter stellten die Gesamtheit der diskursiven Beweisführung gleichsam in einem abgeschlossenen Bilde dar.« Mit anderen Worten: in Ficinos Darlegung repräsentiert das Bild nicht einfach den Begriff - es verkörpert ihn. Könnte man nun die Hieroglyphen entziffern, hätte man Zugang nicht nur zu vielen antiken Rätseln, sondern vor allem zum Geheimnis dessen, wie das Wesen einer Idee, gleichsam ihre platonische Form mittels eines Bildes in sich vollkommen und vollständig auszudrücken wäre."³⁰⁵

Als im Jahr 1419 der florentinische Kaufmann Christoforo del Buondelmonte auf der griechischen Insel Andros ein griechisches Manuskript der »Hieroglyphica« des »Horoapollo« entdeckte, glaubte man, den Schlüssel zur Enträtselung der Hieroglyphen gefunden zu haben. Das von einem Ägypter verfaßte und im 4. Jahrhundert nach Christus ins Griechische übersetzte Manuskript, das in Abschriften kursierte und schließlich im Jahr 1505 in Venedig gedruckt und danach in dreißig, schnell aufeinander folgenden, weiteren Ausgaben und Übersetzungen international verbreitet wurde, enthielt jedoch nicht Abbildungen, sondern Beschreibungen von 189 Hieroglyphen, und zu jeder Beschreibung ihre Bedeutung. Da die »Hieroglyphica« keine authentischen - eindeutig (»gleichsinnig«) gezeichneten - Abbildungen von Hieroglyphen enthielten, sondern sie als Ekphrasen darstellten, die von ihren Lesern erst zu geistigen Bildern gestaltet werden mußten und dabei der subjektiven Einbildungskraft unterlagen, boten die »Hieroglyphica« keinesfalls eine Grundlage für eine eindeutige und direkte Übersetzung der Bedeutung der Bilder [Vgl. dazu Abb. 8], sondern nur einen unscharfen Einblick in ein scheinbar fest kodiertes Zuordnungsprinzip von Bildern und Bedeutungen (Formen und Inhalten). Aber dieser Mangel erwies sich für die kreative europäische Rezeption als ausgesprochener Vorteil: er war eine entscheidende prinzipielle Voraussetzung für das Entstehen neuer Möglichkeiten zur Darstellung nur schwer darstellbarer abstrakter Begriffe und komplexer Bedeutungen durch die Entwicklung fest kodierter Zuordnungsprinzipien von Bildern und Bedeutungen. Aus der humanistischen Hieroglyphenkunde entwickelte sich im Zu-

³⁰⁵ Wittkower 1972, S. 222-223.

sammenfluß mit europäischen Traditionen, wie Erich Hubala zusammenfassend konstatiert, "eine allegorisch-symbolische Ikonologie <Cesare Ripa, Iconologia, Rom 1593>, die Hieroglyphe verwandelte sich in Emblem <Andrea Alciati, Eblematum liber, Ausgburg 1531, mit Illustrationen v. Jörg Breu>, Devise, Symbol, Attribut und allegorische Figur."³⁰⁶ Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sollte nur noch ein einziges Mal eine solche europäische Rezeption eines komplexen fremden Darstellungs- beziehungsweise Organisationsprinzips erfolgen: die später vorzustellende Rezeption des chinesischen Prinzips zur Erzeugung einer »positiven Unordnung«: »Sharawadgi«.



Abb. 8: Albrecht Dürer: Illustrationen zum »Horapollo«. Um 1514. »Horapollos« Bedeutungen der Bilder lauten nach Wittkowers (1972, S. 225-226) Übersetzung: 38) "Wenn sie einen erhabenen Fürsten bezeichnen wollten, stellten sie einen mit einer Stola geschmückten Hund dar, denn wenn dieses Tier die Tempel betritt, blickt es aufmerksam auf die Bilder der Götter. In alter Zeit stellte man sich auch die Richter so vor." 39) "Wenn sie einen Bewahrer des Schreins darstellen wollten, zeichneter sie einen Hauswächter, weil von ihm der Tempel beschützt wird." 40) "Um einen Astrologen zu kennzeichnen, stellten sie einen Mann dar, der die Stunden isst." 41) "Um die Reinheit anschaulich zu machen, zeichneter sie Feuer und Wasser. Denn durch diese Elemente werden alle Dinge gereinigt."

Wenn auch das antiquarische Denken und die antiquarische Praxis einen großen Einfluß auf die Antikenrezeption der Künstler und Sammler hatten (welcher in einer Rückkopplung auch wieder auf den Antiquarianismus zurückwirkte), so hatten doch die Antiquitates für diese Rezipienten in erster Linie andere Bedeutungen, als »nur« jene, Vehikel zur Erfassung und zum Verstehen eines vergangenen Kulturzustandes zu sein. Für sie, für die »Liebhaber« und Sammler, für die Händler und Agenten, für die Künstler und Restauratoren und andere mit den Antiken befaßten Personen waren die antiken Artefakte sowohl Bedeutungsträger als auch wertvolles Rohmaterial, das in verschiedensten »Recycling«-Prozessen für die Gegenwart nutzbar gemacht werden konnte. Für die Künstler, die zu den ersten gehörten, die antike Artefakte (und Bilder von ihnen) zu sammeln begonnen hatten, waren sie Lern- und Lehrmaterial, »exempla« von Motiv-, Form- und Ausdrucksfindungen, und als solche wurden sie gesammelt und in ihren eigenen neuen Werken verwendet, wie die Kunstgeschichte in unzähligen Untersuchungen nachweisen und dokumentieren konnte. Auch wenn die künstlerische Antikenrezeption in Architektur und Plastik prinzipiell in unmittelbarer Autopsie, und das bedeutet vor allem auch in dreidimensionaler, räumlicher Wahr-

³⁰⁶ Hubala 1958, Sp. 755, zitiert unter Auslassung der lexikalischen Verweise. Weitere Zusammenfassungen der Bedeutung der Hieroglyphen für die Emblematis und Ikonologie bei Pochat 1986, S. 239, 295, 327-328 und unter den entsprechenden Schlagworten im »Lexikon der Kunst«.

nehmung der erhaltenen Antiken, erfolgen konnte - zu welchem Zweck die Künstler eigens nach Italien reisten und die französische Akademie (ab 1666) eine Filiale in Rom gründete -, so begann doch der künstlerische Rezeptionsvorgang immer mit einer Zeichnung, einer Übertragung und entmaterialisierenden Reduktion der dreidimensionalen Objekte ins Zweidimensionale im individuellen Stil des Künstlers, mit der Erfassung und Fixierung der optischen Daten, auf die die Künstler zurückgriffen, wenn sie wieder zuhause in ihren Werkstätten waren. Die Zeichnungen nach den Antiken wurden in Skizzenmappen und Skizzenbüchern gesammelt und aufbewahrt. Für künstlerische Lehrbücher wurden die Zeichnungen gestochen, und zusammen mit den geschnittenen und gestochenen Antikenbildern der antiquarischen Werke und anderer, für »Liebhaber« und Sammler erstellten Bildpublikationen bildeten sie den Fundus, aus dem die Antiken seligiert, zu kunst- und geschmackspädagogischen Musterbeispielen kanonisiert, und die Musterbeispiele und Kanonisierungen durch Vervielfältigung verbreitet, popularisiert und durchgesetzt werden konnte.

Die »künstlerische Freiheit« im nichtwissenschaftlichen »Verstehen« der Antiken übertraf die bereits bei den Vorgängen antiquarischer Dokumentation angeführten Freiheiten der professionellen Kopisten bei weitem, denn es galt, die Antiken nicht nur ideell, sondern auch materiell für die Gegenwart fruchtbar zu machen und in die Gegenwart zu assimilieren. In den Zeichnungen und Stichen, in denen die Realität, Materialität und Dimensionalität der Objekte ohnehin aufgehoben war, ergaben sich Möglichkeiten zu phantastischen Rekonstruktionen, Restaurierungen und Ergänzungen, in welchen die Antiken effektiv inszeniert und auf suggestive Weise mit den Mitteln malerischer Illusionstechniken vergegenwärtigt und gar »verlebendigt« werden konnten. So präsentierte etwa François Perrier in seinen »Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem individuum evase« von 1638 die (zum größten Teil) 1583 gefundene und 1588 bereits restaurierte und ergänzte Statuengruppe der »Niobiden« [Abb. 9] in einer bühnenreifen Inszenierung in pathetischer Landschaft unter dräuendem Himmel, und als sei ihm dieses noch nicht effektiv genug gewesen, fügte er der Gruppe auch noch Artemis und Apollon als Verursacher des dargestellten Leids hinzu.



Abb. 9: Die »Niobiden«. Kupferstich aus François Perriers »Segmenta nobilium signorum« (1638).

Nach Perrier brillierte besonders Joachim von Sandrart in dieser Präsentationstechnik. Er stellte in seiner »Teutschen Academie zweyter Theil« (1679) seine von ihm selbst in Rom gezeichneten Antiken, wie etwa den »Dornauszieher«, den »Schleifer« oder den »Nik«, als »sculptures vivantes« in eine Landschaft,³⁰⁷ aber sein Meisterwerk in der »Verlebendigung« antiker Plastik ist zweifellos seine Darstellung des »Sterbenden Seneca« [Abb. 10].

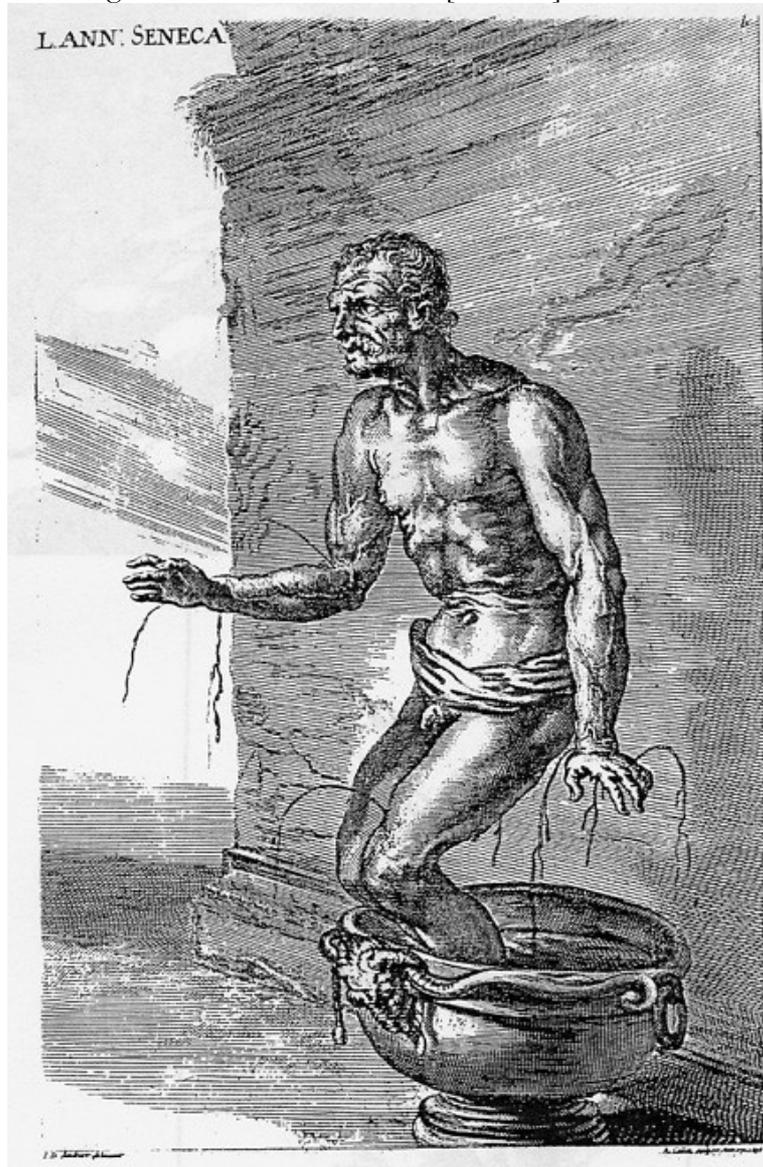


Abb. 10: Joachim von Sandrart: »Seneca«. [Sandrart 1679, o. S.]

Der Stich zeigt die antike Figur, die, wie man heute weiß, einen Fischer darstellt, aber aufgrund einer Ähnlichkeit ihres Kopfes mit einer mutmaßlichen Seneca-Büste als Darstellung des sterbenden Seneca gedeutet (»verstanden«) wurde,³⁰⁸ in ihrer von den Borghese veranlaßten Inszenierung: in großen Teilen (Arme und Gürtel) ergänzt und in eine (neue) Vase aus afrikanischem Marmor montiert, deren unausgehöhlt Inneres rot gefärbt war, um eine Füllung aus Blut vorzutauschen, welche die Deutung Wirklichkeit werden ließ. Sandrart bestätigte diese Deutung drastisch und übertraf sie sogar, indem er in seinem Stich Blutfontänen aus den Venen des »Seneca«

³⁰⁷ Sandrart 1679 (o. S.). Zur »sculpture vivante« siehe Holländer 1973, Ostländer 1983.

³⁰⁸ Haskell/Penny 1981, S. 303-305, Nr. 76; Laubscher 1982, S. 99-106, beide mit ausführlichen Literaturangaben.

schießen ließ. Dieses Beispiel macht auch deutlich, daß die künstlerischen Fiktionen in Zeichnung und Graphik letztlich nur eine konsequente Steigerung der ohnehin bisweilen enormen künstlerischen Erfindungsgabe der Ergänzter und Restauratoren bedeuteten, welche die nur sehr selten vollständig aufgefundenen antiken Skulpturen im Auftrag der Sammler aus Fragmenten wieder zusammensetzten und fehlende Fragmente ergänzten.

Schon früh wurde Kritik an der oft fragwürdigen Praxis des Ergänzens geübt. In Briefen an David Ott, der für Hans Fugger in Venedig "ettliche stück von antiqualien [...], die muessen aber statue sein und cosa rara" und eine "altfrenkisch Sepultura" (den »Fuggerschen Amazonensarkophag«) kaufen sollte,³⁰⁹ kritisierte Fugger das »Flickwerk« eines Bildhauers und Händlers namens »Juan« oder »Joan«³¹⁰ und warnte Ott in einem Brief vom 2. August 1567 vor dessen Ankauf: "Jr meld daneben, das er <Juan Scultor> ain alt kopff geflickt. Da wellen gut achtung haben, dann solch flickwerck ist ettwā alts und neus durcheinandergemischt und desto mer zu scheuchen". Eine Woche später mahnte er Ott ausdrücklich, keinesfalls an den zu kaufenden Antiken etwas ergänzen zu lassen: "den Juan Sculptor betreffend melden ir, das er ettliche stück zusammenflicken wöll. Dies sein mir keinswegs annemlich, und so er diese stück, davon ich euch meldung gethan, nit ganz, so wellen weiter nichts zusammenflicken lassen. Dann ich will kain stückwerck haben. Das möcht ir im also anzaigen".³¹¹

Noch Winckelmann kritisierte das Ergänzen und machte auf eine in seiner Zeit spezielle und beliebte Form aufmerksam, indem er von einer durch den Kardinal de Polignac veranlaßten Ergänzung der Statuengruppe der »Familie des Lycomedes« schrieb: "Man muß aber wissen, daß alle zehen Statuen ohne Köpfe gefunden worden, welche von jungen Leuten in der Französischen Academie zu Rom ganz neu dazu gearbeitet sind, die ihnen, wie gewöhnlich, Modegesichter gegeben: der Kopf des vermeynten Lycomedes, war nach einem Portrait des berühmten [Gemmensammlers und Antiquars] Herrn von Stosch gemacht."³¹² In der Vorrede seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) faßte Winckelmann die Fragwürdigkeit der Praxis des Ergänzens, besonders auch für die Arbeit der Antiquare, die nicht selten auf - gerade auch in Zeichnungen und Stichen - unkenntlichen Ergänzungen fußte und so häufig zu falschen Schlüssen zu kulturellen Praktiken der Antike gelangte, anhand zahlreicher Beispiele zusammen und demonstrierte zugleich, zu welcher Komplexität das Wissen vom Alten angewachsen war, das selbst von gelehrtesten Antiquaren in seiner Gesamtheit nicht mehr gewußt werden konnte:

"Die meisten Vergehungen der Gelehrten in Sachen der Altertümer rühren aus Unachtsamkeit der Ergänzungen her; denn man hat die Zusätze anstatt der verstümmelten und verlorenen Stücke von dem wahren Alten nicht zu unterscheiden verstanden. Über dergleichen Vergehen wäre ein großes Buch zu schreiben: denn die gelehrtesten Antiquarii haben in diesem Stücke gefehlt. *Fabretti* wollte aus einer erhobenen Arbeit im Palaste Mattei, welche eine Jagd des Kaisers Gallienus vorstellt, beweisen, daß damals schon Hufeisen, nach heutiger Art angenagelt, in Gebrauch gekommen; und er hat nicht erkannt, daß das Bein des Pferdes von einem unerfahrenen Bildhauer ergänzt worden. Die Ergänzungen haben zu lächerlichen Auslegungen Anlaß gegeben. Montfaucon zum Exempel deutet eine Rolle oder einen Stab, welcher neu ist, in der Hand des Castor oder Pollux in der Villa Borghese auf die Gesetze der Spiele in Wettläufen zu Pferde, und in einer ähnlichen neu angesetzten Rolle, welche der Mercurius in der Villa Ludovisi hält, findet derselbe eine schwer zu erklärende Allegorie; so wie *Tristan* auf dem berühmten Agath zu St. Denis einen Riem an einem Schilde, welchen der vermeinte Germanicus hält, für Friedensartikel angesehen. Das heißt, St. Michael eine Ceres getauft. [...]

³⁰⁹ Aus Briefen vom 7. Juni (sepultura) und 21. Juni 1567. Zit. nach Lill 1908, S. 164.

³¹⁰ In einem Brief vom 24. Oktober 1573 heißt er »Joan« [Lill 1908, S. 168, Anm. 9].

³¹¹ Aus Briefen vom 2. August und vom 9. August 1567. Zit. nach Lill 1908, S. 163. Siehe dazu auch die von Lill [1908, S. 168, Anm. 9 u. S.169, Anm. 1 u. 2] zitierten Briefe, in welchen Fugger sich schließlich doch in der "notturfft" sieht, einige Stücke ergänzen zu lassen.

³¹² Winckelmann 1815, Bd. 6,2, S. 280.

[13] [...] Viele Vergehungen der Skribenten rühren auch aus unrichtigen Zeichnungen her, welches zum Exempel die Ursache davon in *Cupers Erklärung des Homerus* ist. Der Zeichner hat die Tragödie für eine männliche Figur angesehen, und es ist der Cothurnus, welcher auf dem Marmor sehr deutlich ist, nicht ange- merkt. Ferner ist der Muse, welche in der Höhle steht, anstatt des *Plectrum* eine gerollte Schrift in die Hand gegeben."³¹³

Für die Antiquare behielten die Antiken ihren kulturdokumentarischen Wert, auch wenn sie nur in Form von Fragmenten erhalten waren, und auch für die Künstler waren selbst Frag- mente noch wertvolle Vorbilder für Bauordnungen und Bauornamentik, für die Darstellung von Körpern in verschiedensten Ruhe- und Bewegungsstadien, die in neuen Schöpfungen verarbeitet und vervollständigt werden konnten. Aber sobald die Antiken für die Sammler zu Ausstellungs- und Repräsentationsobjekten und zur ästhetischen "Währung innerhalb der Oligarchie", zum "Ve- hikel zum Austausch und zum Verschenken von Gunstbeweisen unter den fürstlichen, kirchlichen und etwaigen plutokratischen herrschenden Eliten Europas" wurden,³¹⁴ war es weniger eine Frage, ob sie ergänzt werden sollten, als wie sie ergänzt werden sollten.³¹⁵

Die großen Sammlerfamilien publizierten ihren Antikenbesitz in »Katalogen«, den Vorläu- fern unserer heutigen »Kunstabücher«.³¹⁶ Im Jahr 1631 erschien als monumentales Stichwerk die »Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani«, 1642 wurden Girolamo Tetis »Aedes Barberinae ad Quirinale« gedruckt, in welchen nicht nur die Antiken, sondern auch »moderne« (= »neu-antike«) Kunstwerke und darunter vor allem die Deckenmalereien Pietro da Cortonas im Palazzo Barberini abgebildet waren, und 1650 wurde Giacomo Manillis Katalog der Antiken der »Villa Borghese fuori di Pinciana« veröffentlicht. In der Zusammenschau der Antiken, welche zu- nächst unmittelbar innerhalb der einzelnen Sammlungen und dann mittels der Abbildungen in den Stichwerken im Vergleich der Stücke verschiedener Sammlungen erfolgen konnte, kam es zu Qua- litätsvergleichen, die zur Selektion und zur Kanonisierung von »Meisterwerken« (nach den Quali- tätskriterien ihrer Zeit) führte, welche wiederum zur Publikation von Anthologien von »Meister- werken« Anlaß gaben. Eine solche Publikation und einen solchen Kanon von »Meisterwerken«, welche meist große, gut erhaltene beziehungsweise gut ergänzte Statuen waren, stellt Paolo Ales- sandro Maffeis Werk »Raccolte di statue antiche et moderne« aus dem Jahr 1704 dar.

Im Kontext der Sammlungsformen des »Studiolo« und der aus ihm hervorgegangenen »Kunst- und Wunderkammer«, deren Funktion und Bedeutung es war, ein modellhaft verkleinertes Inventar der Schöpfung zu sein und die Schöpfung (als Makrokosmos) im Mikrokosmos vorzu- stellen,³¹⁷ erhielten die Antiken eine ganz besondere Bedeutung. Im synoptischen System dieser Sammlungsformen, in welchem die antike antiquarische Synopse, christlich umgedeutet, die Ord- nung der Dinge mit ihrer Unterscheidung in »naturalia« (»göttlich«) und »artificialia« (»menschlich«) begann, repräsentierten die Antiken eine »prometheische« Schnittmenge, ein Übergangsfeld zwi- schen Naturalia (»Gotteswerk«, »Naturprodukte«) und Artificialia (»Menschenwerk«, »Kulturpro-

³¹³ Winckelmann 1964, S. 12-13.

³¹⁴ "They functioned as currency among the oligarchy, vehicles for exchanging and bestowing favour among the royal, ecclesiastical, and, eventually, plutocratic ruling elites of Europe." Howard 1990, S. 21.

³¹⁵ U.a. Ladendorf 1953, besonders S. 56-57; Howard 1990, S. 15-27. Haskell/Penny 1981, passim; andere Auf- fassungen vertreten dagegen Wrede 1993, besonders S. 18, und Schweikhart 1993.

³¹⁶ Haskell 1993a.

³¹⁷ Ich verwende hier den Topos »Kunst- und Wunderkammer« als Sammelbegriff für eine Vielzahl heterogener, prinzipiell jedoch verwandter Sammlungsformen. Zur »Kunst- und Wunderkammer« und den darunter sub- sumierten Sammlungsformen siehe Schlosser 1908, Balsiger 1971, Scheicher 1979, Impey/MacGregor 1985, Pomian 1987, Pomian 1988, Schnapper 1988, Kenseth 1991, Bergvelt/Kistemaker 1992; Bergvelt u. a. 1993, Bredekamp 1993, Bonn 1994, MacGregor 1994, Grote 1994, Pomian 1994.

dukter), zwischen göttlichem und menschlichem Gestaltungsvermögen.³¹⁸ Dieser Einordnung entsprechend erfolgte ihre materielle Präsentation zwischen Fossilien, rohen Mineralien und Konchilien.³¹⁹ Obwohl diese Einordnung der Antiken sicher auch noch als ein Reflex auf die Subsumierung der »künstlerischen«, das heißt technisch-schöpferischen Hervorbringungen des Menschen (auch, aber nicht nur derer, die wir heute »Kunst« nennen) in die »Naturgeschichte« durch Plinius gesehen werden kann,³²⁰ so dominiert in der Kunst- und Wunderkammer die Unterscheidung zwischen Gotteswerk und Menschenwerk und die in dieser emanzipatorisch und selbstbewußt behauptete Betonung des Eigenwertes der Menschenschöpfungen,³²¹ die in der mythischen Gestalt des Prometheus, des Mittlers zwischen Göttern und Menschen, ihre allegorische Manifestation fand.³²² Mit Prometheus, dem subversiven Titanen und Urvater der Emanzipation der Menschheit aus der Abhängigkeit und der Willkür der Götter, welcher die Menschen an deren Göttlichkeit teilhaben ließ, ihnen das Feuer brachte, sie alle Künste, darunter besonders die Metallverarbeitung, alle geistigen und körperlichen Fertigkeiten lehrte und ihnen somit die Fähigkeit zur Kultur brachte,³²³ identifizierten die Sammler sich selbst und den Teil ihrer Sammlungen, welcher zeigte, was der Mensch der Natur hinzugefügt hat. Diese Identifikation fand Ausdruck in einer wesentlichen Struktur im Ordnungssystem der Kunst- und Wunderkammer, nämlich in ihrer Strategie der Sichtbarmachung dessen, was der Mensch aus den Dingen der Natur mit Hilfe welcher Kunstfertigkeit und welcher Werkzeuge gemacht hat. In dem von Samuel van Quiccheberg im Jahr 1565 als Vorwort zu einem geplanten, aber nie geschriebenen »Theatrum sapientiae« veröffentlichten "Idealsystem universaler Inventarisierung"³²⁴ mit dem Titel »Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi«, welches als eine der frühesten schriftlichen Fixierungen einer Kunst- und Wunderkammer-Systematik gilt, wird diese Strategie, die sich an den Inventaren vergangener Sammlungen, wie etwa jenen des Erzherzogs Ferdinand von Tirol in Ambras bei Innsbruck oder Rudolfs II. in Prag, beweisen läßt,³²⁵ formuliert und ersichtlich: Den sammelbaren »toten« Dingen, gleich ob Mineralien oder toten Tieren und Pflanzen, wurden immer ihre menschlichen Bearbeitungen samt deren Techniken (vertreten durch technische und künstlerische Instrumente und bildliche Darstellungen der Verarbeitungsprozesse) sowie Nachbildungen beziehungsweise Abbildungen der Dinge in Malerei und Graphik, Plastik und angewandter Kunst unmittelbar zugeordnet. Auch die "Nachbildungen von Tieren und Pflanzen (bis zu den Seidenstickereien herab), die Edelsteine in ihren Goldschmiedefassungen [wurden] unmittelbar den reinen Naturprodukten beigegeben."³²⁶

Zum Sammlungsgut der Kunst- und Wunderkammern gehörten als Abbildungen der Dinge auch Holzschnitte und Kupferstiche, die in sich selbst papierene Kunst- und Wunderkammern und damit einen weiteren im Microcosmos der Sammlungen eingeschachtelten, noch kleineren Microcosmos bedeuteten. Auf ihnen wurden sowohl jene alten (antiken) und »modernen« Dinge gezeigt, die gleichzeitig selbst gesammelt und ausgestellt wurden, als auch jene Dinge³²⁷ oder Schilderungen von Natur-³²⁸ und Kulturzuständen³²⁹, die wegen ihrer Größe und Komplexität beziehungsweise ihrer Immaterialität oder Ephemerität nur als Bilder veranschaulicht und gesammelt

³¹⁸ Bredekamp 1993, S. 19-35.

³¹⁹ Bredekamp 1993, S. 38.

³²⁰ Zur Nachwirkung der »Naturalis historia« in den Sammlungssystemen des 16. - 18. Jahrhunderts siehe Schultz 1990.

³²¹ Diese »Philosophie der Kunst- und Wunderkammern« ist in bisher unübertroffener Anschaulichkeit von Barbara Jeanne Balsiger erklärt worden [Balsiger 1971, Bd. 2, Kap. III (S. 540-571)].

³²² Bredekamp 1993, S. 26-33.

³²³ Aischylos: Prometheus, 436-506.

³²⁴ Bolzoni 1994, S. 129.

³²⁵ Bredekamp 1993, S. 35 u. S. 38.

³²⁶ Schlosser 1908, S. 76. Vgl. Vollbehrl 1909, S. 204: "Und überall wird neben das Original die Nachbildung oder auch die Bearbeitung durch Menschenhand gesetzt."

³²⁷ Architekturen, Schiffe, große Maschinen etc.

werden konnten. In Samuel von Quicchebergs System der »Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi« findet sich als Binnensystem auch die früheste bekannte Systematik zur Anlage und Ordnung einer solchen graphischen Sammlung.³³⁰ Und schließlich führt Quiccheberg auch noch eine weitere wichtige Form der mikrokosmischen Spiegelung, der Dokumentation, Inventarisierung und Präsentation der Welt, ihrer Dinge, ihrer Geschöpfe und des Lebens an, nämlich in Form von aufgeschriebenem Wissen über diese, in Form von Büchern, in Form einer Bibliothek.³³¹ So vereinigte die Kunst- und Wunderkammer schließlich in sich die drei Präsenzweisen der Dinge, die ich zuvor bereits als ein Produkt des Antiquarianismus bezeichnete: ihre unmittelbare materielle Präsenz als sie selbst (»im Original«) und ihre mittelbare Präsenz als Bild oder als aufgeschriebenes Wissen.

³²⁸ Geographische und topographische Darstellungen wie Welt- und Landkarten, Städteansichten, geologisches Formationen und anderes.

³²⁹ Genealogien, Heraldik, technische Herstellungsprozesse und Verfahrensweisen, Kriegskunst, Feuerwerkskunst, Festkunst, Jagd und sonstige Schilderungen von Ereignissen, Sitten und Gebräuchen.

³³⁰ Hajós 1958.

³³¹ Berliner 1928, S. 329.

III.

Europäische Kommunikationen über außereuropäische Kunst im 16. und 17. Jahrhundert

III.1.

"wunderliche künstliche ding"

Voraussetzungen für die Wahrnehmung und das »Verstehen« außereuropäischer Kunst
im 16. und 17. Jahrhundert

"Unsere Welt hat vor kurzem eine neue Welt entdeckt, [...] so groß, so voll, so kräftig wie sie selbst ist; und doch so neu und so jung, daß ihr noch das A b c beigebracht werden muß: vor weniger als fünfzig Jahren wußte man dort nicht, was Schreiben ist, kannte keine Maße und Gewichte, keine Kleider, keinen Feld- und Weinbau; sie war sozusagen noch ein nackter Säugling am Busen der Mutter Natur und lebte nur von dem, was dieser ihr bot. [...] Es war eine kindliche Welt; wir haben diese Kinder nicht durch unser Vorbild erzogen dadurch, daß unsere natürlichen Gaben wertvoller und kräftiger gewesen wären; wir haben sie nicht durch Gerechtigkeit und Güte für uns gewonnen und sie nicht durch die Vorzüge unserer Gesinnung unter unsere Herrschaft gebracht. Als wir mit ihnen verhandelten, zeigten die meisten ihrer Antworten, daß sie uns an natürlichen Geistesgaben, Klarheit und Treffsicherheit, nicht unterlegen waren. [...]

Ihre kunstreichen Arbeiten, ihr Geschmeide, ihr Federschmuck, ihre Webereien, ihre Gemälde zeigen, daß sie uns auch in handwerklicher Geschicklichkeit nicht nachstanden. Ihre Frömmigkeit, ihr Gehorsam gegen die Gesetze, ihre Güte, ihre Freigebigkeit, ihre Ehrlichkeit, ihre Offenheit standen höher als bei uns; aber es ist uns recht nützlich gewesen, daß wir von diesen Vorzügen nicht so viel besaßen wie sie: infolge der Überlegenheit in diesen Tugenden sind sie in ihre Verderben gerannt; sie haben sich dadurch selbst verraten und verkauft.

Was Kühnheit und Mut betrifft, oder die Festigkeit, Ausdauer und Entschlußkraft dem Schmerz, dem Hunger und dem Tod gegenüber, so würde ich keine Bedenken tragen, die Beispiele, die sich bei ihnen finden lassen, den berühmtesten Beispielen aus dem Altertum an die Seite zu stellen, die in der Überlieferung unserer diesseitigen Welt enthalten sind."³³²

Michel de Montaigne: Essais (1580-1588)

Spätestens seit Julius von Schlossers Buch über »Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance« (1908), in welchem unter dem Begriff der »Kunst- und Wunderkammer« bisweilen sehr heterogene Sammlungsformen des 16. und 17. Jahrhunderts zusammengefaßt waren,³³³ haben sich Generationen von Kunsthistorikern über das »seltsame Kunstverständnis« dieser Sammlungen gewundert, die man zwar immer als Vorläufer unserer heutigen Museen aufgefaßt hat, in welchen jedoch die Antiken sowie auch damals zeitgenössische Kunst völlig anders gesehen wurden als im heutigen Kunstsystem. Die komplizierten, auf die Erfassung, Sichtbarmachung und Memorierbarkeit des Kosmos und kosmologischer Zusammenhänge angelegten Kunstkammer-Systematiken³³⁴ konnten von Kunsthistorikern lange Zeit nicht verstanden werden, sie hielten sie für unvernünftig und unsinnig.³³⁵ Die Zusammenstellung von höchstgeschätzten Kunstwerken der

³³² Montaigne 1989, S. 322-323.

³³³ Holländer 1994.

³³⁴ Sie ähneln der merkwürdigen Systematik jener von Jorge Luis Borges beschriebenen "chinesischen Enzyklopädie", welche Michel Foucault so zum Lachen gebracht hat, daß es ihn dazu animierte, seine »Ordnung der Dinge« zu schreiben. Foucault 1993, S. 17, zitiert [nach Jorge Luis Borges: Die analytische Sprache John Wilkins'. In: Ders.: Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur. München 1966, S. 212] "»eine gewisse chinesische Enzyklopädie«, in der es heißt, daß »die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.«"

Antike, der Renaissance und des Manierismus mit "Kuriositätenkram"³³⁶ und "kuriosen Mätzchen",³³⁷ mit dem "Durcheinander von Seltsamkeiten aus Natur und Kunst"³³⁸ und dazu die Verfassung von Inventaren "in jenem naiven Domestikenjargon",³³⁹ "bäuerisch in Ausdruck wie Auffassung"³⁴⁰, in welchen die Kunstwerke selten, wie in der Kunstgeschichte üblich, mit Künstlernamen und Titel, sondern oft, wie ein kleiner bronzener Merkur in Ambras, bloß als "ain gegossens mannsbild, siczt auf aim metallen stöckhl, hat fligl an fueßen und ein poret mit flugl auf" aufgeführt wurden,³⁴¹ erschienen Schlosser beinahe wie ein Sakrileg. Da ihm dieses wiederum mit dem nationalen italienischen »Kunstsinn« dieses "ältesten unter den abendländischen Kulturvölkern" unvereinbar erschien, sah er die "romantische Hexen- und Teufelsküche" der Kunst- und Wunderkammer lieber als eine "spukhafte Abenteuerlichkeit des Nordens" an,³⁴² in der es weniger verwunderlich war, wenn Kunst zusammen mit "im Grunde peinlich berührenden Kunstleistungen von Krüppeln", wie in Ambras mit einem "von einem gewissen Thomas Schweicker 1575 mit den Zehen geschriebenen, sauber kalligraphierten Kunstblatt",³⁴³ und zusammen mit »Mirabilien« gesammelt wurde, darunter etwa "ein Scheit Holz, das zu Stein geworden war, als es ein ungläubiger Bauersmann am Tage eines Heiligen unter gröblichen Reden spalten wollte, ein Stück von dem Strick, daran sich Judas erhängte, von Sebastian Schertlin beim Sacco di Roma aus St. Peter erbeutet, ein Zapfen aus den Zedern des Libanon, die zum Bau des salomonischen Tempels dienten, ein Hirschgeweih, das an einem Judenhaus angebracht, an einem Charfreitag Blut geschwitzt hat".³⁴⁴

Zu allen diesen Fremdheiten, welche in der Kunst- und Wunderkammer als kosmische Fakten integriert waren, wären noch weitere zu nennen, wie etwa die »Donnerkeile«, steinzeitliche Steinbeile und Faustkeile, von denen man noch bis zum 18. Jahrhundert, bis man "die »steinzeitliche« [!] Kultur" der nordamerikanischen Indianer kennenlernte,³⁴⁵ meinte, sie würden bei Gewitter vom Himmel fallen und seien deshalb als Blitzschutz geeignet. Zum Teil in edle Metalle gefaßt - Kaiser Heinrich IV. soll im Jahr 1081 ein in Gold gefaßter Donnerkeil geschenkt worden sein³⁴⁶, - gehörten sie ebenso zum Sammlungsgut der Kunst- und Wunderkammern wie die bronzezeitlichen Urnen, von denen man noch bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts glaubte, sie seien Naturalia und wüchsen in der Erde.³⁴⁷ Auch sie wurden in Metall gefaßt³⁴⁸ und zusammen mit bronzezeitlichen Metallgeräten und Schmuckstücken, mit Runensteinen³⁴⁹ und vielen anderen »nordischen«

³³⁵ Julius von Schlosser beklagt an zahlreichen Stellen [Schlosser 1908, besonders S. 24, 46, 73, 80-81, 84, 99] den fehlenden Kunstverstand und das mangelnde Ordnungsvermögen der Sammler und Theoretiker, und Rudolf Berliner [Berliner 1928, besonders S. 330-331] glaubte, daß es in Quicchebergs System "keinen tieferen geistesgeschichtlichen Sinn" gebe. Horst Bredekamp [1993, S. 38] nennt Literatur zur Kunstkammer Rudolfs II., "die lange Zeit als Ausgeburt eines Verwirrten galt".

³³⁶ Schlosser 1908, S. 81.

³³⁷ Schlosser 1908, S. 56.

³³⁸ Schlosser 1908, S. 81.

³³⁹ Schlosser 1908, S. 46.

³⁴⁰ Schlosser 1908, S. 80.

³⁴¹ Aus dem Inventar der Kunstkammer von Ambras, zit. nach Schlosser 1908, S. 63.

³⁴² Schlosser 1908, S. 104.

³⁴³ Schlosser 1908, S. 99, mit Abbildung (Fig. 83). Immerhin erwähnt er sie noch, während nachfolgende Autoren dies kaum noch tun.

³⁴⁴ Schlosser 1908, S. 59.

³⁴⁵ Eggers 1986, S. 29-30. In dieser Bezeichnung der indianischen Kultur wirkt immer noch das Prinzip der Verortung frühester europäischer Kulturzustände im gegenwärtigen Kulturzustand außereuropäischer Völker fort (s.u.).

³⁴⁶ Eggers 1986, S. 25.

³⁴⁷ Eggers 1986, S. 25. "Donnersteine" gehörten auch zum Inventar der Kunstkammer Rudolfs II. Schlosser 1908, S. 81.

³⁴⁸ Kühn 1976, S. 17.

³⁴⁹ (In der von Adam Olearius für den Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein eingerichteten Kunstkammer). Schlosser 1908, S. 85.

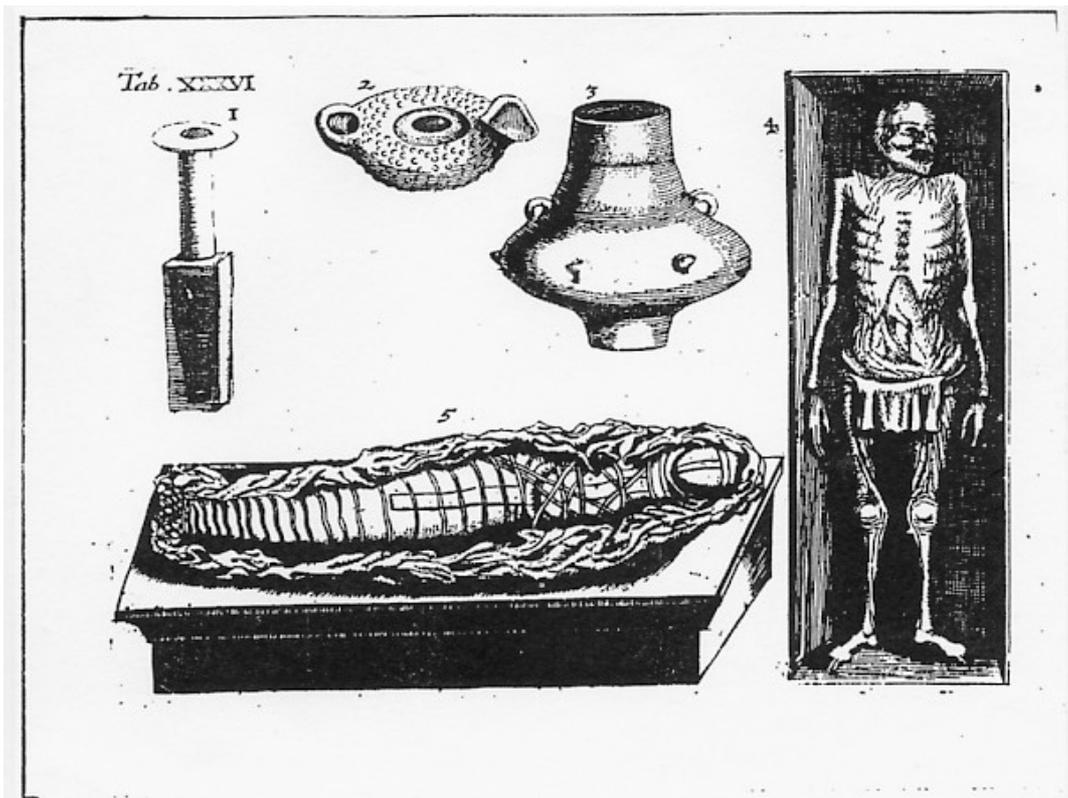
Dingen, denen die einschlägige kunsthistorische Literatur noch weniger Beachtung schenkt als den exotischen, in die Sammlungen integriert. Alle diese Gegenstände gehören in jene Bereiche des Antiquarianismus, welche die Kunstgeschichte in ihrer vom »neu-antiken« Kunstsystem gesteuerten fachlichen Spezialisierung aus ihrer Befassung mit dem Antiquarianismus ausgegrenzt und der Ur- und Frühgeschichte überantwortet hat.³⁵⁰ Im 18. Jahrhundert waren sie jedoch noch in den großen Bestandsaufnahmen alter Kulturelemente, wie Montfaucons »Antiquité expliquée« und Caylus' »Recueil d'antiquités«, integriert, welche auch »germanische«, »keltische« und »gallische« Artefakte behandelten [Abb. 11-13].



Abb. 11: »Abgötter« in der Gottorffischen Kunstammer. Aus Olearius 1674, Taf. IV.

³⁵⁰

Einige wenige der vielen diesbezüglichen antiquarischen Schriften werden von Kühn [1976, S. 16-35] und Eggert [1986, S. 25-33] genannt.



TABULA XXXVI.

Num. 1. Ist ein Glas Urna la cry-
marum genant/ fast ein Viertel einer
Ellen lang / in welche die Heyden ihre
Thänen/so sie wegen ihrer verstorbenen
Freunde vergossen / gesamlet/und hernach
des verbrannten Körpers Asche
damit befeuchtet/und also begraben/rote
darvon Kirchmannus de funeribus
Romanorum lib.3. cap.8. Man fin-
det auch in den Heydnischen Begräb-
nissen solche Gläser.

Num. 2. Ist eine Lampe / welche
man auch bey den Heydnischen Bes-
gräbnissen gebrauchet/auch darin gesun-
den werden. Ob aber das lumen per-
petuum darin sollte haben erhalten wer-
den können/ist nicht wol zu glauben/wel-
ches auch/wie obgedacht/ Kircherus in
mundo subterran: widerspricht. Man
meynet aber / daß/ weil man nur bey
Nachte die Leichen begraben müssen/(wie
Alex. ab Alex. L.3. c.7. sagt) hat man
bey Besetzung der Leichen oder Aschen
gebrauchet.

Num.3. Ist eine Urna oder Topff/
in welchem die Heyden die Asche und
übergebliebene Stücken Knochen der
verbrannten todten Körper gesamlet und
in Begräbnis bezeuget. Selbige
hat man Cineraria auch Ossuaria ge-
nant. Wie dann eine alte Inscriptio
(referente Kirchmanno) gefunden
worden/ mit diesen Worten: JULIA.

FUSCINIA. OSSUARIUM. VI-
VA. SIBI. FECIT. Und seynd solche
Urne nach Standes und condition
der Menschen von Gold/ Silber/ Erz/
Stein und Ehon gesetzt worden. Wie
dann des Kaisers Trajani Asche in ei-
nem güldenen Geschirze ist bezeuget
worden/ teute Eutropio lib.3. Von
der silbern Urna berichtet Am. Marcel-
linus lib.19. Von denen so aus Erz
aber Virg. Aenid.6.

Ossaq; lecta cado texit chorineus
aheno.

Eine Urnam von Porphir Stein hat
ihm Kaiser Severus erwehlet. Dann
man sagt/ daß als er kurz vor seinem
Tode selbige Urnam vor sich bringen
lassen/ in die Hand genommen/ und ge-
saget: Tu virum capies, quem to-
tus orbis terrarum non cepit. Du
wirfst den Mann in dir nehmen/welchen
die ganze Welt nicht überwindigen könn-
ten. Dieselbige Urna, so wir haben
in von Ehon/und Anno 1649. aus der
Widerlaufnig/ von einem vornehmen
Bedienten am Churfürstlichen Hofe
zu Sachsen/ Nahmens Casper von Jas-
belsig nach Gottorff geschickt worden/
mit folgendem Bericht: Diese Ge-
schirze können nicht ehe als umb Pfing-
sten ausgegraben werden. Und ver-
setzt sich mit denselben also / daß sie sich
umb diese Zeit in etwas heraus bezeu-
gen/ oder aus der Erden höher herauff
steigen/ und nicht so tieff in der Erden
sehen

Abb. 12: »Nordische« und andere Artefakte in der Gottorffischen Kunstammer. Aus Olearius 1674, Taf. XXXVI.

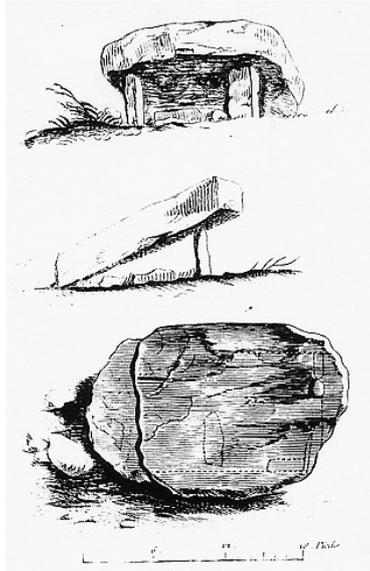


Abb. 13: Megalithen aus dem »Recueil« des Comte de Caylus. [Caylus 1752-1767, Bd. IV (1761), Taf. CXL]

Dazu Caylus: "[...] das unter dem Namen »Pierre Levée« bekannte Denkmal, ein viel früheres Denkmal als die römischen, beruft sich auf ein viel höheres Alter; denn es ist wahrscheinlich, daß die Werke dieser Art und dieser Natur aus der Zeit der Gallier stammen, und daß ihre Bauweise den Kriegen Cäsars um mehrere Jahrhunderte vorausgegangen sein muß." ["... le monument connu sous le nom de *Pierre Levée*, monument de beaucoup antérieur aux Romains, autorise une plus grande antiquité; car il est vraisemblable que les ouvrages de ce genre & de cette nature sont du tems des Gaulois; & que leur construction doit avoir précédé de plusieurs siècles les guerres de César."] Caylus 1752-1767, Bd. 4 (1761), S. 371.

"[...] ihre Bedeutung ist nicht weniger leicht zu bestimmen als ihr Datum; aber ich würde sagen, daß das Volk, das diese Bauwerke errichtete, vom Wunsch beseelt war, sich in Unsterblichkeit zu verewigen, vergleichbar jenem der Ägypter, wobei es jedoch nach Mitteln der Dauer suchte, deren Bau keine Zusammenfügung der Materialien erforderte." ["... leur objet n'est pas plus facile à déterminer que leur date; mais je dirai que le peuple qui a élevé ces édifices, étoit animé d'un désir d'immortaliser sa mémoire, comparable à celui des Egyptiens, qu'il avoit réfléchi sur les moyens de durée, en évitant l'assemblage des matériaux pour la bâtisse."] Caylus 1752-1767, Bd. 4 (1761), S. 373.

In den Kunst- und Wunderkammern der Fürsten und Gelehrten [Abb. 14, 15] begegneten sich Altes und Fremdes als Naturalia und als Artificialia aus allen Regionen der Welt. Die Artefakte in diesen Sammlungen, die durch Raub oder Schenkung (auch außereuropäischer Herrscher und Diplomaten an europäische), durch Kauf oder Tausch erworben wurden, waren Gegenstände und Paraphernalien des täglichen Lebens, des Jagd- und Kriegshandwerks, der Herrschaftsformen und der Kulte. Der Kieler Medizingelehrte und Direktor des Botanischen Gartens, Johann Daniel Major und der "hochfürstliche hessische Leib-Medicus" Michael Bernhard Valentini druckten in ihren Büchern »Unvorgreifliches Bedencken Von Kunst= und Naturalien= Kammern insgemein« (1674) beziehungsweise »Schau Bühne oder Natur= und Materialienkammer« (1704) zahlreiche Inventarlisten von allen möglichen Sammlungen ab,³⁵¹ die einen Einblick in das gesamte Repertoire und in die Möglichkeiten und Präferenzen des jeweiligen Sammlers vermitteln. Die Aufzählungen in der heutigen kunsthistorischen Literatur zu den Sammlungsbeständen machen hingegen kaum klar, was an Fremdem sich wirklich in diesen Sammlungen befunden hat. Sie geben eher Aufschluß darüber, wie die Kunstgeschichte die fremden Artefakte in ihrem Sammlungszusammenhang gesehen hat. Diese Sicht ist ziemlich aufschlußreich, denn auch sie zeigt die hier in der Einleitung angeführten kunsthistorischen Probleme zur Einordnung und Wertung fremder Kunst, die zur Zeit der Kunst- und Wunderkammern begannen.

³⁵¹ Major 1714, Valentini 1714. Die Originalausgabe von Major ist sehr selten. Ich habe den Nachdruck in Valentini 1714 [nach S. 520 des ersten Buches] benutzt.



Abb. 14: Kupferstich aus Legati 1677

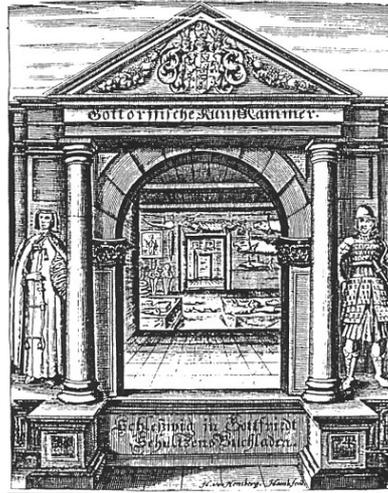


Abb. 15: Gottorffische Kunstkammer. Titelkupfer von Olearius 1674.

Während abendländische antike (darunter auch ägyptische) und abendländische »moderne« Kunst, besonders Skulpturen und Gemälde, in der kunsthistorischen Literatur meist genauestens aufgeführt sind, werden außereuropäische Kunstwerke meist unter die mit ihrer geographischen Herkunft scheinbar ausreichend charakterisierten »ethnischen Objekte und Idole« subsumiert. Selbst die Dinge, die man heute in Handbüchern und Lexika allgemein und ausdrücklich zur Kunst zählt, dieselben Dinge, die bereits zur Zeit ihres Eintreffens in Europa in ihrer Konzeption und Materialität, aus damaliger wie aus heutiger Sicht, mit den europäischen Kunstgattungen »Malerei« und »Plastik« kompatibel gewesen wären,³⁵² werden kaum aufgeführt und exakt benannt. Dazu gehören etwa chinesische und japanische Rollbilder und Malereien auf Wandschirmen, indische Miniaturmalereien (von denen man weiß, daß Rembrandt mehr als zwanzig von ihnen mindestens zeitweise besessen haben muß)³⁵³ und islamische Miniaturmalereien, indische, chinesische, japanische, altamerikanische und afrikanische Kleinplastiken [Abb. 16-17]. Diese Dinge verschwinden in der einschlägigen kunsthistorischen Literatur unter den stets erwähnten Unmengen mexikanischer Federarbeiten, türkischer Waffen, ostasiatischen Porzellans und ostasiatischer Lackarbeiten, unter jenen Dingen also, die von der Kunstgeschichte nur der »minderen« Gattung des »Kunstgewerbes« zugerechnet werden. Allerdings muß hierzu angemerkt und zugegeben werden, daß der Anteil an fremdem »Kunstgewerbe« in den Sammlungen den Anteil an fremder »Kunst« tatsächlich überwogen hat, denn diejenigen Artefakte, die heute als Kunstwerke betrachtet würden, vor allem also (großformatige) Kultplastiken, waren Heiligtümer, deren Herstellungsprozeß und deren Behand-

³⁵² Ich folge hier der heute für die Zeit vor dem 20. Jahrhundert gültigen kunsthistorischen Gattungseinteilung von Warnke 1988 in "Architektur, Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe".

³⁵³ Lunsing Scheurleer 1980; Skelton 1985, S. 278-279; Bergvelt/Kistemaker 1992, Bd. 2, S. 170, Nr. 363.

lung heiligen Regeln unterworfen waren.³⁵⁴ Sie konnten daher nicht erworben, sondern höchstens heimlich geraubt oder unter heftiger Gegenwehr der »Eigentümer« erbeutet werden, wie etwa die einundzwanzig südindischen Bronzen, die der Amsterdamer Bürgermeister Nicolaes Witsen, einer der bedeutendsten Sammler seiner Zeit, im Jahr 1716 aus Indien erhielt.³⁵⁵ Auch wurden die »großen« und »richtigen« Kunstwerke, wie sich noch zeigen wird, von den damaligen Europäern gar nicht als solche erkannt, da sie mit der Gattungs- und Werteordnung des europäischen Kunstsystems inkompatibel waren, oder sie erschienen ihnen wertlos, wenn sie, wie etwa die Kalligraphie, nur geringen Materialwert hatten.

Viele Gegenstände ostasiatischen »Kunstgewerbes«, die nach Europa kamen, gehörten in ihren Ursprungsländern zu den für den täglichen Gebrauch und Verbrauch bestimmten Massenwaren, und gerade diese, die bereits in ihren Ursprungsländern billig waren, wurden von den profitorientierten Händlern vorwiegend eingekauft, weil sich mit ihnen in Europa die höchsten Gewinne aus den geringsten Investitionen erzielen ließen. So erklärt sich der heute oft verblüffend niedrig bewertete »Kunstwert« vieler chinesischer und japanischer Porzellane und Lackarbeiten in frühen europäischen Sammlungen.³⁵⁶

Seit der Gründung der Ostindischen Handelskompanien Englands (um 1590), der Niederlande (1602) und Frankreichs (1664) wurden viele Waren speziell und ausschließlich für den europäischen Markt gefertigt. Keramiken und Porzellane, die zuvor in Europa mit metallenen Montierungen versehen werden mußten, um sie für europäische Gebrauchsgewohnheiten herzurichten, wurden seitdem in großem Umfang nach konventionellen europäischen Formvorbildern hergestellt.³⁵⁷ Auch europäische Dekorationsvorlagen für die Bemalung von Porzellan und Lackarbeiten (japanische »Namban-Lacke«) wurden nach China und Japan gebracht,³⁵⁸ und die "cleveren" chinesischen Geschäftsleute besorgten sich gar, wie Eleanor von Erdberg schreibt, europäische Muster von Chinoiserie-Dekoren, in denen sie "als dumme kleine Wesen, die nur auf wenig höherer Stufe als Affen standen",³⁵⁹ veralbert wurden und ahmten diese in ihren für den europäischen Markt bestimmten Malereien nach.³⁶⁰ Sie taten dieses nicht zuletzt aus Not, weil ihr Exportmarkt nach der Erfindung des europäischen Porzellans und der Gründung der Meißener Manufaktur (1710) zusammenzubrechen drohte.³⁶¹

³⁵⁴ Siehe z. B. Goepper 1978, S. 62.

³⁵⁵ Bergvelt/Kistemaker 1992, Bd. 2, S. 190.

³⁵⁶ Erdberg 1936, S. 9.

³⁵⁷ Baer 1973, S. 49.

³⁵⁸ Baer 1973, S. 51 und S. 52-53.

³⁵⁹ Erdberg 1936, S. 14: "The silly little beings which ranked not much higher than monkeys, and were shaped and dressed to resemble the Chinese, played around on countless porcelains, lacquers, wallpapers, and other materials - all executed in the highly esteemed techniques which Europe had adopted from the people thus ridiculed." Als der Japaner Chisaburô Yamada um 1930 nach Deutschland kam, um europäische Kunstgeschichte zu studieren, sah er bei seinen Besichtigungen von Schlössern des 17. und 18. Jahrhunderts "überall eine ganze Menge von sogenannten *Chinoiseries*, *Imitationsarbeiten der ostasiatischen Kunst* aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die dem damals kunstgeschichtlich noch nicht geschulten Verfasser nur komisch und kindlich erschienen und ihn oft zum Lächeln zwangen. Als er nun in der Berliner Kunstbibliothek die Ornamentstiche des 18. Jahrhunderts durchblätterte, fielen ihm wieder Gruppen von »Chinesen« auf, die man in seiner ostasiatischen Heimat nicht kennt, und die nicht nur komisch und phantastisch gekleidet waren, sondern auch die undenkbarsten Torheiten treiben und oft in einem den physikalischen Gesetzen dieser Welt entthobenen Schlaraffenlande zu leben scheinen. Als er dann weiter in England den Nachlaß der damaligen Chinamanie wiederum vor sich sah, konnte er nicht mehr nur lächeln." Yamada 1935, S. 7.

³⁶⁰ Erdberg 1936, S. 14, Anm. 2. Vgl. dazu Price 1992, S. 118-121. Price beschreibt dort, daß die Käufer »primitiver« Kunst, die nachdem sie durch ihre Nachfrage einen Markt erst geschaffen haben, sehr böse reagieren, wenn sie erkennen, daß die »primitiven Künstler« sich in ihrer Kunstproduktion den Vorstellungen und Geschmacksbedürfnissen ihrer Käufer anpassen und dadurch die »Authentizität« ihrer Kunst »korrumpieren«.

³⁶¹ Baer 1973, S. 51.



Abb. 16: Südindische Bronzeplastik (Fig. II) aus dem »Recueil«, von Caylus für zunächst für etruskisch, dann für japanisch gehalten. [Caylus 1752-1767, Bd. IV (1761), Taf. XXXI, N° II.]

Dazu Caylus: "[...] dieses Stück ist überhaupt nicht antik: aber da es, sei es wegen des Gusses, sei es wegen der Gravur seiner Ornamente, ziemlich mit den etruskischen Denkmälern übereinstimmt, und da man daran leicht die meisten der Bedingungen bemerken kann, die eine große Zahl von Antiquaren als Kriterien aufstellen, um diese Art von Antiken zu erkennen, habe ich mich entschlossen, es stechen zu lassen. Es gibt sogar viele dieser Art in mehreren europäischen Kabinetten. Ich entschuldige mich keinesfalls, mit ihr getäuscht worden zu sein, mit dem Ort, an dem ich diese Bronze gefunden habe, und auch nicht mit dem Wirbel, den man darum gemacht hat; aber ich muß gestehen, daß ich, als der Zufall mir eine beachtliche Menge von japanischen Figuren unterbreitet hat, ohne Mühe erkennen konnte, daß sie vom gleichen Geschmack im Entwurf war, daß der Guß gleich war und schließlich die Arbeit absolut ähnlich. Ich berichte hier darüber, damit jene, die sich des Studiums der Antike befleißigen, sich keinesfalls angewöhnen, ein Urteil zu fällen, bevor sie nicht alle möglichen Nachforschungen betrieben haben."

"[...] ce morceau n'est point antique: mais soit par la fonte, soit par le gout de la gravure de ses ornements, il a un rapport assez juste avec les monumens Etrusques; & il est si aisé d'y remarquer la plupart des conditions, qu'un grand nombre d'Antiquaires établissent comme des moyens de reconnoître cette sorte d'antiques, que je me suis déterminé à le faire graver. Il y en a même beaucoup de ce genre dans plusieurs cabinets de l'Europe. Je ne m'excuserai point d'y avoir été trompé, sur le lieu où j'ai trouvé ce bronze, non plus que sur le cas que l'on en faisoit; mais j'avouerai que le hazard m'ayant mis sous les yeux une quantité considérable de figures du Japon, j'ai reconnu sans peine qu'elles avoient le même goût de dessein; que la fonte étoit pareille; & qu'enfin le travail en étoit absolument semblable. J'en avertis ici, afin que ceux qui s'appliquent à l'étude de l'Antiquité, ne s'accoutument point à décider avant que d'avoir fait toutes les recherches possibles."] Caylus 1761, S. 95-95.

Wenn sie nicht eigens zu Gebrauchszwecken importiert waren, waren die Gegenstände außerabendländischer Kulturen, wie alle Gegenstände in den Kunst- und Wunderkammern, dekontextualisierte Artefakte, Dinge, die mit dem Verlust ihrer ursprünglichen Kontexte ihre ursprüngliche Identität verloren hatten und in Europa eine neue erhielten. "Was auch immer der ursprüngliche Status dieser Gegenstände gewesen sein mag, in Europa werden sie zu Semiophoren, denn man nahm sie nicht aufgrund ihres Gebrauchswerts mit, sondern ihrer Bedeutung wegen, als Repräsentanten des Unsichtbaren - exotischer Länder, anderer Gesellschaften und fremder Klimazonen."³⁶² Für die Gelehrten waren sie »Curiosa«, im positiven Sinne »merkwürdig« und der Erforschung wert. Sie stimulierten nicht nur die »gemeine«, sündige und mit schlechtem Gewissen belegte,³⁶³ sondern auch die Erkenntnis bringende und Wissen schaffende Neugier (»curiositas«). Zum anderen verlangten sie als Produkte hoher technischer Kunstfertigkeit und Sorgfalt (»cura«)³⁶⁴ den Respekt nicht nur der Gelehrten, sondern besonders auch der Künstler.³⁶⁵ Für jene, die nicht an einer tieferen Auseinandersetzung mit den Zeugnissen fremder Kulturen interessiert waren, la-

³⁶² Pomian 1988, S. 58.

³⁶³ Hans Blumenberg [1988] beschreibt die um die Mitte des 16. Jahrhunderts sich vollziehende positive Umwertung der Neugierde von der Sünde zur Tugend.

³⁶⁴ In diesem Sinne von Sorgfalt in der Kunstfertigkeit [Daston 1994, S. 46, zur "Wurzel des Sinns von *Kuriosität* (aus dem lateinischen *cura*)"] ist auch die Formulierung des "über= curiosen" Bemühens des »Königs« von Peru zu verstehen, die Major [1714, S. 29] verwendet (s.u.).

³⁶⁵ Zur »Neugierde als Empfindung und Epistemologie« in bezug auf die Kunst- und Wunderkammern siehe Daston 1994.

gen die Bedeutungswerte der fremden Artefakte vorwiegend in ihrer Neuheit, in ihrer Seltenheit, in ihrem bisweilen sehr hohen Materialwert³⁶⁶, in ihrer Kostbarkeit und ihrer absoluten Fremdheit begründet, in ihrer »Ungemeinheit«, ihrer Unvergleichlichkeit und dem in ihnen verkörperten »Wunderbaren«.

Eines der frühesten Zeugnisse für die hohe Wertschätzung fremder Artefakte und die außerordentlich starken Affekte, die sie in dem mit ihnen Konfrontierten auslösten, ist Albrecht Dürers berühmt gewordene Notiz, in welcher sich in höchster Anschaulichkeit die Macht des auch für Dürer unaussprechlichen und unbeschreiblichen »Wunderbaren« offenbart. Sie stammt aus dem Tagebuch der »Niederländischen Reise«, auf welcher er im Jahr 1520 die von Hernán Cortés 1519 nach Spanien verschifften, zunächst in Sevilla, Valladolid und dann in Brüssel ausgestellten Geschenke Motecuhzomas II. für Karl. V. von Spanien sehen konnte:

"Auch hab jch gesehen die dieng, die man dem könig auß dem neuen gulden land hat gebracht: ein ganz guldene sonnen, einer ganznen klaffter braith, deßgleichen ein ganz silbern mond, auch also groß, deßgleichen zwo kammern voll derselbigen rüstung, desgleichen von allerley jhrer waffen, harnisch, geschucz, wunderbahrlich wahr, selzamer klaidung, pettgewandt und allerley wunderbahrlicher ding zu maniglichem brauch, das do viel schöner an zu sehen ist dan wunderding. Diese ding sind alle köstlich gewesen, das man sie beschätzt vmb hundert tausent gulden werth. Und ich hab aber all mein lebtage nichts gesehen, das mein hercz also erfreuet hat als diese ding. Denn ich hab darin gesehen wunderliche künstliche ding und hab mich verwundert der subtilen jngenia der menschen jn frembden landen. Und der ding weiß ich nit außzusprechen, die ich do gehabt hab. Jch hab sonst viel schöner ding zu Prüssel gesehen, und sonderlich hab ich do gesehen ein groß fischpein, als hett man das zusammengemäuert von quater stücken; das war einer klaffter lang und fast dick, wigt bey 15 centner und hat ein solchen furm, wie hier gemalt stehet: [...]"³⁶⁷

An anderen Stellen seines Tagebuchs berichtet Dürer auch von den exotischen Geschenken, die er vom Konsul von Portugal und von seinem portugiesischen Freund Rodrigo Fernandez d'Almada geschenkt bekommen hat, von "drey porcolona", von "etlich federn, calecutisch ding".³⁶⁸ "Der Ruderigo, scriban de Portugal, hat mir geschenckt zwey calacutisch tücher, das ein seiden; und hat mir geschenckt ein geschmucktes piret und ein krün krug mit mirabulon und ein ast von ein cederbaum; ist alles 10 gulden werth."³⁶⁹ Wenn er auf der gleichen Seite schreibt, er habe "ein gutes Veronica angesicht von ölfarben gemacht, das ist 12 gulden werth",³⁷⁰ so läßt sich in etwa der Wert der wenigen (und eigentlich eher *sehr* »kleinen«) exotischen Geschenke erahnen. - »Calecutisch«, abgeleitet vom Namen der Stadt Calicut im Südwesten Indiens (heute Bundesstaat Tamil Nadu), die in der damaligen Reiseliteratur häufig mit Calcutta verwechselt wurde, wird von Dürer als Sammelbegriff für Fremdes verwendet und sagt nichts über dessen tatsächliche, im Falle von Dürers Geschenken offenbar sehr unterschiedliche Herkunft aus.

Die Tatsache, daß Dürer, der auf seinen Reisen, und so auch in Brüssel, stets zu zeichnen pflegte, jedoch nicht auch nur ein einziges Stück aus dem Schatz des Motecuhzoma, wohl aber so etwas wie ein "fischpein" gezeichnet hat, wirft - vorausgesetzt sie hatte keine rein banalen Gründe - Fragen auf, deren Antworten, wenn überhaupt, sich nur im Zusammenhang mit anderen schriftlich überlieferten zeitgenössischen Wertungen fremder Kunst und deren Stellung im damaligen

³⁶⁶ So etwa der Gegenstände aus edlen Metallen, die nahezu alle eingeschmolzen wurden, nachdem sie, wie die Cortés-Schätze, einmal gezeigt waren.

³⁶⁷ Dürer 1956, Bd. 1, S. 155; S. 184, Anm. 196 des Herausgebers zum "fischpein": "Hier war im Original des Tagebuches die Zeichnung des Knochens eingefügt. Sie ist nicht erhalten. Keine der beiden Abschriften enthält eine Kopie."

³⁶⁸ Dürer 1956, Bd. 1, S. 156; S. 185, Anm. 221 des Herausgebers: "[>porcolona<] Chinesische Porzellangefäße".

³⁶⁹ Dürer 1956, Bd. 1, S. 165; S. 192, Anm. 465 des Herausgebers: "[>mirabulon<] Myrobolanen, ostindische Früchte. Offenbar als Medikament gedacht. [...]".

³⁷⁰ Hierbei handelt es sich um eine Christusdarstellung nach der Art des »Schweißtüches« der Hl. Veronika.

Kunstsystem geben lassen. Die "wunderliche künstlich ding", ob derer sich Dürer "der subtilen jngenia der menschen in frembden landen" verwundern konnte, faszinierten ihn offensichtlich als Produkte hoher Kunstfertigkeit und technischen Könnens, aber es scheint ihm doch nicht in den Sinn gekommen zu sein, sie als Äquivalente der Produkte seiner eigenen Tätigkeit aufzufassen und mit diesen zu vergleichen.

Es waren eher die Gelehrten als die Künstler, die sich für die fremden Dinge in ihrer eigentlichen, ursprünglichen Bedeutung interessierten. Einer dieser Gelehrten war Ulisse Aldrovandi (1522-1605), »Zoologe« und »Botaniker« an der Universität von Bologna und Verfasser eines der ersten Inventare antiker Statuen in Rom.³⁷¹ Aldrovandi besaß neben den Medici und vor dem Marchese Ferdinando Cospi, dessen Sammlung im Jahr 1657 mit dem »Studio Aldrovandi« verbunden wurde [Abb. 14], eine der größten Sammlungen von Naturalien und Artificialien aus der Neuen Welt.³⁷² Die posthume Veröffentlichung des mit Holzschnitten bebilderten Inventars allein seiner Artefakte aus Stein und Metall (»Musaeum Metallicum«, 1648) weist auf zahlreiche Objekte hin, die heute den Kulturen der Mixteka-Puebla, der Olmeken und der Azteken sowie Kulturen des Amazonas-Beckens und der Region um Veracruz zugeordnet werden können [Abb. 17].³⁷³ Wie als Antiquar die antiken europäischen, so kontextualisierte Aldrovandi als »Anthropologe« beziehungsweise als »Ethnologe« auch die fremden außereuropäischen Artefakte. Seine diesbezüglichen Texte waren die Karten, Bilder, Beschreibungen und Kommentare der frühen Weltreisenden, von denen ein großer Teil im Bestand seiner eigenen Bibliothek vorhanden war. Diese Materialien waren dort nach Regionen geordnet, und sie sind noch heute mit den zahlreichen, umfangreichen und detaillierten Kommentaren Aldrovandis versehen, die zum Teil auf seine selbst verfaßten, nach Regionen und Themenbereichen geordneten »Kataloge« verweisen, in welchen Aldrovandi Exzerpte, Kompilationen und Literatur zu einzelnen Themenkomplexen sammelte und ordnete.³⁷⁴

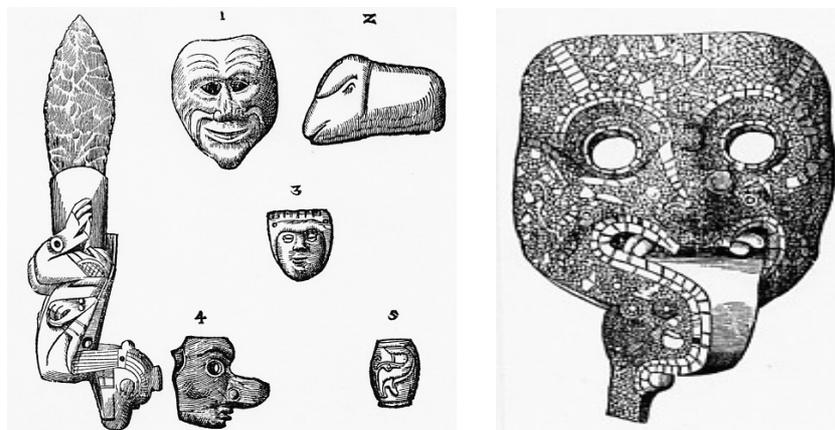


Abb. 17 Holzschnitte aus Ulisse Adrovandi: Musaeum Metallicum. Bologna 1648: Links: Aztekisches Zereemonialmesser. Rechts (Nrn 1-5): verschiedene Kleinplastiken. Rechts daneben: Maske einer Fruchtbarkeitsgottheit der Mixteka-Puebla-Kultur (Inkrustationsarbeit aus Türkisen und anderen Halbedelsteinen etc. auf Holzkern).

³⁷¹ Aldrovandi 1556. Haskell/Penny 1981, S. 18-21.

³⁷² Laurencich-Minelli 1982 [darin auch das »Museo Cospiano«]; Tagliaferri u.a. 1994.

³⁷³ Ich folge in den Beobachtungen zu Adrovandis Sammeltätigkeit Laurencich-Minelli 1982.

³⁷⁴ Laurencich-Minelli nennt [auf S. 147] einige Stichworte: "Im Band IV. »Regionum et locorum ubi nascuntur variae res« finden wir: *Americae catalogus*, *Bresiliae catalogus*, *Hispaniae novae catalogus*, *Floridae catalogus*, *Cubae catalogus*, *Mexicanorum catalogus*, *Darien incolae catalogus*; in Band V: *Perucatalogus*, *Camibalum insulae catalogus*, *Guadalupa insula*, *Hispania Nova*, *Insula Fernanda*, *Trinitatis insula*, *Iztapalapan*, *Nicaragua regnum*, *Maragnon fluvius*, *Quito provincia*, *Nombre de Dios*, *Quambaya provincia* usw.; in Band VI, »Rerum peregrinarum variis locis nascentium catalogi«, sind Kanada und Panama aufgeführt [...]."

Aus dem Textteil des »Musaeum Metallicum« geht hervor, "daß es ihm bei diesem Musaeum nicht darauf ankam, Kuriositäten zu sammeln, wie es damals an den europäischen Höfen der Brauch war, sondern darauf, Gegenstände vergleichen zu können, die die gleiche Funktion haben, aber aus verschiedenen Kulturen stammen."³⁷⁵ Wie gerade seine komparatistische Methode offenbart, hatten also für Aldrovandi die fremden, genau wie die europäischen antiken Artefakte, in erster Linie die Bedeutung von Kulturdokumenten, von Erkenntnismitteln zum Verstehen fremder Kulturen. In seiner Sammlung waren die Naturalien und Artefakte auch in Bildern, als Zeichnungen und als Holzschnitte, präsent. Die beiden wohl einzigen Zeichnungen von fremden Menschen sind allerdings – und das nicht (nur) wegen ihres Federschmucks in den »Tavole di Animalia« eingeordnet. Sie werden auf den Zeichnungen als "Königin von der Insel Florida mit einem Federgewand" und als "Wilder Mann mit einem Federkopfschmuck auf dem Weg in den Krieg" bezeichnet. Innerhalb des »Musaeum Metallicum« kehren sie als Holzschnitte im »Buch der Vogelkunde« wieder [Abb. 18].



Abb. 18: Links »Homo sylvestris«, rechts »Regina Insula Florida«. Holzschnitte aus Ulisse Adrovandi: Musaeum Metallicum. Bologna 1648.

Die von Gelehrten wie Aldrovandi an den fremden Artefakten vorgenommenen Kontextualisierungen mit den in Texten und Bildern festgehaltenen Beobachtungen und Erklärungen der europäischen Reisenden konnten, genauso wie die Kontextualisierungen alter europäischer Artefakte, sehr problematisch sein. Tatsächlich waren sie noch weitaus problematischer, weil bereits ihre Texte eine spezifische Problematik in sich bargen. Anders als bei der Behandlung des entfremdeten Alten (Eigenen) im Antiquarianismus genügt es zur Verdeutlichung dieser Problematik nicht, an einigen Beispielen die Verunklärunen und Veränderungen der Artefakte innerhalb ihrer Wahrnehmungs- und Verstehensprozesse zu betrachten, hier muß grundsätzlich nach der Wahrnehmung des Fremden gefragt werden, denn die Wahrnehmung und Wertung fremder Kunst und deren Entwicklung kann nur vor ihrem damaligen »anthropologischen« beziehungsweise »ethnologischen« Hintergrund verstanden werden. Anders als die alten abendländischen Dinge waren die fremden nicht von Angehörigen derselben Kultur (wie den antiken Autoren) beschrieben worden, die ihre Herstellung, ihren Gebrauch, ihre Funktion und ihre Stellung in ihrem Kultursystem und

³⁷⁵

Laurencich-Minelli 1982, S. 147.

seinen Sitten und Gebräuchen kannten. Die fremden Dinge kamen zum Teil aus schriftlosen beziehungsweise vermeintlich schriftlosen Kulturen, in welchen keine literarischen Texte (im europäischen Sinne) über sie existierten, an denen die Europäer sich hätten orientieren, oder die sie zur Kontextualisierung hätten übernehmen können. Oder sie kamen aus Regionen, deren Sprache und Schrift von den Europäern erst mühsam und über lange Zeit erlernt werden mußten, bevor ihre Kulturelemente durch Befragung der Menschen und ihrer Texte - soweit man diese Texte als solche erkannte und nicht, wie im Fall der mexikanischen Bilderhandschriften, zu hunderten auf dem Scheiterhaufen verbrannte und damit diese Kulturen erst »schriftlos« machte³⁷⁶ - auch nur annähernd verstanden werden konnten. Die Menschen, die die fremden Kulturen und ihre Hervorbringungen beschrieben und erklärten, waren den antiken Gelehrten und Philosophen, die die europäische alte Kunst kommentiert hatten, kaum vergleichbar. Es handelte sich vielmehr um Seeleute, Soldaten, Kaufleute, Diplomaten und Missionare, letztere die gelehrtesten unter den Reisenden, deren Wahrnehmungen von ihren »berufs-« und bildungsspezifischen Interessen motiviert und gelenkt waren.

So beklagte bereits Ulisse Aldrovandi in seinem »Discurso naturale« (um 1570), daß immer die »falschen« Leute gereist seien, nämlich solche, die "sich nicht hauptsächlich, sondern nur nebenbei mit diesen Dingen beschäftigt haben", und deshalb sei es notwendig, daß der König von Spanien "verschiedene Gelehrte und Schriftsteller dorthin entsende, die keine andere Aufgabe haben sollten, als die Geschichte der natürlichen Dinge aufzuschreiben, die sich in Europa nicht finden."³⁷⁷ Auch Maler, so meinte Aldrovandi, sollten dieses Unternehmen begleiten. Dieser Wunsch deutet auf einen wichtigen Umstand der bildlichen Vermittlung fremder Kulturen und ihrer Kulturelemente hin: Die Bilder, die Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche der frühen geschriebenen und gedruckten Reiseerzählungen - der in diesem Zusammenhang meist verwendete Begriff »Reisebericht« suggeriert eine kaum vorhandene Objektivität und Authentizität - wurden meist erst in Europa, und zwar nicht immer nach mitgebrachten Zeichnungen oder nach mitgebrachten Natur- und Kulturprodukten, sondern oft auch bloß nach den Erzählungen der Reisenden angefertigt und zeigten schon alleine deshalb nicht, wie die Umstände und Dinge wirklich waren³⁷⁸ - was ja nicht einmal die Bilder taten, die unmittelbar »an Ort und Stelle« von den europäischen Dingen gezeichnet wurden. Sie zeigten nur, wie diese Dinge und Umstände von Europäern wahrgenommen wurden. Diese Wahrnehmung erfolgte unter bestimmten Voraussetzungen, die im folgenden kurz skizziert werden sollen.³⁷⁹

³⁷⁶ Krickeberg 1975, S. 19-20: "Juan de Zumáragga, der 1528 nach Mexico kam und 1547 der erste Erzbischof der Hauptstadt wurde, rühmt sich in einem 1531 an das in Toulouse tagende Ordenskapitel der Franziskaner gerichteten Brief, daß durch die Hand seiner Mönche bis zu diesem Datum 500 indianische Tempel dem Erdboden gleichgemacht und 20000 Idole in Stücke zerschlagen worden seien. Später hat er das Zerstörungswerk sogar persönlich an verschiedenen Stellen (zum Beispiel in Teotihuacan) geleitet, wie er auch die kostbaren bilderschriftlichen Archive Tetzucos, der geistigen Hauptstadt des Tals von Mexico, massenweise dem Scheiterhaufen überantwortete. [...] Die Folge dieses Vandalismus war, daß das reiche historische und religiöse Schrifttum der Azteken und anderer mexikanischer Völker, soweit es in Bilderhandschriften niedergelegt wurde, auf einen kleinen Bruchteil zusammengeschmolzen ist. Aus vorspanischer Zeit gibt es nur noch 20 größere Bilderhandschriften, darunter vier aztekische und drei von den Maya herrührende. [...] Keiner der drei Mayacodices und nur eine einzige aztekische Handschrift behandelt einen historischen Stoff, so daß gerade die Geschichte der beiden mesoamerikanischen Hauptvölker des Zeitalters der Entdeckungen nicht mehr aus vorspanischen Dokumenten zu uns spricht: [...]"

³⁷⁷ Zit. nach Laurencich-Minelli 1982, S. 149-150.

³⁷⁸ Vgl. Jacobs 1995, S. 16.

³⁷⁹ Grundlegend für die folgenden Ausführungen waren die Untersuchungen von Margaret Trabue Hodgen [1964] und Justin Stagl [2002].

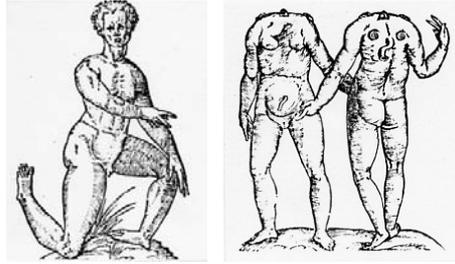


Abb. 20: Holzschnitte aus Ulisse Aldrovandi: *Monstrorum Historia*. Bologna 1642.
Links: »Homo pedibus adversis«, rechts: »Monstrum acephalon«.

Die Erfahrungen der frühen Reisenden in der Alten Welt, etwa jene der Franziskaner Giovanni de Piano Carpini (1245-1247 zu den Mongolen) und Wilhelm von Rubruk (1253-1255 durch Zentral- und Ostasien) und jene des Marco Polo (1271-1295),³⁸⁶ denen heute ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit zugesprochen wird, konnten sich bis zur Erfindung des Buchdrucks (um 1440) nur sehr langsam verbreiten und durchsetzen. Wenn Wilhelm von Rubruks Aufzeichnungen erst dreihundert Jahre nach seinem Tod (um 1270) erstmals im Jahr 1589 (überhaupt noch) gedruckt wurden,³⁸⁷ so zeigt dieses sowohl den großen Bedarf an Reiseliteratur als auch die enormen Zeitspannen und Verzögerungen, welche neue Erfahrungen des Fremden zur Verbreitung und Durchsetzung benötigten. Weitere Beispiele für diese Verzögerungen wären etwa die noch zweihundert Jahre nach der »Entdeckung« Amerikas (1492) in ihrer alten Weltsicht ständig neu gedruckte »Cosmographia« des Claudius Ptolemäus (100-180 n. Chr.)³⁸⁸ und die Verwendung der beinahe zweihundert Jahre alten Druckstöcke von Abbildungen aus den Wundererzählungen des John Mandeville³⁸⁹ in der »Cosmographie« des Sebastian Münster (1544).³⁹⁰ Münsters »Weltbeschreibung« "das ist, Beschreibung aller Länder, und Herrschafften und fürnemesten Stetten des gentzen Erdbodens, sampt ihren Gelegenheiten, Eygenschaften, Religion und Gebräuchen",³⁹¹ die in mehr als sechshundert Ausgaben (auch in lateinischer, französischer und italienischer Übersetzung) erschienen ist, war ihrerseits wiederum eine Kompilation aus Kompilationen: große Teile stammten aus dem auch für andere Kosmographien vorbildlichen Werk des Johann Böhm, »Omnium gentium mores, leges et ritus« (1520), das seinerseits überwiegend aus den Werken antiker Autoren kompiliert war.³⁹²

Das auch im Antiquarianismus übliche Verfahren der Kompilation verweist auf einen wichtigen Umstand in der Wahrnehmung des Fremden, der wiederum auf eine wichtige Geisteshaltung verweist. Fremde Länder und damals zeitgenössische fremde Völker wurden im 16. und 17. Jahrhundert immer noch nach dem Wissensstand antiker Autoren beschrieben, was bedeutet, daß auch längst vergangene europäische Kulturen in diesen Texten so behandelt wurden, als seien sie noch existent.³⁹³ Die »lehnstuhltreisenden« Weltbeschreiber mochten zwar die neuen Beobachtungen der Reisenden zur Kenntnis nehmen, aber offensichtlich fiel es ihnen schwer, neue Erfah-

³⁸⁶ Rubruk 1925, Carpini 1930, Polo 1938.

³⁸⁷ Degenhard 1987, S. 20.

³⁸⁸ Degenhard 1987, S. 11.

³⁸⁹ Jean de Mandeville, um 1355, ein aus vielen anderen Erzählungen kompiliertes, überaus erfolgreiches Werk, von dem mehr als dreihundert Handschriften bekannt sind. S. Wittkower 1942, S. 147 u. S. 384, Anm. 243.

³⁹⁰ Hodgen 1964, S. 72.

³⁹¹ So der Titel der Ausgabe Basel 1588.

³⁹² Besonders bekannt auch unter dem Titel seiner englischen Übersetzung »The Fardle of Façons«, London 1555. Hodgen 1964, S. 131-150.

³⁹³ Hodgen 1964, S. 180-185.

ungen in ihre alten Weltsichten einzuarbeiten und diese zu aktualisieren. Obwohl sie stets den alten Mustern folgten und nur wenig wirklich Neues beschrieben, war ihren Werken häufig großer Erfolg beschieden, sie wurden in hohen und vielen Auflagen und Übersetzungen verbreitet. Sie müssen also ein weitverbreitetes und tiefes Bedürfnis nicht in erster Linie nach aktueller Information und nach Stillen von Neugier, sondern eher ein Bedürfnis nach sicherer Verortung der eigenen Position in der Welt erfüllt haben, welches die Kenntnis der anderen Völker und Kulturen voraussetzte, die Kenntnis jener Gegenbilder des Anderen und Fremden, gegen die das Eigene identifiziert und erkannt werden konnte. Die sich in den Kosmographien und Reiseerzählungen manifestierende, uns heutige »Fortschritts- und Beschleunigungserfahrene« erstaunlich bleiern anmutende Stabilität der Weltsicht war in größten Teilen religiös bestimmt, beziehungsweise durch von uns für »konstant« gehaltene anthropologische Bedingtheiten, die sich auch und besonders in der christlichen Religion manifestieren.

Die große Verschiedenartigkeit der Menschen schien sich den damaligen Denkern besonders in ihren Religionen, ihren Heirats- und Bestattungsbräuchen und in ihrer Kleidung zu äußern.³⁹⁴ Diese Unterschiede konnten nicht erklärt werden, wenn man nicht ihr Zustandekommen erklärte, und dieses war, darin bestand unter den Gelehrten weitgehend Einigkeit, nur möglich, wenn man die Kenntnis von Geschichte und Geographie und Sitten und Gebräuchen miteinander verknüpfte.³⁹⁵ Aus christlicher Sicht konnte die Verschiedenartigkeit der Menschen nur aus der in der Genesis überlieferten ältesten Geschichte der Menschheit erklärt werden.³⁹⁶ Diese erzählte, daß alle Menschen von den Ureltern Adam und Eva abstammten (Theorie der »Monogenese«),³⁹⁷ und daß es seit ihrer Erschaffung drei Brüche in der Genese der Menschheit gegeben habe. Nur diese drei Brüche konnten bewirkt haben, daß die Menschen sich von ihrem gemeinsamen natürlichen Ursprung, ihrer gemeinsamen Religion, ihren gemeinsamen Sitten und Gebräuchen entfernt hatten. Der erste Bruch war die Verbannung Kains und seiner Familie, der zweite die Migration der Söhne Noahs nach der Sintflut, und der dritte die von ihrer eigenen Hybris provozierte Zersplitterung der Menschheit beim Bau des Turmes von Babylon, die sich zuerst in der Sprachverwirrung geäußert hatte. Bereits die Auffassung der kulturellen Verschiedenheit der Menschen als Resultat von Ereignissen, die als göttliche Bestrafungen verstanden werden mußten, deutet an, daß die Ausdifferenzierung der Menschheit in verschiedene voneinander und von der biblischen Ursprungskultur abweichende Kulturen ausschließlich negativ gewertet werden konnte. Sämtliche Formen von Ausdifferenzierung, von Veränderung als Abweichung von als ursprünglich homogen aufgefaßten Kulturnormen, die nicht als natürliche gottgegebene Resultate, »vertikaler«, zeitlich-linearer, genetischer, vom Vater auf den Sohn tradiert Entwicklung erkannt werden konnten, galten als Symptome der Verderbnis und des Verfalls, die unweigerlich drohten, wenn der Mensch sich aus seiner ihm von Gott gegebenen Position entfernte. »Horizontale«, räumliche Ausdifferenzierung durch Entwurzelung aus angestammter Erde und Verpflanzung auf fremden Grund, auf dem ein gutes Gedeihen nicht möglich sein konnte, Veränderung durch Vernachlässigung und Aufgabe des natürlichen Gottgegebenen, durch freiwillige oder erzwungene Übernahme fremder Religionen, Sitten und Gebräuche, mußten unweigerlich zum Niedergang führen. Die einzige Möglichkeit, ein gottgefälliges Leben zu führen, lag im Beharren.

³⁹⁴ Hodgen 1964, S. 165-180 beschreibt die Ausdifferenzierung der »totalitären« Weltbeschreibungen in die Beschreibungen der einzelnen Problemfelder Religionskomparatistik, Heirats- und Beerdigungsriten, Kostüm- und Trachtenkunde.

³⁹⁵ Hodgen 1964, S. 152, 279-281.

³⁹⁶ Hodgen 1964, Kap. 6 [S. 207-253] »The Ark of Noah and the Problem of Cultural Diversity«.

³⁹⁷ Zu den Theorien der »Monogenese« und »Polygenese« siehe auch Bitterli 1976, S. 327-331.

Die Ablehnung des Fremden und die dahinter sich verbergende Angst vor dessen Einfluß waren also (und *sind* immer noch, wie die heutige Ethnopsychologie meint)³⁹⁸ Teil einer Angst vor jeglicher Veränderung, in welcher auch Neues als Anderes, als Fremdes zu gelten hat,³⁹⁹ Teil einer Angst sowohl vor kultureller als auch vor historischer Veränderung, welche beide nur als Veränderung zum Schlechten gewertet werden konnten.

Andere Erklärungen⁴⁰⁰ für die Ursachen der Verschiedenartigkeit der Kulturen, die seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts versucht wurden, basierten auf Zweifeln an der historischen Authentizität der Bibel und auf der Meinung, daß Adam nicht der erste Mensch gewesen sein könnte, weil etwa seine Söhne dann keine Frauen hätten finden können. Die auf diesen Zweifeln beruhenden »polygenetischen« Erklärungsmodelle waren stets mit dem Verdikt der Häresie behaftet und setzten höchst umfangreiche und umständliche Bibelexegesen voraus, denen andere Autoren auswichen, indem sie gar nicht erst nach dem Ursprung der Menschheit fragten, sondern deren Vorhandensein als gegeben hinnahmen. Sie erklärten die Verschiedenheiten zum einen als Folgen geographischer, topographischer und klimatischer Gegebenheiten - so auch die unterschiedlichen Hautfarben, als deren Ursache man verschieden starke Sonnenbestrahlung vermutete⁴⁰¹ - und zum anderen als Zustände, die bedeuten mußten, daß ein fremdes, vermeintlich wenig zivilisiertes Volk nicht, wie die christliche Deutung glauben machen mußte, in das Stadium des kulturellen Verfalls eingetreten sei, sondern sich noch im Stadium der Kindheit seiner kulturellen Entwicklung befände. Der Kulturzustand der »Wilden«, und zwar nicht nur der »westindischen« (nord- und südamerikanischen) und »ostindischen« Indianer, sondern bisweilen auch der Lappländer und Iren, wurde mit den frühesten Zuständen europäischer Kulturen, mit deren Kindheitsstadium gleichgesetzt, wie in dem eingangs angeführten Zitat Montaignes.⁴⁰² Das sich in diesen Erklärungen manifestierende »historische« Denken konnte, wie man heute meinen kann, wohl in Ermangelung einer eigenen »Beschleunigungserfahrung«, historische Entwicklung nur in vergleichender Parallelsetzung von weit voneinander entfernten Zuständen erkennen. Diese auf dem Vergleich von Kulturzuständen basierenden Erklärungsmodelle waren stets im Geschichtsbild der Zyklen­theorie verankert. Die Verortung des Kulturzustandes der »Wilden« in den »Anfang« des Zyklus (obwohl dieser eigentlich keinen Anfang haben kann), in das Kindheitsstadium, befreite sie vom Makel der Korruption und der Dekadenz, ermöglichte eine angstfrei­ere, nicht mehr mit der Drohung von Verderbnis und Verfall belegte Auseinandersetzung mit den Fremden und machte sie zu interessanten Objekten zur Erforschung der europäischen Frühzeit. Aus dieser zyklentheoretischen Sicht waren die »Wilden« also nicht mehr von Gott gestraft, sondern sie waren bloß unwissende Kinder⁴⁰³ - eine fragwürdige Verbesserung, zumal diese sich nicht unangefochten durchsetzte, denn auch eine andere Verortung ihres Kulturzustandes war möglich und wurde vorgenommen: Wenn man den hohen Kulturzustand der Europäer nicht als Blüte, sondern als Dekadenz auffaßte, so konnte man die »Wilden« auch für noch dekadenter als die Europäer halten.⁴⁰⁴

³⁹⁸ Erdheim 1987, S. 52-53.

³⁹⁹ Vgl. die obigen Anmerkungen zur Neugier als Sünde.

⁴⁰⁰ Hodgen 1964, S. 269-290.

⁴⁰¹ Hodgen 1964, S. 213-214, weist in diesem Zusammenhang auch auf das Fehlen von Rassetheorien und Rassismus hin.

⁴⁰² Hodgen 1964, S. 335-339; S. 343-345.

⁴⁰³ Hodgen 1964, S. 360-361.

⁴⁰⁴ Hodgen 1964, S. 378-382.

Neben der positiven, wohlwollenden Einstellung zum Fremden (»Exotismus«), zum kindlichen, unschuldigen, unverdorbenen, »edlen Wilden«,⁴⁰⁵ blieb auch die negative, ablehnende Einstellung zum Fremden (»Xenophobie«) - und zwar bis heute - erhalten. Beide Einstellungen beruhen nach Erkenntnissen der heutigen Ethnopsychologie auf mehr oder minder vorsätzlicher Verkenntung tatsächlicher Gegebenheiten, hervorgehend aus dem Bedürfnis nach Gegenbildern, welche für die Erkenntnis und das Verständnis des eigenen Selbst und für die Entlastung von problematischem eigenem, "innerem Fremden" unabdingbar zu sein scheinen.⁴⁰⁶

Die Bewertung der fremden Menschen und ihrer Hervorbringungen war nicht nur an die Ermittlung ihres Kulturzustandes gebunden, sondern auch an die Ermittlung ihrer Stellung in der Schöpfung, die um so problematischer war, je »wilder«, je entfernter von europäischen Kulturnormen die fremden Menschen der Alten Welt, besonders aber jene der Neuen Welt, den Europäern erschienen.⁴⁰⁷ Nicht einmal ihre Zugehörigkeit zur Gattung Mensch war sicher, weil sie verschiedene Kriterien des Menschlichen scheinbar nicht erfüllten. Das wesentliche Kriterium für die Kirche war die Fähigkeit zum christlichen (katholischen) Glauben. Diese wurde den Indianern der Neuen Welt als "veros homines fidei catholicae et sacramentorum capaces"⁴⁰⁸ von Papst Paul III. in der Bulle »Sublimis Deus« (1537) - theoretisch - zugesprochen:

"Der Feind des menschlichen Geschlechtes, der allen guten Taten entgegenarbeitet, damit der Mensch zerstört werde, hat ein unerhörtes Mittel gefunden, um das Predigen und Verbreiten des Gotteswortes und damit die Errettung des Menschen zu verhindern: Er gab seinen Kreaturen ein, daß sie bekannt machen sollen, daß die Indianer der westlichen und südlichen Indien und andere Völker, deren Kenntnis wir erst seit kurzem besitzen, als Tiere <bestias> zu unserem Dienste geschaffen seien, da sie unfähig seien, den katholischen Glauben zu erfassen. Wir <...> indessen sagen, daß die Indianer wahrhaftige Menschen sind und nicht nur fähig, unseren Glauben zu erfassen, sondern dies - wie Uns gesagt worden ist - auch inständig zu tun wünschen <...>."⁴⁰⁹

Andere kulturelle Kriterien des Menschseins waren Vernunft und die auf ihr beruhende Sprache und Schrift. Wenn diese nach europäischem Ermessen nicht erfüllt zu sein schienen, konnten die »Wilden« keine Menschen sein.⁴¹⁰ Dann stellte sich die Frage, ob sie das "fehlende Glied"⁴¹¹ in der »Kette der Lebewesen« zwischen Mensch und Tier, oder ob sie eindeutig Tiere wären. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts begannen sich, getragen von den Erkenntnissen der naturwissenschaftlichen Forschungen, jene Einordnungsversuche durchzusetzen, die in den »Wilden« ein Bindeglied zwischen Mensch und Tier sahen. Noch in späteren Auflagen und Übersetzungen des erstmals im Jahr 1735 veröffentlichten »Systema naturae« des Carl von Linné (Linnaeus) findet sich ein Reflex dieser Einordnung: Die Gattung »Mensch« ist in zwei Gruppen unterschieden. Zur Gruppe des »Homo sapiens« zählen der »wilde Mann«, der Indianer, der Europäer, der Asiate und der Afrikaner; zu der dem »Homo sapiens« untergeordneten Gruppe des »Homo monstrosus« zählen unter anderen die Patagonier, die Hottentotten und die Kanadier.⁴¹²

⁴⁰⁵ Zum »edlen Wilden«, zum »(sanften) Primitivismus« oder »anthropologischen Exotismus« siehe Fairchild 1928; Lovejoy/Boas 1935; Bitterli 1976, S. 367-392, Kohl 1981; White 1986, S. 177-231; Koebner/Pickerodt 1987; Stein 1984, Stein 1984b; Theye 1985.

⁴⁰⁶ Erdheim 1987, S. 50-53.

⁴⁰⁷ Hodgen 1964, Kap. 10 [S. 386-430] »The Place of the Savage in the Chain of Being«.

⁴⁰⁸ Zit. nach Bödeker 1982, S. 1075 (im Original kursiv).

⁴⁰⁹ Zit. nach Erdheim 1982, S. 61.

⁴¹⁰ Zu den Kriterien von Sprache und Schrift siehe Todorov 1985 und Greenblatt 1994.

⁴¹¹ Bitterli 1976, S. 332-339.

⁴¹² Bitterli 1976, S. 332; Hodgen 1964, S. 424-425.

In zahlreichen kunsthistorischen Studien wurden die europäischen Bilder von fremden Menschen, deren Darstellungsmodi auf den oben geschilderten Denkmustern basieren, untersucht.⁴¹³ In sehr vielen Fällen waren diese Bilder nicht nur exotische und xenophobische Gegenbilder zum zivilisierten, kultivierten - und vor allem christlichen - Europäer und Gegenbilder zum Menschsein überhaupt, sie waren auch, wie sich besonders in den Türkendarstellungen erkennen läßt,⁴¹⁴ regelrechte »Feindbilder«, die sich bis in die Ikonologie und in die Emblematik durchsetzen und dort dauerhaft etablieren konnten. So erscheint die »Ungerechtigkeit« in Cesare Ripas »Iconologia« (1618) als Frau mit Turban und Krummschwert, die »Bosheit« in Hubert Korneliszoon Poots »Groot Natuur- en Zeekundigh Werelttoneek« (1743) als eine "alte und sehr häßliche Morin" [Abb. 21].⁴¹⁵



Abb. 21 Aus Hubert Korneliszoon Poots »Groot Natuur- en Zeekundigh Werelttoneek«, Bd. 1, S. 213.

Die Ermittlung des Kulturzustandes fremder Völker und dessen Beschreibung und Bewertung basierte stets auf dem Vergleich (Kontextualisierung) mit den eigenen Kulturnormen. Für diesen Vergleich gab es zwei Möglichkeiten: die näherliegende und einfachere war die Feststellung der offensichtlichen Unterschiede, die in den meisten der bisher behandelten Studien dominierte. Die aufwendigere war die Suche nach oft weniger offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen fremden und europäischen Kulturen oder fremden Kulturen untereinander und die schwierige Suche nach Erklärungen für bisweilen verblüffend erscheinende Übereinstimmungen zwischen zeitlich oder räumlich weit voneinander entfernten Kulturen. Sämtliche dieser Vergleiche, Erklärungen und Wertungen konnten immer nur an den Normen der europäischen Kultur gemessen werden, und diejenigen, die den Europäern eine fremde Kultur vermitteln und erklären wollten, konnten dieses nur tun, indem sie die fremden Dinge, Sitten und Gebräuche mit ihren vermeintlichen europäischen Begriffsäquivalenten beschrieben. Wenn man der Feststellung von Unterschieden prinzipiell eine eher abgrenzende und trennende, hingegen der Feststellung von Ähnlichkeiten prinzipiell eine eher vermittelnde und verbindende Absicht und Wirkung unterstellen möchte, muß allerdings

⁴¹³ U. a. Döry 1973, Pochat 1970, Frübis 1995. [Aus anderen Fachdisziplinen u.a.: Gewecke 1986, Falk 1987] Zu den Gegenbildern zum Menschsein vgl. Anm. 50.

⁴¹⁴ New York 1973.

⁴¹⁵Döry 1973, Sp. 1493.

bedacht sein, daß auch die Feststellung von Ähnlichkeiten sowohl positiv als auch negativ bestimmt sein konnte. So war es möglich, heidnische Gottheiten, zum Beispiel Saturn, positiv zu sehen, wenn sie monogenetisch auf Gestalten der christlichen Religion, zum Beispiel Noah, »zurück«-geführt werden konnten. Waren solche Rückführungen aber nicht ohne weiteres möglich, so konnten »bloß scheinbare« Ähnlichkeiten oder Entsprechungen auch gotteslästerliche Parodien des Teufels bedeuten (vgl. die noch folgenden Beschreibungen der "calicutischen Götzenbilder").⁴¹⁶

Eine andere grundsätzliche Problematik im Prinzip des auf Ähnlichkeiten beruhenden Kulturvergleichs war die, daß die Feststellung von Ähnlichkeiten die Auseinandersetzung mit jenen fremden Erscheinungen bevorzugte, die »europäisch genug« waren, um mit den europäischen verglichen zu werden. Dies bedeutet, daß jenes, was nicht »europäisch genug« war, vernachlässigt wurde.⁴¹⁷ Für das hier zu untersuchende Gebiet der Kunst gelten diese allgemeinen Regeln ebenso, was bedeutet, daß fast ausschließlich jene fremden Kunst-Erscheinungen behandelt wurden, die Erscheinungen im europäischen Kunstsystem vergleichbar waren.

Im Gegensatz zu den nicht selbst, sondern nur in den Erzählungen anderer gereisten Kosmographen und Komparatisten waren die Missionare und Kaufleute, denen die meisten Kommunikationen über fremde Kulturen und deren Kunst zu verdanken sind, professionell reisende Empiriker, deren beruflicher Auftrag und Erfolg nicht eigentlich im Abfassen und der Publikation ihrer Reiseerfahrungen lag, sondern in der Verbreitung ihres Glaubens und im Handel mit Waren. Da von ihrem Erfolg jedoch ihre Existenz abhing, waren sie gezwungen, sich intensiver als jeder andere Europäer mit den fremden Kulturen auseinanderzusetzen und sich in diese regelrecht (im doppelten Sinne des Wortes) einzuleben. Besonders den Jesuiten war dieses gelungen, seit sie, nach vielen erfolglosen und gar kontraproduktiven Missionierungsversuchen, eine beinahe bis zur Mimikry ausgefeilte Anpassungsstrategie verfolgten.⁴¹⁸ Die Missionare und die Kaufleute waren die bestinformierten und verlässlichsten Informanten, besonders in den Gegenstandsbereichen, die ihre Berufungen und Berufe bestimmten. In diesen konnte man von ihnen höchst präzise Informationen erhalten. Wenn auch in anderen Bereichen ihre Wahrnehmung vielleicht schärfer, letztendlich aber kaum geschulter als die anderer mehr oder weniger gelehrter Europäer gewesen sein mag, so waren sie doch keine Künstler und keine Kunsttheoretiker, und wenn sie sich in der Fremde mit »Kunst« befaßten, so taten sie dieses als mehr oder weniger gebildete Laien mit den Wahrnehmungsgewohnheiten, der Bildung und dem Wissen, die Laien ihrer Zeit zur Verfügung standen.

Obwohl man seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts »Wahrnehmungsinstruktionen« für Reisende (Apodemiken) erstellt hatte,⁴¹⁹ kleine, in hohen und vielen Auflagen und Übersetzungen verbreitete Broschüren, die man auf Reisen mitführen konnte und die jene natürlichen und kulturellen Manifestationen auflisteten, auf die der Reisende achten sollte, ist es fraglich, ob diese auch tatsächlich das Gesichtsfeld der Reisenden erweitern, ihre Wahrnehmungsgewohnheiten beeinflussen und für die Wahrnehmung von Fremdem öffnen konnten. Die wohl gründlichste, weil die größte Anzahl wesentlicher Kulturelemente erfassende Wahrnehmungsinstruktion war der von

⁴¹⁶ Hodgen 1964, S. 300-304.

⁴¹⁷ Hodgen 1964, S. 196-197.

⁴¹⁸ Wiesinger 1973. Tilman Spengler [1993] paraphrasiert diese Strategie in seinem Roman »Der Maler von Peking«, als dessen authentisches Vorbild - obwohl er auch selbst als Romanfigur auftritt - der italienische Jesuit und Maler Giuseppe Castiglione (im Roman heißt er Lombardo Lasso) gedient hat, am Beispiel der sprachlichen Perfektion des Malers mit seinem chinesischen Namen Yang Man-shih, die es ihm erlaubt, selbst mit verschiedenen regionalen Akzenten zu sprechen. Zu Giuseppe Castiglione, dessen chinesischer Name Lang Shih-ning war, siehe Mininosuke 1932 und Loehr 1940.

⁴¹⁹ Hodgen 1964, S. 185-189; Stagl 1980; 1981, 2002, S. 71-122: „Die Methodisierung des Reisens“.

dem Friesen Albert Meier erstmals im Jahr 1587 veröffentlichte und dem dänischen König gewidmete »Methodus Describendi regiones, vrbes & arces, & quid singulis locis praecipue in peregrinationibus homines habilis ac docti animaduertere, obseruare & annotare debeant«,⁴²⁰ der bis ins 18. Jahrhundert hinein gültig blieb und an, wie Hodgen bemerkt, "deutscher Gründlichkeit" selbst die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erlassenen Instruktionen der Royal Society von Oxford übertraf.⁴²¹ Jene Punkte, die die Hervorbringungen anzeigen, die wir heute »Kunst« nennen, sind in den Kapiteln V ("Topographica") und IX ("Scholastica") des insgesamt elf Kapitel umfassenden Heftchens konzentriert und aufgezählt:⁴²² Unter der Nummer 14 in Kapitel V werden die Gebäude genannt, und man soll achten auf "Lage, Größe, Material, Form, Gestalt, Glanz, Schönheit, Eleganz, Schmuck, Aussehen".⁴²³ Unter den Nummern 3 bis 5 in Kapitel IX [Abb. 22] werden Antiken und "Sachen wundervollen Aussehens" genannt: Inschriften in Stein, Münzen, Bilder, Säulen, Statuen, Obeliskten, Pyramiden, Gräber und anderes. Unter der Nummer 12 sind jene Menschen verzeichnet, die »Kunst« herstellen: "Edle Maler, Bildhauer [unterschieden in solche, die Statuen schaffen ("Statuarij") und andere ("Sculptores")], Stellmacher [Wagenbauer], Baumeister, Goldschmiede und andere Künstler".

Als synoptisches Verzeichnis der zu seiner Zeit wesentlichen Kulturelemente, die ein Gemeinwesen, ein Staatsgebilde ausmachen und kennzeichnen, gibt Meiers »Methodus« Aufschluß über die Stellung dessen, was wir heute »Kunst« nennen, nicht in fremden Kulturgefügen, sondern einzig im europäischen. Der Anteil der »Kunst« an der großen Summe aller Kulturelemente ist ein verschwindend geringer. Dieses Verhältnis spiegeln auch die vielen Reiseerzählungen wider, in welchen die bildlichen wie die schriftlichen Aussagen über die künstlerischen Hervorbringungen fremder Völker in der hohen Summe sämtlicher kultureller Beobachtungen ebenfalls nur einen verschwindend kleinen Anteil ausmachen. - Um das statistische Fazit meiner Forschungen bereits hier vorwegzunehmen: Die kärgliche, schriftlich und bildlich fixierte intellektuelle Auseinandersetzung mit der Kunst fremder Kulturen im 16. und 17. Jahrhundert steht in keinem Verhältnis zu dem von der Kunstgeschichte belegten, ungeheuren Ausmaß der künstlerischen Rezeption fremder Kulturelemente als Motiv- und Formenspende.⁴²⁴ - Dennoch stellen die spärlichen Beobachtungen der reisenden Missionare und Kaufleute, weniger der Diplomaten und Gelehrten, im 16. und 17. Jahrhundert den größten Anteil schriftlicher Ausführungen über fremde Kunstwerke. Sie sind die einzigen, die schriftlichen und bildlichen Aufschluß über jene Kunstwerke geben, die nicht nach Europa gelangten - insbesondere die Architekturen -, und auch die einzigen, die Aufschluß geben über den Umgang mit Kunst innerhalb der Gemeinschaften, die sie hervorgebracht haben.

⁴²⁰ Meier 1587. Der etwas erweiterte Titel der 1589 in London erschienenen Übersetzung lautet: "Certaine briefe, and speciall instructions for gentlemen, merchants, students, souldiers, marriners, &c. Employed in services abroad, or in anie way occasioned to converse in the kingdomes and governments of foreign princes."

⁴²¹ Hodgen 1964, S. 188.

⁴²² Die Kapitel sind folgendermaßen überschrieben: "I Cosmographica, II Astronomica, III Geographica, IV Chorographica, V Topographica, VI Georgica, VII Nautica, VIII Polytica, IX Scholastica, X Ecclesiastica, XI Historia [an dieses angehängt, mit eigener großer Überschrift, jedoch ohne Numerierung ein großer Abschnitt:] Chronologica".

⁴²³ "AEdificia, in quibus spectatur commendaturq; Situs, Magnitudo, Materia, Forma, Figura, Splendor, Pulchritudo, Elegancia, Ornamenta, Prospectus [...]". Meier 1587, Kap. V, Nr. 14.

⁴²⁴ Siehe dazu die hier in Kap. I, Anm. 8 u. Anm. 19 aufgeführten Untersuchungen.

<p>Studia, Moreſ, probitas, Humanitas, Hoſpitalitas, aliaq; virtutes & vitia concordia aut diſcordia.</p> <p>7. Artificia Mechanica Navigationes Negotiatio, Facultas.</p> <p>8. Nundinae (<i>Jarmarckt Perdermarckt</i>) Merces.</p> <p>9. Monetae, Pondera, Meſura, cum aridorum tum liquidorum, vlnae Perticae ſeu virgae Meſoriae. Iugerum Demetarumue quantitas</p> <p>10. Politia (Reſpub. ciuiliſ) forma Politiae gubernationis (honeſta iuſta) <i>Stadtrecht / Borgrecht / See-recht</i> / Iudicia (iure & legibus conſtituta) ius, leges, ius criminale, ſeu poenae capitales (<i>Salsgerichte</i>.)</p> <p>11. Onera publica, tributa, vectigalia (<i>Zollten</i>) priuilegia.</p> <p>12. Bellicofitas, bellandi virtus, & diſciplina militaris.</p> <p>13. Ritus ſponſaliorum, nuptiarum, praedofympoſiorum, conuiuiorum.</p> <p>14. Choreae, ludicra exercitia.</p> <p>15. Funebres pompae, ſepultura.</p>	<p>IX. SCHOLASTICA.</p> <p>Literarum characteres in ea regione peculiareſ, quales olim literae Gothicae.</p> <p>Bibliopolae, Bibliothecae. Libri rari & ſecreti, antiqui codices.</p> <p>Antiquae notationes in Rupibus incifae, aliaq; antiquitates & reſ viſu mirabileſ.</p> <p>Antiqua Numiſmata Rom. Imp. & ſimilia.</p> <p>Antiquae vel recenteeſ artificioſiſſimae picturae, Item columnarum, ſtatuarum, Obelicoſorum, Pyramidu, ſepulchrorum inſcriptioneſ.</p> <p>Epigrammata, Propemptica, Epithalamia, Epitaphia, Epicedia, Rhapsodiae, Centoneſ, Technopoeſia, Carmina Leonina, Serpentina, Concordantia, Antitropha (Reciproca ſeu Retrograda) Correlatiua, Aenigmatica (aenigmata.)</p> <p>Rithmi, Diſteria, Adagia, Prouerbia.</p> <p>Cantioneſ & Melodiae artificioſae.</p>
--	---

<p>ſae, ſuaueſ, vetereſ, & recenteeſ: in genere Diatonico, Chromatico, & Euharmonico.</p> <p>Parteſ diuifioeſ 2. 3. 4. 5. 6. vocu &c.</p> <p>9. Organa Muſica priuata, omniſ generiſ. Organifitae, Muſici practici & Inſtrumentaleſ.</p> <p>10. Inſtrumenta Geometrica, Aſtronomica, Mathematica. Mechanica. Opera Mechanica egregia.</p> <p>11. Artificeſ in artibuſ Mechanicis excellenteeſ.</p> <p>12. Pictoreſ nobileſ, Statuarij, Sculptoreſ, Carpentarij, Architecti, Auſarifabri artificioſi, Artificiſq; alij.</p> <p>13. Scholae puerorum, Puellarum, Lectoria, Academiae, frequentia ſtudioſorum.</p> <p>14. Arteſ liberaleeſ, Lectioneſ publicae in ſcholiſ & Academiaſ, ſtudia, ſcholaeſticum Regimeſ, Diſciplina Scholaeſtica.</p> <p>15. Praedagogi, Ludimoderatoreſ, Magiſtri, Scholarum Lectoreſ, Profeſſoreſ Academiaſ.</p> <p>16. Viri docti, Philoſophi, Mathemati-</p>	<p>matici, Arithmetici, Geometrae, Aſtronomi, Aſtologi, Muſici, Theorici, Componiſtae (vt vocant) Poetae, Oratoreſ, Hiſtoriographi.</p> <p>Archimiſtae, Medici, Veterinarij, Aucupeſ (<i>Wiltſchuetten</i>) Piſcatores (pro indagandiſ ſcilicet Hiſtoriſ & naturiſ ferarum, volatiliu & aquatiliu.</p> <p>X. ECCLESIASTICA.</p> <p><i>Eccleſia, Reſpublica Eccleſiaſtica.</i></p> <p>• Feſtae</p> <p>Religio, cultuſ diuiniſ. 1.</p> <p>Superſtitio, Idolatria. 2.</p> <p>Exercitia ſacra, Caremoniae, 3.</p> <p>Miſtae, Cantioneſ ſacrae, 4.</p> <p>Contioneſ, Doctrinae. 5.</p> <p>Auditorum frequentia, Deuotio, Pietas, Sanctitaſ. 6.</p> <p>Ieiunia, Eleemoſynaſ, Peregrinationeſ religioniſ ergo (<i>Wallfahrten</i>.) 7.</p>
--	--

Abb. 22: Vier Seiten aus Albert Meiers »Methodus Describendi regiones, vrbes & arces, & quid singulis locis praecipue in peregrationibus homines nobilis ac docti animaduertere, obseruare & annotare debeant«. Helmstedt 1587.

III.2

Jenseits von "zierlicher Einfältigkeit" und "von aller Kunst entfernt"

Literarische Kommunikationen über außereuropäische Kunst:
Reiseerzählungen, Weltbeschreibungen und Kunsttraktate

Der folgenden Behandlung der *literarischen* und auch der im nächsten Kapitel folgenden Untersuchung der *bildlichen* Kommunikationen über außereuropäische Kunst sind einige Erklärungen vorzuschicken: Es entspricht nicht der Absicht meiner Untersuchungen, die hier angeführte fremde Kunst wissenschaftlich angemessen zu würdigen, das heißt sie in ihren jeweils eigenen historischen und kulturellen Kontexten zu behandeln beziehungsweise sie in diese zu rekontextualisieren. Dieses wäre mir auch gar nicht möglich, denn das Studium der Kunstgeschichte an deutschen Universitäten, wie ich es absolviert habe, ist generell auf die Geschichte ausschließlich der europäischen Kunst beschränkt.⁴²⁵ - Auf diese generelle Beschränkung der europäischen Kunstgeschichte werde ich am Schluß meiner Untersuchungen noch zurückkommen. - Wenn jedoch in einigen Fällen eine solche Behandlung fremder Kunst unbedingt erforderlich erscheint, muß ich mich in die Obhut kompetenter Fachleute begeben, und ein solcher Fall tritt gleich zu Anfang dieses Kapitels ein.

Ein Reisender, Jean Chardin, erwähnt in seiner Schilderung der persischen Malerei einen "Ebne Heussein" als einen Autor, der ein Buch über Perspektive geschrieben habe, "das niemand studiert". »Ebne Heussein« oder, wie ihn der Herausgeber in der Anmerkung identifiziert, "Nâssir-êd-dyn mit Beinamen Ebn-Hhaçan", war Nasir Ad Din At Tusi (Abu Dschafar Muhammad Ibn Al Hasan, 1201-1274), der persische Universalgelehrte und Hofastronom des Ilkhan Hulagu zur Zeit der Mongoleninvasion. Das Buch, das Chardin erwähnt, könnte eine seiner Schriften über die Optik oder die Geometrie gewesen sein.⁴²⁶ Obwohl nachgewiesenermaßen auch die Künstler und Kunsttheoretiker der Renaissance die durch das Mittelalter hindurch tradierten Optiklehren arabischer Gelehrter, vorzüglich des Alhacen (965-1039), rezipiert haben,⁴²⁷ ist Chardins Erwähnung der Perspektivlehre des Nasir Ad Din At Tusi innerhalb des gesamten von mir vorgefundenen und hier noch vorzustellenden Materials aus dem 16. und 17. Jahrhundert der einzige (!) Hinweis darauf, daß es auch in außereuropäischen Kulturen so etwas wie eine literarisch fixierte wissenschaftliche oder theoretische Begründung, also so etwas wie Regeln für die Kunstproduktion gegeben haben könnte. Es ist mir, wie gesagt, nicht möglich, nun ausführlich darauf einzugehen, daß es sehr wohl im 16. und 17. Jahrhundert in den islamischen Ländern und in Ostasien parallele Erscheinungen zur literarisch fixierten europäischen Kunsttheorie und Künstlergeschichte gab. Ich muß mich mit einem Beispiel begnügen, aber dieses kann zu denken und zu fragen geben, was es bedeutet, wenn europäische Kommunikationen über außereuropäische Kunst diesen wissenschaftlichen Kontext nicht berühren: Giorgio Vasaris *Künstlerviten* (1550), in welchen die abendländische Kunstgeschichte ihre Anfänge sieht, hatten chinesische »Vorläuferinnen«.⁴²⁸ Als früheste ist das »Buch der berühmten Maler aller Dynastien« (*Li-tai ming-hua chi*) des ersten Chronisten der chinesischen Malerei, Chang Yen-yüan, zu nennen.⁴²⁹ Es umfaßt zehn Bände und wurde, fast siebenhundert Jahre vor Vasaris »Viten«, im Jahr 874 abgeschlossen. Die Fortsetzung dieser Chronik, die »Beschreibung von Bildern, die man gesehen und davon man gehört hat« (*T'u-hua chien wên chih*)

⁴²⁵ Zu den Gegenstandsbereichen der europäischen (beziehungsweise deutschsprachigen) Kunstgeschichte siehe Warnke 1988.

⁴²⁶ Siehe dazu George Sarton: *Introduction to the History of Science*. Bd. II,2. Baltimore 1950, S. 1001-1013.

⁴²⁷ Lorenzo Ghiberti zitierte im dritten Buch seiner »*Commentari*« (1447/53) seitenweise aus einem Traktat des Alhacen. Siehe dazu Schlosser 1912.

⁴²⁸ Dazu: Corradini 1963 und Corradini 1968.

⁴²⁹ Siehe dazu Acker 1954.

wurde von Kuo Jo-hsü geschrieben und behandelte die Zeit von 841 bis 1074.⁴³⁰ Kuo Jo-hsüs Werk ist demjenigen Vasaris insofern vergleichbar,⁴³¹ als auch in ihm eine "erstmalige Selbstverortung der Gegenwartskunst in einer eigenen Geschichtsschreibung" erfolgte, die von Luhmann als einer der Indikatoren für die Ausdifferenzierung eines Kunstsystems aufgefaßt wird.⁴³²

Noch eine Erklärung: Ich werde in der folgenden Behandlung der literarischen und bildlichen Kommunikationen - und damit passe ich mich bewußt dem Verhalten der Autoren dieser Texte und Bilder und sämtlicher ihrer zeitgenössischen Rezipienten bis in das 18. Jahrhundert hinein an - keine klaren Unterscheidungen zwischen »Ostindien« und »Westindien« treffen⁴³³ und auch sonst recht ungezwungen zwischen den Kontinenten und Kulturen vagabundieren. Die europäische Unbestimmtheit beziehungsweise Gleichgültigkeit in bezug auf die fremden kulturellen Identitäten, das heißt die europäische Wahrnehmung des Fremden als eines zunächst in sich selbst scheinbar weitgehend homogenen Differenten ohne »Binnendifferenzierung« (vergleichbar mit dem heute noch gängigen Vorurteil »Alle Chinesen sehen gleich aus«) ist eine wesentliche Komponente europäischer Wahrnehmung außereuropäischer Kunst, der ich in dieser Art der Darstellung Rechnung tragen will. Diese Art der Wahrnehmung der fremden Kunst bestimmt sämtliche der im folgenden angeführten Kommunikationen. Sie alle gehen nur recht oberflächlich auf die jeweiligen Eigenarten, auf die jeweiligen Identitäten der beschriebenen Kunstwerke ein, sie vergleichen sie kaum untereinander, sondern überwiegend nur mit ihren europäischen Gattungsäquivalenten.

Innerhalb des mir erreichbaren Materials an literarischen Kommunikationen über fremde Kunst hat sich Ostasien, und dort besonders China, von dem die Europäer seit dem Beginn der Jesuitenmission die meiste Kenntnis und seit der Gründung der Ostindischen Handelskompanien (1602) den höchsten Profit erwirtschaftet hatten, auch als die Kultur erwiesen, der die Europäer die meiste Aufmerksamkeit und das größte Interesse entgegengebracht haben. Dieser Umstand wird sich in dem hier präsentierten Material widerspiegeln und zum Teil von den zitierten Autoren selbst begründet werden, indem sie auf Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten oder Unvergleichlichkeiten der künstlerischen Produkte und Gattungen hinweisen. So erklärt Joachim von Sandrart in seiner »Teutschen Academie der Edlen Bau= Bild= und Mahlerey-Künste« (1675):

"Nach abgehandelter Beschreibung der alten Egyptischen, Griechischen, Italiänischen, Hoch- und Niederteutschen und anderer Europäischer ruhmwürdigen Exempel unserer Studien habe ich vor gut befunden, auch anderer fremder Nationen hiervon habender Wissenschaft zu gedenken. Wiewol nun unter denselben die Türken, wie auch die Persianer (welche letzte in allen ihren Zierlichkeiten und Künsten jedesmal mehrern und scharfsinnigern Geist als die Türken erweisen) als der Mahumetanischen Religion zugethan aus sonderbarer devotion und Andacht die Bilderey vor Todsünde haltend, derer keine unter ihnen geduldet, noch zu haben verstatten, so sind doch unter den andern Barbaren in Asia die *Chineser* in der Mahl- und Bilderey, gleichwie sie auch in andren Künsten die subtilsten sind, ziemlich erfahren, als welche diese beyde Künste vor allen andern sehr lieben, sich derselben gebrauchen und die, so sich darauf verstehen, in hohen Würden halten."⁴³⁴

⁴³⁰ Auch dazu Acker 1954.

⁴³¹ "This work is important not only for the information it contains but also because Kuo Jo-hsü makes the first comparison between classic and modern art, affirming the superiority of his contemporaries, the Sung landscape painters, over the painters of the past." Corradini 1963, Sp. 535.

⁴³² Luhmann 1994, S. 15.

⁴³³ Neben Köllmann [1954] und Döry [1973], den beiden Autoren, die die komprimiertesten Überblicke bieten, gelangten nahezu alle Autoren zu dieser Erkenntnis.

⁴³⁴ Sandrart 1925 [1675, S. 100], S. 297.

In Malerei und Plastik und selbst in der Architektur erschien den Europäern die chinesische als die der ihren noch am ehesten vergleichbare Kultur. Sie fanden dort künstlerische Produkte vor, deren Materialien, Funktionen und Präsenzweisen den europäischen kompatibel waren und zudem auch noch das komplette europäische Gattungsspektrum abzudecken schienen. In der islamischen Kunst fehlte den Europäern als Gattung vollständig die Plastik, und auch die Malerei erschien ihnen kaum vorhanden, da sie aufgrund des islamischen Bildverbots nicht, wie im christlichen Europa, in sämtlichen sakralen und profanen Kult- und Lebensbereichen, sondern nur in Form von Miniatur- und Buchmalerei präsent war. Dementsprechend gering war die Auseinandersetzung mit türkischer und persischer Malerei.

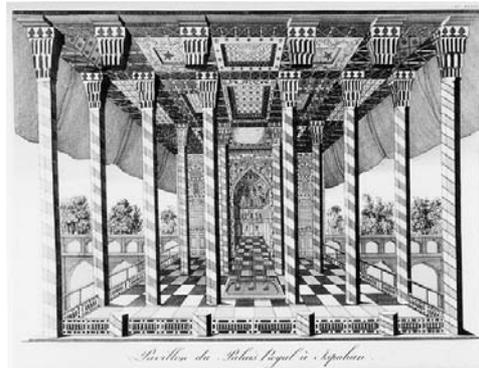


Abb. 23: »Pavillon du Palais Royal à Ispahan«.

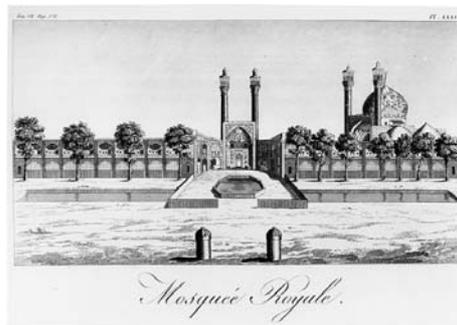


Abb. 24: : »Mosquée Royale«.

Kupferstiche von Guillaume-Joseph Grelot aus Jean Chardins »Voyage en Perse«, 1711.

Der höchst gebildete und geistreiche französische Juwelenhändler Jean Chardin, der, wie Jean Jacques Rousseau euphemistisch meinte, "wie Platon gereist ist, hat über Persien nichts mehr zu sagen übrig gelassen",⁴³⁵ aber was er über die persische Kunst sagt, ist nicht viel. Chardin war im Jahr 1665 zunächst nach Indien und im Jahr 1670 nach Persien gezogen, wo er zehn Jahre in Isfahan lebte. In seinen Reiseerlebnissen, die er ab 1686 in der bis dahin wohl umfangreichsten Darstellung einer einzelnen Reise - mit den außerordentlich qualitätvollen Kupferstichen (ausschließlich von Architekturen) nach Zeichnungen von Guillaume-Joseph Grelot⁴³⁶ [Abb. 23, 24] - veröf-

⁴³⁵ Rousseau 1983, S. 133.

⁴³⁶ Zu Grelot (um 1630 geboren) siehe Firmin Didot 1857, S. 907; Michaud 1857, S. 483. Grelot begleitete Chardin als Zeichner in den Jahren 1671-1676. Unter dem Titel »Relation nouvelle d'un Voyage de Constantinople« veröffentlichte Grelot 1680 die ersten hinreichend authentischen Zeichnungen islamischer Architektur, welche die westliche Rezeption (insbesondere Fischers von Erlach) beförderten (Vgl. hier Kap. 5).

fentlichte,⁴³⁷ widmete er innerhalb von zehn Bänden, von denen jeder einzelne mehrere hundert Seiten umfaßt, der persischen Malerei immerhin ein ganzes Kapitel. Allerdings umfaßt es nur knappe vier Seiten, von denen ich unten drei vollständig zitiere. Dennoch enthält es fast alle wesentlichen Kritikpunkte, die bei jeglicher außereuropäischen Malerei, nicht nur der persischen, immer wieder angesprochen werden. Chardin beschreibt am Beispiel der Malerei den Zustand der Künste in Persien im Allgemeinen, und seine Beschreibung zeigt auffallende Ähnlichkeiten mit Vasaris Schilderung des Verfalls der europäischen Kunst nach der Antike.

"Besonders was diese Kunst [die Malerei] angeht, muß ich berichten, was ich in diesem Buch und in dem vorhergehenden angedeutet habe, nämlich daß in Persien die Künste, sowohl die freien als auch die mechanischen, im Allgemeinen fast alle rau und roh sind, sozusagen im Vergleich mit der Vollkommenheit, zu der Europa sie gebracht hat, wofür ich die Gründe in dem Kapitel berichtet habe, das das Naturel der Perser behandelt; sie verstehen sehr schlecht zu zeichnen, da sie nichts natürlich darzustellen wissen, und sie haben überhaupt keine Kenntnis der Perspektive, obwohl sie Autoren haben, die darüber geschrieben haben, unter anderen einen Ebne Heussein, [202] einen arabischen Autor, von dem ich einen Abriß auf persisch gesehen habe; aber das ist ein Buch, das niemand studiert. Der Grund, aus dem die Perser ihre Kenntnis der Perspektive und des Zeichnens vergessen haben, sie, die in den ersten Altern der Welt so hervorragende Bildhauer waren und vielleicht sogar die ersten, die dieser Kunst fähig waren, wie man nach den alten Monumenten des Landes urteilen kann; der Grund dafür, sage ich, ist kein anderer als ihre Religion, die es verbietet, [203] Abbilder menschlicher Geschöpfe zu machen, und deren Skrupel unter einigen Gelehrten so hoch ist, daß sie sogar die Darstellung jeglicher lebendiger Kreatur verbieten. Heute betreiben sie keine Bildhauerei mehr, sie haben weder Bildhauer noch Gießer: sie machen überhaupt gar nichts Erhabenes [Plastisches]; und, was die platte Malerei angeht, so stimmt es, daß die Gesichter, die sie darstellen, ziemlich ähnlich sind; gewöhnlich ziehen sie sie vom Profil, weil es diese sind, die sie am leichtesten machen: sie machen sie auch in Drei-Viertel-Ansicht; aber was Gesichter im ganzen oder von vorne angeht, so gelingen sie ihnen sehr schlecht, da sie nicht verstehen, ihnen Schatten zu geben: sie wüßten nicht, eine Haltung oder eine Positur einzurichten. Die Figuren, die sie machen, sind überall verstümmelt, ob es solche von Vögeln und von Tieren oder andere sind, und besonders ihre nackten Figuren: es gibt nichts schlechter Gemachtes, zumal es nichts gibt, was infamer ist, als ihre Darstellungen; aber dafür sind sie hervorragend in den Ornamenten [Mauresken] und in der Darstellung der Flora, indem sie uns gegenüber den Vorteil von schönen, lebhaften und nie verbleichenden Farben haben. Sie machen nichts in Öl, oder fast nichts; ihre ganze Malerei ist in Miniatur: sie arbeiten auf feinem Pergament, das bewundernswert ist; das ist ein Karton, dünner als jeder, den wir haben, hart und stark, trocken und glatt, auf dem die Malerei nie verläuft. [204] Ihr Pinselstrich ist fein und delikates, und ihre Malerei lebhaft und glänzend: man muß der Luft des Landes die Schönheit der Farben zuschreiben [...]"⁴³⁸

⁴³⁷ Chardin 1686, Chardin 1711, Chardin 1811.

⁴³⁸ "De la Peinture. C'est particulièrement à cet art qu'il faut rapporter ce que j'ai insinué dans ce livre et dans le précédent, qu'en Perse les arts, tant libéraux que mécaniques, sont en général presque tous rudes et brutes, pour ainsi dire, en comparaison de la perfection où l'Europe les a portés, de quoi j'ai rapporté les causes, au chapitre qui traite du naturel des Persans; car ils entendent fort mal le dessin, ne sachant rien faire au naturel, et ils n'ont aucune connoissance de la perspective; quoiqu'ils aient des auteurs qui en aient écrit, et entr'autres un Ebne Heussein, [202] auteur arabe, dont j'ai vu l'abrégé en persan; mais c'est un livre que personne n'étudie. La raison pour laquelle les Persans ont perdu la connoissance de la perspective et du dessin, eux qui ont été de si excellens sculpteurs dans les premiers âges du monde, et peut-être les premiers habiles en cet art, comme on le peut juger par les anciens monuments du pays; la raison, dis-je, n'est autre que leur religion, qui défend de faire [203] des portraits des créatures humaines, et dont le scrupule est si grand parmi quelques docteurs, qu'ils interdisent même la représentation de toutes les créatures animées. A présent ils n'exercent plus la sculpture, n'ayant ches eux ni statuaires, ni fondeurs: ils ne font rien du tout en bosse; et, pour ce qui est de la plate peinture, il est vrai que les visages qu'ils représentent sont assez ressemblans; ils les tirent d'ordinaire de profil, parce que ce sont ceux qu'ils font le plus aisément: ils les font aussi de trois quarts; mais pour les visages en plein au de front, ils y réussissent fort mal, n'entendant pas à y donner les ombres: ils ne sauroient former une attitude et une posture. Les figures qu'ils font sont estropiées partout, tant celles des oiseaux et des bêtes que les autres, et leurs nudités surtout: il n'y a rien de plus mal fait, de même qu'il n'y a rien de plus infâme que leurs représentations; mais en échange, ils excellent dans les moresques, et à la fleure, ayant sur nous l'avantage des couleurs, belles, vives, et qui ne passent point. Ils ne font rien à l'huile, ou fort peu de chose; toute leur peinture est en miniature: ils travaillent sur du vélin qui est admirable; C'est un carton mince plus qu'aucun autre que nous ayons, dur, ferme, sec et lisse, où la peinture ne coule point. [204] Leur pinceau est fin et délicat, et leur peinture vive et éclatante: il faut attribuer à l'air du pays la beauté des couleurs [...]" Chardin 1811, Bd. 5, S. 201-204.

Noch weitaus härter als Chardins Urteil über die persische Malerei ist das Urteil des römischen Patriziers Pietro della Valle ausgefallen, der aus Liebeskummer seine Heimat verlassen und zwölf Jahre lang den Nahen und Fernen Osten bereist hatte.⁴³⁹ Seine zwischen 1650 und 1658 erstmals in Rom erschienenen Reismemoiren wurden in mehrere Sprachen übersetzt⁴⁴⁰ - 1674 wurde die deutsche Übersetzung gedruckt⁴⁴¹ - und von den »lehnstuhlreisenden« Kosmographen und anderen Kompilatoren begierig aufgegriffen. Seine Ausführungen zur persischen Malerei, eingebunden in seine Schilderung des »Königlichen Palastes zu Eskref«, wurden unter anderen von Johann Daniel Major in seinem Werk über »Kunst= und Naturalien= Kammern insgesamt« kolportiert:

"Ingleichen <3.> von der gar zu schlechten Mahlerey der Persianer setzt der Herr della Valle so fort dieses dabey: Ich habe in diesem Hauß etliche Mahler angetroffen, und viel ihrer Gemälde gesehen. Unter andern wiesen sie mir den König mitten unter seinem Frauen Zimmer, welches sange und auf musicalischen Instrumenten spielete, abgemahlet. Es gleiche aber dieses Bildniß dem König so wenig, als mein Gevatter Andreas *Pulice* mir gleichet. Es sind alle ihre Gemälde, wiewol sie mit den schönsten und frischesten Farben gemahlet seyn, nichts werth, weil sie kein Leben in sich, noch einige Arth haben, und die besten Meister in dieser Kunst nichts als Stümpler seyn."⁴⁴²

Ebenso merkwürdig wie das Fehlen einer europäischen Auseinandersetzung mit außereuropäischen Äquivalenten von Kunsttheorie und Kunstgeschichte mutet auf den ersten Blick auch das nahezu gänzliche Fehlen einer Auseinandersetzung mit byzantinischer und islamischer Architektur in europäischen Architekturtheorien des 16. und 17. Jahrhundert an, zumal doch die christliche europäische und die islamische Kultur aus der gemeinsamen Wurzel der mittelmeeischen Antike entsprungen sind und die islamische Architektur (Mudéjar-Stil, Maurischer Stil) in Spanien gar bis ins 16. Jahrhundert hinein fortbestanden hat.⁴⁴³ Diese Tatsache erklärt sich weniger aus der von übermächtiger Religiosität bestimmten Entfremdung als aus der Übermächtigkeit des vitruvianischen Architektursystems - und einfach auch durch den Umstand, daß den bodenständigen europäischen Architekten die Kenntnis und besonders die Anschauung byzantinischer und islamischer Architektur, ebenso wie die anderer außereuropäischer Architektur fehlten, die eben nur aus Beschreibungen und Abbildungen gewonnen werden konnten. Die literarischen Schilderungen von Bauwerken sind, wie im Falle Chardins,⁴⁴⁴ bisweilen minuziös und penibel, besonders was die Baustoffe, ihre technische Herstellung und Verarbeitung betrifft, bleiben aber dennoch in gewisser Weise vage, weil sie in einer einfachen Laiensprache verfaßt sind, die nicht jene präzisen Informationen transportieren kann, derer ein Architekt bedarf, um sich eine hinreichende Vorstellung machen zu können. Solche Beschreibungen, die auch durch die zunächst ebenso vagen Abbildungen (Vgl. etwa Abb. 25, 26) nicht viel klarer werden konnten, ließen keine ergiebige Auseinandersetzung zu und haben daher, soweit ich sehen kann, vor dem Ende des 17. Jahrhunderts in den Traktaten der europäischen Architekturtheoretiker und Architekten ebenso wenig Niederschlag gefunden wie in der praktischen künstlerischen Rezeption.⁴⁴⁵

⁴³⁹ Degenhard 1987, S. 26.

⁴⁴⁰ Zur Textgeschichte von della Valles Reisebeschreibung siehe Della Valle 1981, S. 171-173.

⁴⁴¹ della Valle 1674, 1981

⁴⁴² Major 1714 (1674) S. 36.

⁴⁴³ Siehe dazu Kühnel 1924, Burckhardt 1970, Barrucand 1991.

⁴⁴⁴ Chardin 1811, über alle Bände verstreut, besonders aber in Bd. 4, S. 110-127.

⁴⁴⁵ Als früheste und bis zum Ende des 17. Jahrhunderts einzig bekannte europäische Rezeptionen außereuropäischer Architektur gelten das »Persianische Haus« (die »Friedrichsburg«) im Garten von Schloß Gottorf bei Schleswig, das nach Plänen des Hofgelehrten Herzog Friedrichs III., Adam Olearius, nach der Rückkehr von seiner Reise nach Rußland und Persien zwischen 1651 und 1654 errichtet wurde, und der 1670-1672 von Louis Le Vau in Garten von Versailles gebaute »Trianon der Porcelaine«. Über das Aussehen des »Persianischen Hauses« ist nur wenig bekannt (Koppelkamm 1987, S. 31 mit Abb.). Vom »Trianon de Porcelaine« (Abb. u. a. in Erdberg 1936, Fig. 38) weiß man, daß die einzigen »chinesischen« Elemente dieses Baues, nämlich die Dachdeckung und dekorative Teile der Fassaden aus farbig glasierten Fayencen, von den Reiseerzähl-

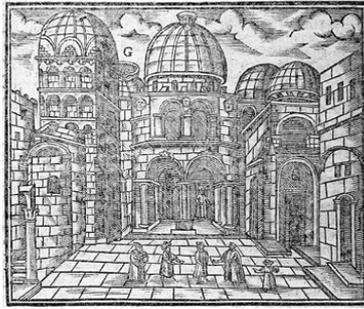


Abb. 25: Salomon Schweigger: Der Tempel zum heiligen Grab.
Holzschnitt aus »Ein neue Reyßbeschreibung«, 1608.



Abb. 26: Grabeskirche in Bernhard von Breydenbach:
Peregrinatio in Terram Sanctam. Mainz 1486, Bl. 41^v.

Den weitaus größten Anteil an den schriftlichen Äußerungen zu fremder Kunst in den Reisewerken und den Abhandlungen der Künstler haben die teils oberflächlichen, teils aber auch peniblen Schilderungen der fremden Materialien und deren Verarbeitung. Von diesen nur wenigen, aber insgesamt doch zu vielen und einander zu ähnlichen Beschreibungen, als daß sie hier alle angeführt werden könnten und müßten, sollen im folgenden nur solche vorgestellt werden, die mit einem Minimum an Zuverlässigkeit und Sachverstand vorgenommen und mit Wertungen verbunden sind. Wie bereits von Dürer zu erfahren war, riefen die "wunderliche künstliche ding" und die in ihnen sich zeigende "subtile jngenia der menschen jn frembden landen" in Europa höchste Bewunderung hervor. In den Texten gilt diese Bewunderung zunächst der oft als »unaussprechlich« oder »schier unbeschreiblich« umschriebenen Pracht und Schönheit der meist als edel und wertvoll charakterisierten Materialien, der dann eine Anerkennung der oft sehr hohen handwerklich-technischen, bisweilen der europäischen sogar als überlegen empfundenen Kunstfertigkeit folgt, mit der diese Materialien verarbeitet waren. Doch nach langen, gelegentlich sogar sehr emphatischen Beschreibungen, die den Leser beinahe glauben machen, daß die fremde Kunst die europäische bei weitem übertreffe, wird häufig am Ende mit wenigen Sätzen klargestellt, daß die wertvollen Materialien und die brillanten Arbeitsleistungen entweder »ignorant« oder »verantwortungslos« an Produkte verschwendet werden, welche vor den Regeln des europäischen Kunstsystems nicht bestehen können.

Die Bewunderung für das chinesische Porzellan, das fester Bestandteil des Sammlungsrepertoires der Kunst- und Wunderkammern seit ihrem Entstehen war und im späten 17. und im frühen 18. Jahrhundert dann Gegenstand eigener Sammlungsformen, unzähliger »Porzellanzim-

lungen - etwa Johan Nieuwhofs - über die Porzellan-Pagode von Nanking inspiriert wurden (Yamada 1935, S. 25-26; Erdberg 1936, S. 59-61; Koppelkamm 1987, S. 11).

mer«, »Porzellankabinette«, »chinesischer« und »indianischer Kabinette« wurde,⁴⁴⁶ drückt sich bereits in den zahlreichen und nimmermüden Versuchen aus, es nachzuahmen. Seit den ersten Importen chinesischer Keramiken und Porzellane im späten Mittelalter hat man - nicht nur in Europa⁴⁴⁷ - sich vergebens bemüht, das Geheimnis ihres Scherbens zu ergründen.⁴⁴⁸ "Es darf gesagt werden, daß die Geschichte der europäischen Blei- und Zinnglasuren eine Kette von Versuchen ist, das viel bewunderte chinesische harte und dünne Steinzeug und das Porzellan zu imitieren."⁴⁴⁹ Höhepunkte dieser Bemühungen, die sich bis zur Erfindung des europäischen Porzellans im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mit "der Nachbildung des äußeren Glanzes" und der Malerei-Dekore begnügen mußten, waren das sogenannte »venezianische Porzellan« (um 1470) und das sogenannte »Medici-Porzellan« (um 1550).⁴⁵⁰ Ähnliche Bewunderung und Versuche der Nachahmung, denen aber auch nur ein Erfolg in Surrogaten beschieden war, riefen die chinesischen und japanischen Lackarbeiten hervor. Der niederländische Maler und Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraeten lobt sie bei der Behandlung der Maleritechniken in seiner »Schoole der Schilderkonst« (1678) für ihre Robustheit, Dauerhaftigkeit und Leuchtkraft:

"Die dritte Form von Werken wurde mit Pinsel und geschmolzenen Wachsfarben ausgeführt, was meiner Ansicht nach etwas mit der Japanischen Art der Lackarbeiten gemein hat, um so mehr, als diese weder durch Sonne, Wind oder Meerwasser beschädigt wurden: und obwohl die Lackarbeiten bei den Japanern oft einige Erhabenheit [hier: Plastizität] haben, so sollte man vielleicht in Europa, wo die Kunst nun in soviel höherem Maße als im Osten blüht, die Kunst mit Lack flache Bilder zu machen, die die Ölfarbe an Dauerhaftigkeit übertreffen, erfinden; da uns die Technik, die man in Japan hat, genauer bekannt wurde."⁴⁵¹



Abb. 27 John Stalker: Dekorationsvorlage für eine Lackdose aus dem »Treatise of Japaning and Varnishing«, 1688.

⁴⁴⁶ U.a. Köllmann 1954, Sp. 469-476; Börsch-Supan 1973a.

⁴⁴⁷ Chrispoliti u.a. 1962, Sp. 300

⁴⁴⁸ Das Kasseler Landesmuseum besitzt eine chinesische Seladon-Schale in spätgotischer (!) Silberfassung. Köllmann 1954, Sp. 441.

⁴⁴⁹ Köllmann 1954, Sp. 440.

⁴⁵⁰ Köllmann 1954, S. 440-441.

⁴⁵¹ "De derde gedaente van werken was met het penceel, en gesmolte waschverwen, 't welk, mijns bedunkens, iets gemeens met de Japoneesche manier van lakwerk gehad heeft, te meer, dewijl dusdane Schilderyen noch door de Zon, noch den wind, noch door het zeewater beschadigt wierden: en hoewel de lakwerken by de Japanders veeltijts eenige verhevenheit hebben, zoo zoumen misschien in Europe, daer de konst nu in zoo veel hooger gaet, dan in't oosten bloeit, de konst van met lakwerk platte Schildery te maeken, die in geduurzaemheit d'oly verwe te boven gaen, en in kracht overtreffen zoude, wel uitvinden; indien ons de wijze van doen, diemen in Japan heeft, te recht bekennt waer." Hoogstraeten 1969, S. 333-334.

Zehn Jahre nach Hoogstraetens Veröffentlichung erschien in Oxford John Stalkers »Treatise on Japaning and Varnishing« (1688), eine praktische Anleitung zur Herstellung »indianischer« Lackarbeiten mit Rezepten zur Zubereitung von Lack und "mehr als hundert" Motivvorlagen [Abb. 27], die ihr Verfasser nach eigenem Bekunden von importierten Lackarbeiten kopiert hat. Auch John Stalker preist in der Vorrede seines Buches, und zwar überaus emphatisch und schwärmerisch, die »indianische« Lackmalerei, nachdem er zunächst die Malerei im Allgemeinen gelobt hat, weil sie sich "in für alle Menschen unmittelbar einsehbaren Zeichen" darstelle "und keiner Erklärung und keines Kommentators bedarf, denn sie ist eine unveränderliche und universelle Sprache. Malerei kann jene mystischen Zeichen unserer Gesichter entziffern, die in sich das Motto unserer Seelen tragen, und dabei unsere wahren Naturen lesbar machen."⁴⁵² Er betont die Macht der Malkunst, selbst die Zeiten überdauern zu können: Einzig die Malerei sei fähig, "uns in unserer Jugend und Vollkommenheit zu erhalten; diese magische Kunst, mächtiger als die Zauber der Medea verjüngt nicht nur das Alter, sondern bewahrt glücklicherweise vor grauen Haaren und Falten; und manchmal auch, wie es Orpheus mit Eurydike getan hat, zwingt sie die Schatten zu einer Kapitulation, und erwirkt eine Freilassung aus dem Grab."⁴⁵³ Die Lackmalerei im Besonderen aber übertriffe die Malerei im Allgemeinen noch bei weitem, insofern sie,

"wie der Salamander in den Flammen lebt und unveränderlich bleibt, wenn das in ihr eingesperrte Holz längst vollständig verzehrt ist. Gerade wie der Asbest der Alten, das Tuch, in welches sie ihre toten Körper wickelten, unverändert und ganz auf dem Scheiterhaufen lag und den zu Asche gewordenen Körper davor bewahrte, mit gemeinem und unkenntlichem Staub vermengt zu werden. Nicht daß sie nur stark und dauerhaft ist, sie ist auch unaussprechlich köstlich und schmückend: Was kann überraschender sein als unsere Kammern, überzogen mit Lack, glänzender und spiegelnder als polierter Marmor. Keine verliebte Nymphe braucht sich mehr mit ihrem Spiegel zu unterhalten oder Narziß sich zu seiner Quelle zurückzuziehen, um sein bezauberndes Aussehen zu prüfen, wenn das ganze Haus ein einziger Spiegel ist. All' diesem setzen wir noch hinzu die Goldzeichnung [Goldlack⁴⁵⁴], mit der Japan so exquisit geschmückt ist, daß nichts schöner, reicher oder majestätischer sein kann: Laßt die Europäer sich nicht länger in dem Irrglauben schmeicheln, sie hätten die gesamte andere Welt in stattlichen Palästen, aufwendigen Tempeln und prächtigen Gebäuden übertroffen; das alte und moderne Rom müssen nun Platz machen: Der Ruhm eines Landes, einzig Japans, hat in Schönheit und Großartigkeit allen Stolz des Vatikans zu dieser Zeit, und des Pantheons zuvor, übertroffen; letzteres, wie die Geschichte uns mitteilt, war mit purem Gold überzogen, und es war nichts anderes, als eigentümlich und übereinstimmend üblich, die Götter und Tempel mit demselben Metall zu bedecken. Ist das so seltsam und bemerkenswert? Japan kann Ihnen mit einer weitaus edleren Ansicht gefallen: nicht nur ganze [Klein-] Städte, sondern auch [Groß-] Städte sind dort mit einem solch reichen Überzug geschmückt; so glänzend und strahlend sind ihre Bauwerke, daß sie, wenn die Sonne ihren Glanz auf die goldenen Dächer versprengt, durch die Widerspiegelung ihrer Strahlen einen doppelten Tag genießen."⁴⁵⁵

⁴⁵² "[...] but Painting is drawn in a character intelligible to all Mankind, and stands not in need of a Gloss, or Commentator, for tis an unchangeable and universal language. Painting can decipher those mystical characters of our Faces, which carry in them the Motto's of our Souls, whereby our very Natures are made legible." Stalker 1688, ohne Seitennumerierung.

⁴⁵³ "[...] Painting only is able to keep us in our Youth and perfection; That Magick Art, more powerful than Medea's charms, not only renews old age, but happily prevents grey hairs and wrinkles; and sometimes too, like Orpheus and Euridice, forces the shades to a surrender, and pleads exemption from the Grave." Stalker 1688, ohne Seitennumerierung.

⁴⁵⁴ Dies ist Lack mit eingebundenem Goldpulver, "eine Technik, die man während der Ming-Zeit in China *miao-chin*, »aufgezeichnetes Gold«, nannte. Goepfer 1978, S. 224.

⁴⁵⁵ "True, genuine Japan, like the Salamander, lives in the flames, and stands unalterable, when the wood which was imprison'd in it, is utterly consumed. Just so the Asbeston of the Ancients, the cloath in which they wrapped the dead bodies, lay unchanged and entire on the Funeral Pile, and preserved the body, when reduced to ashes, from being mixt with common, and undistiguisht dust. Not that tis only strong and durable, but delightful and ornamental beyond expression: What can be more surprizing, than to have our Chambers overlaid with Varnish more glossy and reflecting than polisht Marble? No amorous Nymph need entertain a Dialogue with her Glass, or Narcissus retire to a Fountain, to survey his charming countenance, when the whole house is one entire Speculum. To this we subjoin the Golden Draught, with which Japan is so exquisitely adorned, than which nothing can be more beautiful, more rich, or Majestick: Let not the Europeans any longer flatter themselves with the empty notions of having surpassed all the world beside in stately Palaces,

In seiner "Epistle to the Reader and Practitioner" schreibt Stalker dann jedoch, seine Lobpreisungen relativierend, daß er die ansonsten »ohne Perspektive« und »ohne Schatten« authentisch kopierten Dekorationsvorlagen der »Indianer« doch »ein bißchen verbessern« mußte, wo diese "stümperhaft oder mangelhaft waren":

"In den Stichen oder Mustern am Ende des Buches haben wir ihre Gebäude, Kastelle und Türme, Figuren, Felsen und dergleichen entsprechend der Muster, welche die besten Handwerker unter ihnen uns auf ihren Kabinetten, Wandschirmen, Dosen etc. geliefert haben, genau nachgeahmt. Vielleicht haben wir ihnen ein bißchen in ihren Proportionen geholfen, wo diese stümperhaft oder mangelhaft waren, und haben sie gefälliger, doch allesamt wie antik gemacht [das heißt in Anbetracht des Folgenden: sie wurden so belassen, wie sie waren]. Hätten wir fleißig Perspektive eingerichtet oder sie, anders als sie sind, mit Schatten versehen, wären wir von unserem Plan abgewichen, der einzig darin besteht, die wahre, echte *indianische* Arbeit nachzuahmen, und hätten damit vielleicht den unerfahrenen Praktikanten in großem Maße in Verlegenheit gebracht und verwirrt."⁴⁵⁶

Eine Technik, die in Europa aufgrund der fehlenden Materialien nicht nachzuahmen war und immer ein vielbewundertes und höchstbegehrtes »Wunder« blieb, war die mexikanische Federmalerei, das Verarbeiten von Federn, besonders kostbarster buntschillernder und irisierender Kolibrifedern, zu Mosaiken und - nach der Überwältigung der Mexikaner - zu religiösen Gemälden nach europäischen Vorbildern.⁴⁵⁷ Samuel van Hoogstraeten beschreibt in einer Anekdote, die er José de Acostas Buch über »America Oder wie mans zu Teutsch nennet Die Neuwe Welt« entnommen hat,⁴⁵⁸ ihre Kostbarkeit:

"Allein glaube ich, daß ich zum Schluß noch schuldig bin, die kunstfertige Erfindung der Mexikaner vorzustellen, wie sie Acosta beschreibt: Es gibt, so sagt er, einige gute Meister unter den Indianern, die mit Daunen und Federn mit soviel Geschick die Malerei nachzuahmen verstehen, daß die Bilder der Spanier ihnen gegenüber keinen Vorzug besitzen. Und diese Art der Malerei geht auf diese Weise: Zunächst nehmen die *Tomenejos*, *Guaca*, *Mayas* und andere bunt gefederte Vögel, denen sie, nachdem sie getötet sind, mit einer Kneifzange diejenigen farbigen Federchen ausziehen, die sie begehren. Diese kleben sie mit einem dazu sehr geeigneten Leim mit solcher Fertigkeit und Sorgfalt so flach und gleichmäßig ineinander, daß es wie gemalt erscheint: Sie haben daneben soviel Klarheit und Schimmer, daß unsere Malerei dagegen verblaßt; so daß König Philipp von Spanien als er drei kleine Stücke dieser so fremdartigen Malerei sah, die als Lesezeichen in einem Brevier dienten, sagte: daß er noch nie würdigeres in so kleiner Gestalt gesehen habe. Und Papst *Sixtus* V. erfreute sich als er eine Tafel erhielt, auf der der Hl. Franziskus auf gleiche Weise mit Federn abgebildet war: als er begriff, daß sie von Indianern mit Federn hergestellt war, wollte er sie betasten und strich ein wenig mit dem Finger darüber und als er sich versichert hatte, daß es nichts anderes als Federn waren, dachte er sich, daß es wohl eine wunderbare Sache sei, so viele Federn so ineinander zu fügen, daß man sie von mit dem Pinsel gemalten Farben nicht unterscheiden konnte."⁴⁵⁹

costly Temples, and sumptuous Fabricks; Ancient and modern Rome must now give place: The glory of one Country, Japan alone, has exceeded in beauty and magnificence all the pride of the Vatican at this time, and the Pantheon heretofore; this last, as History informs us, was overlaid with pure Gold, and 'twas but proper and uniform to cloath the Gods and their Temples with the same metal. Is this so strange and remarkable? Japan can please you with a more noble prospect, not only whole Towns, but Cities too are there adorned with as rich a Covering; so bright and radiant are their Buildings, that when the Sun darts forth his lustre upon their Golden roofs, they enjoy a double day by the reflection of his beams." Stalker 1688, ohne Seitennumerierung.

⁴⁵⁶ "In the Cutts or Patterns at the end of the Book, we have exactly imitated their Buildings, Towers and Steeples, Figures, Rocks, and the like, according to the Patterns which the best workmen amongst them have afforded us on their Cabinets, Screens, Boxes, &c. Perhaps we have helped them a little in their proportions, where they were lame or defective, and made them more pleasant, yet altogether as Antick. Had we industriously contriv'd prospective, or shadow'd them otherwise than they are; we should have wandred from our Design, which is only to imitate the true genuine *Indian* work, and perhaps in a great measure might puzzle and confound the unexperienced Practitioner." Stalker 1688, ohne Seitennumerierung.

⁴⁵⁷ Abb. in Kohl 1982, S. 130-135, Bonn 2003, S. 342-352, 372-373.

⁴⁵⁸ Hier zitiert ist die deutsche Übersetzung der Ausgabe Madrid 1590: Acosta 1605 [Acosta 1991].

⁴⁵⁹ "Alleen dunkt my, dat ik tot besluit noch schuldich ben te stellen den konstigen vond der Mexikanen; gelijkze *Acosta* beschrijft: Daer zijn, zegt hy, zommige goede meesters van Indiaenen, die met pluimpjes en veeren

Fast alle noch heute in den Museen der Welt erhaltenen südamerikanischen Goldarbeiten verdanken ihr »Überleben« einzig der Tatsache, daß nicht die spanischen Eroberer, sondern erst Forscher in jüngerer Zeit sie gefunden haben. Nicht ein einziges Stück aus dem Goldschatz Motecuhzomas II., von dem auch Dürer nur einen winzigen Bruchteil gesehen hat, ist erhalten.⁴⁶⁰ Aber trotz oder vielleicht gerade wegen ihres raschen Verschwindens aus öffentlicher Präsenz blieben die sagenhaften Gold- und Silberschmiedearbeiten der Neuen Welt doch die reichste und bis heute nie versiegende Quelle europäischer Bewunderung. Noch lange nachdem ihre neuen Besitzer sie bereits eingeschmolzen hatten, weil sie den Materialwert dieser Arbeiten durchweg weitaus höher einschätzten als deren kunstvolle Gestaltung, geisterten sie durch die Reiseliteratur und wurden geradezu zum kanonischen Repertoire der in den Reiseerzählungen eingewobenen Wundererzählungen antiker Tradition. Nichts scheint den Erzählungen vom sagenhaften Goldreichtum der Neuen Welt an Faszination gleichgekommen zu sein. Johann Daniel Major gibt in seinem Buch »Unvorgreifliches Bedencken Von Kunst= und Naturalien= Kammern insgemein« (1674) einen Eindruck dieser Faszination. Bei ihm, wie bei anderen Autoren, ist die Bewunderung aufs engste verknüpft mit einem mehr oder weniger offenen Abscheu vor dem vermeintlich ethisch unverantwortlichen Gebrauch der »heidnischen Wilden« dieses bei ihnen, scheinbar zu Unrecht, im Überfluß vorhandenen Materials, einem Abscheu, der sich nur allzu leicht auch als Entlastungsstrategie durchschauen läßt, die dazu diente, die Plünderung und das Einschmelzen des Goldes zu legitimieren. Im ersten Kapitel seiner "Vorstellung etlicher Kunst= und Naturalien= Kammern in America und Asia" berichtet Major "Von den kostbaren Raritäten und Prang= Zimmer *Ingae*, Königs in Peru" und kolportiert dabei die als »fabelhaft« berüchtigten Wundererzählungen des Erasmus Francisci (1668):⁴⁶¹

"§ 4. In dieser fürtrefflichen Stadt [Cuzco] nun gleichwie die *Ingae* oder Peruanischen Könige, ihr fürnehmstes Reichthum beysammen gehabt; also hat absonderlich der Letzte von Ihnen gantze Wercke von Gold auffgeführt, und an herrlicher Pracht, allen Peruanischen, und andern heidnischen Königen es weit zuvor gethan, wie *Erasmus Francisci*, im dritten Theil <pag. 1689.> seines Ost= und West= Indianischen Lust= Gartens berichtet. Denn seine Burg oder Königl. Schloß ist nicht mit Kalck und Steinen, sondern mit lauter gediegenem Gold bedeckt gewesen: und nechst der Burg ein Garten, der mit nichts anders, denn Gold gepflastert: und Bäume darein mit ihren Blättern, Blum= und Früchten, in schöner Ordnung gesetzt, nicht lebend, grünend, oder wachsend, sondern gleichfalls von Golde, in grosser *abundantz*, und Lebens= Grösse, also, daß selbiger Garten gleichsam einen von so viel Sonnen glänzenden Wald präsentiret; und fast jemand in Zweifel gerathen solte, ob in der gantzen Welt so viel des besten, gelb= glänzenden Metalls zu finden seye: Ich aber am allermeisten über diesen an Gold unersättlichen *Midas* mich verwundere, daß der so gar abscheuliche Überfluß von dem leb-losen so vielen Klumpen Dreck ihm endlich einmal kein Grauen oder Verdrub erwecken können. Ja man will sagen, daß auch sein Sarg, und sein gantzes Grab= Gewölbe von klarem Gold gewesen: und viel andere Dinge mehr.

weeten na te bootsen de Schilderyen, met zoodanigen welstant, datter de Schilders van Spanjen gansch geen voordeel teegen hebben. En deeze manier van Schilderen gaet aldus toe: Voor eerst hebben zy de *Tomenejos*, *Guaca*, *Mayas*, en andere veelverwich gevederde vogelen, waer uit zy, die dood zijnde, met een nijptangskens, zoodane kleurde vederkens trekken, als zy begeeren, klevende die, in een daer toe zeer bequame lijm, met zulk een raddicheit en netticheit, zoo effen en gelijk, in elkander, dat het teenmael geschildert schijnt: hebbende daer nevens zoodanig een klaerheyt en luister, dat het onze Schildery verdooft; zoo dat Koning *Filijps* van Spanje drie kleine stuxkens, dienende tot een bladwijzer in een getyboek, van deeze zoo vreemde Schildery ziende, zeyde: dat hy noit in zoo kleyne figuren waerdiger dingen gezien hadde. En Paus *Sixtus* de vijfde verblyde hem in't ontfangen van een tafereel, waer in Sint *Franciscus* aldus met veeren was avgebeelt: maer als hy verstont dat het van d'Indianen en met pluimen gemaect was, zoo wilde hy't beproeven, strijkende een weinich met den vinger daer over, en aldus tastelijck verzekert zijnde, dat het niet dan veerkens waren, liet hy hem dunken, dat het wel een wonder dingen was, zoo veelerley verwige pluimkens zoo net in een te voegen, datmenze van met het pinseel geschilderde verwen niet en konde onderscheyden." Hoogstraeten 1969, S. 341.

⁴⁶⁰ Krickeberg 1975, S. 138.

⁴⁶¹ Francisci 1668, "which is a confused collection of anecdotes, miracles, and half-scientific observations from all parts of the world." Erdberg 1936, S. 8 (Anm.).

§ 5. Doch daß ich zu unserm Zweck wiederumb näher komme, und desfalls auch etwas Lobwürdiges von Ihm erzehle; so ist zu mercken, daß gleichwohl bey solcher seiner *Prodigalität* diese Art einigerley Curiosität bey Ihm mit eingelauffen, daß nemlich Er nicht allein gantz guldene Bäume im Garten, wie gedacht, sondern auch so wohl in= als auch ausserhalb desselben, so vielerley Geschlechter und Arten von vierfüßigen Thieren, von Vögeln, Würmen, Kräutern, Blumen, und anderer Erd= Gewächse, in gantz Peru gewesen, deroselben nach dem Leben gemachte Bildnisse Er von pur= lauterem Golde, und mit kostbaren Edelsteinen auff's herrlichste ausgeziert, und in gewissen Gemäch= und Kammern seines Königlichen Pallasts ordentlich aufgesetzt, zu täglicher Belustigung gehalten, nicht allein wegen der Materie, woraus solche Bilder gemacht, sondern auch wegen der äusserlichen Figur, und so mannigfaltiger Gestalt der Dinge; und also sich über= curios bemüht, die Reichthümer der Natur, gleichsam in einen kurzen Begriff, und güldenes Register zu bringen. Welches aber nur ein Todten= und Schatten= Werck gewesen, gegen dem, was in folgendem Capitel von *Montezuma*, dem Mexicanischen Könige, nach Darzwischenetzung folgender wenig Zeilen, bald erhellen wird. [...]"⁴⁶²

In seinem zweiten Kapitel berichtet Major dann ausführlich "Von der noch kostbarern Curiosität des Mexicanischen Königs *Montezuma*", und in dritten Kapitel erörtert er die Frage, "Ob König *Montezuma* wol gethan, daß er Zwergen und allerhand Miß=geburten, unter seinen Raritäten, gewisse Behältnisse zugeeignet?" und behandelt dabei die ethischen Probleme, die eine solche Praxis des Sammelns und Zeigens von "Monstra" aufwirft. Diese rechtfertigt er schließlich mit folgenden raffinierten Sätzen, die einmal mehr sowohl das Wunder- und Sensationsbedürfnis als auch das Vorzeige- und Verblüffungsbedürfnis seiner Zeit illustrieren:

"Was also Gott in der Anzahl seiner Geschöpfe vertragen kan, dem kan der Mensch ja leichtlich und gern, auch einen Neben=Raum in seiner Curiösität vergönnen.

§. 4. Zum <2.> **wil man ja in Curiösen Gemächern mehrentheils Raritäten haben. Was meritiert aber den Titul der Raritäten mehr, als Monstra?** sintemal sie eben deßwegen im lateinischen *Monstra* genennet werden, oder ihren Nahmen von der *Monstranz*, oder *Monstrieren*, das ist von öffentlichem Darzeigen, und fleissiger Beschauung führen, aldieweil es rar und selten geschicht, daß dergleichen Dinge zu Tage kommen: Ja je rarer oder ungewöhnlicher sie sind; das ist, je weiter sie von der Mittelstrasse der ordinariegehörigen Beschaffenheit abschreiten, je mehr verwundern wir uns darob, oder haben einige Belustigung davon."⁴⁶³

Von diesem dritten Kapitel schlägt Major dann noch eine uns heute auf den ersten Blick befremdlich anmutende Brücke von den "Zwergen und Mißgeburten", die Motecuhzoma - übrigens nicht anders als mancher europäische »Kunst- und Wundersammler«⁴⁶⁴ - zu seinen »Samm lungsgütern« zählte, zu einem Anhang "Von der *Civil*-Bau= Kunst, so fern nemlich der fürnehmste Grund derselben genommen ist. Von der *Proportion* der Gliedmassen, unsers Menschlichen Leibes", indem er dort schreibt:

"Im Neunten Paragrapho des 3. Capitels, ist durch Veranlassung, von den Zwergen und Mißgeburthen Königes *Montezuma* in *Mexico* zu reden, etwas von dem alten Romanischen, und höher als Er voriger Zeit gehalten worden gelahrten Bau= Meister *Vitruvio*, gemeldet worden, welcher gestalt nemlich Er allerwegen die Natur zum Pol-Stern und Richtschnur seiner *Actionen* gesetzt, und nicht vor wolgebaut erkennen mögen, welches nicht aus der Symmetrie der Glieder des menschlichen Leibes, guntentheils dargethan, bekräftigt, und *illustriert* werden möchte."⁴⁶⁵

⁴⁶² Major 1714, S. 29. Auch José de Acosta [1991 (1605), S. 119] berichtet: "Solche Fische, Vögel und Wildtieren, die der König nirgends lebendig auftreiben konnte, ließ er in kostbare Steine oder in Gold und Silber hauen."

⁴⁶³ Major 1714, S. 31.

⁴⁶⁴ Oleg Neverov [1985, S. 60] schreibt über die Kunstkammer Zar Peters I.: "One speciality of Peter's museum was the presence of *live* exhibits, such as a young hermaphrodite (who later escaped from the *Kunstkammer*), and the monsters Foma, Jakob and Stepan, who also served as stokers. Foma, the son of a peasant from Irkutsk province, had only two gigits on each hand and foot. After his death, Peter had him stuffed and exhibited in the *Kunstkammer*, next to the skeleton of the giant Bourgeois." Von (auch "ausgestopften" und "ausgedorrtten") Menschen im Inventar europäischer Kunst- und Wunderkammern (u.a. Gottorf) schreibt auch Stefan Goldmann [1982, S. 158].

⁴⁶⁵ Major 1714, S. 39.

Proportion und Schönheit beziehungsweise "Wohlbeschaffenheit" sind die vermeintlich »natürlichen«, elementaren europäischen Meßlatten, die Major und andere Autoren sowohl an die künstlerischen Hervorbringungen ihrer eigenen und fremder Kulturen als auch an die Gestalt der Natur selbst und damit auch an die Anatomie der Menschen anlegen. Sie folgen dabei - nicht immer so deutlich wie Major, der sich direkt auf Vitruv bezieht - den in der Renaissance formulierten Regeln zu Proportion und Schönheit (Zusammenstimmen), und weder die fremden Menschen noch ihre Hervorbringungen können diesen Regeln genügen. In der deutschen Übersetzung (1699) seiner »Nouveaux mémoires de l'état présent de la Chine« (1697), einer Beschreibung Chinas in Form von »Sendschreiben« an "vornehme gelährte Leute", bemängelt der französische Jesuit Louis Le Comte unter denselben Prämissen das ästhetische Empfinden der Chinesen in ihren Selbstdarstellungen:

"MONSEIGNEUR, Sie werden sonder Zweifel die Figuren, so auf dem Porcellan und den Sinesischen Cabineten gemalet seyn, in acht genommen haben. Unsere Europäische Gemälde schmeicheln uns allezeit, aber der Sineser ihre, verstimlen und verstellen sie lächerlich. Sie seyn nicht so übel gestaltet, als sie sich selbst machen. Es ist war, sie kommen mit unserer Abbildung nicht überein, die wir uns von der warhaften Schönheit [184] machen. Sie wollen, daß ein Mann groß, dick und fett seyn soll, daß er eine breite Stirn, kleine und niedrige Augen, eine kurtze Nase, ein wenig große Ohren, einen mittelmäßigen Mund, langen Bart und schwartze Haare habe. Die zarte Gestalt, das lebhafte Wesen, der edle und frische Gang, welchen die Frantzosen so hoch achten, steht ihnen gantz nicht an. Ein mensch ist guter Gestalt, wann er einen Tragsessel füllet, und durch sein ernstes Wesen, und starcken Leib, wann ich so sagen darff, eine vierschrotige Figur machet."⁴⁶⁶

Im zweiten Buch des Kapitels "Polymnia" seiner »Schilderkonst« behandelt auch Samuel van Hoogstraeten die Regeln von Proportion und Wohlbeschaffenheit ("welschaepenheyt") in der Anatomie, und besonders widmet er sich der Relativität der Schönheit unter den Völkern, von denen manche, "durch ein verkehrtes Urteil, diese natürliche Wohlbeschaffenheit durch Kunst oder durch Gewalt zu verbessern versuchen". So würden die Menschen in Cumaná (Venezuela) die Köpfe ihrer neugeborenen Kinder zwischen Baumwollkissen pressen, damit ihre Gesichter schmal blieben, die Tupinamba dagegen würden "platte Fratzen" vorziehen und daher ihren Säuglingen die Nase eindrücken, die Peruaner hätten "eine solche Lust an langen Ohren, daß sie sich, von jung an, einige Gewichte aus Metall daran hängen, damit sie ihnen endlich bis auf die Schultern herab reichen." Er beschließt seine Schilderung, die unter anderen auch die Indianer in Florida, die Chinesen, Kaffern und Hottentotten einbegreift, mit den Worten: "Gewiß unterscheidet den Menschen wenig vom Tier, wenn die Vernunft in ihm entweder schlummert oder tot ist. Und wenn auch ganze Völker mit solchen Torheiten behaftet sind, so wird sich doch derjenige, der seinen natürlichen Verstand gebraucht, vor all' diesen Verbesserungen ekeln."⁴⁶⁷

Auf die europäischen Regeln und Ordnungen von Proportion und Schönheit wird stets auch Bezug genommen, wenn fremde Architekturen beschrieben werden, und diesbezüglich erweisen sie sich durchweg als nicht »in Ordnung«. Bevor dieses Fazit gezogen wird, sind jedoch in langen Passagen das Können der Handwerker, ihre unnachahmliche "Geschicklichkeit und Nettig-

⁴⁶⁶ Le Comte 1699, S. 183-184

⁴⁶⁷ "Maer hier schiet my in't zin, hoe niet alleen byzondere personen, maer zelfs geheele volken, door een verkeert oordeel, deeze natuerlijke welschaepenheyt, door konst of door gewelt zoeken te verbeeteren. Want men vertelt van die van Cumana, datze de hoofden der eerstgeboore kinderen tusschen boomwolle kussens prangen, op daat de aengezichten smal, en dus, nae haer gevoelen, schoon zouden zijn. De Tovoupinambaultiers darentegen begeeren platte tronien, daerom drukken zy der vrugt, zoo draeze gebooren is, met den duim de neus in. De Peruanen in't Westen, en die van Cochín, en zommige andere volken in't oosten, hebben zulk een lust in lange ooren, datze daer, van jongs af aen, eenige zwaerte van metael aenhangen, totze eyndelijk tot aen hunne schouderen reyken. [...] Zeker de mensch verschilt weynig van een beest, als de redelijckheit in hem of slumert, of doodt is. En schoon geheele volkeren met gemelde zotheden behebt zijn, zoo zal de gene, di zijn natuerlijk verstant gebruikt, van al deeze verbeteringen walgen." Hoogstraeten 1699, S. 48-49.

keit", ihre Fähigkeit mit weitaus weniger Werkzeugen auszukommen als die Europäer,⁴⁶⁸ und das unerklärliche und unbeschreibliche »Wunderbare«, das »Je-ne-sais-quoi«⁴⁶⁹ ihrer Produkte erläutert worden. Louis Le Comte faßt am Ende des 17. Jahrhunderts die Wertungen der europäischen Reisenden zusammen und erklärt dabei auch, wie es zu »falschen positiven« Wertungen fremder Kunst kommen könne. Zunächst über die Torbauten von Peking (1), dann über die höchstbewunderte Porzellan-Pagode von Nanking (2)- das Vorbild vieler Pagoden in der europäischen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts - und schließlich über den Kaiserlichen Palast von Peking (3) schreibt Le Comte:

(1) "Wann man auf nichts anders, als die Zierlichkeit des Wercks, und Annehmlichkeit des bauens acht hat, so seyn die Pforten zu *Paris* ungleich schöner. Allein, wann man nahe an *Pekin* kommt, so muß man bekennen, daß viele große Gebäude, und wann ich so sagen darff, diese stolze Klumpen, so unförmlich sie auch seyn, ich weiß nicht was vortreffliches haben, welchen alle unsere Zierraten nicht gleich kommen können."⁴⁷⁰

(2) "Die Dächer <dann nach Gewonheit der Sineser hat man zwey; eines das von der Mauer ausgehet, das andere, das die Mauer bedecket> die Dächer, sage ich, seyn von grünen Steinen, glänzend und gefürnißt. Das inwendige Zimmerwerck ist bemalt, und mit unzehlichen, auf verschiedene Art in einander gefügten Stücken besetzt, welches kein geringerer Zierrat bei den Sinesern ist. Es ist gewiß, daß ein solches Gehölzte von allerhand Balcken und Spitzen, welche da überal anzutreffen seyn, etwas ich weiß nicht was, sonderliches und wundersames hat: dann es ist wol zu begreifen, daß zu solchen Wercken Arbeit und Kosten gehören: wiewol dergleichen Gewirre in der That nur aus Unwissenheit der Werckleute herrühret, welche die zierliche Einfältigkeit, [118] welche man an unsern Gebäuden bemercket, und die ihnen ihre Stärcke und Schönheit giebet, noch nicht haben treffen können."⁴⁷¹

(3) "Die Flügel der Höfe seyn mit kleinen Gebäuden, oder Gängen umgeben; wann man aber an die käyserliche Zimmer kömmt, haben die mit großen Seulen unterstützte Gänge, die Stufen von weißem Marmel, über welche man in die höhern Säle steigt, die von vergildeten Ziegeln glänzende Dächer, die Zierraten der Bildhauerey, der Fürniß, die Gold=Wercke, die Schildereyen, der Fußboden, welcher fast durchgehend von Marmel oder Porcellan ist, insonderheit aber die große [90] Menge der unterschiedenen Stücken, daraus sie bestehen; diese Dinge alle, sag ich, haben ein prächtiges Ansehen, und stellen eines grossen Printzen Palast vor. Aber auch die unvollkommene Muster, welcher sich die Sinesische *Nation* bey allen Künsten jederzeit bedienet, lassen in dem gantzen Gebäude wesentliche Fehler sehen. Die Wohnungen schicken sich nicht zusammen; die Zierraten seyn den Regeln wenig gemäß; man siehet alhier nicht die *proportion*, welche unsere Paläste annehmlich und bequem macht. Mit einem Wort, man findet alhier überal, ich weiß nicht was unförmliches, von solcher Art, wann ich mich erklären darff, welche den Europeern nicht anstehet, und welches allen denen verdrießlich fällt, die einen Verstand von der rechten Bau=Kunst haben. Gewisse Beschreibungen unterlassen nicht, davon als von einem Meister=Stück zu reden: welches daher kommt, daß die Missionairen,

468

"Ich berichte Ihnen, MONSEIGNEUR, nichts von ihrer Geschicklichkeit und Nettigkeit, was die Arbeit von Seide, Porcellan, Fürniß, und der Baukunst anbelanget. Es seyn [349] dieses Materien, davon in sonderlichen Relationen zur Genüge gehandelt ist. Und es ist genug bekandt, daß die sinesischen Stoffe nicht allein schön, sondern auch vollkommen gut seyn; daß der Porcellan von einer Nettigkeit und Zeug ist, den man nicht nachmachen kan; daß ihr Fürniß, und dessen Gebrauch bey den Cabinetten, Tischen, Luftschirmen, gantz Europa in Verwunderung gebracht. Was ihre Baukunst betrifft, wie wol sie einen Sinn darinnen haben, der von unserm sehr unterschieden, und ferne von der Vollkommenheit ist, dahin wir vermeinen gelangt zu seyn; so muß man dennoch bekennen, daß man in Sina Stücke von der Bildhauerey findet, die vollkommen wol gearbeitet seyn, und daß die gemeine Gebäude, als da seyn die Pforten der grossen Städte, die Thürne, die Brücken, einige überaus schöne und herrliche Dinge haben. Mit einem Wort, die Sineser seyn, was die Künste betrifft, geschickt, arbeitsam, sorgfältig, anderer Völcker Erfindungen zu untersuchen, und sehr fähig, dieselbe nachzumachen. Dieses aber kommt ihnen allein und absonderlich zu, daß sie zu allen ihren Wercken sehr wenig Werckzeug, und sehr ringfügige Maschinen haben; zu deren Verfertigung unsere Künstler hingegen eine fast unendliche Zahl Instrumenten gebrauchen." Le Comte 1699, S. 348-349.

469

Zum »je ne sais quoi« als Terminus des kunsttheoretischen Denkens im 17. und 18. Jahrhundert siehe Knabe 1972, S. 347-352.

470

Über die Torbauten von Peking, Le Comte 1699, S.109.

471

Über die Porzellanpagode von Nanking, Le Comte 1699, S. 117-118.

die solche gemacht, vielleicht keine bessere in *Europa* gesehen haben; oder daher, daß sie nach vielen Jahren es gewohnt worden: dann wann man nicht achtung giebt, do wird das, so anfangs mißfället, durch die Gewonheit erträglich. Die Einbildung verursacht dieses; und daher kommt es, daß in diesem Stück ein Europeer, der zwanzig oder dreißig Jahr in Sina gewesen, bißweilen ein schlimmerer Beurteiler ist dessen, was er siehet, als einer, der nur dahin kommet. Dann gleich wie eine gute Ausrede unter denen Leuten, so übel sprechen, verderbet wird; also verleuret sich auch unterweilen ein guter Verstand in Gesellschaft derer, die keinen haben."⁴⁷²

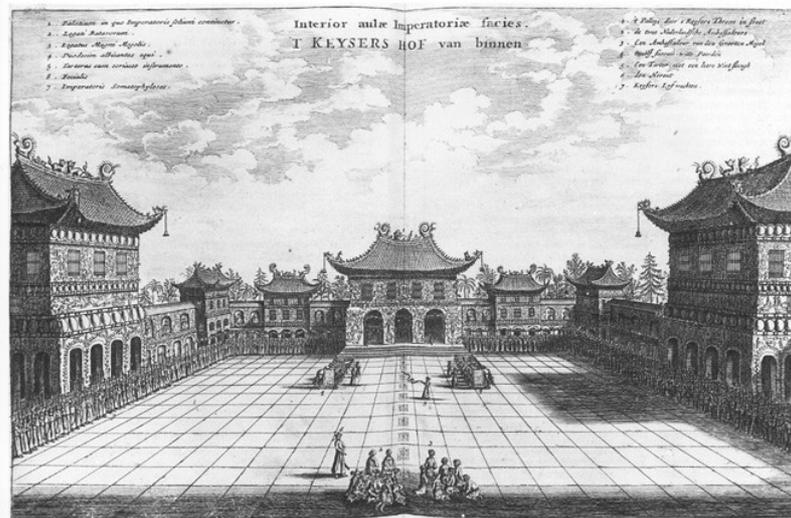


Abb. 28: Der Innenhof des Kaiserlichen Palastes in Peking, Kupferstich aus Nieuhofs »Gesandtschaft«, 1669.

Eine gewisse Sonderrolle bei der Beurteilung außereuropäischer, insbesondere chinesischer Kunst nimmt Johann Nieuhof ein, der im Auftrag des Amsterdamer Sammlers Cornelis Witsen in den Jahren 1655-1657 die erste niederländische Gesandtschaft unter der Leitung von Pieter de Goyer und Jacob Keyzer nach China begleitet und dabei Zeichnungen angefertigt hat [Vgl. die danach entstandenen Stiche in Abb. 28-30, 67], die für viele europäische Exotismen des 18. Jahrhunderts zum Vorbild wurden.⁴⁷³ Wie nahezu alle Autoren, so kann auch Johan Nieuhof nicht umhin, bei allem überschwenglichen Lob der "Fürtreff= und Herrligkeit" besonders des Kaiserlichen Hofes von Peking, der "an Pracht, Kunst, Kostbarkeit, wie auch Menge der Saale und Gemächer, Lust=Hofe und Gänge, Garten und Thier=garten, Teiche und dergleichen, alle Königliche Höfe in gantz Europa weit übertrefte",⁴⁷⁴ gegenüber der chinesischen Architektur am Ende doch noch die Überlegenheit der europäischen zu konstatieren, die er besonders - unfairerweise jedoch ohne in Holz- und Steinbau zu differenzieren - in deren Dauerhaftigkeit (»firmitas«) behauptet:

"In der Baukunst, so wol dero Fürtreffligkeit als Dauerhafftigkeit betreffend, sind die Sineser mit den Europeern keinesweges zu vergleichen; weil die Sineser die Häuser, so sie an ordnen, nach der kürze Menschliches Lebens schätzen, denn sie bauen nur vor sich selbst, wie sie reden, nicht vor andere; Die Europeer aber streben aus einer angebohrnen Lust und Begierde, nach der Langwierig= oder Ewigkeit. Diß ist die Uhrsach, warumb die Sineser nicht begreifen noch sich einbilden können die Fürtreffligkeit und Pracht, so wol König= und Fürstlicher, als Privat=[237] Leute Häuser in Europa; und wenn sie bisweilen hören, daß unsere Gebäwe oft viele hundert Jahre wahren, und etliche davon tausend, andere zwey tausend Jahr stehen bleiben, müssen sie darüber verstummen, und sich hoch verwundern."⁴⁷⁵

⁴⁷² Über den Kaiserlichen Palast von Peking, Le Comte 1699, S. 89-90.

⁴⁷³ Dazu nun grundlegend Ulrichs 2003. Friederike Ulrichs hat einige dieser in zeitgenössischen Kopien erhaltenen Zeichnungen im Besitz der Bibliothèque Nationale, Paris, publiziert.

⁴⁷⁴ Nieuhof 1669, S. 176-179.

⁴⁷⁵ Nieuhof 1669, S. 236-237.

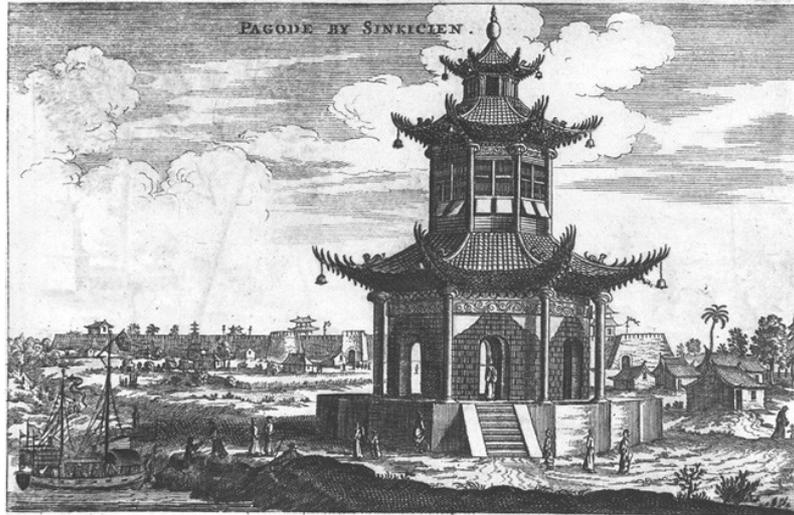


Abb. 29: Die Pagode von Sinkicien. Kupferstich aus Niehofs »Gesandtschaft«, 1669.

Andererseits ist Johan Nieuhof auch ein Kabinettstück der Beschreibung fremder Kunst zu verdanken, eine Beschreibung, die zwar an Schrift gewordener Sprachlosigkeit ob der ungeheuren "Bestürzung",⁴⁷⁶ des "Entsetzens" und "Verstummens" über Unerhörtes und nie zuvor Gesehenes selbst noch Dürers spektakuläre Tagebuchnotiz übertrifft, die den beschriebenen Werken aber gleichzeitig auch eine ansonsten stets negierte künstlerische Qualität zuerkennt. Es ist bezeichnend, daß Nieuhof in diesem Zitat »Bauwerke« aus der chinesischen Gartenkunst beschreibt, einer chinesischen Kunstform, die im 18. Jahrhundert mehr und intensiver als jede andere in Europa rezipiert wurde und mit zu einer entscheidenden Reform der europäischen Gartenkunst beigetragen, wenn nicht vielleicht sogar erst initiiert hat (siehe hier Kap. VI.1). Die »Bauwerke«, die Nieuhof beschreibt, sind künstliche Felsen - "Kunst Klippen, oder gemachte Steinrotzen" ("Rupes arte factae") - in den Kaiserlichen Gärten von Peking⁴⁷⁷ und im Dorf "Pekkinsa" [Abb. 30]:

"Ehe man an diß Dorf kompt, siehet man ferner davon, nicht weit vom Strade, etliche Felsen oder Steinklippen, mit Menschen Händen gemacht, dermassen künstlich ausgearbeitet und so wunderartig formirt, daß nicht so sehr die Künstler, als die Natur selbst des Wercks Meister zu seyn scheint.

[...]

[85] [...]

Das ansehnlichste unter allen in gemeldetem Dorffe, das am wenigsten [durch die Kriege mit den "Tartern"] geschendet, und noch etwas von seinem vorigen Glantz behalten, <wie in beygefügeten Kupffer zusehen> hub seine zierliche Spitze oder Gipfel über die 40. Fuß in die Höhe. In der Mitten hatte es zwey artige, und gar künstlich ausgehölete Gemächer, die fein gerade über einander gefüget waren, und diß Kunststück in zwey gleiche Theile von einander scheideten. Zu diesen Gemächern steigt man auff einer Windeltreppen, so ebenmässig nicht weniger künst= als köstlich gebawt, so woll unten als oben vier Trit breit ist, hinauff. Diß gantze Werck, so man billig vor das achte Wunder der Welt halten möchte, bestund aus Thon, Leim, und dergleichen Materie: welches alles so künstlich und artig formiret, auch dermassen hart gebacken war, daß man über die Erfindung, Kunst, und anmuhtige Gestalt des gantzen Wercks sich entsetzen, und verstummen muste, ja fast gar vor Verwunderung entzückt ward, daß Menschen Hände die Natur so eigentlich hätten nachaffen können. Und damit ich den Landesleuten, und andern, desto klährlicher zeigen möchte, in was Form und Gestalt diese nachgeaffete Steinrotzen hie zu sehen, hielt ichs der Mühe wehrt, den grössten davon, der auch am wenigsten geschendet war, recht nach dem Leben abzureissen, und die völlige Abbildung

⁴⁷⁶ "Es sind aber die Gebäue, welche man am Keyerlichen Hofe in so grosser menge siehet, allesamt gantz herrlich und prächtig ausgeputzt, und mit vergüldeten Galdereyen, wie auch Gitter= und Bildwercken, von aussen so künstlich gezieret, daß sie niemand unter uns ohne Verwunderung, ja Bestürzung sehen konte." Nieuhof 1669, S. 178.

⁴⁷⁷ Nieuhof 1669, S. 179. Diese Beschreibung wiederholt Teile der hier zitierten Beschreibung von den Seiten 84-86.

dessen, woraus man auch von der andern Beschaffenheit leitlich urtheilen kan, in beystehendem Kupffer vor Augen zu stellen.

Dergleichen Kunststücke, oder mit Menschen Händen gemachte Steinrotzen, findet man auch zu andern Orten in *Sina*; welche nicht allein mit solchen Gemechern, und Treppen versehen, sondern auch mit mancherley Bäumen, Springbrunnen, und dergleichen Anmuthigkeiten herzlich gezieret seyn. Sonderlich aber dürfften an Kunst, [86] Pracht und Herzlichkeit, den obgedachten im geringsten nicht weichen diejenigen, womit der grosse Tartarische *Cham* seine Keyserliche Lustgarten zu *Peking*, dermassen schön, und fast unnachmachlich hat ausgeschmücket, daß man mit Warheit sagen könnte, es hätten die über die masse sinnreichen Sineser weit mehr Verstandes, Kunst, und Behendigkeit daran erwiesen, als jemahls die Poeten dem scharffsinnigen *Daedalo* zugeleget haben. Und wiewol mir nicht gestattet ward, diese Steinrotzen zu *Peking* in Augenschein zu nehmen, <davon hernach mit mehrem;> will ich doch hie erzehlen, was mich alda von einer derselben, unterschiedene glaubwürdige Leute berichtet: nemlich daß sie viele Kammern und Gemächer in sich fasse, mit Windeltreppen und Gängen allenthalben versehen, und, daß noch mehr ist, mit mancherlei Bäumen bewachsen, dazu mit künstlich gegrabenen Bächlein beflossen sey. Man sagt, daß die grossen Herren in *Sina* solche prächtige Wercke machen lassen, nicht allein ihren Reichthumb und Herrligkeit zu entdecken, sondern auch wider die Hitze der Sonnen sich zu beschirmen und erquicken. Als ich diß der Kunst an der Natur erwiesene Meisterstück, in abgemeldtem Dorffe, mit höchster Verwunderung beschawet, und mit Fleiß entworfen, muste ich endlich, dem herrlichen Wercke zu ruhm, in folgende Verßlein herausbrechen.

Wie kan doch Menschen Witz was seltsamers aussinnen,
Damit die KUNST so recht abbildet die NATUR?
Sich' eins diß Wunder-Werck, von aussen und von innen,
Und sag', ob Unterscheid man zwischen beyden spür?"⁴⁷⁸



Abb. 30: "Rupes arte factae". Kupferstich aus Nieuhofs »Gesandtschaft«, 1699.

Wenn ansonsten ausdrücklich nach den Regeln des europäischen Kunstsystems Kritik an außereuropäischer Kunst geübt wird, fällt sie am stärksten und bisweilen auch unverhohlen - ohne Verbrämung im Lob der Pracht und der technischen Perfektion - auf die Malerei und die Bildhauerei im Allgemeinen. Dabei wird die Plastik niemals auch nur im mindesten detailliert künstlerisch gewürdigt, sondern stets pauschal, oft nur mit einem einzigen, mit der Malereikritik verbundenen Satz abqualifiziert. Als wesentlichen Grund für diese äußerst reservierte Haltung zur Plastik darf man wohl religiös bedingte Abwehr vermuten, denn die von Europäern am eindringlichsten wahrgenommenen Plastiken waren hauptsächlich Kultplastiken, also "abscheuliche", "grewliche", "scheußliche" "Götzenbilder", die man mit den dargestellten "Götzen" und ihren Kulturen identifi-

⁴⁷⁸

Nieuhof 1669, S. 84-86.

zierte. Zu den frühesten »Pauschal-Kritiken« zählt jene des Jesuitenmissionars Matteo Ricci⁴⁷⁹ in einem Brief aus dem Jahr 1610. Sie führt bereits alle wesentlichen »Mängel« auf, die als Topoi in sämtlichen späteren Kritiken genannt werden:

"[...] sie wissen weder mit Öl zu malen noch Schatten zu setzen. Alle ihre Gemälde sind tot und ohne jedes Leben. In der Bildhauerei sind sie gänzlich erbärmlich. Ich weiß nicht, ob sie andere Regeln der Proportion und der Symmetrie haben als das Augenmaß, das sich in Objekten großer Dimension sehr leicht täuscht, und sie machen immens große Figuren sowohl aus Stein als auch aus Bronze."⁴⁸⁰

Das Fehlen der Beherrschung der Ölmalerei, das Fehlen der Beherrschung der europäischen Illusionstechniken, wie Perspektive, Schattierung und Farbbrechung und Farbabstufung zur Erzielung der Illusion von Plastizität und Dreidimensionalität, und das Fehlen von Proportionskanones sind die hauptsächlichen Mängel, mit denen die »ostindische« Kunst den Europäern behaftet erscheint - und umgekehrt, so läßt sich feststellen, gibt die Nennung dieser Mängel jene Prinzipien wieder, die den Europäern als die wesentlichen ihrer Kunst erscheinen. Als einzig mögliche, mehr oder weniger direkt geäußerte Erklärung für diese Mängel erscheint den Europäern ihre absolute Gewißheit, daß diese - bei all' ihrer "Artigkeit" und "Nettigkeit" - *noch* »unwissenden«, *noch* "unerfahrenen", *noch* "unvollkommenen" Völker den vermeintlich vollkommenen europäischen Entwicklungsstand *noch nicht* erreicht haben. Diese Auffassung, welche in der Vorstellung gebunden ist, der gegenwärtige Zustand der fremden Kultur entspräche einem frühen Zustand der eigenen, wird auch von Samuel van Hoogstraeten und, wie sich (hier in Kap. IV) noch zeigen wird, von Charles Perrault vertreten. Hoogstraeten vergleicht in seiner »Schilderkonst« die japanische und die chinesische Malerei in ihrer fehlenden Plastizität und in ihrer "Steifheit" mit der byzantinischen, obwohl er andererseits vermutet, daß die Kunst, während sie in Europa zur Zeit der Goten "tot lag", sie vielleicht in Japan und China noch gelebt haben könnte.⁴⁸¹ Selbst der ansonsten wohlwollende Johan Nieuwhof beklagt die Mangelhaftigkeit chinesischer Malerei und Plastik:⁴⁸²

"Zu Gemälden und der Mahlkunst, die sie allwege in ihren Künsten viel gebrauchen, lassen diese Völker grosse Lust und Begierde spühren; sind aber doch in Verfertigung fürtrefflicher Kunststücke, mit den Europeern nicht zu vergleichen: denn an einem Theil sind sie im Schatten=machen noch unerfahren, am andern wissen sie die Farben nicht zu temperiren, noch mit Oel zu vermengen. Diß ist die Uhrsach, warumb ihre Gemähldte gar todt und bleich anzusehen, und viel mehr todtten als lebendigen Cörpern ehlich scheinen; wie

⁴⁷⁹ Zu Ricci siehe ausführlich Wiesinger 1973; Sullivan 1973, S. 47-59.

⁴⁸⁰ Zitiert und übersetzt nach Börsch-Supan 1973, S. 75, Anm. 6, ohne Quellenangabe: "Matteo Ricci schreibt bereits vor 1610 in einem Brief: »ils ne savent pas peindre à l'huile ni mettre des ombres. Toutes leurs peintures sont mortes et sans aucune vie. Dans la statuaire, ils sont tout à fait malheureux. Je ne sache pas qu'ils aient d'autres règles de proportions et de symétrie que l'oeil qui, dans les objets de grande dimension se trompe bien facilement, et ils font des figures immenses, tant de pierre que de bronze.«"

⁴⁸¹ "Hoe slecht ook de Konst hier in't westen was, betoonen ook d'oude medalien der Gothen. Immers de konst lag doot, jae zoo, datmen nergens in geheel Europe, ik zwijge van d'anderen deelen des werelts, uitgezeyt mogelijk Japan en Sina; eenich meester in de Schilderkonst kon vinden. En of wel, ten tijden *Cimabué*, door den overheer van de stad Florensen eenige Grieksche Schilders ontboden waren, om de konst wederom op te wekken, zoo was't deerlijk, haere werken aen te zien; want zy maekten niet dan stijve figuren, met platte tronyen, en ronde klapmutsen, eeven of erger als de Indiaensche porseleynen." Hoogstraeten 1969, S. 254.

⁴⁸² Louis Le Comte streift das Thema der chinesischen Malerei nur kurz innerhalb seiner größten zusammenfassenden Behandlung des chinesischen »Kunstgewerbes« (meist Porzellan und Lack), welches er als »typisches Frauenthema« bemäkelt, in seinem »Sendschreiben« an die Herzogin von Bouillon "Von der Nettigkeit und Pracht der Sineser" [S. 216-254] auf S. 230: "Über die Cabinette von Fürniß, und diese porcellane Gefäße zieren die Sineser ihre Zimmer auch mit Gemälden. Sie seyn in dieser Kunst nicht sonderlich; denn sie verstehen die *Perspectiv* nicht wol: unterdessen legen sie sich sehr darauf, lieben sie, und seyn in dem Reich unzehlich viel Maler. Etliche malen ihr Täfelwerck, und stellen, an den Mauren der Gemächer, eine Art einer sehr unförmlichen Bau=Kunst, von breiten Binden, welche rund um oben und unten an der Mauren, an stat des Fußes und Gebälckes, herum gehen, und schlechte, in gleicher Weite von einander stehende Säulen umgeben, sonder einigen anderen Zierrat der Bau=Kunst."

wol sie nichts destoweniger die allerschönesten, ungemengten und einfachen Farben, so man irgendwo finden mag, haben, und damit, wie auch durch Stickwerck mit Nadel und Seyde, gar artig und recht nach dem Leben, Vögel und Kräuter abbilden. Auch haben sie nur schlechte Wissenschaft von der Bildhauer= und Rohtgiesser-kunst. Sie vermahlen die Gewölbe ihrer Häuser mit Bildnussen der Menschen und allerhand Thiere, und zieren ihre Götzen=Tempel mit aus Kupffer gegossenen Bildern. Es sind aber die Sineser, meines erachtens, darumb so schlecht in der Bildhauerkunst, weil sie alle Proportion mit den Augen [Augen] abmessen wollen; welches doch oft betruget, und an grossen Cörpern nit kleine Fehler veruhrsachet. Gleichwol machen sie von Kupffer, Marmelstein und Leem=erde mancherley scheußliche Abgöttische Klötze und Ungehevre."⁴⁸³

Von Joachim von Sandrart, dessen Erklärungen für das Fehlen einer Malerei bei den Türken und "Persianern" bereits angeführt wurden, stammt die ausführlichste bisher bekannte Würdigung chinesischer Malerei, in welcher wieder das Fehlen der oben erwähnten Kenntnisse angeführt, darüber hinaus aber auch betont wird, daß die Chinesen, wenn man sie nur ausreisen oder - was die Jesuiten tatsächlich vielfach taten⁴⁸⁴ - von europäischen Künstlern unterrichten ließe, fähig seien, diese Nachteile aufzuholen. Dieses mußten sie in Sandrarts Augen bitter nötig haben, denn selbst den Maler, den sie für ihren besten hielten, hielt er für "von aller Kunst entfernt". In der Fortsetzung der erwähnten Erklärung heißt es in seiner »Teutschen Academie« (1675), daß, wenn auch jene, die

"der Mahumetanischen Religion zugethan aus sonderbarer devotion und Andacht die Bilderey vor Todssünde haltend, derer keine unter ihnen geduldet, noch zu haben verstatten, so sind doch unter den andern Barbaren in Asia die *Chineser* in der Mahl- und Bilderey, gleichwie sie auch in andren Künsten die subtilsten sind, ziemlich erfahren, als welche diese beyde Künste vor allen andern sehr lieben, sich derselben gebrauchen und die, so sich darauf verstehen, in hohen Würden halten. Sonderlich bedienen sie sich derselben in ihren Tempeln, alda sie viele Abgötter haben, die sie in allen Nöthen anbeten und verehren.

Hiernächst bedienen sie sich auch einer großen Menge Gemälde zur Zier und Lustbarkeit, die sie in mannigfaltiger Vorstellung ihres Lebens und Wandels hoch achten. Sie pflegen aber fast insgesamt ohne einige Regeln und nur nach Muhtmaßung ihrer betrüglischen Augen solche zu verfärtigen. Dann sie wissen nichts von dem vortrefflichen Gebrauch der Oelfarben, auch nichts von temperirung der Härte der Farben und solche zu gehorsam zu bringen, sondern sie bedienen sich allein der mit Gummi angemachten Wasserfarben, wie unsere Miniaturmahler, auf Blätter von Seiden oder Pergamen gemacht.

Sie stellen alles ganz einfältig vor, bloß mit dem Umriß ohne Schatten, rondiren nichts, sondern übergehen ganz schlechthin mit Farben ihre Sachen. Sie wissen nicht, wie in wahrer Eigenschaft jedes Ding der gebühr nach zu erheben, ob es vor- oder hinter sich zu treiben oder was für andere notwendige Natürlichkeiten zu beobachten, worauf die Europäische Mahlere billig mit allem Fleiß zu sehen pflegen. Von diesen Dingen allen wissen sie, wie gesagt, gar nichts und sind ihre Bilder nur in Profil vorgestellt. Die Angesichter vorwärts ganz zu repraesentiren, sind ihnen sehr unbekante Dinge. Also verfahren sie auch in Landschaften, Gebäuden, Thieren und andern einfältigen Dingen, worüber sich nicht wenig zu verwundern ist, daß solche sonst-kluge Leute von der Perpectivkunst ganz keine Erfahrung haben. Ihre Werke sind insgesamt nicht allein hierinn ganz einfältig, sondern [298] es erscheinet daran meist das hinterste größer als das vördere, also daß sie den Regeln schnurgrad zuwider handeln.

Ich halte aber gänzlich dafür, wann diese Leute das ausreisen aus deren eignen in fremde Länder nicht verbotten hätten oder unsere Europäische Mahler zu ihnen kommen ließen, sie würden unfehlbar durch den von Natur ihnen beywohnenden auserlesnen Verstand die bäste Vortheile dieser Künste bald erfahren und in stattliche Übung bringen. In besagter ihrer elenden Mahlerey ward der Indianer *Higiemondo*, ingemein der Schwarze genannt, wiewol von aller Kunst entfernt, für den bästen Künstler gehalten, dessen wahres Contrafät hierneben dem edlen Leser vor Augen gestellet wird. [Abb. 32]

Es sind von diesem abentheuerlichen Mahlwerk eine ziemliche Anzahl Stücke in meinen Händen, die ich von den Chinesern selber erhalten, welche mit uralten albernen Figuren, die man in den vor 200 Jahren gedruckten ersten Büchern, auch in den alten Teppichen findet, sich vergleichen, und weil die differenz allein in den Farben besteht, nicht zu Kupfer haben können gebracht werden. Unter denselben befindet sich eine erbare

⁴⁸³ Nieuhof 1669, S. 238.

⁴⁸⁴ Siehe dazu Sullivan 1973, S. 14-19 (Japan) und S. 46-89 (China). Bereits 1585 gründete der italienische Jesuit Giovanni Niccolo (Nicolao) eine Lukas-Akademie in Nagasaki, in welcher junge japanische Konvertiten in Öl- und Freskomalerei und graphischen Techniken geschult wurden. Sullivan 1973, S. 15.

Chineserin, die nach Landesgebrauch die Milch aus ihrer Brust drückt und von ihrem Finger alsofort in des Kindes Mund lauffen lässet. Dann also pflügen sie ihre Kinder zu nehren, um nicht von ihnen gebissen zu werden und damit die Kinder keinen großen Mund, welches bey ihnen ein sehr schändliches Zeichen ist, überkommen mögen. Eine andere Figur praesentiret einen von den vornehmsten, reichsten und ansehnlichsten Herren des Königreichs, der in seinem Palast auf einem schönen Teppich kostbar gekleidet seine recreation hat mit seinen Cucubinen vergesellschaftet, die ihm aufwarten, ihn beräuchern, abkühlen und ihm Wind machen. Wiederum zeigt sich ein auf den Knien ligender gemeiner Schreiber mit einer Schüssel ihres Teegetranks zum trinken geneigt. In einer andern Figur erscheint eine Adelige Dame, die einen wilden Vogel abrichtet, welches bey ihnen auf dem Lande sehr gebräuchlich ist. Dann die Chineserinnen haben große Freude und Belieben die fliegende Vöglein, die sie in großer Menge und überaus schöne haben, zahm und leutliebend zu machen. Noch eine Figur machet vorstellig Dänzerin, deren bey ihnen sehr viele zu finden, welche in den Wirtshäusern oder auch sonst bey Gastereyen, wo sie verlanget werden, mit ihren Instrumenten auf vielfältige weise aufspielen, selbst tanzen, als Comödianten singen und springen und auf solche weise den Gesellschaften um das Geld sich dienstfärtig erweisen.⁴⁸⁵



Abb. 31: "Dame mit Vogel" aus Athanasius Kirchers »China Monumentis«, 1667.

Hinter einem der chinesischen Bilder, die Joachim von Sandrart nach eigenem Bekunden "von den Chinesern selber erhalten" haben will,⁴⁸⁶ und zwar hinter der vornehmen "Dame, die einen wilden Vogel abrichtet", vermutet man, weil Sandrart und Athanasius Kircher sich in Rom begegnet sind, eine »chinoisierete« europäische Komposition aus chinesischen Versatzstücken in Gestalt eines Stiches aus Athanasius Kirchers »China Monumentis« [Abb. 39].⁴⁸⁷ Eine bis heute rätselhaft gebliebene Kuriosität ist das im Text und sogar im Bild gezeichnete »Kompositgeschöpf« des "bästen" chinesischen Malers, des "Indianers Higiemondo" (oder, wie im Stich bezeichnet, »Higiemonte«), den Sandrart auf einer Tafel mit Porträtmedaillons im Verein mit dem Sammler Vincenzo Giustiniani und den Künstlern Guercino, Pietro Testa, Lorenzo Bernini und Pietro da Cortona abbildet. Seiner Physiognomie nach zu urteilen kann »Higiemondo« weder Chinese noch Japaner, sondern, so es ihn denn überhaupt jemals gegeben hat, in Anbetracht der niederländischen Kolonialgeschichte allenfalls ein brasilianischer Kreole gewesen sein. Aber so viele kompetente Fachleute man auch befragen mag, er läßt sich weder unter den Künstlern der von den Missionaren in Brasilien, noch in China, noch in Japan errichteten Malerschulen, noch in den jeweiligen nationalen Künstlerverzeichnissen finden, so daß man glauben muß, er sei ebenso ein erfundenes Phantom, wie der von Vasari in seinen »Viten« erfundene *Morto da Feltro*.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Sandrart 1925 [1675, S. 100-101], S. 297-298.

⁴⁸⁶ Sullivan 1973, S. 94 bezweifelt, was mir allerdings nicht wahrscheinlich erscheint, daß Sandrart überhaupt jemals ein chinesisches Bild gesehen haben könnte. Siehe dazu auch Sullivan 1949.

⁴⁸⁷ Diese Vermutung bei Sullivan 1973, S. 94. Zur kunsthistorischen Analyse des Stiches siehe Berlin 1973, S. 157.

⁴⁸⁸ Zu *Morto da Feltro* siehe Barolsky 1995, S. 78-81. Im »Porträtverzeichnis« von Sandrart 1925 bezeichnet Peltzer auf S. 431 das Porträt von "Higiemonte. J. v. Sandrart deli. P. Kilians s. Nach einer unbekanntnen Vorlage." Sullivan 1973, S. 94 bezeichnet Higiemondo schlicht als "a mystery".



Abb. 32: Joachim von Sandrart: (unten rechts:) Der »Indianer Higiemondo, ingemein der Schwarze genannt« aus Sandrarts »Teutscher Academie« (1675).

Auch noch in Diderots und d'Alemberts »Encyclopédie« (1751-1780) findet sich die harsche Kritik an der chinesischen Malkunst. Dort heißt es im einzigen, äußerst knappen Artikel, der sich, neben einem Artikel über die Technik der mexikanischen Inkrustationsmalerei,⁴⁸⁹ überhaupt mit außereuropäischer Kunst auseinandersetzt:

"CHINESISCHE MALEREI, (*Mal.*) das ist eine Art *Malerei*, die die Chinesen auf Fächer oder auf Porzellan ausführen, wo sie Blumen, Tiere, Landschaften, Figuren etc. darstellen, mit feinen & glänzenden Farben. Das einzige Verdienst ihrer *Malerei* ist eine gewisse Sauberkeit & ein gewisser Geschmack von sklavischer Nachahmung, in welchem man aber weder Geist, noch Zeichenkunst, noch Erfindungsgabe, noch Korrektur findet."⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ "PEINTURE *des Mexicains sur le bois*, (*Peinture d'Amérique.*) on ne sera peut-être pas fâché de voir ici la maniere dont les Indiens du Mexique se servent des couleurs pour peindre sur le bois, & pour travailler les cabinets & autres meubles de cette espece; voici le secret de cetre *peinture*. [Es folgt eine kurze technische Beschreibung der Herstellung der Inkrustations-Malerei.]" *Encyclopédie* 1969, Bd. 2 [Bd. 12 im Original], S. 278.

⁴⁹⁰ "PEINTURE CINOISE, (*Peint.*) c'est une sorte de *peinture* que les Chinois font sur des éventails ou sur la porcelaine, où ils représentent des fleurs, des animaux, des paysages, des figures, etc. avec des couleurs fines & brillantes. Le seul mérite de leur *peinture* est une certaine propreté & un certain goût d'imitation servile, mais où l'on ne remarque ni génie, ni dessein, ni invention, ni correction." *Encyclopédie* 1969, Bd. 2 [Bd. 12 im Original], S. 278.

Die europäischen Urteile über chinesische und japanische Malerei werden im 18. Jahrhundert von chinesischen und japanischen Malern bestätigt, indem sie zugleich bestätigen, daß auch sie jene Prinzipien und Regeln für die wesentlichen der europäischen Malerei halten, die allen europäischen Kritiken an ostasiatischer Malerei zugrunde gelegt werden. Allerdings geht aus ihren von Michael Sullivan zusammengestellten und ins Englische übersetzten Beurteilungen hervor, daß es ihnen andererseits wiederum schwerfällt, diese Prinzipien und Regeln, die die Europäer als überlegene Vorzüge ihrer europäischen Malerei auffassen, ebenfalls als Vorzüge (an-) zu erkennen. Denn sie halten - genauso wie die Europäer die ostasiatische - die europäische Malerei für ein leicht erlernbares Handwerk, nicht jedoch für »Kunst« in ihrem Sinne. Was ihnen in der europäischen Malerei am meisten fehlt, ist das, was ich in den folgenden Zitaten nicht ganz glücklich mit »Pinselstrich« übersetzt habe,⁴⁹¹ und was Roger Goepfer als »Mache« oder »Faktur« bezeichnet, denn: »Während der westliche Künstler über Jahrhunderte hinweg bestrebt war, die »Mache«, die Faktur seines Werkes weitgehend in der möglichst illusionistischen Naturnähe seines Gegenstandes aufgehen zu lassen, will der chinesische Maler seine »Handschrift« als den eigentlichen Gradmesser seines künstlerischen Ranges stets offen zu Schau stellen. [...] Der Kult der Linie, der so eng mit dem Geschäft des Schreibens verbunden blieb, schärfte das Auge des chinesischen Kunstkenner für den Prozeß der Herstellung des Kunstwerkes. Der Genuß eines Bildes oder einer Kalligraphie bestand nicht zum wenigsten im geistigen Nachvollzug seiner Entstehung.«⁴⁹² Der chinesische Landschaftsmaler Wu Li (1632-1718) schreibt über die Unterschiede zwischen chinesischer und westlicher Kunst und Kultur, die er unter anderem eben besonders an der Schrift und der Malerei ausmacht:

"In Schrift und Malerei sind die Unterschiede genau so schlagend: unsere Zeichen werden gemacht durch Zusammenbringen von Punkten und Strichen, und der Klang kommt später hinzu; sie beginnen mit der Aussprache, dann mit Wörtern, die Linien machen durch Verteilen von Haken und Strichen in einer horizontalen Zeile. Unsere Malerei sucht keine physische Ähnlichkeit <hsing-ssu> und beruht nicht auf festen Mustern; wir nennen sie »göttlich« und »ungehindert«. Ihre konzentriert sich gänzlich auf die Probleme von Dunkel und Licht, vorne und hinten und die festen Muster physischer Ähnlichkeit. Sogar beim Schreiben von Inschriften schreiben wir sie oben auf ein Bild, und sie signieren es unten. Auch ihre Handhabung des Pinselstrichs ist völlig anders. Auf diese Weise ist es mit allem, und ich kann es nicht alles beschreiben."⁴⁹³

Tsou I-kuei, Hofkünstler des Kaisers Ch'ien-lung (1711-1799) schreibt über die Malerei der »Äußeren Barbaren« beinahe so, wie diese über die chinesische schrieben: Er lobt das große handwerklich-technische Können der europäischen Maler, aber er hält sie nicht für »Künstler«. Dennoch glaubt er - anders als die Europäer des 17. Jahrhunderts es umgekehrt taten, wenn es nicht um rein technische Vorzüge wie jene der Lackmalerei ging - daß es die chinesische Malerei bereichern könnte, wenn man vielleicht "ein oder zwei Punkte" von den Europäern übernehme:

⁴⁹¹ Ich muß betonen, daß ich Sullivans englische Übersetzungen der chinesischen und japanischen Texte nur mit Mühe und großen Bedenken übersetzt habe.

⁴⁹² Goepfer 1978, S. 110-111. Vgl. Sullivan 1973, S. 85-86: »No brush-manner whatsoever« - there ist the key. To the Chinese gentleman painter who aimed at a triple synthesis of painting, poetry and calligraphy, what had the laborious realism of Western oil painting to do with fine art?"

⁴⁹³ "In writing and painting, the differences are just as striking: our characters are made by gathering dots and strokes, and the sound comes afterwards; they begin with phonetics, then words, making lines by scattering hooks and strokes in a horizontal row. Our painting does not seek physical likeness <hsing-ssu>, and does not depend on fixed patterns; we call it »divine« and »untrammled«. Theirs concentrates entirely on the problems of dark and light, front and back, and the fixed patterns of physical likeness. Even in writing inscriptions, we [63] write on the top of a painting, and they sign at the bottom of it. Their use of the brush is also completely different. It is this way with everything, and I cannot describe it all." Zitiert und übersetzt nach Sullivan 1973, S. 62-63.

"Die Westländer sind geschickt in Geometrie, und folglich gibt es nicht den geringsten Fehler in ihrer Art Licht und Schatten <yin-yang> und Entfernung <Nähe und Ferne> wiederzugeben. In ihren Gemälden werfen alle Figuren, Gebäude und Bäume Schatten, und ihr Pinselstrich und ihre Farben sind gänzlich von denen chinesischer Maler verschieden. Ihre Ansichten <Prospekte> erstrecken sich von der Breite <im Vordergrund> zur Enge <im Hintergrund> und sind festgelegt <mathematisch gemessen>. Wenn sie Häuser auf eine Wand malen, sind die Leute versucht, in diese hinein zu gehen. Schüler in der Malerei mögen wohl einen oder zwei Punkte von ihnen übernehmen, um ihre Gemälde für das Auge anziehender zu machen. Aber diese Maler haben überhaupt keinerlei Pinselstrich-Manier; obwohl sie geschickt sind, sind sie einfache Handwerker <chiang> und können folglich nicht als Maler bezeichnet werden."⁴⁹⁴

Auch der japanische Maler Honda Toshiaki lobt die technische Kunstfertigkeit der europäischen Maler. In seinen »Geschichten über den Westen« (1798) schreibt er über ihre naturnachahmenden Illusionstechniken:

"Europäische Gemälde sind mit großem Geschick ausgeführt, mit der Absicht, daß sie, wenn sie irgendeine nützliche Funktion erfüllen sollen, genau dem abgebildeten Gegenstand gleichen. Es gibt Regeln in der Malerei, die einen befähigen, diesen Effekt zu erzielen. Die Europäer beobachten die Verteilung des Sonnenlichtes in Licht und Schatten und auch, was die Regeln der Perspektive genannt wird. Wenn man zum Beispiel die Nase einer Person von vorne zeichnen will, gibt es in der japanischen Kunst keinen Weg, die Mittellinie der Nase darzustellen. Im Europäischen Stil wird das Schattieren auf den Seiten der Nase angewendet, und man vermag dadurch ihre Höhe wahrzunehmen."⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ "The Westerners are skilled in geometry, and consequently there is not the slightest mistake in their way of rendering light and shade <yin-yang> and distance (near and far). In their paintings all the figures, buildings, and trees cast shadows, and their brush [Pinsel, aber auch Malkunst; from the same brush=vom selben Maler] and colours are entirely different from those of Chinese painters. Their views (scenery) stretch out from broad (in the foreground) to narrow (in the background) and are defined (mathematically measured). When they paint houses on an wall people are tempted to walk into them. Students of painting may well take over one or two points from them to make their paintings more attractive to the eye. But these painters have no brush-manner whatsoever; although they possess skill, they are simply artisans <chiang> and cannot consequently be cassified as painters." Zitiert und übersetzt nach Sullivan 1973, S. 85.

⁴⁹⁵ "European paintings are executed with great skill, with the intention of having the resemble exactly the objects portrayed so that they will serve some useful function. There are rules of painting that enable one to achieve this effect. The Europeans observe the division of sunlight into light and shade, and also what are called the rules of perspective. For example, if one wishes to draw a person's nose from the front, there is no way in Japanese art to represent the central line of the nose. In the European style, shading is used on the sides of the nose, and one may thereby perceive its height." Aus Honda Toshiaki: »Tales of the West« [Seiki Monogartari], zitiert und übersetzt nach Sullivan 1973, S. 24.

III.3

Wie Huitzilopochtli zu Vitzliputzli wurde

Bildliche Kommunikationen über außereuropäische Kunst

Künstler, denen man prinzipiell eine genauere Beobachtungsgabe und ein berufsbedingt stärkeres Interesse an fremder »Kunst« unterstellen möchte als Missionaren, Diplomaten und Kaufleuten, reisten im 16. und 17. Jahrhundert nur sehr selten in die außerabendländische Fremde. In ihrer Zeit hervorragende und hochgeschätzte Künstler verließen ihr Land, in dem sie dringend gebraucht wurden und in dem ihre Bekanntheit und ihr Prestige ihnen ein ansehnliches Einkommen garantierten, nur für kurze Zeitspannen und in ganz speziellem Auftrag. So reiste etwa Pieter Coecke van Aelst, der flämische Hofmaler Karls V., im Auftrag der Brüsseler Teppichwirkerei van der Moyen um 1536 nach Konstantinopel, um die dortige Technik des Teppichwirkens zu erkunden.⁴⁹⁶ Der Maler, Holzschneider und Kupferstecher Melchior Lorch (auch »Lorck« oder »Lorich« geschrieben) begleitete im Auftrag Kaiser Maximilians II. die Gesandtschaft Augier Ghiselin de Busbecqs nach Konstantinopel,⁴⁹⁷ und der französische Maler Simon Vouet reiste im Jahr 1611 als erster französischer Künstler nach Konstantinopel, um dort, wie lange Zeit vor ihm der hochgeschätzte venezianische Maler Gentile Bellini (1480),⁴⁹⁸ ein Porträt des Sultans anzufertigen.⁴⁹⁹ Die Zeichnungen, die diese Künstler von ihren Reisen mitbrachten und in späteren Werken verwendeten, bildeten, neben den Illustrationen der Reiseerzählungen, den Grundstock für die Darstellung von »Türkischem« und »Orientalischem« in späteren Reisewerken, in den Trachten- und Kostümbüchern und in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Aber diese Kommunikationen über Fremdes waren nahezu ausschließlich Bilder ohne Texte. Pieter Coecke van Aelsts »Les Mœurs et fachons de faire de Turcs« (posthum 1553) war keine Reisebeschreibung, sondern ist ein riesig dimensionierter Holzschnitt, durch Karyatiden in sieben aufeinander folgende Teile geteilt [Abb. 33], der wahrscheinlich als Vorlage für Bildteppiche dienen sollte, und Melchior Lorchs Stadtansichten von Konstantinopel und seine Porträts des Sultans Süleyman und seiner Hofleute haben zwar nachweislich besonders Rembrandts Orientalendarstellungen beeinflusst,⁵⁰⁰ sind jedoch nie, wie von Lorch geplant, mit erläuternden Texten gedruckt worden.⁵⁰¹



Abb. : 33: Pieter Coecke van Aelst: Ausschnitt aus »Les Mœurs et fachons de faire de Turcs«. Holzschnitt. 1553.

⁴⁹⁶ Pape 1987, S. 31; Berlin 1989, S. 240.

⁴⁹⁷ Pape 1987, S. 31; Müller-Haas 1989.

⁴⁹⁸ Meyer zur Capellen 1983.

⁴⁹⁹ Pape 1987, S. 43.

⁵⁰⁰ Pape 1989, S. 31.

⁵⁰¹ Müller-Haas 1987, S. 241.



Abb. 34: America. Titelpuffer von Arnoldus Montanus: De Nieuwe en Obekende Weereld. [Montanus 1671]

In der Regel waren jene Künstler, die sich auf das Abenteuer einer bisweilen langjährigen Reise als Begleiter von Expeditionen und diplomatischen Delegationen einließen,⁵⁰² keine großen Meister ihrer Zunft, und oft verdanken sie nur ihrer Teilnahme an diesen Unternehmungen, daß man sie heute noch kennt. Für ihre Reisen in die Fremde hatten sie vieles aufzugeben, was etablierte und prominente Künstler aufzugeben kaum bereit gewesen wären: Das von ihnen verlangte, möglichst genaue und sachliche, bloß dokumentierende (»technische«) Zeichnen und Malen stand in krassem und offensichtlichem Widerspruch zu einer wesentlichen Fähigkeit, durch die ein Künstler sich im europäischen Kunstsystem besonders profilieren konnte. Die höchstgeschätzte Fähigkeit der »Invention« war gebunden an die Historienmalerei (»genus grande«), die an der Spitze der auf den Prinzipien der Rhetorik basierenden Hierarchie der Bildgattungen stand. Unter »inventio« subsumierte die Rhetorik "das aus dem Gedächtnis entnommene gedankliche Material, das zur erfolgreichen Rede bereitgestellt wird".⁵⁰³ »Inventio« bezeichnete also zunächst nicht, wie man meinen könnte, das voraussetzungslose Erfinden, sondern das Wiedererinnern oder »Entdecken« von bereits Vorhandenem.⁵⁰⁴ In der Theorie der bildenden Kunst - vor allem in ihren Topos des "ut pictura poesis",⁵⁰⁵ in welchem Dichtung und Malerei ein gemeinsames Fundament zugesprochen wurde - schöpfte die Invention aus dem vorhandenen Themenfundus der Dichtung (im weitesten Sinne). Auf einen solchen Fundus konnten die europäischen Künstler bei ihrer Darstellung außereuropäischer Kunst und Kultur in Ermangelung ihrer Kenntnis außereuropäischer Dichtung (»Historie«) selbstverständlich nicht zurückgreifen, das heißt, sie konnten keine Historienbilder malen. Das ihnen aufgetragene bloße zeichnerische Dokumentieren zwang sie in die niederste der Malereigattungen, in die der »schlichten Schilderung« des »genus humile«.

⁵⁰² Eine knappe Aufzählung gereister Künstler des 15. 16. und 17. Jahrhunderts findet sich bei Döry 1973, Sp. 1493-1496.

⁵⁰³ Knabe 1972, S. 339.

⁵⁰⁴ Zur philosophischen Begründung der »inventio« in der platonischen Anamnesislehre siehe Knabe 1972, S. 339.

⁵⁰⁵ Siehe dazu Lee 1940.



Abb. 35: Bernard Picart: Allegorie der Erdteile Afrika, Asien und Amerika. Kupferstich und Radierung. 1719.

Ein »klassisches« Beispiel für ein solches, zum »genus humile« verurteiltes Künstlerschicksal ist das des Malers Albert Eckhout, der heute zu den noch bekannteren »Reisekünstlern« des 17. Jahrhunderts zählt. Eckhouts Leben und Werk ließen sich bisher bezeichnenderweise fast ausschließlich für den Zeitraum seiner Teilnahme an der brasilianischen Expedition (1636-1643) des Statthalters der niederländischen Kolonie in Brasilien, Johan Maurits van Nassau-Siegen, rekonstruieren.⁵⁰⁶ Eckhouts in Brasilien »vor Ort« entstandene Ölgemälde, überlebensgroße, »monumentale« Darstellungen von Männern und Frauen aus verschiedenen Bevölkerungsgruppen der brasilianischen Westküste, sind zwar "als die ersten Bilder bezeichnet worden, die den Gesichtsausdruck und Körperbau amerikanischer Indianer zutreffend wiedergeben",⁵⁰⁷ aber genau darin liegt auch ihr Problem: sie sind zu sehr »ethnographisch« und zu wenig »künstlerisch«. Sie sind auf die Darstellung der fremden Menschen konzentriert und schildern diese minuziös, indem sie sie weitgehend so sein lassen, wie sie (aus heutiger Sicht wahrscheinlich gewesen) sind. Abgesehen von gefälligen Erfüllungen europäischer Sensationsbedürfnisse und »Wilden«-Klischees, wie anstößige Nacktheit, verschlüsselte Hinweise auf einen unkeuschen Lebenswandel⁵⁰⁸ und höchst drastische Hinweise auf Kannibalismus,⁵⁰⁹ machte Eckhout nur geringe Konzessionen an die üblichen, ganz und gar nicht »ethnographischen« europäischen Konventionen zur Darstellung von »Exoten«, wie sie auf zahlreichen Allegorien der »Vier Erdteile« bis ins 19. Jahrhundert hinein erscheinen, wo sie, wie phantastisch verkleidete griechische Götter und Heroen meist als dekorative Staffagefiguren der Apotheose Europas und seiner Herrscher assistieren [Abb. 34, 35]. Eine Adaption des »Tarairiu«-Mannes durch Jan van Kessel im Bild »Amerika« seines Zyklusses der »Vier Erdteile« (1664-1666)⁵¹⁰ zeigt die üblichen europäischen Schönungen in der Darstellung der »Wilden«. Der »Tarairiu«-Mann erscheint (seitenverkehrt), ohne die prekären ethnographischen Details

⁵⁰⁶ Thomsen 1938, Joppien 1979, Baumunk 1982, Fleckner 1991.

⁵⁰⁷ Honour 1982, S. 42 zitiert Sturtevant 1976, S. 419. Abbildungen in Kohl 1982, S. 196-197.

⁵⁰⁸ Baumunk 1982, S. 192-193.

⁵⁰⁹ Viele Forscher haben sich mit den überwiegend erfundenen Kannibalismus-Erzählungen und ihren bildlichen Darstellungen beschäftigt, unter anderen: Luchesi 1982; Bucher 1982; Gewecke 1986, S. 231-239.

⁵¹⁰ Abbildung in Schneider 1989, S. 166.

- wie die durch die Wangen gesteckten Knochenpflocke, den durch die Unterlippe gesteckten Stein und die um sein Präputium gebundene Schnur - in einer der Arkaden als gefällige Skulptur eines »schönen«, »nackten« und »edlen Wilden«. Während Kessel solche ethnographisch authentischen Details unterschlug, war er sich andererseits, wie fast alle europäischen Künstler, nicht bewußt, daß er Amerika auch mit ethnographisch völlig falschen Angaben charakterisierte: So stammen etwa die bronzenen Gongs, mit denen das schwarzafrikanische Sklavenkind spielt, und die im Hintergrund an die Wand gelehnte Samurai-Rüstung nicht - dem damaligen Sprachgebrauch entsprechend - aus »Westindien«, sondern aus »Ostindien«.

Eckhouts Gemälde haben sich bisher einer geschmeidigen kunsthistorischen Einordnung widersetzt,⁵¹¹ denn sie lassen sich nicht ohne weiteres mit dem vergleichen, was man als »Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts« kennt, und deshalb hängen sie auch nicht im Kunstmuseum, sondern in der ethnographischen Abteilung des Kopenhagener Nationalmuseums. "Tatsächlich entziehen sich Eckhouts brasilianische Bilder in eklatanter Weise jedem Versuch einer Einordnung in Gattungen, Deutungsmuster oder in das Wechselspiel künstlerischer »Einflüsse«. Der vermeintliche »Realismus« der niederländischen Kunst (abgesehen von ihren verschiedenen moralischen und biblisch-anekdotischen Sinnschichten), ihre genrehaften Ausschnitte aus der Alltagswirklichkeit des historischen Augenblicks, muß im Falle von Eckhouts mitteilbarer Detailverliebtheit so lange als lehrbuchhaft-didaktische Un-Qualität gelten, als nicht die Frage aufgeworfen wird, ob Eckhouts vorsichtige und analytische Malweise nicht vielleicht die angemessene Art war, sich einem neuen Kontinent, ja einer neuen Welt zu nähern."⁵¹²

Künstler wie Albert Eckhout und seine Vorgänger seit dem Ende des 15. Jahrhunderts haben auf ihren Reisen zwar Zeichnungen (und auch, aber unvergleichlich weniger, Gemälde) angefertigt, die neben den importierten Kunstwerken und neben den Illustrationen der Reiseerzählungen den europäischen Formen- und Motivfundus an Exotischem begründeten und bereicherten, aber es sind von ihnen bisher keine schriftlichen Aufzeichnungen bekannt geworden, in welchen sie sich mit den künstlerischen Hervorbringungen der fremden Völker auseinandergesetzt hätten. Eine solche Auseinandersetzung praktizierten, wie sich bereits zeigte, nur sehr wenige, sehr gelehrte und auch innerhalb des Kunstsystems als Gelehrte geschätzte Künstler, aus gutem Grund keine Architekten, sondern nahezu ausschließlich Maler, die selbst nie Europa verlassen hatten. Aber auch in ihren kunsttheoretischen Texten nahm die Behandlung außereuropäischer Erscheinungen nur einen verschwindend geringen Raum ein. Wie die Kosmographen und Komparatisten behandelten diese Künstler und Kunsttheoretiker die Erscheinungen außereuropäischer Kultur und Kunst im Vergleich mit europäischen und maßen sie an den europäischen Kunstnormen. Wie die Kosmographen und Komparatisten hatten auch sie ihre Kenntnisse von außereuropäischer Kunst, die nicht aus der eigenen Anschauung importierter Kunstwerke gewonnen werden konnten, aus zweiter und dritter Hand erhalten, nämlich aus denselben Reiseerzählungen und Reiseillustrationen, die die ersten Kenntnisse fremder Kunst nach Europa gebracht hatten.

Die Illustrationen der frühen Reiseerzählungen entstanden zunächst häufig, wie bereits bemerkt, sozusagen als »umgekehrte Ekphrasis«, indem die Holzreißer und Kupferstecher die Beschreibungen der Autoren nach ihrem jeweils eigenen »Verstehen« in Bilder umzusetzen versuchten. Da die Informationen der Texte - und die Angaben, die die Autoren den Künstlern zur Erstellung ihrer »Phantombilder« möglicherweise auch mündlich machten⁵¹³ - nur über europäische vermeintliche Begriffsäquivalente transportiert werden konnten, erscheinen viele der frühen

⁵¹¹ Vgl. die von Baumunk [1982, S. 190] zitierten Wertungen und zuletzt Fleckner 1991.

⁵¹² Baumunk 1982, S. 190.

⁵¹³ Döry 1973, Sp. 1494; Sturtevant 1976, S. 418, Nr. 5.

Illustrationen, als seien sie aus solchen Begriffsäquivalenten beziehungsweise Bildäquivalenten oder aus Elementen von ihnen zusammengesetzt. Fremde Städte und Architekturen wurden zunächst durch und durch als aus Versatzstücken gängiger europäischer Architekturtopoi zusammengesetzte »Capricci« wiedergegeben, fremde Bildwerke von fremden »Götzen« aus Versatzstücken europäischer Teufelsdarstellungen komponiert. Ein besonders anschauliches Beispiel für die sich nur sehr langsam aus Eurozentrizität emanzipierende und sich der Authentizität (»Gleichsinnigkeit«) annähernde Darstellung fremder Architekturen ist die ausnahmsweise erfreulich gut dokumentierte Geschichte der Illustrationen der aztekischen Stadt Tenochtitlán (heute Mexiko-Stadt) und ihres Zeremonialzentrums.⁵¹⁴ Bevor ich diese vorstellen will, soll jedoch Olfert Dapper mit seiner Beschreibung des "Götzenhauses" des "Vitzliputzli" (Huitzilopochtli, »Stammesgott« der Azteken) zu Wort kommen, einer Beschreibung, die er wahrscheinlich Arnoldus Montanus' »De Nieuwe en Onbekende Weereld« (1671) und anderen Werken, wie sicherlich José de Acostas »America«,⁵¹⁵ von denen schon Montanus profitiert hatte, entnommen hat. Seine im Vergleich zu anderen noch relativ anschauliche Schilderung eignet sich vorzüglich für einen interessanten Selbstversuch: Man kann das beim Lesen vor dem geistigen Auge entstehende Bild mit den folgenden Illustrationen der Tempelanlage vergleichen, die Dapper seinen Lesern vorenthalten hat, und sich vorstellen, wie Dappers Leser sich den Tempel des »Vitzliputzli« wohl vorgestellt haben mögen. Dapper schreibt in seinem Buch »Die unbekante Neue Welt« (1673), das sich bereits im Titel mit jenem des Montanus deckt:

"Als *Mutekzuma* [Motecuhzoma I.], nachdem er das Reich acht und zwanzig Jahre beherrscht hatte, gestorben war; da trat *Tikozik* [Tizocic] in seine stelle. Dieser bauete zu Mexika das Götzenhaus *Ku* aus lauter Steinen schlangenweise durch einander geflochten, mit einem überaus großem ümfange. Von innen befindet sich ein sehr weiter und breiter offener Platz: um welchen herum in unterschiedlichen schönen Wohnungen, oben die Obersten, und unten die geringere Priester sich aufhalten. An gewissen Festtagen hielten auf gemeldtem Platze mehr als zehen tausend Menschen einen runten Reihentanz: Vier große Tohre gingen aus dem Götzenhause auf eben so viel breite Gassen, davon eine iede zwo Meilen lang war. Oben über den Tohren stunden von aussen sehr große Bilder. Die Gübel, daran man weder kunst noch kosten gespart, waren aus kohlschwarzen Steinen, und zwischen beyden mit rother und gälber farbe bestrichen. Jedes Ecke der Zinne stund mit zween sitzenden Indiern, aus Steine gehauen, gezieret. Diese hielten, mit ausgestreckten armen, Leuchter in den händen; und praaleten auf den Köpfen mit Federbüschen. Dreissig Treppen, davon eine iede eine Klafter hoch war, gingen nach einem unten runden Wandelplatze zu; da auf einem Gerüste, welches man zu vorgemeldetem Opfer, den lebendigen Menschen das Hertz aus dem Leibe zu reissen, bestimmt, eine große mänge Tottenköpfe lag. Wan iemand seinen getöteten Gefangenen aufgeessen hatte, dan brachte er den todten Kopf zurücke zu den Priestern, die ihn oben über dem Gerüste fest machten. Alda blieb er so lange sitzen, bis er abfiel: und wan er abgefallen, so ward der ledige Ort zur stunde wieder mit einem andern Kopfe versehen. Am ende dieses Gerüstes sahe man zwo Kapellen, welche oben als Klappmützen gebauet waren. In der einen saß der Teufelsgötze *Vitzliputzli* [Huitzilopochtli], in der andern *Tlalok* [Tlaloc]. Hundert und zwanzig steinerne Treppen lieffen darnach zu."⁵¹⁶

Eine vermutlich in Augsburg im Jahr 1522 erschienene Flugschrift berichtet von "dem lande, das die Sponier funden haben ym 1521. iare genant Jucatan" und der in diesem Land gelegenen Stadt, die mit sechzigtausend Häusern größer als die damals größten europäischen Städte gewesen sein muß, und die "die Christen nennen gross Venedig", weil "das Wasser lufft in allen gassen".⁵¹⁷ In einer Illustration dieser Schrift [Abb. 36] erscheint das im Tetzcocosee gelegene »Groß Venedig« noch als mittelalterliche europäische Stadtsilhouette, die mit Tenochtitlán nichts gemein gehabt haben kann, außer vielleicht den in der Schrift beschriebenen fünf Toren, von denen jedes

⁵¹⁴ Budde 1982.

⁵¹⁵ Acosta 1991. Große Teile der Beschreibung des Tempels und des Kultbildes des Huitzilopochtli decken sich bis ins Detail mit denen Acostas [1991, S. 25 (Huitzilopochtli), S. 34-37 (Tempel, "von den Spaniern *Cu* genannt").]

⁵¹⁶ Dapper 1673, S. 273.

⁵¹⁷ Zit. nach Budde 1982, S. 173.

"ein Brücke, biß auff's lande" hat. Die topographischen Informationen, die der Holzreißer in seiner Illustration umgesetzt hat, stammen vermutlich aus einem 1522 in Sevilla veröffentlichten Brief des Hernán Cortés an Karl V., in welchem er diesem von der Zerstörung der Stadt berichtete, die innerhalb von nur drei Monaten bewerkstelligt war und »Groß Venedig« zum trockenen Trümmerfeld gemacht hatte. - Die Nürnberger Illustration und sämtliche späteren sind also entstanden, nachdem Tenochtitlán bereits dem Erdboden gleich gemacht war, nachdem die Stadt, die, wie es in der Flugschrift hieß, "auß der massen reich an golde" war, deren Dächer "mit Reynem sylber gemacht" waren, und von deren Wundern Cortés geschrieben hatte: "Ich, der ich es mit leiblichen Augen gesehen habe, kann es doch selber mit dem Verstand kaum begreifen",⁵¹⁸ bereits vom Erdboden verschwunden war, so daß spätere Reisende sie nicht mehr sehen konnten.



Abb. 36: »Groß-Venedig« = Tenochtitlán.

Holzschnitt in »Neue zeitung. von dem lande. das die Sponier funden haben«. Augsburg, ca. 1522.

Zwei Jahre nach Erscheinen der Flugschrift, 1524, wurden der zweite und dritte Brief des Cortés ins Lateinische übersetzt und in Nürnberg zusammen mit einem auf einer Skizze des Eroberers beruhenden Plan von Tenochtitlán (dort als "Temixitlan" bezeichnet) gedruckt,⁵¹⁹ welcher den Bezirk des Haupttempels in sehr starker und verunklärer Schematisierung, wohl aber mit den wesentlichen Kultbauten darstellt: mit der den heiligen Bezirk umschließenden Schlangemauer (coatepantli), der Hauptpyramide (bezeichnet als "Templum ubi sacrificant"), dem Schädelgerüst (tzompantli, bezeichnet als "Capita sacrificatorum") und weiteren Kultbauten, die hier nicht behandelt werden müssen. Der »Templo Major«, die Hauptpyramide, erscheint als große Stufenpyramide, allerdings in einem Maße verunklärt, das nur durch eine Mißinterpretation der vorhergehenden Skizze zu erklären ist. Die große Doppeltreppenanlage im Westen, die zur Pyramidenplattform mit den beiden Sakralen der Götter Tlaloc (links, Nordseite) und Huitzilopochtli führte, ist zu zwei Türmen geworden.

Auf einem Holzschnitt aus den »Navigationi e viaggi« (1550-1559) des Giovanni Battista Ramusio [Abb. 37], der nach dem Vorbild der »Cortés-Karte« geschnitten wurde, wird der Tempel gar als eine von Türmen flankierte, mittelalterliche europäische Stadttor-Anlage wiedergegeben. Zwei Seiten vorher zeigt Ramusio den »Templo Major« in einer Einzeldarstellung [Abb. 38], die wiederum eklatant von der Wiedergabe im Stadtplan abweicht und ein offensichtlich aus zwei eu-

⁵¹⁸ Zitate nach Budde 1982, S. 173.

⁵¹⁹ Abb. in Kohl 1982, S. 272, Bonn 2003, S. 19, Abb. 8. Dürer hat diese Karte als Holzschnitt für »Etliche Undericht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken« (ab 1527) kopiert. Siehe Deguer 1980, S. 217.

ropäischen Architekturklischees - den europäischen Regeln zuwider - komponiertes Bauwerk zeigt: eine Turmanlage, wie sie aus Darstellungen des babylonischen Turmes bekannt ist [Abb. 39],⁵²⁰ auf welche als Sakrarien (Dapperts "Kapellen") der beiden Götter zwei Campanili gesetzt sind. Dieses Darstellungsschema eines nach europäischen Architekturregeln undenkbar architektonischen "Ungeheuers" wurde auch von Athanasius Kircher (Abb. 38a) übernommen und hielt sich bis ans Ende des 18. Jahrhunderts. Francesco Saverio Clavigero verwendete es noch für eine Illustration in seiner »Storia antica del Messica« von 1780 [Abb. 40].⁵²¹



Abb. 37: Tenochtitlán. Holzschnitt aus Ramusios »Delle navigationi et viaggi«, 1565.



Abb. 38 (links): Der »Templo Major« von Tenochtitlan. Holzschnitt aus Ramusios »Delle navigationi et viaggi«, 1565.
Abb. 38 a (rechts): Der »Templo Major« von Tenochtitlan. Holzschnitt aus Kirchers »Oedipus«, 1652, Bd. 1, S. 422.

⁵²⁰ Zahlreiche Abbildungen bei Minkowski 1991.

⁵²¹ Budde 1982, S. 178.

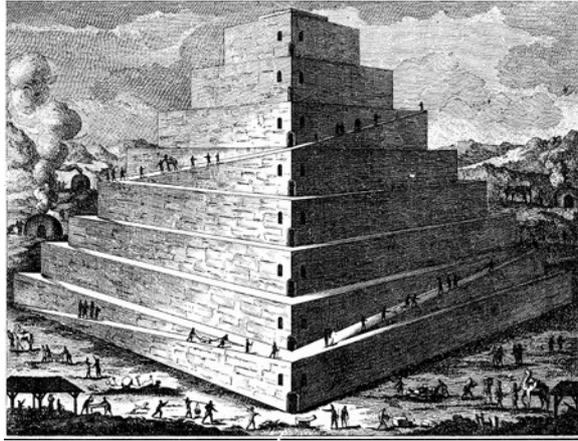


Abb. 39: Der Turmbau zu Babylon. Kupferstich aus der Encyclopédie.

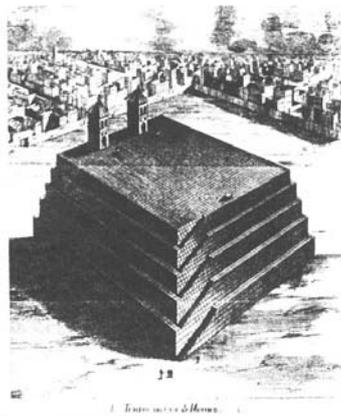


Abb. 40: »Il Tempio maggiore di Messico«. Kupferstich aus Clavigeros »Storia antica del Messico«. 1780.

Erstmals in einer französischen Übersetzung (1692) von Antonio de Solís y Rivadeneiras »Historia de la conquista de México« (1684) wird ein anderes, authentischeres Darstellungsschema nachweisbar, das auf einem bisher nicht aufgespürten Vorbild beruhen muß und sich ebenfalls bis ans Ende des 18. Jahrhunderts gehalten hat.⁵²² Bis auf eine hinzugefügte Kartusche in der rechten unteren Ecke mit dem Titel »EL GRANDE TEMPLO DE MEXICO« mit demjenigen de Solís' identisch ist ein Kupferstich aus einer 1770 in Mexiko erschienenen »Historia de Nueva-España, escrita por Hernán Cortés« [Abb. 41].⁵²³ Dort erscheint, wie erstmals in de Solís' Illustration, der Tempel als pyramidaler Bau mit einer - wenn auch nur einer - Treppenrampe, umgeben von einer mit Reliefs von Schlangen gezierten Mauer. Die beiden Sakriarien des Huitzilopochtli und des Tlaloc werden als unterschiedlich große barocke Pavillons auf der von einer barocken Balustrade umgebenen Tempelplattform präsentiert, wobei dem Kriegs- und Sonnengott Huitzilopochtli, als dem Hauptgott der Azteken, der größere Pavillon und dem Regengott Tlaloc der kleinere zugeteilt ist. Das Schädelgerüst ist aus dem heiligen Bezirk herausgenommen und wird als zweite, kleinere Variante der großen Pyramide im Vordergrund gezeigt.

⁵²² Budde 1982, S. 180 bildet den Stich als Nr. 175 ab und gibt als Quelle an: "A. Solís y Rivadeneira, Histoire de la conquête du Mexique ..., Bd. 1, Den Haag 1692". Eine französische Ausgabe von 1704 (vgl. Bibliographie) zeigt in Bd. 1, nach S. 346 die gleiche Illustration.

⁵²³ Degenhard 1987, S. 74, Abb. auf S. 75.



Abb. 41: El Grande Templo de Mexico. Kupferstich aus einer 1770 in Mexiko erschienenen »Historia de Nueva-España, escrita por Hernán Cortés«.

Eine leicht veränderte Variante dieses Schemas findet sich als Kupferstich von der Hand Bernard Picarts in einer Ausgabe von Jean Frédéric Bernards »Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde« (1735) [Abb. 42]. Hier stehen die beiden Pavillons, nun einheitlich groß, symmetrisch auf der Pyramidenplattform. Außerhalb der Schlangenmauer erscheint Tenochtitlán als barocke europäische, von Kanälen durchzogene Stadt, zu deren Häusern »französische« Gärten gehören, auf die, wenn es sie denn gegeben hätte, die Opfer des Huitzilopochtli vom Schädelgerüst einen letzten Blick hätten werfen können. Eine nahezu identische Kopie des Picartschen Stiches fertigte der Augsburger Maler und Kupferstecher Johann Christian Nabholz 1790 als Guckkastenblatt an.⁵²⁴

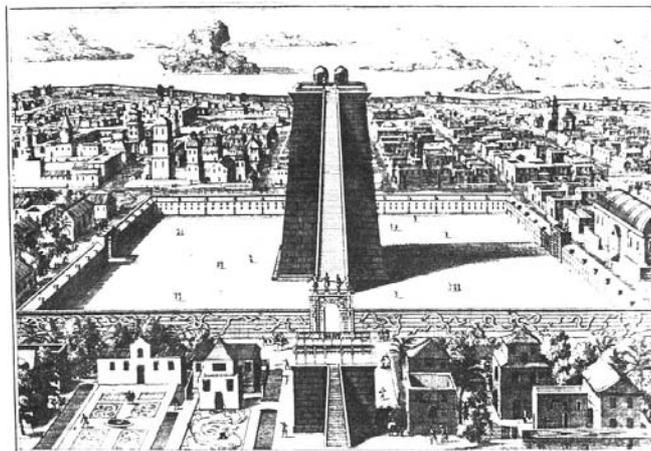


Abb. 42: Bernard Picart: Le grand Temple de Vitsliputsli dans la Ville de Mexique. Kupferstich aus Bernards »Cérémonies et coutumes religieuses«.

Obwohl bisher kein Beispiel einer künstlerischen Rezeption altamerikanischer Architektur in der europäischen Architektur des 18. Jahrhunderts bekannt ist, so hat diese doch Auswirkungen auf die europäische Architekturtheorie dieser Zeit gehabt. Im Jahr 1785 erschien eine anonyme architekturtheoretische Abhandlung, auf deren Thema später zurückzukommen sein wird, mit dem Titel »Untersuchungen über den Charakter der Gebäude«. Auf Tafel II dieser Schrift ist eine um

⁵²⁴

Budde 1982, S. 178; Abb. auf S. 181.

sämtlichen Schmuck und um das Schädelgerüst reduzierte Variante des Picartschen Stiches abgebildet [Abb. 43]. Sie dient dem Autor zur Illustration seiner Ausführungen über die unterschiedlichen »Charaktere«, das heißt über die unterschiedlichen psychischen Wirkungen von Treppenanlagen auf den Rezipienten. Die Treppenrampe des »Templo Major« wird als Beispiel für einen "sehr feyerlichen", "erhabenen" und "heroischen" Charakter angeführt.⁵²⁵

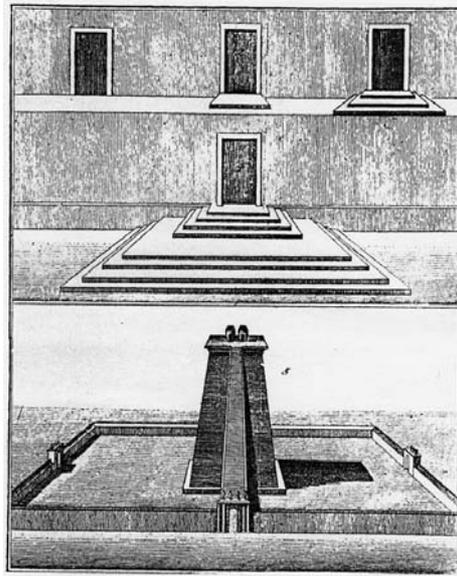


Abb. 43: »Treppenformen« aus der anonymen Abhandlung »Untersuchungen über den Charakter der Gebäude«, 1785

Wir müssen uns stets aufs neue bewußt machen, daß Altamerikanisten unserer Zeit für ihre Rekonstruktionen der Geschichte und des Aussehens der zerstörten Hervorbringungen altamerikanischer Kulturen in erheblichem Maße auf solche fragwürdigen Beschreibungen und Bilder angewiesen sind, wie sie hier vorgestellt wurden.⁵²⁶ Dieses Problem stellt sich ihnen auch bei ihren Bemühungen um die Rekonstruktion des zerstörten Kultbildes des Huitzilopochtli aus dem »Templo Major« von Tenochtitlán, dessen Aussehen Olfert Dapper wie folgt beschreibt:

"Dieser *Vitzliputzli* war ein hölzernes Bild: eben als ein Man gestaltet, der auf einem blauen Bäncklein saß. Das Bäncklein stund auf einer Sänfte, die an allen ihren eusersten Ecken einen Stock mit einem Schlangenkopfe zu sehen gab. Die Stirne war blau gemahlet; und ein strich von der gleichen Farbe ging über die Nase hin, und reichte bis an beyde Ohren. Auf dem Kopfe erhub sich ein köstlicher Federbusch: dessen enden aus geglättetem Golde ihn um so viel zierlicher und ansehnlicher machten. Die lincke Hand hielt einen weißen Schild, mit fünf Federn umgeben: und oben ging ein Lorbeerzweig herfür. Neben dem Schilde lagen vier Pfeile, die aus dem Himmel gekommen. In der rechten Hand war ein Lehnstab, vol blauer Streiffen, welche schlangenweise sich krümmeten. Hinter den Schultern gingen zween Flügel in die höhe, welche den Flügeln der Fledermeuse nicht ungleich. Die Augen, welche rund, und das Maul, das bis an die Ohren sich aus dehnete, machten das Bild um so viel abscheulicher. Doch das aller abscheulichste [249] war der Schnabel im Bauche, der überaus weit von einander gesperret, und vol Zähne stand. Hierzu kahmen die zwey feurige Augen, die in der Brust flinckerten; und unter den Augen die greuliche Nase, in tausend runtzeln zusammen gezogen. Die Füße waren mit scharfen Klauen gewafnet. Das Vorgemeldte Bäncklein war mit köstlichen Prunckstücken, Gold, und Edelsteinen, als auch mit Schilden aus vielfärbigen Federn geflochten, behänget. Sehr selten ward der Vorhang, hinter welchem der Abgott verborgen stund, aufgeschoben."⁵²⁷

⁵²⁵ Zit. nach Schütte 1989, S. 61-62.

⁵²⁶ Moctezuma 1986.

⁵²⁷ Dapper 1673, S. 248-249.

Die aus Montanus' Buch übernommene Illustration [Abb. 58], die Dapper seinem Text beigab, zeigt eine Gestalt mit menschlichem Kopf und Oberkörper, aus dessen Schultern Fledermausflügel erwachsen, und einem als diabolisch grinsende Fratze ausgebildetem, haarigen Rumpf, der in stark behaarten Bocksbeinen endet. Dapperts im Vergleich mit dem Kupferstich besonders ins Auge fallenden Beschreibungen der Farbigkeit der Plastik weisen auf ein weiteres Manko hin, das besonders auch bei der Darstellung von Menschen anderer Hautfarbe zu Buche schlug: Die Buchillustrationen waren einfarbig, wenn sie nicht, was nur selten geschah, aufwendig von Hand nachkoloriert wurden.

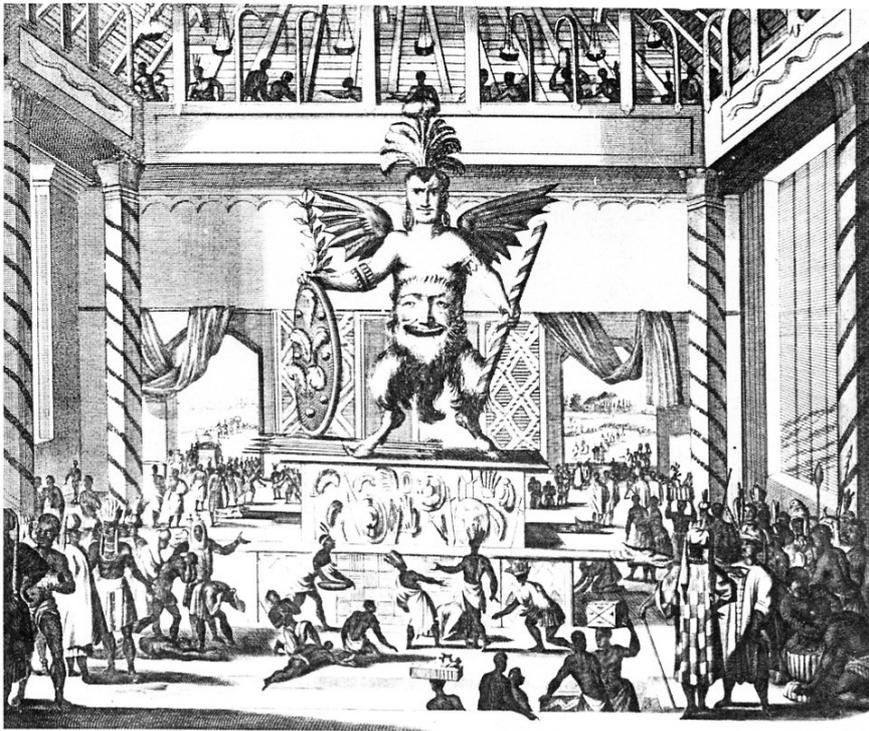


Abb. 44: »Vitzliputzli«. Kupferstich aus Dappers »Unbekannte Neue Welt«, 1673, Faltblatt zwischen S. 248 und 249.

Das tatsächliche Aussehen des Kultbildes Huitzilopochtli von Tenochtitlán konnte bisher nicht rekonstruiert werden, da man zwar gezeichnete, jedoch kaum plastische Darstellungen des Huitzilopochtli kennt und daher vermutet, daß er in der Plastik überwiegend nur symbolisch dargestellt wurde: "Räucherbecken mit einem Knoten, Schädel von Enthaupteten und mit Zähnen und Augen von Seemuscheln verzierte »Tecpatl« [Opfermesser, wie in Abb. 17, oben links]".⁵²⁸ Allerdings deuten auch die Beschreibungen einiger anderer Autoren des 16. Jahrhunderts darauf hin, daß in Tenochtitlán eine sehr große, tatsächlich teils anthropomorphe, teils zoomorphe Statue des Huitzilopochtli gestanden haben muß,⁵²⁹ die jedoch sicherlich nicht wie »Vitzliputzli« ausgesehen haben kann. Wie die Darstellung des »Vitzliputzli«, so präsentieren sich auch die frühen Darstellungen von indischen hinduistischen Kultbildern, als teils anthropomorphe und teils zoomorphe »Kompositgeschöpfe«, nicht den tatsächlich anthropomorphen und zoomorphen hinduistischen oder aztekischen Götterbildern, sondern den europäischen Darstellungen von Teufeln verwandt, wie sie von ungezählten Holzschnitten bekannt sind [Abb. 45].⁵³⁰

⁵²⁸ Moctezuma 1986, S. 111.

⁵²⁹ Moctezuma 1986, S. 114-116. Solis 1704 zeigt nach S. 348 auch eine Abbildung des "Idole de Vitzliputzli", diese allerdings völlig menschlich.

⁵³⁰ In gleicher Weise wurden auch Juden dargestellt. Vgl. Stuttgart 1987, S. 48, mit Abb.



Abb. 45: Teufel. Holzschnitt aus Jacobus (de Theramo) [Palladini]: *Belial*. Augsburg 1472.

Für eine Illustration in der deutschen Übersetzung einer der frühesten Beschreibungen Indiens, Ludovico de Barthemas »Ritterlich vn lobwirdig rayß« (1515) [Abb. 46]⁵³¹ erfand Jörg Breu nach abendländischer Tradition ein solchermaßen »teuflisches«, halb menschliches, halb tierisches - menschenfressendes - »calicutisches Götzenbild«.



Abb. 46: Jörg Breu: »Calicutisches Götzenbild«.
Holzschnitt aus Ludovico de Barthemas »Ritterlich vn lobwirdig rayß« (1515).

Die nackte, teils bepelzte und teils geschuppte oder gefederte Kreatur, deren Unterschenkel und Arme in Vogelklauen enden, ist mit zwei unterschiedlichen Hörnerpaaren und - eine »satanische Parodie auf den Papst« - einer Tiara gekrönt.⁵³² Barthemas Text gab die bildliche Gestaltung des Kultbildes als das eines europäischen Teufelsbildes nahezu zwingend vor. Er beschrieb die "Capell" und die in ihr aufgestellte "bildnuß des teyfels" folgendermaßen:

"[...], Zu wissen das der künig zu Calicut die bildnuß des teyfels hält in seinem palast in ainem gepew wie ain Capell die da weyt ist zween schryt auff alle fyer ortt vnd dreyer schryt hoch mit ainer hültzen tür die alle durch schniten mit erhaben teyfelden. Vnd in der miten diser capell Ist ayn sessel darauff sytzt ain teyfel gegossen von glogenspeyß und mettall, hat ain kron auff dem kopff geleych wie ayn bäbstliche hohen kron myt dreyen kronen hat fyer hörner auff dem kopff, Vnd fyer groß zen mit ainem vngestalten weyten offen maul, Die naß vnd augen greylichen an zu sechen, Seine hend gemachet geleych wie die haggen, Vnd die füß wie aines hanen füß, Alles so forchtsam gestalt das es erschrockenlich ist an zu sechen, vnd rings vmb dyse Capell ist das gemel alles teyfel, vnd auf alle fyer ortt sitzt ain teyfel auf ainem gestül der da gemacht ist in ainem flamen feur, In den selben flamen ist ain grosse suma der seelen aines fingers vnd aines halben fyngers langt, vnd der gemelt teyfel mit seyner gerechten hand helt ain seel in seyner maul, vnd mit der andern hand begreyfft er ain seel bey dem ander tayl den füßen, [...]"⁵³³

⁵³¹ Barthema 1515. Die italienische Erstausgabe [Barthema 1510] ist nicht illustriert.

⁵³² Vgl. Mitter 1977, S. 18-19.

⁵³³ Barthema 1515, o. S. [S. 35-36].



Abb. 47: »Calicutisches Götzenbild«. Holzschnitt aus Sebastian Münsters »Cosmographie«, 1688.

Sebastian Münster hat diese Bild- und Texterfindung für die Darstellung seines »calicutischen Götzenbildes« in der »Cosmographie« mit nur geringfügigen Veränderungen übernommen [Abb. 47] und folgendermaßen beschrieben:

"Deshalben verehren sie den Teuffel, vnd setzen seinem Bilde drey Kronen auff, wie man dem Bapst auffsetzt, vnnd solch Bildt hat vier Hörner auff dem Kopff, vnd vier grosse Zän mit einem vngestalten weit offen Maul. Die Naß vnd Augen sind gewlich anzusehen. Seine Händ sind gemacht gleich wie Hocken, vnd die Füß wie eins Hanenfüß. Ist alles gewlich gemacht."⁵³⁴

Viele Autoren beklagten bereits selbst die fragwürdige Authentizität der Illustrationen ihrer reisenden Zeitgenossen und Konkurrenten im Publikationsgeschäft. So versicherte etwa der Niederländer Philipp Baldaeus im Vorwort seines Buches »Wahrhaftige ausführliche Beschreibung der berühmten Ost-Indischen Küsten Malabar und Coromandel, als auch der Insel Zeylon« (1672) ausdrücklich, daß er sich von der Unsitte erfundener Illustrationen distanzieren wolle und seine

"Abbildungen recht nach dem Leben, wie es an sich selbst in *India* befindlich, gezeichnet [habe]; nicht wie von etlichen zu geschehen pfeget, daß sie Abbildungen von Städten oder Menschen fürstellig machen, deren natürliche Zeichnungen sie niemahls gesehen, Figuren von Abgöttern höher dann der gröste Thurm, und im übrigen alles zusammen= und hineinbringen, was ihrer Meynung nach den Augen der Unerfahrenen behagen soll, und nur verwunderlich, fremd und seltsam scheinen mag, ungeachtet ob es mit der Sach an sich selbst übereinkomme oder nicht."⁵³⁵

Allerdings war Baldaeus, wie sich jedoch erst in unseren sechziger Jahren herausgestellt hat, einer der letzten, denen es zustanden hätte, ihre Redlichkeit zu proklamieren. Sicherlich war er besonders gezwungen, dieses zu tun, weil nämlich seine Illustrationen [Abb. 49, 50] die sämtlicher seiner Konkurrenten an Fremdartigkeit in den Schatten stellten. Nicht nur zeigten sie Unerhörtes und Ungesehenes, sie stellten es auch in ungemeiner Weise dar, in einer Weise, die in der europäischen Malerei unbekannt war. Die Geschichte des Zustandekommens nicht nur dieser Illustrationen, sondern auch des Textes von Baldaeus, sagt einiges zur Verlässlichkeit und Authentizität der Reisewerke aus, die nicht minder Kompilationen aus Kompilationen und Kopien von Kopien waren, als die Werke der Antiquare.

⁵³⁴ Münster 1688, S. mcccclvj.

⁵³⁵ Baldaeus 1672, »Vorrede an den Leser«, o. S.



Abb. 48 (links): Philips Angel: Kopie nach Miniaturmalerei aus Gujarat (Anfang des 17. Jahrhunderts).
Abb. 49 (rechts): Illustration aus Philipp Baldaeus' »Wahrhaftige ausführliche Beschreibung«, 1672.



Abb. 50 (links): Illustration aus Philipp Baldaeus' »Wahrhaftige ausführliche Beschreibung«, 1672.
Abb. 51 (rechts): Inkarnation des Visnu. Holzschnitt aus Athanasius Kirchers »China Illustrata«, 1667.

Philipp Baldaeus' Buch galt, nach dem frühen »Itinerario« des Ludovico de Barthema und der sehr seriösen und relativ vorurteilsfrei-säkularen Beschreibung des Hinduismus durch Abraham Rogerius in seinem Buch »De Open-Deure Tot het Verborgene Heydendom« (1651),⁵³⁶ als berühmtestes und wichtigstes Werk des 17. Jahrhunderts über Indien und den Hinduismus, aber nur wenig in diesem Buch stammt tatsächlich aus der Feder des Baldaeus.⁵³⁷ Es ist, wie man 1967 herausgefunden hat, zum weitaus überwiegenden Teil aus der niederländischen Übersetzung eines Manuskripts (1609) des portugiesischen Jesuiten Jacopo Fenicio abgeschrieben. Dieses Manuskript

⁵³⁶ In seiner »Vorrede« sieht sich Baldaeus in der Nachfolge des Rogerius.

⁵³⁷ Mitter 1977, S. 57-59; S. 297-298, Anm. 277; Bergvelt/Kistemaker 1992, Bd. 2, S. 186-187 (Nr. 413).

hat der niederländische Maler Philips Angel unter dem Titel »Devex Avataars« ins Niederländische übersetzt (1658) und mit Kopien nach populären indischen, von indischen Künstlern selbst vielfach kopierten, zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Gujarat entstandenen Miniaturmalereien illustriert [Abb. 48]. Angel schenkte seine Übersetzung dem niederländischen Generalgouverneur von Batavia,⁵³⁸ bei dem sie Baldaeus in die Hände fiel, der dort als Hauslehrer arbeitete. Baldaeus kopierte sowohl den Text als auch die Kopien der Miniaturen.⁵³⁹ Bereits in den Kopien Angels ist festzustellen, was Baldaeus' Stiche noch offensichtlicher zeigen: von Kopie zu Kopie wurden die indischen Bilder immer stärker europäischen Darstellungskonventionen unterworfen, sie gewannen mehr und mehr an Räumlichkeit, die Landschaft zeigte die typische perspektivische Tiefenstaffelung der europäischen Malerei, und die Figuren erhielten durch Verwendung von Licht und Schatten mehr und mehr Volumen.

Einige der zunächst von Angel und dann von Baldaeus kopierten Miniaturen haben auch jesuitischen Missionaren vorgelegen, die sie entweder ihrerseits kopiert oder die sie möglicherweise sogar als Originale nach Europa gebracht haben, wo sie dem berühmten jesuitischen Polyhistor Athanasius Kircher zu Gesicht kamen.⁵⁴⁰ Eine der Miniaturen der Inkarnationen des Visnu aus Baldaeus' Buch [Abb. 50] ist in Aufbau und Inhalt identisch mit einer stark schematisierten Zeichnung in Athanasius Kirchers weitgehend religionskomparatistischem Kompilationswerk »China illustrata« (1667) [Abb. 51].



Abb. 52: Walter Schultzen: »Moschee« in Jepara (Java) Kupferstich aus »Ost-Indische Reise«, 1676.

Einige künstlerisch mehr oder minder begabte Reisende fertigten selbst Zeichnungen und Skizzen an, die in Europa von Holzschnidern und Kupferstechern umgesetzt und dabei häufig gefällig ausgeschmückt wurden, um den konventionellen ästhetischen Bedürfnissen und den speziellen Leserbedürfnissen nach phantastischer Exotik, nach »Wundern«, »Ungemeinem« und »Ungeheurem« zu genügen. Selbst gezeichnet haben unter vielen anderen Nicolas de Nicolay (1572), Jan Huyghen van Linschoten (1595-1596), Salomon Schweigger (1608) [Abb. 25], Walter Schultzen (1676) [Abb. 52] und Johan Nieuwhof.⁵⁴¹ Die relativ hohe Qualität besonders der Kupferstiche Linschotens und Schultzens läßt deutlich die Hand eines professionellen Künstlers erkennen und aufgrund ihrer bildhaften Komposition vermuten, daß dieser die Vorlagen nicht nur erst »zu Bildern gemacht«, sondern auch zu den gezeichneten Fakten einige hinzuerfunden oder aus den Vorbildern anderer Reiseillustrationen hinzukopiert hat. Aber nicht nur die meisten Kosmographen, son-

⁵³⁸ Angels Manuskript kam 1660 nach Europa und befindet sich heute in der Praemonstratenserabtei Postel in Belgien. Bergvelt/Kistemaker 1992, Bd. 2, S. 187.

⁵³⁹ Degenhard 1987, S. 100.

⁵⁴⁰ Zu Kircher siehe Godwin 1679; Leospo 1989; Rivosecchi 1982.

⁵⁴¹ Degenhard 1987, S. 26 (Nicolay), S. 36 (Schweigger), S. 100 (Schultzen).

dern auch viele Verfertiger angeblich authentischer Reiseberichte sind gar nicht oder kaum einmal selbst gereist, wie Olfert Dapper oder etwa auch Theodor de Bry, ohne dessen Illustrationen nahezu kein neueres Buch über die »Entdeckung« Amerikas und deren Niederschlag in der europäischen Reiseliteratur und Reiseillustration auskommt, wobei meist übersehen wird, daß de Bry niemals in jene Länder gereist ist, mit deren Bildern er ganz Europa regelrecht überschwemmt. De Bry, der seines reformierten Glaubens wegen die Niederlande hatte verlassen müssen, ließ sich in Frankfurt am Main nieder und arbeitete dort als Kupferstecher und Verleger von Stichen und Büchern. Von seinem auf zahlreiche Bände projektierten Sammelwerk »Collectiones perigrarionum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem« erschienen zu seinen Lebzeiten nur sechs Teile (1590-1596) mit (kopierten beziehungsweise von Zeichnungen in Stiche umgesetzten) Illustrationen und Texten verschiedenster Autoren. Nach seinem Tod (1598) übernahmen seine Söhne Johann Israel und Johann Theodor die Arbeit, und schlossen sie erst im Jahr 1634 zu einer Sammlung in fünfundzwanzig Teilen mit über fünfzehnhundert Kupferstichen ab.⁵⁴²

Sammelwerke, wie jenes der Familie de Bry, vereinigten den größten Teil des Fundus an Form- und Motivquellen, deren die Kunst sich bis in 19. Jahrhundert hinein bediente. Waren die »Grands Voyages« und »Petits Voyages« der de Bry mit ihren 1500 Kupferstichen das umfangreichste Sammelwerk des 16. Jahrhunderts, so waren die 1707 beziehungsweise 1729 in Leiden erschienenen »Naaukeurige Versameling der gedenkwaardigste zee en land reysen« und »Galérie Agréable du Monde« des Pieter van der Aa mit ihren mehr als vierundzwanzigtausend Bildern in siebenundzwanzig beziehungsweise achtundzwanzig Bänden⁵⁴³ die größten »Datenbanken« für Darstellungen fremder Völker und ihrer Hervorbringungen nach dem Ende des 17. Jahrhunderts.⁵⁴⁴ Das zwischen den Publikationen der de Bry und van der Aas erfolgte, immense Anwachsen des Bilderfundus im Verlauf des 17. Jahrhunderts belegt sowohl die auch von den Ostindischen Kompanien forcierte gewaltige Expansion der Reisetätigkeit als auch die enorme Steigerung der Buchproduktion in diesem Jahrhundert, die sich im Vergleich zum 16. Jahrhundert vervierfacht hatte und sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts verachtfachen sollte.⁵⁴⁵ Die meisten Vorbilder für europäische Exotismen des 18. Jahrhunderts mußten sich in den Werken der bis hierher angegebenen Autoren finden lassen. Denn seit den 1680er Jahren, so meint Ludwig von Döry, dem die Kunstgeschichte einen ersten Überblick über die bis heute viel zu wenig erforschten Illustrationswerke, über die in ihnen festzustellende Fluktuation einmal »erfundener« Illustrationen und über die heterogene Herkunft und ethnographisch gleichgültige Rezeption des Vorbildmaterials europäischer Exotismen verdankt, gelangten bis zu Mitte des 18. Jahrhunderts nur noch wenige neue Bilder des Fremden nach Europa.⁵⁴⁶

⁵⁴² Degenhard 1987, S. 110-116.

⁵⁴³ Döry 1973, Sp. 1500 schreibt von (den im Titel genannten) 66 Bänden der »Galérie«, von denen jedoch nur 27 erschienen sind.

⁵⁴⁴ Döry 1973, Sp. 1500.

⁵⁴⁵ Vgl. die Statistik der Buchproduktion bei Lepenies [1976, S. 23, übernommen aus Kronick 1962, S. 60]: Von 1501-1600: 57000 Bücher; von 1601-1700: 250000 Bücher; von 1701-1800: 2000000 Bücher. Vgl. dazu auch Rolf Engelsings [1973; 1974] und Otto Danns [1981] Studien zur Lesergeschichte.

⁵⁴⁶ Döry 1973, Sp. 1500-1502.

IV.

Die Erkenntnis historischer und kultureller Relativität ästhetischer Normen am Ende des 17. Jahrhunderts

IV.1

Depositarien des Schönsten und Kuriosesten in der Welt

Die »Inventur« der Weltkunst: Das »imaginäre Museum« und seine »imaginäre Bibliothek«

Die hier im Verlauf der Erörterungen der Rezeptionsweisen antiker und fremder Kunst angeführten antiquarischen Publikationen, die Sammlungs-»Kataloge«, Stichwerke, Reise- und Weltbeschreibungen stellen selbstverständlich nur einen Bruchteil der tatsächlich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts produzierten und akkumulierten schriftlichen und bildlichen Kommunikationen über alte und fremde Kunst dar. Es konnte hier nur vage angedeutet werden, welches Ausmaß die Erwirtschaftung von Informationen und Wissen über alte und fremde Kulturen und Kunst angenommen hatte und welche Massen von Bildern dabei hergestellt, zusammengetragen, vervielfältigt und verbreitet wurden. Ein anderer wichtiger Zweig der Entwicklung des Publikations- und Reproduktionswesens, der durch die bisherige Konzentration der Untersuchungen auf antike und fremde Kunst vernachlässigt worden ist, muß in die folgenden Überlegungen einbezogen werden: die kunsthistorisch noch wenig untersuchte,⁵⁴⁷ seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmende Reproduktion auch »moderner« (»neu-antiker«) Kunst und deren Verbreitung. Sie begann mit repräsentativen »Sammlungskatalogen«, wie jenem der »Aedes Barberinae« (1642) von Girolamo Teti mit den Abbildungen der Deckenmalereien Pietro da Cortonas im Palazzo Barberini oder dem »Theatrum Pictorium« (1660), in welchem David Teniers die Gemäldesammlung des Erherzogs Leopold Wilhelm in ein »Papiermuseum« aus Kupferstichen verwandelte. Mit diesen Publikationen feierten die großen Sammler sich selbst und ihre Sammlungen und reproduzierten darin nicht mehr nur die antike, sondern nun auch mehr und mehr die seit dem 15. Jahrhundert entstandene Kunst. Sie verschenkten diese prächtigen, meist nicht nur in ihrer Landessprache, sondern auch in anderen Sprachen oder zumindest in »internationalem« Latein verfaßten Kataloge und trugen damit zur ideellen Verbreitung und »Bestandsaufnahme« auch der »modernen« Kunstwerke in ganz Europa bei, ebenso wie die »modernen« Künstler selbst, die ihre eigenen Werke stechen und damit vervielfältigen ließen und im Verkauf der Kupferstiche eine neue Einnahmequelle und ein Mittel zur werbewirksamen Steigerung ihrer Popularität sahen.⁵⁴⁸ Diese Hinweise mögen genügen, um zu veranschaulichen, daß gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein opulenter Bilderfundus an antiker, »moderner« und fremder Kunst zusammengetragen war, welcher eine Bibliothek und eine Kupferstichsammlung zu einem »imaginären Museum« machte, in welchem Kunstwerke aller Zeiten und Kulturen als Bilder zu simultaner Präsenz gelangten und bewahrt wurden.

Die frühen Holzschnitte und Kupferstiche stellten, wie wir gesehen haben, fremde Kunst noch als Kompositionen aus Versatzstücken europäischer Formfindungen dar. Die Fremdartigkeit der solchermaßen dargestellten fremden Kunst resultierte gerade aus der fremdartig erscheinenden, weil regelwidrigen Zusammenstellung heterogener europäischer Formen, welche die Regelwidrigkeit der fremden Kunst zum Ausdruck brachten. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts gewannen die Darstellungen des Fremden allmählich an Authentizität und zeigten die fremden Dinge, besonders die Architekturen, in einem hinreichenden Maße in ihren tatsächlichen, ihnen eigenen Formen und Ordnungen. Dennoch, so hat Eleanor von Erdberg für die europäische Rezeption chinesischer Architektur festgestellt - und in Anbetracht der großen Priorität Chinas im euro-

⁵⁴⁷ Darauf macht Francis Haskell [1993, S. 10] aufmerksam.

⁵⁴⁸ Siehe dazu ausführlicher Haskell 1993, Lloyd 1975 und Münster 1976.

päischen »wissenschaftlichen« Interesse sagt diese Feststellung auch einiges über die Rezeption von im europäischen Interesse weniger »prominenten« Kulturen aus -, entstanden verlässliche, annähernd authentische ("reliable" und "true to reality") Wiedergaben chinesischer Architektur erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, etwa in Gestalt jener akribischen und detaillierten Texte des Sir George Staunton und der gleichermaßen präzisen Zeichnungen und Aquarelle des englischen Künstlers William Alexander [Abb. 53], die sie beide auf der Chinareise der englischen Gesandtschaft des Earl of Macartney angefertigt hatten, und die im Jahr 1797 in einem zweibändigen Werk veröffentlicht wurden.⁵⁴⁹ "In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts" - in der Zeit, in der in Europa bereits die ersten »chinesischen« Bauformen entstanden, wie etwa die Dächer von Schloß Pillnitz bei Dresden (1720-1732), der »Trèfle« in Lunéville (1738-1741), das »Entenhaus« im Garten von Schloß Wilhelmsthal (1747-1748), das »Indianische Lusthaus« in Brühl (1745-1750), das »Chinesische Teehaus« in Sanssouci (1754-1756)⁵⁵⁰ - "kann man", wie Erdberg meint, "nicht erwarten, in Europa ein wirkliches [gleichsinniges] Verständnis chinesischer Architektur vorzufinden."⁵⁵¹



Abb. 53: William Alexander: Aquarell aus Georges Stauntons »Authentic Account of an Embassy«, 1797.

Die oben angeführten Beschreibungen und Illustrationen unterstützen diesen Befund. Die von den Europäern importierten, in Texten beschriebenen und in Illustrationen gezeichneten fremden Kunstwerke waren zunächst kuriose und bewunderungswürdige, vor allem aber weitestgehend von ihren eigenen Kontexten gelöst - »leere« - Formen, "frei flottierende Signifikanten",⁵⁵² frei für neue Kontextualisierungen. Ihre authentischen Inhalte, ihre Identitäten, waren den Europäern größtenteils verborgen geblieben. Die neuen Kontexte, in denen die Europäer sie sahen, waren zunächst jene (weiter oben beschriebenen) des unfaßbar und unbeschreiblich Neuen, Fremden und Wunderbaren. Die darauf folgenden Kontextualisierungen der mit europäischen Augen gese-

⁵⁴⁹ Staunton 1797. Dazu Erdberg 1936, S. 21: "The views and buildings were carefully recorded and rendered true to reality; for instance, the pictures of Jehol, of the Great Wall, and of the gates of Peking correspond on the whole with their present appearance. The descriptions in the text are mostly based on careful observation and are free from the exaggerations which make so many accounts of travellers unreliable." Vgl. dazu auch Berlin 1973, S. 370-371 (S 6 und S 7).

⁵⁵⁰ Englische Beispiele aus der Zeit von 1735-1750 nennt Conner 1979, S. 45-56.

⁵⁵¹ "One cannot expect to find in Europe in the first half of the eighteenth century a real understanding of Chinese architecture." Erdberg 1936, S. 20.

⁵⁵² Lüdeking 1994, S. 361.

henen Kunstwerke und ihrer nach europäischen (und in vielen Fällen zugleich gegen diese) Konventionen hergestellten Abbilder mit fremden mündlichen und europäischen schriftlichen Erklärungen waren spärlich und vage. Die fremden Kunstwerke wurden, als "von aller Kunst entfernt", gerade nicht als Kunstwerke, sondern als Kulturdokumente aufgefaßt, die zur Erklärung der fremden Kultur herangezogen wurden. Die »ikonographischen« beziehungsweise »ikonologischen« Deutungen der fremden Bildinhalte und Darstellungssysteme waren einfache, meist laiensprachliche Beschreibungen des mit europäischen Augen Gesehenen, ergänzt um das zunächst nur spärliche, erst allmählich zunehmende Wissen von der fremden Kultur. Die fremden Kultbilder wurden, bevor sie von den Gelehrten religionskomparatistisch und nicht »künstlerisch« mit solchen des europäischen Altertums verglichen werden konnten [Abb. 11, 54], mit europäischen religiösen Vorurteilen und den ersten Eindrücken von der Beschaffenheit der jeweiligen fremden religiösen Systeme verknüpft, profane Darstellungen mit europäischen Vorurteilen und dem allmählich entstehenden Wissen von den jeweiligen Sitten und Gebräuchen.



Abb. 54: »Ursprung der Abgötterey«. Kupferstich aus Lafitau »Sitten der amerikanischen Wilden«, 1752, Taf. IV.

Auf der anderen Seite aber waren gerade ihre Kontextlosigkeit beziehungsweise die Unkenntnis ihrer authentischen Kontexte und Systembindungen die Voraussetzungen, die die fremde Kunst für die Europäer erst zum begehrten Exotikum werden ließen - "Dekontextualisierung", so schreibt Lorraine Daston, "ist das *sine qua non* des Exotischen".⁵⁵³ Und die fremde Kunst - hier ist besonders, aber nicht ausschließlich, die *immobile* fremde Kunst gemeint - hatte, bevor sie von europäischen Künstlern rezipiert werden konnte, gleich mehrere Formen und Stadien der Dekontextualisierung und Neukontextualisierung durchlaufen. Denn anders als die europäischen Artefakte, die, wenn auch mit Aufwand verbunden, zumindest potentiell doch immer und immer wieder aufs neue in unmittelbarer, autoptischer Erfahrung wahrgenommen und »verstanden« werden konnten, waren die fremden immobilen oder wenig verbreiteten fremden mobilen Kunstwerke nur über die Vermittlung durch das Medium »Bild« zugänglich und verfügbar. Die Verluste und die ihre eigentliche Identität ignorierenden oder verändernden neuen Kontextualisierungen, die sie bei ihrer Umsetzung in das Medium »Bild« erfahren hatten, können wie folgt rekapituliert werden: Der Zeichner, der diese Transformation einleitete, hat das gezeichnet, was er mit seinen europäisch geschulten Augen, und von seinem Wissen und seiner gesamten kulturellen Prägung gelenkt, zu sehen geglaubt (»verstanden«) hat, und der Kupferstecher, der die Transformation ins Bild vollendete, indem er die Formvorgaben des Zeichners nach europäischen Konventionen (beziehungsweise gegen europäische Konventionen) bildhaft komponierte, füllte die vom Zeichner hinterlassenen »Leerstellen« (weiter »verstehend«) mit eigenen oder aus anderen Zusammenhängen entliehenen »Einbildungen« aus.⁵⁵⁴ Wir haben gesehen, zu welchen Resultaten man dabei selbst bei der Rezeption eigener alter europäischer Artefakte gelangen konnte, denn diese erfuhren bei ihrer Umsetzung in das Medium »Bild« dieselben grundlegenden Transformationen und Verluste: Sie verloren ihre Materialität, ihre Dimensionalität, ihre Kontextualität - ihre Identität; sie waren als Bilder nicht mehr sie selbst, sondern reduziert auf ihre rein formalen Daten, gespeichert im »Datenträger«, im Medium »Bild«.

Walter Benjamin und André Malraux haben in ihren heute, angesichts der gegenwärtig sich ereignenden medialen Revolution bereits nostalgisch anmutenden Abhandlungen über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936) und über »Das imaginäre Museum« (1951) die Konsequenzen der Reproduktion von Kunstwerken auf dem ihnen gegenwärtigen, damals schon als sehr hoch empfundenen Entwicklungsstand der Reproduktionstechniken (der Techniken zur Transformation von Kunstwerken in »Bilder«) - wobei sie vor allem die Reproduktionstechniken seit der Erfindung der Fotografie im Auge hatten - erörtert und dabei in ihren Worten die oben beschriebenen Verluste umschrieben. Wenn Benjamin in seinen Ausführungen auch noch einen feinen Unterschied zwischen manueller und technischer Reproduktion sah, so konnten die hier bereits vorgestellten und die noch vorzustellenden Urteile der Zeitgenossen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts diesen Unterschied noch nicht treffen. Der Stand ihrer manuellen Reproduktionstechniken war der höchste ihnen erreichbare, aber er brachte auch den für sie in diesen Techniken höchsten erreichbaren mimetischen Effekt hervor. Der Verlust, den Benjamin in der Reproduktion des Kunstwerkes sah, war für ihn besonders auch eine Folge der durch die Reproduktion ermöglichten Vervielfältigung der Reproduktion, eine Folge des Kopierens eines Originals in großen Mengen: "Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus

⁵⁵³ Daston 1994, S. 44. Vgl. dazu die Ausführungen von Sally Price [1992, S. 92-95] über die europäische Wunschvorstellung einer Anonymität und Kontextlosigkeit und "Jungfräulichkeit" [S. 153-154, Anm. 1] der »tribal objects«. Vgl. dazu die gegensätzliche Position von Schmalenbach 2001.

⁵⁵⁴ Zur »Einbildung« und zur Bedeutung von »Leerstellen« bei Rezeptionsvorgängen siehe Kemp 1985b und Herzog 1989, S. 129-139.

dem Bereich der Traditionen ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten - einer Erschütterung zur Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist."⁵⁵⁵

André Malraux' Beurteilung der Konsequenzen der Reproduktion war eine ambivalente. Er sah die gleichen Verluste wie Benjamin, aber er sah auch, daß einzig und allein die Reproduktionstechnik ihm ermöglicht hatte, jene Sammlung von Formfindungen aus allen Zeiten und Kulturen der Welt zusammenzutragen, die er als »imaginäres Museum« präsentieren und, in seine brillante Rhetorik gekleidet, enthusiastisch feiern konnte: "Die Reproduktion hat uns die Bildwerke der ganzen Welt gebracht. Die Zahl anerkannter Meisterwerke hat sie vervielfacht, eine Menge anderer Werke zu diesem Rang erhoben und sie noch um einige weniger bedeutende Stile erweitert, die sie bis in den Bereich einer nur als fiktiv zu verstehenden Kunst hinein erhöht. Sie verleiht der Sprache der Farbe Wort in der Geschichte und gestaltet ein imaginäres Museum, in dem Tafelbild, Fresko, Miniatur und Glasfenster dem gleichen Bezirk zugehören. All diese Miniaturen, Fresken, Glasfenster, Teppiche, skythischen Schmuckstücke, Gemälde, griechischen Vasenbilder - selbst die plastischen Bildwerke sind zu Abbildungen geworden. Was haben sie damit verloren? Ihre Eigenschaft als Gegenstände."⁵⁵⁶

Was aber von Benjamin und Malraux und vielen Kunsthistorikern unserer Zeit zu Recht als Verlust beklagt werden kann,⁵⁵⁷ erweist sich in den hier erörterten Zusammenhängen als unabdingbare Voraussetzung für jenen »zweigleisigen« Entwicklungsprozeß des Kunstsystems, welcher die simultane Präsenz und Verfügbarkeit jeglicher bekannter Weltkunst in Bildern hervorgebracht hat, auf deren Basis auf der einen Seite die kunsthistorische Systematisierung der Kunst und auf der anderen Seite die künstlerische Rezeption von sämtlichen bekannten alten und fremden Stilen als Vorbilder und Muster für neue Formfindungen erfolgen konnte. Erst in ihrer Entmaterialisierung und Transformation auf den Datenträger »Bild« konnten, wie bereits Malraux andeutete, Kunstwerke zusammen gesehen werden, die »nicht zusammengehören«. Erst in der »virtuellen Realität« der Bilder konnten selbst unterschiedlichste Kunstwerke - selbst Miniaturmalereien mit Monumentalarchitekturen, Antikes mit Aztekischem, Gotisches mit Chinesischem - kommensurabel und kompatibel werden, konnten Formen zwischen Gattungen und Kontinenten fluktuieren, ließen sich akkumulieren und zu komplexen Systemen wie »Stilen« systematisieren - wie fragwürdig auch immer die jeweiligen Ergebnisse des »Verstehens« sein mochten, auf denen die Transformationen basierten.

Was wir heute »Datenträger« nennen, nannte der Kunsttheoretiker Roger de Piles am Ende des 17. Jahrhunderts »depositarium«. In seiner Abhandlung »Von der Nutzbarkeit der Kupferstücke, und wie man sich deren bedienen soll«, die er an seine »Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Mahler« (1699, deutsch 1710) anhängte, faßte de Piles die bereits in seiner Zeit als eminent erkannte mediale Bedeutung der Reproduktion in Kupferstichen zusammen:

"Selbige seynd bey unsern Zeiten in so hohen *grad* gestiegen, und haben uns die Kupffer-Stecker derer so viele über allerhand Materie [90] gegeben, daß man mit Warheit sagen kan, daß sie *depositarii* allen desjenigen seynd, was das schönste und curiöseste in der Welt ist."⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Benjamin 1963, S. 13-14.

⁵⁵⁶ Malraux 1956, S. 42-44.

⁵⁵⁷ Siehe zum Beispiel Heinrich Dillys [1975] Ausführungen über die Diaprojektion als ebenso unabdingbare wie fragwürdige technische Basis kunsthistorischer Lehre.

⁵⁵⁸ Piles 1710, S. 89-90.

Für de Piles bedeuteten die Kupferstiche - vor allem auch jene, welche nach dem 15. Jahrhundert entstandene Kunstwerke abbildeten - ein für die Unterstützung und Entlastung des von ihm bereits als höchst strapaziert empfundenen Denk- und Gedächtnisapparates unabdingbar gewordenen Medium, "denn nachdem man die Wissenschaften und Künste zusammen gesucht, und zu deren Ergründung unzählig viel *Volumina* ans Licht bracht hat, so hat man uns zugleich ein erschreckliches *objectum*, und welches unsern Verstand und Gedächtnis verdrießlich zumachen fähig ist, vor die Augen geleet."⁵⁵⁹ Im Medium der Kupferstiche und deren geordneter Sammlung könnte man, so glaubte de Piles, des angehäuften Wissens noch einigermaßen Herr werden. Doch auch die Sammlung von Kupferstichen stellte für ihn, wenn sie nicht nach bestimmten Selektionskriterien erfolgte, noch die Gefahr einer »Reizüberflutung« durch eine übermäßige Komplexität und eine Herausforderung an die Selektionskompetenz des Sammlers dar: "Man will aber nicht, daß ein jedweder verbunden sey, alle und jede Kupfferstücke seines Nutzens und Vortheils halber zusehen, immassen deren fast unzählige Menge, und da sie jederzeit so viel unterschiedene *ideén* vorstellen, vielmehr den Verstand beschweren, als [94] solchen erleuchten würden. Sondern es können solche sich nur diejenigen zu Nutzen machen, und sie alle ohne Confusion ansehen, welche mit einen grossen und *subtilen* Verstande gebohren, oder auch denselben einige Zeit mit so vielen unterschiedlichen Sachen ausgeübet haben."⁵⁶⁰ Um die Komplexität der "so vielen unterschiedlichen Sachen" zu reduzieren, schlug de Piles zunächst »berufs-« beziehungsweise interessenspezifische Selektion vor, und in seinen selektiven Ordnungen zeichnet sich wieder jene bereits bemerkte »Zweigleisigkeit« ab, in welcher die Kunstwerke beziehungsweise ihre Bilder auf der einen Seite als »depositarii« des Wissens und Medien des Lernens für alle Wiß- und Lernbegierigen und auf der anderen Seite für die Künstler und Kunstliebhaber als Medien zur Bildung des Geschmacks und des eigenen schöpferischen Vermögens dienen konnten: "Immassen die Mahler einen grossen Vortheil von allen unterschiedenen Manieren derjenigen, welche ihnen vorgangen sind, schöpfen, und viele Blumen sind, aus welchen sie gleich denen Bienen den Safft sammeln müssen, welcher in der Verwandlung in ihre eigene *Substantz* nützliche und angenehme Wercke hervorbringen wird."⁵⁶¹ Für den Kunstliebhaber und den Sammler, so de Piles, ermöglichten die Stiche ein vergleichendes Sehen "derer berühmte Mahler Wercke" und eine aus diesen Vergleichen sich ergebende Ordnung nach "Ursprung, Fortgang und Vollkommenheit ihrer Wercke", nach Manieren, Ländern, Zeiten und Schulen, und "sie sehen in wie viel Aeste selbige sich durch die Vielheit derer Schüler eingetheilet, und auf wie vielerley Weise der menschliche Verstand einerley Sache, welche nichts als die Nachahmung ist, zu begreifen fähig, und daß daher so viele unterschiedene Manieren kommen, welche die Länder, Zeiten, Verstand und die Natur durch ihre Mannigfaltigkeit uns hervorgebracht haben."⁵⁶² - Die Bilder, so meinte de Piles bei seiner Zusammenfassung der sechs wesentlichen Vorzüge der Kupferstiche in Anspielung auf die »ut-pictura-poesis«-Lehre des Horaz,⁵⁶³ seien den Texten weitaus überlegen:

"Wird man also vergnügt seyn, wenn man 6. gute Würckungen von allen denen, so von der Kupfferstücke Gebrauch herkommen, beybringet, vermittelst welcher denn man auch die andern leicht wird *judiciren* können.

Die erste ist, daß wir uns durch die Nachahmung belustigen, und solches geschiehet, indem wir uns durch ihre Mahlerey die sichtbare Dinge vorstellen. Die andere ist, uns nach einer starcken und hurtigen Figuren Manier mehr, als durch das Wort [102] zu unterrichten.

Die Sachen, sagt *Horatius*, welche durch die Ohren eingehen, nehmen einen sehr langen Weg, und rühren viel weniger, als die, welche durch die Augen gehen, als welche die sichersten und getreuesten Zeugnisse sind.

⁵⁵⁹ Piles 1710, S. 89.

⁵⁶⁰ Piles 1710, S. 93-94.

⁵⁶¹ Piles 1710, S. 96.

⁵⁶² Piles 1710, S. 101.

⁵⁶³ Siehe dazu Lee 1967.

Die 3te ist, die Zeit, welche man sonst in Wiederholung und Durchsehung, der aus dem Gedächtnis entfallenen Sachen aufwenden würde, zu verkürzten, und solchergestalt in einem Augenblick alles wieder in frisches Andencken bringen zu können.

Die 4te, uns die abwesenden Sachen vorzustellen, gleich als wenn sie vor unsern Augen wären, und welche wir nicht würden können anders als durch mühselige Reisen und grosse Kosten, zu sehen bekommen.

Die 5te, Die Mittel an Hand zu geben, vielerley Sachen leicht mit einander, durch den geringen Raum, welchen die Kupfferstücke einnehmen, und auch durch ihre grosse Anzahl und Mannigfaltigkeit, zu vergleichen.

Die 6te, den *Gout* zu denen guten Sachen zu *formiren*, und zum wenigsten einen Anfang der guten Künste zu verschaffen, als welche die *bonnêten* Leute allerdings wissen müssen.

Diese Würckungen seynd *general*, jedoch kan ein jeder nach seinen Erleuchtungen und Zuneigung noch besondere empfinden; und durch diese sonderbare Würckungen, kan auch ein jeder die vorhabende Zusammenlesung, *reguliren*.⁵⁶⁴

Roger de Piles schloß seine kleine Abhandlung mit dem großen Bedauern, daß »die Alten« diese Kunst noch nicht beherrscht hätten und man daher "eine unzehlige Menge schöner Sachen, wovon uns die Historien-Schreiber nur tunckele und verwirrete *idées* hinterlassen", nicht "erkennen", nicht verstehen könne.⁵⁶⁵ Noch in de Piles Argumentationen scheint die antiquarische Auffassung hindurch, daß die »Bilder« ein besseres Erkennen und Verstehen ermöglichen könnten als die überlieferten literarischen Werke:

"Wir würden die prächtigen *Monumenten* des *Memphis* und *Babylons*, den Tempel zu Jerusalem, welchen Salomon in seiner Herrlichkeit gebauet, sehen.

Wir würden von denen Gebäuden zu *Athen*, Corinthien, und alten Roms, mit mehreren Grunde und Gewißheit, als durch die davon uns überbliebene Rätzel, urtheilen können. *Pausanias*, welcher uns so eine vollkommene Beschreibung Griechenlandes machet, und uns darinne an alle Oerter gleichsam bey der Hand herum führet, solte seinen *discursen* die bezeichneten Figuren mit beygefüget haben, welche biß auff uns würden kommen seyn, und wir würden nicht allein die Tempel und Paläste, so, wie sie in ihrer Vollkommenheit waren, mit *plaisir* sehen, sondern auch von denen alten Werck-Meistern die Kunst, selbige gut aufzubauen, erbet haben. *Vitruvius*, dessen *demonstrationes* verlohren worden, würde ohne Zweifel uns nicht in der Unwissenheit von allen *instrumenten* und allen *machinen*, welche er uns beschreibet, gelassen [110] haben, würden auch in seinem Buche nicht so viel dunckle Oerter finden, wenn die von ihm verfertigte Figuren, als wovon er selbst meldet, durch Hülffe der Kupfferstiche wären erhalten worden.

Denn darinne zeigt er seine Kunst-Stücke, und die seynd die Erleuchtungen der Rede, und die warhafftigen Mittel, wodurch die *Authores* sich uns theilhaftig machen. In Ermangelung dieser Mittel, haben wir auch die *Machinen* des *Archimedes* und des alten *Hérons*, deßgleichen die Erkänntniß so vieler Pflantzen des *Dioscoridis*, so vieler Thiere, und *curienser* Hervorbringungen der Natur, welche uns der Fleiß und Nachsinnen der Alten vormahls entdeckt, verlohren.⁵⁶⁶

Verkleidet in seinem Bedauern über die unwiederbringlichen Verluste an antikem Wissen und Können, die vielleicht durch das Medium des Kupferstiches hätten verhindert oder zumindest gemindert werden können, läßt Roger de Piles doch auch ein Gefühl der Überlegenheit über die Antike erkennen, die über diese »fortschrittliche« Technik noch nicht verfügte. Und ein weiterer seiner Gedankengänge läßt aufmerken, nämlich die Erkenntnis, "auf wie vielerley Weise der menschliche Verstand einerley Sache, welche nichts als die Nachahmung ist, zu begreifen fähig [ist], und daß dahero so viele unterschiedene Manieren kommen, welche die Länder, Zeiten, Verstand und die Natur durch ihre Mannigfaltigkeit uns hervorgebracht haben." Solche Erkenntnisse der Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der menschlichen Hervorbringungen in unterschiedlichen Ländern und Zeiten waren möglich geworden, "nachdem man die Wissenschaften und Künste zusammen gesucht, und zu deren Ergründung unzehlig viel *Volumina* ans Licht bracht hat". Das Zusammentragen, die "Computation"⁵⁶⁷ von historischen und kulturellen Informationen, die Erwirtschaftung und die Akkumulation von historischem und kulturellem Wissen in den hier aufge-

⁵⁶⁴ Piles 1710, S. 101-102.

⁵⁶⁵ Piles 1710, S. 108-109.

⁵⁶⁶ Piles 1710, S. 108-110.

⁵⁶⁷ Als "Computation" bezeichnet Wolfgang Ernst [1994] die antiquarische Form der Geschichtsbefassung, in welcher er eine Vorstufe der Informatik sieht.

fürten antiquarischen, anthropologischen und »ethnologischen« Studien - nicht zu vergessen die zunehmende Reproduktion »moderner« Kunstwerke, verbunden mit einer Zunahme kunsttheoretischer Literatur -hatten Unmengen von Datenbeständen angehäuft und gleichsam »zur Synopse gebracht«. Die Verarbeitung dieser Informationsbestände, die Vergleiche zwischen der eigenen Kultur und zeitlich, räumlich und kulturell weit voneinander entfernten, differenten Kulturen nicht nur ermöglichten, sondern geradezu herausforderten, stimulierte die Semantik und führte zu semantischen Innovationen, die in den beiden folgenden Kapiteln vorgestellt und in ihren Auswirkungen auf die Kommunikationen über alte, »moderne« und fremde Kunst untersucht werden sollen.

IV.2

Der Streit zwischen »Altertumsfreunden« und »Modernen«

»Geschichte«, »Genie« und »Geschmack« als neue Kontexte
für das Verstehen antiker und moderner Kunst

"Der hauptsächlichliche Einwand, auf den man sich am meisten stützt, gründet auf einem Vorurteil und der falschen Annahme, daß es nicht erlaubt ist, von den Gewohnheiten der Alten abzuweichen, daß alles, was nicht ihre Ausdrucksweisen nachahmt, für bizarr und für launenhaft gehalten werden muß, und daß man, wenn dieses Gesetz nicht unangetastet gewahrt wird, einem Verstoß gegen die Regeln, der die Unordnung in alle Künste bringt, Tür und Tor öffnet."⁵⁶⁸

Claude Perrault im Kommentar seiner Vitruv-Übersetzung, 1673.

In seiner Untersuchung über "Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«" (1964) konnte Hans Robert Jauß den Beginn eines neuen geschichtlichen Denkens und die Konstituierung unseres noch heute gültigen Geschichtsbewußtseins nachweisen. Seine Untersuchung von Charles Perraults Abhandlung »Parallèle des Anciens et des Modernes« (1688-1697) ergab, daß in dem bereits seit der Antike tradierten Streit um die Frage der Normativität des Alten für die Gegenwart,⁵⁶⁹ der sich am Vortrag von Perraults »Poème sur le Siècle de Louis le Grand«⁵⁷⁰ in der Académie Française (27.1.1687) neu entzündet hatte, eine bahnbrechende Relativierung herbeigeführt werden konnte: Die antike Kunst sollte nach Perraults »Parallèle« nicht länger als überzeitliche ästhetische Norm auch für alle nachantike Kunst betrachtet, sondern sie sollte in ihrer geschichtlichen Bedingtheit erkannt werden, auf daß auch die zeitgenössische moderne Kunst in ihrer eigenen Geschichtlichkeit erkannt und gewürdigt werden könnte. Für Jauß war daher die »Querelle« "nicht nur der Ausgangspunkt eines neuen geschichtlichen, genauer gesagt: entwicklungsgeschichtlichen *Denkens* [...]", sondern auch "der Ursprung eines neuen geschichtlichen *Verstehens*, das erst allmählich als unerwartetes Ergebnis der wechselseitigen Kritik von *Anciens* und *Modernes* hervortritt, am sich wandelnden Bild der Antike im 18. Jahrhundert mehr und mehr greifbar wird und schließlich in das geschichtliche Weltverständnis der Romantik übergeht." Aus dieser "Auseinandersetzung über Fragen des ästhetischen Urteils" resultierte, so meinte Jauß, "jene andere geschichtliche Denkart, der »Historismus« des 18. Jahrhunderts".⁵⁷¹ Die durch die »Querelle« beförderte Ausbildung eines neuen, an die Kategorien »Entwicklung« und »Fortschritt« gebundenen Geschichtsbewußtseins wurde von der Geschichtswissenschaft weitergehend erforscht und nachdrücklich bestätigt.⁵⁷² Besonders Reinhart Koselleck hat die Semantik von »Geschichte«, die "Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs"⁵⁷³ und der Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert untersucht und zeigen können, wie über die Verdichtung der »Geschichte(n)« zum Kollektivsingular »Geschichte«⁵⁷⁴, über die Verschmelzung ihrer drei konkreten Wesensebenen "Sachverhalt, Darstellung und Wissenschaft"⁵⁷⁵ im einen Begriff der »Geschichte« jene abstrakte und komplexe Ganzheit unseres noch heute gültigen Geschichtsbegriffs entstand, mit dem ein "Erfahrungsraum" erschlossen wurde, "wie er zuvor

⁵⁶⁸ "La principale objection sur laquelle on appuye le plus, est fondée sur un préjugé & sur la fausse supposition qu'il n'est pas permis de se départir des usages des Anciens; que tout ce qui n'imité pas leurs manieres doit passer pour bizarre & pour capricieux, & que si cette Loy n'est inviolablement gardée, on ouvre la porte à une licence qui met le déreglement dans tous les arts." Perrault 1979, S. 79.

⁵⁶⁹ Jauß 1971.

⁵⁷⁰ Abgedruckt in Perrault 1964 [Bd. 1 (1688), nach S. 252], S. 165-171.

⁵⁷¹ Jauß 1964, S. 12-13.

⁵⁷² Koselleck 1969; Koselleck/Stempel 1973; Koselleck 1975a-c; Koselleck 1979; Koselleck 1980; Herzog/Koselleck 1987.

⁵⁷³ Koselleck 1975a.

⁵⁷⁴ Koselleck 1975a, S. 647-658.

⁵⁷⁵ Koselleck 1975a, S. 657.

noch nicht formuliert werden konnte.⁵⁷⁶ Die ästhetische Relativierung der Antike in der Erkenntnis ihrer Historizität erfolgte in der »Querelle des Anciens et des Modernes« und ihrem Umfeld über die Relativierung wesentlicher bis dahin gültiger ästhetischer Normen, und sie zog weitere, für die Fragestellung dieser Untersuchung bedeutende Relativierungen nach sich, die im folgenden näher erörtert werden sollen.

Das alte Geschichtsbild, auf dessen Hintergrund sich die »Querelle des Anciens et des Modernes« abspielte, war das der Zyklentheorie, als deren "historiographisches Genre *par excellence*" nach Jochen Schlobach jene literarische Form der »parallèle« bezeichnet werden kann, die Charles Perrault für seine Antikenkritik gewählt hatte. Die »parallèle« ermöglicht es in idealer Weise, im Vergleich der Epochen durch ihre Parallelsetzung und Vergleichzeitigung den eigenen gegenwärtigen Standort zu problematisieren, zu reflektieren und zu bestimmen.⁵⁷⁷ Und genau dieses war das Ziel von Perraults »Parallèle des Anciens et des Modernes« auf dem Höhepunkt der »Querelle des Anciens et des Modernes« im ausgehenden 17. Jahrhundert, zu einer Zeit, in der das Selbstbewußtsein *beider* Streitparteien so hoch war, daß sie sich nicht länger in die Vorstellung ergeben konnten, in Zukunft, wie es die Zyklentheorie zu befürchten gab, wieder dem unausweichlich kommenden Verfall preisgegeben zu sein (»Korruptionshypothese«) und nach einem Ausweg aus diesem Schicksal, und zwar dem einzig möglichen in Gestalt eines neuen Geschichtsmodells, einer neuen Geschichtstheorie suchen mußten.⁵⁷⁸

Für ein neues Geschichtsmodell gab es zwei Alternativen, und diese wurden in der »Querelle« intensiv diskutiert: als erste Möglichkeit die Beibehaltung der Zyklentheorie unter Ausschluß der »Korruptionshypothese« und unter entschiedener Behauptung der "Gleichberechtigung und mögliche[n] Überlegenheit der Moderne innerhalb des zyklischen Modells [...]. In diesem Bemühen waren die Modernisten [...] durchaus erfolgreich. Ihre Adaption der Zyklentheorie an die veränderte historische Realität führt zur [...] klassizistischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts." Die Beibehaltung der Zyklentheorie wurde nachhaltig gestützt durch das Prinzip der Nachahmung der Natur (»imitatio naturae«), das die Kunsttheorie als Mittel zu Wiedererlangung der Vollkommenheit der Antike bereitgestellt hatte und das bisher die »imitatio naturae« mit der Nachahmung der Antike identifizierte. Die »imitation de la nature« in der »imitation des anciens«⁵⁷⁹ garantierte geradezu das Wiedererreichen der »perfection« und stabilisierte dadurch auch die Zyklentheorie, deren Verabschiedung eben nur dann einen Sinn haben konnte, wenn die antike Kunst nicht mehr als höchste Norm der Perfektion zu gelten hatte. Die zweite Möglichkeit eines neuen Geschichtsmodells bestand darin, die Ungültigkeit des alten zu beweisen, indem man nachwies, daß die Maßstäbe antiker Perfektion längst übertroffen worden und demnach nur relativ waren, daß es seit der Antike ein kontinuierliches Fortschreiten in der Entwicklung der Kultur gegeben hatte - sie bestand also in der Konstituierung einer Fortschrittstheorie.⁵⁸⁰ Ein äußerst effektvoller und zudem kaum anfechtbarer Nachweis der Relativität antiker Perfektion erbot sich im Vergleich der kultischen / religiösen Bedingtheiten der Dichtung, wie ihn Jean Desmarets de Saint-Sorlin zwischen 1657 und 1673 - also noch vor dem Höhepunkt der »Querelle« - vorgenommen hatte. In seinen Gegenüberstellungen antiker heidnischer und christlicher Dichtung stellte Desmarets gleich zwei weitere ästhetische Doktrinen in Frage: die der Wahrscheinlichkeit (»vraisemblance«) und, ungleich bedeutender, die der Nachahmung der Natur. Die von Aristoteles begründete Lehre des »verosimile«,⁵⁸¹

⁵⁷⁶ Koselleck 1975a, S. 647.

⁵⁷⁷ Schlobach 1980, S. 341.

⁵⁷⁸ Schlobach 1980, S. 270-271.

⁵⁷⁹ Knabe 1972, S. 320-321.

⁵⁸⁰ Schlobach 1980, S. 282. Zur Metaphorik der Fortschrittstheorie siehe Schlobachs Zusammenstellung in seiner Einleitung, S. 8-17.

⁵⁸¹ Knabe 1972, S. 472-479.

die das Fundament der »klassischen« Poetik bildete, besagt, es sei "nicht die Aufgabe des Dichters, zu berichten, was geschehen ist, sondern viel mehr, was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit".⁵⁸² Die Wahrheit der christlichen Religion, so argumentierte Desmarets, überforderte jedoch das Prinzip des »verosimile«, indem sie die getreue Darstellung der »historischen« Wahrheit beanspruchte.⁵⁸³ Die christliche Dichtung sei der heidnischen überlegen, "weil sich der klassische Dichter in seinen poetischen Fiktionen mit dem Schein des Wahren begnügen und darum am Kunstwerk Wahrscheinlichkeit der Wahrheit vorziehen muß [, während die christliche Dichtung] ihr *vray-semblable* auf dem Wahren und Wirklichen selbst gründen kann [...]".⁵⁸⁴

Demarets' Relativierung des Prinzips der »imitatio naturae« erfolgte über die Aufwertung eines anderen Prinzips, jenes der Erfindungskraft (»inventio«). Der ursprünglich in der antiken Rhetorik geprägte Begriff der »inventio« als "das aus dem Gedächtnis entnommene Material, das zur erfolgreichen Rede bereitgestellt wird",⁵⁸⁵ wurde von Desmarets zunächst christlich umgedeutet, indem er den Künstler als »inventeur«, nicht mehr als »imitateur de la nature«, Nachahmer der Natur, sondern als Nachahmer Gottes, als »imitateur de Dieu« bezeichnete, der kraft der Invention fähig sei, Gottes Schöpfung nachzuschaffen. Damit wurde die menschliche Schöpfungskraft zwar enorm aufgewertet, aber noch in die von Gott gesetzten Grenzen gebunden.⁵⁸⁶ In seiner »Comparaison de la langue et de la poésie Française avec la Greque et la Latine« von 1670 aber ging Demarets in seiner Bestimmung des Prinzips der »Invention« noch weiter, indem er eine Unterscheidung der Welt in zwei Bereiche vornahm: in einen Bereich der immer gleich vollkommenen Natur und einen anderen Bereich von Dingen, die nicht mit der Erschaffung der Natur, sondern erst durch die Invention des Menschen entstanden seien. In diesem Bereich der durch Invention entstandenen Menschenschöpfungen sei Entwicklung möglich, könne die Kunst eines Zeitalters und einer Nation zu relativer, wenn auch nicht zu absoluter Vollkommenheit fortschreiten.⁵⁸⁷

"Nicht von jeher hat es prächtige Paläste gegeben, denn die Paläste und die Ordnungen der Architektur sind nicht zusammen mit der Welt geschaffen worden. Nicht von jeher hat es Dichtung gegeben: sie ist eine Sache der Erfindungskraft [invention] der Menschen, und die Natur hat ihnen dafür kein Vorbild bereitgestellt. Die Menschen mußten zunächst die Art und Weise erfinden, die Worte nach bestimmten Maßen zu ordnen, um daraus Verse zu machen, dann verschiedene Dichtungen zu verfertigen, je nach ihren Sujets einfach oder ernsthaft; dann heroische Dichtungen, um die großen Taten der Menschen darzustellen. Aber weder die menschlichen Erfindungen, noch ihre Werke waren von Anfang an vollkommen, [10] während die Werke Gottes von Anbeginn ihrer Schöpfung an vollkommen waren. Was ihre Erfindungskraft betrifft, so verbesserten sich die Menschen, der eine am anderen, und die letzten sind die glücklichsten und, dem ihnen von Gott gegebenen Genie nach, die gelehrtesten und die am meisten vollkommenen."⁵⁸⁸

⁵⁸² Aristoteles: Poetik. (Übers. v. Olaf Gigon). Stuttgart 1961, 39 Kap. 9.

⁵⁸³ Siehe dazu Jauß 1964, S. 37, Anm. 74.

⁵⁸⁴ Jauß 1964, S. 37.

⁵⁸⁵ Knabe 1972, S. 339.

⁵⁸⁶ Zur Theorie der menschlichen Schöpfungskraft in den Prinzipien der »imitatio naturae« und des »homo secundus deus« siehe Blumenberg 1957 und Rübner 1955.

⁵⁸⁷ Jauß 1964, S. 36.

⁵⁸⁸ "De tout temps, il n'y a pas eu de somptueux Palais; parce que les Palais & les ordres de l'Architecture n'ont pas esté créés avec le monde. De tout temps il n'y a pas eu de la Poésie: c'est une chose de l'Invention des hommes, & la Nature ne leur en a pas fourny des modeles. Il a falu que des hommes ayent inventé la maniere de ranger des mots avec de certaines mesures pour en faire des vers; puis de faire diverses poësies, selon les sujets, ou simples, ou graves; puis des poëmes heroïques, pour représenter les grands faits des hommes. Mais ni les Inventions humaines, ni leurs ouvrages, n'ont pas d'abord esté parfaits; [10] au lieu que les ouvrages de Dieu ont esté parfaits dès leur creation. Les hommes, pour ce qui regarde l'Invention, se corrigent les uns sur les autres; & les derniers sont les plus heureux, les mieux instruits, & les plus parfaits, selon le genie que Dieu leur donne." Desmarets de Saint-Sorlin 1670, S. 9-10.

»Invention« nannte Desmarets de Saint-Sorlin also die entwicklungs- und vervollkommnungsfähige Erfindung dessen, "wofür die Natur kein Vorbild bereitgestellt hat",⁵⁸⁹ und als Voraussetzung für diese vorbildlose Schöpfung - und in Konsequenz auch als deren Hervorbringer - bezeichnete er das »Genie«. Jochen Schlobach deutete Demarets Unterscheidung in Bezug auf die Reflexion der alternativen Geschichtsmodelle: "Auf der einen Seite [steht] das christliche Modell einer ursprünglichen Vollendung der gesamten Schöpfung, einschließlich des Menschen als Werk Gottes - wobei die Betonung ihrer Konstanz in diesem Bereich reines Korruptionsdenken ebenso ausschließt wie die Fortschrittshypothese. Auf der anderen Seite jedoch steht die Annahme einer ursprünglichen Unzulänglichkeit und erst langsamen Vervollkommnung der menschlichen Werke (»ouvrages des hommes«). In diesem Bereich ist Fortschritt möglich, nicht durch Leugnung der Tradition, sondern durch Weiterentwicklung, Korrektur oder Vermehrung vergangenen Wissens und früherer Erfahrung."⁵⁹⁰

Der Begriff der »Invention« wurde im 17. Jahrhundert aus der Rhetorik in die »Naturwissenschaften« übertragen und muß in dieser Übertragung in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Geniebegriffs gesehen werden, an welcher "das Leitbild des Naturwissenschaftlers wesentlich Anteil hat."⁵⁹¹ Die in der Tat gegenüber dem Entwicklungsstand der Antike auf den Gebieten der »artes mechanicae« und der »Naturwissenschaften«⁵⁹² unübersehbar gewordenen und nicht mehr zu ignorierenden Fortschritte waren es denn auch, die Perrault in Weiterführung der Argumentationen von Desmarets zu seiner Relativierung der Antike in der »Parallèle« heranzog: Konnten unter Umständen die ersten Erfindungen (Inventionen) des Menschen vielleicht noch als simple »Nachahmung der Natur« begriffen werden, "auf die im Zwang der Bedürfnisse jeder hätte kommen müssen", - eine Beurteilung, mit der nach Desmarets nun auch Perraults »Abbé« als »Moderner« eine Abwertung des Prinzips der »imitatio naturae« vornahm⁵⁹³ - so waren die komplizierten Erfindungen, wie etwa die von Perrault über die Maßen bewunderte Maschine zum Wirken von Seidenstrümpfen, nicht mehr im Prinzip der »imitatio«, sondern nur noch in dem der »inventio« zu fassen. "Der entscheidende Fortschritt des erfinderischen Menschengesistes liegt für Perrault nicht mehr im Hervorbringen des von der Natur Vorgezeichneten oder nur Begonnenen, sondern auf dem Weg von den planlosen und situationsbedingten ersten Erfindungen zu der völlig vorbedacht in Kenntnis aller Naturgesetze entworfenen und in einer rationalen Konstruktion völlig zweckmäßig ausgeführten Maschine."⁵⁹⁴

Die Übertragung des fortschrittlichen Prinzips der »inventio« mit der in ihm gebundenen Erkenntnis der menschlichen Fähigkeit zu vorbildloser Erfindung und zumal der Erkenntnis der Möglichkeit ihrer stetigen Vervollkommnung (»perfectibilité«) auf das System der Kunst mußte für Perrault das Prinzip der »imitation de la nature« und mit diesem auch das Prinzip der »imitation des anciens« in Frage stellen, dessen Ziel es im Grunde doch war, einen schon längst vergangenen

⁵⁸⁹ Desmarets de Saint-Sorlin und nach ihm auch Charles Perrault nahmen hier in abgewandelter Form eine Argumentation auf, die Nikolaus von Kues in seiner Abhandlung »Über den Geist« (De mente, 1450) in seiner Anekdote des Löffelschnitzers entwickelt hatte, dort allerdings um das Handwerk gegenüber der Kunst aufzuwerten. Siehe dazu Pochat 1986, S. 220-221.

⁵⁹⁰ Schlobach 1980, S. 229.

⁵⁹¹ Knabe 1972, S. 207-208. Zur naturwissenschaftlichen Bestimmtheit des Geniebegriffs siehe Fabian 1967. Es würde nun unweigerlich den Rahmen meiner Untersuchung sprengen und den zügigen Verlauf der weiteren Überlegungen bremsen und verunklären, wenn ich mich hier auf eine Erörterung des Geniebegriffs einließe. Ich muß mich damit begnügen, auf die diesbezüglichen kunsttheoretischen Untersuchungen von Knabe 1972, S. 204-238 und Schmidt 1985 zu verweisen.

⁵⁹² Der Begriff »Naturwissenschaft«, den ich dem heutigen Sprachgebrauch gemäß benutze, existierte bereits als »Natur-Wissenschaft« um die Wende zum 18. Jahrhundert (1703) und bezeichnete zunächst hauptsächlich die Physik. Vgl. König 1984.

⁵⁹³ Jauß 1964, S. 49.

⁵⁹⁴ Jauß 1964, S. 49.

Zustand wieder zu erreichen, womit ein Fortschrittsdenken auf dem Gebiet der Künste bisher als "geradezu absurd" hatte erscheinen müssen.⁵⁹⁵ Die Produktion von »Neuem« in der Kunst hatte unter der Prämisse der Nachahmung des Alten höchstens darin bestehen können, neue technische (etwa perspektivische) oder methodische (etwa kompositorische) Verbesserungen für die Nachahmung des Alten, nicht jedoch vorbildlose Werke hervorzubringen.⁵⁹⁶ Diese Fortschritte jedoch erschienen Perrault für eine Unterscheidung zwischen Antike und Gegenwart und für eine Entscheidung über deren jeweilige Überlegenheit nicht ausreichend.

Für seine weiteren Unterscheidungs- und Entscheidungsbemühungen ging Perrault zurück zu den "vollkommenen Musterbeispielen"⁵⁹⁷ antiker Dichtung, Homers »Ilias« und Vergils »Aeneis«, und setzte sie in Parallele zu den großen Werken seiner Gegenwart. Dabei verwendete er einen Kunstgriff, der es ihm ermöglichen sollte, Vorurteile und Hemmnisse auszublenden, die bei einem solchen Vergleich unweigerlich drohten: Die Übermächtigkeit des »Alterswerts« der antiken Künstler, die sie als Namen hatte unantastbar werden lassen, ihre ihnen im Laufe der Jahrhunderte zugewiesenen, wie Patina an ihnen haften gebliebenen Bedeutungen und ihre erwiesene Selektionsresistenz ließen es als anmaßend und »unfair« erscheinen, die Namen der Jüngeren, die solche Qualitäten einfach rein zeitlich noch nicht hatten unter Beweis stellen können, denen der Älteren gegenüberzustellen. Perrault bestand deshalb auf einer Unterscheidung zwischen Produzent (»ouvrier«) und Produkt (»ouvrage«) und darauf, die Namen der Produzenten aus seinen Argumentationen auszublenden "und nur Werk gegen Werk, Eloquenz gegen Eloquenz kämpfen [zu] lassen. Dies ist das einzige Mittel, um unverdorben und ohne Voreingenommenheit über sie zu urteilen."⁵⁹⁸ - Auf die geschichtstheoretische Funktion dieser Unterscheidung, die als entscheidend und grundlegend für den Übergang vom alten historiographischen Modell der "Künstlergeschichte" - der Künstlerviten Vasaris und seiner Nachfolger und Nachahmer - zum neuen, abstrakteren und Komplexität reduzierenden der *Kunstgeschichte* aufgefaßt werden muß, wird noch zurückzukommen sein.

Auch im Verlauf dieser Argumentation gelang es Perrault nicht, eine Überlegenheit der Antike gegenüber der Moderne - oder umgekehrt - nachzuweisen, ihr Resultat war vielmehr eine Umorientierung in der Auffassung, wie "Musterbeispiele vollkommener und sogar regelbildender Kunst" zustande kommen können.⁵⁹⁹ Perrault erklärte sie "als mehr der Kraft des Genies denn der

⁵⁹⁵ Schlobach 1980, S. 285.

⁵⁹⁶ Jauß 1964, S. 50-51; Imdahl 1964, S. 79.

⁵⁹⁷ Jauß 1964, S. 53.

⁵⁹⁸ "L'ABBÉ: J'avoué que je n'ay point d'hommes à vous nommer dont les noms puissent tenir contre ceux de Ciceron & de Demosthene, le temps qui embellit si fort les beaux tableaux, comme nous le disions cette apres disnée, & qui en augmente le prix si considerablement, donne encore à proportion plus de relief aux noms des grands hommes.

LE CHEVALIER: Vous scavés M^r. le President, vous qui estes curieux en medailles combien cette rouille verte qui leur vient de l'ancienneté, ce vert de poireau, comme vous l'appellez, les embellit & les rend préteuses, & combien celles qui ont ce beau vernis fussent-elles du bas Empire sont preferées à toutes les modernes; il en est de mesme des noms que des medailles. [...]

L'ABBÉ: Il faut donc mettre à l'écart les noms des Auteurs, les faire retirer de part & d'autre, & ne laisse combattre qu'ouvrage contre ouvrage, & Eloquence contre Eloquence, c'est là le seul moyen d'en juger sainement & sans prevention. [...]" Perrault 1964 [Bd. 2 (1690), S. 39-40], S. 189-190. Voltaire hat eine solche Unterscheidung nicht getroffen, wie seiner Kritik an Charles Perrault, die er in seinem »Siècle de Louis XIV« (1751 bzw. 1766) äußerte, zu entnehmen ist: "Man hat ihm [Charles Perrault] vorgeworfen, daß er gar zu viele Fehler an den Alten gefunden habe, sein wirklich großer Fehler aber ist, daß er sie ungeschickterweise tadelte und sich gerade die zu Feinden machte, die er den Alten hätte entgegenstellen können. Diese Fehde war und wird noch lange eine Parteianglegenheit sein, wie sie es bereits zur Zeit des Horaz war. Wieviel Leute in Italien, die den Homer nur mit Verdruß lesen können und täglich den Ariost und Tasso mit Begeisterung lesen, nennen trotzdem den Homer unvergleichlich!" Voltaire 1885, Bd. 2, S. 369.

⁵⁹⁹ Jauß 1964, S. 53.

Kenntnis der Regeln entsprungen. Und er [hielt] den Begriff des Genies, das ein vollkommen schönes Werk oder ein großes philosophisches System auf eigene Weise hervorzubringen vermag, für unvereinbar mit der Nachahmung von Vorbildern und Lehrmeistern".⁶⁰⁰ Neben dieser Umorientierung der Qualität des künstlerischen Schaffensprozesses - weg von der Kenntnis und Befolgung der Regeln, hin auf die individuelle, unregelmäßige Originalität des Genies - zeichnet sich Perraults Argumentation noch durch eine weitere Umorientierung in der Bewertung der Qualität eines Kunstwerkes aus, und auch diese Umorientierung setzt die bisherige Verbindlichkeit der Regeln außer Kraft: Ein Kunstwerk sei dann schön, wenn es gefalle, wenn es den Geschmack des Rezipienten treffe. Mit dieser Umorientierung auf eine stärkere Gewichtung der ästhetischen Rezeption (gegenüber der Gewichtung der geregelten Produktion) wurde der kunsttheoretische Diskurs der Rezeptionsästhetik eröffnet, der das gesamte folgende Jahrhundert bestimmen sollte. Das Unterscheidungskriterium des »Geschmacks« aber, welches nun das alte Regelkriterium ablösen sollte,⁶⁰¹ zeichnet sich aus durch große Unbestimmtheit und Variabilität.⁶⁰² Perrault unterschied grundsätzlich zunächst zwei Arten von Schönheit und damit auch zwei Arten von Geschmack:

"DER ABBÉ: Damit wir uns verstehen: Man muß zwei Arten von Schönheiten in der Eloquenz unterscheiden, so wie wir es auch bei der Architektur gemacht haben, und wie man es bei allen Sachen in der Welt machen kann: Universelle und absolute Schönheiten, das heißt solche, die zu allen Zeiten und an allen Orten und allen Arten von Personen gefallen, und andere, besondere und relative Schönheiten, die nur bestimmten Personen an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten gefallen."⁶⁰³

"Die anderen Nationen haben ihren eigenen Geschmack, den ihre Redner studieren mußten, um sich möglichst vorteilhaft anhören zu lassen. Was für die verschiedenen Nationen gilt, gilt auch für die verschiedenen Temperamente und die verschiedenen Professionen, die man in jeder Nation antrifft, wie auch in verschiedenen Jahrhunderten und verschiedenen Zeiten."⁶⁰⁴

In seiner Definition der "universellen und absoluten Schönheit" - als ein, so Jauß, "von Natur aus notwendig Schönes [, als] das handwerklich Vollkommene und geometrisch Regelmäßige, im Grunde also [als] eine rational bestimmte Schönheit technologischen Ursprungs" - und ihre Unterscheidung von relativen Schönheiten - abhängig vom Geschmack bestimmter (Arten von) Personen, bestimmter Orte (Regionen, Nationen) und bestimmter Zeiten (Epochen) - nahm Perrault eine schon ältere Argumentation auf, die hier bereits (in Kap. II.1) angeführt worden ist, die jedoch in ihrer Zeit noch keine Konsequenzen zeitigen konnte. Francesco Morandi il Terribilia hatte rund hundert Jahre zuvor (1589) eine ähnliche Unterscheidung getroffen, allerdings nicht direkt in bezug auf die Schönheit, sondern auf die Regeln der Architektur, von deren richtiger Anwendung zu seiner Zeit die Schönheit abhing. Terribilia hatte die Regeln unterschieden in (absolute, universale und überzeitliche) strukturell und technisch-konstruktiv bedingte, funktionale Konstanten, die für alle Bauarten, so unterschiedlich sie auch sein mochten, gelten würden und in solche (relativen), die nach "Brauch oder »Kunstfertigkeit«" differieren könnten, vor allem, was die

⁶⁰⁰ Jauß 1964, S. 53. Perrault 1964 [Bd. 1 (1688), S. 47], S. 112.

⁶⁰¹ Luhmann 1995, S. 386-390.

⁶⁰² Auf die Semantik von »Geschmack« kann hier nicht näher eingegangen werden. Zur systemtheoretischen Definition des »Geschmacks« vgl. vorhergehende Anmerkung; zum »Geschmack« in der französischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts siehe Knabe 1972, S. 239-279 und (Architekturtheorie) Szambien 1986; zur allgemeinen Geschmacksdiskussion im 17. und 18. Jahrhundert siehe u. a. Weisbach 1947, Schümmer 1955, Saisselin 1965, Bormann 1974.

⁶⁰³ "L'ABBÉ: Pour nous mettre d'accord, il faut distinguer deux sortes de beautez dans l'Eloquence, comme nous l'avons fait dans l'Architecture, & comme on le peut faire dans toutes les choses du monde. Des beautés universelles & absoluës, c'est à dire qui plaisent en tous temps, en tous lieux & à toutes sortes de personnes: d'autres particulieres & relatives qui ne plaisent qu'à certaines personnes qu'en certains lieux & qu'en certains temps." Perrault 1964 [Bd. 2 (1690), S. 48], S. 192.

⁶⁰⁴ "Les autres Nations ont leur goust particulier, qu'il a fallu que leurs Orateurs ayant étudié pour se faire écouter favorablement: ce qui se dit des differentes Nations se doit entendre aussi des humeurs, & des professions differentes qui se rencontrent dans chaque nation, comme aussi des differentes siecles & des differentes temps." Perrault 1964 [Bd. 2 (1690), S. 51], S. 192.

"Verzierungen" beträfe. Ein kurzer Vorgriff auf das übernächste Kapitel kann diese Unterscheidung noch anschaulicher machen und auch ihre Fortdauer im 18. Jahrhundert dokumentieren. Der Architekt Johann Bernhard Fischer von Erlach formulierte diese Unterscheidung im Jahr 1721, indem er schrieb, daß "aller Veränderung ungeachtet, gewisse allgemeine Grund=Sätze sind, welche ohne offenbahren Ubelstand nicht können vergessen werden. Dergleichen sind die SYMMETRIE; Oder, daß das schwächere vom stärkern muß getragen seyn &c. daß auch gewisse Umstände sind, welche in allerhand Bau=Arten, wie immer sie unterschieden seyn mögen, gefallen: als die Größe des Umfangs, die Nettigkeit, und Gleichheit in Hauung und Zusammenfügung der Steine &c."⁶⁰⁵

Entscheidend für das Ergebnis von Perraults »Parallèle« und damit auch für das Fazit der »Querelle des Anciens et des Modernes« war jedoch nicht die Konstatierung universeller und absoluter Schönheit⁶⁰⁶ und ebensolchen Geschmacks (die alle Zeiten und Nationen verbinden), sondern die Konstatierung relativer Schönheiten und Geschmäcker, die zu der Erkenntnis führte, daß sich in der Kunst keine Überlegenheit bestimmter Epochen oder Nationen feststellen ließe, sondern daß jede Zeit und jede Nation ihren eigenen Begriff von Schönheit und ihren eigenen Geschmack hätten und ihre Kunstwerke nur in ihren jeweiligen historischen und kulturellen Bedingungen von Schönheit und Geschmack zu verstehen und zu werten wären. Damit war die ästhetische Norm der Antike als Norm ihrer eigenen Zeit und Kultur erkannt und für die Gegenwart und Zukunft destabilisiert. Fortan sollte es möglich sein, auch solche Formen der Kunst anzuerkennen, die vom Muster der Antike und den von diesem Muster geprägten Regeln abwichen. Neue Kriterien für die Bewertung der Kunstqualität waren ins Spiel gekommen.

Das Kriterium der genialen, der vorbildlosen künstlerischen Erfindung diskreditierte das alte Kriterium der Nachahmung des bereits Vorhandenen, und die Arbeit der Antiquare und Kunstpublizisten hatte es wahrlich zur Genüge ermöglicht, im Medium der Reproduktion den gesamten Bestand an bereits vorhandener Kunst überblicken zu können und zugleich für die neue Kunstproduktion offensichtlich werden zu lassen, daß und inwiefern sie sich vom Alten unterscheiden ließ. Dieses und das Kriterium der Originalität - und auch dieses mußte sich, wie man meinen möchte, beinahe zwangsläufig auch aus der schier massenhaften Hervorbringung und Verbreitung von Kopien (Reproduktionen) im Zuge der expansiven Entwicklung des Reproduktions- und Publikationswesens ergeben - und mit diesem verknüpft das Kriterium der Neuheit (der Abweichung vom Alten, Bekannten)⁶⁰⁷ sowie das Kriterium des Geschmacks ebneten den Weg für die Anerkennung bisher verkannter und auch einfach nur weniger bekannter Kunst, die zuvor, wie die außereuropäische Kunst, nur in die Peripherie des Kunstsystems eingelassen oder, wie die gotische Kunst, an die Peripherie gedrängt worden war. Für die Architektur, auf die sich im folgenden meine Untersuchungen konzentrieren werden, und für die angewandte Kunst (»Kunstgewerbe«) sollte es jedoch schwierig werden, tatsächlich vorbildlos neu zu sein, denn sie waren aufgrund ihrer ihnen wesentlichen funktionalen Bestimmtheit gezwungen, die »universalen und überzeitlichen Grundregeln« beizubehalten, solange keine umwälzend neuen technischen Konstruktions- und Produktionsverfahren entwickelt waren. Sie mußten sich damit behelfen, auf die weniger bekannten aber offensichtlich funktionierenden Alternativen der bislang differenten Architekturen zurückzugreifen.

Neben der Temporalisierung (Historisierung) von Schönheit und Geschmack, das heißt der Zuordnung einer bestimmten Schönheit und eines bestimmten Geschmacks zu einer bestimm-

⁶⁰⁵ Vgl. Kap. V.2, S. 160.

⁶⁰⁶ Zum »Geschmack« vgl. die hier in Anm. 35 genannten Autoren, zur (wachsenden Auffassung der Relativität der) »Schönheit« siehe Knabe 1972, S. 53-92).

⁶⁰⁷ Zum Begriff und zur Kategorie des »Neuen« siehe (allgemein und historiographisch) Günther 1980, Moltmann/Rath 1984; (im Kunstsystem): Langer 1989, Groys 1992 und Luhmann 1995, besonders auf den Seiten 323-327, 386-390, 434-436.

ten Zeit (in der Geschichte), läßt sich bei Perrault auch eine »Nationalisierung« von Schönheit und Geschmack feststellen, daß heißt die Zuordnung einer bestimmten Schönheit und eines bestimmten Geschmacks zu einer bestimmten Nation. Diese letztere Zuordnung von »Geschmack« zu »Nation« (beziehungsweise »Volk«) ist uns ebenfalls bereits bei Terribilias Versuch der Erklärung des Zustandekommens der gotischen Ordnung begegnet, und sie wird im folgenden immer wichtiger werden. Es ist daher nach der bisherigen Semantik von »Nation« zu fragen und deren weitere Entwicklung im Auge zu behalten.⁶⁰⁸ Zu Terribilias und noch zu Perraults Zeiten faßte der Begriff »Nation« (lat. natio = Geburt, Abstammung) Menschen zusammen, die durch "Herkunft, geographische Lage, Sprache, Sitten und Gebräuche (nie aber durch ein Moment allein) miteinander verbunden" erschienen,⁶⁰⁹ war also weitestgehend, wie man heute sagen würde, kulturell bestimmt.

Der Begriff »Nation« konstituierte (und konstituiert noch heute)⁶¹⁰ die kulturelle Selbst- und Fremdwahrnehmung durch die Unterscheidung von kultureller Identität (Zusammengehörigkeit) und Differenz.⁶¹¹ Eine wachsende Bedeutung (kultur-) nationalen Denkens ließ sich seit dem Humanismus⁶¹² und vor allem im "barocken Sprach- und Kulturpatriotismus" feststellen,⁶¹³ wobei sich hinter "dem Stolz auf die Geschichte und die geistig-kulturellen Leistungen der eigenen Nation und dem damit einhergehenden Anspruch auf ihre Vorrangstellung [...] häufig, wie schon bei den Humanisten, eine konkrete Furcht vor kultureller Überfremdung und politischer Ohnmacht" verbarg.⁶¹⁴ Eine politische Komponente gewann »Nation« im 17. Jahrhundert als eine Art Emanzipationsbegriff gegen den Absolutismus in der sich mehr und mehr durchsetzenden Auffassung, daß "der König zum Wohle der Nation erkoren und die Nation nicht für den König gemacht sei".⁶¹⁵ Für die folgenden Untersuchungen interessiert mehr die kulturelle als die politische Semantik von »Nation«, genauer gesagt, es interessiert die zeitgenössische Beobachtung der historischen Manifestationen des Nationalen in »Sitten« und »Gebräuchen«. Deren Rolle in den Argumentationen der »Querelle des Anciens et des Modernes« will ich mich nun zuwenden und kehre dazu zurück zu der von Perrault vorgenommenen Unterscheidung zwischen Produkt und Produzent.

Perraults Unterscheidung von »ouvrier« und »ouvrage« hatte eine geschichtstheoretische Funktion, die von anderen Zeitgenossen Perraults bereits früher konstatiert und betont worden war: Nachdem Desmarets in seiner Relativierung der »imitatio naturae« durch die »inventio« die Werke des Menschen hervorgehoben und aufgewertet hatte, hat Bernard de Fontenelle in seinen fortschrittstheoretischen Überlegungen in der »Disgression sur les Anciens et les Modernes« (1688) diesen Gedanken, welcher in den größeren Zusammenhang der Theorie von der immer sich gleich bleibenden Natur des Menschen gebettet ist, fortgeführt, noch bevor ihn Perrault aufgreifen konnte. Fontenelle unterschied zwischen menschlichen Anlagen und menschlichen Werken, zwischen Produzent und Produkt, und darüber hinaus vergleichend zwischen dem einzelnen Menschen und der gesamten Menschheit, um den Widerspruch zwischen der Annahme der Unveränderlichkeit der menschlichen Natur und dem Fortschrittsgedanken aufzulösen.⁶¹⁶ Seine Lösung lag in der

⁶⁰⁸ Ich recurriere im folgenden auf die Untersuchungen von Dierse/Rath 1984, Dann 1991, Giesen 1991, Hobsbawm 1990, Koselleck u. a. 1992 und Schulze 1994.

⁶⁰⁹ Dierse/Rath 1984, Sp. 407.

⁶¹⁰ U.a. Giesen 1991.

⁶¹¹ Koselleck u.a. 1992, S. 141-145. Koselleck schreibt nicht ausdrücklich von Identität und Differenz, sondern von "Oppositionsbestimmungen" (S. 145).

⁶¹² Siehe dazu aus kunsthistorischer Sicht ("Die Buchillustration der deutschen nationalen Geschichtsschreibung der Frühneuzeit") Prieur-Buhlan 1988.

⁶¹³ Koselleck u.a. 1992, S. 305-307.

⁶¹⁴ Koselleck u.a. 1992, S. 306.

⁶¹⁵ Aus dem anonymen »Entretien d'un Parisien et d'un Breton« (ca. 1718-1720), zit. u. übers. nach Dierse/Rath 1984, Sp. 408. Vgl. auch Koselleck u. a. 1992, S. 282.

⁶¹⁶ Fontenelle führte damit - entschiedener als vor ihm Desmarets - Theorien Francis Bacons und Blaise Pascals

Theorie, daß sich bei "aller Gleichartigkeit des Menschengeschlechts [...] die Leistungen der einzelnen Generationen und Epochen durch Vermehrung von Erkenntnis - und was dasselbe ist, durch Erschöpfung des Irrtums - in einem ständigen Prozeß zum Fortschritt des Wissens [addieren]."617

"Die barbarischen Zeiten, die auf das Jahrhundert Augusts gefolget, und vor dem itzigen vorhergegangen, geben den Verfechtern des Alterthumes denjenigen Beweis an die Hand, der noch den meisten Schein der Gründlichkeit hat. Woher kömmt es, sagen sie, daß die Unwissenheit in diesen Zeiten so dick und tief gewesen? Das machet, man kannte damals weder die Römer noch die Griechen; ja man las sie nicht mehr: so bald man sich aber diese trefflichen Muster vor Augen legete, so sah man die Vernunft und den guten Geschmack wieder hervorkeimen. Dieses ist wohl wahr: es beweist aber indessen noch nichts. Wenn ein Mensch, der in Wissenschaften und freyen Künsten einen guten Anfang gemacht hätte, in eine Krankheit fiel, darinnen er alles [630] vergäße: wollten wir wohl sagen, er wäre ungeschickt dazu geworden? Nein! er könnte sie wieder zur Hand nehmen, sobald er wollte, und von den ersten Grundsätzen anfangen. Dafern ihm ein Mittel das Gedächtniß auf einmal wieder gäbe, so hätte er viel Mühe erspart. Er würde noch alles wissen, was er vorher gewußt; und wenn er weiter fortschreiten wollte, so dörfte er nur da anfangen, wo ers gelassen hätte. Das Lesen der Alten hat die Barbarey und Unwissenheit voriger Zeiten zerstreuet. Ich glaube es gar wohl. Sie gab uns die Begriffe des Schönen und Guten auf einmal wieder; die wir lange hätten suchen müssen: die wir aber doch endlich, auch ohne den Beystand der Griechen und Römer, würden gefunden haben; wenn wir sie nur recht eifrig gesucht hätten. Aber wo hätten wir sie hergenommen? Wo sie die Alten her hatten. Die Alten selbst haben lange genug getappet, ehe sie dieselben ergriffen haben."⁶¹⁷

Die Vergleichung, die wir zwischen den Menschen aller Zeiten, und einem einzigen Menschen gemacht, läßt sich auf unsere ganze Frage von den Alten und Neuern ausdehnen. Ein rechter aufgeräumter Kopf ist, so zu reden, aus allen guten Köpfen der vorigen Zeiten zusammen gesetzt; sein Geist ist eben derjenige, der durch alle die Jahrhunderte auspoliret worden. Dergestalt hat dieser Mensch, der seit dem Anfange der Welt gelebet hat, seine Kindheit [631] damals gehabt, als er sich mit den äußerlichen Nothwendigkeiten dieses Lebens behalf; seine Jugend, als er in Sachen, die auf die Einbildungskraft ankommen, dergleichen die Dicht- und Redekunst ist, glücklich war; ja als er auch schon die Vernunft, wiewohl mit mehr Feuer als Gründlichkeit, zu brauchen anfang. Itzo ist er in seinem männlichen Alter, wo er mit mehrerer Stärke urtheilet und schließt; und wo er mehr Einsicht hat, als jemals. [...]

Es ist Schade, daß man eine Vergleichung nicht bis zum Ende fortführen kann, die in so gutem Gange ist: allein ich werde gestehen müssen, daß dieser Mensch kein hohes Alter haben wird. Er wird allezeit gleich fähig seyn zu dem, wozu seine Jugend vermögend war; ja er wird täglich vermögender zu dem werden, was sich für sein männliches Alter schicket. Das heißt, um daß Gleichniß fahren zu lassen, daß die Menschen niemals aus der Art schlagen werden; und die gesunde Vernunft aller guten Köpfe, die nacheinander folgen werden, sich allezeit bereichern und verstärken wird.

[632] Dieser Haufen von Absichten, darnach man streben, von Regeln, denen man folgen muß, welcher täglich zunimmt, vermehret zwar täglich die Schwierigkeit aller Künste und Wissenschaften: allein andertheils entstehen wieder andre Vortheile, diese Schwierigkeiten zu ersetzen."⁶¹⁸

Bevor ich Fontenelles historiographische Betrachtungen weiter verfolge, will ich hier kurz innehalten, um auf die mit ^{*)} gekennzeichnete Anmerkung von Fontenelles Übersetzer, Johann Christoph Gottsched, hinzuweisen, dessen Übersetzung aus dem Jahr 1760 ich hier zitiert habe. Gottscheds Anmerkung wirft die Schatten zweier Problemkreise voraus, auf die ich im folgenden Kapitel noch näher eingehen werde: zum einen die Einbeziehung außereuropäischer Nationen (Kulturen) in das europäische historische (und kulturelle) Denken im Umkreis der »Querelle des Anciens et des Modernes«, und zum anderen die entscheidende Frage nach der tatsächlichen Durchsetzung der in der »Querelle des Anciens et des Modernes« gewonnenen Erkenntnisse historischer (und, was noch eingehender zu behandeln ist, kultureller) Relativität ästhetischer Normen. Zu Fontenelles auf die Geschichtsauffassung der Renaissance zurückgehendem Topos vom Mittelalter als einer Zeit des (»durch Krankheit bedingten«) »Gedächtnisverlustes« merkt Gottsched an:

^{*)} Das Gleichniß passet nicht gar zu sonderlich. Es sind viel schöne Schriften der Alten verlohren gegangen:

fort, auf die hier, um den Gedankengang nicht zu verkomplizieren, nicht eingegangen wurde. Siehe dazu: Jauß 1964, S. 20-21 (Pascal), S. 30 (Bacon); Koselleck 1975c, S. 372-373; ausführlich: Schlobach 1980, S. 283-289.

⁶¹⁷ Schlobach 1980, S. 292; vgl. dazu Koselleck 1975c, S. 371-373.

⁶¹⁸ Fontenelle 1760, S. 629-632.

folglich hat der Kranke nicht sein ganzes Gedächtniß wieder bekommen. Und wie lange müßten wir noch tappen, wenn wir sie finden wollten? Ja liest man denn alles Alte? Und wie? Haben die Peruaner in America, die Africaner und Asiater nicht alle Zeit genug gehabt, die Regeln der Schönheit und des Geschmacks zu erfinden? Haben Sie sie aber gefunden?"⁶¹⁹

Die Akkumulierbarkeit der Erkenntnis und des Wissens und die Schaffung immer neuer Möglichkeiten, diese Akkumulation immer komplexer werdender Wissensbestände zu bewältigen,⁶²⁰ die Fontenelle als grundlegend für den Fortschritt der Menschheit betrachtete, impliziert die Notwendigkeit der Aufzeichnung, Bewahrung, Bereithaltung und Weitergabe des Wissens, deren Voraussetzungen, die Kunst betreffend, hier bereits erörtert wurden. Fontenelles Einbettung seiner Theorie der Akkumulation des Wissens in die Erkenntnis der geschichtlichen Bedingtheit des Menschen⁶²¹ erfolgte später in seiner wahrscheinlich zwischen 1691 und 1699 entstandenen, aber erst 1758 veröffentlichten Abhandlung »Sur l'histoire«.⁶²² In dieser kommentierenden Darstellung einer "Geschichte der Geschichte selbst"⁶²³ beschrieb Fontenelle vergleichend drei von ihm erkannte Entwicklungsstadien in der Auffassung und Schreibung von Geschichte: Er begann bei der »histoire fabuleuse« als frühestem, von Wahrheit, Dichtung und Irrtum geprägtem Stadium, in welchem die »historischen Fakten« besonders aus des Erzählers Bedürfnis nach Gefallen heraus als »Wundererzählungen« vermittelt worden wären.⁶²⁴ Dem Stadium der erdichteten Geschichte folgte jenes der wahren oder der zumindest wahrscheinlichen Geschichte, fußend auf der Anschauung, die Nützlichkeit der Geschichte läge in ihrem Vermögen, ein Medium zur Bewahrung ruhmreicher Errungenschaften der Nationen, zur Erkenntnis der Verschiedenheit der Völker, und eine Sammlung von Tugendbeispielen zu sein. Im Schreiben der wahren beziehungsweise wahrscheinlichen Geschichte aber habe man zunächst die Charaktere der Menschen und die Motive ihrer Handlungen, die "connaissance des passions du coeur" nicht genügend berücksichtigt, ohne deren Kenntnis sich jedoch die Geschichte nicht verstehen lasse. Der eigentliche Nutzen der wahren Geschichte liege aber, so Fontenelle, in der über die Erkenntnis des Geistes zu gewinnenden Selbsterkenntnis, und die Erkenntnis des eigenen Selbst sei oft besser aus der Erkenntnis "der Anderen" zu schöpfen.⁶²⁵

⁶¹⁹ Gottsched in Fontenelle 1760, S. 630.

⁶²⁰ Schlobach 1980, S. 308-311, geht in diesem Zusammenhang auch der Metapher der »Zwerge auf den Schultern der Riesen« nach, die die »Querelle« leitmotivisch begleitete". Zu dieser Metapher siehe auch Haug 1987.

⁶²¹ Siehe abweichend dazu Jauf 1964, S. 17, der bei Fontenelle das historische Denken noch nicht erreicht sah.

⁶²² Zum Datierungsproblem des Textes siehe Schlobach 1980, S. 295.

⁶²³ "l'histoire de l'histoire même". Zit. nach Krauss 1969, S. 161.

⁶²⁴ "Les premiers hommes ont donc vu bien des prodiges, parce qu'ils étaient fort ignorants; mais parce qu'ils étaient hommes, ils les ont exagérés en les racontant, soit de bonne foi, pour ainsi dire, soit de mauvaise foi. Si ces récits sont déjà gâtés à leur source, assurément ce sera bien pis quand ils passeront de bouche en bouche. Chacun en ôtera quelque petit trait de vrai, et y en mettra quelqu'un de faux, et principalement du faux merveilleux, qui est le plus agréable; et peut-être qu'après un siècle ou deux, il n'y restera rien du vrai qui y était d'abord, et même peu du premier faux." Zit. nach Krauss 1969, S. 162.

⁶²⁵ "L'ignorance diminue peu à peu, et par conséquent on vit moins de prodiges, on fit moins de faux systèmes, les histoires furent moins fabuleuses, car tout cela s'enchaîne. Jusque-là on n'avait gardé le souvenir des choses passées que pour une vaine curiosité: mais on s'aperçut que l'histoire pouvait être utile, soit pour conserver des choses dont les nations se faisaient honneur, soit pour décider des différends qui pouvaient naître entre les peuples, soit pour fournir des exemples de vertu; et je crois que cet usage a été le dernier auquel on ait pensé; quoique ce soit celui dont on fait le plus de bruit. Tout cela demandait que l'histoire fût vraie, j'entends vraie par opposition aux anciennes fables qui n'étaient pleines que d'absurdités. On commença donc à écrire l'histoire d'une manière raisonnable, et qui avait ordinairement de la vraisemblance." Zit. nach Krauss 1969, S. 165.

"Voilà ce que j'ai prétendu quand je me suis proposé d'abord de faire l'histoire de l'histoire: nous serons présentement plus en état de raisonner son utilité. J'appelle utile, quant à ce qui regarde l'esprit, tout ce qui nous conduit ou à nous connaître, ou à connaître les autres; et ces deux choses me paraissent à peu près également utiles, parce que souvent on se connaît mieux dans les autres que dans soi-même, et qu'enfin il est fort à propos de savoir comment sont faits ces hommes avec qui l'on a tant de liaisons différentes. Tout ce qui ne nous conduit pas à ces connaissances, ne peut passer que sous le nom d'amusement agréable." Zit.

Nach der "histoire fabuleuse", die Aufschluß über die Irrtümer des menschlichen Geistes gebe und diese zu vermeiden helfe, und nach der "histoire véritable", die die "connaissance des passions du coeur" eröffne, gab Fontenelle schließlich eine dritte Art der Geschichtsbetrachtung zu bedenken, die für ihn die wichtigste darstellte, da sie die beiden anderen einbegreife und bedinge und erst das wahre Verständnis der Geschichte in der Betrachtung der Bedingtheiten der Entwicklung des Menschen, seines Denkens und Handelns ermögliche: die Geschichte der Sitten und Gebräuche, die wir heute zur »Kulturgeschichte« zählen würden.

"Es gibt eine dritte Sache, die sowohl aus den Geisteshaltungen als auch aus den Leidenschaften des Herzens hervorgeht; das sind die Sitten der Menschen, ihre Gebräuche, ihre verschiedenen Gewohnheiten: und dieses ist gewöhnlich, was uns die Geschichte am wenigsten zeigt, obwohl gerade dieses es wäre, was sie als Nützlichstes und Angenehmstes zu bieten hätte. Wenn man die Geschichte *Alexanders* oder *Karls des Großen* liest, wird man fast nur an den Namen gewahr, daß man sich in sehr unterschiedlichen Jahrhunderten und Ländern befindet; die Kriege, Eroberungen und Verschwörungen sind von ziemlich gleicher Art, aber die Verschiedenheit der Sitten ist gar nicht genug herausgestellt: die Griechen sind gar nicht griechisch genug und die Franzosen gar nicht französisch genug, und man könnte mir die einen für die anderen vorhalten, ohne daß mich diese Vertauschung unangenehm berühren könnte.

Es wäre jedoch besser, wenn man mir Einblick in die wahren Charaktere der Völker verschaffte, anstatt mich zu lehren, welche Provinzen die einen von den anderen erobert haben. Ich sehe in einem großen Überblick die auf der Oberfläche der Erde verteilten Nationen sich unablässig streiten, sich wie Wellen einander vor- und zurücktreiben, und es scheint mir, daß meine Neugier daraus zu ihrer Befriedigung nicht viel Gewinn ziehen kann. Aber ich würde mich sehr freuen, anstatt dieser bloß auf der Oberfläche der Erde stattfindenden Bewegung jene zu sehen, die sich fortwährend in den Geistern der Völker tut, diese Geschmäcker, die unmerklich aufeinander folgen, diese Art von Krieg, die sie sich liefern, indem sie sich jagen und zerstören, diese ewige Revolution von Geisteshaltungen und Gebräuchen, und ich fühle, daß die Einzelheiten von allem diesem meine Neugier stillen würden, vor allem, wenn man mir zeigte, wie diese Geschmäcker, diese Geisteshaltungen, diese Gebräuche sich gegenseitig hervorbringen oder aufheben."⁶²⁶

Fontenelles Anschauung, daß das eigentliche geschichtliche Verstehen erst über die aus der Betrachtung ihrer Sitten und Gebräuche zu gewinnende Erkenntnis der "wahren Charaktere der Völker" (in heutigen Worten: ihrer kulturellen Identität) möglich sei, vertrat auch Jean de La Bruyère in seinem »Discours sur Théophraste«, der 1688 erschien, im selben Jahr wie der erste Band von Perraults »Parallèle«.

Die eminente Bedeutung des aus Sitten und Gebräuchen zu erschließenden »Charakters« für das wahre Verständnis eines Volkes bzw. eines vergangenen Zustands der Menschheit - in diesem Fall desjenigen der »Anciens« - stellte La Bruyère heraus, indem er in einer durch Cicero überlieferten Anekdote über Theophrast die äußerste, aber entscheidende Subtilität kultureller Bedingt-

nach Krauss 1969, S. 166.

⁶²⁶ "Il y a une troisième chose qui résulte et des opinions de l'esprit, et des passions du coeur; ce sont les mœurs des hommes, leurs coutumes, leurs différents usages: et c'est ordinairement ce que l'histoire nous montre le moins, quoique ce fût peut-être ce qu'elle aurait de plus utile et de plus agréable. Qu'on lise l'histoire d'*Alexandre* et celle de *Charlemagne*, on ne s'apercevra presque que par les noms, que l'on est dans des siècles et dans des pays fort différents; ce sont des guerres, des conquêtes, des conjurations qui se font à peu près de la même façon; mais la différence des mœurs n'est [170] point assez marquée, les Grecs ne sont point assez Grecs, ni les Français assez Français, et l'on me pourrait mettre les uns en la place des autres, que je ne serais presque point blessé du changement.

Cependant il vaudrait mieux que l'on me fit entrer dans les vrais caractères des peuples, que de m'apprendre quelles provinces ils ont usurpées les uns sur les autres. Je vois d'une vue générale les nations répandues sur la surface de la terre, se la disputant incessamment, et se poussant et repoussant les uns les autres comme des flots; et il me semble que ma curiosité n'en demande pas beaucoup d'avantage pour être satisfaite. Mais je serais bien-aise de voir, au lieu de ce mouvement qui ne se fait que sur la surface de la terre, celui qui se fait continuellement dans les esprits des peuples, ces goûts qui se succèdent insensiblement les uns les autres, cette espèce de guerre qu'ils se font en se chassant et en se détruisant, cette révolution éternelle d'opinions et de coutumes; et je sens que les détails de tout cela plairaient à ma curiosité, surtout si on me montrait comment ces goûts, ces opinions, ces coutumes se produisent ou s'abolissent les uns les autres." Zit. nach Krauss 1969, S. 169-170.

heit verdeutlichte. Theophrast, der eigentlich aus Eresos auf Lesbos stammte, hatte fast sein ganzes Leben in Attika verbracht und sprach akzentfrei attisch. Dennoch wurde er von einer Marktfrau in Athen als Fremder erkannt:

"**Theophrast**, eben derselbe **Theoprast**, von dem eben so grosse Dinge sind gesaget worden, dieser anmuthige Redner, dieser Mann, der sich so unvergleichlich ausdrückte, wurde von einem gemeinen Weibe, von der er auf dem Markte Kräuter kaufte, für einen Fremden erkannt. Sie bemerkte, daß er kein Athenienser war, weil er, ich weis nicht worinn, wider die Attische Mundart verstieß. **Cicero** füget hinzu, daß dieser grosse Mann erstaunt wäre, als er gesehen hätte, daß, ungeachtet er in **Athen** so lange gelebet, und die attische Sprache so vollkommen gesprochen, ja durch die vieljährige Gewonheit, den Atheniensischen Accent völlig angenommen hatte, ihm dennoch dasjenige mangelte, was der gemeine Mann von Natur, und ohne Unterricht wüßte."⁶²⁷

Um diese Anekdote herum entwickelte La Bruyère, um des wahren Verständnisses des Werkes von Theophrast willen, nahezu das gesamte methodische Repertoire der geschichtlichen Standortreflexion seiner Zeit. Er versuchte seine eigene Gegenwart mit den Augen der Zukunft zu sehen, um über diesen Kunstgriff, den auch Fontenelle⁶²⁸ und viele auf ihn folgende Denker anwandten, sowohl die »Fehler« der Antike als auch die Werte seiner eigenen Zeit zu relativieren. In dieser, in der Geschichtsbetrachtung von nun an immer öfter praktizierten Futurisierung der Gegenwart zur Vergangenheit einer offenen Zukunft kündigt sich das neue moderne Gegenwartsbewußtsein (siehe Kap. VI.3) an.

"Wir, die wir so neu [modernes] sind, werden innerhalb einiger Jahrhunderte alt [anciens] seyn. Die Geschichte unserer Zeit wird alsdann die Nachkommen belehren, daß die Bedienungen bei uns feil waren, das ist, daß die Macht, die Unschuld zu beschützen, das Laster zu bestrafen, und jedermann Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, so gut als eine Meyerey mit baarem Gelde bezahlet wurde; und daß die Finanzpächter, diese bey den Ebräern und Griechen so verachtete Leute, in grossem Ansehen standen.

[...]

[15] Wir müssen den Büchern der Alten eben dieselbe Nachsicht angedeyen lassen, die wir von unseren Nachkommen erwarten. Wir müssen überzeuget seyn, daß die Menschen keine Gewohnheiten und Gebräuche haben, die in allen Jahrhunderten üblich sind; sondern, daß solche sich von Zeit zu Zeit verändern. Wir sind gar zu weit von denjenigen entfernt, die ehemals gewöhnlich waren, und gar zu nahe bey denen, die jetzo im Schwange gehen, als daß solche aus dem gehörigen Gesichtspunkte beurtheilen könnten. Sonst würden uns weder unsere sogenannte artige Sitten, und wohlstandige Gewohnheiten, noch unsere Pracht und Herrlichkeit wider die einfältige Lebensart, so wenig der Athenienser, als der ersten Menschen, einnehmen. Sie waren groß an sich selbst, und ohne Absicht auf tausend äußerliche Dinge, die man hernach erfunden hat, um dadurch vielleicht diese wahre Größe zu ersetzen, die nicht mehr vorhanden ist."⁶²⁹

⁶²⁷ La Bruyère 1754, S. 18. La Bruyère 1965, S. 36-37. "Théophraste, le même Théophraste dont l'on vient de dire de si grandes choses, ce parleur agréable, cet homme qui s'exprimait divinement, fut reconnu étranger et appelé de ce nom par une simple femme de qui il achetait des herbes au marché, et qui reconnut, par je ne sais quoi d'attique qui lui manquait et que les Romains ont depuis appelé urbanité, qu'il n'était pas Athénien; et Cicéron rapporte que ce grand personnage demeura étonné de voir qu'ayant vieilli dans Athènes, possédant si parfaitement le langage attique et en ayant acquis l'accent par une habitude de tant d'années, il ne s'était pu donner ce que le simple peuple avait naturellement et sans nulle peine."

⁶²⁸ Fontenelle in der »Disgression sur les Anciens et les Modernes«: "En vertu de ces compensations, nous pouvons espérer qu'on nous admirera avec un excès dans les siècles à venir, pour nous payer du peu de cas que l'on fait aujourd'hui de nous dans le nôtre. On s'étudiera à trouver dans nous ouvrages des beautés que nous n'avons point prétendu y mettre. Telle faute insoutenable, et dont l'auteur conviendrait lui-même aujourd'hui, trouvera des défenseurs d'un courage invincible; et Dieu sait avec quel mépris on traitera en comparaison de nous les beaux esprits de ces temps-là, qui pourront bien être des Américains." Zit. nach Krauss 1969, S. 155-156. Siehe dazu Jauß 1964, S. 19-20.

⁶²⁹ La Bruyère 1754, S. 13-15.

Die (Selbst-) Distanz, die La Bruyère in diesem Perspektivwechsel und in einer allgemeinen Schilderung der Antike als einer Art Urzustand schuf, sollte helfen, das zeitlich wie auch räumlich beziehungsweise kulturell Fremde und "im Fremden das Eigene zu erkennen":

"Nichts ist unseren Sitten entgegen gesetzter, als alle diese Dinge. Allein die Entfernung der Zeiten machet uns solche angenehm; eben so, wie uns die Entlegenheit der Oerter die verschiedenen Nachrichten, oder die Reisebeschreibungen von entfernten Ländern, und fremden Völkern, beliebt machet. Sie geben uns Nachricht von einer Religion, Policy, Lebensart, von einer Art sich zu kleiden, zu bauen, und Krieg zu führen, von der man nichts wußte; und von Sitten, die wir nicht kannten. Diejenigen, die mit den unsrigen eine Aehnlichkeit haben, rühren uns; Andere, die von den unsrigen unterschieden sind, setzen uns in Erstaunen; Alle aber belustigen uns. Die barbarischen Manieren und Gebräuche, so weit von uns entfernter Völker, sind uns nicht zuwider. Sie unterrichten uns vielmehr; ja wir werden durch ihre Neuigkeit so gar ergötzet. Es ist genug, daß diejenigen, von denen die Rede ist, Siameser, Chineser, Neger und Abyßinier sind. Diejenigen, deren Sitten uns **Theophrast** in seinen Gemälden abschildert, waren Athenienser, und wir sind Deutsche [im Original »français«]. Wenn wir, nebst dem Unterschiede der Oerter und Himmelsgegend, auch die Länge der Zeit betrachten, wenn wir bedenken, daß dieses Buch vielleicht im letzten Jahre der hundert und funfzehnten Olympiade, und also dreyhundert und vierzehn Jahre vor der christlichen Zeitrechnung geschrieben ist; folglich dieses Volk, welches allhier abgebildet wird, volle zweytausend Jahre vor uns gelebet hat: so werden wir uns wundern, daß wir uns selbst, unsere Freunde, Feinde, und Bekannten, darinnen abgebildet finden; und daß diese Aehnlichkeit [17] zwischen den Menschen so vollkommen sey, die durch so viele Jahrhunderte von einander abgesondert sind. In der That! die Menschen haben sich so viel das Herz, und die Leidenschaft betrifft, gar nicht geändert. Sie sind noch so, wie sie damals waren, und wie Theophrast sie abzeichnet, eitel, falsch, schmeichelhaft, eigennützig, unverschämt, beschwerlich, mistrauisch, verläumberisch, zänkisch, abergläubisch."⁶³⁰

⁶³⁰ La Bruyère 1754, S. 16-17. La Bruyère 1965, S. 35."Rien n'est plus opposé à nos mœurs que toutes ces choses; mais l'éloignement des temps nous les fait goûter, ainsi que la distance des lieux nous fait recevoir tout ce que les diverses relations ou les livres de voyages nous apprennent des pays lointains et des nations étrangères."

IV.3

"Schönheiten, die nur bestimmten Personen an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten gefallen"

»Kultur« als neuer Kontext für das Verstehen antiker, moderner und fremder Kunst

Parallel zur Verzeitlichung ästhetischer Normen, hervorgegangen aus der Erkenntnis ihrer Historizität, erfolgte über die zunehmende kulturvergleichende Ausdifferenzierung der geschichtlichen Betrachtung, wie sich bereits andeuten konnte, auch eine Verräumlichung der Normen. Schon Charles Perrault zog zur Relativierung der ästhetischen Norm der Antike in seiner »Parallèle« nicht nur die (*historischen*) »Fortschritte« und Erfindungen des Abendlandes seit der Antike und besonders im Zeitalter Ludwigs XIV. heran, sondern auch *kulturelle* Leistungen außereuropäischer Kulturen und damit anderer ästhetischer Systeme als der eigenen. Im folgenden Fall, zur Relativierung der Einzigartigkeit des griechischen Erfindungsgeistes in Rhetorik und Architektur, verwies Perrault bereits im ersten Buch (1688) der »Parallèle« auf Kulturelemente der Irokesen:

"DER PRÄSIDENT: Mit den Ornamenten in der Architektur verhält es sich nicht so, wie mit den Ornamenten in der Rede. Der Mensch schafft von Natur aus rhetorische Figuren; die Irokesen tun das, und reichlicher als die besten Redner Europas. Aber dieselben Irokesen verwenden an ihren Bauten keine Säulen, keine Architrave und keine Gesimse.

DER ABBÉ: Es stimmt, daß sie an ihren Behausungen keine Säulen und keine Gesimse ionischer oder korinthischer Ordnung verwenden, aber sie verwenden Baumstämme, welche die ersten Säulen sind, derer die Menschen sich bedienen, und sie geben ihren Dächern über der Mauer einen Vorsprung, der eine Art von Gesims bildet, vergleichbar jener, die in den ersten Zeiten für alle anderen, die seitdem verschönert wurden, als Vorbild gedient hat."⁶³¹

Bei der Behandlung der Entwicklung der Malerei, ebenfalls im ersten Buch der »Parallèle«, kommt der Abbé auf die handwerklich-technische Meisterschaft von Malern zu sprechen, deren Beispiele sich in Künstleranekdoten von der Antike bis in die Gegenwart erhalten hätten, aber letztendlich doch wenig aussagefähig in bezug auf die tatsächliche Qualität der Kunst seien. Der Abbé ordnet diese "Heldentaten" in das "Kindheitsstadium der Malerei" ein, und dort wird dann auch die chinesische Malerei verortet:

"Diese Arten von Heldentaten sind offensichtliche Zeichen für das Kindheitsstadium der Malerei. Einige Jahre vor Raphael und Tizian hat man Bilder geschaffen, und wir haben sie noch, deren hauptsächlichste Schönheit in dieser Feinheit der Lineamente besteht; man kann auf ihnen alle Barthaare und alle Haare auf dem Kopf einer jeden Figur zählen. Die Chinesen, obwohl sehr alt in ihrer Kunst, machen das immer noch. Sie werden vielleicht bald dahin gelangen, richtig zu zeichnen, ihren Figuren schöne Haltungen zu geben und sogar den natürlichen Ausdruck aller Leidenschaften, aber es wird noch lange dauern, bis sie zur Einsicht des vollkommenen Hell-Dunkels, der Abstufung der Lichter, der Geheimnisse der Perspektive und der vernünftigen Anordnung einer großen Komposition vordringen werden."⁶³²

⁶³¹ "LE PRÉSIDENT: Il n'en est pas des ornemens de l'Architecture comme des ornemens du discours. Il est naturel à l'homme de faire des figures de Rhetorique, les Iroquois en font, & plus abondamment que les meilleurs Orateurs de l'Europe. Mais ces mêmes Iroquois n'employent pas des colonnes, des architraves & des corniches dans leurs bastimens.

L'ABBÉ: Il est vray qu'ils n'employent pas des colonnes & des corniches d'ordre Jonique ou Corinthien, dans leurs habitations, mais ils y employent des troncs d'arbres qui sont les premiers colonnes dont les hommes se sont servis, & ils donnent à leurs toits une saillie au delà du mur qui forme une espece de corniche semblable à celle qui dans les premiers temps ont servi de modèle à toutes les autres qu'on a depuis enjolivées." Perrault 1964 [Bd. 1 (1688), S. 129-130], S. 133.

⁶³² "Ces sortes de proüesses sont des signes évidens de l'enfance de la peinture. Quelques années avant Raphael & le Titien, il s'est fait des tableaux, & nous les avons encore, dont la beauté principale consiste dans cette finesse de lineamens, on y conte tous les poils de la barbe & tous les cheveux de la teste de chaque figure. Les Chinois quoyque tres-anciens dans les Arts en font encore là. Ils parviendront peut-estre bien-tost à designer correctement, à donner de belles attitudes à leurs figures, & mesme des expressions naïves de toutes les

Besonders umfangreich und besonders bedeutend sind Perraults Vergleiche antiker, zeitgenössischer und fremder Kulturelemente in bezug auf die Musik, die im vierten Buch (1697) im Anschluß an die Erörterung der Philosophie und der Medizin erfolgen. Der Abbé will seine diesbezüglichen Argumentationen ausdrücklich in einem Denken eingebettet wissen, das wir heute wohl »kulturalistisch« nennen könnten, und das im Grunde den gesamten Diskurs der »Parallèles« bestimmt. Der Schlüsselsatz dieses Denkens ist in der vorhergehenden Besprechung der Philosophie gefallen und wird bei der Behandlung der Musik noch einmal paraphrasiert. Es ist eine Stelle aus dem Matthäus-Evangelium (Matthäus 7, 12), die der Abbé zitiert und als eines der fundamentalen Prinzipien menschlicher Vernunft bezeichnet, als zweites "Naturgesetz", das unmittelbar auf das erste folge, welches die Erkenntnis des Unterschiedes von Gut und Böse betreffe: "*Handelt, sagt die Schrift, gegen die Menschen so, wie ihr wünschtet, daß sie gegen euch handeln; denn dies umfaßt alles, was das Gesetz und die Propheten meinen.*"⁶³³ Nach diesem Grundsatz will der Abbé beim Vergleich der Musik der Alten mit jener der Orientalen und der zeitgenössischen europäischen verfahren, nachdem man zuvor festgestellt hat, daß die Musik der Alten nur aus einfachen, einstimmigen Liedern bestanden hätte, was sie der modernen unterliegen ließe. Die Musik der Alten aber sei "noch heute die Musik der ganzen Welt, mit Ausnahme eines Teils von Europa", was "so wahr" sei, wie "daß man in Konstantinopel selbst heute noch nicht die Musik zu mehreren Stimmen" kenne.⁶³⁴ Schließlich streitet man darüber, ob denn die türkischen Musiker niemals im Orchester spielen würden:

"Sie tun das, aber sie spielen alle nur das Thema, dem sie nur an einigen Stellen, wie den Medianten und Finalen, einige Quinten und Oktaven hinzufügen. Herr de la Croix, der viel gereist ist, wird Ihnen sagen, daß es in Persien und in Mogolistan, wo die Harmonie, die aus der Mischung der Stimmen und der Variation der Konsonanzen resultiert, ebenso unbekannt ist, genau so ist. Aber damit Sie nicht glauben, daß ich den Orientalen wie den Alten unrecht täte, **werde ich ihnen all das zugestehen, was sie sich von uns wünschen könnten**; ich werde zugeben, daß, da sie nur den Gesang alleine kultiviert haben, sie darin vielleicht zu größerer Verfeinerung gelangt seien als wir. Dem Ohr der Orientalen sind bestimmte, wenig genaue Töne zuwider, so wie wir darunter leiden, darin nicht delikate genug sein zu können."⁶³⁵

Diese Vergleiche werden fortgesetzt, ohne daß sich - wie üblich - eine Einigung über die Überlegenheit entweder des Alten, des Fremden oder des Eigenen erzielen ließe, und münden schließlich in die Vorstellung eines Projekts des Ministers Colbert, welches den Streitparteien am Ende doch noch eine Art Synthese, vor allem aber eine Aussicht auf eine kulturelle Bereicherung bieten kann. Colbert habe den erwähnten Herrn de la Croix ausgesandt, um (neben den Sprachen) die Musik der orientalischen Länder zu studieren, und seine Absicht dabei sei gewesen,

passions, mais ce ne fera de longtemps qu'ils arriveront à l'intelligence parfaite du clair obscur, de la degradation des lumieres, des secrets de la perspective & de la judicieuse ordonnance d'une grande composition." Perrault 1964 [Bd. 1 (1688), S. 208-209], S. 153.

⁶³³ "Agissez, dit l'Écriture, envers les hommes, comme vous voudriez qu'ils agissent envers vous; car c'est là toute la Loy & les Prophetes." Perrault 1964 [Bd. 4 (1697), S. 216], S. 429.

⁶³⁴ "L'ABBÉ: La Musique des Anciens est encore aujourd'hui la Musique de toute la Terre, à la reserve d'une partie de l'Europe. Cela est si vray qu'à Constantinople mesme ils ne connoissent point encore la Musique à plusieurs parties." Perrault 1964 [Bd. 4 (1697), S. 265-266], S. 438-439.

⁶³⁵ "Ils en font, mais ils ne jouent tous que le sujet, où ils ajoutent seulement quelques quintes & quelques octaves en certains endroits, comme aux mediantes & aux finales. Mr. de la Croix qui a beaucoup voyagé, vous dira qu'il en est de mesme en Perse, & au Mogol, où l'harmonie qui resulte du meslange des parties & de la variation des consonances, est également inconnue. Mais afin que vous ne croyiez pas que je fasse injustice aux Orientaux ny aux Anciens, je vais leur accorder tout ce qu'ils peuvent souhaiter de nous; je vais avouer que comme ils n'ont cultivé que le chant seul, ils y ont peut-estre raffiné plus que nous: l'oreille des Orientaux s'offense de certains sons peu reguliers, que nous souffrons pou n'y estre pas assez délicats." Perrault 1964 [Bd. 4 (1697), S. (265-) 267-268], S. (438-) 439 [Hervorhebung von mir].

"daß, wenn wir einmal wüßten, worin sie bestehe, es eine angenehme Sache wäre, einige Stücke davon in die Feste und Zerstreungen zu mischen, die Seine Majestät an seinem Hofe gibt; zum Beispiel eine Szene zu gestalten, in welcher die Sänginnen, türkisch gekleidet und dieselben Musikinstrumente spielend, die sie in Konstantinopel spielen, dieselben Arien sängen und dieselben Tänze tanzten, die sie vor dem Großsultan tanzen, wie auch eine andere Szene, in welcher die Musiker dieselben Arien sängen, die sie vor dem Persischen Sofi [Schah] oder vor dem Großmogul singen; denn obwohl ihre Musik mit unserer nicht vergleichbar ist, würde die Verschiedenheit ihrer Lieder und ihrer Instrumente viel Schönheit und Reichtum in unsere Spektakel einbringen können.

DER PRÄSIDENT: Dieser Gedanke gefällt mir unendlich, und ich gestehe Ihnen, ich fände großes Vergnügen daran, mich in einem Augenblick in die ganzen verschiedenen Teile der Welt versetzt zu sehen.

DER ABBÉ: Er hatte noch einen anderen, ziemlich ähnlichen Gedanken, der mir aber noch größer und herrlicher erscheint, das war, Seiner Majestät, wenn der Louvre fertiggestellt sei, vorzuschlagen, die große Zahl der Wohnungen, die er enthalten muß, gar nicht französisch auszustatten, sondern in der Mode aller Nationen der Welt: italienisch, spanisch, deutsch, türkisch, persisch, mogulisch, chinesisches; und dieses nicht nur durch eine genaue Nachahmung aller Ornamente, mit welchen diese Nationen auf verschiedene Weise das Innere ihrer Paläste verschönern, sondern auch durch ein genaues Ausschauen aller Möbel und aller Bequemlichkeiten, die ihnen eigen sind, so daß alle Fremden das Vergnügen hätten, auf eine bestimmte Weise bei uns ihr eigenes Land und die gesamte Herrlichkeit der Welt, in einem einzigen Palast umfaßt, wiederzufinden."⁶³⁶

Entscheidende Relativierungen, über welche die Bestimmung der eigenen gegenwärtigen Position vorgenommen werden sollte, waren also ganz bewußt und gezielt auch über eine sich mehr und mehr ausdifferenzierende, *kulturvergleichende* geschichtliche Betrachtung erfolgt. Daß die für die Herausbildung des neuen Geschichtsbewußtseins wesentliche Erkenntnis der Historizität der Welt, des Menschen, seines Denkens, seines Handelns und seiner Werke aufs engste auch verknüpft war mit der Erkenntnis ihrer Kulturalität, hat sich in den bisherigen Betrachtungen mehr und mehr konkretisiert - wenn auch der Begriff »Kultur« (»culture«) in den zeitgenössischen Zitaten bisher nur in Umschreibungen wie »Geist«, »Sitten«, »Gebräuchen« und »Charakter« (»esprit«, »mœurs«, »coutumes«, »usages«, »caractère«), oftmals verbunden mit den als »Volk« oder »Nation« bezeichneten Kulturträgern, erschienen ist. Den Weg in dieses kulturelle Denken hatten Charles Perrault in der Architekturtheorie sein älterer Bruder, der Architekt Claude Perrault, und dessen Konkurrent François Blondel gewiesen: Blondel hatte in seinen Akademievorlesungen (ab 1671) ein auf Überwindung der antiken Norm hinzielendes Entwicklungsmodell der Architektur entworfen, dessen einzelne Stufen er mit den Zivilisationsstufen verschiedener Völker in Parallele setzte,⁶³⁷ und Claude Perrault hatte in seiner 1673 erschienenen Vitruv-Übersetzung die Proportions- und Säulenordnungslehre entgegen der bisherigen vitruvianischen Architekturtheorie nicht als

⁶³⁶ "[L'ABBÉ...] que si nous sçavions une fois en quoy elle consiste, ce seroit une chose agreable d'en mesler quelques morceaux dans les festes & les divertissemens que sa Majesté donne à sa Cour; de faire une Scene par exemple, où les Chanteuses vêtues à la Turque & touchant les mesmes Instrumens de Musique dont elles jouent à Constantinople, viendroient chanter les mesmes airs, & danser les mesmes danses qu'elles dansent devant le Grand Seigneur, comme aussi de faire une autre Scene, où les Musiciens chanteroient les mesmes airs qu'ils chantent devant le Sophi de Perse, ou devant le Grand Mogol; car quoyque leur musique ne soit pas comparable à la nostre, la diversité de leurs chants & de leurs instrumens auroit apporté beaucoup de beauté & de richesse à nos spectacles.

LE PRÉSIDENT: Cette pensée me plaist infiniment, & je vous avoüe que j'aurois un grand plaisir de me voir transporté en un moment dans toutes les differentes parties du monde.

L'ABBÉ: Il avoit une autre pensée à peu prés semblable, mais qui me paroist encore plus grande & plus magnifique, c'étoit de proposer à sa Majesté; en cas que l'on eût achevé le Louvre, de ne point faire à la françoise tout le grand nombre d'appartemens qu'il doit contenir, mais d'en faire à la mode de toutes les Nations du Monde: à l'Italienne, à l'Espagnolle, à l'Allemande, à la Turque, à la Persienne, à la maniere du Mogol, à la maniere de la Chine, non seulement par une exacte imitation de tous les ornemens dont ces Nations embellissent differemment les dedans de leurs Palais; mais aussi par une recherche exacte de tous les meubles & de toutes les commoditez qui leur sont particulieres, en sorte que tous les Etrangers eussent le plaisir de retrouver chez Nous en quelque sorte leur propre Pays, & toute la magnificence du Monde renfermée dans un seul Palais." Perrault 1964 [Bd. 4 (1697), S. 272-274], S. 440-441.

⁶³⁷ Krufft 1991, S. 147. Dennoch blieb Blondel, wie auch Imdahl [1964, S. 76-77] ausführt, ein "streng klassizistischer" »Hardliner«.

aus der Natur entstanden, sondern als eine aus "Gesellschaft und Gewöhnung" hervorgegangene "Übereinkunft der Architekten" erklärt, ähnlich wie nach ihm Charles Perrault,⁶³⁸ und ähnlich wie Desmarests de Saint-Sorlin bei seiner Definition des Prinzips der »Invention« die Architektur und die Poesie als »Kulturprodukte« bestimmte, indem er die Welt in zwei Bereiche schied, in den einen der Hervorbringungen der Natur und den anderen der Hervorbringungen der Menschen, die sie kraft ihrer Invention der Natur hinzugefügt hätten. Claude Perrault schrieb in einem Kommentar seiner Vitruv-Übersetzung:

"Im Text steht geschrieben: *cum non esset symmetrarium ratio nata*. Dieser Ausdruck Vitruvs scheint die Meinung des größten Teils der Architekten zu bevorzugen, welche glauben, daß die Proportionen der Glieder in der Architektur etwas Natürliches sind, so wie zum Beispiel die Größenverhältnisse, welche die Sterne zueinander haben oder die Teile des menschlichen Körpers. Was mich angeht, so habe ich nach der Meinung übersetzt, die ich habe, daß diese Proportionen durch eine Übereinkunft der Architekten festgelegt wurden, von denen, wie Vitruv selbst bezeugt, die einen die Werke der anderen nachgeahmt und die Proportionen übernommen haben, welche die ersten gewählt hatten, gar nicht, weil sie eine bestimmte, notwendige und überzeugende Schönheit hatten, die wie die Schönheit eines Diamanten jene eines Kiesels übertraf, sondern nur, weil diese Proportionen sich in Werken fanden, die, weil sie überdies andere bestimmte und überzeugende Schönheiten hatten, so wie jene des Materials und der Genauigkeit der Ausführung, bewirkt haben, daß man die Schönheit dieser Proportionen anerkannte und liebte, obwohl sie nichts Bestimmtes hatte. Dieser Grund, die Sachen aus Gesellschaft und aus Gewöhnung zu lieben, findet sich in fast allen Sachen, die gefallen, auch wenn man es nicht glaubt, weil man sich darüber keine Gedanken macht."⁶³⁹

Mit der Erschließung der »Welt der Kultur«, dieses vom Menschen geschaffenen "symbolischen Universums", wie Ernst Cassirer sie bezeichnete,⁶⁴⁰ erfolgte die aus den kulturvergleichenden Betrachtungen heraus zwingend notwendig gewordene neue Definition dessen, was »natürlich« ist. Es war der Naturrechtler Samuel von Pufendorf, der diese Definition vornahm, um die überkommenen Rechtslehren durch die Positionsbestimmung des Einzelmenschen innerhalb der Sozialität zu relativieren beziehungsweise zu generalisieren. Eine wesentliche Grundlage für Pufendorfs Theorien war seine "weitausgedehnte Lektüre von Reisewerken über ferne Länder, die ihrerseits wieder auf sein Bestreben, seine naturrechtlichen Behauptungen durch das Verhalten der »Naturvölker« zu beweisen, zurückgeführt werden kann."⁶⁴¹ In seiner somit methodisch nicht mehr auf Axiomen, sondern auf empirischer Beobachtung und Erfahrung aufbauenden Schrift »De iure naturae et gentium« (1672), die zu einem Hauptwerk der Natur- und Völkerrechtslehre werden sollte, und in den als »Eris scandica« (1686) zusammengefaßten Verteidigungsschriften zu diesem heftig bekämpften Werk entwickelte Pufendorf "aus den Wurzeln *cultura animi, cultus vitae* und *socialitas* den modernen, statischen, absolut gebrauchten Begriff"⁶⁴² von »Kultur« ("cultura") -

⁶³⁸ Perrault 1964, [Bd. 1, 1688, S. 138] S. 135: "Cette diversité de proportions assignée à chaque ordre marque bien qu'elles sont arbitraires, & que leur beauté n'est fondée que sur la convention des hommes & sur l'accoustumance."

⁶³⁹ Perrault 1979, S. 105, Anm. 7: "ETABLIE. Il y a au texte *cum non esset symmetrarium ratio nata*. Cette expression de Vitruve semble favoriser l'opinion de la plus grande partie des Architectes, qui croient que les proportions des membres de l'Architecture sont quelque chose de naturel, telles que font les proportions des grandeurs, par exemple, des Astres, à l'égard les unes des autres, ou des parties du corps humain. Pour moy j'ay traduit suivant la pensée que j'ay que ces proportions ont esté établies par un consentement des Architectes, qui, ainsi que Vitruve témoignage luy-mesme, ont imité les ouvrages les uns des autres, & qui ont suivi les proportions que les premiers avoient choisies, non point comme ayant une beauté positive, necessaire & convainquante, & qui surpassast la beauté d'un diamant surpasses celle d'un caillou; mais seulement parce que ces proportions se trouvoient en des ouvrages, qui ayant d'ailleurs d'autres beautez positives & convaincantes, telles que sont celles de la matiere & de la justesse de l'execution, ont fait approuver & aimer la beauté de ces proportions, bien qu'elle n'eust rien de positif. Cette raison d'aimer les choses par compagnie & par accoustumance se rencontre presque dans toutes les choses qui plaisent, bien qu'on ne le croye pas, faute d'y avoir fait reflexion."

⁶⁴⁰ Cassirer 1960, S. 39.

⁶⁴¹ Niedermann 1941, S. 162; auf S. 138, in Anm. 162, zitiert Niedermann eine Auswahl der von Pufendorf konsultierten Reiseberichte.

⁶⁴² Karuth/Pust/Pflaum 1967, S. VIII.

ohne den ihm zuvor stets beigefügten Genitiv. Pufendorfs neue Lehre beruhte, konträr zu den Theorien von Thomas Hobbes und Baruch de Spinoza, für die die menschliche und außermenschliche Natur noch gleich waren,⁶⁴³ auf einer radikalen Unterscheidung der Welt in *zwei* Seinsebenen, ähnlich der Unterscheidung, die Desmarests vorgenommen hatte: eine »physische« der »entia physica«, entstanden durch die Schöpfung ("creatio"), und eine »moralische« der »entia moralia«, entstanden durch »Beilegung« ("impositio").⁶⁴⁴ Das Wesen der »entia moralia« versuchte Pufendorf an der Fiktion eines »status naturalis in se« zu erklären als alles das, was der Mensch, von einem imaginären Urzustand an, in seinem Denken und seinen Taten der Natur hinzugefügt hatte.⁶⁴⁵ Eine These in der »Eris scandica« macht besonders deutlich, daß die »physische« Seinsebene als »Natur«, die »moralische« Seinsebene als »Kultur« zu verstehen und daß beide Seinsebenen als einander komplementär aufzufassen sind:

"Auf andere Weise betrachteten wir den natürlichen Zustand des Menschen, je nachdem er entgegengesetzt wird der Kultur, die hinzutrat zum menschlichen Leben aufgrund von Hilfe, überlegtem Arbeiten und Erfindung anderer Menschen."⁶⁴⁶

»Kultur« ist also nach Pufendorf das Ergebnis der Hilfe, des überlegten Arbeitens und der Erfindungen der menschlichen Gemeinschaft, und, wie schließlich aus seinen weiteren Argumentationen hervorgeht, "alles nicht von der Natur Gegebene, sondern vom Menschen - dem Einzelnen wie der Gesamtheit - durch eigenes Bemühen der Natur Hinzugefügte (der menschlichen Natur wie der Natur der Dinge), ist Kultur."⁶⁴⁷ Analog und zeitlich parallel zur Entdeckung der Geschichtlichkeit als Voraussetzung für die Ausbildung eines neuen Geschichtsbewußtseins in der »Querelle« erkannte Pufendorf in seinen Werken die Kulturalität der Welt und damit auch die kulturelle Bedingtheit ihrer Normen.

Für die von Pufendorf ausgehende weitere Entwicklung des Begriffs »Kultur« (sowie seiner Ersatzbegriffe) und eines Kulturbewußtseins - die hier in ihrer Komplexität nicht erläutert werden muß⁶⁴⁸ - war wesentlich, "dass das Menschenwirken und das vom Menschengestalt Geschaffene als hoher eigener Wert, 2. als eigengesetzliche Ganzheit und 3. als tradierbares, sich entwickelndes oder fortschreitendes Gesellschaftsgut gesehen wurde."⁶⁴⁹ Joseph Niedermann hat die Entwicklung und Verbreitung dieser Auffassungen in Philosophie und Geschichtsbetrachtung des 18. Jahrhunderts nachgewiesen,⁶⁵⁰ und seine Untersuchungen wurden von späteren Forschungen bestätigt.⁶⁵¹ Schon bei seiner »Entdeckung« ist der Begriff »Kultur«, da basierend auf dem abstrakten Konstrukt eines hypothetischen Anfangs- oder Urzustandes (»status naturalis«) der Menschheit, mit Zeitlichkeit beziehungsweise Geschichtlichkeit fest verknüpft gewesen.⁶⁵² Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde er zu einem Paradigma der Geschichtsbetrachtung Voltaires in seinem »Siècle de Louis XIV« (1751 bzw. 1766)⁶⁵³ und dem »Essai sur l'histoire générale et sur les

⁶⁴³ Hügli 1984, Sp. 589.

⁶⁴⁴ Welzel 1931.

⁶⁴⁵ Welzel 1931, S. 601.

⁶⁴⁶ "Altero modo statum humanis naturalem consideravimus, prout opponitur culturae, quae vitae humanae ex auxilio, industria et inventis aliorum hominum [...] accessit". Pufendorf 1686, S. 219. Zit. nach Perpeet 1976, S. 43.

⁶⁴⁷ Niedermann 1941, S. 159.

⁶⁴⁸ Diese wird erörtert von Baur 1951, Schlüsselwörter 1967, Williams 1972, Bénétion 1975, Steinbacher 1976, Fisch 1992.

⁶⁴⁹ Niedermann 1941, S. 196.

⁶⁵⁰ Niedermann 1941, »III. Teil. Durchbruch des Begriffes und des Wortes 'Kultur' im 18. Jahrhundert«. (S. 175-225).

⁶⁵¹ Baur 1951, Schlüsselwörter 1967, Williams 1972, Bénétion 1975, Steinbacher 1976, Fisch 1992.

⁶⁵² Vgl. dagegen Perpeet 1976, S. 43, für den erst Herder seine Verknüpfung mit der Historizität vorgenommen hat.

⁶⁵³ »Le Siècle de Louis XIV« erschien erstmals 1751 in Berlin, wurde jedoch in den folgenden Ausgaben bis zur

mœurs et l'esprit des nations« (1756),⁶⁵⁴ und im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erschienen schließlich die ersten von vielen, das Wort »Kultur« im Titel führenden »Geschichten«, wie Johann Christoph Adelungs »Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts« (1782).⁶⁵⁵

Pufendorfs Werk war, wie bemerkt, bald nach seinem Erscheinen heftig umstritten; man bezichtigte es der Häresie. Dieser Vorwurf war besonders auf die beiden Kernbegriffe in Pufendorfs Argumentation bezogen, jenen der "socialitas"⁶⁵⁶ und jenen des "status naturalis"⁶⁵⁷. Pufendorf hatte nämlich in seiner Auffassung von »socialitas« und seinem Entwurf eines »status naturalis« religiöse Paradigmen weitestgehend ausgeschlossen und "klar dargelegt, daß sein Naturrecht von allen Menschen begriffen werden müsse, auch von jenen, welche die Heilige Schrift nicht kennen. Daher könne er doch [statt vom »status naturalis«] nicht von dem Zustand im Paradiese geredet haben, da dieser nur aus den Hl. Schriften erhellt."⁶⁵⁸ Diese, in ihrer Zeit als revolutionär empfundene säkulare Sphäre, aus der heraus der Begriff »Kultur« entstand, in welchem - und dieses war der eigentliche, unter anderen auch Leibniz peinlich berührende Skandal - nach Pufendorf logischerweise auch die Religionen als (vom Menschen gemachte) »Kulturprodukte« hätten begriffen werden müssen,⁶⁵⁹ ist in den Begriff eingegangen und blieb wesentlich mit ihm verküpft. Die im Kulturbegriff gebundene emanzipatorische Erkenntnis des hohen Eigenwertes der Menschenschöpfungen, die nun nicht mehr als bloße Nachahmungen der Natur, sondern als eigenständige menschliche, der Natur hinzugefügte Schöpfungen aufgefaßt werden konnten, ermöglichte es, über die In-Frage-Stellung der eigenen und über die Auseinandersetzung mit fremden ästhetischen Systemen, alle Menschenschöpfungen jenseits ihrer bisherigen Systembindungen in den neuen Semantiken von »Geschichte« und »Kultur« zu verstehen, zu würdigen, zu erforschen, zu bewahren und auch nachzuahmen.

In seiner säkularen emanzipatorischen Bedeutung berührt sich der Kulturbegriff mit einem anderen, ebenfalls in wesentlichen Komponenten aus der Konfrontation mit fremden Menschengesellschaften hervorgegangenen Emanzipationsbegriff, jenem der »Menschheit«: Die Auseinandersetzung mit immer mehr Menschengesellschaften jenseits der christlichen abendländischen Heilsordnung in welcher »Menschheit« vor allem als »christianitas« begriffen wurde,⁶⁶⁰ zwang zur Reflexion und zur Relativierung des überkommenen abendländischen Menschheitsbegriffs. Über seine seit dem »Humanismus« fortschreitende Säkularisierung, die zunächst besonders in den Naturrechtslehren wie jener Pufendorfs greifbar wurde - welcher die gemeinsame Natur aller Menschen voraussetzend, die Verschiedenheit ihrer Hervorbringungen eben im Kulturbegriff zu fassen suchte -, entwickelte sich der Begriff »Menschheit« zum »planetarischen« Gattungsbegriff,⁶⁶¹ bevor er schließlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum weitestgehend enttheologisierten Emanzipationsbegriff wurde, in welchem der Mensch (Kollektivsingular) sich als Schöpfer und als

endgültigen Fassung in der Ausgabe von 1766 von Voltaire immer wieder überarbeitet. Hier benutzt wurde die deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1885.

⁶⁵⁴ "Il résulte de ce tableau que tout ce qui tient intimement à la nature humaine se ressemble d'un bout de l'univers à l'autre; que tout ce qui peut dépendre de la coutume est différent, et que c'est un hasard s'il se ressemble. L'empire de la coutume est bien plus vaste que celui de la nature; il s'étend sur les mœurs, sur tous les usages; il répand la variété sur la scène de l'univers; la nature y répand l'unité; elle établit partout un petit nombre de principes invariables: ainsi le fonds est partout le même; et la culture produit des fruits divers". Voltaire 1990, Bd. 2, S. 810.

⁶⁵⁵ Vgl. Niedermann 1941, S. 222-223.

⁶⁵⁶ Niedermann 1941, S. 140-142.

⁶⁵⁷ Niedermann 1941, S. 158; Welzel 1931, S. 601.

⁶⁵⁸ Niedermann 1941, S. 158.

⁶⁵⁹ Welzel 1931, S. 604.

⁶⁶⁰ Bödecker 1982, S. 1074.

⁶⁶¹ Koselleck 1979d, S. 247.

Zweck seiner selbst deutete.⁶⁶² Nur im Begriff der »Menschheit« als alle Menschen umfassendem Gattungsbegriff, "als einer empirisch einlösaren Gesamtheit",⁶⁶³ und im Kulturbegriff, als alle menschlichen Hervorbringungen zusammenfassendem Sammelbegriff, konnte sich - wofür Fontanelles Geschichtsbetrachtungen, seine Unterscheidung zwischen dem einzelnen Menschen und der »Menschheit«, seine Theorie der Akkumulation der menschlichen Erkenntnisse und des Wissens, seine und Perraults Unterscheidung von »ouvrier« und »ouvrage« und schließlich die Ausbildung der Universalgeschichte mit Voltaires »Essai sur les mœurs« als Beispiele anzuführen wären - der "»Fortschritt« als geschichtsphilosophische Kategorie definieren" lassen, als die er schließlich in Anne Robert Jacques Turgots »Discours sur le progrès de l'esprit humain« (1750) und Marie Jean Antoine Nicolas Condorcets »Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain« (1795) begriffen wurde.⁶⁶⁴ Erst in der Betrachtung der Gesamtheit der Menschen und der Gesamtheit ihrer Hervorbringungen in ihrer gleichzeitigen Vielfalt wurde »Fortschritt« als Entwicklung begreifbar und meßbar.

Die vorhergegangenen Ausführungen haben beschrieben, wie die weiter oben vorgestellten antiquarischen Studien und die Betrachtungen und Überlegungen zum Verstehen der Verschiedenartigkeit der Kulturen, hervorgegangen aus der seit den großen Entdeckungsreisen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts stetig angewachsenen Konfrontation mit immer »neuen« fremden Menschengesellschaften, sich am Ende des 17. Jahrhunderts zu Diskursen verdichteten, die zu entscheidenden europäischen Selbsterkenntnissen und semantischen Innovationen führten. Aus den vergleichenden Parallelsetzungen europäischer menschlicher Leistungen der Vergangenheit (Antike) mit jenen der Gegenwart des ausgehenden 17. Jahrhunderts (Moderne) und jenen fremder Kulturen in literarischen Werken im Umfeld der »Querelle des Anciens et des Modernes« ergab sich die Erkenntnis, daß diese Leistungen nur in ihren jeweils eigenen historischen und kulturellen Bedingtheiten verstanden und gewürdigt werden könnten. In ihrer historischen Verzeitlichung und kulturellen Verortung gaben sich die menschlichen Leistungen der Antike als relativ zu erkennen und verloren ihre absolute Normativität für die Gegenwart und die Zukunft. Die bis dahin als »natürlich«, als mit der göttlichen Schöpfung entstanden und damit als für immer gegeben und unantastbar aufgefaßten Normen - im System der Kunst die Normen der Schönheit - offenbarten sich als Ergebnisse menschlicher Hervorbringungen und Übereinkünfte, als Kulturprodukte, und als solche konnten sie nunmehr in Frage gestellt werden.

Wie sich die Destabilisierung der zuvor als naturgegeben und unveränderlich aufgefaßten Verbindlichkeiten auf die Reflexion des eigenen Selbstbildes und die Bestimmung der eigenen Identität auswirkte, läßt sich eindrucksvoll an der geradezu explosiven Entwicklung neuer literarischer Konzepte an der Wende zum 18. Jahrhundert veranschaulichen, die in nahezu allen Ländern Europas zu großer Popularität gelangten und in vielerlei Hinsicht eine Parallele zu den später vorzustellenden Manifestationen der bildenden Kunst darstellen. Wir haben gesehen, wie das weiter oben beschriebene Zusammentragen von Artefakten und Informationen von alten und fremden Kulturen Dinge und Daten aus weit von einander entfernten Zeiten und Kulturen zu gleichzeitiger und »gleichräumiger«, zu synchroner und synoptischer Präsenz gebracht hat. In der solchermaßen möglich gewordenen gleichzeitigen Wahrnehmung von zeitlich wie räumlich weit voneinander entfernten Kulturzuständen war sowohl in gewisser Weise das lineare Zeitgefüge, als auch die räumliche / kulturelle Entfernung aufgehoben. Kulturzustände, die man eigentlich als diachron auf einander folgend zu erkennen gewohnt war, konnten nun synchron betrachtet werden. Der

⁶⁶² Bödecker 1982, S. 1079-1083. Koselleck 1979d, S. 247-253.

⁶⁶³ Koselleck 1975c, S. 397.

⁶⁶⁴ Koselleck 1975c, S. 397. Vgl. auch die Ausführungen Kosellecks über die "nicht hoch genug einzuschätzende moralische und geschichtsphilosophische Bedeutung der *Übersee* im 18. Jahrhundert" in Koselleck 1959, 215, Anm. 156. Zu Turgot und Condorcet vgl. Koselleck 1975c, S. 377.

»status naturalis« als historischer Zustand »vor der Kultur« wurde im Kulturzustand der »Naturvölker« geographisch verortet, und die Antike als vermeintlich europäischer »status naturalis« wurde zum vermeintlich im gegenwärtigen Kulturzustand der »Naturvölker« erfahrbaren Ort, an dem man Aufschlüsse über die Geschichte der eigenen abendländischen Entwicklung - auch empirisch - gewinnen zu können glaubte. "Die exotische Wirklichkeit autarker Gesellschaftsbildung, die - gewissermaßen unter Experimentalbedingungen - »natürliche« Formen der Vergesellschaftung darstellte, regte dazu an, die Regeln »reiner« Vergesellschaftung von den tradierten Ordnungen der geschichtlichen Lebenswelt zu abstrahieren. Man rekonstruierte einen natürlichen Urzustand der eigenen Kultur oder entwarf insulare Utopien [unter denen die »Robinsonade« des 18. Jahrhunderts eine neue Form darstellt⁶⁶⁵], um an diesen Gedankenexperimenten einer imaginären Archaik oder fiktiven Exotik theoretisch mögliche Alternativen zur geschichtlichen Welt durchzuspielen und die denkbare Vernünftigkeit gesellschaftlichen Zusammenlebens sinnfällig vorzustellen."⁶⁶⁶ In der Anschauung gleichzeitig vorhandener Kulturzustände, die eurozentrisch als Segmente des eigenen Entwicklungszyklus beziehungsweise als Stufen der eigenen Entwicklungleiter (»Fortschritt«) interpretiert wurden, ermöglichte sich die für die Erfassung von »Fortschritt« wesentliche Erfahrung der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«.⁶⁶⁷ Ungleichzeitiges konnte gleichzeitig perzipiert und rezipiert werden, und Ungleichzeitiges konnte rezipierend vergleichzeitigt werden. Das in »historischer« und »kultureller« Reflexion sich für den Vergleich von Kulturen mehr und mehr etablierende Verfahren theoretischer / fiktiver Vergleichzeitigung manifestierte sich im historiographischen Genre der »parallèle« und auch in der verbreiteten historiographischen Metapher des »tableau«, die Voltaire zur Veranschaulichung der kulturellen Ausdifferenziertheit und der ihr methodisch einzig gemäßen »horizontalen« Differenzierung der Geschichtsbetrachtung im Kapitel 197 seines »Essai sur les mœurs«⁶⁶⁸ und später Condorcet schon im Titel seiner »Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain« gebrauchten. Und beide Verfahren liegen schließlich auch einer neuen literarischen Gattung zugrunde, die als weitestverbreitete Form der geistigen Auseinandersetzung mit der Bedingtheit der eigenen abendländischen Identität in sämtlichen ihrer Kulturerscheinungen gelten kann. In dieser neuen Gattung wurden zur Erkenntnis der eigenen geschichtlichen und kulturellen Identität nahezu alle Möglichkeiten fiktiver zeitlicher und räumlicher beziehungsweise kultureller, sozialer (ständischer),⁶⁶⁹ maßstäblicher,⁶⁷⁰ »planetarischer«⁶⁷¹ und gar »kreatürlicher«⁶⁷² Identitäts-, Perspektiv- und Standortwechsel durchreflektiert. Winfried Weißhaupt hat die facettenreichen Ausprägungen dieses opulenten und in seiner wahren Bedeutung zuvor nicht erkannten literarischen Genres, das in seinen beiden großen Untergattungen - den Methoden der Vergleichzeitigung und denen der »Vergleichräumigung« - eine Parallele zu den Manifestationen der Historismen und Exotismen der *bildenden* Kunst darstellt (s. u.), zusammengetragen und untersucht.⁶⁷³

⁶⁶⁵ Dazu: Schlaeger 1985.

⁶⁶⁶ Pankoke 1977, S. 354.

⁶⁶⁷ Zur »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« vgl. Koselleck 1975c, S. 391-394.

⁶⁶⁸ Vgl. Anm. 108.

⁶⁶⁹ Z. B. die »Eipeldauerbriefe« (1785-1821) mit den Vorläufern der »Lettres provinciales« aus der Mitte des 17. Jahrhunderts; Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 25-26.

⁶⁷⁰ Z. B. Voltaire: »Micromegas« (1752); Jonathan Swift: »The travels into several remote nations by Lemuel Gulliver« (1726); Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 29.

⁶⁷¹ Z. B. Daniel Defoe: »A Letter from the man in the moon [...]« (1705); Weißhaupt 1979, Bd.1, S. 29. Im weiteren Zusammenhang hiermit wären auch Werke zu sehen wie Fontenelles »Entretiens sur la pluralité des mondes« (1686), welches eine Bevölkerung der die Erde umgebenden Sterne voraussetzt, sowie die fiktiven Reisen ins Innere der Erde, wie die Niels Klims (»Nicolai Klimii iter subterraneum«, 1741); Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 29.

⁶⁷² Z. B. fiktive Reisen des »Gesunden Menschenverstandes«, einer Guinee, des Teufels, des »Grünen Manns«; Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 29-30.

⁶⁷³ Wie die Historismen und Exotismen der bildenden Kunst wurde auch dieses literarische Genre zur »Modeerscheinung« banalisiert: "Im ganzen also kann zur Kenntnis des Genres gesagt werden, daß es mitunter als



Abb. 55: Des Herrn von Montesquiou Persianische Briefe. [...] Frankfurt und Leipzig 1759. Titelkupfer

Die Protagonisten dieses neuen Genres verfolgten anfänglich ein bereits in der Antike (Lu-
kian) entstandenes und stetig tradiertes literarisches Muster einer zeitlich verfremdenden bezie-
hungsweise vergleichzeitigenden Darstellung in Form von »Totengesprächen«, für die im 18. Jahr-
hundert allein im deutschsprachigen Raum fünfhundert verschiedene Beispiele zusammengetragen
werden konnten.⁶⁷⁴ Zu den bekanntesten Werken dieser Art zählen Fontenelles »Dialogues des
morts« (1683, in denen in einer Art »Parallèle des Anciens et des Modernes« etwa Sokrates mit
Montaigne und Straton mit Raffael sprechen), und François de Fénelons »Dialogues des morts
composées pour l'éducation de Mgr. le Duc de Bourgogne« (1710), während das deutsche Haupt-
werk dieses Genres, David Faßmanns »Gespräche in dem Reiche derer Todten« (von 1718 bis
1740 als Zeitschrift erschienen) heute kaum noch in Erinnerung ist.⁶⁷⁵

Die Selbst-Distanz schaffende Verfremdung zeitlicher Perspektive zur Erkenntnis des ei-
genen geschichtlichen und kulturellen Standortes, wie sie La Bruyère in der Futurisierung seiner
Gegenwart zur Vergangenheit einer möglichen Zukunft,⁶⁷⁶ und nach dem gleichen Prinzip Fon-
tenelle praktizierte, indem er zu bedenken gab, daß man die »Schöngeister« der Zukunft, die sehr

Modeerscheinung des 18. Jahrhunderts in Erinnerung gerufen wird, daß es aber in seinen konkreten Ausfor-
mungen wie hinsichtlich bestimmender Tendenzen weitgehend unbekannt und nicht verfügbar ist und sich
oft nur in wenigen Texten, vor allem in Montesquiou's »Lettres persanes«, darstellt. Mitunter wird auf diese
Tradition als auf etwas Bekanntes, ja allzu Bekanntes verwiesen, während sie in Wirklichkeit vergessen ist." Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 7.

⁶⁷⁴ Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 27. Einführende Literatur ebendort Bd. 1, S. 378-379. Weißhaupt nennt auch Bei-
spiele einer weiteren Variante im Motiv des aus der orientalischen Antike in die Gegenwart Zurückgekehrten.

⁶⁷⁵ Zu Faßmann siehe vorhergehende Anmerkung.

⁶⁷⁶ Vgl. S. 139.

wohl Amerikaner sein könnten, einmal an den Leistungen seines Zeitalters messen würde,⁶⁷⁷ wurde im 18. Jahrhundert zur verbreiteten Methode literarischer Kulturkritik⁶⁷⁸ und bereitete die - nach den bisher geläufigen Raumutopien - erste Zeitutopie (»Uchronie«) vor, die 1771 mit Louis-Sébastien Merciers »L'An 2440« erschien.⁶⁷⁹ Noch populärer als die literarischen Werke, die die zeitliche Dimension reflektierten, waren jene, die in Perspektivwechseln die räumliche / kulturelle Dimension fiktionalisierten. In dieser Art von Werken, zu deren berühmtestem Charles-Louis de Montesquieus »Lettres persanes« (1721) wurden, für die Montesquieu ausgiebig sämtliche ihm erreichbare Reiseliteratur studiert hatte,⁶⁸⁰ bereisen fiktive außerabendländische Beobachter das Abendland und berichten in Briefen von den dort erfahrenen merkwürdigen fremden Sitten und Gebräuchen.

Am Beispiel der »Lettres Persanes«, die noch zu Lebzeiten des Autors schon in dreißig (!) verschiedenen Ausgaben erschienen waren,⁶⁸¹ kann deutlich werden, wie intensiv und wie differenziert die Auseinandersetzung mit fremden Kulturen betrieben wurde, wie begierig ihre Ergebnisse rezipiert wurden, und wie befruchtend sie für die abendländische Selbstreflexion gewesen ist. In Montesquieus Betrachtungen ist Persien der fiktive, Selbst-Distanz ermöglichende Standpunkt, von dem aus die Fremdheit der abendländischen Kultur vergleichend beschrieben und kritisiert wird. Aus der Perspektive der Perser Usbek (philosophisch und moralisch) und Rica (allgemein gesellschaftlich) erörtert Montesquieu die Bedenklichkeiten seiner eigenen Kultur. Zu den interessantesten Aspekten in seinen Vergleichen zählen seine Ausführungen über die als dominierende Kulturgegensätze herausgestellten Bedingtheiten von abendländischer Freiheit und dem durch sie beförderten dynamischen Erfindungsgeist, dem in spannungsreichen Differenzierungen ihrer Ambivalenzen der "morgenländische Despotismus" und die auf dieser Herrschaftsform vermeintlich basierende Kontinuität, Dauer und »Einfalt« der kulturellen Entwicklung entgegengehalten werden.⁶⁸² Im vierundzwanzigsten Brief, dem ersten aus Paris, berichtet Rica von seinen beiden ersten und stärksten Eindrücken: der abendländischen Schnellebigkeit und zwei mächtigen Zauberern, dem König von Frankreich und dem Papst:

"Du wirst es mir vielleicht nicht glauben, aber seit meiner Ankunft vor einem Monat habe ich noch nicht gesehen, daß irgend jemand ruhig geht. Niemand auf der Welt zieht besseren Nutzen aus seinen Gehwerkzeugen als die Franzosen: Sie laufen und fliegen dahin. Die langsamen Wagen Asiens und der bedächtige Gang unserer Kamele würde sie in Ohnmacht fallen lassen. Da ich an dieses Tempo nicht gewöhnt bin und

⁶⁷⁷ Fontenelle in der »Disgression«: "[...] nous pouvons espérer qu'on nous admirera avec un excès dans les siècles à venir, pour nous payer du peu de cas que l'on fait aujourd'hui de nous dans le nôtre. On s'étudiera à trouver dans nos ouvrages des beautés que nous n'avons point prétendu y mettre. Telle faute insoutenable, et dont l'auteur conviendrait lui-même aujourd'hui, trouvera des défenseurs d'un courage invincible; et Dieu sait avec quel mépris on traitera en comparaison de nous les beaux esprits de ces temps-là, qui pourront bien être des Américains."

Zit nach Krauss 1969, S. 155-156.

⁶⁷⁸ Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 28.

⁶⁷⁹ Siehe dazu Koselleck 1985a, Trousson 1985 und Funke 1985, S. 300. Koselleck [1985a, S. 3] erklärte das Zustandekommen der neuen Utopie- bzw. »Uchronie«-Form als Konsequenz der fortgeschrittenen Erschließung der Erde: "Der Mensch hatte sich, wie Rousseau damals sagte, polypengleich mit allen Fasern seines Körpers über den Globus ausgedehnt. Deshalb waren die Autoren des Nirgendwo schon seit geraumer Zeit auf den Mond und auf die Sterne ausgewichen oder unter die Erdoberfläche gekrochen. Die räumlichen Angebote, die Utopie auf der einmal erkannten Endlichkeit unserer Erdoberfläche anzusiedeln, waren erschöpft. Die utopischen Räume waren von der Erfahrung eingeholt worden. Die beste Lösung, diesem angewachsenen Erfahrungsdruck zu entinnen, war einfach, aber sie mußte gefunden werden. Wenn die Utopie nicht mehr auf unserer gegenwärtigen Erde und auch nicht im Jenseits zu finden oder zu errichten ist, so mußte in die Zukunft ausgewichen werden. Nun endlich hatte man den Entlastungsraum, in den die Phantasie, wie die Zeit unendlich reproduzierbar, einströmen konnte. Mit Mercier hatte sich der Zukunftsroman etabliert."

⁶⁸⁰ Besonders die Werke von Tavernier und Chardin. Weitere von Montesquieu benutzte Reisebeschreibungen nennt Young 1978.

⁶⁸¹ Weißhaupt 1979, Bd. 2,1, S. 38.

⁶⁸² Vgl. Weißhaupt 1979, Bd. 2,1, S. 52.

oft zu Fuß gehe, ohne den Schritt zu beschleunigen, gerate ich manchmal in Wut wie ein Christ; denn daß ich von Kopf bis Fuß mit Dreck bespritzt werde, mag noch hingehen, aber die Stöße, die ich immer wieder und regelmäßig abbekomme, gehen mir zu weit. Ein Mann, der mich von hinten überholt, stößt mich in die umgekehrte Richtung, und ein zweiter, der mir auf der anderen Seite begegnet, stellt mich wieder so hin, wie der erste mich erwischte hatte. Ich mache keine hundert Schritte und bin so zerschlagen, als hätte ich zehn Meilen zurückgelegt.

[...]

Dieser König ist übrigens ein großer Zauberer, denn er übt seine Herrschaft sogar über den Geist seiner Untertanen aus; er läßt sie so denken, wie er es wünscht. Wenn er nur eine Million Taler in seinem Schatz hat, aber zwei Millionen braucht, so muß er ihnen nur einreden, ein Taler wäre zwei Taler wert, und sie glauben es. Wenn er einen schwierigen Krieg führen muß und kein Geld hat, so muß er ihnen nur die Vorstellung in den Kopf setzen, ein Stück Papier sei Geld, und sie sind sofort davon überzeugt. Er geht sogar so weit und macht ihnen weis, daß er sie durch Berührung von allen möglichen Krankheiten heile. So groß ist die Kraft und die Macht, die er über ihren Geist ausübt!

Was ich Dir von diesem Fürsten berichte, darf Dich nicht verwundern, denn es gibt einen anderen Zauberer, der noch mächtiger ist als er und der ebenso über den Geist des Königs herrscht wie dieser über den der anderen. Dieser Zauberer heißt *Papst*. Er läßt ihn glauben, daß drei nur eins, daß das Brot, das man ißt, kein Brot oder der Wein, den man trinkt, kein Wein sei, und tausend andere Dinge dieser Art."⁶⁸³

In dieser Kulturkritik, die von Rousseau in seinen beiden kulturkritischen Diskursen (1750 und 1755)⁶⁸⁴ noch viel schärfer fortgeführt werden sollte, wird deutlich, daß die - an den Zuständen fremder Kulturen gemessen - dynamischer erscheinende Entwicklung des Abendlandes bereits bei den Denkern des 18. Jahrhunderts eine gewisse Fortschritts-Skepsis auslöste. Der hohe Abstraktionsgrad der abendländischen Symbole und die hohe Komplexität der abendländischen Symbolkonventionen (Semantiken), die dem »Fremden« geradezu absurd erscheinen, und dazu die Komponente der Erfahrung von Dynamik, die den »Fremden« überrollt, bilden bereits hier die wesentlichen Erfahrungsräume sich beschleunigend fortschreitender kultureller Ausdifferenzierung, die den sich selbst immer fremder werdenden Menschen verunsichert. Montesquieus kulturvergleichende, kultur- und fortschrittskritische Betrachtungen gehen über die Gegenüberstellung Frankreich - Persien weit hinaus; auch andere Länder werden in den Briefen berührt: Venedig (Brief 31), Spanien und Portugal (78), England (104), Schweden (139), Deutschland (102), Italien (102), Rußland (51), Indien (40, 125), China (61), Guinea (44), Afrika (118) und Amerika (121).⁶⁸⁵

In zwei Briefserien, in denen die vermeintliche Entvölkerung der Erde diskutiert (Briefe 112-122) und eine Bibliothek »erfahren« wird (Briefe 133-137), entfaltet sich ein »tableau« nicht nur der geographischen, sondern auch der geschichtlichen und kulturellen Welt. Bereits im neun- und fünfzigsten Brief zieht Montesquieu ein aus seinen Kulturvergleichen hervorgehendes Fazit: *alles* ist relativ und durch den jeweils eigenen Standpunkt bedingt:

"Wie mir scheint, Usbek, urteilen wir immer über die Dinge, indem wir insgeheim wieder auf uns selbst Bezug nehmen. Mich wundert es nicht, daß die Neger den Teufel strahlend weiß, ihre Götter aber schwarz wie Kohle darstellen; daß die Brüste der Venus bei manchen Völkerschaften bis zum Schenkel herunterhängen

⁶⁸³ Montesquieu 1991, S. 51. Stephen Greenblatt [1994, S. 20] praktiziert einen ähnlichen Perspektivwechsel, um zu veranschaulichen, was für die von Kolumbus »entdeckten« Menschen der Neuen Welt die Konfrontation mit der christlichen Religion bedeutet haben kann: Die Kultur der Europäer "zeichnete sich [...] aus [...] durch eine religiöse Ideologie, der es um die grenzenlose Verbreitung der Darstellung eines gefolterten und ermordeten Liebesgottes ging. Diese männliche Gottheit - aus dem Schoß einer Jungfrau geboren und von ihrem himmlischen Vater geopfert, um für den Ungehorsam der Menschen zu sühnen - war Gegenstand eines Kults, der in einem (im Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts zunehmend umstrittenen und kontrovers gedeuteten) Ritual kulminierte, bei dem man symbolisch den Leib und das Blut dieser Gottheit verspeiste. Das Selbstbewußtsein dieser Kultur war so maßlos, daß sie wie selbstverständlich davon ausging, vollkommen fremde Menschen - wie zum Beispiel die Aruaks in der Karibik - würden, vorzugsweise von einer Minute auf die nächste, von ihrem eigenen Glauben ablassen und sich den unmittelbar einsichtigen und einleuchtenden Wahrheiten des europäischen Glaubens verschreiben."

⁶⁸⁴ Rousseau 1983.

⁶⁸⁵ Vgl. Weißhaupt 1979, Bd. 2,1, S. 66-67.

und daß alle Götzenanbeter ihren Göttern menschliche Gestalt verliehen und sie mit allen ihren Vorlieben ausgestattet haben. Ganz richtig hat man bemerkt: Wenn die Dreiecke sich einen Gott schüfen, gäben sie ihm drei Seiten.

Mein lieber Usbek, wenn ich sehe, wie Menschen auf einem Atom - der Erde, die nur ein Punkt im All ist - herumkriechen und sich doch direkt als Modelle der Vorsehung darstellen, dann fällt es mir schwer, so viel Anmaßung mit so geringer Bedeutung in Einklang zu bringen."⁶⁸⁶

Angesichts des bisherigen Forschungsstandes zur Semantik von »Kultur« mögen meine Ausführungen zum Kulturbegriff und seinen Konsequenzen in manchen Teilen noch eher behauptend als beweisend anmuten. Man könnte einwendend fragen, ob die theoretische Erschließung der Semantiken von »Geschichte« und »Kultur« tatsächlich mit ihrer allgemeinen »praktischen« Durchsetzung konvergierte. Hans Ulrich Gumbrecht hat diese Frage in bezug auf die »Querelle des Anciens et des Modernes« gestellt und meint gemeinsam mit anderen Wissenschaftlern, daß die in ihr "geleistete theoretische Erschließung eines neuen Zeitverstehens über ein Jahrhundert hin *nicht* mit einer kollektiven Erfahrung konvergierte und eben deshalb nur in Einzelfällen ausgeschöpft wurde."⁶⁸⁷ - Auch die im vorhergehenden Kapitel zitierte Anmerkung Gottscheds könnte als Indiz in diesem Sinne angeführt werden. - In der Kunstgeschichte bestehen ähnliche Zweifel an der Durchsetzung der in der »Querelle« gewonnenen Erkenntnisse, vor allem wegen der Schriften Johann Joachim Winckelmanns. In seinen »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« (1755) mit ihrem Schlüsselsatz "Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]".⁶⁸⁸ sah man eine regressive, wieder hinter die Relativierungen der »Querelle« zurückgehende Normensetzung - seine »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) jedoch schien das neue historische Denken bereits umgesetzt zu haben (siehe folgendes Kap.).⁶⁸⁹ Auch was die Durchsetzung des Kulturbegriffs angeht, könnte man mit Welzel und Niedermann zu bedenken geben, daß dieser schon bald nach seiner Findung scheinbar wieder vergessen oder vielleicht, wegen seiner häretischen Komponente, auch verdrängt worden war und der Begriff und das Wort »Kultur« (frz. u. engl. »culture«, beziehungsweise das der deutschen Bedeutung von »Kultur« stärker entsprechende frz. »civilisation« / engl. »civilization«) sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzten.⁶⁹⁰ Diesen Einwänden wäre präzisierend zu entgegnen, daß weder die Erkenntnis der Historizität noch die der Kulturalität der Menschenwelt als datierbares Ereignis,⁶⁹¹ sondern nur als allmählich gewonnenes Ergebnis eines langwierigen, am Ende des 17. Jahr-

⁶⁸⁶ Montesquieu 1991, S. 113.

⁶⁸⁷ Gumbrecht 1978, S. 130 [Hervorhebung von mir]. Gumbrecht wertete erst die Durchsetzung des epochalen Modernitätsbegriffs als Vollendung der »Querelle des Anciens et des Modernes«. Hans Robert Jauß [1967] sah die Durchsetzung der Erkenntnisse der »Querelle« erst in Schillers und Schlegels "Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«" in Gestalt der Abhandlungen Schlegels (»Über das Studium der griechischen Poesie«, 1795/96) und Schillers (»Über naive und sentimentalische Dichtung«, 1795) erreicht.

⁶⁸⁸ Winckelmann 1969, S. 4.

⁶⁸⁹ Gumbrecht 1978, S. 104-105; vgl. auch Kreuzer 1959, Szondi 1991, besonders S. 20-64 und Maek-Gérard 1982, S. 38. Auf die Möglichkeit einer kulturalistischen Auflösung dieses Widerspruchs, wie sie von Eva Maek-Gérard eingeleitet wurde, kann hier nur hingewiesen werden: Ausgehend von der Prämisse, daß Winckelmann seine »Gedanken« in "kulturkritischer" Reaktion auf die "Rokokokunst" geschrieben habe [S. 35], untersuchte die Autorin, was »Antike«, »Natur«, und »Nachahmung der Natur« für Winckelmann bedeuteten. Wie schon einige Forscher vor ihr [u. a. Larson 1975/76] betonte Maek-Gérard ausdrücklich die Bedeutung der »Kultur« in Winckelmanns Kunsttheorie [bes. S. 45] und kam zu dem Schluß, daß das Objekt, dessen Nachahmung Winckelmann beschworen hat, nicht eigentlich die griechische Kunst, sondern die griechische Kultur war, das heißt Winckelmanns in die griechische Antike projiziertes "Wunschbild" [Larson 1975/76, S. 400] eines »status naturalis«, in welchem vermeintlich Natur und Kultur, Leben und Kunst noch identisch waren.

⁶⁹⁰ Welzel 1931, S. 594; Niedermann 1941, S. 172. Während Niedermann [1941, S. 175-225] den "Durchbruch des Begriffes und des Wortes »Kultur«" im Verlauf des 18. Jahrhundert erkannte und an zahlreichen Belegen, besonders aus der Zeit nach 1750, beweisen konnte, machten Perpeet [1976, S. 43] und Fisch [1992, S. 706-707] dagegen die Durchsetzung des Kulturbegriffs am Einsetzen der Geschichtsphilosophie fest.

⁶⁹¹ Vgl. Jauß 1964, S. 12.

hunderts sich erstmals konkretisierenden Kommunikationsprozesses aufgefaßt werden können, in dessen Verlauf sich die Semantiken von »Geschichte« und »Kultur« aneinander entwickelten, sich konkretisierten und schließlich in der allgemeinen Reflexion bewährten und durchsetzten.⁶⁹² Unter »Durchsetzung« wäre hier zu verstehen, daß die oben beschriebenen Erkenntnisse Teil des allgemeinen öffentlichen Diskurses wurden, was jedoch nicht heißen soll, daß diese Erkenntnisse allgemeine Akzeptanz fanden. Sie begründeten und ermöglichten ein historisches und kulturelles Denken, eine In-Frage-Stellung des eigenen historischen und kulturellen Standorts und die Anerkennung menschlicher Hervorbringungen in ihren jeweils eigenen historischen und kulturellen Bedingungen - aber sie erzwangen sie nicht. Sie lösten das bisherige Denken nicht vollends ab, sie ersetzten es nicht, sondern sie fügten ihm neue Möglichkeiten hinzu, die fortan mit den alten konkurrieren und sich bewähren konnten und mußten.

Die Kunst, die, wie Jaub nachgewiesen hat, das Objekt war, an welchem diese »fortschrittlichen« (historischen) Erkenntnisse entwickelt wurden, erweist sich auch in bezug auf die praktische Durchsetzung und auf die ästhetische Manifestation der oben beschriebenen Relativierungen und Umorientierungen als »fortschrittlich«, denn schon für die Mitte des 18. Jahrhunderts - wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird - läßt sich konstatieren, daß der »antike Stil« zwar einerseits noch immer der »größte« und »bedeutendste«, andererseits aber doch bereits nur noch ein Stil unter anderen möglichen Stilen war. Und nicht nur an den zahlreichen künstlerischen Manifestationen anderer Stile läßt sich erkennen, daß diese Relativierung bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzogen war, sondern auch an der wachsenden Kritik am Verlust der ästhetischen (stilistischen) »Einfalt« in der Kunsttheorie und besonders in der Kunstkritik und an den nicht enden wollenden Versuchen, die relativierten Normen und die »edle Einfalt« zu restaurieren (Winkelmann), die ja doch nur aus einem Bewußtsein des Verlustes ihrer Verbindlichkeit stimuliert sein konnten.

⁶⁹²

"Die entscheidende Absicherung der Ideenevolution, was Wahrscheinlichkeit und Tempo anlangt, liegt darin, daß Wissen überhaupt nur mit Hilfe von Problemstellungen systematisiert und zusammengehalten werden kann. Daß eine semantische Komponente andere stützt und mitträgt, ist nur erreichbar über Vermittlungsoperationen, die zugleich den Variationsprozeß mitsteuern. Variation kann in einer Abwandlung des Wortkörpers oder in Neukombinationen bestehen; sie kann aber auch auf Mißverständnissen oder auf planmäßigem Mißbrauch, auf Einfüllen neuen Sinnes in alte Begriffe beruhen. Sie gehört sozusagen zum Geschäft, wenn es überhaupt gepflegte Semantik gibt. Sie produziert ständig Abweichungen, ständig neue Varianten der semantischen Tradition, meistens jedoch erfolglos - sei es, daß schon der Einzelne den Einfall in Kommunikation mit sich selbst wieder unterdrückt; sei es, daß der kommunikative Erfolg in der sozialen Gemeinschaft der Kundigen und Interessierten ausbleibt. Eine erhebliche Zeitdistanz zwischen Erstauftreten und Einsetzen einer Wirkungsgeschichte semantischer Innovationen kann daher nicht überraschen." Luhmann 1993, S. 47-48.

V.

Von der Einfalt zur Vielfalt: Die Ausdifferenzierung ästhetischer Normen und die neue Semantik von »Stil« im 18. Jahrhundert

V.1

Alte und neue Differenzen, neues Altes und neues Fremdes

Zwischenbilanz und Ausblick auf die folgenden Untersuchungen

In den folgenden Kapiteln soll untersucht werden, wie die vorher beschriebene Erwirtschaftung und »Speicherung« von Daten über antike und differente Kunst, die neuen Kontexte »Geschichte« und »Kultur«, die Erkenntnis der Historizität und Kulturalität ästhetischer Normen und damit die Relativierung und Destabilisierung der ästhetischen Norm der Antike sowie die neuen Kriterien zur Bestimmung der Kunstqualität sich in den neuen Kommunikationen über differente Kunst und in der neuen Kunstproduktion auswirkten. Untersucht werden sollen die diesbezüglichen Kommunikationen im System der Kunst und in den als Anlehnungskontexten fungierenden Systemen der Wissenschaft (Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte) und - seit dem 17. Jahrhundert ein für das System Kunst ebenso wichtiger Anlehnungskontext wie seit jeher die Wissenschaft - der Wirtschaft (Kunstmarkt). Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen die Architektur⁶⁹³ und die Fragen, ob und wie die nun theoretisch möglich gewordene Anerkennung differenter Kunst tatsächlich auch praktisch umgesetzt werden und ob und auf welche Weise eine Integration oder Assimilation zuvor differenter Kunst in das europäische Kunstsystem erfolgen konnte. Auf die allgemeine Kunstentwicklung kann im Verlauf der Erörterung dieser Fragen, die ich mit einem Resümee der bisher angeführten Kommunikationen über differente Kunst und der darin sichtbar gewordenen Einstellungen einleiten will, nur im engeren Rahmen der Fragestellungen eingegangen werden.⁶⁹⁴

In vielen der hier bisher vorgestellten Kommunikationen zeigte sich durchaus eine Anerkennung der *handwerklich-technischen* Qualitäten differenter Kunst, eine Anerkennung, die allerdings in den meisten Fällen weniger von den Theoretikern als von den Praktikern des Kunstsystems getragen wurde. Die Baumeister der Renaissance, die gezwungen waren, sich handfest praktisch mit der differenten gotischen Architektur auseinanderzusetzen, zeigten einen gewissen Respekt vor dem baumeisterlichen Können ihrer »barbarischen« Kollegen. Und obwohl der »barbarischen« Bauweise zunächst prinzipiell Verwirrung, Unordnung und Regellosigkeit unterstellt worden war, hatte sie immerhin in bezug auf »firmitas« und »utilitas« funktioniert (und funktioniert immer noch). Zudem war sie für nicht wenige Zeitgenossen mit verschiedenen wichtigen Bedeutungen (wenn auch keinesfalls für die »Epochenidentität«, so doch für regional beziehungsweise national ausdifferenzierte kulturelle Identitäten) verbunden, die davor zurückschrecken ließen, sie einfach

⁶⁹³ Die Architektur steht im Mittelpunkt, da sie, aufgrund ihrer (unter allen Gattungen der Kunst) stärksten Präsenz in der alltäglichen Lebenswelt die meisten der hier zu untersuchenden Kommunikationen bestimmt hat.

⁶⁹⁴ Auch die Darstellung der Geschichte der Exotismen und Historismen in der europäischen Architektur des 19. und 20. Jahrhundert wird nur cursorisch erfolgen, um den Kontext der Fragestellungen zu verdeutlichen. Die wichtigste, einen Überblick über die Geschichte der europäischen Exotismen gebende Literatur, an der ich mich orientiert habe, wurde bereits in Kap. I (Einleitung, Anm. 18) genannt. Für die Architektur des 18. und 19. Jahrhunderts sind die Arbeiten von Conner und Koppelkamm hervorzuheben. Als wesentliche Werke zur Behandlung der historisierenden Architektur ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden folgende Arbeiten konsultiert: Brix/Steinhauser 1978; Brucher 1985; Döhmer 1976; Dolgner 1993; Germann 1974; Götz 1970; Grote 1965; Hager/Knopp 1977; Hamann/Hermand 1974; Hammerschmidt 1985; Hardtwig 1979; Kligenburg 1985; Onsell 1981; Pelt/Westfall 1991; Schmoll gen. Eisenwerth 1977; Wagner-Rieger 1969, 1975; Fillitz 1996, sowie die in den Anmerkungen und in der Bibliographie aufgeführten Titel zu einzelnen Neo-Stilen und Phänomenen.

abzureißen. Die »neu-antiken« Baumeister bekundeten mit vorsichtiger Zurückhaltung ihre Bereitschaft, den vielleicht doch vorhandenen Regeln, die "immerhin vernünftiger" sein mochten, "als man gemeinhin denkt", soweit sie sie verstehen könnten, Folge zu leisten. Sie konnten sie jedoch nur innerhalb der Kontexte ihrer »neu-antiken« Regeln und der identitätspolitischen Kontexte ihrer eigenen Zeit verstehen, und diese standen nicht nur einer Anerkennung der differenter Architektur *als Kunst*, sondern auch bereits einer Erforschung weitestgehend entgegen. Dennoch bemühten sich die Baumeister um eine gewisse Integration der Gotik, indem sie auf der einen Seite, retrospektiv historisierend, versuchten, die gotische Bauart als eine Mischordnung aus antiken "korinthischen" und "griechischen" mit gotischen Formelementen zu antikisieren und auf der anderen Seite versuchten, nach den »neu-antiken« Regeln des Kunstsystems »gotisch« (weiter) zu bauen.

In den Kommunikationen über außereuropäische Kunst zeigte sich eine ähnliche Einstellung, allerdings unter der fundamental unterschiedlichen Voraussetzung, daß zur *praktischen* Auseinandersetzung mit dieser Art von differenter Kunst keinerlei Zwang oder Notwendigkeit bestanden hatte. - Außereuropäische Architekturen hatten zu dieser Zeit (mit Ausnahme der islamischen Architektur in Spanien), anders als die gotische Architektur, »von sich aus« noch keine nennenswerte materielle Präsenz in der alltäglichen Lebenswelt, sie konnten in Europa nur immateriell als Bilder und Beschreibungen präsent werden. (Die folgenden Ausführungen beziehen sich zunächst vorwiegend auf mobile, sammelbare Artefakte, schließen aber, was ihre Wertungen angeht, die Architektur mit ein.) In völligem Gegensatz zu den Werken der gotischen Kunst wurden jene der außereuropäischen Kunst in höchstem Maße begehrt und bewundert. Ihre Qualitäten und ihr Wert lagen vor allem in ihrer Verkörperung des »Wunderbaren«. Sie waren wunderbar, das hieß »erstaunlich«, »unglaublich«, »kurios«, »ungemein«, »nie zuvor gesehen«, »unbekannt« und nicht zuletzt - »neu«. ⁶⁹⁵ Europas Potentaten konnten durch ihren Besitz und ihre Zurschaustellung ihre Weltgewandtheit und Weltbeherrschung veranschaulichen. Die europäischen Kunst- und Wundersammler rissen sich um sie, um mit ihnen ihre kosmologisch konzipierten Sammlungen zu vervollständigen, die Antiquare, die Anthropologen und »Ethnologen« betrachteten, verglichen und erforschten sie als Kulturdokumente. Von den Künstlern wurden sie geschätzt wegen der zu ihrer Herstellung verwendeten fremden Materialien und Techniken (besonders Feder- und Lackmalerei, Porzellan etc.) und der unerhörten »Kunstfertigkeit« ihrer Herstellungsprozesse, die zum Teil (und wenn irgendmöglich) nicht nur zur Nachahmung empfohlen, sondern tatsächlich auch ausgiebig, mehr oder weniger erfolgreich, nachgeahmt wurden (Lack, Porzellan). Sie wurden um "Ich weiß nicht was" ("Je ne sais quoi") für Qualitäten willen geschätzt und anerkannt, jedoch fast niemals in ihrer Kunstqualität, denn nach den europäischen Regeln der Kunst erschienen sie als »nicht in Ordnung« und "von aller Kunst entfernt" - also als »nicht Kunst«.

Innerhalb des Wissenserwerbs, der Wissensdokumentation und der Wissensverbreitung über außereuropäische Kulturen spielte die Kunst (das, was wir heute Kunst nennen), wie wir sehen konnten, eine nur marginale Rolle, im Mittelpunkt des Interesses standen Sitten und Gebräuche. Auch die europäische antike Kunst wurde von den Antiquaren nicht um ihrer selbst willen erforscht, sondern als Mittel zur Rekonstruktion des Kulturzustandes der Antike. Doch im Kontext der Kommunikationen über Sitten und Gebräuche zeitlich und räumlich weit voneinander entfernter Kulturen (Antike und Außereuropa) und im Kulturvergleich (»Querelle«) wurden neue semantische Voraussetzungen und Möglichkeiten sowohl für das Verstehen der antiken als auch für das Verstehen und die Anerkennung differenter Kunst geschaffen. Mit der "Verschiedenheit" der fremden Kunst könne man, so Perraults Abbé, "viel Schönheit und Reichtum in unsere Spektakel einbringen", und wenn man die Wohnungen des Louvre "in der Mode aller Nationen der Welt"

⁶⁹⁵ Noch im Grimmschen Wörterbuch (ab 1854) läßt sich eine schon seit der Antike weitreichende Dekungs-gleichheit der Semantiken von »wunderbar« und »neu« feststellen. Moltmann/Rath 1984, Sp. 726-727.

ausstatte, könne man "die gesamte Herrlichkeit der Welt, in einem einzigen Palast umfaßt" zur Geltung bringen. Trotz aller in der »Parallèle« demonstrierten Bereitschaft zur Anerkennung differenter Kunstwerke in ihrem Anderssein, in ihrer differentiellen Identität - "ihnen all das zu[zu]gestehen, was sie sich von uns wünschen könnten" - entpuppt sich bei genauerem Hinsehen die von Perraults Abbé imaginierte und propagierte Integration differenter Kunst als eine Integration in eng begrenzten Reservaten, in höfischen "Spektakeln" und höfischen Appartements, nicht jedoch als Integration in das Kunstsystem als Ganzes. Wie sollte die Entwicklung weitergehen?

Die große Chance der differentiellen Kunst und besonders der differentiellen Architektur, lag in ihrer - im Vergleich zur antiken und zeitgenössischen - geringeren Bekanntheit, sie war »neuer«. Und ihr Neuheitswert war ein entscheidendes Kriterium für ihre Durchsetzung auf dem sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts etablierenden Kunstmarkt.⁶⁹⁶ Mehr und mehr schob sich der Kunstmarkt zwischen den Künstler und seinen zunehmend aus dem Finanzbürgertum stammenden Kunden und fügte der traditionellen engen Beziehung zwischen Künstler und (vorher überwiegend adeligem) Auftraggeber eine neue Geschäftsform hinzu, die es dem Künstler erlaubte, immer mehr Kunst ohne Auftrag und auf Vorrat zu produzieren. Anders als die Maler und Bildhauer und die Künstler, die sich auf die Produktion angewandter Kunst spezialisiert hatten, konnten die Architekten ihre Werke selbstverständlich nicht auf Vorrat tatsächlich ausführen, also bauen, sondern sie mußten sich mit ihren Entwurfszeichnungen begnügen, die sie jedoch im Medium des Kupferstiches reproduzieren, vervielfältigen und verbreiten konnten. Viele Architekturpublikationen dienten nun nicht mehr zum Zweck der künstlerischen Selbstdarstellung als gelehrter Theoretiker und »Erfinder« gegenüber dem künstlerischen (akademischen) Fachpublikum, sondern der Selbstdarstellung beziehungsweise der Selbstvermarktung gegenüber potentiellen Kunstkäufern, die mit ihrer Nachfrage den Markt bestimmten. "Im Vergleich bietet die Anlehnung an einen Kunstmarkt größere Freiheiten. Man ist weniger abhängig von den Wunschvorstellungen einzelner Auftraggeber. Vor allem aber ist man unabhängig von den höfischen Intrigen - nicht zuletzt auch der am Hof akzeptierten Künstler selbst, die den Zugang zum Fürsten steuern und dessen Einschätzung von Kunstwerken und vor allem: von Künstlern beeinflussen konnten. Der Markterfolg ist in einem weniger personalisierten Sinne von durchgesetzter Reputation abhängig."⁶⁹⁷ Ein kurzer und schneller Vorgriff auf das Jahr 1802 kann ein Schlaglicht auf die rasche Entwicklung des architektonischen Kunstmarktes werfen und die neue Stellung und Einstellung des Künstlers als »Unternehmer« auf dem Kunstmarkt veranschaulichen.⁶⁹⁸ Der englische Architekt James Malton,⁶⁹⁹ von dem später noch die Rede sein wird, pries seine Qualitäten auf dem Titelblatt seines Musterkataloges von Entwürfen für Landhäuser, "principally in the Gothic and Castle Styles" mit folgenden Sätzen an:

"Vertraut mit den verschiedenen Stilen der Architektur, wird Herr Malton jedem wohl erhaltenen alten Gebäude jeden gewünschten Stil [style] geben, zu dem es verwandelt werden kann, oder auch jeden Bau erweitern und sich dabei auf Wunsch streng an den ursprünglichen Baustil halten."⁷⁰⁰

⁶⁹⁶ Siehe dazu Luhmann 1995, S. 262-268.

⁶⁹⁷ Luhmann 1994, S. 17-18.

⁶⁹⁸ Am Beispiel Rembrandts hat Svetlana Alpers [1989] die Rolle des Malers "als Unternehmer" auf dem Kunstmarkt untersucht.

⁶⁹⁹ Zu Malton siehe Dobai 1974-1978, Bd. 3, S. 671-678

⁷⁰⁰ Malton 1970, Titelblatt. Zit. in der Übers. von Germann 1974, S. 9. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

Entscheidend für den Erfolg eines Künstlers auf dem Kunstmarkt war nicht die künstlerische (akademisch gestützte) Selbstgewißheit, ein nach den Regeln der Kunst gutes Werk geschaffen zu haben, sondern die geschmeidige und prompte - am besten gar vorausseilende - Erfüllung der sich mehr und mehr ausdifferenzierenden Geschmacksbedürfnisse der Käufer, und von diesen wurden, wie aus Maltons Werbeslogan hervorgeht, ganz unterschiedliche, und wie sich noch zeigen wird, immer neue "Stile" gewünscht, die der Architekt als Künstler beherrschen mußte. Wie an anderer Stelle bereits bemerkt, waren den Architekten für ihre »Erfindungen« neuer Architekturen funktionale Grenzen gesetzt, die ihnen kaum erlauben konnten, wirklich vorbildlos Neues zu erfinden, wenn sie diese Erfindungen mit den Materialien und Techniken ihrer Zeit auch baulich verwirklichen wollten.⁷⁰¹ Den Mangel an vorbildloser, genialer Originalität aber konnten sie vordergründig kompensieren, indem sie auf den in Kupferstichen publizierten Fundus differenter Architekturen zurückgriffen - Architekturen, die different zu den bereits bekannten, althergebrachten waren, über welche die Stichwerke ebenfalls einen Überblick erlaubten.

Die Untersuchung der oben erwähnten Fragestellungen in bezug auf die Anerkennung und Integration differenter Kunst im Kontext der Wissenschaft (Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte) soll begleitet werden von der Erörterung der Frage, wie man der Komplexität der in Bildern und Texten gesammelten Daten zur Kunst, "die den Verstand beschwert", Herr werden konnte. Roger de Piles und Charles Perrault hatten bereits die Wege zur Reduktion dieser Komplexität gewiesen, indem sie zunächst auf eine generelle Ordnung durch zeitliche (Temporalisierung / Historisierung) und räumliche (Regionalisierung / Nationalisierung) Systematisierung verwiesen. Als das für solche Systematisierungen notwendige Unterscheidungskriterium, welches ermöglichte, das »Typische« bestimmter künstlerischer Manifestationen zu erfassen und zusammenzufassen und vom »Typischen« anderer künstlerischer Manifestationen zu unterscheiden, hatten de Piles (in Tradition der Terminologie der Renaissance) das Kriterium der »Manier« und Charles Perrault das Kriterium des »Geschmacks« verwendet. Der Comte de Caylus - ich greife nun der Entwicklung vor - wird diese beiden Unterscheidungskriterien im neuen Kriterium des »Stils« vereinigen. Winckelmann wird dieses neue Kriterium mit großem Erfolg in seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) anwenden. Und im 19. Jahrhundert dann werden die Ergebnisse der wissenschaftlichen Anwendung dieses Kriteriums zu großen Problemen führen, wenn es zu einer Rückkoppelung dieser Ergebnisse bei der Bewertung der neuen Kunstproduktion kommt. Die Rückkehr und gleichzeitige neue Verwendung von verschiedenen, zu historischen »Epochenstilen« typisierten - und als vergangen und in die Geschichte verabschiedet geglaubten - Formelementen bei der neuen historisierenden Kunstproduktion wird nun gar bisher anerkannte Kunst als different erscheinen lassen, als in der Gegenwart zeitlich deplaziert.

Auf der anderen Seite wird - im Zuge des stetigen Bedeutungszuwachses der Semantik des Nationalen - eine bisher differente Kunstform, die man nun »Stil« nennen kann, nämlich die Architektur der Gotik, nicht nur wieder in die Geschichte eingegliedert, nicht nur wieder anerkannt, sondern sogar emphatisch als Nationalstil identifiziert, wobei gleich mehrere Nationen um das Privileg der Urheberschaft dieser ehemals als »barbarisch« disqualifizierten und ausgegrenzten Kunst wetteifern. Unter derselben Prämisse des Nationalen wird das Schicksal der differenten außereuropäischen Kunst - Wie könnte es anders sein? - ein anderes sein.

⁷⁰¹ Die zum Teil tatsächlich ohne Vorbild gewesene, utopische »Revolutionsarchitektur« des 18. Jahrhunderts hätte - wenn sie denn nicht von vornherein als »Papierarchitektur« konzipiert gewesen wäre - mit den Baumaterialien und Techniken ihrer Zeit einfach nicht gebaut werden können. Siehe dazu einleitend Adhémar u. a. 1980.

V.2 Vom Antiquarianismus zur Kunstgeschichte

Die Differenzierung der Antike und die Rückkehr der Gotik in Kunsttheorie und Kunstwissenschaft

Als eine der frühesten beeindruckenden Manifestationen der europäischen Anerkennung außereuropäischer Architektur als Kunst und ihrer Eingliederung in eine zusammenfassende und vergleichende Betrachtung der »Weltarchitektur« kann das im Jahr 1721 erschienene Stichwerk des österreichischen Hofarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach angeführt werden. Der Kurztitel »Entwurf einer Historischen Architectur«, mit dem dieses Werk stets zitiert wird - so wie leider alle Werke mit »barocken« Titeln stets nur in einer Kurzform zitiert werden -, gibt nicht zu erkennen, wovon es wirklich handelt. Erst die dritte und vierte Zeile erklären, daß dieser Entwurf "In Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums *und fremder Völker*" besteht.⁷⁰² Fischers Werk, mit dessen Erarbeitung er bereits 1705 begonnen hatte und das er schließlich nach sechzehn Jahren doch nur in einer um wesentliche Teile gekürzten Fassung veröffentlichen konnte, gilt nicht nur als erste veröffentlichte Geschichte der Architektur,⁷⁰³ sondern zugleich auch als "erste vergleichende *Welt*geschichte der Architektur" und als erste künstlerische Manifestation stilistischer Ausdifferenzierung (Stilpluralismus).⁷⁰⁴ Der »Entwurf« ist in fünf Bücher gegliedert, deren jeweilige Titel ich im folgenden, um Fischers ursprüngliches Konzept zu verdeutlichen, um die ausgelassenen Teile ergänze:

1. (Blatt 7): "Erstes Buch von einigen Gebäuden der Alten Juden, Egypter, Syrer, Perser und Griechen."
2. (Blatt 56): "Anderes Buch von einigen alten unbekanntem Römischen Gebäuden." [**Ursprünglich vorgesehen und auch in einigen Zeichnungen erhalten: "Alte und neue Römische Architektur"**].
3. (Blatt 83): "Drittes Buch von einigen Gebäuden der Araber und Türcken; wie auch neuen Persianischen, Siamitischen, Sinesischen und Japonesischen Bau-art." [**Ursprünglich vorgesehen: "Einige fremde Europäische (Gebäude) als der Gothen, Mohren, Türcken" sowie "Beispiele indischer und japanischer Baukunst"**].
4. (Blatt 101): "Viertes Buch, einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung."
5. (Blatt 124): "Divers Vases Antiques, Aegyptiens, Grecs, Romains et Modernes: avec Quelques uns de l'invention de l'Auteur."⁷⁰⁵

Zusammen mit den nicht verwirklichten Komplexen der "neuen römischen", der gotischen, der indischen und japanischen Architektur hätte Fischer die Architektur beinahe aller Zeiten und Kulturen der Welt in einem einzigen Buch vereinigt, so jedoch beschränkte er sich auf die legendären »Sieben Weltwunder«, die antike Architektur Europas, Bauten des alten und jüngeren Orient und - erstmals zusammen mit europäischer Architektur präsentiert - die Architektur Ostasiens. Die Auswahl der einzelnen "Proben von allerhand Bau-Arten" enthält viele zu Fischers Zeit als maßgebende Vorbilder geltende Hauptwerke der Architektur. Das auffällige Fehlen absoluter Zimelien der römischen Antike, wie etwa des Pantheons oder des Kolosseums, erklärte Fischer mit dem gefälligen, aber doch nicht unbedingt überzeugenden Hinweis, daß diese bereits genügend

⁷⁰² Fischer 1980 [Hervorhebung von mir]. Dazu grundlegend: Kunoth 1956. Kunoths Buch ist von Harald Keller [Kunstchronik 10 (1957), S. 192-202] unverdient ungewöhnlich harsch rezensiert worden, weil es viele drängende Fragen (aus dem »klassischen« Bildungs- und Forschungsclaim des Rezensenten) unbeantwortet lasse. Es wirft ein Schlaglicht auf das Kunstgeschichtsverständnis Kellers (und seiner Zeit), daß nicht eine einzige dieser drängenden Fragen das - doch geradezu schreiend offensichtliche - eigentliche Kernphänomen des »Entwurfs« betrifft, nämlich das erstmalige Vorhandensein außereuropäischer Architektur, das Keller weder in seiner Rezension noch in seinem Nachwort zum Nachdruck des »Entwurfs« [Keller 1980] mit auch nur einem Wort kommentiert.

⁷⁰³ Ein solches Projekt für eine »Geschichte« der *abendländischen* Architektur hatten vorher bereits Giuliano da Sangallo (1452-1516) und, unmittelbar vor Fischer, Christopher Wren (1632-1723) in Angriff genommen, aber nicht verwirklichen können. Siehe dazu in Kurzfassung Keller 1980, S. 4, und Krufft 1991, S. 205-207.

⁷⁰⁴ Kunoth 1956, S. 24. [Hervorhebung von mir.]

⁷⁰⁵ Das ursprüngliche Konzept zitiert nach Keller 1980, S. 4-5. [Hervorhebung von mir].

dokumentiert und publiziert wären. Bereits das Auslassen solcher abendländischer Architekturklischees zugunsten außerabendländischer Architekturen erweist Fischers Werk als ziemlich revolutionär.

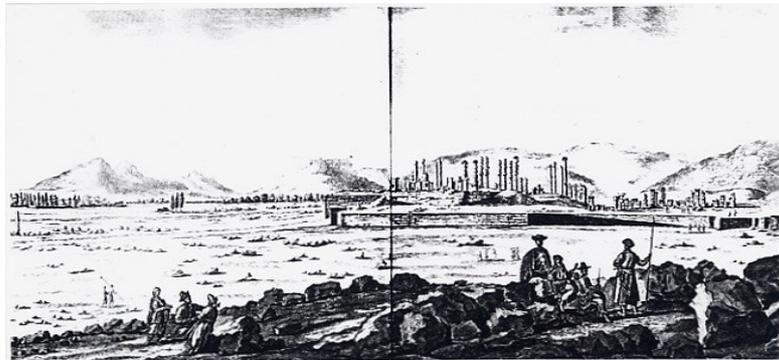


Abb. 56: Cornelis de Bruyn: Ruinen von Palmyra. Kupferstich aus den »Reizen«, 1698.

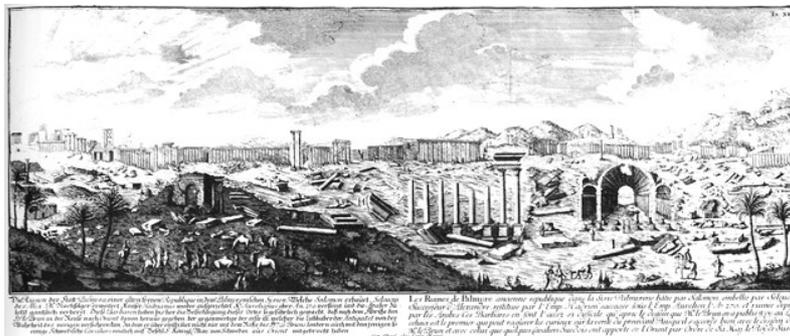


Abb. 57: Ruinen von Palmyra. Kupferstich aus Fischer von Erlach 1721, Buch 2, Taf. XIII.

Jeder Abbildung ist eine kurze Legende beigegeben, welche den jeweiligen Bau in seiner geographischen Lage, seiner Architektur und seiner Funktion beschreibt, wobei das entsprechende antiquarische Wissen der Zeit zusammengefaßt wird. Am Ende der Legenden nennt Fischer häufig die Text- und Bildquellen, aus denen er sein Wissen und seine Bildfindungen geschöpft hat, und dabei findet man viele der populärsten antiquarischen Publikationen und Reisewerke des 17. Jahrhunderts genannt.⁷⁰⁶ So sind etwa die »Ruinen von Palmyra« aus den Stichen der Reisebeschreibungen des Cornelis de Bruyn (1698) [Abb. 56, 57] und anderen Vorlagen komponiert,⁷⁰⁷ ebenfalls von de Bruyn und Jean Chardin übernommen sind die persischen Königsgräber [Abb. 58, 59]. Die Vorbilder für die Stiche der Hagia Sophia [Abb. 60, 61] und der Moscheen des Sultan Ahmed I. [Abb. 62, 63] und des Sultan Süleyman II. [Abb. 64, 65] stammen aus der »Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople« (1680) des Guillaume Joseph Grelot - einem der ersten Werke, die hinreichend exakte und ausführliche Zeichnungen von byzantinischen und islamischen Bauwerken aufwiesen, aus dem unter anderen auch die Architekten Christopher Wren, Nicholas Hawksmoor und Jacques-Germain Soufflot und die Verfasser zahlreicher Musterbücher ihre Kenntnisse dieser Art von Architektur bezogen haben.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ Kunoth 1956 führt sämtliche dieser Quellen mit Erläuterungen an.

⁷⁰⁷ Kunoth 1956, S. 88-91.

⁷⁰⁸ Grelot hatte auch die Vorlagen für Chardins »Journal du voyage« (1686) geliefert (Vgl. hier Kap. III). Literatur zu Grelots Einfluß auf die Architektur des 18. Jahrhunderts nennt Dobai 1974-1984, Bd. 1, S. 391.

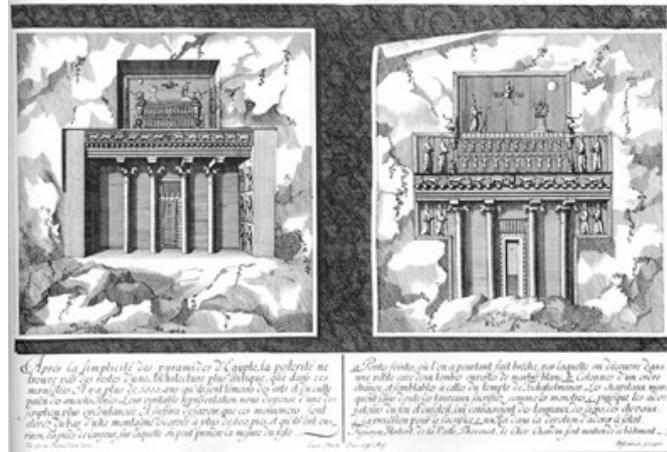
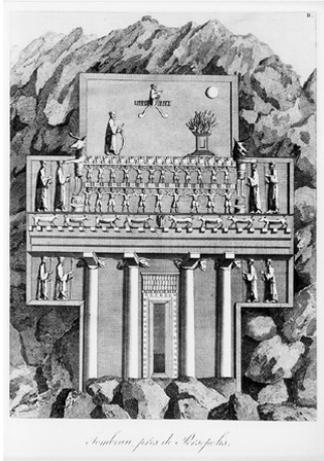


Abb. 58 (links): G. J. Grelot: Persisches Königsgrab. Kupferstich aus Jean Chardins »Voyage en Perse«, 1711.
 Abb. 59 (rechts): Persische Königsgräber. Kupferstich aus Fischer von Erlach 1721, Blatt 46.

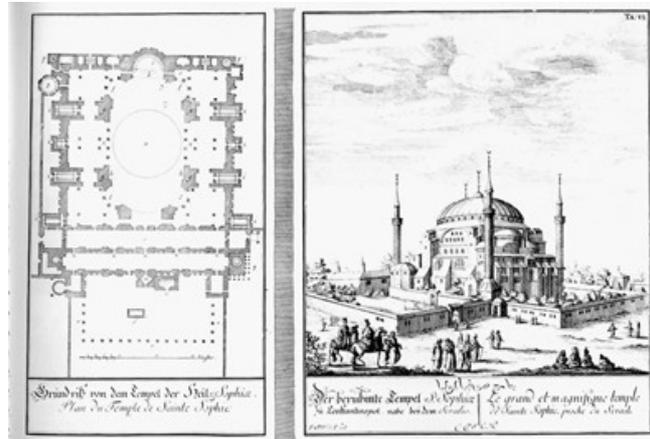


Abb. 60 (links): Guillaume Joseph Grelot: Prospekt der Hagia Sophia aus Grelot 1680.
 Abb. 61 (rechts): »Der berühmte Tempel St. Sophiae« aus Fischer von Erlach 1721, Taf. VI.

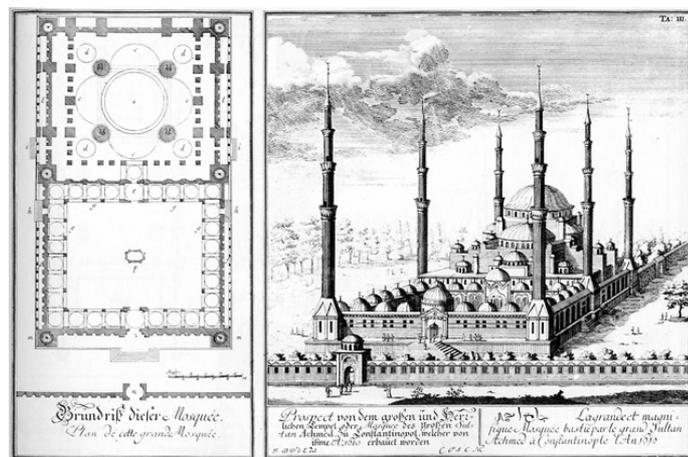
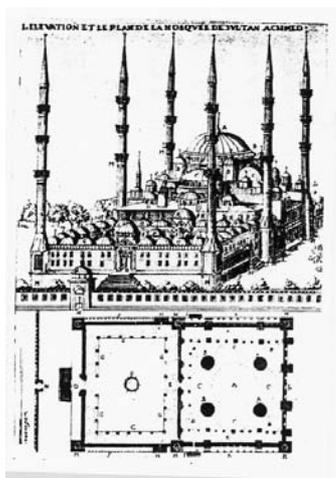


Abb. 62 (links): G. J. Grelot: »L ELEVATION ET LE PLAN DE LA MOSQVÉE DE SULTAN ACHMED« aus Grelot 1680.
 Abb. 63 (rechts): Grundriß und Prospekt der Achmedie aus Fischer von Erlach 1721, Tafel III.

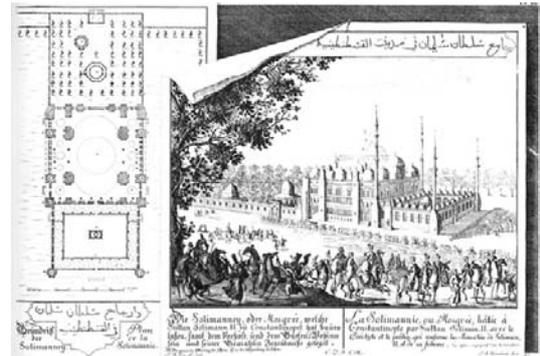
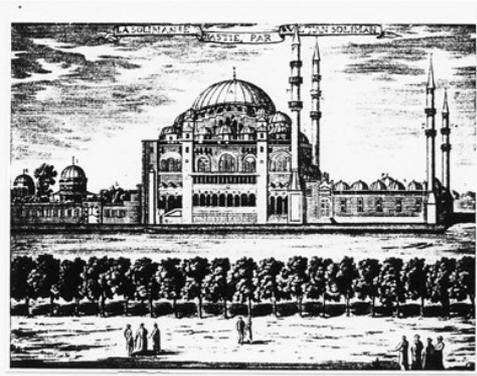


Abb. 64 (links): » La Solimanie bastie par Sultan Soliman« aus Grelot 1680.
 Abb. 65 (rechts): »Die Solimanney, oder Mosqvée, welche Sultan Solimann II. zu Constantinopel hat bauen laßen« aus Fischer von Erlach 1721, Taf. IIII.

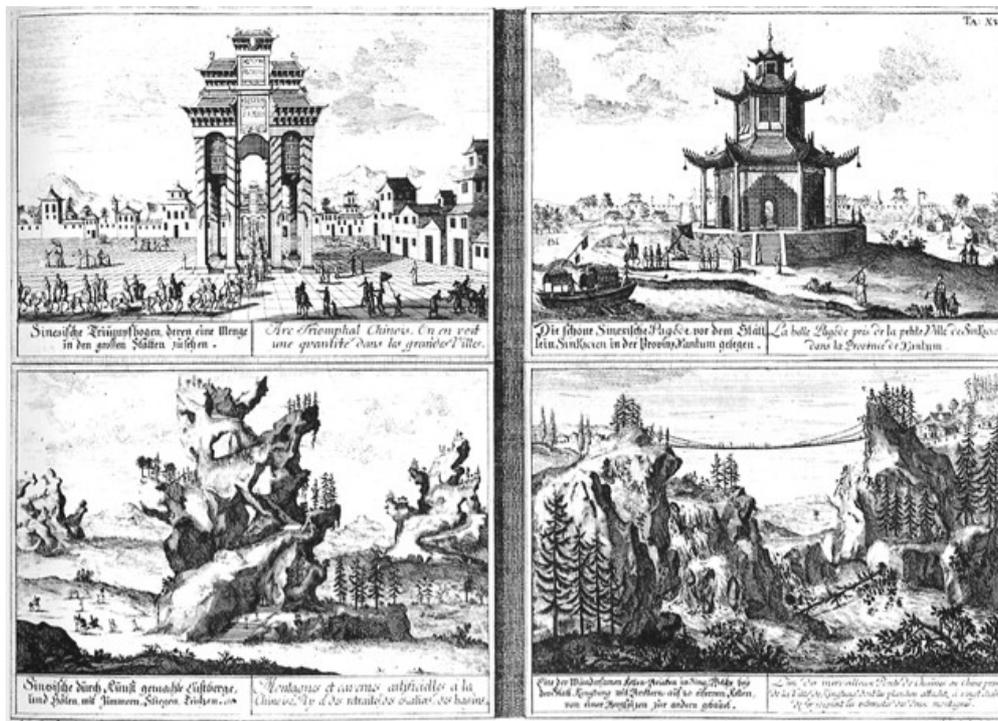


Abb. 66: Fischer von Erlach 1721, Taf. XV. (Vgl. Abb. 29, 30).

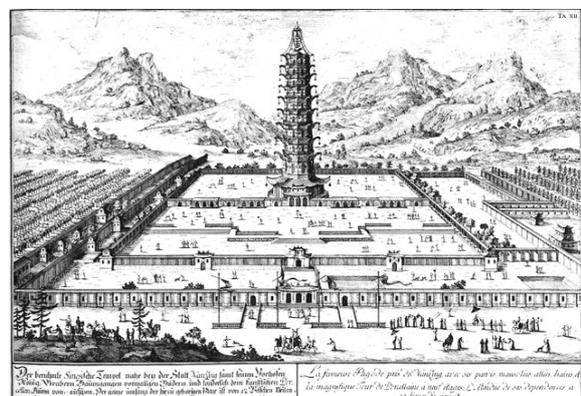
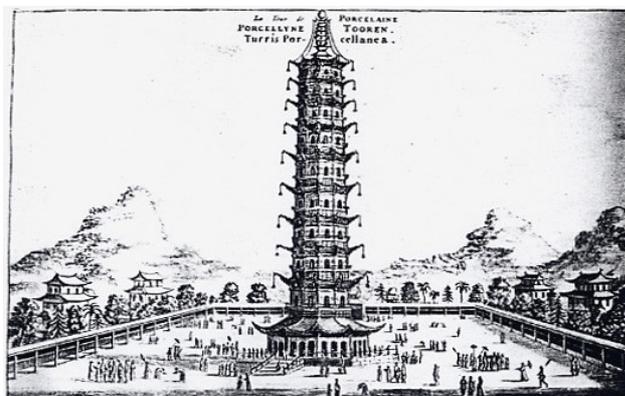


Abb. 67 (links): Die Porzellanpagode von Nanking. Kupferstich aus Nieuhofs »Gesandtschaft«, 1669.
 Abb. 68 (rechts): Die Porzellanpagode von Nanking. Kupferstich aus Fischer von Erlach 1721, Blatt 97.

Fischers Stiche nach Grelot wurden wiederum zum Vorbild für die orientalisierenden Landschaftsgartenbauten des 18. Jahrhunderts, besonders für die »maurischen Moscheen«.⁷⁰⁹ Die meisten Stiche chinesischer Bauwerke sind nach den Abbildungen Johan Nieuhofs kopiert [Abb. 29, 30, 66-68]. Fischers Absicht und seine Vorgehensweise bei der Erstellung seines Entwurfes gehen detailliert aus der »Vorrede« hervor, in welcher er schreibt:

"[...]; Daß man durch einige Proben von allerhand Bau-Arten das Auge der Liebhaber zu ergötzen, und denen Künstlern zu Erfindungen Anlaß zu geben, mehr im Sinne gehabt, als die Gelehrten zu unterrichten. Wie wohl auch diese nicht in Abrede seyn können, daß man, so viel es die Zeit, eigene Unkosten, und die Beschaffenheit der Zeugnisse zugelassen, getrachtet habe, die Wahrheit, (welche bey allen Vorstellungen den größten Beyfall verdienet,) zu beobachten. Denn man beruffet sich auf die ersten Zeugen, so offt die Gebäude von der Zeit gänzlich vernichtet worden; und also denen vermoderten Cörpern zu vergleichen sind; wann man ihre Urkunden, nur in den Geschichten, als gleichsam in den Grab-Schriefften solcher Aschen, suchen muß. Man führet auch nach Gelegenheit an, die Zeichnungen auf den Gedächtnis-Müntzen; welche für die Bildnisse dieser Verweseten zu halten. Endlich zieht man noch die anzutreffende Überbleibsel zu Rathe, welche das Gerippe solcher Leichen vorstellen, aus deren einzelen Knochen die Grösse und vormahlige Beschaffenheit des Cörpers abzunehmen. So, daß leicht zu erkennen seyn wird; Ob man diesen noch redenden Zeugen mehr gefolgt habe, oder anderer ungegründeten vorgemahlten Muthmassungen? Zum Erweiß können so fort im Anfang dienen, die sogenannte Welt-Wunder, welche so vielmahl zum Vorschein kommen, ohne sich anderst, als durch die Überschrift des Namens kennbar zu machen. So offt man aber fremder Vor-Arbeit nöthig gehabt, als etwa des berühmten VILLALPANDI⁷¹⁰, bey Vorstellung des SALOMONISCHEN Tempels, hat man derselben gebührende Meldung gethan. In anderen, nicht so nöthig hieher gehörenden, bereits kund gewordenen Rissen, welche mit diesem Buch ein gleiches Absehen gehabt haben; nemlich die alles verstörende Zeit und gänzliche Vernichtung der Denk-Male alter Gebäude abzuhalten, und sich dadurch sowohl um die Gedächtnis der Ruhm-würdigen Urheber, als um die Kunst-begierige Nach-Welt verdient zu machen: In solchen bereits heraus gegebenen Zeichnungen als etwan von PALLADIO, SERLIO, DONATO, LIGORIO &c. hat man lieber dieses Buch eines Zierraths berauben wollen, als ohne Noth etwas machen, das schon mit gleichem Fleiß gemacht worden. Eigenen zum Zierrath dienenden Erfindungen hat man keine andere Freiheit zugelassen, als welche die von gewissen Nachrichten verlassene Muthmassungen vergönnet, so offt man billig hat müssen bedacht seyn, das Auge nebst dem Gemüthe zu vergnügen. Auf solche Weise kan gegenwärtiger Entwurf von allerhand Bau-Arten nicht nur zur Lust, sondern auch zur Beförderung sowohl der Wissenschaften, als der Künste dienen, wann man in Historischen Vorstellungen nicht alles darf auf eine aus blossen Erzehlungen geholete Bildungs-Krafft ankommen lassen; sondern die Augen selbst in den Abzeichnungen kan zu Rathe ziehen, und durch solches Anschauen das Gedächtnis stärken: *wann auch die in Zeichnungen sich übende Gelegenheit gewinnen, den Geschmack der Landes-Arten, (welcher, wie in den Speisen, also auch so zu reden in den Trachten, und im Bauen ungleich ist) gegen einander zu halten, und das Beste zu erwählen, anbey zu erkennen, daß im Bauen zwar etwas auf eine Regel-lose Gewohnheit ankomme; (als etwan in dem Gothischen kleinen Schnitz-Werk, und in den oben zugespitzten Bogen, in den Thürmen &c. oder in den indianischen Drachen-Zügen, und krummen Drachen,) wo man einem jeden Volke sein Gutduncken so wenig abstreiten kan, als den Geschmack;* Daß aber dennoch in der Bau=Kunst, aller Veränderung ungeachtet, gewisse allgemeine Grund=Sätze sind, welche ohne offenbahren Ubelstand nicht können vergessen werden. Dergleichen sind die SYMMETRIE; Oder, daß das schwächere vom stärkern muß getragen seyn &c. daß auch gewisse Umstände sind, welche in allerhand Bau= [5] Arten, wie sie immer unterschieden seyn mögen, gefallen; als die Größe des Umfangs, die Nettigkeit, und Gleichheit in Hauung und Zusammenfügung der Steine &c."⁷¹¹

Fischer beschreibt in dieser »Vorrede«, die in einigen Aspekten an den »Brief über Denkmalpflege« erinnert, seinen »Entwurf« als Produkt einer Synthese künstlerischer und antiquarischer Arbeit, und so gestaltete er ihn auch: als eine synoptische Darstellung, als eine Parallelsetzung von Formen und Typen alter und fremder Architektur, die Fischer aus Texten und Bildern mehr oder weniger authentisch rekonstruiert beziehungsweise mehr oder weniger genau kopiert hatte, nicht ohne dabei auch ausgiebig seine eigenen Vorstellungen zu verwirklichen, die hier nicht gebührend gewürdigt werden können. Der Zweck dieser Darstellung lag nach seinen Worten darin, die vom Verfall bedrohten Werke im Gedächtnis der Nachwelt zu bewahren, sie zum ästhetischen Genuß wie zur Beförderung der Wissenschaft zur Anschauung zu bringen und den Künstlern zu ermögli-

⁷⁰⁹ Siehe dazu Koppelkamm 1987, S. 28-39.

⁷¹⁰ Gemeint ist Villalpando 1596-1604, dessen Rekonstruktion und Interpretation des Salomonischen Tempels für die nachfolgende Architekturtheorie Maßstäbe setzte. Siehe dazu Naredi-Rainer 1994.

⁷¹¹ Fischer 1980, Blatt 4 - Blatt 5. [Hervorhebung von mir.]

chen, aus den antiken Werken und den verschiedenen Geschmäckern der Landesarten, die er in ihrer Eigenart und selbst in ihrer "Regel=losen Gewohnheit" anerkennt, das Beste zur Inspiration für neue eigene Erfindungen zu erwählen.

Hanno-Walter Krufft hat sicherlich Recht, wenn er meint, daß Fischers Anerkennung von fremden "Bau-Arten" auch ein Ausdruck einer dem kaiserlichen Hofarchitekten eines Vielvölkerstaates wohl gut anstehenden »politisch korrekten« Einstellung war.⁷¹² Diese Einstellung ging jedoch offensichtlich noch weit über die Grenzen des Vielvölkerstaats (immerhin bis nach Ostasien) und noch viel weiter auch über die Grenzen des vitruvianischen Architektursystems hinaus. In keiner von Fischers Legenden zu fremden Bauten finden sich abwertende Bemerkungen, wie wir sie aus der Reiseliteratur kennen. Alle von ihm abgebildeten Bauten sind, wie der Titel zusammenfassend verkündet, "berühmt", und in einem Fall betont er noch einmal ausdrücklich, daß der Bau wegen seiner "denckwürdigen *Arabischen Architectur* sehr gerühmt und aestimiret wird".⁷¹³

Fischers »Entwurf« präsentiert sich als exemplarische Bestandsaufnahme des Formgutes der Weltarchitektur, als ein Werk, in welchem die Antike nicht mehr nur - beziehungsweise nicht mehr nur die Antike -, wie zuvor in solchen Werken üblich, zur Herleitung, Legitimierung und Positionsbestimmung der eigenen Architekturentwürfe des Autors dient.⁷¹⁴ Gemeinsam mit der Architektur außereuropäischer Kulturen gilt Fischer die antike als eine "Bau-Art" unter anderen "Bau-Arten", als Teil eines enzyklopädischen »Musterbuchs« zur Inspiration eigener neuer Formfindungen, wofür seine im vierten Buch vorgestellte Wiener Karlskirche (Baubeginn 1716) seinen künstlerischen Rezipienten ein anschauliches Beispiel sein konnte.

Neu an Fischers Werk sind auch die darstellerischen Mittel. Seine Stiche sind nicht, wie in vorhergehenden traditionellen Architekturtraktaten, als »Baufnahmen« in Konstruktionszeichnungen von Grundriß und Aufriß angelegt, sondern führen, wie es in gewisser Weise bereits im »Brief über Denkmalpflege« gefordert und von seinen Verfassern wohl auch praktiziert worden war, die Architektur in perspektivischer Ansicht vor, das heißt als nach den Prinzipien der Malerei gestaltete Bilder.⁷¹⁵ Nahezu alle Architekturprospekte werden in Landschaften vorgestellt, die mit Staffagefiguren bevölkert sind, welche eine den Architekturen historisch oder geographisch entsprechende Kleidung tragen. Ziel dieser Darstellungsweise ist die Erzeugung eines gleichmäßigen Realitätsgrades der Abbildungen von Bauwerken, die aus verschiedenen Zeiten und Kulturen stammen.⁷¹⁶ Auch durch einen anderen Kunstgriff gelingt es Fischer, die unterschiedlichen eigenen Realitäten aufzulösen und zu vereinheitlichen: Bei einigen Blättern, meist bei solchen, auf denen mehrere Motive vereinigt sind (jedoch bemerkenswerterweise auf keinem seiner eigenen Entwürfe, die als einzige, und auch nur zum Teil noch, in »technischer Zeichnung« präsentiert werden), wird die Bildhaftigkeit dadurch hervorgehoben, daß die einzelnen Motive in trompe-l'oeil als »Bild im Bild«, als aufgespießte, sich an einer Ecke einrollende Blätter [Abb. 59, 65]⁷¹⁷ oder als gerahmte Stiche vor dunkler »Wand« [Abb. 66]⁷¹⁸ zu sehen sind. Obwohl dieser Kunstgriff sicherlich auch dazu diente, eine größere Varietät im Darstellungsmodus zu erreichen, läßt sich doch seine eigentliche Funktion eher darin begreifen, ein Mittel zur Vereinheitlichung der heterogenen "Bau-Arten" auf der Ebene der abstrakteren Realität des Bildes zu sein. Fischer Rezeptions- und Präsentationskon-

⁷¹² Krufft 1991, S. 206 und S. 207. Allerdings sind die *beiden einzigen fremden* Bauwerke aus dem österreichischen Vielvölkerstaat, die Fischer abbildet, das "des so genannten Kaisers Bads" in Buda [Blatt 84 (Buch 3, Taf. I)] und die "Türkische Mosquée so zu Pest zu sehen" [Blatt 85 (Buch 3, Taf. II)].

⁷¹³ Blatt 84 (Buch 3, Taf. I), zum Grundriß.

⁷¹⁴ Krufft 1991, S. 207.

⁷¹⁵ Kunoth 1956, S. 217; Reudenbach 1979, S. 12-14.

⁷¹⁶ Kunoth 1956, S. 218; Reudenbach 1979, S. 12.

⁷¹⁷ Vgl. auch die Blätter 46, 51, 76, 84.

⁷¹⁸ Vgl. auch die Blätter 64 und 77.

zept - die Synthese von antiquarischer und künstlerischer Rezeption antiken Formengutes und die Art der bildhaften Präsentation von Architektur - fand seine bedeutendste Nachfolge in den Stichwerken Giovanni Battista Piranesis, seinen »Vedute di Roma« (ab 1748), »Antichità Romane« (1756) und »Della Magnificenza ed Architettura de' Romani« (1761).⁷¹⁹

Trotz des Titels »Entwurf einer Historischen Architectur«, in welchem sich nicht zuletzt Fischers Bewußtsein und Bedürfnis äußern, selbst »(welt-) historisch« zu sein, trotz der Gliederung in einer (groben) relativen chronologischen Abfolge, von der die außereuropäische Architektur allerdings ausgenommen ist, und trotz der modernen Bewertung als "erste vergleichende Weltgeschichte der Architektur" kann Fischers Werk nicht eigentlich als »Geschichte« der Architektur im heutigen Sinne einer Entwicklungsgeschichte aufgefaßt werden. Eher handelt es sich noch um eine Synopse beziehungsweise um eine bildkünstlerische Umsetzung der literarischen »Parallèle«. Fischer hat aber in seinem Werk, wie andere als Ahnen einer Kunstgeschichtsschreibung aufgefaßte Künstlerautoren, etwa Vasari und seine Nachahmer, historische Daten zur Kunst gesammelt, fixiert und verbreitet, welche Grundlage für eine (stil-) entwicklungsgeschichtliche Befassung sein konnten. Darüber hinaus aber gebührt ihm das Verdienst, als erster nicht mehr eine »Geschichte« der *Architekten*, sondern der *Architektur*, nicht mehr eine der *Künstler* (»ouvriers«), sondern eine »Geschichte« der *Kunst* (»ouvrages«) geschrieben und damit das traditionelle System der »Künstlergeschichte« schon vor Winckelmann verlassen zu haben. Für lange Zeit - bis zum Ende des 18. Jahrhunderts - wird Fischers »Entwurf einer Historischen Architectur« der erste und einzige Versuch einer vergleichenden »historischen« Zusammenstellung der Weltarchitektur bleiben.

Auch das wohl umfangreichste Stichwerk des 18. Jahrhunderts, das nach den Angaben seines Autors "1120 Tafeln mit insgesamt ungefähr 30.000 oder 40.000 Abbildungen" enthalten sollte,⁷²⁰ war noch keine Kunstgeschichte im heutigen Sinne, sondern ebenfalls eine synoptische Darstellung ohne hinreichende Datierungen und ohne entwicklungsgeschichtliche Gliederung: die »Antiquité expliquée et représentée en figures« (1719-1724) des Benediktiners Dom Bernard de Montfaucon. Wie Fischers Werk kann Montfaucons »Antiquité expliquée« als eine Bestandsaufnahme aufgefaßt werden - mit dem Unterschied allerdings, daß sie nicht von einem Künstler in künstlerischer Absicht, sondern von einem Antiquar in antiquarischer Absicht und nur für die antike Kunst erstellt wurde. Wie bei Fischers Werk besteht ihre historische Qualität in der bedeutenden Sammlungs- und Selektionsleistung, die zur Reduktion historischer und kultureller Komplexität führte: Wozu ein lebenslanges Studium der Antike nicht ausreichte, das konnte bei Montfaucon nach seinen eigenen Worten in zwei Jahren gelernt werden. In seiner »Vorrede« blickt er zurück auf die antiquarische Forschung, die nicht nur viele Vorarbeiten für sein Stichwerk, sondern auch die Probleme der Bewältigung des von ihr akkumulierten Wissens erbracht habe, nämlich die Spezialisierung und Fragmentierung (= Ausdifferenzierung) der Forschungs- und Wissensbereiche:

"Alles das hat uns eine fast unendliche Zahl von Büchern, und oft von dicken Büchern, eingebracht, die sehr schwierig zusammenzutragen ist, und wenn man sie zusammengetragen hat, reicht ein Menschenleben kaum zu ihrer Lektüre aus. Daher kommt es, daß unter so vielen fähigen Antiquaren, die die letzten Jahrhunderte hervorgebracht haben, man fast gar keine sieht, die Kenntnis von allen Teilen des Altertums hätten; dies will ich über diese und sogar über jene sagen, welchen die vorhergegangenen Antiquare bereits die Wege geöffnet und geebnet haben. Ein solcher, der tüchtig war, was den Krieg betraf, wußte fast nichts über die Trachten und die anderen Gewohnheiten des zivilen Lebens; ein solcher, der sich in der Religion der Griechen und

⁷¹⁹ Siehe dazu Reudenbach 1979.

⁷²⁰ "Tout l'ouvrage contient environ onze cens vingt planches, en comptant pour deux celles qui sont doubles & qui font deux pages. Ces planches renferment environ trente ou quarante mille figures, comme nous avons dit dans le Programme [...]" Montfaucon 1719-1724, Bd. 1 (1719), S. xi.

Römer auskannte, hatte fast nichts über die verschiedenen Religionen der barbarischen Nationen gelernt; ein solcher, der gut über die Marine Bescheid wußte, war wenig gelehrt in den Leichenbegängnissen. Die Werke der Antiquare waren zu zerstreut, ein Menschenleben reichte kaum aus, um sie zusammenzutragen."⁷²¹

"Vor diesem getreu gezeichneten Hintergrund gibt es niemanden, der nicht die Notwendigkeit begreifen würde, daß man, wenn man seine Kenntnisse über alle seine Teile entfalten will, ein Studium verkürzen muß, das durch die große Zahl der Bücher fast undurchführbar geworden ist. Dies ist es, was ich hier zu tun versuche; ich reduziere das ganze Altertum auf ein Sammelwerk: unter dem Begriff Altertum verstehe ich nur, was unter die Augen kommen, und was sich in Bildern darstellen kann; und auch dieses hört nicht auf, ein sehr weites Feld zu sein. Wenn jenes, was die Gesetze, die Regierung und die Polizei der Städte und Republiken betrifft, dabei gestreift wird, ist dieses nur zufällig. Dasselbe gilt für die Chronologie und die Geographie. Ich hoffe, daß nach Veröffentlichung dieses Werkes zwei Jahre genügen werden, um die Kenntnis vom Altertum zu erwerben. Man braucht viel weniger als zwei Jahre, um es zu lesen, aber ich empfehle dem Leser, keinesfalls flüchtig zu lesen und sich die Muße zu nehmen, die Bilder sehr aufmerksam zu betrachten, sie miteinander zu vergleichen und mit den Erklärungen zu verknüpfen [...]"⁷²²

Anders als für Fischer, für den die Architekturen sowohl Kunst als auch "Bildungsgut" bedeuteten,⁷²³ waren die antiken Artefakte für Montfaucon, obwohl er sie ausnahmslos als "Werke der Künste" bezeichnete,⁷²⁴ nach wie vor hauptsächlich Geschichts- und Kulturdokumente, ein Mittel zur Erforschung historischer Kulturzustände, die sich in den Bildern dieser Artefakte vollständiger und authentischer darstellen würden als in den Texten: "Man wird in den Bildern oft stumme Geschichten finden, die die alten Autoren nicht lehren."⁷²⁵ Diese Haltung zeigt sich auch noch in Montfaucons Behandlung des Mittelalters, allerdings mit einer entscheidenden Modifikation. Im Vorwort zur zweiten Auflage (1722-1724) der »Antiquité expliquée«, die die Antike mit der Basis des Theodosius-Obeliskens in Konstantinopel enden ließ, hatte Montfaucon einem imaginären Autor Hinweise gegeben, wie sein Werk für die Zeit vom Einfall der »Barbaren« bis zur Wiederentdeckung der Antike im 15. Jahrhundert fortgesetzt werden könnte,⁷²⁶ aber niemand anderer als er selbst sollte diese Fortsetzung besorgen. Zwischen 1729 und 1733 erschien pro Jahr ein Band des Werkes, mit dem das in den dominanten Diskursen bisher weitestgehend ausgegrenzte Mittelalter

⁷²¹ "Tout cela nous a produit un nombre presque infini de livres, & souvent de gros livres, qu'il est tres-difficile de rassembler; & quand on les a rassemblez, la vie d'un homme suffit à peine pour en faire la lecture. De là vient que parmi tant d'habiles Antiquaires que ces derniers siecles ont produits on n'en voit presque point qui aient eu la connoissance de toutes les parties de l'antiquité; je veux dire de celles-là même sur lesquelles les Antiquaires précédens avoient déjà ouvert & aplani des routes. Tel étoit habile dans ce qui regardoit la guerre, qui ne savoit presque rien dans ce qui concernoit les habits & les autres usages de la vie civile; tel connoissoit la religion des anciens Grecs & Romains, qui n'avoit presque rien appris sur les differents religions des nations barbares; tel savoit bien la marine, qui étoit peu instruit sur les funerailles. Les ouvrages des Antiquaires étoient trop dispersez, la vie de l'homme suffisoit à peine pour les rassembler." Montfaucon 1719-1724, Bd. 1 (1719), S. v.

⁷²² "Sur ce tableau fidele il n'est personne qui ne comprenne la necessité d'abreger une étude que ce trop grand nombre de livres rend presque impracticable, quand on veut étendre ses connoissances sur toutes ses parties. C'est ce que je tâche de faire ici; je reduis dans un corps d'ouvrage toute l'antiquité: par ce terme d'antiquité j'entends seulement ce qui peut tomber sous les yeux & ce qui se peut représenter dans des images; cela ne laisse pas d'être d'une tres-vaste étendue. Si ce qui regarde les loix, le gouvernement & la police des villes & des republicues, y entre quelquefois, ce n'est que par occasion. J'en dis de même de la chronologie & de la geographie. J'espere qu'après la publication de cet ouvrage deux années suffiront pour acquerir la connoissance de l'antiquité. Il faut bien moins de deux ans pour le lire: mais je conseille au lecteur de ne point courir en lisant, de se donner le loisir de bien considerer les images, de les comparer entre elles, de les rapporter aux explications [...]." Montfaucon 1719-1724, Bd. 1 (1719), S. vi.

⁷²³ Reudenbach 1979, S. 13.

⁷²⁴ "Il y a trois choses à considerer dans les arts, les preceptes, les instruments & les ouvrages. Nous ne voulons pas ici parler des preceptes des arts; car outre que cela est audessus de notre portée, cela demanderoit un ouvrage aussi gros que ce recueil: pour ce qui est des ouvrages des arts, c'est ce qui fait le sujet de tout ce livre." Montfaucon 1722-1724, Bd. 6, S. 338.

⁷²⁵ "On trouvera souvent dans les images des histoires muettes que les anciens auteurs n'apprennent pas." Montfaucon 1719-1724, Bd. 1 (1719), S. x.

⁷²⁶ Montfaucon 1722-1724, Bd. 1 (1724), S. xv.

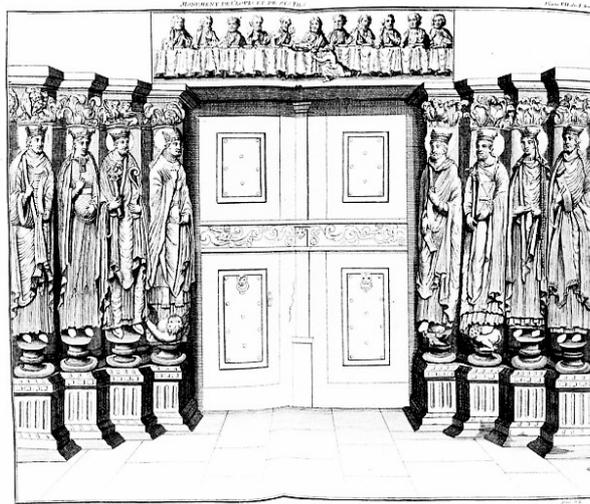


Abb. 69: Das Portal von St. Germain des Prés (während der Revolution zerstört). Kupferstich aus Montfaucons »Monumens de la Monarchie française«, Bd. 1 (1729), Taf. vii.

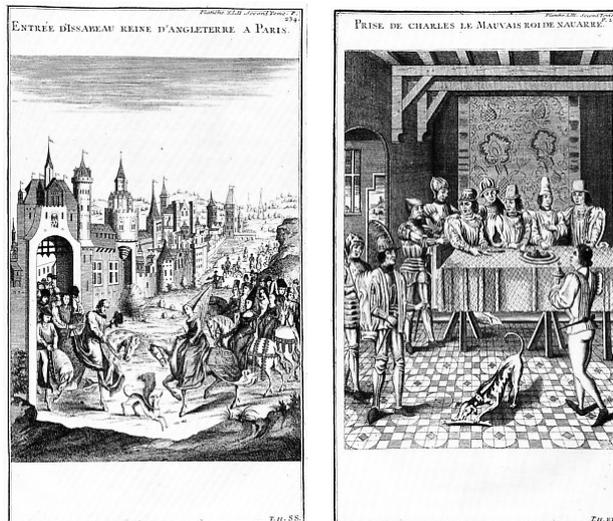


Abb. 70: Jehan Froissart: Miniaturmalereien aus den »Chroniques de France«. Mitte des 15. Jahrhunderts. Kupferstiche aus Montfaucons »Monumens de la Monarchie française«, Bd. 2 (1730), Taf. XI.II und Taf. L.III.

auf eine Weise, die nicht anders als höchst opulent und von nationalem Patriotismus getragen bezeichnet werden kann, wieder in die französische Geschichte eingegliedert wurde: »Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque regne« [Abb. 69, 70]. Wie bereits im Titel deutlich wird, ist das Werk, in welchem überwiegend Malerei und Plastik behandelt werden, chronologisch nach den französischen Herrscherdynastien geordnet. Montfaucon bemühte sich, sowohl die Entwicklung des Kunstbetriebes als auch bereits die stilistische Entwicklung der Kunstwerke darzustellen. Wie oben angemerkt, verdankten die mittelalterlichen Kunstwerke bei ihm ihre Eingliederung in die Geschichte nicht so sehr ihrem Status als "Werke der Künste", sondern zuerst ihrem Status als Kulturdokumente. Dennoch - und hierin besteht die Modifikation seiner bisherigen Haltung - bedeutete ihm ihre "Grobheit" (also ihr »Stil«) eine historische Qualität, stellte einen historischen Eigenwert dar und konnte daher "selbst [sogar] zu den historischen Tatsachen gezählt" und damit Gegenstand der Geschichte werden. Aus diesem Grund war es für Montfaucon, der an vielen Stellen seiner Arbeit sein Bemühen um Authentizität hervorhebt, besonders wichtig, gerade die mittelalterlichen Werke »stilistisch« so authentisch wie möglich abzubilden.

"Ich will gar nicht vorgeben, die Geschichte Frankreichs in ihrer ganzen Breite vorzustellen: aber sie wird viel detaillierter als alle Abrisse sein und vor den anderen den Vorteil haben, daß sie eine große Anzahl von Abbildungen zeigen wird, die nach Originalen der Zeit gemacht wurden und sehr viele bisher unbekannte Sachen lehren werden, sowohl über die Geschichte, als auch über die Trachten, die Waffen und unendlich viele andere Sachgebiete. Ich bin sicher, ein tüchtiger Leser wird darin noch einige finden, die mir entgangen sind. Die ersten beiden Geschlechter und die ersten Könige des dritten hinterließen keine so große Zahl [an Originalen der Zeit]. Nicht deshalb, weil man zu dieser Zeit keine Statuen, Reliefs und Gemälde geschaffen hätte, deren Überlieferung zur Erhellung der Geschichte und der Gewohnheiten der ersten Regierungszeiten sehr dienlich gewesen wäre. Aber ihre Grobheit hat bewirkt, daß unsere Vorfahren, die nicht wußten, was mit diesen Denkmalen geschehen würde, sie größtenteils haben verfallen lassen. *Erst in den jüngsten Zeiten ist uns bewußt geworden, daß, wie überaus grob sie auch sind, sie doch Auskunft geben über viele Sachen, die man sonst nirgendwo finden kann. Dieser unterschiedliche Geschmack in der Skulptur und Malerei in den verschiedenen Zeitaltern, kann aber selbst [sogar] zu den historischen Tatsachen gezählt werden.* Man hat Grund zu hoffen, daß man sich mehr Mühe geben wird, diejenigen zu erhalten, die sich in der Zukunft entdecken lassen, und daß man nicht versäumen wird, sich ihrer zu bedienen. [...]"

Seit dem Heiligen Ludwig finden sich diese Denkmale in viel größerer Zahl, und sie werden noch zahlreicher in den folgenden Regierungszeiten [iii] bis zu Heinrich IV., mit dem das Werk endet. Bisweilen finden sich in einer einzigen Regierungszeit mehr als hundert Bilder, welche verschiedene Jahre betreffen. Hauptsächlich in diesen Fällen wurde die Notwendigkeit deutlich, daß man für jede Regierungszeit eine [eigene] Geschichte erstellen müßte. Oft erklärt gewöhnlich [erst] der Fortgang der Dinge die in den Denkmalen dargestellten Tatsachen und hilft, die Fürsten und Herrscher, deren Bilder uns die Skulptur und die Malerei erhalten haben, kennenzulernen."⁷²⁷

Daß die Geschichte der Beschaffenheit der Künste, ihres "Geschmacks", als eigenständiger Teil der allgemeinen Geschichte aufgefaßt werden kann, stellte Montfaucon noch einmal ausdrücklich bei der Behandlung eines heute hochberühmten Kunstwerks heraus, das er selbst mit wiederentdeckt und dessen herausragende geschichtliche Bedeutung gerade er als einer der ersten erkannt hatte: beim »Teppich von Bayeux« [Abb. 71].⁷²⁸ Die ersten Bilder, die Montfaucon von diesem Teppich gesehen hatte, waren kolorierte Zeichnungen, die nur einige Details zeigten, aus denen aber durch die gezeichneten lateinischen Inschriften hervorging, daß es sich um Szenen aus dem Leben Wilhelms des Eroberers handeln mußte. Montfaucon hatte die Zeichnungen im Jahr 1724 von dem Antiquar Antoine Lancelot erhalten, der weder wußte, welche Art von Original - ein Gemälde oder ein Relief - sie abbildeten, noch woher sie stammten. Über sein antiquarisches »Netzwerk« gelang es Montfaucon jedoch, das Original ausfindig zu machen: einen siebzig Meter langen und nur fünfzig Zentimeter breiten gestickten Teppich, der an bestimmten Festtagen in der Kathedrale von Bayeux ausgestellt wurde.

⁷²⁷ "Je ne prétens point au reste donner l'Histoire de France dans toute son étendue: mais elle sera plus détaillé que tous les abrezes, & elle aura cet avantage sur les autres, qu'elle representera un très-grand nombre des figures tirées des originaux du tems, qui apprendront bien des choses ci-devant inconnuës, tant sur l'Histoire que sur les habits, les armes & une infinité d'autres sujets. Je compte qu'un habile Lecteur y en découvrira encore plusieurs qui m'auront échappé.

Les deux premieres races, & les premiers Rois de la troisieme, n'en fournissent pas un si grand nombre. Ce n'est pas qu'on n'ait fait en ces tems-là des statuës, des bas-reliefs & des tableaux dont la conservation auroit beaucoup servi à éclaircir l'Histoire & les Usages de ces premiers Regnes. Mais leur grossiereté a fait que nos ayeux qui ne connoissoient pas la conséquence de ces Monumens, en ont laissé périr la plûpart. Ce n'est que dans ces derniers tems qu'on s'est apperçû que tout grossiers qu'ils sont, ils instruisent sur bien des choses qu'on ne peut trouver ailleurs: ce different goût de sculpture & de peinture en divers siecles, peut même être compté parmi les faits historiques. Il y a lieu d'esperer qu'on aura plus de soin de conserver ceux qui se découvriront à l'avenir, & qu'on ne manquera pas de les mettre en usage. [...]"

Depuis saint Louis ces Monumens se trouvent en beaucoup plus grand nombre: & cela augmente toujours dans les Regnes suivans [iii] jusqu'à Henri IV. où l'ouvrage finira. Il se rencontre quelquesfois dans un seul Regne plus de cent figures qui regardent des années differentes. C'est là principalement qu'on sent la necessité qu'il y avoit de faire une histoire de chaque Regne. La suite des affaires éclaircit souvent les faits representez dans les Monumens, & aide à connoître les Princes & les Seigneurs, dont la Peinture & la Sculpture nous ont conservé les images." Montfaucon 1729-1733, Bd. 1 (1729), S. ii - iii. [Hervorhebung von mir.]

⁷²⁸ Die folgenden Ausführungen basieren auf Haskell 1993, S. 133-144.

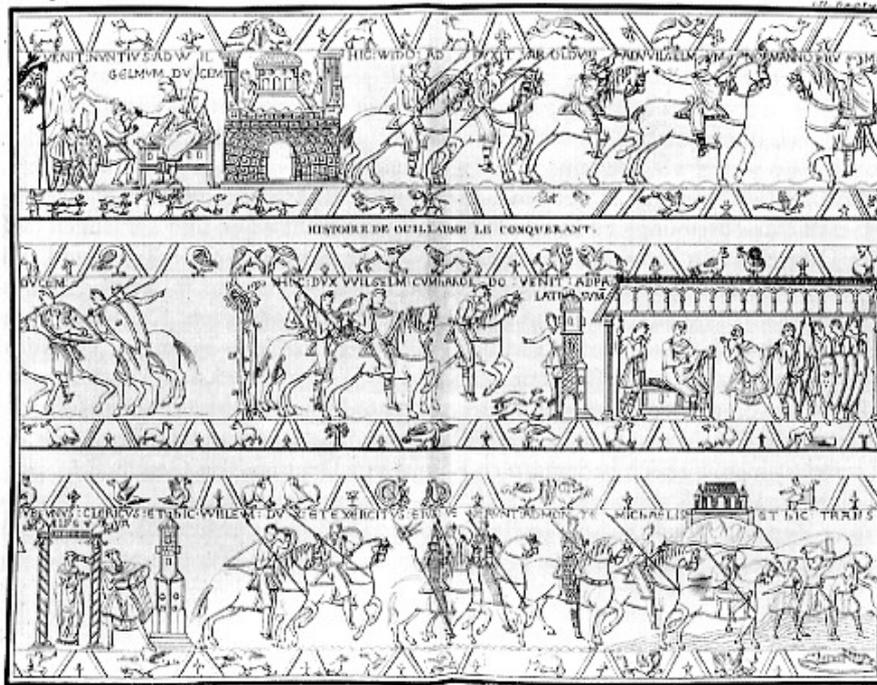


Abb. 71: Teile aus dem Teppich von Bayeux. Kupferstich aus Montfaucons »Monumens de la Monarchie française«, Bd. 2 (1730), Taf. i.

Es muß hier nicht ausgeführt werden, wie dieser Teppich tatsächlich dazu beitrug, bestimmte historische Fragwürdigkeiten aufzuklären,⁷²⁹ hier interessiert vielmehr, welche Bedeutung er für Montfaucons Auffassung von mittelalterlicher Kunst hatte:

"Um ihn [den Teppich von Bayeux] zu zeichnen, habe ich Herrn Antoine Benoît nach Bayeux geschickt, einen der tüchtigsten Zeichner unserer Zeit, mit dem Auftrag, die Bilder auf eine bestimmte Größe zu verkleinern und *nichts am Geschmack der Malerei dieser Zeit zu verändern, an diesem überaus groben und überaus barbarischen Geschmack, an welchem man aber trotz allem nichts ändern darf, weil der Verfall und das Wiedererstehen der Künste meiner Meinung nach einen wesentlichen Gesichtspunkt der Geschichte ausmachen.* Man erfährt dadurch vieles über die Gewohnheiten dieser Zeit, über die Waffen, den Krieg, die Marine und über viele andere Bereiche. Die in der Malerei und den Inschriften des Teppichs dargestellte Geschichte stimmt vollkommen [3] mit den besten Historikern dieser ihrer Zeit überein und eröffnet uns viele Tatsachen, die die Historiker schweigend ausgelassen haben."⁷³⁰

Montfaucons »Monumens« sind nur die Spitze eines uns wenig bekannten Eisberges von vielen vorausgegangen und folgenden, weitestgehend national beziehungsweise regional und topographisch bestimmten antiquarischen Auseinandersetzungen mit den Geschichts- und Kulturdokumenten des Mittelalters (s. u.), denen die Kunstgeschichte bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Die Einblicke in diesen Bereich des Antiquarianismus, die Francis Haskell für Italien und Frankreich und Johannes Dobai für England ermöglichten⁷³¹ - für den deutschen Sprachraum

⁷²⁹ Siehe dazu Haskell 1993, S. 138-144.

⁷³⁰ "J'envoiai à Bayeux pour le dessiner M. Antoine Benoît un des plus habiles Dessinateurs de ce tems, avec ordre de réduire les images à une certaine grandeur, & de ne rien changer dans le goût de la peinture de ces tems-là; goût des plus grossiers & des plus barbares, mais auquel il ne faut rien changer, la décadence ou le rétablissement des arts faisant à mon avis un point considerable de l'Histoire. On apprend ici bien des usages de ce tems-là, sur les armes, sur la guerre, sur la marine, & sur beaucoup d'autres sujets. L'Histoire représentée dans la peinture & dans les inscriptions de la tapisserie est parfaitement [3] conforme aux meilleurs Historiens de ce tems-là, & nous apprend bien des faits qu'ils avoient passé sous silence." Montfaucon 1729-1733, Bd. 2 (1730), S. 2-3. [Hervorhebung von mir.]

⁷³¹ Haskell 1993, Teil 2: "The Use of the Image", darin die Kapitel 5-7; Dobai 1974-1984, besonders Bd. 1; V,1 "Antiquare und Archäologen"; Bd. 2; VI,3 "Das Mittelalter"; Bd. 3; V,3 "Das Mittelalter".

hat die kunsthistorische Forschung bisher das Bild einer »Sturm-und-Drang-Erweckung« des Mittelalters durch Goethes Aufsatz »Von Deutscher Baukunst« (1773) gezeichnet,⁷³² - geben zu erkennen, daß gerade dort wesentliche Voraussetzungen für die Rückkehr des Mittelalters in die (Kunst-) Geschichte geschaffen wurden.

Zunächst jedoch hatten die antiquarischen Werke zum Mittelalter noch mit den nach wie vor weitaus populäreren Stichwerken zur Antike zu konkurrieren, die um die Mitte des Jahrhunderts eine entscheidend neue Qualität erlangten, als man begann, die Kunst der Antike erstmals systematisch zu erfassen, sie im wörtlichen, aber auch im übertragenen Sinne neu zu vermessen, also die Antike auch in sich selbst zu differenzieren und dabei die Priorität von der römischen auf die griechische Antike zu verlagern. Einer der wichtigsten Vorreiter dieser Bewegung war der Comte de Caylus.

Die in Montfaucons »Monumens« an der Kunst des Mittelalters entwickelte Auffassung von der Beschaffenheit der Kunst als einer für sich selbst sprechenden geschichtlichen Aussage, wurde vom Comte de Caylus zu Beginn der fünfziger Jahre für eine neue Betrachtung antiker Kunst aufgegriffen und weiterentwickelt.⁷³³ Im Vorwort des 1761 neu aufgelegten (im Jahr 1752 erstmals herausgegebenen) ersten Bandes seines »Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines« (1752-1767), der bereits im Titel eine historische (periodische) Entwicklung der Kunst thematisiert, beklagt er, daß die Antiquare dem wahren Wesen der Kunst nicht gerecht geworden seien, weil sie die Kunstwerke nur in ihrer Funktion als Geschichts- und Kulturdokumente betrachtet hätten:

"Die antiken Denkmäler eignen sich sehr gut, um unsere Kenntnisse zu erweitern. Sie erklären die einzelnen Gewohnheiten, sie erklären obskure Tatsachen oder solche, die von den Autoren nicht detailliert genug behandelt wurden, sie legen uns den Fortschritt der Künste vor Augen und dienen jenen, die sie [die Künste] kultivieren, als Vorbilder. Aber man muß einräumen, daß die Antiquare sie fast niemals unter diesem letzten Gesichtspunkt ins Auge gefaßt haben: sie haben sie einzig als Ergänzung und als Beweise der Geschichte oder als isolierte, für ausführlichste Kommentare empfängliche Texte betrachtet."⁷³⁴

Während für die Antiquare die Erforschung von Kunst ein bloßes Hilfsmittel zur Erforschung der Geschichte war, wurde die Kunst für Caylus zu einem eigenständigen Bereich der Geschichte, für dessen Erforschung ihm wiederum die antiquarische Forschung ein Hilfsmittel sein konnte. Doch diese von Caylus vorgenommene Umorientierung darf keinesfalls so verstanden werden, als hätte er damit die antiquarische Auffassung von der Kunst als Kultur- und Geschichtsdokument aufgegeben. (Bis heute hat das niemand getan.) Daß er diese - neben seiner Auffassung, die Kunst verdiene eine eigene Geschichte um ihrer selbst willen - beibehielt, läßt sich daran erkennen, daß er auch den antiquarischen Terminus »Denkmal« (frz. monument) beibehielt, den die Antiquare aus der Antike (lat. monumentum) übernommen hatten. Die Antiquare und auch noch Caylus gebrauchten den Begriff »Denkmal« in seiner ursprünglichen lateinischen Wortbedeutung als »Erinnerungszeichen«.⁷³⁵ Wie die bisher angeführten Zitate deutlich machen konnten, war die-

⁷³² Sämtliche in der Bibliographie aufgelisteten Forschungen zur Neugotik folgen diesem Prinzip.

⁷³³ Zu Caylus siehe Rocheblave 1889; Fontius 1968; Hausmann 1979; Käfer 1986, S. 23-32; Haskell 1993, S. 179-186; Potts 1994, S. 76-81.

⁷³⁴ "Les monuments antiques sont propres à étendre les connoissances. Ils expliquent les usages singuliers, ils éclaircissent les faits obscurs ou mal détaillés dans les Auteurs, ils mettent les progrès des Arts sous nos yeux, & servent de modèles à ceux qui les cultivent. Mais il faut convenir que les Antiquaires ne les ont presque jamais envisagés sous ce dernier point de vû: ils ne les ont regardés que comme le supplément & les preuves de l'histoire, ou comme des textes isolés, susceptibles des plus longs commentaires." Caylus 1761, S. ij [Hervorhebung von mir].

⁷³⁵ Etymologie frz. »monument«: Wartburg 1967, S. 121-123; dt. »Denkmal« in hist. Wörterbüchern: Campe 1807, S. 703; Heyse 1968 [1833], S. 254; Grimm 1984 [1860], Bd. 2, S. 941-942.

ser Begriff sehr weit gefaßt und wurde im Grunde für sämtliche kulturellen Hinterlassenschaften verwendet.⁷³⁶ Er umfaßte damit auch - aber eben nicht nur - solche Objekte, die heute im kunsthistorischen, im 19. Jahrhundert geprägten und überwiegend für die Plastik verwendeten Gattungsbe-
griff »Denkmal« zusammengefaßt werden.⁷³⁷ Im folgenden Textstück erklärt Caylus selbst seine Umorientierung von einer Geschichte der Denkmäler als Geschichts- und Kulturdokumente zu einer Geschichte der Denkmäler als Kunst. Als Kriterium zur Unterscheidung und Systematisierung der Denkmäler nach Epochen und Nationen führt er dabei zunächst das Kriterium des »Geschmacks« an:

"Als ich anfang, diese Folge stechen zu lassen, tat ich es zuerst im Hinblick auf den Gelehrten, welcher in den Denkmälern nichts anderes sucht als die Beziehungen, die sie zu den Zeugnissen der Alten haben. Ich habe die Beziehungen aufgegriffen, wenn sie sich auf natürliche Weise präsentierten und mir klar und handgreiflich erschienen. Aber da ich weder gelehrt noch geduldig genug war, um diese Methode immer anzuwenden, habe ich ihr oftmals eine andere vorgezogen, welche vielleicht jene interessieren wird, die die Künste lieben. Sie besteht darin, getreulich den Geist und die Hand des Künstlers zu studieren, sich seine Sehweise anzuverwandeln, ihn bei seinem Schaffen zu beobachten, mit einem Wort: diese Denkmäler als Zeugnis und Ausdruck des Geschmacks zu betrachten, welcher in einem Jahrhundert und in einem Land regierte.

Die Gottesverehrung eines Volkes läßt sich an den Symbolen erkennen, welche die Gottheiten charakterisieren, sein Geschmack ist angezeigt in der Manier, in welcher es die Figuren kleidet. Aber alle diese Kenntnisse wären wenig solide, wenn man sich nicht der Wegweisung der Zeichnung bediente, zusätzlich zur ständigen Übung des Sehens und Vergleichens. Die Zeichnung liefert die Prinzipien, die Vergleichung die Art und Weise ihrer [der Prinzipien] Anwendung, und dieses ständige Üben prägt einem dergestalt den Geschmack einer Nation in den Geist ein, daß man, wenn man beim Ausgraben ein in dem Land, wo man ist, fremdes Denkmal entdeckt, schließen kann, ohne einen Irrtum befürchten zu müssen, daß es von der Hand eines Künstlers stammt, der dort selbst fremd war. Und diese Beurteilung muß sich dem Raum [= der "Orts-sicherung"⁷³⁸] und der Qualität desselben Stückes widmen, um herauszubringen, ob es dorthin gebracht wurde, oder ob der Künstler dorthin gekommen ist, um es zu schaffen. Wenn der Geschmack eines Landes einmal festgestellt ist, muß man ihn nur durch seine Fortschritte oder seine Veränderungen verfolgen. Auf diese Weise kann man, wenigstens zum Teil, den Geschmack eines jeden Jahrhunderts kennenlernen. Es ist wahr, diese zweite Vorgehensweise ist sehr viel mühsamer als die erste. Der Geschmack eines Volkes unterscheidet sich von demjenigen eines anderen Volkes fast so prägnant wie die Grundfarben voneinander, wohingegen die Unterschiede des nationalen Geschmacks in verschiedenen Jahrhunderten als äußerst feine Nuancierungen ein und derselben Farbe betrachtet werden können. Übrigens, da es überhaupt kein Reich gibt, das so viele Revolutionen hervorgebracht hat, wie jenes der Künste, ist es manchmal unmöglich, das Datum eines Denkmals festzustellen. Man muß unterdessen sagen, daß im allgemeinen durch die Zeichnung aufgeklärte Augen beträchtliche Unterschiede bemerken, wo das gewöhnliche Auge nichts als vollkommene Ähnlichkeit sieht, und daß die Regeln, die die ersten anleiten, genauso sicher sind wie jene Regeln, die uns das Alter eines Manuskriptes zu bestimmen ermöglichen."⁷³⁹

⁷³⁶ Zur bis heute (UNESCO) gültigen kulturellen Bestimmtheit des Denkmalsbegriffs siehe erstmals in aller Ausführlichkeit Hofmann 1906, Einleitung, Vgl. auch das Vorwort von Mittag/Plagemann 1972.

⁷³⁷ Zum kunsthistorischen Denkmalbegriff siehe Keller 1954 und Mittag/Plagemann 1972.

⁷³⁸ Zur Methodik der »Orts-sicherung« als Bestimmung des Herkunftsortes eines Kunstwerkes siehe einführend Sauerländer 1988, S. 128-135.

⁷³⁹ "Lorsque j'ai commencé à faire graver cette suite, j'ai eu d'abord en vûe l'homme de Lettres, qui ne cherche dans les monumens que les rapports qu'ils ont avec les témoignages des Anciens. J'ai saisi les rapports quand ils se sont présentés naturellement, & qu'ils m'ont paru clairs & sensibles; mais n'étant ni assez sçavant, ni assez patient pour [vij] employer toujours cette méthode, je lui en ai souvent préféré une autre qui intéressera peut-être ceux qui aiment les Arts: elle consiste à étudier fidèlement l'esprit & la main de l'artiste, à se pénétrer de ses vûes, à le suivre dans l'exécution, en un mot, à regarder ces monumens comme la preuve & l'expression du goût qui régnoit dans un siècle & dans un pays.

Le culte d'un peuple se reconnoît aux symboles qui caractérisent ses Divinités; son goût est indiqué par la manière dont il habille les figures. Mais toutes ces connoissances seroient peu solides, si l'on n'employoit la voie du dessein, jointe à l'habitude de voir & de comparer. Le dessein fournit les principes; la comparaison donne le moyen de les appliquer; & cette habitude imprime de telle sorte dans l'esprit le goût d'une nation, que si en faisant fouiller on découvroit un monument étranger au pays où l'on est, on pourroit conclure, sans craindre de se tromper [viii] qu'il est sorti des mains d'un Artiste, qui lui-même étoit étranger; & ce jugement doit suivre l'étendue & la qualité de ce même morceau, pour avancer qu'il a été apporté, ou que l'artiste l'est venue travailler. Le goût d'un pays étant une fois établi, on n'a plus qu'à le suivre dans ses progrès, ou dans ses altérations; c'est le moyen de connoître, du moins en partie, celui de chaque siècle. Il est vrai que cette seconde opération est plus difficile que la première. Le goût d'un peuple diffère de celui d'un autre peuple

Als Grundlage zur Identifikation des »Geschmackes« eines Volkes oder einer Nation, der sich in seinen Denkmälern offenbare und diese bestimme, betrachtete Caylus also die Zeichnung ("dessein"), und zwar im hier (in Kap. II.1) erklärten Sinne von »disegno« als dem jeglicher künstlerischer Tätigkeit zugrunde liegenden »zeichnerischen Entwurf«, in der französischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts auch als "dessin intellectuel" bezeichnet.⁷⁴⁰ "Die [»intellektuelle«] Zeichnung liefert die Prinzipien, der Vergleich bestimmt die Mittel ihrer [der Prinzipien] Anwendung, und diese Gewohnheit [in der Anwendung der Prinzipien] bestimmt den Geschmack einer Nation."⁷⁴¹ Über den Begriff des »dessein« vollzog Caylus die für die weitere Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung entscheidende semantische Wende: Was man, auf die »Machart« eines Denkmals bezogen, »Geschmack« nannte, erschien ihm gleichbedeutend mit dem, was man, auf die Machart eines Kunstwerkes bezogen, »manière« (»maniera«) oder, bisher vorwiegend auf literarische Kunstwerke beschränkt - und hier nun fällt der entscheidende Begriff -, »Stil« nannte:

"Jeder weiß, daß Zeichnen nichts anderes heißt als Nachahmen und Darstellen aller Beziehungen des Objektes, das man nachzuzahlen trachtet. Man kann von einem Antiquar weder verlangen, daß er den Zeichenstift mit Eleganz handhabt noch daß er, wie ein Künstler, die Komposition beherrscht. Diese Talente bräuchte er nicht, ich verlange nur, daß er auf diesem Gebiet genug gearbeitet hat um es geschafft zu haben, sein Auge zu schärfen und sich eines Objektes in so hinreichendem Maße annehmen zu können, daß er dessen Vollkommenheiten oder Fehler erkennen kann. Dieser erste Vorteil ist die größte Nützlichkeit, die man aus der Zeichnung ziehen kann. Aber da die Basis und das Fundament von allem, was man *Kennerchaft* nennt, aus dem besteht, was man aus der Malerei unter dem Namen der *Manier* kennt, und da diese *Manier* eine notwendige Folge der Zeichnung und ein Abhängigkeitsgebiet angenommener Gewohnheit ist, kann ich nicht umhin, darüber eine Ansicht zu äußern. Um dahin zu gelangen, muß ich auf das Prinzip der Vergleichung zurückgreifen - sie ist viel klarer, viel prompter, und sie läßt sich oft besser verstehen als die Definition: Die *Manier* kann mit dem Stil [style] verglichen werden. In der Tat unterscheidet man verschiedene Arten, sich in den Hervorbringungen des Geistes auszudrücken: man gibt ihnen die Beiworte *gut*, *schlecht*, *hart*, *flüssig* etc.. Diese Unterschiede sind sehr prägnant; es ist nicht einmal schwierig, den Stil verschiedener Nationen zu erkennen."⁷⁴²

"Er ist der erste, dem der Ruhm zukommt, sich in das Wesen des Stils der alten Völker eingearbeitet zu haben",⁷⁴³ schrieb Johann Joachim Winckelmann über den Comte de Caylus im Jahr 1758, aber den weitaus größten Teil dieses Ruhms erntete Winckelmann selbst, indem er das Stil-Paradigma in seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) erstmals in stringenter System-

presqu'aussi sensiblement que les couleurs primitives diffèrent entr'elles; au lieu que les variétés du goût national en différens siècles peuvent êtres regardées comme des nuances très-fines d'une même couleur. D'ailleurs, comme il n'y a point d'Empire qui ait éprouvé autant de révolutions que celui des Arts, il est quelquefois impossible de fixer la date d'un monument. On doit dire cependant qu'en général, des yeux éclairés par le [ix] dessein, remarquent des différences considérables, où ou le commun des yeux ne voit qu'une ressemblance parfaite, & les règles qui conduisent les premiers sont aussi sûres que celles qui nous apprennent l'âge d'un manuscrit." Caylus 1761, S. vj-ix.

⁷⁴⁰ Zum Begriff des »dessein / dessin« in der französischen Kunsttheorie siehe Knabe 1972, S. 165-173.

⁷⁴¹ "Le dessin fournit les principes, la comparaison donne le moyen de les appliquer, & cette habitude [...] imprime le gout d'une nation". Caylus 1761, S. vij

⁷⁴² "Tout le monde sçait que dessiner, c'est imiter & représenter tous les rapports de l'objet que l'on entreprend de copier. On ne peut exiger d'un Antiquaire, de manier le crayon avec élégance, ni de composer comme un Artiste; ces talens lui seroient inutiles: je demande seulement qu'il ait assez travaillé dans ce genre, pour avoir acquis la justesse de l'oeil, & la facilité d'embrasser un objet, à un degré suffisant, pour [xx] saisir ses perfections, ou ses défauts. Ce premier avantage est la plus grande utilité que l'on puisse retirer du dessein; mais la base & le fondement de tout ce qu'on appelle *Connoissance*, étant établi sur ce que l'on connoît dans la peinture sous le nom de *Manière*, & cette *Manière* étant une suite nécessaire du dessein, & une dépendance de l'habitude qu'on a contractée, je ne puis me dispenser d'en donner une idée. Pour y parvenir j'aurai recours à la comparaison; elle est plus claire, plus prompte, & souvent se fait mieux entendre que la définition. La *Manière* peut être comparée au style. En effet, on distingue plusieurs façons de s'enoncer dans les productions de l'esprit: on leur donne les épithètes de *bonnes*, de *mauvaises*, de *dures*, d'*aisées*, &c. Ces différences sont très-sensibles; il n'est même pas difficile de reconnoître le style des Nations différentes." Caylus 1752-1767, Bd. 3 (1759), S. xix-xx.

⁷⁴³ "Lui è il primo a cui tocca la gloria d'essersi incaminato per antrare nella sostanza dello stile dell'Arte de'Poli antichi". Winckelmann in einem Brief an Bianconi, 22. 7. 1758. Winckelmann 1952-1957, Bd. 1, S. 394.

tik zur Anwendung brachte und in aller Deutlichkeit demonstrierte, daß es der Stil war, der es ermöglichte, die Kunst historisch zu betrachten.⁷⁴⁴ In der »Vorrede« zu seiner »Geschichte« schrieb er:

"Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist, beweisen."⁷⁴⁵

Winckelmanns entwicklungsgeschichtliche Betrachtung, die noch zyklentheoretisch bestimmt war ("Ursprung, Wachstum, Fall"), unterschied drei generelle Arten von »Stil«: »National- oder Volksstil« ("Völker"), »Epochenstil« ("Zeiten") und »Individualstil« ("Künstler"), die er im Verlauf seiner Untersuchungen noch weiter differenzierte. Als Erklärung für die Verschiedenheit der »National- oder Volksstile«, die in seinem System den übergeordneten Rahmen für die Ausprägung der Epochenstile und Individualstile bilden, führte Winckelmann "natürliche" Faktoren, wie das Klima und die durch das Klima bedingte "menschliche Gestalt und Sprache", und "gesellschaftliche" (= kulturelle) Faktoren an, wie die jeweilige Beschaffenheit der sozialen Gefüge, der Regierungsformen, der Gesetzgebung und der Sitten und Gebräuche.⁷⁴⁶

"Erst seit Winckelmann", so schreibt Niklas Luhmann in Übereinstimmung mit den Historikern der modernen Kunstgeschichtsschreibung, "wird der auf »Schrift«, Manier, Darstellungsart, also auf Sachunterschiede bezogene Stilbegriff zusätzlich in der Zeitdimension verankert und für das Erkennen (und dann gleich auch: für das Bewirken) historischer Unterschiede in Anspruch genommen."⁷⁴⁷ Luhmann läßt auch die kulturelle (regionale, nationale) Komponente des Stil-Paradigmas nicht außer acht, indem er weiter schreibt: "Jetzt erst wird die Kunst, welcher Art immer, zeitbezogen und zugleich historisch definiert. Und dies ist zugleich die Epoche, die einen reflexiven Begriff der Kultur einführt, das heißt: Kultur im Kontext historischer und regionaler (»nationaler«) Vergleiche zur Selbstevaluierung einsetzt."⁷⁴⁸ Der vor allen Dingen für die Stil-Diskussion des 19. Jahrhunderts (und ebenso noch für deren wissenschaftliche Behandlung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) entscheidende Faktor in Winckelmanns Gebrauch des temporalisierten Stil-Paradigmas ist das Verfahren der retrospektiven Typisierung, die Rekonstruktion von gemeinsamen Formmerkmalen zur vermeintlich homogenen Einheit eines »Epochenstils«, die jeden Epochenstil von seinem "Vorgängerstil" unterscheidet oder, wie Luhmann es nennt, die "Reformulierung der Einheit des Vorgängerstils ohne Rücksicht auf das, was für diesen wichtig und zugänglich gewesen war. Ein typisches Verfahren rekursiver Rekonstruktion!"⁷⁴⁹

Ironischerweise entwickelte Winckelmann nach eigenem Bekunden sein Stilparadigma nicht im Studium der antiken Kunst, sondern in der durch die Sammlung von Reproduktionen (Abbildungen) ermöglichten Zusammenschau der Kunst seit der Renaissance, wie sie ihm etwa die Sammlung des Bildhauers und Antikenrestaurators Bartolomeo Cavaceppi bieten konnte.⁷⁵⁰ In seinen »Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums« (1767) heißt es dazu:

⁷⁴⁴ Zu Winckelmann siehe: Allgemein: Kreuzer 1959, Ettliger 1972, Gaethgens 1986; Stilbegriff: Dittmann 1991; Winckelmann und Frankreich: Eberlein 1933, Fontius 1968; Hermeneutik: Himmelmann 1971, Käfer 1986; Antiquarianismus: Howard 1992; Geschichte: Larson 1975/76, Maek-Gérard 1982, Potts 1982, Seeba 1982, 1986, Potts 1994.

⁷⁴⁵ Winckelmann 1964, S. 7.

⁷⁴⁶ Winckelmann 1964, S. 32-41.

⁷⁴⁷ Luhmann 1995, S. 211. Vgl. auch dort die Seiten 213-214 und 336-337 sowie den Aufsatz Luhmann 1986, der sich ausführlich mit "der Form »Stil«" befaßt.

⁷⁴⁸ Luhmann 1995, S. 213-214.

⁷⁴⁹ Luhmann 1995, S. 211.

⁷⁵⁰ Siehe dazu ausführlicher Dilly 1979, S. 133-137. Zum Verbleib der Sammlung Cavaceppi und zu ihrer Umwandlung in die Sammlung Pacetti siehe Cassirer 1922.

"Von dem Ursprunge, Fortgange und dem Wachstume der Griechischen Kunst [...] können sich diejenigen mehr als andere einen Begriff machen, welche die seltene Gelegenheit gehabt haben Gemähle und sonderlich Zeichnungen von den ersten Malern in Italien bis auf unsere Zeiten zu sehen. Vornehmlich wenn man eine ununterbrochene Folge von Zeichnungen von mehr als dreyhundert Jahren wie mit einem Blicke durchlaufen und übersehen kann, wozu ein Theil der großen Sammlung von Zeichnungen Herrn Barthol. Cavaceppi, Bildhauers zu Rom, eingerichtet ist, und wenn man aus denselben die Stufen der neueren Kunst, mit denen welche sich in der Kunst der Alten entdeckt, vergleicht, so erlanget man deutlichere Begriffe von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten. Durch diese Vergleichung wird klar, daß wie der Weg zur Tugend rauh und enge, der zur Kunst, und zwar welcher zur [32] Wahrheit derselben führet, strenge und ohne Ausschweifung sey und seyn müsse."⁷⁵¹

Damit kommen wir zurück zur Entwicklung des Reproduktions- und Publikationswesens und der »Medienpräsenz« der Kunst, die solche "Vergleichungen" und Systematisierungen erst ermöglichten. Bleiben wir zunächst bei den Veröffentlichungen zur Antike und den weiteren, die Antike differenzierenden Untersuchungen dieses Zeitraumes, die die neue Kunstproduktion des »Klassizismus« bestimmten.⁷⁵² Die englischen Architekten James Stuart und Nicholas Revett reisten nach Athen, wo sie in den Jahren 1751 bis 1753 die antiken Bauten vermaßen und zeichneten. Der Veröffentlichung ihrer Zeichnungen unter dem Titel »The Antiquities of Athens«, die erst im Jahr 1762 begann und sich bis 1816 fortsetzte, kam allerdings der Franzose Julien-David Le Roy zuvor, der die ihm wichtigsten Athener Bauten zwar erst zwei Jahre nach Stuart und Revett - im Jahr 1755, innerhalb von nur drei Monaten - vermessen, seine Zeichnungen jedoch bereits im Jahr 1758 als »Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce« publizieren konnte. Weitere, besonders auch von der Anfang der dreißiger Jahre gegründeten »Society of Dilettanti« geförderte und zu großer Popularität gelangte Publikationen, etwa über die Ruinen von Palmyra (1753) oder über die Ruinen von Baalbek (1757), die Robert Wood besorgte, trugen zum neuen differenzierten Bild der Antike bei. In den neuen Antikenpublikationen wurde der griechischen Architektur eine Vorrangstellung eingeräumt - welche die Bewegung des »Greek oder Doric Revival« einleitete⁷⁵³ -, die keineswegs uneingeschränkten Beifall fand, sondern einen Streit der »römischen« und »griechischen« Parteien provozierte, in welchem besonders Giovanni Battista Piranesi lautstark die "magnificenza" der römischen Architektur verteidigte und dieser Verteidigung in seinen Stichwerken Nachdruck zu geben versuchte.⁷⁵⁴

Auch die antike Plastik wurde neuen Untersuchungen unterzogen, indem die erhaltenen Stücke nicht nur miteinander, sondern auch mit den verloren gegangenen verglichen wurden, was zu neuen Interpretationen und Systematisierungen führte. Vater und Sohn Jonathan Richardson veröffentlichten ihre diesbezüglichen Beobachtungen und Bewertungen im Jahr 1722 in ihrem »Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy and France«. Sie stellten darin heraus, daß die in europäischen Sammlungen präsenten Antiken nicht die »originale Antike« repräsentierten, sondern daß sie - wie es Francis Haskell und Nicholas Penny ausdrücken - nur "einige an Land gespülte Bände einer im Meer versunkenen Bibliothek" darstellten, und daß diese wenigen Bände "darüber hinaus nur verstümmelte und unvollkommene Ausgaben früherer Texte" waren.⁷⁵⁵ Sie erklärten, daß keines der von Plinius und Pausanias erwähnten Meisterwerke der in der Antike selbst am höchsten geschätzten Künstler überlebt hatte, und daß die zahlreichen Vari-

⁷⁵¹ Winckelmann 1966, S. 31-32.

⁷⁵² Im folgenden fasse ich zusammen nach Dobai 1974-1978, Bd. 2, Kap. II, 2 und Krufft 1991, Kap. 17.

⁷⁵³ Zum »Doric Revival« beziehungsweise »Greek Revival« siehe ausführlich Wiebenson 1969, Crook 1972, (im Amerika des 19. Jahrhunderts) Kennedy 1989.

⁷⁵⁴ Zum Streit um die Vorrangigkeit der griechischen beziehungsweise römischen Architektur siehe Wiebenson 1969, S. 47-60.

⁷⁵⁵ "[...] the Richardsons were the first modern writers to give due emphasis to the significance of the antique sculpture which has been lost. They likened surviving statues to a few volumes washed ashore after a great library had perished at sea. Furthermore those few volumes were damaged and imperfect editions of earlier texts." Haskell/Penny 1981, S. 99.

anten ein und derselben Skulptur keine andere Vermutung nahelegen konnte, als daß sämtliche dieser Varianten Kopien verlorener Originale sein mußten. Aber diese Überlegungen konnten sich nur allmählich, eigentlich erst am Ende des 18. Jahrhunderts durchsetzen.⁷⁵⁶

Zu den bisher erwähnten Publikationen über antike und mittelalterliche Kunst kamen mit den bereits erwähnten Galeriepublikationen und den sich daraus entwickelnden »Kunstabüchern«⁷⁵⁷ mehr und mehr Publikationen hinzu, in welchen die »modernen« Kunstwerke, die seit dem 15. Jahrhundert entstanden waren, zugänglich gemacht werden sollten. Diese Entwicklung, die am Ende der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie bereits an anderer Stelle bemerkt, in Italien eingesetzt hatte, verlagerte nach 1720 ihr Zentrum nach Paris, von wo aus sie weiter expandierte. Zu den Hauptwerken des 18. Jahrhunderts zählen die »Galerie du Palais du Luxembourg« (1710) mit den Kupferstichen nach Rubens' Medici-Zyklus und der »Prodomus« (1735), in welchem Jos de Prenner und Franz Stampart auf achtundzwanzig Tafeln jeweils vierzig Gemälde aus den Sammlungen des Wiener Kaiserhauses in Kupferstichen abbildeten. Die neue Gattung der »Kunstabücher«, in denen die damals als Hauptwerke geltenden Stücke der Malerei und auch der Zeichnung seit der Renaissance in Kupferstichen von höchster Qualität mit ausführlichen »kunsthistorischen« Angaben zu Künstler und Werk veröffentlicht und vervielfältigt werden sollten, begann mit dem ambitionierten »Recueil Crozat«.⁷⁵⁸ Zu diesem Projekt, das bereits nach zwei Bänden (1729, 1742) wieder eingestellt werden mußte, hatten sich der reiche Finanzier, Kunstsammler und »Kunstvermittler« Pierre Crozat, der Comte de Caylus und - verantwortlich für den Text - der in seiner Zeit als bedeutendster Kunstkenner geltende Stecher und Graphikhändler Pierre-Jean Mariette zusammengeschlossen. Neben diesen Gattungen expandierten auch die Stichwerke und topographischen Publikationen zur Architektur seit der Renaissance, beginnend mit Colin Campbells dreibändigem »Vitruvius Britannicus« (1715-1725), in dem in nahezu dreihundert Abbildungen ein Überblick über die neuere englische Architektur geboten wurde.⁷⁵⁹ In der Gesamtheit dieser Publikationen zur antiken und »modernen« Kunst sowie der zuvor erwähnten zum Mittelalter wurde die Bildpräsenz antiker Kunst erheblich »verdünnt« und relativiert.

⁷⁵⁶ Haskell/Penny 1981, S. 100.

⁷⁵⁷ Siehe dazu Lloyd 1975, Münster 1976, Haskell 1993a.

⁷⁵⁸ Crozat 1729. Zur Geschichte des »Recueil Crozat« s. Stoffman 1968 und Haskell 1993a.

⁷⁵⁹ Dazu einführend Dobai 1974-1984, Bd. 1, Kap. II, 1, mit Angaben zur Sekundärliteratur.

V.3 "Unsere Gotik"

Die Rehabilitierung und das »Revival« der Gotik als »internationaler Nationalstil«

Die Rehabilitierung und das »Revival« der gotischen Bauart sind in der kunsthistorischen Forschung bestens dokumentiert und sollen hier nur der Vollständigkeit halber kurz abgehandelt werden. Beweggründe dieser Prozesse waren unter anderen die im 17. und frühen 18. Jahrhundert betriebenen Vollendungsarbeiten⁷⁶⁰ und die notwendig gewordenen Wiederherstellungs- oder Neubauarbeiten an gotischen Bauten, etwa nach dem verheerenden Londoner Brand von 1666, bei denen antiquarische Forschung und zeitgenössische Architekturtheorie und -praxis eng zusammenwirkten. Christopher Wren⁷⁶¹ verfuhr bei seinen Arbeiten für den Tom Tower des Christ Church College in Oxford, den er zwischen 1681 und 1682 in gotischem Stil erbaute, und an der Kirche der Westminster Abbey noch nach dem Renaissance-Prinzip des Zusammenstimmens, "denn von der alten Form abzuweichen, würde bedeuten, in eine unangenehme Mischung zu verfallen, an der keine Person von gutem Geschmack Gefallen fände".⁷⁶² Zugleich beschränkt er jedoch auch den Weg einer Rehabilitierung der Gotik durch ihre Erforschung. Zur Abteikirche von Westminster meinte er, daß dieser Bau im Jahr 1220 begonnen wurde,

"entsprechend der Art, die nach dem Kreuzzug in Mode kam. Diese nennen wir nun die gotische Bauart (so nannten die Italiener, was nicht entsprechend dem römischen Stil war), obgleich die Goten eher Zerstörer als Erbauer waren; ich denke, man dürfte sie mit mehr Recht den sarazenischen Stil nennen."⁷⁶³

Christopher Wren und einige seiner Zeitgenossen vertraten die Theorie eines sarazenischen, arabischen oder maurischen Ursprungs der Gotik, mit welcher sich zunächst die pejorative Verknüpfung dieser Bauart mit den »Barbaren« des Nordens zu lösen begann. Die durch diese Herkunftstheorien ermöglichte Entlastung von der schweren Schuld, Verursacher dieser »regellosen« Architektur gewesen zu sein, ermöglichte und stimulierte eine nunmehr distanziertere Erforschung ihrer Herkunft und Entwicklung, die in England begann und von dort aus, nach und nach, auch Frankreich, Italien und zuletzt Deutschland erfaßte.⁷⁶⁴ Im Jahr 1826 hatte der englische Antiquar und Architekturhistoriker John Britton⁷⁶⁵ im fünften Band seiner »Architectural Antiquities of Great Britain« ganze sechsundsechzig verschiedene Theorien zu Ursprung und Herkunft der Gotik zusammengetragen.⁷⁶⁶ Im Verlauf ihrer historischen Erforschung, der hier nicht in seinen einzelnen Stationen verfolgt werden kann,⁷⁶⁷ wich die negative Beurteilung der Gotik ihrer zunehmenden Anerkennung als Bestandteil nationaler Geschichte. Am Ende des Jahrhunderts war die Entwicklung dann so weit gediehen, daß die Gotik sowohl von den Franzosen als auch von den Engländern und Deutschen usurpiert und jeweils als nationale - Bauart identifiziert wurde, gerade weil man in ihr nun wieder, dank der historischen Forschung, eine ureigene, *eben nicht von der »südlichen« Antike vorgeprägte* Schöpfung des Nordens sah. Für die Franzosen war sie »normannisch«, für die Engländer war sie »saxon« oder »norman«, für die Deutschen war sie »germanisch«.⁷⁶⁸

⁷⁶⁰ Siehe zum Beispiel die Vollendung von Ste. Croix in Orléans während des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in der kurzen Darstellung von Germann 1974, S. 16-18.

⁷⁶¹ Zu Wren siehe die immer noch grundlegenden Monographien von Sekler und Fuerst 1956.

⁷⁶² Wren 1965, S. 302, zit. in der Übers. von Germann 1974, S. 23. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁷⁶³ Wren 1965, S. 297, zit. in der Übers. von Germann 1974, S. 23. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁷⁶⁴ Bertuleit 1990, S. 93.

⁷⁶⁵ Zu Britton siehe Dobai 1974-1984, Bd. 3, besonders S. 1443-1455.

⁷⁶⁶ Britton 1807-1826, Bd. 5 (1826), S. 31-102.

⁷⁶⁷ Siehe dazu in Kurzform: Germann 1974, S. 35-49, Bertuleit 1990 und Dolff-Bonekämper 1992; ausführlich: (»international«) Frankl 1960, McCarthy 1987, Sutthoff 1990 und 1992; (England) Lovejoy 1948b, Lang 1966, Eastlake 1970, Davis 1974; (Frankreich) Hesse 1984, Straßburg 1992, Bd. 6; (Deutschland) Robson-Scott 1965.

⁷⁶⁸ Vgl. vorhergehende Anmerkung, sowie für Deutschland Hammer-Schenk 1991 und die in den folgenden Anmerkungen 80 und 81 genannte Literatur.

"Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger *Erwin*, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverstandnen Wort *gotbisch* verkleinert. Da er Gott danken sollte, laut verkünden zu können, das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiäner sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos."⁷⁶⁹

Besser als Goethe in seinem berühmten Hymnus (»Von deutscher Baukunst«, 1772) an Erwin von Steinbach, den Baumeister des Straßburger Münsters, wußte es der englische Antiquar Reverend James Dalloway im Jahr 1806:

"Unsere eigene Gotik wurde uns nicht aus Spanien, sondern aus der Normandie und Frankreich gebracht <...>. Ob diese frühe Gotik ihren Ursprung in Palästina hatte oder von den Mauren in Spanien entliehen war, hat zu Mutmaßungen Anlaß gegeben; eine klarere Ableitung von dem geltenden Stil konnte indessen kaum gemacht werden <...>. Die französischen Antiquare werden behaupten, daß diese neue Bauart nicht ausschließlich die unsere war, sondern, wenn nicht früher, so doch wenigstens in demselben Jahrhundert in den großartigen Kathedralen Frankreichs erschien, die ich als damals neu errichtet genannt habe."⁷⁷⁰

Erst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts näherten sich die Theorien zum Ursprung der Gotik der wissenschaftlichen Wahrheit ihres nordfranzösischen Ursprungs, die jedoch die nationale Mythenbildung und die Ursurpation der Gotik als Nationalstil, ironischerweise besonders durch die Nationen die sie *nicht* hervorgebracht hatten, nämlich England und Deutschland, nicht eindämmen konnte. In Deutschland propagierte man, auf der Suche nach einem Symbol für den neu gewonnenen Zusammenhalt der Nation in den Befreiungskriegen, den Bau eines Denkmals, welches, wie Ernst Moritz Arndt (1814) meinte, "groß und herrlich sein müsse wie ein Koloss, eine Pyramide, ein Dom zu Köln".⁷⁷¹ Dieser Aufruf, der eine Vielzahl von Denkmalsentwürfen (darunter viele in Form von Kirchen) inaugurierte,⁷⁷² rief den Einspruch des Publizisten Joseph von Görres hervor, der in seinem »Rheinischen Merkur« dafür plädierte, nicht ein neues Denkmal zu bauen, sondern eines zu vollenden, das in seinem noch unfertigen Zustand ein Symbol "von Teutschland in seiner Sprach- und Gedankenverwirrung, seinem inneren Hader und seiner Eignucht, seinem Niedergang und seiner Zerrissenheit" sei - eben der Kölner Dom. Indem man diesen als Symbol "des neuen Reiches, das wir bauen wollen" vollende, könne man "ein Dankesopfer für die Befreiung von französischer Knechtschaft" erbringen und "das wahre Nationaldenkmal" schaffen.⁷⁷³ Nachdem der Architekt Georg von Moller im selben Jahr 1814 die originalen Aufrißzeichnungen der Westtürme des Kölner Doms gefunden hatte, begann sich die Idee durchzusetzen, und im Jahr 1842 wurde unter dem Protektorat Friedrich Wilhelms IV. mit dem Weiterbau der Kathedrale begonnen, wobei das sich durchsetzende Wissen um die französische »Natur« der »deutschnationalen Gotik« keine Rolle mehr spielte.⁷⁷⁴ - Auch in England hielt dieses Wissen nicht davon ab, die bedeutendste nationale Bauaufgabe der Zeit, nämlich den Bau der Houses of Parliament (1839-1852) durch die Architekten Charles Barry und Augustus Welby Northmore Pugin, gotisch zu bewältigen.

Einen anderen Weg zu einer Rehabilitierung beziehungsweise zu einer Umwertung der Architektur der Gotik beschritt der Theatinerpater, Philosoph, Mathematiker und Architekt Guarino Guarini. Etwa zur gleichen Zeit als Claude Perrault die vitruvianischen Säulenordnungen als Kulturprodukt erkannt und ihre Unantastbarkeit als Folge eines bloßen "Vorurteils" erklärt hatte,

⁷⁶⁹ Goethe 1977, S. 101.

⁷⁷⁰ James Dalloway in: *Observations on English Architecture, Military, Ecclesiastical, and Civil [...]*. London 1806, S. 14, 22 und 23. Zit. in der Übersetzung von Germann 1974, S. 40. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁷⁷¹ Arndt 1814, S. 20 (und folgende).

⁷⁷² Siehe dazu Nipperdey 1977.

⁷⁷³ Joseph von Görres: *Der Dom in Köln*. In: *Rheinischer Merkur* Nr. 151, 1814. Abgedruckt in: Huse 1984, S. 55-56. Zum Kölner Dom als Nationaldenkmal siehe Nipperdey 1976c und Germann 1980a.

⁷⁷⁴ Germann 1974, S. 89-91.

sprach Guarini der gotischen Architektur genau das zu, was ihr bis dahin weitestgehend abgesprochen worden war, ja dessen vermeintliches Fehlen in den Augen ihrer Kritiker geradezu ihr eigentliches Wesen ausgemacht hatte: eine Ordnung. Lapidar erklärte er in seiner erst 1737 posthum erschienenen »Architettura civile« die Abneigung seiner Zeitgenossen gegen die Gotik einfach als ebenso zeitbedingt wie die Abneigung der Goten gegen die römische Architektur.⁷⁷⁵ Für die Entstehung der Gotik führte er folgende Gründe an:

"Die Goten, obgleich kriegsstolz und ein Volk eher zum Zerstören als zum Bauen geboren, gewöhnten sich nach und nach an die milderen Lüfte Italiens, Spaniens und Frankreichs und wurden endlich nicht nur Christen, sondern geistlich und fromm, und verwandelten sich aus Tempelzerstörern am Ende nicht nur in freigiebige, sondern auch geniale Kirchenbauer <...>. Indessen sind für diese Architektur, soviel ich weiß, niemals Vorschriften gemacht oder die Proportionsregeln aufgestellt worden <...>; und da die Menschen jener Zeit eigentümlich elegant, schlank und kleinwüchsig waren, wie alte Bildnisse zeigen, gefiel es ihnen folgerichtig, ihre Kirchen im Verhältnis zur Breite überaus hochgestreckt zu bauen, und deshalb machten sie stilgemäß auch die Säulen von höchster Schlankheit, und wenn ein außergewöhnliches Gewicht sie dicker zu machen gebot, bündelten sie [16] mehrere zusammen, um die geliebte Leichtigkeit nicht zu verlieren, und machten eine Art Zusammensetzung [...]. Um aber zur gotischen Ordnung zurückzukehren, ist zu sagen, daß es drei Sorten von Säulen gibt [...]."⁷⁷⁶

Guarinis Versuch, die gotische Architektur analog zu Vitruv aus den natürlichen Gegebenheiten wie der vermeintlichen Körperbeschaffenheit und den Proportionen des »gotischen« Menschen abzuleiten, bedeutet nichts anderes als einen Versuch, die gotische Architektur retrospektiv »in Ordnung« zu bringen, ihr die "Vorschriften" und "Proportionsregeln" zu geben, die vermeintlich niemals für sie aufgestellt worden waren, und sie dadurch mit dem vitruvianischen System kompatibel zu machen. Dieses wird besonders offensichtlich in Guarinis Darstellung der »gotischen Ordnung« mit drei Arten von Säulen, die er auf einer seiner Abbildungstafeln [Abb. 72] zusammen mit den »neu-antiken« Giebel-, Kapitell- und Pfeilerformen seiner Zeit zeigt.

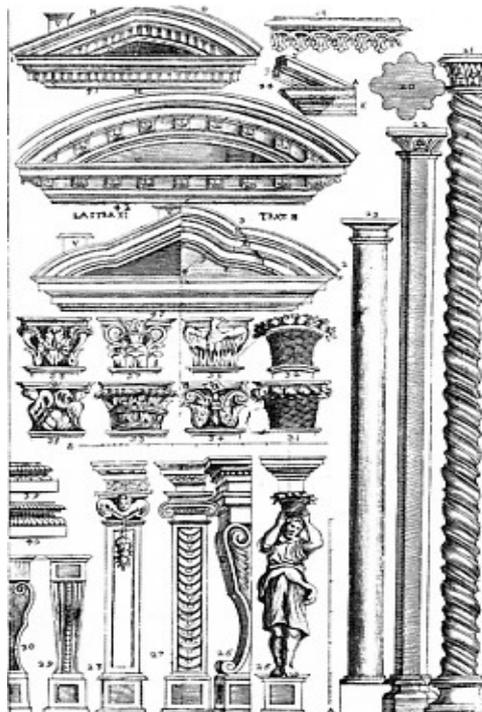


Abb. 72: Guarino Guarini: Die »gotische Ordnung« aus der »Architettura civile«, 1737.

⁷⁷⁵ "Zuerst mißfiel den Goten die römische Architektur, und nun mißfällt uns wiederum die gotische Architektur." Zit. in der Übersetzung von Germann 1974, S. 15. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁷⁷⁶ Zit. in der Übersetzung von Germann 1974, S. 15-16. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

Ein solcher Versuch, ein fremdes »Unordnungs«- beziehungsweise Ordnungssystem durch willkürliche »Antikisierung« mit dem eigenen Ordnungssystem kompatibel zu machen, um es dann relativ geschmeidig assimilieren zu können, war uns schon im 16. Jahrhundert bei der Stildiskussion zur Fertigstellung von San Petronio in Bologna begegnet. Damals hatte Francesco Terribilia kurzerhand erklärt, die gotische »Ordnung« sei ein Derivat der korinthischen, und als solche betrachtet könne "dieses deutsche Werk im Rahmen der natürlichen und allgemeinen Regeln nach den Vorschriften Vitruvs" behandelt werden.

Guarinis Anerkennung der Gotik scheint sich nicht zuletzt aus dem bereits im 16. Jahrhundert festzustellenden Respekt der Architekten vor dem baumeisterlich-technischen Können ihrer gotischen Kollegen entwickelt zu haben. Von diesem Respekt scheinen auch die Wertungen der gotischen Architektur durch zwei Außenseiter aus dem frühen 18. Jahrhundert getragen, die jenseits jeglichen Ordnungs-Diskurses in der gotischen Architektur Qualitäten erkannten, die sie in der »neu-antiken« vermißten. Für den Pariser Finanzbeamten Michel de Frémin⁷⁷⁷ verkörperte die gotische Architektur, abgesehen von ihren kleinteiligen Verzierungen, die er - wie auch jegliche andere »funktionslose« Ornamentik - ablehnte, sein Ideal einer nüchtern rational, funktional und ökonomisch bestimmten Bauweise. Als deren genaues Gegenteil betrachtete er die »neu-antike« Architektur mit ihrer, in seinen Augen, übertriebenen Dominanz der nurmehr in überbordender, pompöser Weise als bloße Dekoration verwendeten Säulenordnungen. In den »Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie et de la fausse Architecture«, die Frémin im Jahr 1702 in Form eines Briefromans (!), nicht nur für Baukünstler, sondern auch für Laien veröffentlichte, provozierte er seine Zeitgenossen, indem er Notre Dame und die Sainte Chapelle der »falschen« Architektur der Kirchen Saint Eustache und Saint Sulpice mit ihrer Anhäufung »neu-antiker« Ordnungs- und Dekorationselemente gegenüberstellte.

Ähnlich wie Frémin, und sich auch auf diesen beziehend, dachte ein anderer "Wegbereiter des modernen Funktionalismus",⁷⁷⁸ der Kanonikus Jean Louis de Cordemoy.⁷⁷⁹ In seinem »Nouveau Traité de toute l'Architecture« (1706), der sich ebenfalls nicht an die akademisch geschulten Architekten, sondern, wie aus dem vollständigen Titel hervorgeht, an die "Unternehmer und Arbeiter" richtete und den traditionellen Säulenordnungs-Diskurs aus dem Zentrum seiner Argumentation verdrängte, plädierte er für eine Synthese aus der griechischen Architektur mit ihren elementaren tektonischen Prinzipien und der gotischen Architektur. Nur in diesen beiden Bauarten, würden sich die tragenden architektonischen Elemente, die freistehenden griechischen beziehungsweise die gotischen Säulen (oder Pfeiler und Dienste, die er auch als Säulen betrachtete) auf eine »ehrliche«, einfache und prägnante Weise zugleich in ihrer Eigenständigkeit ("dégagement") und in ihrer Funktionalität darstellen, welche in den komplizierten »neu-antiken« Gliederungssystemen und ihrer Ornamentik unkenntlich geworden wären. In einem Vergleich St. Peters in Rom mit gotischen Kirchen brachte er seine Wertung der griechischen und gotischen Architektur und seine Vision ihrer Synthese zu einer graeco-gotischen Architektur, wie sie schließlich in den Kolonnadenkirchen seit Jacques-Germain Soufflots Ste. Geneviève (»Panthéon«)⁷⁸⁰ verwirklicht werden sollte, zur Anschauung:

"Ich bezweifle, daß Sankt Peter in Rom Michelangelo soviel Ehre eingebracht hat, wie es die Kolonnade, die vor diesem Tempel plaziert ist, und die diesen Eingang so angenehm und majestätisch macht, seither für ihren Architekten [Giovanni Lorenzo Bernini] getan hat. Man kann sicher sein, daß diese Kirche das schönste Stück Architektur auf der Welt geworden wäre, wenn man sie im Geschmack dieser Kolonnade gebaut hätte. Ihr Erfinder teilte darin offenbar den Geschmack der Alten, die die Säulen außerordentlich liebten und sie so

⁷⁷⁷ Zu Frémin sieh Nyberg 1962, 1963, 1967.

⁷⁷⁸ Krufft 1991, S. 158.

⁷⁷⁹ Zu Cordemoy siehe den grundlegenden Aufsatz von Middleton 1962-1963 sowie Nyberg 1967.

⁷⁸⁰ Grundsteinlegung am 6. 9. 1764, erst 1790 vollendet. Siehe dazu grundlegend Petzet 1961.

gut verwendeten; wahrhaftig, Michelangelo hat sich Ehre gemacht, indem er zur alten [antiken] Architektur zurückkehrte, aber er hätte noch besser daran getan, wenn er zur gleichen Zeit im Gedächtnis behalten hätte, was es Gutes in der Gotik gibt, ich will sagen die »funktionale Eigenständigkeit« [dégagement] und die Strenge der Interkolumnien, die uns so gut gefallen. Wenn die [gotischen] Kirchen, zum Beispiel von Royaumont, von Longpont und von Ste. Croix in Orléans, in der Art, in der sie ausgeführt sind, den Schmuck der alten Architektur hätten [auch Cordemoy mochte die gotische Ornamentik nicht], wären sie nicht von äußerster Schönheit? Kann man sie betreten, so gotisch wie sie auch sind, ohne von Bewunderung ergriffen zu werden und in sich eine gewisse und geheime Freude, vermischt mit Ehrfurcht und Hochachtung zu fühlen, die uns verpflichtet, ihnen unbedingte Anerkennung zu zollen? Und das alles wegen dieser wunderbaren Menge von Säulen - deren Basen direkt auf dem Boden des Erdgeschosses aufsitzen -, die so gut angeordnet ist, daß sie ohne Umschweife auf einen Blick die ganze Größe und die ganze Schönheit dieser Gebäude sehen läßt."⁷⁸¹

Cordemoy hat sein Modell einer graeco-gotischen Architektur nicht in einer Zeichnung veranschaulicht, und ohne die kunsthistorische Erforschung seiner Thesen würde man wahrscheinlich schwerlich etwas Gotisches in Ste. Geneviève erkennen können, da diese Adaption der Gotik sich nicht in einer einzigen genuin gotischen Architektur- oder Ornamentform, sondern rein konzeptuell in der offenen Raumgestaltung äußert. Dennoch waren auf diese höchst abstrakte Weise, wie Georg Germann schrieb, die "Kolonnadenkirchen, so antikisch sie aussehen mögen, [...] gleichsam der Beginn der französischen Neugotik."⁷⁸² Sie sind auch ein Beispiel für eine Form der Assimilation gotischer Architektur durch eine Form der Antikisierung, in welcher die Identität des antikisierten Objekts nahezu vollends aufgelöst wird.

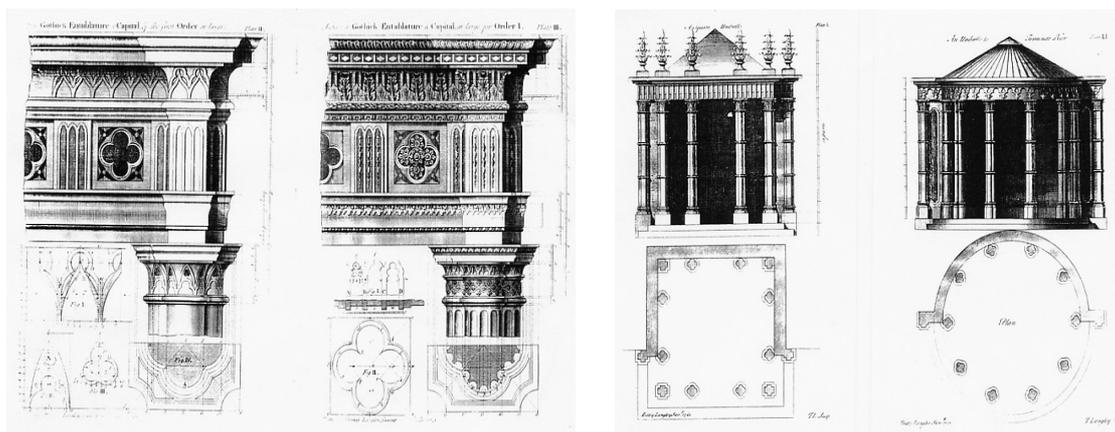


Abb. 73 (links): Batty und Thomas Langley: »Gotische« Gebälke und Kapitelle zweier »gotischer Ordnungen« (links dorische Gotik, rechts ionische Gotik) aus »Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions«, 1742 (1790).
Abb. 74 (rechts): Batty und Thomas Langley: Ein rechteckiger und ein runder »Umbrello« aus »Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions«, 1742 (1790).

⁷⁸¹ "Je doute que Saint Pierre de Rome ait procuré autant d'honneur à Michel Ange qu'en a fait depuis à son architecte la colonnade qui est placée devant ce temple et qui en rend l'entrée si agréable et majestueuse. On peut assurer que cette église auroit été le plus beau morceau d'architecture du monde, si on l'eût batié dans le goût de cette colonnade. Son inventeur étoit apparament en cela du goût des Anciens, qui aimoient extrêmement les colonnes, et qui les mettoient si bien en usage; à la vérité, Michel Ange s'est rendu estimable, d'être rentré dans celui de l'ancienne architecture; mais il auroit été encore davantage, s'il eût retenu en même temps ce qu'il y a de bon dans la Gotique, je veux dire le dégagement, et l'apresté des entrecolonnemens qui nous plaisent si fort. Est-ce que si les églises, par exemple de Royaumont, de Longpont et de Sainte-Croix d'Orléans, de la manière qu'elles sont conduites, avoient les ornements de l'ancienne architecture, ne seroient pas de la dernière beauté? Peut-on y entrer, toutes gotiques qu'elles sont, sans être saisi d'admiration et sentir en soy-même une certaine et secrette joye mêlée de vénération et d'estime, qui nous oblige à leur accorder une entière approbation? Et tout cela, parce que cette prodigieuse quantité de colonnes, dont les bases sont assises immédiatement sur le pavé du rez-de-chaussée, est si bien arrangée, qu'elle laisse voir sans embarras d'un coup d'oeil toute la grandeur et toute la beauté de ces édifices." Cordemoy 1706, S. 174ff. Zit. nach Middleton 1962, S. 284.

⁷⁸² Germann 1974, S. 70.

Eine andere, ebenso radikale aber weniger abstrakte und subtile Form der »Antikisierung« gotischer Architektur zeigen die Entwürfe einer neuen »gotischen« Architektur, genauer gesagt, die wohl überhaupt ersten Entwürfe neugotischer Architektur (»Gothic Revival«),⁷⁸³ die die englischen Architekten Batty und Thomas Langley im Jahr 1742 in ihrem Stichwerk mit dem Titel »Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions« veröffentlichten [Abb. 73, 74]. Batty und Thomas Langley bekunden bereits im Titel, daß sie die vermeintlich regel- und proportionslose gotische Architektur "verbessert" hätten und behaupten im Vorwort, daß diese "Verbesserung" aufgrund einer nach jahrelanger Forschung möglich gewordenen Rekonstruktion der verlorenen alten Regeln erfolgt sei:

"Die Regeln, nach denen die alten Bauten dieses Königreichs errichtet und verziert wurden, waren jahrhundertlang verloren. Ich habe mich deshalb, soweit ich Gelegenheit hatte, über zwanzig Jahre lang unablässig damit beschäftigt, in vielen der ältesten Bauwerke dieses Königreichs Untersuchungen anzustellen, um diese Regeln zu rekonstruieren und zum Wohl der Nachwelt zu veröffentlichen. Ich habe diese Regeln aus meinen Untersuchungen im Hinblick auf solche Entwürfe und Ornamente in der alten Art gezogen, welche in allen Teilen von Privatbauten ausnehmend schön sein werden. Bei den unglücklichen Verwüstungen <durch die Dänen> wurde die Nachwelt nicht allein der sächsischen Bauarten oder Ordnungen beraubt, sondern auch der geometrischen Regeln, nach welchen ihre Bauten im allgemeinen verziert waren."⁷⁸⁴

Bereits der erste Blick auf die Ergebnisse dieser »Rekonstruktion« läßt jedoch unzweifelhaft erkennen, daß hier keinesfalls die "verlorenen Regeln" der gotischen Architektur wiedergefunden wurden und daß die beiden Autoren, wenn überhaupt, nur mit »klassisch« verbundenen Augen danach gesucht haben können. Genau genommen läßt sich bei diesen Entwürfen nicht einmal mehr von einer Antikisierung der Gotik, sondern eher von einer Gotisierung der »neu-antiken« Architektur sprechen. Die Gotik, die in den Zeichnungen Langleys präsentiert wird - hier abgebildet eine reich gotisierend ornamentierte dorisch-»gotische« und eine ionisch-»gotische« Ordnung mit Säulen von dreipaß- beziehungsweise vierpaßförmigem Querschnitt und schwerem (mit den Prinzipien der gotischen Architektur völlig inkompatiblen) Gebälk, dessen Metopen mit Vierpässen ausgefüllt sind -, stellt sich nicht in ihren eigenen charakteristischen architektonischen Prinzipien dar, sondern nur als eine auf »neu-antike« Baukörper applizierte, hauchdünne gotisierende Haut. Auch die Gebäudeentwürfe, wie die beiden hier abgebildeten »Umbrellos« (Gartenpavillons zum Abschluß einer Gartenpartie), paraphrasieren völlig ungotische, genuin »klassische« Tempelformen, die durch die gewirbelten Vierpaßsäulen und die applizierten gotisierenden Ornamente zwar erheblich verfremdet, aber doch nur entfernt gotisch erscheinen.

⁷⁸³ Dobai 1974-1984, Bd. 1, S. 487.

⁷⁸⁴ Aus der Ausgabe von um 1790, zit. in der Übersetzung von Germann 1974, S. 24. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

VI.

Komplexität und Vielfalt als Gewinn und als Problem für das Kunstsystem

VI.1

Die "Freiheit des Geschmacks"

Die Vielfalt der Stile in der Landschaftsgartenbewegung des 18. Jahrhunderts

"Ich werde viel freundlicher mit Dir reden, mein Lieber, obwohl Du keine gotische Architektur magst. Die griechische eignet sich nur für großartige und öffentliche Gebäude. [Ihre] Säulen und all' ihre schönen Ornamente sehen lächerlich aus, wenn man sie in einem Kabinett oder einem Käsekuchenhaus zusammenquetscht. Sie ist gering an Vielfalt und erlaubt keine bezaubernden Unregelmäßigkeiten. Fast ebenso [wie an der Gotik] kann ich mich am *Sbarawaggi* oder dem chinesischen Mangel an Symmetrie erfreuen, ob in Bauten oder in Anlagen und Gärten. Ich bin sicher, wann immer Du nach England kommst, wirst Du entzückt sein von der Freiheit des Geschmacks, von der wir ergriffen sind, und von der Du Dir keine Vorstellung machen kannst! Adieu!"⁷⁸⁵

Aus einem Brief von Horace Walpole an Horace Mann vom 25.2.1750.

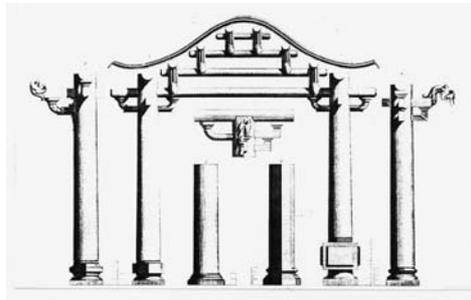


Abb. 75: William Chambers: Chinesische Säulenordnungen aus den »Designs of Chinese Buildings«, 1757.

Nicht nur die gotische Architektur versuchte man seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts durch Regeln und Proportionen »in Ordnung« zu bringen, auch die chinesische. Sir William Chambers, Englands bedeutendster Architekt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts,⁷⁸⁶ war auf einer seiner zahlreichen Reisen auch in China (1748-1749) und stellte dort fest, daß ihn die Prinzipien der chinesischen Architektur an jene der antiken erinnerten - in beiden sah er eine Tendenz zum »Pyramidalen«. Dies bemerkte er in seinem im Jahr 1757 veröffentlichten Werk »Designs of Chinese Buildings«, in welchem er auf einer der einundzwanzig Kupferstichtafeln auch eine chinesische »Säulenordnung« abbildete [Abb. 75]:

"Sowohl in der antiken als auch in der chinesischen Architektur hat die generelle Form fast jeder Komposition eine Tendenz zur pyramidalen Figur: In beiden werden Säulen als Stützen verwendet; und in beiden haben diese Säulen eine Verjüngung und Basen, von denen einige einander sehr ähneln. Der Mäander [„fretwork“] so verbreitet in den Bauten der Alten, ist ähnlich verbreitet in jenen der Chinesen. Der Aufbau des chinesischen Ting unterscheidet sich nicht viel vom Peripteros der Griechen. Das Atrium, der Monopteros und der Peristyl-Tempel sind Gebäudeformen, die einigen in China gebräuchlichen ähneln [...]."⁷⁸⁷

⁷⁸⁵

"I shall speak much more gently to you, my dear child, though you don't like Gothic Architecture. The Grecian is only proper for magnificent and public buildings. Columns and all their beautiful ornaments look ridiculous when crowded into a closet or cheesecake-house. The variety is little, and admits no charming irregularities. I am almost as fond of the *Sbarawaggi*, or Chinese want of symmetry, in buildings, as in grounds or gardens. I am sure, whenever you [434] come to England, you will be pleased with the liberty of taste into which we are struck, and of which you can have no idea. Adieu!" Walpole 1903-1925, Bd. 2 (1903), Nr. 308, S. 433-434.

⁷⁸⁶

Dobai 1974-1984, Bd. 2, S. 527 traf diese Wertung. Zu Chambers siehe die grundlegende Monographie von Harris 1970.

⁷⁸⁷

"In both the antique and Chinese architecture the general form of almost every composition has a tendency

William Chambers, dessen »Designs of Chinese Buildings« und dessen »Dissertation on Oriental Gardening« (1772) zu den in Theorie und Praxis der Gartenkunst des 18. Jahrhunderts erfolgreichsten und meist rezipierten Schriften und Mustervorlagen für die Rezeption des Chinesischen werden sollten, betrachtete die chinesische Architektur mit einer Mischung aus Faszination und Ressentiment, die ihm zwar eine Anerkennung ihrer Qualitäten erlaubte, aber nur eine partielle. Ihren Einsatz in Europa duldeten er nur unter bestimmten Bedingungen:

"Es möge nicht der Eindruck entstehen, es sei meine Absicht, einen Geschmack zu befürworten, welcher dem antiken so tief unterlegen und welcher so sehr ungeeignet für unser Klima ist, aber ein so interessanter Gegenstand wie die Architektur einer der außergewöhnlichsten Nationen im Universum kann einem wahren Liebhaber der Künste einfach nicht gleichgültig sein, und ein Architekt sollte unter keinen Umständen einem so einzigartigen Baustil gegenüber unwissend sein. [...] Obwohl im allgemeinen die chinesische Architektur sich nicht für europäische Zwecke eignet, abgesehen von weitläufigen Parks und Gärten, in welchen eine große Vielfalt von Szenen gefragt ist, oder in sehr großen Palästen, die eine stattliche Anzahl von Wohnungen haben, sehe ich keine Ungehörigkeit darin, einige der untergeordneten im chinesischen Geschmack herzurichten. Vielfalt ist immer reizend, und Neuheit, mit nichts Widersprüchlichem oder Unangenehmem aufgewartet, nimmt manchmal den Platz der Schönheit ein. [...] Die Gebäude der Chinesen sind weder bemerkenswert in ihrer Größe noch im Reichtum der Materialien, dennoch ist da eine Einzigartigkeit in ihrem Stil, eine Genauigkeit in ihrer Proportion, eine Einfalt und manchmal sogar Schönheit in ihrer Form, die sie unserer Aufmerksamkeit empfehlen. Ich betrachte sie als Spielzeuge in der Architektur, und so wie Spielzeuge, was ihre Wunderlichkeit, Niedlichkeit oder Geschicklichkeit der Handwerkskunst angeht, manchmal in den Kuriositätenkabinetten zugelassen sind, so möchte chinesischen Bauwerken manchmal ein Platz zwischen Kompositionen edlerer Art gewährt sein."⁷⁸⁸

Chambers' Versuche, die chinesische Architektur in eine Säulenordnung zu bringen, bekunden sowohl die Ernsthaftigkeit seiner Auseinandersetzung mit der fremden Architektur als auch seinen Loyalitätskonflikt mit dem vitruvianischen Architektursystem, dem er sich zutiefst verpflichtet fühlte. Andere Architekten, wie etwa die Langleys, William und John Halfpenny, Charles Over oder Paul Decker, nahmen diese Verpflichtung weit weniger ernst und konnten sich den neuen, sich ausdifferenzierenden Geschmacksbedürfnissen ihrer Zeitgenossen ohne größere Ressentiments öffnen - aber auch sie konnten letzten Endes ihre vitruvianischen Prinzipien nicht verleugnen. In ihren in den Jahren 1752 und 1753 veröffentlichten Musterbüchern »Chinese and Gothic Architecture properly Ornamented«, »The Country Gentleman's Pocket Companion and Builder's Assistant, for Rural Decorative Architecture« und anderen⁷⁸⁹ bildeten Vater und Sohn Halfpenny Entwürfe, Grundrisse und Aufrisse, für Lauben, Tempel, Pavillons, Hütten, Grotten und sonstige kleine "ländliche" Bauten ab [Abb. 76, 77], und zwar im, wie es bereits im Titel des Werks von 1753 heißt, "augustinischen, gotischen und chinesischen Geschmack". Ihren Entwürfen sind

to the pyramidal figure: In both, columns are employed for support; and in both, these columns have diminution and basis, some of which bear a near resemblance to each other; fretwork, so common in the buildings of the antients, is likewise very frequent in those of the Chinese; the disposition observed in the Chinese Ting is not much different from that in the Peripteros of the Greeks; the Atrium, and the Monopteros, and Prostyle temples, are forms of building that nearly resemble some used in China [...]" Chambers 1757, Preface, S. 2.

⁷⁸⁸ "Let it not be suggested that my intention is to promote a taste so much inferior to the antique, and so very unfit for our climat: but a particular so interesting as the architecture of one of the most extraordinary nations in the universe cannot be a matter of indifference to any true lover of the arts, and an architect should by no means be ignorant of so singular a stile of building. [...] Though, generally speaking, Chinese Architecture does not suit European purposes; yet in extensive parks and gardens, where a great variety of scenes are required, or in immense palaces, containing a numerous series of appartments, I do not see the impropriety of finishing some of the inferior ones in the Chinese taste. Variety is always delightful; and novelty, attended with nothing inconsistent or disagreeable, sometimes takes the place of beauty. [...] The buildings of the Chinese are neither remarkable for magnitude or richness of materials; yet there is a singularity in their manner, a justness in their proportion, a simplicity, and sometimes even beauty, in their form, which recommend them to our notice. I look upon them as toys in architecture; and as toys are sometimes, on account of their oddity, prettyness, or neatness of workmanship, admitted into the cabinets of the curious, so may Chinese buildings be sometimes allowed a place among compositions of a nobler kind." Chambers 1757, Vorwort.

⁷⁸⁹ Halfpenny 1752, 1752a, b, c; 1756 [1753].

ausführliche Anleitungen für Handwerker, sowie detaillierte Aufstellungen der Baukosten, "von fünfundzwanzig bis hundert Pfund" - in dieser Zeit beträchtliche Summen - beigegeben. Die dort abgebildeten Bauten sind nicht nur, wie es der Titel andeutet, fein säuberlich nach Bauarten sortiert, sondern sie präsentieren diese zugleich auch in beinahe jedem einzelnen Bau vereint. Die meisten Entwürfe, welche nun allerdings nicht mehr nur aus bloßen, auf antikisierende Baukörper applizierten Ornamentfolien entwickelt sind, sondern häufiger die fremde Bauform auch in ihrer Gesamtheit rezipieren, zeigen Mischformen der fremden Bauarten, so auch die hier abgebildeten, welche chinesische (geschweifte und gewellte Dachform, Drachenzüge, Glöckchen), gotische (Fialen, Krabben) und auch maurische (Eselsrückenbögen) Formenklischees miteinander kombinieren. Die Vermischung der heterogenen Bau- und Ornamentformen gibt zu erkennen, daß die Autoren zwischen den einzelnen Bauarten kaum mehr unterschieden, sie waren ihnen gleichwertig und gleichgültig.



Abb.76 (links): William und John Halfpenny: Chinesisch-gotischer Gartentempel aus Halfpenny 1752.
 Abb. 77: William und John Halfpenny: Chinesisch-maurischer (Mitte) und (rechts) maurisch-gotischer Gartentempel aus Halfpenny 1752.

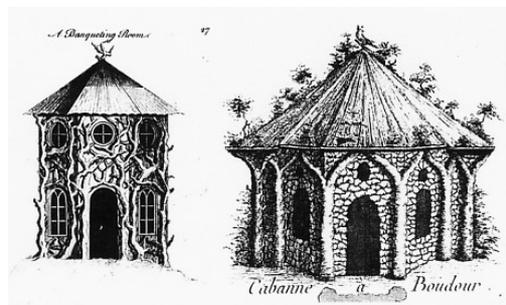


Abb. 78: Charles Overs: Ein »Bankettraum« aus Feuerstein, Ästen und Wurzeln. Kupferstiche aus Overs »Ornamental Architecture in the Gothic, Chinese and Modern taste«, 1758. [

Charles Overs »Ornamental Architecture in the Gothic, Chinese and Modern taste« (1758) und Paul Deckers »Gothic Architecture« (1759) erweiterten das Spektrum der von den Halfpennys vorgestellten Gebäudetypen beträchtlich, und sie fügten den bisher genannten Bauarten auch noch einen neuen Konstruktions- und Wirkungsmodus hinzu, indem sie betonten, daß viele von ihren Entwürfen auch mit Feuerstein, mit Ästen, Zweigen und Wurzeln von Bäumen ausgeführt werden könnten [Abb. 78]. In dieser Form rustikaler Architektur äußerte sich ein weiterer der verschlungenen Wege zur Rehabilitierung der gotischen Architektur, der diesmal über ihre Antikisierung durch die architekturtheoretische Mimesislehre führte: Die Auffassung der Architektur als naturnachahmende Kunst, die in Vitruvs Beschreibung der »Urhütte« ihren Ursprung hatte, gewann im Verlauf der Erforschung sowohl der griechischen als auch der gotischen Architektur eine neue Aktuali-

tät.⁷⁹⁰ In seinem »Essai sur l'Architecture« (1753) versuchte der Jesuit Marc-Antoine Laugier, wie sein Vorbild Cordemoy ein Laie auf dem Gebiet der Architekturtheorie, die Architektur auf ihre elementaren konstruktiven Prinzipien von Stütze und Last zurückzuführen. Diese Prinzipien sah er in der Urhütte [Abb. 79] angelegt, einer einfachen Konstruktion aus Baumstämmen (Säulen), in deren Gabelungen starke Äste (Gebälk) gelegt und befestigt waren. Die Urhütte war also nicht aus Wänden, sondern aus »freistehenden Säulen« konstruiert, und diese ursprüngliche, »wandlose« architektonische Konstruktion konnte nach Laugier sowohl in der griechischen als auch in der gotischen Architektur wiedergefunden werden. Auf diesem Denken hatte auch Cordemoys Modell einer graeco-gotischen Architektur beruht. Die in der Architekturrezeption schon lange zuvor verbreitete Assoziation des gotischen Kirchenraumes mit einem Waldstück - die Bäume (Stützen) vereinigen sich in ihren Kronen zu Gewölben - wurde im 18. Jahrhundert immer populärer und erhielt am Ende des Jahrhunderts gar eine »naturwissenschaftliche« Begründung durch ein Experiment von James Hall, welches dieser in seinem Buch »On the Origin and Principles of Gothic Architecture« (1798) ausführlich beschrieb [Abb. 80].⁷⁹¹

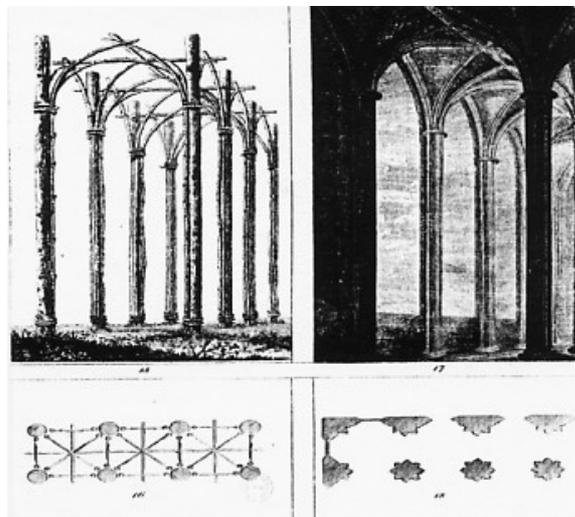


Abb. 79 (links): Charles Eisen: »Die Urhütte«. Titelkupfer der zweiten Auflage von Marc-Antoine Laugiers »Essai sur l'Architecture«, Paris 1755.

Abb. 80 (rechts): James Halls Experiment zur natürlichen Entstehung der gotischen Architektur. Illustration aus Halls »On the Origin and Principles of Gothic Architecture«, 1798. [Baltrusaitis 1984, S. 96] "Man ging folgendermaßen vor: In zwei Reihen im Abstand von 1,20 , pflanzte man Eschenstämmen, die dann mit 3 m langen Weidenstöcken, wie mit einem Bündel kleiner Säulen, kantoniert wurden. Oben befestigte man dann die Weidenstöcke so, daß sie ein gotisches Gewölbe bilden konnten. Für die Bedeckung nahm man Stroh. In diesem Kirchenschiff konnte man auf und ab gehen, und diese Miniaturkirche besaß einen Chor und ein Querhaus. Das Portal war eine Nachbildung des Portals von St. Mary in Beverly. Das Maßwerk der Fenster aus gespaltenen Zweigen bildete die charakteristischen Formen genau nach. Acht Weidenruten formten ein paar Schritte entfernt die (6 m hohe) Kirchturmspitze, die dem Kirchturm von Bunny in Nottinghamshire glich. Das Werk wurde im Winter 1792-1793 vollendet. Im Frühling begann das Gebäude zu knospen, und die Blätter traten an eben den Stellen hervor, wo man sie sonst in Stein gemeißelt findet." [Baltrusaitis 1984, S. 95]

Die hier zitierten Werke gehören zu einer besonderen Kategorie der sich seit der Mitte des Jahrhunderts in England und etwas später auch auf dem Kontinent geradezu explosionsartig vermehrenden Architekturpublikationen. Sie dienten, wie auch diejenigen Frémins und Cordemoys, nicht mehr zur Selbstprofilierung in den inneren akademischen Zirkeln des Kunstsystems. Sie richteten sich direkt an den Architektur-»Konsumenten«, an den nicht selbst »erfindenden«, sondern bloß ausführenden Architekten, an den Bauunternehmer, an den Handwerker und an den Bau-

⁷⁹⁰ Zur »Urhütte« siehe den grundlegenden Aufsatz von Gaus 1971.

⁷⁹¹ Siehe dazu Gaus 1971, S. 28 und Baltrusaitis 1984, S. 95-98.

herren (besonders auch in den Kolonien) und an deren unterschiedliche Geschmacksbedürfnisse. Sie waren Musterbücher, Kataloge mit Architekturvorlagen, aus denen die Konsumenten nach ihren privaten Bedürfnissen, nach ihrem subjektiven Geschmack und nach ihrem Geldbeutel auswählen konnten. Und sie waren von Architekten verfaßt, die Gottfried Semper später polemisch als "Privatstilerfinder" bezeichnen sollte. Die meisten dieser Werke, die oft nur wenig Text enthielten, waren weder »wissenschaftlich«, noch aus eigener antiquarischer oder »ethnologischer« Absicht und Arbeit entstanden, sie waren auch nicht um historische und kulturelle Erforschung und Authentizität, sondern einzig darum bemüht, die aus den antiquarischen Werken, der Reiseliteratur oder der eigenen Anschauung gewonnenen fremden Architekturformen für europäische Bedürfnisse zeitgemäß umzuformen und für einen mühelosen Konsum »mundgerecht« herzurichten. Sie waren, wie bereits bemerkt, das architektonische Äquivalent zu einem Phänomen, das man im Bereich von Malerei und Plastik als »Vorratskunst« bezeichnen kann. Der Kundenkreis, der die genannten Muster in Bauten ausführen ließ, setzte sich hauptsächlich aus dem finanzstarken Landadel und dem gehobenen Finanzbürgertum zusammen, aus Leuten, die große Landsitze besaßen, die sie mit vielen kleinen Bauten möblieren und zu Landschaftsgärten ausgestalten wollten.



Abb. 80: Matteo Ripa: Pi-shu Shan-chuang, der Kaiserliche Sommerpalast in Jehol. Kupferstich. 1713.

Die englische Landschaftsgartenbewegung war die neu entwickelte Kunstform einer Gesellschaftsschicht, die sich die Opposition gegen die alten Normen und Regeln - nicht in erster Linie die künstlerischen, sondern die gesellschaftspolitischen - geradezu zum Programm gemacht hatte. Die sozialpolitischen und moralphilosophischen Implikationen dieser seit etwa 1715 zunächst von Moralphilosophen, Schriftstellern und Dichtern und vom Handels- und Finanzbürgertum (»Whigs«) in Opposition zur Feudalaristokratie (»Tories«) eingeleiteten und getragenen Bewegung hat Adrian von Buttlar, dem eine bis heute vorbildliche Erforschung des englischen Landsitzes und der Landschaftsgartenkunst als "Symbol eines liberalen Weltentwurfs" zu verdanken ist,⁷⁹² in einer Analogie des Dichters Alexander Pope verkörpert gesehen. Für Pope war die Gartenkunst in ihren zwei entgegengesetzten Formen - der »klassischen französischen« (André Le Nôtre), die selbst die Natur den Regeln der Architektur unterjocht hatte, um sie in das absolute, hierarchisch ausstrahlende Ordnungsgefüge des Sonnenkönigs einzupassen, und der im Entstehen begriffenen englischen, die der Natur bis auf wenige, behutsame Korrekturen ihren Lauf lassen wollte - ein Sinnbild einander entgegengesetzter Gesellschaftsmodelle, in welchen auf der einen

⁷⁹²

Buttlar 1980, 1982, 1989.

Seite eine strenge Hierarchie, Unterdrückung und Unfreiheit und auf der anderen Seite individuelle, selbstbewußte und selbstbestimmte Freiheit herrschten. Pope konzentrierte und veranschaulichte diese Gegensätze in den Metaphern vom "durch die Etikette zurechtgestutzten Höfling", dem er den natürlich gewachsenen Baum als "Sinnbild des freien Menschen in seiner natürlichen Entfaltung" entgegensetzte, "»edler als ein Monarch in seinem Krönungsornat«."793 Um diese freiheitliche Ideologie künstlerisch zu verwirklichen, suchte man zunächst nach einem Gestaltungsprinzip, das es ermöglichte, Unregelmäßigkeit und Unordnung als etwas Positives, Angenehmes und Erfreuliches darzustellen, und man glaubte dieses Prinzip in der chinesischen Gartenkunst gefunden zu haben, deren Beschreibungen und Bilder man aus der Reiseliteratur des 17. Jahrhunderts und vor allem aus den 1713 veröffentlichten Kupferstichen des Missionars Matteo Ripa nach den Kaiserlichen Sommergärten in Jehol [Abb. 80] kannte.794 Das Fehlen jeglicher Ordnung und jeglicher Regeln, das man bisher als wesentliches Charakteristikum der chinesischen Kunst betrachtet und entschieden abgelehnt hatte, erfuhr nun eine Umdeutung und Umwertung ins Positive und fand als positives Prinzip von Regellosigkeit und Unordnung Anerkennung bei jenen Oppositionellen, die daran interessiert waren, den bestehenden europäischen Ordnungen ihre Anerkennung zu entziehen. Der Philosoph und Politiker Sir William Temple, der selbst in China war und dessen Gärten sehen konnte, hat wahrscheinlich als erster das ihnen vermeintlich zugrunde liegende »Unordnungsprinzip«, welches bereits in den weiter oben zitierten Beschreibungen Johan Nieuhofs zum Ausdruck gekommen war, namentlich erwähnt. In seinem Traktat »Über die Gärten Epikurs« (1692), in dem sowohl sein Unbehagen an der strengen »französischen« Ordnung, in England »Grand Manner« genannt,795 als auch seine Zweifel an der künstlichen Herstellbarkeit einer »natürlichen« Unordnung deutlich werden, schrieb er:

"Es mag andere, ganz unregelmäßige Gartenformen geben, und sie könnten, soweit ich sehe, schöner sein als alle anderen; doch hätten sie diese Schönheit dann einer außerordentlichen natürlichen Lage oder einer großen Anstrengung der Phantasie oder der Urteilskraft in der Planung zu verdanken, die zwar eine Anlage aus vielen unsymmetrischen Teilen erstehen läßt, welche als Ganzes dennoch sehr wohltuend wirken könnte. Ich habe mancherorts etwas davon gesehen; und mehr noch habe ich von anderen darüber gehört, die lange unter Chinesen gelebt haben, einem Volk, dessen Denkungsart von der unseren in Europa ebenso weit entfernt zu sein scheint wie sein Land. Bei uns zieht die Baukunst und die Gartenkunst Schönheit vor allem aus bestimmten Proportionen, aus Symmetrie und Einheitlichkeit; unsere Wege und Bäume sind so ausgerichtet, daß sie einander in exakten Abständen antworten. Die Chinesen aber verachten diese Art der Anlage und sagen, daß jedes Kind, welches nur bis hundert zählen kann, in der Lage sei, Wege anzulegen mit schnurgerade ausgerichteten Bäumen, einer immer schön [15] gegenüber dem anderen, und in jeder ihm beliebigen Länge und Ausdehnung. Doch die größten Möglichkeiten ihrer Vorstellungskraft verwenden sie auf das Ersinnen von Figuren, deren Schönheit das Auge besonders entzücken soll, obwohl es ihnen an jener Ordnung oder Komposition der Teile mangelt, die jedermann leicht erkennen könnte. Wir haben zwar kaum eine Ahnung von dieser Art Schönheit, aber die Chinesen besitzen sogar ein eigenes Wort, um sie auszudrücken; wo sie ihnen auf den ersten Blick ins Auge fällt, sagen sie, das *Sharawadgi* sei schön oder bewundernswert, oder sie gebrauchen sonst einen Ausdruck der Hochschätzung. Und wer immer die Stickereien auf den kostbaren indischen Gewändern betrachtet hat, oder die Malereien auf den schönsten ihrer Wandschirme und Porzellane, der wird feststellen, daß deren Schönheitsprinzip stets von dieser Art ist, nämlich ohne feste Ordnung. - Doch würde ich schwerlich jemandem raten, Versuche für Gartenformen dieser Art zu unternehmen. Das wäre für unsere ungefügen Hände ein zu schwieriges Unterfangen; und würden sie auch viel Ehre einlegen, gelänge ihnen dieses Abenteuer wohl, so würde sie mehr Hohn erwarten, wenn es mißlänge; und dies wäre zwanzig zu eins der Fall!"796

793 Buttlar 1980, S. 11-12. Siehe auch Buttlar 1982, S. 140-145: "Der »natürliche« Garten als Freiheitssymbol".

794 Ein Exemplar dieser Sammlung von Kupferstichen, die nach den Tuschzeichnungen des chinesischen Künstlers Shên Yü gestochen waren [Berlin 1973, S. 354, R 1a, R 1b], besaß Lord Burlington. Buttlar 1982, S. 61.

795 Buttlar 1980, S. 24.

796 Aus William Temple: Upon the Gardens of Epicurus (1685, erstmals veröffentlicht in Teil II seiner *Miscellanea*, London 1692). In: Ders.: Works. London 1757, Bd. 3, S. 229-230. Zit. in der Übersetzung von Pevsner 1971a, S. 14-15.

Hinter dem Begriff »Sharawadgi«, der nicht der chinesischen Alltagssprache entstammt, hat man bisher eine Ableitung vom chinesischen »sa-ro-(k)wai-chi« vermutet, welches "nicht regelmäßig sein" oder "die Eigenschaft, durch lässige und ungeordnete Anmut eindrucksvoll und überraschend zu sein" bedeuten kann.⁷⁹⁷ Der Moralist und Protagonist der neuen Gartenkunst Joseph Addison griff in seinem Artikel »On the Pleasures of the Imagination« (1712) in der Zeitschrift »Spectator« William Temples Ausführungen über die chinesischen Gärten und »Sharawadgi« auf:

"Schriftsteller, die uns eine Darstellung von China gegeben haben, berichten, daß die Bewohner jenes Landes uns Europäer verlachen, weil wir unsere Pflanzen nach Regel und Linie anlegen. Sie sagen nämlich, daß ein jeder Bäume in regelmäßigen Reihen und einheitlichen Figuren setzen kann. Sie hingegen bemühen sich, mehr Geist in solcherlei Werken zu zeigen, und deshalb verschleiern sie stets die Kunstmittel, von denen sie sich bestimmen lassen. Allem Anschein nach haben sie in ihrer Sprache einen Begriff, mit dem sie jene besondere Schönheit einer Anlage zum Ausdruck zu bringen vermögen, die bereits auf den ersten Blick die Phantasie herausfordert, ohne daß man dabei entdecken könnte, woher dieser angenehme Effekt rührt."⁷⁹⁸

In beiden Zitaten wird deutlich, daß sowohl »Sharawadgi« selbst, als ein, wie Addison meinte, unerkennbares, weil sich selbst verschleiernendes Gestaltungsprinzip, als auch das europäische Wissen um »Sharawadgi« allzu unscharf waren, als daß dieses den Europäern eine konkrete Anleitung zur gezielten künstlerischen Herstellung einer natürlich anmutenden Unordnung hätte sein können. Doch nachdem man meinte, im »Sharawadgi« einen Begriff für ein den europäischen Gestaltungsprinzipien entgegengesetztes gefunden zu haben, war der Blick für vermeintliche Unregelmäßigkeiten und Unordnungen auch im europäischen Kunstsystem geschärft, und man glaubte nun gar solche, dem »Sharawadgi« entsprechende Prinzipien bereits in den Beschreibungen der Gärten des Plinius erkennen zu können: Robert Castell gliederte in seinem Lord Burlington gewidmeten Buch über »The Villas of the Ancients Illustrated« (1728) die antike Gartenkunst in drei verschiedene Gartentypen. Als frühesten betrachtete er den noch kaum kultivierten Garten, darauf folgte für ihn der architektonisch-geometrische und auf diesen als dritter ein Typus, welcher mit den Mitteln der Kunst die rurale Nachlässigkeit und Unregelmäßigkeit der Natur nachgeahmt hätte. Diesen dritten Typus verglich er mit den chinesischen Gärten und verlieh damit, wie Adrian von Buttlar meinte, dem Prinzip des »Sharawadgi« "die Autorität der klassischen Antike".⁷⁹⁹ Neben der Umkehrung der negativen Bewertung der Unordnung des »Sharawadgi« durch Temple und Addison ins Positive,⁸⁰⁰ stellt Castells »Entdeckung« von »Sharawadgi« in der römischen Antike eine weitere Variante der Integrationsformen fremder Kunst dar: man stellte fremde Kunstprinzipien in die eigene Tradition, indem man sie als verborgene, aber längst vorhandene Prinzipien der eigenen Kunst »wiederentdeckte«.

Wegen der zu seinem Wesen gehörenden undefinierbarkeit erwies sich das Unordnungsprinzip des »Sharawadgi« für die strukturelle Konzeption des neuen »natürlichen« Gartenstils als nicht praktikabel.⁸⁰¹ Auch wurde die »Unregelmäßigkeit um jeden Preis« als Überreaktion und die bloße "Negation barocker Strukturprinzipien"⁸⁰² zur Repräsentation der eigenen Befindlichkeiten und Absichten als eine bloße Negativdefinition und damit als nicht ausreichend konstruktiv er-

⁷⁹⁷ Chang 1930; Lovejoy 1948a, S. 111; Pevsner/Lang 1971, S. 41-42.

⁷⁹⁸ Addison im »Spectator«, N^o 414, June 25, 1712. Zit. in der Übersetzung von Pevsner 1971a, S. 18.

⁷⁹⁹ "By the accounts we have of the present Manner of Designing in China, it seems as if from the two former Manners a Third had been formed, whose Beauty consisted in a close Imitation of Nature; where, tho' the Parts are disposed with the greatest Art, the Irregularity is still preserved; so that their Manner my not improperly be said to be an artful Confusion, where there is no Appearance of that Skill which is made use of, their Rocks, Cascades, and Trees, bearing their natural Forms." [Zit. nach] Buttlar 1982, S. 61.

⁸⁰⁰ Diese Verfahrensweise wird später besonders in der Rezeption der »tribal objects« von den Künstlern der »klassischen Moderne« praktiziert werden.

⁸⁰¹ Buttlar 1982, S. 60-63: "Gescheitertes Sharawadgi".

⁸⁰² Buttlar 1982, S. 62. Zur parallelen Entwicklung in Frankreich vgl. Dennerlein 1981.

kannt. Selbst Horace Walpole, der sich seit 1748 mit der Errichtung seines neugotischen Landsitzes »Strawberry Hill« beschäftigte und dem »Sharawadgi« zunächst eher zugeneigt war, äußerte sich bald kritisch. In seiner zwischen 1750 und 1770 verfaßten,⁸⁰³ aber erst 1780 veröffentlichten »History of the Modern Taste of Gardening« schrieb er:

"Es ist wahr, wir haben neuerdings, so wie schon Sir William Temple, viel von der Unregelmäßigkeit und den Nachahmungen der Natur in den Gärten oder Landsitzen der Chinesen gehört. Das erste ist gewiß wahr: Sie sind ebenso grillenhaft und unregelmäßig als Europäische Gärten steif, einförmig und ohne Abwechslung sind; aber was die Natur betrifft, so scheint sie bei ihnen eben so sehr vermieden zu sein wie in den gleichseitigen und länglichten Vierecken und geraden Linien unserer Voreltern. Ein künstlicher steilrechter Felsen, der auf einmal aus einer platten Fläche hervorspringt und mit nichts verbunden, oft an verschiedenen Stellen mit ovalen Löchern durchbohrt ist, kann nicht mehr Anspruch darauf machen, für natürlich gehalten zu werden, als eine abgemessene Terrasse oder [37] ein Parterre."⁸⁰⁴

"Die Franzosen haben neuerdings unseren Stil in Gärten angenommen, aber da sie lieber entfernteren Nebenbuhlern verpflichtet sein wollen, so leugnen sie uns das halbe Verdienst oder vielmehr die Originalität der Erfindung ab, indem sie die Entdeckung den Chinesen zuschreiben und unseren Geschmack in der Gartenkunst *le goût Anglo-Chinois* nennen. Ich glaube in dem obigen gezeigt zu haben, daß dies ein Irrtum ist, und daß die Chinesen zu dem einen äußersten der Abgeschmacktheit gegangen sind, so wie die Franzosen [39] und das ganze Altertum zu dem anderen, da beide gleich weit von der Natur abstehen: steife Regelmäßigkeit ist gerade der entgegengesetzte Punkt von fantastischen Scharawadgi's."⁸⁰⁵

Auch wenn die Adaption von »Sharawadgi« mißglückte, so blieb doch der sich erst entwickelnde, noch traditionslose Landschaftsgarten ein prinzipiell oppositionelles, antitraditionelles und daher für neue beziehungsweise fremde Formen besonders offenes System. Zudem bestand sein Hauptanliegen auch gerade darin, ein solches offenes System darzustellen und seine Vorzüge zu propagieren. Neue und fremde, bisher unzulässige Formen konnten in ihm besser integriert und assimiliert werden als in bereits vollständig und fest durchstrukturierten alten Systemen. Nachdem »Sharawadgi« als strukturelles Prinzip nicht mehr in Frage kam, »erfanden« die Protagonisten des Landschaftsgartens ein eigenes, neues Gestaltungs- und Ordnungsprinzip: Sie suchten nach "idealen Urbildern (images)"⁸⁰⁶ der Natur und der Vergesellschaftung und fanden sie in den geschriebenen und gemalten Bildern idealer und utopischer Natur- und Kulturzustände.⁸⁰⁷ Diese Bilder versuchten sie nach den Kompositionsprinzipien des zweidimensionalen Tafelbildes und des Bühnenbildes in ihren Gärten dreidimensional nachzubauen, um dadurch ihre Weltanschauung darzustellen und den Rezipienten für diese einzunehmen.⁸⁰⁸ Solche Bilder, genannt »scenes« (»scènes«, »Szenen«) oder »pictures« (»tableaux«, »Bilder«), bestanden aus natürlichen Elementen (Landschaft, die zum Teil jedoch künstlich angelegt wurde) und kulturellen Elementen (Architektur, Skulptur und andere tote oder lebende »Staffage«).⁸⁰⁹ Sie waren nicht mehr, wie etwa noch in Versailles, auf das Hauptgebäude (Schloß, »House«) "herrschaftszentriert"⁸¹⁰ und in allen ihren einzelnen, hierarchisch einander untergeordneten und durch Haupt- und Nebenalleen und -kanäle streng von ein-

⁸⁰³ Zur Textgeschichte siehe Dobai 1974-1984, Bd. 2, S. 285.

⁸⁰⁴ Walpole 1994, S. 36-37.

⁸⁰⁵ Walpole 1994, S. 38-39.

⁸⁰⁶ Buttlar 1982, S. 62.

⁸⁰⁷ Zu den geschriebenen und gemalten Vorbildern siehe Maisak 1981.

⁸⁰⁸ Zum Kompositionsprinzip der »Bildhaftigkeit« siehe Buttlar 1982, besonders S. 63-83; Herzog 1989, S. 122-172; Buttlar 1990.

⁸⁰⁹ "Um ihr [der Gartenkunst] mehr Leben und Interesse mitzuteilen schlägt Watelet [1774] vor, bey den Tempeln, Altären, Triumphbögen Pantomimen erscheinen zu lassen, die, nach dem Costume gekleidet, Ceremonien nachahmten, opferten, tanzten. Wenn diese Idee vielleicht zu spitzfindig und von der Bestimmung eines Gartens zu entfernt scheint; so möchte dagegen die Anstellung arkadischer Beschäftigungen und Feste mehr gartenmäßig seyn." Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 146. Zu den "arkadischen Beschäftigungen und Festen" siehe Herzog 1989, S. 32; zu den »Ziereremiten« siehe Sitwell 1995, S. 33-53: "Von Uralten und Schmuck-Eremiten".

⁸¹⁰ Ich übernehme diesen Schlüsselbegriff von Jutta Held 1990.

ander abgegrenzten Teilen immer auf dieses Hauptgebäude bezogen, sondern, jedes für sich selbst bestehend, auf dem weiten Gartengelände verstreut und nur durch einen mäandernden Gürtelweg (»belt-walk«, »circuit«),⁸¹¹ welcher den Gartenrundgang keineswegs streng kanalisierte, sondern auch Abschweifungen erlaubte, zur »Bildergalerie« locker miteinander verbunden.⁸¹² Was sich scheinbar so einfach zusammenfassen läßt, war in Wirklichkeit ein komplexer Entwicklungsprozeß, in welchem viele Faktoren zusammenkommen mußten, um den Landschaftsgarten zur raffiniertesten und »fortschrittlichsten« Kunstform des 18. Jahrhunderts und zur Wiege des künstlerischen Stilpluralismus werden zu lassen. Nur einige wesentliche dieser Faktoren, die man erst in den letzten zwanzig Jahren gründlich zu erforschen begonnen hat, können hier angesprochen werden.

Um ihr moral- und gesellschaftsphilosophisches Denken nicht nur veranschaulichen, sondern damit auch den Rezipienten beeinflussen zu können, und um ihre Botschaft durch die Verknüpfung mit Emotionen besonders wirkungsvoll zu vermitteln, mußten die Landschaftsgartenkünstler über genaue Kenntnisse der ästhetischen beziehungsweise psychischen Wirkung von Natur- und Kunstgegenständen auf den Menschen verfügen. Die Voraussetzungen hierfür waren seit dem Ende des 17. Jahrhunderts mit der von England ausgehenden Philosophie des Sensualismus und seiner Lehre von den Assoziationen geschaffen worden, deren Erkenntnisse im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts auch in die kontinentale Kunsttheorie einzufließen begannen⁸¹³ und die bereits in der »Querelle des Anciens et des Modernes« vorgenommenen Relativierungen der Regeln der Kunst weiter fortschreiten ließen. In seinen 1719 erschienenen »Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture« sah der Abbé Jean-Baptiste Du Bos die Qualität eines Kunstwerks ausdrücklich nicht mehr in erster Linie in der Vollkommenheit seiner Befolgung der Regeln und seines Vermögens zur Nachahmung der Natur, sondern in der Vollkommenheit seiner Wirkung auf die Sinne des Rezipienten, in dessen Psyche sich die Sinneseindrücke zu einer »Bewegung« vereinigen würden, deren Intensität für Du Bos und seine geistigen Nachfolger nunmehr den entscheidenden Maßstab für die Güte des Kunstwerks darstellte. "Denn", so schrieb Du Bos, "das erste Ziel der Dichtung und der Malerei ist es, uns zu rühren. Die Gedichte und Gemälde sind nur in dem Maße gute Werke, in dem sie uns bewegen und fesseln."⁸¹⁴ Die Forderung, die emotionalen und emotionalisierenden Potenzen des Kunstwerks zu erkennen und bei der Herstellung neuer Kunstwerke auszuschöpfen, setzte sich auch in der Architektur und in der Landschaftsgartenkunst durch.

Christian Cay Lorenz Hirschfeld behandelte in seiner »Theorie der Gartenkunst« (1779-1785),⁸¹⁵ die man mit Dora Wiebenson als "letzte, umfassende und wahrscheinlich endgültige [zeitgenössische] Stellungnahme" zur gesamten europäischen Landschaftsgartenbewegung auffassen kann,⁸¹⁶ die »Wirkungen« und »Bewegungen«, die die Gartenkunst auslösen könne, auf nahezu siebzig Seiten.⁸¹⁷ Für Hirschfeld setzten sich die Wirkungen der Gartenbilder aus dem Zusammenspiel der aufeinander abgestimmten "Charaktere" von Landschaft und Architektur zusammen, wo-

⁸¹¹ Buttlar 1982, S. 81.

⁸¹² Die Analogie zwischen Landschaftsgarten und Bildergalerie war weitverbreitet. Siehe dazu Herzog 1989, S. 31 u. S. 213, Anm. 100.

⁸¹³ Siehe hierzu ausführlicher Herzog 1989, S. 119-122.

⁸¹⁴ "Puisque le premier but de la Poésie et de la Peinture es de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent." Du Bos 1967, Bd. 2, S. 339.

⁸¹⁵ Zu Hirschfeld und seine »Theorie der Gartenkunst« siehe Schepers 1980.

⁸¹⁶ "[...] one final, comprehensive, and probably definitive statement on the picturesque garden [...]". Wiebenson 1978, S. 79.

⁸¹⁷ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 161-230, wobei er sich hauptsächlich und ausdrücklich auf Henry Homes (Lord Kames) »Elements of Criticism« (1762-1765) bezieht, in welchen dieser auch die nach dem Assoziationsprinzip verbundenen psychologischen Elemente eines Kunstwerks untersucht.

bei den Landschaftscharakteren bestimmte Bauformen und "Bauarten" oder "Baukünste" - das Wort »Stik« benutze er nicht - zugeordnet waren: "Der Charakter jeder Scene bestimmt, welches Gebäude ihr angemessen ist".⁸¹⁸ Der Autor nennt vier Charaktere, die im Garten dargestellt und nachfühlbar gemacht werden sollten, und ordnet ihnen bestimmte Gebäudeformen zu:⁸¹⁹ 1. das "Angenehme" (mit kleinen rustikalen und regellosen Architekturen, aber auch mit Tempeln nach »klassischem« Vorbild);⁸²⁰ 2. das "Melancholische" (mit Einsiedeleien, gebaut unter " Vernachlässigung der Verhältnisse der Baukunst",⁸²¹ mit griechischen Tempeln und gotischen Ruinen); 3. das "Romantische" (mit Höhlen, Grotten und Architekturen einer "Bauart", die "seltsam, regellos, abweichend von dem gewöhnlichen Gepräge und den angenehmen Verhältnissen der griechischen Architektur seyn" sollte,⁸²² wozu gotische und maurische Architekturen und insbesondere gotische Ruinen aber letztlich auch wiederum griechische Tempel gezählt wurden); 4. das "Feierliche" (mit "bejahrten Bergschlössern und Thürmen [...] Ruinen von majestätischen Gebäuden"⁸²³ und wiederum Tempeln und Einsiedeleien). Die Überschneidungen in den Zuordnungen von Landschafts- und Architekturcharakteren lassen erkennen, daß es sich bei diesen Kontextualisierungen nicht um fest kanonisierte,⁸²⁴ sondern lose Verknüpfungen mit unbedingt notwendigen Unschärfen handelte. Nur diese Unschärfen ließen der subjektiven Einbildungskraft des Rezipienten Raum für eigene Assoziationen, von denen die in ihm entstehenden Wirkungen letztlich abhängen.

In Hirschfelds Zuordnungen bestimmter Formen zu bestimmten Charakteren scheinen immer noch die antiken und »neu-antiken« Prinzipien des Zusammenstimmens und der Angemessenheit aus der Rhetorik und der Musiktheorie durch, die nun jedoch nicht mehr an verbindliche Regeln, sondern an psychische Anmutungen gebunden werden, die subjektiv und individuell variieren können. Im Begriff des »Charakters« werden die Stile der Bauarten als Ausdrucks- und Anmutungsmodi verstanden und angewendet. Dieses gilt nicht nur für die »in Ordnung gebrachten« exotischen Stile, sondern auch - und dieser Umstand ist von großer Bedeutung - für die historischen Stile wie den der Gotik und den Stil der im »Greek oder Doric Revival« wiederentdeckten Architektur der griechischen Antike, die in der neuen Architekturproduktion (anders als in der beginnenden Kunstgeschichte) noch nicht (beziehungsweise nicht primär) im wissenschaftlichen Sinne entwicklungsgeschichtlich, sondern künstlerisch als Modi in einem gegenwärtig vorhandenen Bestand von Modi verstanden werden und deren Historizität in erster Linie als Anmutungs- und Ausdrucksqualität aufgefaßt wird.⁸²⁵

Der Begriff »Charakter« kann begriffsgeschichtlich auf die weiter oben angesprochene Charakterlehre La Bruyères zurückgeführt werden⁸²⁶ und zeigt die schon bei Cordemoy sich anbahnende Durchsetzung der Wirkungsästhetik in der Architekturtheorie an. Spätestens seit Germain Boffrands architekturtheoretischen Ausführungen über den »caractère« im »Livre d'architecture« (1745) diente er dazu, die diffusen und unscharfen Wirkungen der Architektur auf den Rezipienten zu erfassen. Jedes Bauwerk sollte nach Boffrand sowohl in seiner äußeren als auch in seiner inneren Gestalt dem Charakter seines Erbauers und Bewohners, sowie dem Charakter seiner

⁸¹⁸ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 50.

⁸¹⁹ Ich folge bei dieser Aufzählung der Zusammenstellung von Schepers 1978, S. 79-80.

⁸²⁰ Hirschfeld 1973, Bd. 2 [IV, 1782], S. 39.

⁸²¹ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 103.

⁸²² Hirschfeld 1973, Bd. 2 [IV, 1782], S. 112.

⁸²³ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 227.

⁸²⁴ Vgl. dagegen Schepers 1978, S. 79, der meinte, es sei möglich, "Empfindung in kanonisierter Form" zu provozieren.

⁸²⁵ Siehe dazu: Bialostocki 1981, S. 30-31.

⁸²⁶ La Bruyères Lehre geht wiederum zurück auf Theophrast. Siehe dazu Seidel 1971.

Funktion entsprechen und diesen darstellen.⁸²⁷ Boffrand schuf mit seiner Charakterlehre, die von seinen Nachfolgern Jacques-François Bondel und besonders Nicolas Le Camus de Mézières weiter ausgebaut wurde, die konzeptionellen Voraussetzungen für die »Revolutionsarchitektur« und die »architecture parlante«⁸²⁸ sowie für die besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts praktizierte Zuordnung bestimmter historischer Stile zu bestimmten Bauaufgaben.⁸²⁹

Um bestimmter Wirkungen willen durfte die Architektur nicht nur, sondern mußte sogar, wie Hirschfeld forderte, ihre traditionellen Regeln und ihr "gewöhnliches Gepräge" ignorieren beziehungsweise ausdrücklich gegen sie verstoßen. Besonders drastisch manifestierte sich diese Forderung in einer im 18. Jahrhundert in sehr zahlreichen Exemplaren errichteten Architekturform, bei der selbst die der Architektur wesensmäßigen Nutzfunktionen dem Diktat der Wirkungsästhetik geopfert wurden - in der künstlichen Ruine. "In der That, so lange man noch nicht angefangen hatte, von allen Gegenständen der Landschaft die Wirkungen zu berechnen, die sich zur Erweiterung und Verstärkung der Gartenempfindungen vortheilhaft anwenden lassen, so lange konnte man nicht auf eine künstliche Nachahmung der Ruinen fallen. Sie sind daher erst in den neuern Gärten der Engländer in Gebrauch gekommen."⁸³⁰

Die künstlichen Ruinen, die - wie sämtliche Gebäude im Landschaftsgarten - nicht in erster Linie als Architekturen in deren üblichen Funktionen, sondern als Katalysatoren für Assoziationen und Stimmungen und als Identifikatoren bestimmter Kulturzustände fungierten, bedeuteten, wie Bruno Reudenbach belegen konnte, "eine letztmögliche Steigerung der Aussagequalitäten" von Architektur, "eine letzte Möglichkeit, die Intensität der Architekturwirkung auf die Psyche des Betrachters zu steigern."⁸³¹ Um möglichst intensive Wirkungen und Gefühle hervorrufen zu können, wurde die Architektur als Ruine ihrer bisherigen wesensmäßigen Bedingtheiten - ihrer beiden funktionalen Hauptkriterien im vitruvianischen Architektursystem, der »firmitas« und »utilitas« - sowie der bisherigen Proportionskanones, die in der Ruine zerbrochen wurden, entfremdet. Hirschfeld beschrieb die Wirkungen der Ruinen und dabei indirekt auch die wesentlichen neuen katalysatorischen und identifikatorischen Funktionen intakter Architekturen im Landschaftsgarten folgendermaßen:

"Ruinen als Werke der Nachahmung in Gärten betrachtet, haben bey dem ersten Anblick so viel Auffallendes, daß man sich mit Recht darüber verwundern zu dürfen scheint, wie man sie mit Bedacht anlegen kann. Es scheint ein Eingriff in die Vorrechte der Zeit zu seyn, deren Wirkung sich ohne unsere Beyhülfe in der Verschlimmerung und Auflösung der Dinge zeigt; eine übel verstandene Anwendung der Kunst zu bauen, die durch Schöpfung und nicht durch Zerstörung sich anzukündigen pflegt; eine Verletzung der Annehmlichkeiten der Natur, die sich wundern muß, mitten in ihrem Schooße klägliche Steinhaufen von der Hand des Menschen, die sie sonst wegzuschaffen beschäftigt war, hingeworfen zu sehen.

[...]

Vornehmlich aber sind es die Wirkungen der Ruinen, die ihre Nachahmung nicht allein rechtfertigen, sondern selbst empfehlen. Zurückerinnerung an die vergangenen Zeiten und ein gewisses mit Melancholie vermischtes Gefühl des Bedauerns sind die allgemeinen Wirkungen der Ruinen. Allein diese Wirkungen können von dem besondern Charakter und der vormaligen Bestimmung, von dem Alter, von der oft deutlichen, öfters ungewissen Einrichtung und Gestalt, von den hie und da halb vertilgten Aufschriften eines verfallenen Gebäudes, von der Lage und von andern Umständen, die auf Begebenheiten und Sitten hinwinken, mannigfaltige Modificationen [111] annehmen. So erwecken die Ruinen eines Bergschlosses, eines Klosters, eines

⁸²⁷ Boffrand 1966. Vgl. Germann 1974, S. 21-22.

⁸²⁸ Die Entwicklung der Charakterlehre in der Architekturtheorie wird ausführlich bei Krufft 1991, S. 162-185 und noch ausführlicher bei Szambien 1986, S. 174-199 erörtert. Krufft hat in der Einführung zu einem von ihm herausgegebenen Nachdruck einer anonymen deutschen Charakterlehre von 1785 [Krufft 1986] auch deren deutsche Rezeption verfolgt. Vgl. dazu auch Schütte 1989.

⁸²⁹ Siehe dazu zuletzt Fillitz 1996a.

⁸³⁰ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 110.

⁸³¹ Reudenbach 1979, S. 92.

alten Landsitzes sehr abgeänderte Bewegungen, besonders abgeändert durch die Betrachtung der Zeit und anderer Umstände, die an sich so vielfältig unterschieden seyn können. Man kehrt in Zeiten zurück, die nicht mehr sind. Man lebt auf einige Augenblicke wieder in den Jahrhunderten der Barbarey und der Fehde, aber auch der Stärke und der Tapferkeit; in den Jahrhunderten des Aberglaubens, aber auch der eingezogenen Andacht; in den Jahrhunderten der Wildheit und der Jagdbegierde, aber auch der Gastfreundschaft. Allein außer einem Bergschlosse, einem Kloster, einem alten Landsitz können noch Ruinen von andern Arten von Gebäuden ihre besondern Wirkungen verbreiten. Bey allen Ruinen aber stellt der Geist unvermerkt eine Vergleichung zwischen ihrem vormaligen und ihrem jetzigen Zustande an; die Erinnerung an Begebenheiten oder Sitten der Vorwelt wird erneuert; und die Einbildungskraft nimmt aus den vorliegenden Denkmälern Veranlassung, weiter zu gehen, als der Blick reicht, sich in Vorstellungen zu verlieren, die eine geheime, aber reiche Quelle des Vergnügens und der süßesten Melancholie enthalten.

Dies sind die Wirkungen der wahren Ruinen; und wenn die nachgeahmten mit einer glücklichen Täuschung angelegt sind, so können sie fast eben diese Wirkungen haben. Und durch diese Wirkungen werden die Ruinen eine schätzbare Gattung, Werke von einem eigenthümlichen Charakter; sie erregen Vorstellungen und Empfindungen, welche die Gebäude selbst, wenn sie noch vollständig wären, nicht hervorbringen würden."⁸³²

Wie die intakten Architekturen in den Gartenbildern fungierte auch die Ruine nicht eigentlich als Architektur, sondern als eine Art von komplexem Bild, durchaus auch im Sinne des seit der Antike typisierten Bühnenbilds, an das in der sichtbaren Architektur zugleich der jeweilige Stimmungscharakter (tragisch, komisch, satyrisch) gebunden war.⁸³³ Diese Bilder wurden eingesetzt, um "auf Begebenheiten und Sitten hin[z]uwinken", die "Erinnerung an Begebenheiten oder Sitten der Vorwelt" zu erneuern und durch die hinzutretenden fremden Architekturen auf andere, alternative Kulturzustände und Gesellschaftsmodelle hinzuweisen und diese unter Mithilfe der Einbildungskraft des Rezipienten vergegenwärtigen und erlebbar machen zu können. Wie bei jedem vollständigen Bühnenbild wurden nicht nur Architekturen und Landschaften, sondern auch die notwendigen Requisiten aufgeboten. So war etwa die für Marie-Antoinette in Rambouillet gebaute Molkerei bis zu den für die Käserei notwendigen Utensilien komplett »neu-etruskisch« durchgestaltet.⁸³⁴



Abb. 81: Der »Tempel der modernen Philosophie« in Ermenonville. 1776-1777. Foto G. Herzog, 1982.

Mit seinen Wunschräumen und Wunschzeiten, in die der Rezipient sich hineinversetzen konnte, erlaubte der Landschaftsgarten ein ästhetisches Erleben der weiter oben (in Kap. IV.3) geschilderten, in den literarischen Fiktionen praktizierten Perspektivwechsel, das Erleben des eigenen Selbst in anderen Identitäten. In einer Sonderform der künstlichen Ruine, der sogenannten »zukünftige Ruine« (»ruine future«) wurde auch die dort erläuterte »Futurisierung der Gegenwart« bildkünstlerisch umgesetzt: Bisher weiß man zwar nur vom »Tempel der modernen Philosophie« in Ermenonville [Abb. 81],⁸³⁵ daß es sich bei dieser künstlichen Ruine um eine »ruine future« handelt, das heißt nicht etwa um die Ruine eines ehemals intakten, vollendeten Bauwerks, sondern um ein

⁸³² Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 110-111.

⁸³³ Siehe dazu Buttlar 1982, S. 67 und Herzog 1989, S. 160-165.

⁸³⁴ Herzog 1989, S. 45-53.

⁸³⁵ Zum »Tempel der modernen Philosophie« siehe die Monographie von Klein 1995.

erst in der Zukunft zu vollendendes Bauwerk, das sich im transitorischen Stadium der Ruine präsentiert, doch in der Malerei und in den Architekturentwürfen der Zeit ist dieses Phänomen mehrfach belegt.⁸³⁶

Zeitlich parallel zur Hirschfelds Theorie der Gartenkunst erschienen auf dem Kontinent Vorlagen- und Musterbücher für die Anlage von Landschaftsgärten und den Bau ihres architektonisches Meublements, welche vielfach die oben aufgeführten englischen Werke rezipierten. Zu den wichtigsten und populärsten dieser Musterbücher, die meist in aufeinander folgenden Heften herausgegeben wurden, gehörten die »Détails des nouveaux jardins à la mode« (1776-1778) des Georges Louis Le Rouge und das von Johann Gottlieb Grohmann von 1796 bis 1806 gelieferte »Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern, um Gärten und ländliche Gegenden, sowohl mit geringem als auch großem Geldaufwand nach den originellsten Englischen, Gothischen, Sinesischen Geschmacksmanieren zu verschönern und zu veredeln«.

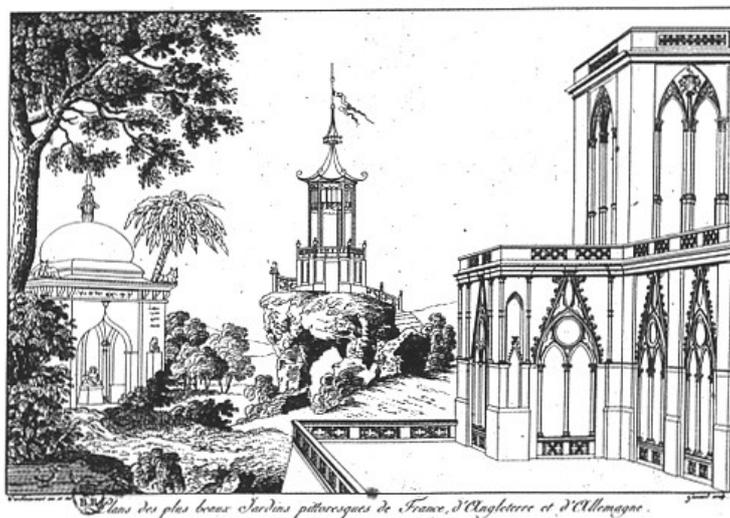


Abb. 82: Jean Charles Krafft: Kupferstich. Frontispiz aus »Plans des plus beaux Jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne«, 1809-1810.

Die in diesen Musterbüchern publizierten und in den »Tableaux« des Landschaftsgartens gebauten Architekturen [Abb. 82-106], die griechischen und römischen Tempel, die gotischen Kapellen, die chinesischen Pagoden, die »maurischen« Moscheen, die ägyptischen Pyramiden, deren ursprüngliche Identität sakraler Natur war, wurden unter dem Primat ihrer Ausdrucks- und Anmutungsqualitäten in neuen, ihnen »unangemessenen« Funktionen eingesetzt, die schon nicht mehr nur als »säkular«, sondern bereits als »trivial« bezeichnet werden können. Pyramiden wurden zu Eiskellern, Tempel zu Molkereien, Pagoden zu Spielsalons und Kapellen zu Meiereien. In den Rezeptionen kulturell fremder Architekturformen begann sich der Verlust der ursprünglichen Identitäten der Kunstwerke, der Verlust ihrer ehemals kultischen, religiösen oder auch sozialen funktionalen Kontextbindungen abzuzeichnen, die Hegel später für alle Gattungen der Kunst konstatieren sollte, und die Zeitgenossen waren sich dieses Wandels auch bewußt. Manche, wie Hirschfeld, tolerierten ihn in gewissen Grenzen, jedoch nicht ohne den Ausdruck inneren Befremdens, andere sahen darin ein Symptom fortschreitenden moralisch-ethischen Verfalls. Hirschfeld schrieb:

⁸³⁶ Siehe dazu Petzet 1961, S. 78; Corboz 1978, S. 45-51; Reudenbach 1979, S. 92, Zimmermann 1989, S. 171-176. "Zu Albert Speers Ruinenwerttheorie" und den "Staatsbauten des Tausendjährigen Reiches als vorprogrammierte Ruinen" siehe Schönberger 1987.

"Die Tempel sind nicht mehr gottesdienstliche Gebäude für uns; sie verlangen daher in dem Innern keine Anordnung, als sie im Alterthum hatten. Sie können, wie wir an den Tempeln zu Kew bemerkt haben, in den innern Theilen zur Bewohnung, oder zum angenehmen Aufenthalt, nach dem Gebrauch unsers Zeitalters, eingerichtet werden. Was vormals Zelle, geweihter Ort, Sitz der Gottheit war, kann jetzt ein Saal seyn."⁸³⁷

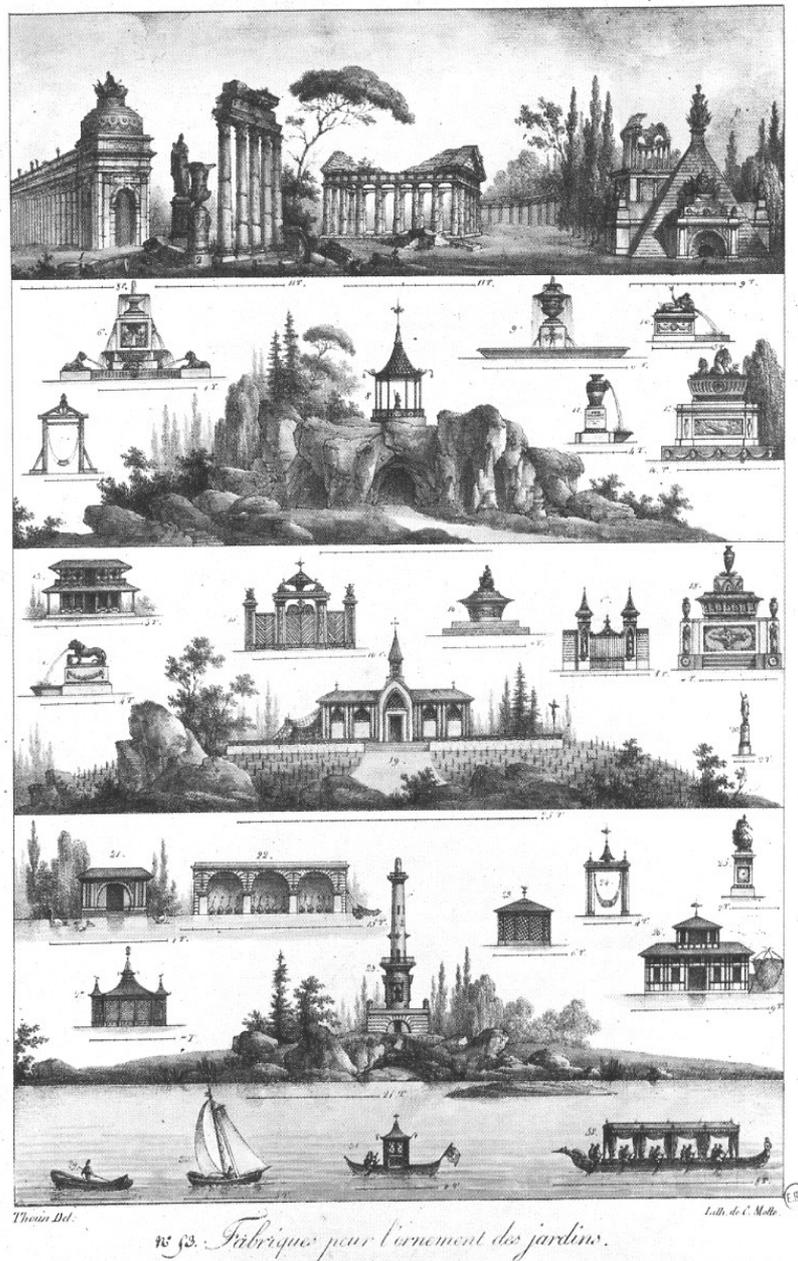


Abb. 83: C. Motte: »Fabriques pour l'ornement des jardins«.
Lithographie aus Gabriel Thouin: Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins. Paris 1820.

837

Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 74-75. Zwei Generationen später sollte Hegel in seinen Ästhetik-Vorlesungen einen noch weiteren Fortschritt der Säkularisierung feststellen. In seinen Ausführungen über "Die Stellung der Kunst im Verhältnis zur Religion und Philosophie" schrieb er: "Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen: es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr." Hegel 1976, Bd. 1, S. 110.

VI.2 Aus den Gärten in die Städte

Die Assimilation neuer fremder und neuer alter Stile in die Architektur
des 19. Jahrhunderts und ihre Wertung

Ähnlich wie Hirschfeld beklagte auch der englische Architekt James Malton in seinem »Essay on British Cottage Architecture« (1798) die ästhetische, semantische, funktionale, regionale und auch nationale Unterschiedslosigkeit in der Behandlung der Architekturstile und deren, den jeweiligen besonderen Bauaufgaben, Zweckmäßigkeiten und Bedeutungen unangemessenen Einsatz:

"Bei dem gegenwärtig in England praktizierten Architekturstil werden keine Unterscheidungen gemacht: Jede Bauaufgabe wird gleich behandelt. Stadtkirchen sind kaum von Lagerhäusern zu unterscheiden und noch weniger von Stallungen, deren Türme wegen. Gewöhnlich werden Landhäuser in ähnlicher Form wie Häuser in den Straßen Londons errichtet. Die Besonderheiten der einzelnen Nationen zeugen in England eine Bastardgattung; die derben Ornamente von Hindustan verdrängen die griechischen, und der zurückgekehrte Nabob, erhitzt von der Jagd nach Reichtum, glaubt zugleich mit seinem Geld die Hitze des Ostens einzuführen, und wir sehen die heruntergelassene Markise im feuchten Klima Britanniens den kühlen Schatten werfen. Und in den schmalsten Straßen Londons begegnen uns die neumodischen italienischen Fenster, die bis zum Fußboden reichen, mit den langen Balkonen, ursprünglich dazu gedacht, die Rasenflächen, Perspektiven und Haie Claude Lorrains im Sommerglanz zu genießen oder auf die Kanäle Venedigs hinabzusehen, damit man sich des Überblicks über die schmutzigen Straßen erfreue und in vollen Zügen die aufsteigenden Wohlgerüche ihrer Ausdünstung oder den Staub der Straßenkehrer einatme."⁸³⁸

Wie aus Maltons Klage hervorgeht, hatten die fremden Architekturstile begonnen, ihr Reservat der Gartenkunst zu verlassen und sich aus ihrer Rolle der »Staffagearchitektur« zu emanzipieren. Und auch neue fremde Stile, wie "die derben Ornamente von Hindustan" hatten ihren Weg nach England gefunden und begannen die englische Architektur, wie Malton sich ausdrückte, zu »bastardisieren«. Horace Walpoles »Strawberry Hill«,⁸³⁹ das er zwischen 1748 und 1777 neugotisch umbaute und erweiterte, war nicht mehr nur ein kleiner »eyecatcher« in einer Gartenszene, wie die seit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts in vielen Gärten errichteten »gotischen« Kleinbauten (Einsiedeleien, Tempel, Ruinen etc.), sondern ein »castle« von beträchtlichen Ausmaßen. Auch das Herrenhaus »Sezincote«, das der aus Indien "zurückgekehrte Nabob" Samuel Pepys Cockerell, auf den Malton in seiner Kritik zielte, sich zwischen 1803 und 1808 im »indischen Stil« bauen ließ, stand zwar in einem Garten, fungierte jedoch bereits nicht mehr als bloße »ornamental architecture«, wie noch der drei Jahre zuvor als erster »indischer« (und nicht mehr »indianischer«) Bau in England errichtete, kleine Gartentempel in Melchet Park.⁸⁴⁰ Die Vorbilder für die englische Rezeption indischer Architektur hatten William Hodges, wie bereits in der Einleitung erwähnt, mit seinen »Select views of India« (1786) und Thomas Daniell und sein Neffe William Daniell erbracht, die zwischen 1786 und 1793 durch Indien gereist waren.⁸⁴¹ Ihre dort entstandenen Zeichnungen hatten die Daniells in Aquatinta-Technik drucken lassen und als »Oriental Scenery« (1795-1815), »Antiquities of India« (1799-1804) und »Hindoo Excavations in the Mountains of Ellora« (1803-1804) herausgegeben. Auf diese Vorbilder konnten auch die Architekten zurückgreifen, die ab 1801 den klassizistischen »Marine Pavilion«, den Landsitz des englischen Kronprinzen und späteren Königs George IV. im Seebad Brighton, zum »Royal Pavilion« umgestalten sollten. Obwohl hier und im folgenden nicht die bereits von Patrick Conner (1979) und Stefan Koppelkamm (1987) geschriebene Geschichte der exotischen Bauten des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa referiert werden soll, ist es für die weiteren Betrachtungen doch wichtig, etwas näher auf die Umstände der Baugeschichte des »Royal Pavilion« einzugehen.

⁸³⁸ Malton 1972, S. 10. Zit. in der Übers. von Germann 1974, S. 56. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁸³⁹ Zu Strawberry Hill siehe Miller 1986.

⁸⁴⁰ Conner 1979, S. 117-124; Koppelkamm 1987, S. 40-45. Abb. in Koppelkamm 1987, S. 43.

⁸⁴¹ Zu den Daniells siehe Archer 1962 und 1980.

Erste Entwürfe des Architekten Henry Holland sahen einen »chinesischen« Umbau vor und veranlaßten zum Zusammenkauf einer umfangreichen chinesischen Innenausstattung bei der East India Company. Mit der Ablösung Hollands durch den Architekten William Porden im Jahr 1802 wurde der chinesische »Stil« jedoch wieder in Frage gestellt, denn Porden favorisierte zu dieser Zeit die indische Architektur. Die letztendliche Entscheidung für eine indische Umgestaltung des »Marine Pavilion« wurde durch Pordens aufsehenerregenden Bau der Royal Stables (1803-1805) in unmittelbarer Nähe zum »Pavilion« herbeigeführt, einen glasüberkuppelten Zentralbau, versehen mit den als »typisch indisch« zu assoziierenden Formenklischees der Zackenbögen, Zierminarette und Zinnen. Bemerkenswert an diesem Bau war und ist, wie Stefan Koppelkamm herausgestellt hat, die selbsttragende, fünfundzwanzig Meter überspannende Kuppelkonstruktion aus Holzrippen. "Die Stables waren in doppelter Hinsicht ein ungewöhnliches Experiment: ein stilistisches und ein technisches. Die Verwendung eines neuartigen Baustils verband sich mit der wahrscheinlich frühesten verglasten Tragwerkkonstruktion in Kuppelform."⁸⁴²

Im Jahr 1806, in dem Porden - wohl an die bereits gekaufte Inneneinrichtung denkend - dem Kronprinzen doch noch einen »chinesischen« Entwurf für den »Pavilion« vorlegte, trat der Architekt und Gartenkünstler Humphrey Repton auf den Plan und unterbreitete dem Prinzen einen Entwurf im indischen Stil, den er später als Album mit dem Titel »Designs for the Royal Pavilion at Brighton« (1808) veröffentlichen sollte. Er begründete seine Entscheidung für den indischen Stil in erster Linie mit einer in seinen Augen notwendigen Kompatibilität mit Pordens »Royal Stables« - ein Umstand, dem Porden offensichtlich keine große Bedeutung beigemessen hatte -, aber er führte noch weitere Gründe an, die uns zeigen können, wie subjektiv die verschiedenen "Charaktere" der Stile den Architekten anmuten konnten und daß auch die historischen Stile ("griechisch" und "gotisch") eher in ihren Ausdrucksqualitäten als in ihrer Historizität bedacht wurden:

"[...] weder der griechische noch der gotische Stil könnten dem [des Gebäudes der »Royal Stables«] angeglichen werden, das so sehr den Charakter eines orientalischen Gebäudes trägt. Ich erwog alle verschiedenen Stile verschiedener Länder, im Bewußtsein der Gefahr, ich könnte etwas gänzlich Neues zu erfinden versuchen [!]. Das Türkische war nicht einwandfrei, weil es eine Verfälschung des Griechischen [hier: Byzantinischen] ist, das Maurische, weil es ein schlechter Abklatsch des Gotischen ist, das Ägyptische war zu schwerfällig für den Charakter einer Villa, das Chinesische zu leicht und kleinlich für das Äußere, obwohl man es im Inneren verwenden mag, und die Muster von Ava waren noch kleinlicher und extravaganter. So blieb, wenn irgendein bekannter Stil übernommen werden sollte, keine andere Möglichkeit, als aus der Architektur Hindustans solche Formen zusammenzustellen, welche für diesen Zweck verwendbar gemacht werden könnten."⁸⁴³

Trotz seiner aufwendigen Bemühungen hat Repton den Auftrag zum Bau des »Royal Pavilion« nicht erhalten, aber es ist gut möglich, daß er dem Gewinner um den Entwurfswettbewerb, dem Architekten John Nash, noch ein richtungsweisendes Argument für die endgültige Wahl des indischen Stils geliefert hat: er hielt ihn, da viele Architekturelemente in Gußeisen vorfabriziert werden konnten, im Vergleich zum gotischen für billiger.⁸⁴⁴ John Nash, der den relativ bescheidenen »Pavilion« in den Jahren 1815 bis 1822 zu einem pompösen »indischen« Palast um- und aus-

⁸⁴² Koppelkamm 1987, S. 47-48 (mit Abbildungen).

⁸⁴³ "[...] neither the Grecian nor the Gothic style could be made to assimilate with what had so much the character of an Eastern building. I considered all the different styles of different countries, from a conviction of the danger of attempting to invent anything entirely new. The Turkish was objectionable, as being a corruption of the Grecian; the Moorish, as a bad model of the Gothic; the Egyptian was too cumbrous for the character of a villa; the Chinese too light and trifling for the outside, however, it may be applied to the interior; and the specimens from Ava were still more trifling and extravagant. Thus, if any known style were to be adopted, no alternative remained but to combine from the Architecture of Hindustan such forms as might be rendered applicable to the purpose." Repton 1808, S. vi. Ava ist die ehemalige »Hauptstadt« von Birma.

⁸⁴⁴ Koppelkamm 1987, S. 50.

baute, war nicht nur im Klassizismus und im indischen Stil »zu Hause«: sein Landhaus Cronhill (1802) hatte er bereits im »italienischen Stil« (frühe Neurenaissance) errichtet, die Landsitze Ravensworth und Caerhays Castle (beide 1808) als gotische Burgen.⁸⁴⁵

Wie das Beispiel von Pordens verglaster Kuppelkonstruktion der »Royal Stables« und Rep-ton's Verweis auf preisgünstige Vorfabrikation von Architekturelementen im Eisenguß andeutete, konnten gerade bei der Konstruktion von Bauten in differenten Stilen, deren ästhetisches Gepräge in europäischen Augen noch nicht kanonisiert und an die Verwendung bestimmter Baumaterialien gebunden war, "Experimente mit ausgefallenen Grundrissen und neuen Baustoffen" erfolgen: "So war die Verwendung von Eisen erlaubt, sobald man sich außerhalb herkömmlicher ästhetischer Kategorien bewegte. Zudem waren die statischen Eigenschaften des neuen Baustoffes, den viele als nicht architekturgemäß ablehnten, häufig die beste Voraussetzung für das Spiel mit Naturformen und exotischen Architekturmotiven. Nicht nur dünne Bambussäulen oder ganze Bambustreppen [...], sondern auch komplizierte islamische Dekorationsformen ließen sich in Eisen gießen und rationell vervielfältigen. Vor allem in den maurischen Bauten des neunzehnten Jahrhunderts fällt die häufige Verwendung von Gußeisen auf: Die filigrane Wirkung der maurischen Arkaden auf ihren hohen schlanken Säulen hätte man mit keinem anderen Material besser erzielen können."⁸⁴⁶ Das erste komplett in Gußeisen errichtete Bauwerk Europas war die »Iron Bridge« (1779) über den Severn in Coalbrookdale, wo seit 1709 Gußeisen produziert wurde.⁸⁴⁷

Für den »maurischen« Stil islamischer Architektur, der bisher vorwiegend aus den erwähnten Werken von Grelot und Fischer von Erlach rezipiert werden konnte, boten die 1779 von Henry Swinburne in seinen »Travels through Spain in the Years 1775 and 1776« veröffentlichten Abbildungen neue Vorbilder.⁸⁴⁸ Doch erst der im Jahr 1813 von dem englischen Architekten James Cavanah Murphy publizierte Prachtband über »The Arabian Antiquities of Spain«, ausgestattet mit neunzig großformatigen und erstmals bis ins Detail getreuen Kupferstichen, eröffnete eine intensive wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit den maurischen Bauten in Granada (Alhambra) und Cordoba, die im 19. und noch im frühen 20. Jahrhundert in zahlreichen Villenbauten, wie etwa der »Wilhelma« (ab 1842) in Stuttgart, und in städtischen Großbauten wie »maurischen Synagogen« oder Fabriken umgesetzt wurde.⁸⁴⁹

Für die seit der Renaissance durch alle Jahrhunderte hindurch tradierten Architekturformen Ägyptens⁸⁵⁰ waren bereits in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts neue und anschaulichere Vorbilder nach Europa gebracht worden, und zwar in Gestalt der Kupferstiche, die der englische Bischof Richard Pococke in seiner »Description of the East« (1743) und der Däne Friderik Ludvig Norden in seinen beiden Büchern (1741 und 1752-55) über seine Ägyptenreise veröffentlicht hatten. Der entscheidende Impuls für das »Egyptian Revival« des 19. Jahrhunderts aber ging von Frankreich aus, wo Napoleon durch ein geschickt inszeniertes Propagandaspektakel das Scheitern seines Ägyptenfeldzuges (1798-99) beinahe als Sieg darzustellen vermochte. Dies verdankte er nicht zuletzt Dominique-Vivant Denon, der ihn als künstlerischer Chronist auf seinem Feldzug begleitet hatte. Denons spektakuläre Publikation »Voyage dans la basse et la haute Egypte pendant les campagnes du Général Bonaparte« (1802) lieferte das Vorbildmaterial für die von Napoleon lancierte französische Ägyptenmode, die mit der opulenten Veröffentlichung der

⁸⁴⁵ Abb. zum „Pavilion“ in Koppelkamm 1987, S. 57. Zu Nash siehe Mansbridge 1991.

⁸⁴⁶ Koppelkamm 1987, S. 17.

⁸⁴⁷ Zur Eisenarchitektur siehe Hitchcock 1994, Kap. 7 (S. 167-187: "Bauen mit Eisen und Glas: 1790-1855"); Bad Ems 1979.

⁸⁴⁸ Zu Murphy siehe Dobai 1974-1984, Bd. 3, S. 1391-1393.

⁸⁴⁹ Siehe dazu Koppelkamm 1987, S. 61-76; 85-102. Abb. bei Koppelkamm auf S. 73, 101, 88, 171.

⁸⁵⁰ Siehe dazu Hubala 1958 und 1972, Baltrusaitis 1967, Pevsner/Lang 1971a, Carrott 1978, Manchester 1983, Humbert 1989, Syndram 1990, Stevens Curl 1994, Wien 1994.

wissenschaftlichen Ergebnisse der »Expedition« in der »Description de l'Égypte« (1809-1830) noch einen weiteren Impuls erhielt. Über England, das mit seiner »Egyptomania« Lord Nelsons Sieg über Napoleon feierte und den »Nile Style« propagierte⁸⁵¹, gelangte die Ägyptenmode nach Amerika, wo das »Egyptian Revival« sich bemerkenswerter Beliebtheit vor allem beim Gefängnisbau erfreute.⁸⁵² - Auf Napoleons Ägyptenfeldzug wurde in der Hafenstadt Raschid (»Rosette«) bei Schanzarbeiten der berühmte ptolemäische »Rosette-Stein«⁸⁵³ gefunden, der Jean François Champollion die Entschlüsselung der Hieroglyphen (1822) ermöglichte und ihm damit zur ersten Professur für Ägyptologie (1831) und der Wissenschaft zur Möglichkeit des eigentlichen »richtigen« Verstehens der ägyptischen Kultur und ihrer Kunst verhalf.

Für ein besseres Verstehen der Baukunst des Mittelalters hatte die unermüdliche Arbeit der meist regional tätigen und mittlerweile in Verbänden organisierten Antiquare in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gesorgt. Das Resultat ihrer Arbeit war eine entscheidende stilistische Binnendifferenzierung der mittelalterlichen Architektur, die im Jahr 1819 zunächst in England und kurz darauf auch in Frankreich formuliert wurde. In seinem Buch »An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture« unterschied William Gunn die mittelalterliche Architektur in zwei Stilperioden. Die erste schien ihm durch eine »fehlerhafte« Nachahmung der antiken römischen Architektur, ihrer runden Bogen und Gewölbe charakterisiert, und daher schlug er vor, sie "romanesque" (romanisch) zu nennen. Auf diese wäre dann die eigentliche gotische Architektur gefolgt.

Ungefähr zur gleichen Zeit vollzog auch der französische Antiquar Charles-Alexis-Adrien Duhérissier de Gerville diese Unterscheidung, wie aus einem erst im Jahr 1935 publizierten Brief hervorgeht.⁸⁵⁴ Er unterschied die »architecture romane« von der darauffolgenden "architecture à ogives (= mit Spitzbogen)". Der normannische Antiquar Arcisse de Caumont übernahm diese Terminologie in seinem 1825 veröffentlichten »Essai sur l'architecture« religieuse du moyen âge« und fixierte die Dauer der romanischen Bauweise auf die Zeit von Karl dem Großen bis ins 12. Jahrhundert.⁸⁵⁵ Damit war ein neuer Stil für die Kunstgeschichte entdeckt und ein Name für eine neue alte Bauart und einen neuen »Charakter« von Architektur gefunden, die in der neuen Architekturproduktion rezipiert werden konnten. Mit dem rundbogigen Stil der Romanik, in welchem die noch erhaltenen frühen Kirchen Roms gebaut waren, konnte das frühe Christentum identifiziert werden, und daher bot sich die Romanik - neben der Gotik - als zweiter »Kirchenbaustil« an.⁸⁵⁶ Erste neuromanische Bauten waren Leo von Klenzes Allerheiligen-Hofkirche in München (1826-37) und zahlreiche, in den dreißiger Jahren gebaute Kirchen im Rheinland.⁸⁵⁷ Auf der Rezeption der Romanik - und schwerlich von der Neuromanik zu unterscheiden - basierte auch ein anderer neuer Stil, der sogenannte »Rundbogenstil«.

Der "Rundbogen-Styl" war die Antwort auf die Frage "In welchem Style sollen wir bauen?", die der deutsche Architekt Heinrich Hübsch im Jahr 1828 angesichts der Vielfalt der zur Verfügung stehenden Stilvorbilder zum Gegenstand und zum Titel einer längeren Abhandlung machte.⁸⁵⁸ - Auf die epochale Bedeutung dieser Frage wird noch zurückzukommen sein. - Heinrich Hübsch war der Auffassung, daß man "durch Reflexion" einen ganz neuen, den besonderen funktionalen Bedürfnissen der Gegenwart genügenden Stil "erzeugen" müsse.⁸⁵⁹ Als wesentliches funk-

⁸⁵¹ Loring 1979.

⁸⁵² Zum Egyptian Revival in Amerika: Carrott 1978.

⁸⁵³ Berlin 1989, S. 427.

⁸⁵⁴ Germann 1974, S. 42-43.

⁸⁵⁵ Germann 1974, S. 43-44.

⁸⁵⁶ Siehe dazu und zum folgenden ausführlich Bringmann 1986.

⁸⁵⁷ Zu den neuromanischen Kirchen im Rheinland siehe Mann 1966.

⁸⁵⁸ Zum Rundbogenstil siehe Waskönig 1978.

⁸⁵⁹ Hübsch 1828, S. 2.

tionales ("technostatisches") Bedürfnis seiner Zeit betrachtete Hübsch einen möglichst ökonomischen Einsatz von Baumaterialien bei gleichzeitiger Entwicklung immer größerer Spannweiten in der Konstruktion, und diesem könne nur ein "Rundbogen-Styl" gerecht werden. Der "Rundbogen-Styl", den er propagierte, sollte die besten Eigenschaften eines der beiden "Original-Style"⁸⁶⁰ der Architektur zur Geltung bringen. Mit den beiden »Originalstilen« meinte Hübsch die beiden elementaren Konstruktionsprinzipien einer flachen "Horizontal-Überdeckung" (wie in der griechischen Antike) und der Überdeckung durch Gewölbe (wie in der römischen Antike und in der byzantinischen Architektur, vor allem jedoch in der Architektur des Mittelalters).⁸⁶¹ Da auch der »Rundbogenstil« ein Konstruktionsprinzip und nicht ein bestimmtes System von aufeinander bezogenen Formelementen bezeichnet, läßt sich dieser Stil nicht eindeutig identifizieren; er kann als Konstruktionsprinzip sowohl in der neuromanischen Architektur als auch in Bauten der Neurenaissance erscheinen.

Die Neurenaissance⁸⁶² - um damit den vorerst letzten neuen alten Stil anzusprechen, dem dann erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als letzter der Neubarock folgen sollte - hatte sich, von Frankreich ausgehend und relativ unauffällig, bereits seit der französischen Revolution (1789) als »Emanzipationsstil« des aufsteigenden Bürgertums zu manifestieren begonnen.⁸⁶³ Wie man sich denken kann, hatte es für die Rezeption der »neu-antiken« Architektur der Renaissance keiner großen Anstrengungen bei der Suche nach Vorbildern bedurft - die Kunst der Renaissance war durch alle Jahrhunderte hindurch tradiert worden, sie war fest im »Gedächtnis« des Kunstsystems verankert und auch bevorzugter Gegenstand der sich am Anfang des 19. Jahrhundert zur wissenschaftlichen universitären Disziplin entwickelnden Kunstgeschichte.⁸⁶⁴ Als frühe Beispiele für den direkten Rückgriff - durch die Tradition hindurch - auf die »originale« Renaissance-Architektur wären etwa die Loggien-Entwürfe des »Revolutionsarchitekten« Claude-Nicolas Ledoux in seiner »Architecture« (1804) und jene des Architekten Jean-Nicolas-Louis Durand in seinem »Précis des leçons d'architecture« (ab 1802) anzuführen. Zu den ersten gebauten Manifestationen der Neurenaissance zählen die von den Architekten Percier und Fontaine entworfene Bebauung der Pariser Rue de Rivoli (ab 1802) und Leo von Klenzes Palais Leuchtenberg in München (1816).

Im vorhergehenden Kapitel V und im kursorischen Überblick über die (Kommunikationen über die) wesentlichen verschiedenen Stile, die in der Architektur der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Auswahl standen, konnten unterschiedliche Semantiken von »Stil« deutlich werden, aus denen sich zwei nun besonders deutlich voneinander unterscheiden lassen. Die erste und ältere Semantik ist stärker »innerkünstlerisch« geprägt - im Sinne von »Gattungsstil« - und der (in Kap. II.1 geschilderten) Tradition der genuin künstlerischen Begriffe »stilus«, »genus«, »modus« und ihren Regeln verhaftet, welche die aufeinander bezogenen Inhalts- und Ausdrucksqualitäten eines Kunstwerkes bezeichneten, unterschieden und regelten. Diese Semantik kennzeichnete (mehr oder weniger offensichtlich) die hier zitierten Kommunikationen von Hodges, Fischer von Erlach, Chambers, den Langleys und Halfpennys, Walpole, Over, Hirschfeld und Repton. Die zweite und jüngere Semantik, die sich im 17. Jahrhundert auszubilden begann und nach der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Winckelmann etabliert wurde, ist eine stärker »außerkünstlerische«, eine mehr wissenschaftlich geprägte, die im Begriff des »Stils« das »Typische« zu

⁸⁶⁰ Hübsch 1828, S. 8.

⁸⁶¹ Hübsch 1828, S. 17.

⁸⁶² Siehe dazu einführend den Artikel »Neorenaissance« im »Lexikon der Kunst« 1981, Bd. 3, S. 546-547.

⁸⁶³ Vgl. die Ausführungen vor allem zur "nordischen Renaissance" in Brix/Steinhaus 1978a, S. 268-272.

⁸⁶⁴ Zur frühen Geschichte der Kunstgeschichte an (deutschen) Universitäten siehe Dilly 1979, besonders S. 173-206, Beyrodt 1991 und Kauffmann 1993. Als »erster deutscher Ordinarius für Kunstgeschichte« wird stets Johann Domenicus Fiorillo bezeichnet, für den die Universität Göttingen im Jahr 1813 einen Lehrstuhl eingerichtet habe. Dilly 1979, S. 174; Kauffmann 1993, S. 13.

fassen sucht, welches Kunstwerke zu bestimmten Zeiten, in bestimmten Nationen oder Regionen vom »Typischen« der Kunstwerke anderer Zeiten, Nationen oder Regionen unterscheidet. Dieser Begriff von »Stil« ist temporalisiert und kulturalisiert und dient zur zeitlichen (historischen) und kulturellen Unterscheidung im Sinne von »Zeitstil«, »Epochenstil«, »Nationalstil«, »Regionalstil«. Im folgenden sollen auf die Unterscheidung dieser Semantiken hin solche mehr künstlerischen oder mehr wissenschaftlichen Kommunikationen nach 1800 behandelt werden, die sich der Zusammenschau der verschiedenen Stile widmen.



Abb. 84: Jean-Nicolas-Louis Durand: Kupferstich. Titelblatt des »Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«, 1800.

Im Jahr 1800, noch vor der oben zitierten Veröffentlichung seiner Vorlesungen an der Pariser Ingenieurschule »École Polytechnique« unter dem Titel »Précis des leçons d'architecture«, die zum "folgenreichsten Architekturtraktat der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" werden sollte,⁸⁶⁵ hatte Jean-Nicolas-Louis Durand⁸⁶⁶ ein von der Architekturgeschichte unserer Zeit weniger beachtetes, für die stilpluralistische Architektur des 19. Jahrhunderts jedoch wichtigeres Stichwerk herausgegeben: den »Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«. In dieser "Sammlung und Parallelsetzung alter und moderner Bauten aller Art", auf deren Titelblatt [Abb. 84] die Allegorien Europas, Asiens, Afrikas und Amerikas die geographischen und nationalen Bezüge ihres Inhaltes angeben, sind in typologisch geordneten Grundrissen, Aufrissen und Schnitten wegen "ihrer Schönheit, ihrer Großartigkeit oder ihrer Einzigartigkeit bemerkenswerte Bauten gezeichnet und [erstmalig] auf einen einheitlichen Maßstab gebracht".⁸⁶⁷ Diese Zeichnungen, die Durand "aus nahezu dreihundert Folianten" zusammengesucht und zu einem »Atlas« systematisiert hatte,⁸⁶⁸ der außer der Benennung und Verortung der abgebildeten Bauten und Bauelemente keinen Text enthielt, sollten dazu dienen, den "Architekten und Ingenieuren (im zivilen oder militärischen Bereich), Historien- und Landschaftsmalern, Bildhauern, Zeichnern, Theaterdekorateuren, mit einem Wort, allen, die Gebäude oder Denkmäler bauen oder darstellen müssen, [zu ermöglichen,] das Interessanteste, was man in der Architektur aller Länder und Jahrhunderte hervorgebracht hat, zu studieren und kennenzulernen."⁸⁶⁹ Unter diesen Zeichnungen finden sich etwa auf

⁸⁶⁵ Krufft 1991, S. 311.

⁸⁶⁶ Zu Durand siehe Szambien 1982, 1984 sowie, zusammenfassend zu Durands Architekturtheorie, Krufft 1991, S. 310-312.

⁸⁶⁷ Durand 1800, Titel.

⁸⁶⁸ "[...] dans près de trois cents volumes, la plupart in-folio [...]". Durand 1800, Titelblatt.

⁸⁶⁹ "Il importe extrêmement aux Architectes, aux Ingénieurs civils et militaires, aux Peintres d'histoire et de

Tafel 19 [Abb. 122] "Ägyptische, griechische, indische und türkische Grabmale", auf Tafel 25 [Abb. 123], innerhalb des Grundrisses der antiken Hafenanlage von Ostia, verschiedene Turmbauten, darunter drei Versionen der Porzellanpagode von Nanking (eine "von Nieuhoff", eine "von Chambers"), und auf Tafel 47 [Abb. 124] "Persische, chinesische, türkische, maurische, gotische und andere Häuser".

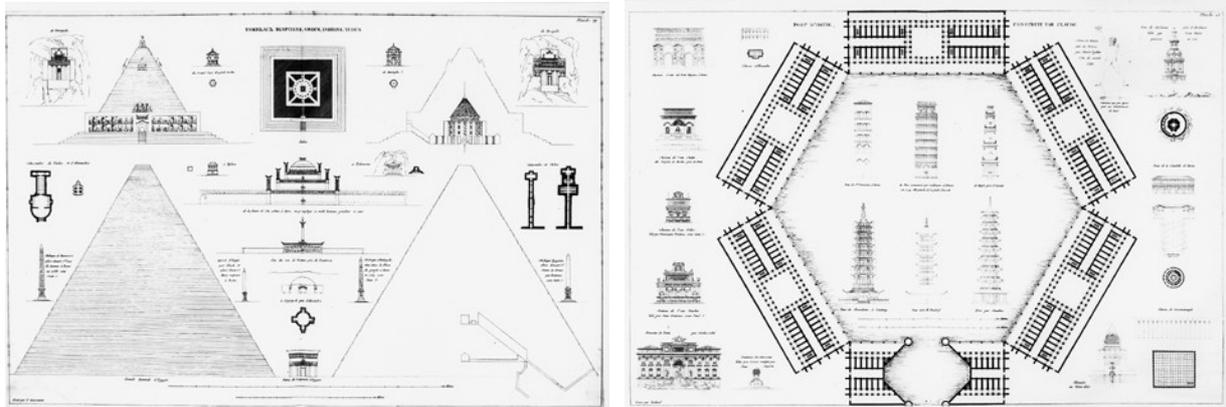


Abb. 85 (links): Durand: »Ägyptische, griechische, indische und türkische Grabmale«. Kupferstich aus dem »Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«, 1800, Taf. 19.

Abb. 86 (rechts): Durand: Der Hafen von Ostia, Turmbauten - darunter (unten Mitte) »Turm nach Nieuhoff« und (unten rechts) »Turm nach Chambers«. Kupferstich aus dem »Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«, 1800, Taf. 25.

Durands »Recueil« setzte jene Art der Zusammenschau von Architekturen "aller Länder und Jahrhunderte" fort, die Fischer von Erlach mit seinem »Entwurf einer Historischen Architectur« eingeleitet hatte. Aus künstlerischer Perspektive betrachtet, vertrat Durand, wie vor ihm Fischer, einen durch die hier erstgenannte Semantik von »Stil« geprägten Stilbegriff, indem er die von ihm präsentierten Stile, zu denen seit Fischer von Erlach viele hinzugekommen waren, als gleichwertige architektonische Muster und Vorbilder für neue architektonische Rezeptionen »in Parallele« setzte. Nicht was Durands Stilbegriff betrifft, wohl aber in seiner streng schematischen und rasterhaft präsentierten Systematik nach Bauaufgaben und Bautypen hat der »Recueil« auch eine durchaus wissenschaftlich, um nicht zu sagen naturwissenschaftlich anmutende Komponente. Sie verdankt sich Durands eher »polytechnischem« als »künstlerischem« Selbstverständnis als Architekt und dem Umstand, daß Durand, der selbst noch (als »Künstler«) an der Académie Royale d'Architecture studiert hatte, seit 1794 an der École Polytechnique Ingenieure ausbildete. Für diese war auch der Abriß seiner Vorlesungen »Précis des leçons d'architecture« gedacht, in welchem er in einer noch weitaus »technischeren« Systematik und einem »Baukastensystem« aus »Zusammensetzungen« (»combinaisons«) von Elementen historischer Architekturen [Abb. 125] - die ihm bei Gottfried Semper den Titel eines "Schachbrettskanzlers" einbrachte - einen ebenso ahistorischen Stilbegriff zum Ausdruck brachte. In seinen theoretischen Ausführungen im »Précis« beschrieb und propagierte Durand einen zum reinen Funktionalismus in der Architekturtheorie und -praxis führenden Entwicklungsprozeß, auf den hier nur hingewiesen werden kann. Im Zuge dieser Entwicklung kam es zu einer Unterscheidung der neuen Architektur (mit nun auch ganz neuen Bauaufgaben wie Bahnhöfen etc., für die es keine historischen Vorbilder gab) in eine »Monumentalar-chitektur« (= Kunst), für die sich die kunstakademisch ausgebildeten und traditionsverhafteten Architekten (= Künstler) zuständig sahen, und eine »Gebrauchsarchitektur« (= »nicht Kunst«), welche die Künstler-Architekten gerne den polytechnisch ausgebildeten Ingenieuren überlassen woll-

paysage, aux Sculpteurs, aux Dessinateurs, aux Décorateurs de théâtres, en un mot, à tous ceux qui doivent construire ou représenter des édifices et des monuments, d'étudier et de connoître tout ce qu'on a fait de plus intéressant en architecture dans tous les pays et dans tous les siècles." Durand 1800, Titelblatt.

ten.⁸⁷⁰ Durands zukunftsweisende Radikalität zeigte sich nicht zuletzt in seiner, sich über alle bisherigen Konventionen hinwegsetzenden Auffassung, die architektonischen Proportionen seien nicht anthropometrisch begründet und daher beliebig variabel.

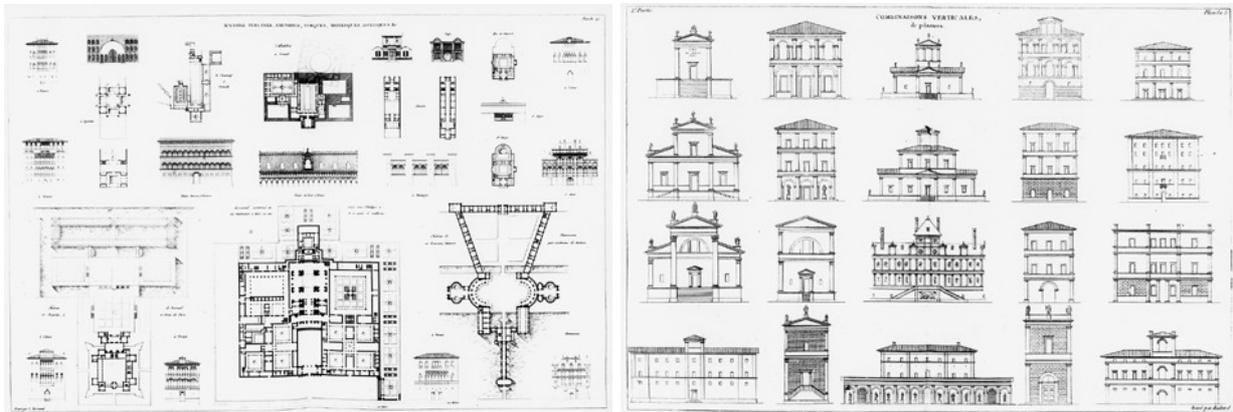


Abb. 87 (links): Durand: »Persische, chinesische, türkische, maurische, gotische und andere Häuser«. Kupferstich aus dem »Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«, 1800, Taf. 47.

Abb. 88 (rechts) Durand: »Vertikale Kombinationen mit Pilastern«. Kupferstich aus dem »Précis des leçons d'architecture«, Bd. 2 (1819), Taf. 5.

Eine dreidimensionale Zusammenschau der »Weltarchitektur«, der "Meisterwerke der Architektur der verschiedenen Völker" und Zeiten bot die Sammlung von mehr als siebzig Architekturmodellen in Kork und Talkum, die der französische Zeichner Louis-François Cassas zum Teil selbst hatte anfertigen lassen, zum Teil zusammengekauft hatte und in seiner »Galerie d'architecture« in der Pariser Rue de Seine N° 8, zusammen mit Gemälden und Zeichnungen (von eigener und fremder Hand) ausstellte,⁸⁷¹ die die Architekturen in ihrer ursprünglichen Umgebungen zeigten.⁸⁷² Neben der antiken ägyptischen, griechischen, römischen, etruskischen und spätantiken ("Bas-Empire") Architektur waren dort Bauten aus Indien, Persien, Syrien und Mexiko vertreten. Dies geht hervor aus einem ausführlichen Katalog zur Ausstellung, den der Pariser Architekt Jacques-Guillaume Legrand verfaßt und im Jahr 1806 veröffentlicht hat.⁸⁷³ Ähnlich wie Caylus war Legrand der Auffassung, daß "die Denkmäler dazu bestimmt seien, der Nachwelt den Charakter und das Genie jedes Volkes abzubilden und seine Epochen des Ruhms und des Niedergangs anzuzeigen".⁸⁷⁴ Legrands Katalog ist nach Ländern beziehungsweise Nationen gegliedert, wobei die Gliederung - Ägypten, Indien (daran angehängt "eine alte, sehr bemerkenswerte Pagode [!] oder Tempel, entdeckt in Mexiko")⁸⁷⁵ Persien, China, Griechenland, Syrien, Etrurien, Rom⁸⁷⁶ - eine relative Chronologie und damit eine entwicklungsgeschichtliche Abhandlung der Weltarchitektur suggeriert. Bei näherer Betrachtung jedoch zeigt sich, daß hier von einer Entwicklungsgeschichte noch kaum die Rede sein kann.

⁸⁷⁰ Siehe dazu Egbert 1980, Middleton 1982 und, einfürend in die deutsche Entwicklung, Brix/Steinhauser 1978a, besonders S. 207-217.

⁸⁷¹ Zu Cassas siehe Köln 1994, zur "Architekturgalerie" siehe Szambien 1994 (beide mit Abbildungen und weiteren Literaturangaben).

⁸⁷² Legrand 1806, S. xvij-xix.

⁸⁷³ Hier zitiert als Legrand 1806.

⁸⁷⁴ "[Le] plus noble emploi [de l'architecture] consiste à ériger des monumens chargés de peindre à la postérité le caractère et le génie de chaque peuple, et d'indiquer les époques de gloire ou d'affaiblissement qui composent ses annales." Legrand 1806, S. v-vi.

⁸⁷⁵ Modell "N° 11. Ancienne Pagode très-remarquable, ou Temple découvert au Mexique." Legrand 1806, S. 52.

⁸⁷⁶ Dazwischen sind gelegentlich Betrachtungen zu Bauarten eingestreut, die sich für Legrand nicht eindeutig regional oder zeitlich verorten ließen, wie etwa die "Monumens celtiques ou druidiques" (S. 154-159).

Legrands entwicklungsgeschichtlicher Ansatz beschränkt sich auf die Darstellung der Architektur der europäischen Antike und der Antike des Nahen Ostens und erschöpft sich in der Tradition der »neu-antiken« Regelklichs, in klimatheoretischen und technisch-konstruktiven Betrachtungen über Baustoffe und Bauverfahren und der Vorstellung nationaler Besonderheiten (oder dem, was man dafür hielt) in Sitten und Gebräuchen, nur gelegentlich ergänzt um die Nennung historischer Ereignisse und Personen, die eine ungefähre Datierung der behandelten Bauten erlauben. Eine konkrete Nennung dessen, was das Wesen, das Typische, den »Stil« der verschiedenen Bauarten ausmacht, erfolgt selbst für die Architektur der europäischen Antike noch nicht, woran sich erkennen läßt, daß die von Winckelmann inaugurierte Stillehre noch in den Kinderschuhen steckte. Ähnlich behandelt Legrand die außereuropäische Architektur, mit dem Unterschied jedoch, daß ihm hierzu noch die entsprechende Terminologie ("mexikanische Pagode") und vor allem ein Wissen von der Geschichte und Kultur der außereuropäischen Nationen fehlt, welches dem Wissen über europäische Geschichte und Kultur wenigstens insofern gleichkäme, daß es erlauben würde, die außereuropäische Architektur in einem ähnlichen Maße in sich selbst zu differenzieren, wie man es inzwischen für die europäische Architektur eingeübt hatte, in welcher man mittlerweile immerhin griechische und römische Antike voneinander zu unterscheiden verstand. Dies läßt sich am Beispiel von Legrands Behandlung der chinesischen Architektur verdeutlichen, die er der Vollständigkeit halber in seinen Katalog mit aufgenommen hatte, obwohl sich keine chinesischen Modelle in der Sammlung Cassas befanden.

Die chinesische Architektur, so Legrand, sei "so umfassend bekannt, sei es durch eine große Zahl von Berichten über dieses Land, sei es durch Gemälde, Modelle und Utensilien in den Kuriositätenkabinetten und in den öffentlichen Sammlungen aller Völker der Welt, daß es nicht dringend notwendig war, den Modellen, aus denen die Sammlung Cassas besteht, Modelle von chinesischen Pagoden, Gräbern und Kiosken hinzuzufügen, und die Kunstliebhaber [amateurs] werden sich leicht an diese Art von eleganter Architektur erinnern, die so originell und variationsreich in ihren Farben ist, wie die Vögel, Pflanzen und schillernden Insekten Chinas. Es wird daher genügen, hier in wenigen Worten an das zu erinnern, was jeder hat lesen und studieren können".⁸⁷⁷ Dieser blumigen Einleitung folgt, was man nicht anders erwarten kann: eine oberflächliche Beschreibung einzelner »Hauptwerke« oder besser gesagt »Hauptsehenswürdigkeiten«, darunter die Große Mauer, der Kaiserpalast und Tempel in Peking, die auf die Reiseerzählungen Magellans,⁸⁷⁸ auf Chambers' »Designs of Chinese Buildings« und die Berichte der Gesandtschaft des Earl of Macartney rekurrieren.⁸⁷⁹ Wenn Legrand auf die allgemeine Bekanntheit der chinesischen Architektur verweist, so kann sich dieser Verweis nur auf die rein visuelle Bekanntheit chinesischer Architekturformen (dieses allerdings auch zu Recht) beziehen, nicht jedoch auf ein bereits erworbenes und verbreitetes fundiertes Wissen über diese Bauart, deren Regeln und Kontexte man nicht kennen konnte, solange man sie nicht von den chinesischen Künstlern und Kunsttheoretikern selbst erfuhr. Aber die dafür unabdingbaren Voraussetzungen waren die Beherrschung der chinesischen Sprache[n] und ein wirkliches *kunstwissenschaftliches* Interesse, und diese sollten erst erfüllt werden, sobald es *Kunstwissenschaftlern* möglich war, chinesisch zu lernen. Der erste europäische Lehrstuhl

⁸⁷⁷ "L'ARCHITECTURE chinoise est si généralement connue, soit par un grand nombre de relations sur ce pays, soit par les peintures, les modèles et les ustensils qui existent dans les cabinets des curieux, et dans les collections publiques de tous les peuples du monde, qu'il n'était pas d'une absolue nécessité de joindre des modèles de pagodes, de tombeaux et de kiosques chinois, à tous ceux qui composent la galerie de M. Cassas; et les amateurs se ressouviendront facilement du genre de cette architecture élégante, originale et variée dans ses couleurs, comme les oiseaux, les plantes et les insectes brillans de la chine. Il suffira donc de rappeler ici, en peu de mots, ce que chacun a pu lire ou examiner, dans ses voyages, de relatif à ce peuple antique et nombreux." Legrand 1806, S. 74.

⁸⁷⁸ Fernao de Magalhaes, 1480-1521, erstmals gedruckt in Mailand im Jahr 1800(!). Siehe dazu Degenhard 1987, S. 88-91.

⁸⁷⁹ Legrand 1806, S. 74-88. Der Bericht der Gesandtschaft Macartney ist hier zitiert als Staunton 1797.

für Sinologie aber wurde erst im Jahr 1814 in Paris eingerichtet, der erste deutsche Lehrstuhl erst im Jahr 1909 in Hamburg.⁸⁸⁰ Der erste europäische »Lehrstuhl« für Kunstgeschichte, der jedoch noch keine Institutionalisierung der Kunstgeschichte als Universitätsfach darstellte, welche erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte, war die Professur des Zeichenlehrers Johann Domenicus Fiorillo in Göttingen (1813).⁸⁸¹ Bis erstmals an einer europäischen Universität ostasiatische Kunstgeschichte gelehrt und gelernt werden konnte, sollten noch einmal hundert Jahre vergehen: erst im Jahr 1912 wurde unter dem Ordinariat Josef Strzygowskis am Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität eine ostasiatische Abteilung eingerichtet.⁸⁸² Der erste Lehrauftrag für ostasiatische Kunst, der in Deutschland vergeben wurde, war ein Lehrauftrag über ostasiatische Baukunst an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg im Wintersemester 1925/26.⁸⁸³

Was Legrand in seinem Katalog erbringen konnte, war noch keine Entwicklungsgeschichte, sondern immer noch »nur« ein »recueil«, eine »parallèle«, ein statisches »tableau«, in welchem die verschiedenen Bauarten oder Stile (»styles«) kaum anders erscheinen konnten, als in der hier erstgenannten Semantik von »Stil« und als historisch undifferenzierte Nationalstile. Auch die in der Folgezeit erschienenen Kunst- und Architektur- »Geschichten« kamen in ihren weltarchitektonischen Betrachtungen über dieses historiographische Stadium kaum hinaus. In seiner »Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVième siècle jusqu'à son renouvellement au XVIième« (1810-1823, deutsch 1840), die an Montfaucons »Monumens« anknüpfte, zog der französische Antiquar und Kunsthistoriker Jean Baptiste Séroux d'Agincourt die Weltarchitektur zur Darstellung des Ursprungs und der Entwicklung des gotischen Spitzbogens heran [Abb. 89] und illustrierte damit die unterschiedlichen Herkunftstheorien der Gotik. Beginnend bei spitzbogigen Naturformen wie Höhlen, über die »gotische Urhütte« und die Architektur der Gotik verfolgte Séroux d'Agincourt, weniger im Text als in seinen fünfundfünfzig Miniaturabbildungen, das gotische Konstruktionsprinzip des Spitzbogens bis nach Indien. Eine solche, auf nichts anderem als der reinen Anschauung von Formen bestehende »Conjectur« (»Verknüpfung«) - so Séroux d'Agincourts eigener terminus technicus für sein Verfahren - von heterogenen Architekturen hatte auch bereits William Hodges in seinem Versuch vorgenommen, die indische Architektur den europäischen Augen »schmackhaft« zu machen. Auch seine Theorie zur Entstehung der verschiedenen "Style" der Bauarten begann bei den »natürlichen« Architekturen der Höhlen und Wälder, in denen er die "ersten Muster der indischen, maurischen und gotischen Baukunst" erkannte, die sich dann, nach und nach, in verschiedenen regionalen Ausprägungen über die Welt verbreitet hätten.

In solchen Werken wie denen Legrands und Séroux d'Agincourts oder auch etwa in den »Beiträge[n] zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst« (1834) des deutschen Architekten Christian Ludwig Stieglitz läßt sich bereits an der durchweg europäischen Terminologie - chinesische "Säulen" und "Altane" und chinesisches "Gebälk" etc.⁸⁸⁴ - erkennen, wie eurozentrisch geprägt und wie immer noch dürftig das Wissen über die außereuropäische Architektur war, das hinreichen mußte, solche »weltarchitekturgeschichtlichen« Betrachtungen zu üben, die überwiegend dazu dienten, die Position der europäischen Architektur zu bestimmen. Zwar war im Medium der Abbildung die Anschauung und die künstlerische Rezeption fremder Formen und Stile möglich geworden, aber was diese ausmachte und von anderen unterschied, ließ sich schwerlich erklären, solange einem die Worte, das nur in den fremden Kulturen selbst vorhandene und nur von diesen zu erfahrende Wissen und das fehlten, was Gottfried Semper ein "System der vergleichenden Stillehre" nannte.

⁸⁸⁰ Siehe dazu Demiéville 1966 (Frankreich) und Franke 1968 (Deutschland).

⁸⁸¹ Vgl. Anm. 81.

⁸⁸² Zur Geschichte der ostasiatischen Kunstgeschichte siehe Wiesner 1977.

⁸⁸³ Wiesner 1977, S. 7.

⁸⁸⁴ Stieglitz 1834, S. 56-60.

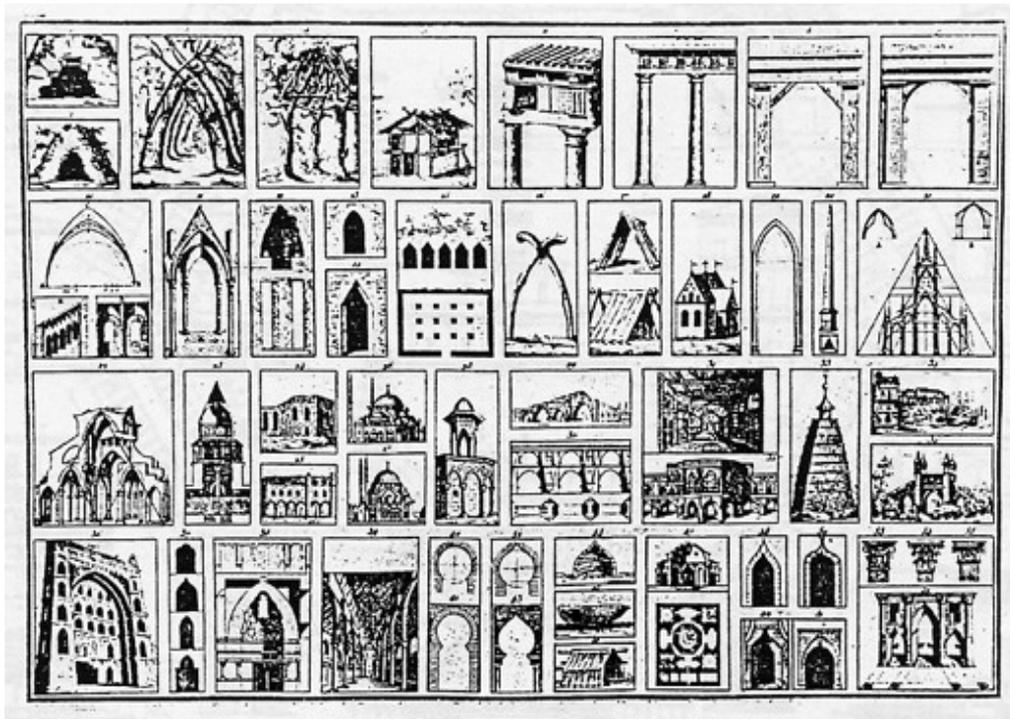


Abb. 89: »Conjecturen über den Ursprung, über die verschiedenen Formen und den Gebrauch des sogenannten gothischen Spitzbogens in den bekanntesten Gegenden.« Seroux d'Agincourt 1840, Tafel XLVI.

In seinem "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre" (1853), einem als Aufsatz veröffentlichten Vortrag, den Semper im Londoner Exil hielt, wo er zuvor an der Weltausstellung (1851) mitgearbeitet hatte, vereinigte Semper die hier beschriebenen, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten Gedanken über die Historizität und Kulturalität von »Stil« mit den zuletzt vorgestellten Bemühungen zur Erklärung der Entstehung (Evolution und Ausdifferenzierung) der verschiedenen Stile. Semper leitete diesen Aufsatz mit einer Feststellung ein, die an der Wende zum 18. Jahrhundert bereits Roger de Piles getroffen hatte: beide konstatierten eine in ihrem Empfinden ungeheure Akkumulation von Daten zur Kunst, eine Komplexität, welche, wie Roger de Piles geschrieben hatte, "vielmehr den Verstand beschweren, als solchen erleuchten" würden. Auch Semper sah sich und seine Zeit in einem Zustand der Orientierungslosigkeit angesichts der Überfülle von Informationen. Für ihn war es "unzweifelhaft wahr, daß wir gegenwärtig durch die Masse des gelehrten Stoffes erdrückt sind, daß wir unsere Ziele aus den Augen verloren haben und oft sozusagen den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen", und er schrieb weiter:

"Die Erkenntnis der Schwierigkeiten, welche aus solchem Ueberreichtum des Wissensschatzes entspringen, ist nicht neu und keineswegs nur in denjenigen Zweigen, welche uns hier beschäftigen, empfunden worden. Sie gab Anlaß zur Einführung von Systemen und Klassifikationen, welche die unendliche Summe des Wissens, die als die Erbschaft der vergangenen Jahrhunderte sich aufgehäuft hat, in eine gewisse Ordnung bringen sollen."⁸⁸⁵

Als Systeme, an denen sich die Kunst orientieren könne, um Ordnung in ihr Wissen und ihr »Gedächtnis« zu bringen, schlug Semper "des Baron Cuviers Buch über das Tierreich und dessen vergleichende Osteologie" (Georges de Cuvier: *Le règne animal*, 1817) und Alexander von Humboldts »Kosmos« (1845-62) vor. In Cuviers Werk könne man sehen, "wie die Natur in ihrem Fortschreiten trotz ihrer Abwechslung und ihres unermeßlichen Reichthums doch in ihren Fundamentalformen und Motiven äußerst sparsam und ökonomisch bleibt."⁸⁸⁶ Semper Ziel war es, eine

⁸⁸⁵ Semper 1979, S. 259.

⁸⁸⁶ Semper 1979, S. 260-261.

solche Methode "auf die Kunst und speciell auf die Architektur" anzuwenden, was "zum mindesten dazu beitragen [würde], einen klaren Ueberblick über deren ganzen Bereich zu gewinnen und vielleicht sogar die Basis einer Lehre vom Stile".⁸⁸⁷ "Der Franzose Durand ist in seinen Parallèles und anderen Werken über Architektur der Sache vielleicht am nächsten gekommen."⁸⁸⁸ In den Jahren 1860 und 1863 veröffentlichte Semper die ersten beiden Bände der Früchte seiner Anwendung der Methode Cuviers unter dem Titel »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik«. In diesen beiden Bänden behandelte er die Textilkunst, die Keramik, Zimmererei, Steinkonstruktion und Metalltechnik, aber den dritten Band, der die Architektur behandeln sollte, hat er nicht mehr geschrieben.⁸⁸⁹ Sempers Stilbegriff - und damit die Durchsetzung des temporalisierten und kulturalisierten Stilbegriffs in der Architekturbetrachtung seiner Zeit - läßt sich jedoch bereits aus seinen früheren Veröffentlichungen beziehungsweise Vorträgen seit dem Jahr 1834 entnehmen. In diesem Jahr erschien sein Aufsatz »Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten«, in welchem er, wie wir noch sehen werden, mit beißendem Spott die historisierende und exotisierende Architektur seiner Zeit geißelte. Im »Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre« definierte (der gelernte Mathematiker und erst später Architekt gewordene) Semper »Stil« in Form einer mathematischen Funktionsgleichung als das "Gesamtergebnis" ("Y") der Zusammenwirkung ("F") von verschiedenen Einflüssen oder "Agentien" ("x, y, z &c."): "Y=F (x, y, z &c.)".⁸⁹⁰

"Die erste Gruppe umfaßt die Materialien und die Arten der Ausführung oder die Prozesse, welche bei der Ausführung in Frage kommen.

Die zweite Gruppe umfaßt die lokalen und ethnologischen Einflüsse auf künstlerische Gestaltungen, die Einflüsse des Klimas, religiöser und politischer Einrichtungen und anderer nationaler Bedingungen.

Die dritte Gruppe ist diejenige, welche alle persönlichen Einflüsse in sich einschließt, die einem Kunstwerke einen individuellen Charakter verleihen. Diese Einflüsse können zweifacher Natur sein, sie können von den Auftraggebern oder von den Künstlern oder denjenigen ausgehen, welche das Kunstwerk praktisch herzustellen haben.

Diese drei verschiedenen Gruppen von Einflüssen auf die Verkörperung von Kunstwerken bilden ebensoviele verschiedene Merkmale jenes wichtigen Kunstbegriffes: Stil.

So sagen wir, eine Arbeit hat keinen Stil, wenn das [272] Material in einer Weise behandelt worden ist, die dessen Natur nicht entspricht.

Wir sagen ferner: ägyptischer Stil, arabischer Stil &c., und hier hat dieses Wort einen ganz anderen Sinn, dieser Theil der Stillehre ist der Gegenstand der Kunstgeschichte und Ethnologie. Endlich sagen wir Stil des Raphael, Stil des Louis XIV, Jesuitenstil &c. Die Behandlung dieser persönlichen Gattung Stil gehört einem anderen Gebiete der Kunstgeschichte an, welche Museologie bezeichnet werden kann.⁸⁹¹

Im selben Jahr 1853 widmete Semper dem "Zusammenhang der architektonischen Architektursysteme mit allgemeinen Kulturzuständen" einen eigenen Vortrag, in dessen Einleitung er die im obigen Zitat genannte "zweite Gruppe" von Einflüssen auf den Stil noch ausführlicher und präziser erklärte:

"Die individuellen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Systeme der Architektur werden für uns so lange unverständlich bleiben, als wir nicht eine Anschauung über die socialpolitischen und religiösen Zustände derjenigen Nationen und Zeitalter gewonnen haben, denen die betreffenden architektonischen Stile eigentümlich sind.

Architektonische Denkmale sind thatsächlich nur der künstlerische Ausdruck dieser socialen, politischen und religiösen Institutionen, denn die Formen der Kunst, so gut wie diejenigen der Gesellschaft, sind notwendigerweise Resultate eines Prinzipes oder einer ursprünglichen Idee, welche schon vor ihnen bestanden haben mußte."⁸⁹²

⁸⁸⁷ Semper 1979, S. 261.

⁸⁸⁸ Semper 1979, S. 262.

⁸⁸⁹ Vgl. Krufft 1991, S. 359.

⁸⁹⁰ Semper 1979, S. 267.

⁸⁹¹ Semper 1979, S. 271-272.

⁸⁹² Semper 1979, S. 351.

Sempers kulturhistorisch geprägte Semantik von »Stil«, die er in seinem Vortrag »Ueber Baustile« (1869) noch einmal auf die knappe Formel »Stil ist die Uebereinstimmung einer Kunst-erscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens« brachte,⁸⁹³ hatte bereits in den dreißiger Jahren die hier erstgenannte Semantik von Stil als »Gattungsstil« zu dominieren begonnen, und damit entstand eine prekäre Irritation: Wenn man - was, wie wir gesehen haben, tatsächlich der Fall war - die differenten Bauarten, wie die gotische, chinesische, indische, maurische, (nachdem man sie, wie hier in einigen Fällen demonstriert werden konnte, »in Ordnung« gebracht hatte) als »Gattungsstile«, etwa im Sinne der Säulenordnungen oder der »modi« oder der »Charaktere«, auffaßte, dann konnte man sie relativ problemlos in das sich damit weiter ausdifferenzierende Stilsystem der neuen Architekturproduktion assimilieren. - Wenn man aber die (ehemals) differenten Bauarten, und nicht nur diese, sondern auch die nunmehr als historisch erkannten und epochal verorteten Bauarten, wie Romanik, Gotik, Renaissance, als »Stile« in der zweitgenannten Semantik von »Stil« verstand, konnte man kaum umhin zu erkennen, daß diese »Stile« in der gegenwärtigen Architekturproduktion als zeitlich, räumlich, national und kulturell »fehl am Platze«, als different erscheinen mußten.⁸⁹⁴ Und wenn man, wie nicht nur Semper, der Überzeugung war, daß jede Nation und jede Zeit, jede Epoche einen »Stil« ausgebildet hatten, der sämtliche ihrer historischen und kulturellen Bedingtheiten zum Ausdruck brachte, wie sah es dann in Sempers Gegenwart aus? Welche waren die historischen und kulturellen Bedingtheiten seiner Zeit, und welcher war ihr Stil? Für Semper und viele seiner Zeitgenossen hatte es den Anschein, als wäre die Architektur ihrer Zeit nicht in der Lage, einen eigenen Stil hervorzubringen, als hätten sich vielmehr die Stile aller Zeiten und Völker in einem gigantischen Staubecken angesammelt, um nun, nach dem Brechen aller Dämme, in einer nicht aufzuhaltenden Flutwelle die Gegenwart zu überschwemmen. Für Semper hatte diese Flutwelle, wie aus seinen »Vorläufige[n] Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten« (1834) hervorgeht, als Papierflut begonnen, und Schuld daran trug in seinen Augen nicht zuletzt Durand:

"Man macht der Architektur unserer Zeit den Vorwurf, daß sie im Wettlauf der Künste hinter ihren Schwestern zurückbleibt und den Bedürfnissen, die eine ganz neue und, wie es den Anschein hat, für die Kunst vorteilhafte Gestaltung der Dinge notwendig macht, keineswegs mehr entspricht. Leider läßt sich dieser harte Vorwurf nicht ganz widerlegen. In dem Gefühle ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern hilft sich die halbbankerotte Architektur durchs Papier und bringt zweierlei Sorten davon in Umlauf, um sich wieder zu erholen. Die erste Sorte sind die *Durandschen* Assignaten, die dieser Schachbrettskanzler für mangelnde Ideen in Kurs setzt. Sie bestehen aus weißen Bögen, die nach Art der Stückmuster oder Schachbretter in viele Quadrate geteilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen. (Man vergleiche das *Durandsche* Werk: *Précis des leçons d'architecture* etc.)

Wer zweifelt noch an ihrem vollgültigen Wert, da man nun alles, was die Alten nur wie Kraut und Rüben durcheinander warfen, die heterogensten Dinge ohne vieles Kopfzerbrechen unter einen Hut bringt, da durch sie der nagelneue Polytechniker zu Paris binnen sechs Monaten sich zum vollendeten Baukünstler bildet, da ihre Quadrate, auf denen sich, wie von selbst, Reitbahnen, Thermen, Theater, Tanzsalons und Konzertsäle in einen Plan zusammenfügen, den großen akademischen Preis davontragen, da ganze Städte, wie Mannheim und Karlsruhe, nach ihren strengen Prinzipien erbaut wurden?

Die zweite Papiersorte, die in der allgemeinen Ideennot nicht minder zu statten kommt, ist das durchsichtige Oelpapier. Durch dieses Zaubermittel sind wir unumschränkte Meister über alte, mittlere und neue Zeit. Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohlaufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, daß die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoir à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars im türkischen Geschmacke nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, daß seine Probekarte an den rechten Kenner komme. Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als wahre *extraits de mille fleurs*, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören.

Doch, Scherz beiseite, fördert uns dies alles? Wir wollen Kunst: man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues: man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit."⁸⁹⁵

⁸⁹³ Semper 1979, S. 402.

⁸⁹⁴ Vgl. dazu auch Germann 1974, S. 48-49.

⁸⁹⁵ Semper 1979, S. 216-217.

VI.3

Alles zu seiner Zeit und alles "an seinen rechten Platz"

Das Unbehagen an der Vielfalt der Stile

Nicht erst zu Sempers Zeiten - auf die ich am Ende dieses Abschnitts wieder zurückkommen werde - war das Unbehagen am Stilpluralismus aufgekommen, es hatte ihn bereits seit seinen ersten Manifestationen in der Landschaftsgartenbewegung des 18. Jahrhunderts begleitet. Schon im Jahr 1755 protestierte ein anonymes Verteidiger der »neu-antiken« Tradition gegen den Einzug der chinesischen und neugotischen Architektur in Europa. In der Londoner Zeitschrift »The World« von 27. 3. 1755 schrieb er:

"Der Beifall, der so nährisch den chinesischen Verzierungen oder den barbarischen Hervorbringungen eines gotischen Geistes geklatscht wird, <...> scheint noch einmal den Untergang jener Einfalt anzudrohen, welche die griechischen und römischen Künste vor denen jeder anderen Nation als überlegen auszeichnet. <...> Die gegenwärtige Mode der chinesischen und gotischen Architektur hat, außer in ihrer Neuheit, noch einen anderen Grund für ihre gute Aufnahme, nämlich jenen, daß es nicht schwierig ist, grillenhaft zu sein. Ein Geist, der fähig ist, Zugang zu allen Schönheiten antiker Einfalt zu haben, gehört zu jenen Geistern, die an gedankliche Vertiefung gewöhnt und das Resultat geschulter Urteilskraft sind; aber hier sind alle Menschen gleich. Ein Stil, der keinen Regeln unterworfen ist, kann nicht umhin, die Masse der Nachahmer auf seiner Seite zu haben, für die Neuheit das einzige Merkmal von Anmut ist. Man hat nichts dagegen, daß der wahre Zweck aller Gebäude vergessen wird: jeglicher Bezug zum Gebrauch und Klima, jegliche Beziehung einer Proportion zur anderen, von Stütze und Last, vom Glied zum Haupt, wird häufig gänzlich untergraben. <...> Da dieser chinesische und gotische Geist nun begonnen hat, einige der feinsten Straßen der Hauptstadt zu verunstalten, sollte, wann immer eine Akademie zur Förderung der Künste der Bildhauerei, Malerei und Architektur gegründet wird, auch gleichzeitig über eine Methode nachgedacht werden, das Vordringen dieser vorgeblichen Anmut zu vereiteln; und eine anti-chinesische Vereinigung wird in der Welt der Kunst eine noch viel wichtigere Institution sein, als eine anti-gallikanische in jener der Politik."⁸⁹⁶

In dieser »klassizistischen« Kritik wird eine Vielzahl von Kontexten angeschnitten und instrumentalisiert, um das "Vordringen" der "barbarischen Hervorbringungen" differenter Kunst und damit den *nochmaligen* "Untergang der Einfalt" abzuwehren. »Einfalt« erscheint hier sowohl als höchste ästhetische wie auch als nationale Qualität, als eine Qualität, die die Kunst einer Nation gegenüber der Kunst anderer Nationen "als überlegen auszeichnen" kann, und diese Qualität sieht der Kritiker allein in der Kunst der griechischen und römischen Antike verkörpert. Als »Qualitäten« der gotischen und chinesischen Architektur bezeichnet er dagegen ihre Neuheit und ihre Regellosigkeit, und diese machten sie interessant für ein bestimmtes Publikum, das folgendermaßen »qualifiziert« wird: Ihm fehle die geistige Befähigung für einen Zugang zur antiken Kunst und die Schulung seines geschmacklichen Urteilsvermögens. Deshalb könne es sich nur mit leichten Dingen befassen, wie "grillenhaft" zu sein oder mit einem "Stil, der keinen Regeln unterworfen ist",

⁸⁹⁶

"The applause which is so fondly given to Chinese decorations or to the barbarous productions of a Gothic genius, ... seems once more to threaten the ruin of that simplicity which distinguishes the Greek and Roman arts as eternally superior to those of every other nation. ... The present vogue of Chinese and Gothic Architecture has, besides its novelty, another cause of its good reception; which is, that there is no difficulty in being whimsical. A spirit capable of entering into all the beauties of antique simplicity is the portion of minds used to reflection, and the result of a corrected judgement; but here all men are equal. A manner confined to no rules cannot fail of having the crowd of imitators in its party, where novelty is the sole criterion of elegance. It is no objection that the very end of all buildings is forgot; that all reference to use and climate, all relation of one proportion to another, of the thing supporting to the thing supported, of the accessory to the principal, is often entirely subverted. ... As this Chinese and Gothic spirit has begun to deform some of the finest streets in the capital, whenever an academy shall be founded for the promoting the arts of sculpture, painting and architecture, some scheme should be thought of at the same time to discourage the encroachment of this pretended elegance; and an Anti-Chinese society will be a much more important institution in the world of arts, than an Anti-Gallican in that of politics." Aus: »The World« vom 27.3.1755. Zit. und übers. nach Lovejoy 1948, S. 121.

denn diese Regeln müsste es erst erlernen, wozu es aber nicht fähig ist. Da es die Regeln nicht kennt, kann es nicht wissen, was für einen "fähigen Geist" selbstverständlich ist: daß Architektur in einem bestimmten Verhältnis zu nationalen Sitten und Gebräuchen stehen und in sich selbst zu einer homogenen Einheit »zusammenstimmen« muß. Dieses Publikum und mit ihm "die Masse der Nachahmer" differenter Stile freuen sich daher über Stile, die keine Regeln haben. Für sie ist "Neuheit das einzige Merkmal von Anmut".

Der Kontext des »guten Geschmacks« und mit ihm der Kontext des »Kennertums« werden hier zur Unterscheidung (und Ausgrenzung) der »nicht zum Urteil befähigten« Kunstkonsumenten und Kunstproduzenten instrumentalisiert. Daran zeigt sich, daß das "Pseudo-Kriterium, das kriterienlose Kriterium des guten Geschmacks"⁸⁹⁷ und der Kunstmarkt das Kunstsystem bereits zur Ausdifferenzierung einer neuen Instanz veranlaßt hatten, welche befähigt war zu bestimmen, was »guter Geschmack« sein sollte. Diese neue Instanz wurde gebildet durch den »Kenner« (wie etwa Winckelmann und den Comte de Caylus), den »Amateur« und den »Dilettanten«, wobei die beiden letzteren Bezeichnungen bis ins 19. Jahrhundert hinein keineswegs, wie heute, einen negativen Beigeschmack hatten.⁸⁹⁸ "Der Titel eines Amateurs ist eine Auszeichnung, die die Akademien für Malerei denjenigen verleihen, denen sie sich verbinden, nicht in ihrer Eigenschaft als Künstler, sondern als der Kunst durch ihren Geschmack oder ihre Kenntnisse verbundene",⁸⁹⁹ erklärte Claude-Henri Watelet in seinem »Dictionnaire des Arts« (1792). Für Watelet war der »Amateur« der unter den Nicht-Künstlern wichtigste Rezipient und Kritiker der Kunst und die zuständige Institution für die Geschmacksbildung der Gesellschaft. Die »Society of Dilettanti«, die sich zwischen 1733 und 1734 in England gegründet hatte und zu den größten Geldgebern der Forschungsreisen (u. a. Stuart und Revett) nach Italien, Griechenland und in den Nahen Osten zählte, war "eine kleine Körperschaft von Edelmännern, Männern von Bildung und Distinktion, von denen einige eine hervorragende Rolle in unserer Gesellschaft gespielt haben, und die seit über zweihundert Jahren ein aktives Interesse in Angelegenheiten des öffentlichen Geschmacks und der Künste gezeigt haben."⁹⁰⁰ »Kennerschaft« kennzeichnete also auch einen sozialen Rang in einem Bereich gesellschaftlicher Ausdifferenzierung, den wir heute mit dem Schlagwort »Bildungsbürgertum« umreißen. Der Bereich der Bildung, insbesondere der nationalen Bildung (»Nationaltheater«, »Nationalerziehung«, »Nationalliteratur«, »Kulturnation«),⁹⁰¹ war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Emanzipations- und Identifikationsvehikel der sich gegenüber Adel und Klerus durchsetzenden Bürger geworden, die darauf bedacht waren, "sich den geistig-kulturellen Bereich als eine Domäne zu reservieren, in der sie ihre spezifische Deutungskompetenz geltend machen konnte[n], ohne damit sogleich politischen Anstoß zu erregen und in den Verdacht zu geraten, überzogene Partizipationsansprüche stellen zu wollen."⁹⁰²

⁸⁹⁷ Luhmann 1995, S. 388.

⁸⁹⁸ Vgl. dazu Herzog 1989, S. 21-29. Zum »Amateur« siehe Osborne 1970, S. 32-33; Grassi/Pepe 1978, Bd. 1, S. 20; Robert 1985, Bd. 1, S. 293; zu »Dilettant«: Grassi/Pepe 1978, Bd. 1, S. 150; Kemp 1979, Kap. 4 (S. 81-120).

⁸⁹⁹ "Le titre d'amateur est une distinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'associent, non en qualité d'Artistes, mais comme attachés aux Arts par leur goût ou par leur connaissances." Watelet 1972, S. 57 (-58).

⁹⁰⁰ "A small body of gentlemen, men of education and distinction, many of whom have played a prominent part in our history and who for over 200 years have exercised an active interest in matters connected with public taste and the arts." Osborne 1970, S. 32-33.

⁹⁰¹ Zu »Nationaltheater« und »Nationalerziehung« siehe Koselleck u. a. 1992, S. 307-309; Zur »Kulturnation« siehe Dann 1991, S. 67-68, 72-73; Giesen/Junge 1991; zu den beiden »kulturnationalen Gegenbildern« Deutschland und Frankreich (aus deutscher Sicht) Oesterle 1991. Zur »Nationalliteratur« siehe einleitend Rücker 1984, zur nationalen Literaturgeschichte Fohrmann 1989; zur »Weimarer Klassik« als "nationale identitätsstiftende Institution" Voßkamp 1987 und Wiedemann 1993.

⁹⁰² Koselleck u. a. 1992, S. 307.

Eine Verknüpfung von ästhetischen und gesellschaftlichen Kontexten kennzeichnet auch die uns heute frappierende Aussage des anonymen Kritikers in der »World«, in welcher er meint: "aber hier sind alle Menschen gleich". Was eigentlich ein Kerngedanke und eine grundlegende Maxime der Aufklärung war, wird hier als intellektuelles Unvermögen zur Unterscheidung und als ästhetische und soziale Unterschiedslosigkeit gegeißelt; die Ausdifferenzierung ästhetischer und gesellschaftlicher Ordnung, der Verlust ästhetischer und sozialer Einheit werden pejorativ miteinander identifiziert. Eine solche Identifikation von ästhetischer und sozialer (und auch nationaler) Ordnung war die mehr oder weniger logische Konsequenz der weiter oben beschriebenen Zuordnungen von bestimmten Klimaten, Sitten und Gebräuchen, Religionen, Regierungen zu bestimmten Geschmäckern oder Stilen. Wie weit diese Identifikation ästhetischer mit sozialer Ordnung damals schon gehen konnte, läßt sich an zwei Briefen des französischen Philosophen, Dichters und Kunstkritikers Denis Diderot verdeutlichen, dem die türkische Architektur als »steingewordener Despotismus« erschien. In den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts schrieb er (1.) "an Mademoiselle ***" und (2., am 2. 9. 1767) an Sophie Volland«:

(1.) "Ich staune, wenn ich bedenke, von wieviel verschiedenen Elementen die Regeln der Nachahmung und des Geschmackes und die Definition der schönen Natur abhängen. Vor der Beurteilung solcher Gegenstände, so scheint mir, müßte man unzählige Fragen in bezug auf die Sitten, die Gewohnheiten, das Klima, die Religion und die Regierung entschieden haben. In der Türkei sind alle Gewölbe gedrückt. Der Moslem ahmt bei allen Dingen Halbmonde nach; selbst sein Geschmack ist unterjocht. Die Knechtung der Völker ist sogar in der Form ihrer Dome zu spüren. Aber während der Despotismus die Gewölbe und die Bogen niederdrückt, zerschlägt der Kult die Bilder menschlicher Gestalten und verbannt sie aus der Architektur, der Malerei und den Palästen."⁹⁰³

(2.)"Sie reisen nach Konstantinopel und finden dort hohe und dicke Mauern, gedrückte Gewölbe, kleine Türen, hohe und vergitterte kleine Fenster. Je mehr hier ein Gebäude, ein Haus einem Gefängnis gleicht, desto schöner scheint es zu sein. Tatsächlich sind ja Gefängnisse solche Häuser, in denen die eine Hälfte des Menschengeschlechts von der anderen eingeschlossen ist. Reisen sie durch Europa, so finden Sie dagegen große Türen, große Fenster und alles offen. Das besagt: es gibt hier keine Sklaven."⁹⁰⁴

Die Kontexte ästhetischer und nationaler Einheitlichkeit, deren unablässige und zunehmend virulenter werdende Beschwörung die immer stärker werdende Empfindung eines Auseinanderbrechens und Verlustes ehemals statisch erschienenener, durchschaubarer und überschaubarer, orientierungs- und identitätsstiftender Ordnungsgefüge reflektiert, prägten auch Hirschfelds Kritik differenter Architekturen in der deutschen Gartenkunst, die selbst vor den klassizistischen griechischen Ruinenbauten nicht halt machte. Anders als die gotischen Ruinen besäßen die griechischen "im nördlichen Europa" keine Wahrscheinlichkeit, und "die erkünstelten Ueberbleibsel eines Gebäudes, das in Griechenland stand, und dessen Reste nur da gesucht werden können, welcher Widerspruch des Gegenstandes und des Orts! Der Betrug entdeckt sich bald; und Widerwille verfolgt den verunglückten Versuch."⁹⁰⁵ "Dem *Deutschen* ist es nicht anständig, in seinen Gärten bloßer Nachahmer zu seyn, ihm, der andere Nationen in so mancher Wissenschaft und Kunst übertrifft,"⁹⁰⁶ meinte Hirschfeld im Jahr 1779, und die Nationen, die »der Deutsche« in der Gartenkunst nachgeahmt hätte, seien zunächst die französische und dann die englische gewesen:

"Die Gärten in *Deutschland* sind lange durchgängig der symmetrischen Manier unterworfen gewesen, und man glaubte bey uns, so wie in andern Ländern, daß nur diese die richtige sey. Unsrer Architekturlehrer, welche ebenfalls die Anlage der Gärten unter ihr Gebiet zogen, verbreiteten dieses Vorurtheil, indem sie ihr die Regelmäßigkeit vorzeichneten. Noch mehr wirkte die Gallomanie, eine sonderbare Krankheit unserer Nation, die einen großen Theil derselben von den Fürsten an bis zu den Krämern beherrschte, und gegen welche weder der Spott der Patrioten, noch die Denkmäler, die unsre eigene Kraft und Würde beweisen, mächtig genug schienen. »So machts der *Franzose*, so hab ichs in *Frankreich* gesehen.« Dies war genug, um den empfindsamen

⁹⁰³ Diderot 1968, Bd. 1, S. 75.

⁹⁰⁴ Diderot 1968, Bd. 1, S. 400.

⁹⁰⁵ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 114.

⁹⁰⁶ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 142.

Deutschen zum Nachahmer herabzuwürdigen. [...]

Vernunft und Geschmack fangen indessen jetzt an, wenigstens als eine schöne Morgenröthe, über unsre Gärten aufzugehen. Bey einer Nation, die vielleicht mehr als eine andere gegen die Schönheiten der Natur empfindlich ist, mehr als eine andere die malerische Idylle liebt, konnte es nur die Verblendung der Nachahmung seyn, die sie auf Zeit täuschte. [...]

Es scheint, daß eigene Ueberlegung wirksam wird, die immer einen langsameren Gang hält als bloße Nachahmung. Es mag hie und da wohl einzelne unüberlegte Copien der *engländischen* Manier, selbst einige Nachäffungen *chinesischer* Seltsamkeiten geben. Aber im Ganzen scheint doch die angenehme [73] Erwartung durch, daß jetzt der Geist der Nation sich auch hier einer eigenen Ueberlegung und Thätigkeit überlassen will, und daß wir Gärten gewinnen werden, die mit dem Gepräge des *deutschen* Genies bezeichnet sind.⁹⁰⁷

In der »verblendeten« und »krankhaften« Nachahmung der englischen Gartenmanier und in "blinder Liebe zu dem Ausländischen und Seltsamen" hätten die Deutschen jedoch zunächst das Chaos in ihre Gärten gebracht:

"Allein, bald nach der Einführung des neuen Gartengeschmacks, fiel man auf die Nachahmung so seltener und fremder Bauarten, daß es schien, als wenn sie die Stelle der abentheuerlichen Wasserkünste, der wasserspeyenden Drachen und Löwen, der in Alleen aufgestellten Wallfische, die man eben zu verdrängen anfieng, wieder ersetzen sollten. Die chinesische Baukunst machte den Anfang. Alles sollte *à la chinoise* seyn, Lusthäuser, Tempel, Brücken. Man täuschte sich durch den sonderbarsten Wahn, daß Gärten in England und Frankreich, blos mit den einheimischen Gewächsen und Bäumen dieser Länder bepflanzt, chinesische Gärten seyn könnten; und wers nicht glauben wollte, der ward auf ein Gebäude verwiesen, das da stand, und chinesisch hieß. Deutschland fieng an, auch hier der Mode zu folgen, und wir haben wirklich einige kleinere und größere Gärten voll Spielwerke mit chinesischen Gebäuden, und wenn die Nachäffung sich um einige Grade weiter verbreitet, so wird bald der beeisete Nord die luftigen Pavillons der heißesten Zone zeigen. Man fragt vergebens nach dem Grund, weil die Nachäffung keinen Grund kennt; und nie hat man einen Kenner die Vorzüge der chinesischen Baukunst für unsere Gärten entwickeln gesehen. Sie ist doch weit von der wahren und edlen Einfalt der [83] griechischen entfernt; ihr fehlt Schönheit und Würde der Form; sie ist aber dagegen mit einer Menge kleiner unbedeutender Zierrathen, die zuweilen in das Ekelhafte fallen, überhäuft. Und nicht wenig Gebäude dieser Art, die man in den Gärten sieht, sind bloße Ideale, die nach keinen ächten Originalmustern entworfen wurden.⁹⁰⁸ Und welches Interesse, diese Werke von einem entfernten und von uns so weit unterschiedenen Volke aufzunehmen, dessen Charakter, Geschmack, Lebensart keine würdige Beyspiele für uns eröffnet, das seine schöne Künste seit Jahrhunderten noch in der Kindheit erhält! Man sieht, daß blos eine blinde Liebe zu dem Ausländischen und Seltsamen die chinesische Baukunst in die neuern Gärten eingeführt hat, und daß die Vorurtheile der Mode sie beschützen. Und welcher Widerspruch mit dem Lande und dem Klima! Welche Verwirrung der Bewegungen, wenn uns eine Pagode, eine Brücke, ein Schiff nach Asien versetzt, indeß uns der Anblick der umher bepflanzten Scene, Bäume und Luft überzeugen, daß wir auf deutschem Boden stehen? Es ist vergebens, hier eine Täuschung zur Absicht zu haben; der verrätherische Widerspruch des Reviers wird sie bald entdecken, und der Widerwille oder gar Ekel sich an dem unglücklichen Versuch rächen. Allein die eitle Ueppigkeit unsers Zeitalters glaubte mit der chinesischen Baukunst sich noch nicht befriedigen zu können. Sie führte selbst ägyptische, maurische, gothische, türkische und andere Bauarten ein, und wenn es so fortgeht, so wird die Nachahmung sich bis zu den Ställen der Kamtschadalen verbreiten. Und bey allen diesen verschiedenen ausländischen Gebäuden ist nichts mehr auffallend, als ihre Vermischung in einem einzigen Garten, ohne Ordnung und Plan durch einander geworfen. Man vereinigt Gebäude und Gebräuche so sehr verschiedener Länder auf einem Platz, und bringt ein so groteskes Gemälde hervor, daß die wildeste Einbildungskraft, über alle Schranken der Wahrscheinlichkeit hinausspringend, es nicht verwirrter zusammenhäufen kann. Eine christliche Kirche steht neben einer Moschee, ein griechischer Tempel bey einem chinesischen, ein Obelisk bey einem maurischen Werk, gothische Ruinen bey einer Pagode; Asien und Europa sind in einander geschmolzen; die alte und die neue Welt sind geplündert, um einen kleinen Fleck mit dem widersinnigsten Gemisch von Gebäuden zu überladen, und ihn in einen Schauplatz der sonderbarsten Prachtsucht zu verunstalten. O! Natur, o! Einfalt, sanfte Huldgöttinnen der Gärten, wenn euch ein falscher Stolz von unsern [84] Lustplätzen verdrängt, wo werdet ihr anders seyn, als hinter der Hütte des Landmanns im Veilchenthal?⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 72.

⁹⁰⁸ Anmerkung Hirschfelds: "Verschiedene chinesische Gebäude sind nach Willkühr besonders vorgezeichnet von den engländischen Architekten, *Will. and John Halfpenny in New Designs for Chinese Bridges, Temples, Garden-Seats, Summer-Houses* [...]."

⁹⁰⁹ Hirschfeld 1973, Bd. [III, 1780], S. 82-84.

Mit seiner Klage über das Nebeneinander von "christlicher Kirche, Moschee, griechischem und chinesischem Tempel" thematisierte Hirschfeld auch den Kontext der Religion, der für ihn jedoch in der Gesamtheit seiner Überlegungen nur eine untergeordnete Rolle spielte. In seiner lakonischen Bemerkung, daß die Tempel "nicht mehr gottesdienstliche Gebäude für uns" wären und daher "in den innern Theilen zur Bewohnung, oder zum angenehmen Aufenthalt, nach dem Gebrauch unseres Zeitalters, eingerichtet werden" könnten, hatte Hirschfeld auf die Verweltlichung, die Säkularisierung der kultischen und religiösen Architektur im Landschaftsgarten angespielt, welche mit einer im Zuge der Aufklärung fortschreitenden, allgemeinen Säkularisierung sämtlicher Lebens- und Erfahrungsbereiche einherging, die sich schließlich in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts aufs drastischste zu manifestieren begann.⁹¹⁰ Im Jahr 1782 wurden von Joseph II. von Österreich siebenhundert Klöster »aufgehoben«, am 2. November 1789 wurden in Frankreich von den Revolutionären sämtliche Kirchengüter eingezogen, zur Versteigerung, zum Verkauf, zur Vermietung (Kathedrale von Metz) oder gar zum Abriß (Kathedrale von Chartres) freigegeben, und im Jahr 1803 erfolgte durch den sogenannten »Reichsdeputationshauptschluß« die umfassende Säkularisation des Kirchenbesitzes in Deutschland.⁹¹¹ Innerhalb der sich bald nach der Revolution formierenden Gegenbewegung versuchte man, der "Entchristlichung Europas"⁹¹² mit einer »Erneuerung« des Christentums zu begegnen.

In Frankreich war es vor allem François René de Chateaubriand, der mit seinem Buch »Genius des Christenthums oder Schönheiten der christlichen Religion« (*Génie du Christianisme ou beauté de la religion chrétienne*, 1802) eine Umkehrung der Säkularisationsbewegung und eine Erneuerung des Christentums herbeiführen wollte, indem er insbesondere auf die ästhetischen schöpferischen Kräfte verwies, die das Christentum im Verlauf seiner Geschichte freigesetzt und stimuliert hätte und für die Zukunft eine wieder innigere Beziehung zwischen Kunst und Religion forderte. In seiner Verknüpfung von ästhetischen, religiösen und nationalen Anschauungen war Chateaubriand ein Anhänger mittelalterlicher Kunst und vor allem der mittelalterlichen Architektur, in welcher für ihn Religion und Kunst noch in Einklang stimmten. Ästhetische, religiöse und nationale Kontexte kennzeichnen seine im folgenden zitierte Kritik an der Verwendung von heidnischen Architekturformen- und Stilen im christlichen Europa, in welche auch die klassizistische Kirchenbaukunst einbezogen war. Auf den ersten Blick mögen seine Sätze sehr moderat erscheinen, aber seine in scheinbarer Toleranz und Anerkennung verborgene Einstellung ist nicht weniger kategorisch als diejenige Hirschfelds: Jeder Nation seien ihre kulturellen Eigenheiten unbestritten, aber sie müsse sie - um ihrer selbst willen - für sich behalten.

"Jedes Ding muß an seinen rechten Platz gestellt werden. Dieß scheint zwar eine so abgedroschene Wahrheit zu seyn, daß man sie kaum noch hören mag. Aber die Erfahrung zeigt doch unwidersprechlich, daß ohne Beherzigung jener Wahrheit nichts Vollkommenes zu Stande gebracht werden kann. Die Griechen würden einen Aegyptischen Tempel zu Athen eben so wenig geschätzt haben, - als die Aegyptier einen griechischen Tempel zu Memphis. Sobald ein Paar solcher Gebäude ihren Platz verändert hätten, würden sie auch ihre Haupt=Schönheit eingebüßt haben. Das heißt, ihre Beziehungen auf die eigenthümlichen Anstalten, Sitten und Gewohnheiten der Völker, welche sie errichteten, wäre verlohren gegangen. Diese Bemerkung können wir sehr gut auf die alten Denkmäler des Christenthums anwenden. Sonderbar genug kann man selbst in diesem ungläubigen Jahrhunderte bemerken, daß Dichter und Romanen=Schreiber, vermöge einer natürlichen Rückkehr zu den Sitten unserer Vorfahren, sich bestreben, in ihre Fiktionen unterirdische Gewölbe, Gespenster, Burgen und alte gothische Tempel zu verflechten. So viele Reize haben die Erinnerungen, welche sich mit der Religion und Geschichte des Vaterlandes verbinden. Die Nationen werfen ihre alten Sitten und Gewohnheiten keineswegs so bey Seite, wie man sich wohl eines alten abgenutzten Kleides zu entledigen pflegt. Man kann ihnen einige Theile derselben entreissen; aber es bleiben doch noch Flicker genug übrig, welche, vereinigt mit der [44] neumodischen Kleidung, ein scheußlich verzerrtes und buntfarbiges Flitter=Werk bilden."⁹¹³

⁹¹⁰ Zu Säkularisierung und Säkularisation siehe Strätz/Zabel/Conze 1984.

⁹¹¹ Siehe dazu Buholzer 1921.

⁹¹² Conze in Strätz/Zabel/Conze 1984, S. 191.

⁹¹³ Chateaubriand 1803, Bd. 3 [3. Teil, 2. Buch, 8. Kapitel], S. 43-44.

Was die hier zitierten Kritiken eint, ist das Klagen über das Auseinanderbrechen von im Rückblick als althergebracht, bewährt, überzeitlich gültig und stabil empfundenen Ordnungen und Sinngefügen: seien es die Regeln des Zusammenstimmens in der Kunst, "jeglicher Bezug zum Gebrauch und Klima, jegliche Beziehung einer Proportion zur anderen" (Malton), die "Beziehungen auf die eigenthümlichen Anstalten, Sitten, Gewohnheiten der Völker" (Chateaubriand) oder die "Unterscheidungen", deren Verlust zu einer "Vermischung ohne Plan und Ordnung" (Hirschfeld) und dazu geführt habe, "die heterogensten Dinge ohne vieles Kopfzerbrechen unter einen Hut" zu bringen (Semper). Im Kontext der kulturhistorischen Semantik von »Stil«, die Gottfried Semper erstmals in aller Deutlichkeit für die Architekturbetrachtung formuliert hatte, war es die "babylonische Verwirrung" (noch ein Reflex religiöser Kontextualisierung), die "Mischung aller möglichen Baustile aller Völker", auf die sich das Unbehagen am Stilpluralismus als Manifestation des Zusammenbruchs früherer Ganzheiten konzentrierte.

In seinem Vortrag »Ueber Baustile« im Jahr 1869 setzte Semper seine bereits im Jahr 1834 geäußerten Bedenken über die Architektur seiner Zeit fort und reagierte auf die von ihm und seinen Architektenkollegen unternommenen Versuche, in der Architekturproduktion ihrer Gegenwart zu verwirklichen, was sie aus der historischen Betrachtung der Architektur vergangener Epochen und Kulturen gelernt hatten: daß die Architektur einer Epoche, einer Kultur, einer Nation einen Stil - aber eben **nur einen** Stil haben müsse - und daß dieser **eine** Stil als neue Ganzheit alles zum Ausdruck bringen und in sich vereinigen müsse, was die Epoche, die Kultur, die Nation ausmache. In Sempers Augen waren alle diese Versuche gescheitert:

"Hier [in Deutschland] wurde in neuerer Zeit eifriger und mehr in Stil gemacht als irgendwo anders, und zwar teilweise auf allerhöchste Ordre, teilweise auf eigene Faust durch geniale Architekten. So entstand in München auf allerhöchsten königlichen Wunsch und Anweis der Maximilianstil, dem folgende tiefsinnige Idee zur Grundlage dient: Unsere Kultur ist eine gemischte, aus Elementen aller früheren Kulturen zusammengesetzte, also muß unser moderner Baustil konsequenterweise auch eine Mischung aller möglichen Baustile aller Zeiten und Völker sein. Die gesamte Kulturgeschichte soll sich in ihr abspiegeln!

Wohin ein solcher Ausgang führen mußte und geführt hat, davon zeugen die neuesten Anlagen jener Musenstadt an der Isar.

Dazu nun, wie gesagt, der Chor von Privatstilerfindern, die in allen Groß- und Kleinresidenzen, an Eisenbahnstationen und überall ihren billigen Erfindungsgeist leuchten lassen. Sie gehen zumeist von der irrtümlichen Voraussetzung aus: die Stilfrage sei eine vornehmlich konstruktive Frage, und erkennen die ererbten Überlieferungen der Kunstsymbolik nicht an. Was sie dabei erreichten, ist nichts als das zweifelhafte Verdienst, zu der herrschenden babylonischen Verwirrung ihr Scherflein beigetragen zu haben

Eine andere Sorte von Stilisten sind die sogenannten reisigen Architekten, die jeden Herbst von ihren Ausflügen in entlegene Länder einen neuen Stil nach Hause tragen und an den Mann zu bringen verstehen.

Noch sind schließlich diejenigen zu erwähnen, welche in einer Rückkehr zu dem mittelalterlichen sogenannten gotischen Baustile die Zukunft der nationalen Architektur und ihre eigene suchen - auch in Beziehung auf letztere sich nur selten verrechnen."⁹¹⁴

Einer der Versuche, die verlorene Einfalt zu restaurieren und der modernen Gegenwart ein mit ihr identisches ästhetisches Gepräge zu geben, war der hier vorgestellte »Rundbogenstil« als Antwort auf die von Heinrich Hübsch gestellte Frage »In welchem Style sollen wir bauen?«. Ein anderer Versuch, den Semper hier beim Namen nennt, war der sogenannte »Maximilianstil«, das Resultat auf einen von Maximilian II. von Bayern im Jahr 1850 ausgeschriebenen Architekturwettbewerb um den Entwurf einer "Bildungs- und Unterrichtsanstalt", der sich später auf den Entwurf der Bebauung der gesamten Maximilianstraße [Abb. 128] ausdehnte.⁹¹⁵ Als Ziel dieses Wettbewerbs war in der Ausschreibung angegeben, "dem Ringen der Gegenwart nach einer nationalen Neugestaltung der Architektur" mit der Entwicklung eines Stils zu antworten, in welchem der "Charakter der Zeit so recht unverkennbar seinen Ausdruck" fände.⁹¹⁶ Als dem "Charakter der Zeit" angemessen erschienen dem ausschreibenden Komitee, dem auch Heinrich Hübsch ange-

⁹¹⁴ Semper 1979, S. 399-400.

⁹¹⁵ Dazu Hojer 1974 und ausführlich Drüeke 1981 (dort auch der Text der Ausschreibung abgedruckt).

⁹¹⁶ Drüeke 1981, S. 97-98.

hörte, "praktische Zweckmäßigkeit, Comfort des Lebens, Einfachheit und Schönheit nach der gegenwärtigen Ausbildung der Technik, verbunden mit dem möglichsten Haushalte in den Mitteln", und um diese ästhetisch zu verwirklichen, wurde eine "Verbindung des einfachen und ruhigen Charakters der geradlinigen griechischen Form mit dem in die Höhe strebenden Momente des gothischen Baustyls" vorgeschlagen.⁹¹⁷ Doch alle diese Versuche, die letztlich immer auf selektive und synthetisierende⁹¹⁸ Rezeptionen von Formen historischer Stile hinausliefen, konnten Semper und seine Kollegen nicht befriedigen, denn: "Wir wollen Neues: man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit."

Semper und seine Zeitgenossen waren in die »historistische« Stilfalle getappt, indem sie das, was sie aus der Geschichte gelernt hatten, in ihrer Gegenwart ad hoc erzeugen wollten - aber »Stilk«, so Luhmann, "kann nicht durch eine Programmentscheidung gefunden und eingeführt" werden.⁹¹⁹ Semper und seine Zeitgenossen hatten sich, so scheint es, nicht gefragt, wie ihr kulturhistorischer und kulturhistoriographischer Stilbegriff, der für sie zum Maß aller künstlerischen Dinge geworden war, zustande gekommen war, nämlich durch einen Rückblick auf vergangene Kulturen aus großer historischer und kultureller Distanz und durch ein retrospektives, höchst selektives »Verstehen« des »Typischen« dieser Kulturen, basierend auf dem - wie wir gesehen haben - fragwürdigen »Verstehen« ihrer Hinterlassenschaften, ihrer »Zeugnisse« und »Dokumente«, ihrer »Denkmäler«. Sie sahen, so scheint es, tatsächlich den Wald vor lauter Bäumen nicht, indem sie nicht erkennen konnten, was ihnen allzu offensichtlich vor Augen lag und ihnen allzu laut aus allen ihren neuen alten Bauwerken entgegenschrie: daß eines der dringendsten Bedürfnisse ihrer Zeit ein Bedürfnis nach Geschichte war und daß sie mit ihren Bauten dieses Bedürfnis und diese kulturelle Bedingtheit ihrer Zeit und Kultur ebenso widerspiegeln, wie es die Künstler vergangener Epochen und Kulturen mit ihren eigenen getan hatten.

Das Gegenwartsbewußtsein Sempers und vieler seiner Zeitgenossen war ein janusköpfiges: auf der einen Seite beklagte man den Verlust alter Bindungen und Ordnungen, die man dank des neuen geschichtlichen Denkens in der Vergangenheit erkannt zu haben glaubte - auf der anderen Seite begann die "Historie" zum "Nachteil für das Leben" zu werden (Nietzsche),⁹²⁰ und es herrschte das dringende Bedürfnis nach Neuem, Zeitgemäßem, welches in der Architektur scheinbar nicht anders als mit immer neuem Altem gestillt wurde. Selbst Semper war nichts anderes als ein »historiophober Historist«, der sich gegen die historisierenden Bauten seiner Kollegen ereiferte und doch selbst nur historisierend baute. In seiner Dresdener Synagoge [1839-40; Abb. 117] hat die Kunstgeschichte "lombardische, byzantinische, maurische und romanische Stilelemente verschmolzen" gesehen.⁹²¹ Für die Hamburger Nikolaikirche lieferte er zwischen 1843 und 1845 sowohl einen neuromanischen als auch einen neugotischen Entwurf ab [Abb. 118, 119], aber sein Lieblingsstil - oder der seiner Auftraggeber - war offensichtlich die Neurenaissance, der er in Deutschland zum Durchbruch verhalf [Abb. 120].⁹²²

Erst seit den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts ist es möglich geworden, das Wesen dieses »historiophoben Historismus« zu erklären: Bei seinen Untersuchungen zur Semantik von »modern, Modernität, Moderne« hat Hans Ulrich Gumbrecht festgestellt, daß sich, ausgehend von der "Loslösung der Modernität vom Vorbild der Antike"⁹²³ in der »Querelle des Anciens et des

⁹¹⁷ Drüeke 1981, S. 99-100.

⁹¹⁸ Zu "Schinkels Idee einer Stilsynthese" siehe Knopp 1977.

⁹¹⁹ Luhmann 1986, S. 652.

⁹²⁰ Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. (Zweite unzeitgemäße Betrachtung 1874). Hier zit. als Nietzsche 1994.

⁹²¹ Pevsner/Honour/Fleming 1992, S. 574.

⁹²² Zu Semper als Architekt siehe Fröhlich 1991.

⁹²³ Gumbrecht 1978, S. 99.

Modernes«, im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein schließlich in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts voll ausgeprägtes Gegenwartsverständnis ausgebildet hat, das sich nicht mehr aus der Vergangenheit herleitete, sondern das nahezu ausschließlich auf die Zukunft ausgerichtet war. Die Ausbildung des Begriffs »Modernität« zu einer "Bewegungskategorie",⁹²⁴ zum Inbegriff des Wandels, erfolgte in Reaktion auf die stetig gewachsene und seit dem Ausdifferenzierungsschub der Französischen Revolution immer akuter gewordene Erfahrung einer progressiven Beschleunigung in der Entwicklung sämtlicher Erfahrungsräume, die etwa Alphonse de Lamartine schon im Jahr 1849 konstatieren ließ, "es sei nicht mehr möglich, Geschichte zu schreiben, weil die Geschwindigkeit der Zeit jegliche Distanz verzehre."⁹²⁵ "Eine Abgrenzung der Gegenwart als Epoche durch Festlegung ihres Beginns in der Vergangenheit schien angesichts der beschleunigten Folge historischer Veränderungen und durch die Einsicht in die Vielfalt ungleichzeitiger geschichtlicher Abläufe nunmehr unmöglich. Die Gegenwart war aber nicht allein in ihrer Dauer auf einen Punkt des zeitlichen Ablaufs reduziert, sondern auch als Vergangenheit der Zukunft, damit als Chance der Gestaltung dieser Zukunft erlebt worden. So wurde sie jetzt als nach vorne offener Raum der Handlungsplanung, die sich in Programmen formulieren ließ, verstanden."⁹²⁶

In einer Gegenwart, die sich selbst nicht mehr an ihrer Vergangenheit bestimmte, sich selbst kaum mehr als Gegenwart, sondern als Vergangenheit einer offenen Zukunft begriff, wurde die eigentliche Vergangenheit und mit ihr das Prinzip der Tradition, der Überlieferung in die nun nicht mehr sich als solche bewußte Gegenwart, als Hindernis und als Bedrohung für die künstlerische Gestaltung der Zukunft, als Bedrohung der mit dem Modernitätsbegriff verknüpften Kategorie des Neuen und der vorbildlosen, aus sich selbst heraus schöpfenden Invention verdrängt. Die sich weiter zuspitzende Erfahrung progressiver Beschleunigung brachte um die Wende zum 20. Jahrhundert gar den Begriff »modern« an seine "semantische Grenze [...], die überschritten wird, wo die Gegenwart als Moment der Gestaltung der Zukunft sich gleichsam selbst vorgreift."⁹²⁷ So bildete sich der Begriff »Avantgarde«, der in seiner noch entschiedeneren Zukunftsausrichtung die Vergangenheit noch stärker verdrängte und darüber hinaus nicht nur der Tatsache Rechnung trug, daß die zunehmende Beschleunigung die Gegenwart mehr und mehr schrumpfen zu lassen schien, sondern auch der, daß sich auf der Nadelspitze der geschrumpften Gegenwart verschiedene, den Fortschritt mit unterschiedlicher Geschwindigkeit vorantreibende Kräfte akkumuliert hatten und miteinander um das fortschrittlichste Fortschreiten konkurrieren mußten.⁹²⁸

Vor diesem Hintergrund kann die Kritik der »Historisten« an ihrer selbstproduzierten »historistischen« Architektur besser verständlich werden. In Sempers Zeit konkurrierten Vergangenheits- und Zukunftsorientierungen in extremer Weise miteinander, und diese Konkurrenz war zum ersten Mal unübershbar im ästhetischen Gepräge der Lebenswelt manifest geworden. Für Semper und viele seiner Zeitgenossen war Geschichte, das heißt die Präsenz der Geschichte in ihrer Gegenwart, zum Problem geworden, weil sie fürchteten, in der Auseinandersetzung mit ihr an der innovativen Gestaltung der Zukunft, am Fortschritt, gehindert zu werden. Die Problematik des neuen geschichtlichen Denkens, das einerseits als eines der bedeutendsten Emanzipationsvehikel des Bürgertums, andererseits aber auch - schon von den »historistischen« Zeitgenossen, wie besonders Nietzsche - als seine sich selbst gestellte Falle beargwöhnt wurde, lag in der

⁹²⁴ Gumbrecht 1978, S. 126.

⁹²⁵ Koselleck in Bergeron/Furet/Koselleck 1977, S. 303. Zum Problem der Beschleunigung bzw. der »progressiven Innovationsverdichtung« siehe auch Koselleck 1971, S. 671-673; Koselleck 1985, Lübke 1985, Lepenies 1976, S. 21-28.

⁹²⁶ Gumbrecht 1978, S. 120.

⁹²⁷ Gumbrecht 1978, S. 121.

⁹²⁸ Zum Begriff »Avantgarde« siehe Weightman 1973, Egbert 1967, Poggioli 1961; siehe auch das Kapitel »Kunstwissenschaft und Avantgarde« in Belting 1994 (S. 139-143, mit Bibliographie, S. 219-220); zum Problem der progressiv »schrumpfenden Halbwegszeit« der »Avantgarde« siehe Lübke 1985.

Konkurrenz des neu erschlossenen Erfahrungsraums »Geschichte« mit einem zentralen Paradigma des neuen geschichtlichen Denkens: dem »Fortschritt«. Im Namen des Fortschritts war die Vergangenheit zum Problem geworden, schien sich angestaut zu haben und drohte die Arbeit an der Zukunft zu behindern.⁹²⁹

Aber eben dieser Fortschritt war es auch, wie Hermann Lübbe und zuletzt Odo Marquard aus ihrer fortschrittskritischen postmodernen Gegenwartserfahrung heraus erklären konnten,⁹³⁰ der das mit der fortschrittsgläubigen Zukunftsorientierung konkurrierende, gleichzeitige Bedürfnis nach Vergegenwärtigung von Altem / Vergangenem, auf das Architektur und angewandte Kunst antworteten, und das Bedürfnis nach Bewahrung von Altem / Vergangenem, das in der Gründung und wachsenden Expansion des Museumswesens aufgefangen wurde,⁹³¹ produzierte: Das Bedürfnis nach Geschichte und Tradition ist ein Produkt des Fortschritts, welches die problematischen Erfahrungen, die der Fortschritt mit sich bringt, kompensiert. Es ist eine Reaktion auf die Erfahrung der zunehmenden Beschleunigung der Zeit und der zunehmend sich beschleunigenden Ausdifferenzierung der Welt als soziales System. Die zunehmend prekärer gewordene Erfahrung allgemeiner Instabilität und Kontingenz ist verbunden mit der Erfahrung der Verunsicherung der eigenen Identität, die im perpetuierenden, sich beschleunigenden und ausdifferenzierenden Wandel ständig neuer Versicherung durch reflektierende Verzeitlichung und Verortung bedarf. In Sempers Tagen waren es die Museen, die historisierende Architektur, die historisierende angewandte Kunst und die Denkmäler, die als kulturelle Identifikatoren in der alltäglichen Lebenswelt bereitgestellt und gleichsam als stabilisierende, identitätssichernde Anker in den reißenden Fluß der Zeit und der Ausdifferenzierung geworfen wurden.

Nicht alle »historistischen« Architekten entwickelten einen solchen Verdruß an ihrer historistischen Architektur und an der Last der Geschichte wie Gottfried Semper, dem sein Freund, der Dichter Gottfried Keller, wohl nicht zu Unrecht ein "kindlich hypochondrisches Wesen" nachsagte.⁹³² George Gilbert Scott, ein englischer Zeitgenosse und Konkurrent Sempers und wie dieser einer der populärsten »international« tätigen Architekten seiner Zeit - er gewann mit seinem neugotischen Entwurf gegen Semper den Wettbewerb um die Hamburger Nikolaikirche -, sah die Problematik des historischen Denkens und Wissens weitaus klarer und nüchterner. In seinen »Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future« (1858) schrieb er:

"Das besondere Charakteristikum der Gegenwart ist, daß wir mit der Kunstgeschichte vertraut sind. Wir wissen besser als sie selbst, was die Griechen den Ägyptern, die Römer den Griechen, der romanische Stil Rom verdankt haben. Es bleibt unsere Aufgabe, uns allein von allen Generationen überlassen, unsere eigene Lage zu kennen und auf die ganze vorhergegangene Geschichte zurückzusehen. Das ist für uns erstaunlich interessant, sowohl im Sinne der Unterhaltung, wie der Wissenschaft. Aber es ist ein Hindernis für den Künstler. Tatsachen sind dickköpfig. Wir können nicht die Bedingungen ändern, unter denen wir arbeiten. Sehen wir zu, daß wir sie uns unterwerfen können. Es wäre töricht, sich einzubilden, daß unsere Kenntnis der ganzen Geschichte der Kunst ohne Einfluß auf das bleiben sollte, was wir selbst hervorbringen."⁹³³

⁹²⁹ Zum "Fortschritt als Orientierungsproblem" siehe Lübbe 1975.

⁹³⁰ Lübbe 1983; Lübbe 1985; Lübbe 1985a; Marquard 1994.

⁹³¹ Auf die Entwicklung des Museumswesens konnte hier nicht eingegangen werden. Die ersten öffentlichen Museen waren das Londoner »British Museum« (1753), das Pariser »Musée des Monuments Français«, das »Muséum Français« in der Grande Galerie des Louvre (1793). Diesen folgten seit dem frühen 19. Jahrhundert zahlreiche weitere Gründungen nationaler Museen. Siehe dazu Salerno 1965, Bazin 1967, Plagemann 1967, Calov 1969, Bourdieu/Darbel/Schnapper 1969, Deneke/Kahsnitz 1977, Grasskamp 1981, Kemp 1987b, Pomian 1988, Schultz 1990, Bergvelt u. a. 1993, Bonn 1994, Grote 1994, Capitani 1996. Zum postmodernen Museumsboom siehe Lübbe 1983, 1985, 1985a, Zacharias 1990, Sloterdijk 1990 und Marquard 1994.

⁹³² Keller in einem Brief an Hermann Hettner vom 17. 11. 1857. In: Jakob Baechtold: Gottfried Sempers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Berlin 1894, Bd. 2, S. 404.

⁹³³ Scott 1858, S. 266. Zit. in der Übersetzung von Pevsner 1965, S. 23.

Auch der von den Historisten beklagte und dennoch zugleich so ausgiebig praktizierte Stilpluralismus fand in der zeitgenössischen Kunstkritik den einen oder anderen Fürsprecher, der gleichwohl in der ungleich größeren Menge der Kritiker unterging. - Ich mußte lange suchen, bis ich einen fand. - Im Jahr 1834, im selben Jahr, in dem Semper dagegen polemisierte, "daß unsere Hauptstädte als wahre *extraits de mille fleurs*, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen", veröffentlichte der Dichter Nicolai Gogol einen Aufsatz »Über die Architektur unserer Zeit«. Gogol begrüßte darin die Anwendung verschiedenster Stilarten in der Architektur der Städte und sehnte sie auch für Rußland herbei, wo sie sich noch nicht gegen den "zaristischen Klassizismus"⁹³⁴ hatte durchsetzen können. Er schrieb:

"Jeder Stil ist schön, wenn all seine Voraussetzungen erfüllt und wenn er in strengem Einklang mit seiner Bestimmung gewählt und durchgeführt ist. Ohne diese wohlmeinende und unparteiische Toleranz kann es keine wahrhaften Talente, noch auch wirklich großartige Werke geben. Fort mit dieser Scholastik, die jedem Gebäude das gleiche Maß vorschreibt und verlangt, daß alles in demselben Geschmack gebaut werde! Eine Stadt muß aus verschiedensten Massen bestehen, wenn wir verlangen, daß sie unseren Augen eine Freude sein soll. Mögen sich in ihr die verschiedensten Stilarten vereinigen. Mag sich doch in derselben Straße ein finsternes gotisches Gebäude, ein mit üppigem Zierat geschmückter orientalischer Palast, ein kolossaler ägyptischer Bau und ein von anmutiger Harmonie erfülltes griechisches Haus erheben! Mögen uns doch die leichtgewölbte, milchfarbene Kuppel, die andächtige, ins Grenzenlose ragende Turmspitze, die orientalische Mitra, das abgeplattete italienische und das hohe, mit Figuren geschmückte flämische Dach, die vierkantige Pyramide, die runde Säule und der eckige Obelisk vereint entgegentreten. [...] Ein Architekt, der wirklich schöpferische Kraft besitzt, muß eine gründliche Kenntnis aller Baustile besitzen; am wenigsten sollte er den Geschmack der Völker verachten, auf die wir wegen ihrer künstlerischen Rückständigkeit gewöhnlich herabzusehen pflegen."⁹³⁵

⁹³⁴ Schmoll gen. Eisenwerth (1970) 1977, S. 17.

⁹³⁵ Gogol 1923, S. 334-335.

VII.

Kunst und differente Kunst

Schluß

Die hier zuletzt behandelten Kommunikationen über das Unbehagen am Stilpluralismus lassen sich unschwer als Reaktionen des Kunstsystems auf die Irritationen identifizieren, die ihm seine eigene und die fortschreitende Ausdifferenzierung seiner Anlehnungskontexte, seiner »Umwelt«, bereitet haben. Kaum ein anderer Zeitgenosse aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hat diese Irritationen so deutlich erkannt und beschrieben wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel in seinen Heidelberger und Berliner Ästhetik-Vorlesungen (1817-1829).⁹³⁶ Auch Hegel konstatierte das Auseinanderbrechen früherer Ganzheiten, der festen Ordnung von Sinngefügen, das Fehlen einer verbindlichen Kunstnorm zur Regelung der wechselseitigen Beziehungen zwischen "bestimmten konsekrierten Formen" und "passenden Arten der Darstellung" und zwischen "Gehalten" und "Anschauungsweisen". Auch er sah die zahlreichen Rückgriffe der Künstler auf Formen verschiedener Vergangenheiten, auf den "Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen" und deren »freie Vermischung«, und er sah auch den gewachsenen Einfluß des Kunstmarktes auf die Kunstproduktion, die Bedeutung der "Bestellung von außen her". Aber anders als Semper und viele seiner hier zitierten Zeitgenossen betrachtete Hegel diese Entwicklung der Kunst keineswegs als "babylonische Verwirrung" oder künstlerisches Unvermögen im Sinne eines »Innovationsstillstandes«, sondern als Ergebnis einer nicht nur künstlerischen, sondern allgemeinen Entwicklung zur Reflexion, zur Subjektivität und zur "Freiheit des Gedankens". Wie jene Sempers, so gehören auch seine Ausführungen zu den meistzitierten in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts; manche verstanden sie "als Beginn dessen, was wir heute [1985] Historismus nennen" und als Erkenntnis des "absoluten Bruch[s] mit allem Vorhergewesenen",⁹³⁷ andere als Aufbruchsfanfare der nunmehr "aus allen Bindungen entlassenen", "autonomen" und "absoluten" Kunst in die Moderne (1965),⁹³⁸ und Niklas Luhmann versteht sie als Indiz dafür, "daß die Kunst die Unmittelbarkeit des Bezugs auf das Weltverhältnis der Gesellschaft verloren und ihre eigene Ausdifferenzierung zur Kenntnis zu nehmen hat".⁹³⁹

"Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann. Der Künstler steht damit über den bestimmten konsekrierten Formen und Gestaltungen und bewegt sich frei für sich, unabhängig von dem Gehalt und der Anschauungsweise, in welchem sonst dem Bewußtsein das Heilige und Ewige vor Augen war. Kein Inhalt, keine Form ist mehr unmittelbar mit der Innigkeit, mit der *Natur*, dem bewußtlosen substantiellen Wesen des Künstlers identisch; jeder Stoff darf ihm gleichgültig sein, wenn er nur dem formellen Gesetz, überhaupt schön und einer künstlerischen Behandlung fähig zu sein, nicht widerspricht. Es gibt heutigentags keinen Stoff, der an und für sich über dieser Relativität stände, und wenn er auch darüber erhaben ist, so ist doch wenigstens kein absolutes Bedürfnis vorhanden, daß er von der *Kunst* zur Darstellung gebracht werde. Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt und exponiert. Er legt zwar auch jetzt noch sein Genie hinein, er webt von seinem eigenen Stoffe hindurch, aber nur das Allgemeine oder das ganz Zufällige; die nähere Individualisierung hingegen ist nicht die seinige, sondern er gebraucht in dieser Rücksicht seinen Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen, die ihm, für sich genommen, gleichgültig sind und nur wichtig werden, wenn sie ihm gerade für diesen oder jenen Stoff als die passendsten erscheinen. In den meisten Künsten, besonders in den bildenden, kommt außerdem der Gegenstand dem Künstler von außen her; er arbeitet auf Bestellung und hat nun bei den heiligen oder profanen Geschichten, Szenen, Porträten, Kirchenbauten usf. nur darauf zu sehen, was daraus zu machen ist. Denn wie sehr er auch sein Gemüt in den gegebenen Inhalt hineinbildet, so bleibt ihm derselbe doch immer ein Stoff,

⁹³⁶ Hegel 1976.

⁹³⁷ Klingenburg 1985, S. 7-9.

⁹³⁸ Lankheit (1965) 1988, S. 10-11.

⁹³⁹ Luhmann 1995, S. 269.

der nicht für ihn selbst unmittelbar das Substantielle seines Bewußtseins ist. Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder, sozusagen, substantiell aneignen, d. i., sich in eine dieser Anschauungsweisen fest hineinmachen zu wollen, als z. B. katholisch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunst wegen viele getan, um ihr Gemüt zu fixieren und die bestimmte Begrenzung ihrer Darstellung für sich selbst zu etwas Anundfürsichseiendem werden zu lassen. Der Künstler darf nicht erst nötig haben, mit seinem Gemüt ins reine zu kommen und für sein eigenes Seelenheil sorgen zu müssen; seine große, freie Seele muß von Hause aus, ehe er ans Produzieren geht, wissen und haben, woran sie ist, und ihrer sicher und in sich zuversichtlich sein; und besonders bedarf der heutige Künstler der freien Ausbildung des Geistes, in welcher aller Aberglauben und Glauben, der auf bestimmte Formen der Anschauung und Darstellung beschränkt bleibt, zu bloßen Seiten und Momenten herabgesetzt ist, über welche der freie Geist sich zum Meister gemacht hat, indem er ihnen keine an und für sich geheiligten Bedingungen seiner Exposition und Gestaltungsweise sieht, sondern ihnen nur Wert durch den höheren Gehalt zuschreibt, den er wiederschaffend als ihnen gemäß in sie hineinlegt.

In dieser Weise steht dem Künstler, dessen Talent und Genie für sich von der früheren Beschränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Gebot.⁹⁴⁰

Auch das, was hier »fremde oder differente Kunst« genannt wurde, gehörte zu den Irritationen der »Umwelt«, die die Kunst auf dem Weg ihrer Ausdifferenzierung begleitet und stimuliert haben. Aus systemtheoretischer Sicht, wie hier in der Einleitung (Kap. I) dargelegt wurde, ist Differenz die unabdingbare Voraussetzung und der Motor für Kommunikation, für die Strukturbildung und Ausdifferenzierung von Systemen. In fast allen hier behandelten Kommunikationen über differente Kunst aber war festzustellen, daß Differenz (und auch Ausdifferenzierung) von den individuellen Teilnehmern des Kunstsystems als eher im pejorativen Sinne problematische Irritation, als Bedrohung kultureller Identität erfahren wurde, die man abzuwehren trachtete. Doch das Kunstsystem läßt sich nicht von Individuen - von "psychischen Systemen" - regulieren, die ihm, wie alle anderen Systeme, nur »Umwelt« bedeuten, sondern es reguliert sich selbst, und es hat seine eigenen Regeln (Kap. II.1) im Umgang mit Differenzen, die es - wie hier gezeigt werden konnte - in selbstbestimmter Reaktion auf die Irritationen durch seine Umwelt immer wieder neu bestimmt hat.

In den Anfängen seiner Strukturbildung war es, wie aus seinen Selbstbeschreibungen hervorging, die Kunst des Mittelalters, die es bei der Selektion seiner Selbstregulierungen aus der Antike als different ausschloß (Kap. II.2), diese im Selektionshorizont verbliebene Differenz aber sehr wohl benötigte, um vor deren Hintergrund seine eigene »neu-antike« Identität zu konstruieren und zu konturieren. Antike und »neu-antike« Kunst dienten, wie anhand von Kommunikationen des Kunstsystems und des Systems der Wissenschaft - seinem zu dieser Zeit dominierenden Anlenkungskontext - demonstriert werden konnte (Kap. II.2,3), als wesentliche Bausteine zur Konstruktion der »neu-antiken« kulturellen Identität der italienischen Renaissance. Am Begriff des »Barbarischen« wurde offenbar, daß mit der Ausgrenzung der Kunst des Mittelalters nicht nur eine Epoche, sondern auch eine (im weitesten Sinne) »Ethnie« oder »Nation« ausgegrenzt wurde, nämlich die »Barbaren« "von jenseits der Berge", die als Hervorbringer dieser Kunst, die den »neu-antiken« Regeln der Kunstproduktion und -rezeption nicht genügen konnte, identifiziert wurden.

Wenn zur Zeit der italienischen Renaissance die mittelalterliche Architektur sozusagen an der Hintertür des Kunstsystems anklopfte, weil es aus kirchenpolitischen, (regionalen, nationalen) identitätspolitischen oder auch banalen wirtschaftlichen Gründen opportun erschien, gotisch (weiter) zu bauen, erwiesen sich als einzige Wege einer vorsichtigen Re-Integration der gotischen in die »neu-antike« Architektur ihre retrospektive Antikisierung und eine konsequente Anwendung der »neu-antiken« Kunstregeln. Vorsichtig formulierte Bereitschaft für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Architektur der Gotik scheiterte an dem unausgesprochenen Verbot, eine bis zur Tabuisierung ausgegrenzte Kultur zu erforschen. Um zu demonstrieren, welche Formen der

⁹⁴⁰ Hegel 1976, Bd. 1, S. 579-580.

Auseinandersetzung und welche Möglichkeiten des Verstehens und der Anerkennung der gotischen Kunst vorenthalten wurden, sollten im folgenden (Kap. II.3) die generellen kulturellen Voraussetzungen und die allgemeinen Befassungsmuster für eine gewollte, auf dem Willen zum Verstehen und zur Identifikation basierende Auseinandersetzung mit der nahezu bedingungslos anerkannten und erwünschten, jedoch durch die Zeit und durch die »Barbaren« entfremdeten Kultur der Antike betrachtet werden.

Als wichtigstes Befassungsmuster im Studium zum Verstehen antiker Kunst und Kultur erwies sich das antiquarische Verfahren der Zuordnung von nichtliterarischen zu literarischen »Quellen« (Re-Kontextualisierung), ausgehend von der Auffassung, die nichtliterarischen Artefakte seien verlässlichere "Tatzeugen" von Ereignissen oder "Beweise" für die Beschaffenheit der antiken Kultur als die literarischen, die oft, auf dem Wege von einer Abschrift zur anderen, Verunklärungen erfahren hätten. Anhand einiger Beispiele zeigte sich jedoch, daß die antiquarischen Re-Kontextualisierungen auch falsch und das »Verstehen« der nichtliterarischen "Zeugen", ob mit oder ohne »passenden« Text, generell problematisch und seine Ergebnisse fragwürdig sein konnten. Die Problematik im »Verstehen« der »antiquitates« lag vor allem in der Zwischenschaltung von Medien, welche ähnliche gravierende Verunklärungen und Veränderungen des originalen Materials hervorbringen konnte (u. a. kreatives Mißverstehen der Hieroglyphen), wie die antiquarische Kontextualisierung, Beschreibung und Deutung der Objekte - ein Umstand, der bereits die Probleme des »Verstehens« außereuropäischer Kunst erahnen ließ.

Als historiographisches System des Antiquarianismus zur ideellen Rekonstruktion des Kulturzustandes beziehungsweise zur Neu-Konstruktion eines idealen Kulturzustandes der Antike und als Ausweis der spezifischen Historizität des antiquarischen Denkens wurde die Synopse vorgestellt, welche als ästhetisches Ordnungs- und Präsentationsprinzip die antiquarischen Publikationen und die Sammlungen von Zeichnungen von Antiken (»Studiolo«, »Kunst- und Wunderkammer«) bestimmte. Mit dem antiquarischen Zusammentragen der Antiquitates und ihrer Dokumentation in Schrift und vor allem in Abbildung - letztere unerlässlich für die Dokumentation und die »internationale« Verbreitung und Popularisierung immobilier Kunstwerke wie Architekturen - wurden das »Gedächtnis« und der Bilderfundus des Kunstsystems angelegt, auf den die neue Kunstproduktion in den folgenden Zeiten, in welchen dann auch »neu-antike« und außereuropäische Kunstwerke in diesen Fundus einfließen, immer wieder zu ihrer Orientierung zurückgreifen konnte.

In den Sammlungen der »Kunst- und Wunderkammern« begegneten die antiken den außereuropäischen Artefakten, mit denen das Kunstsystem nach und nach und immer mehr konfrontiert wurde. Wie zunächst an den antiken, so haftete besonders auch an den außereuropäischen Artefakten der Nimbus des »Wunderbaren«. Man schätzte sie um ihrer »wunderbaren«, »ungemeinen« handwerklich-technischen und materiellen, nicht jedoch - ganz anders als die antiken - um ihrer künstlerischen Qualitäten willen, und man hatte noch größere Probleme, sie zu verstehen, wie sich bei der Analyse der europäischen Kommunikationen über außereuropäische Kunst und bei der Gegenüberstellung der Wahrnehmungs- und Verstehensvoraussetzungen von antiker und außereuropäischer Kunst (in Kap. III) erwies. Zu den wesentlichen Voraussetzungen für die europäische Wahrnehmung, Erklärung und Wertung der fremden Kulturelemente gehörte das christliche Weltbild, welches die Vielfalt und Verschiedenartigkeit der Kulturen und das Abweichen von den christlichen Glaubensnormen nur pejorativ erklären konnte, was sich auf dem Gebiet der Kunst besonders in den Behandlungen fremder Kultwerke und Kultbauten auswirkte.

Anhand vieler Beispiele ließ sich erkennen, daß alle europäischen Vergleiche, Beschreibungen, Abbildungen, Erklärungen und Wertungen immer eurozentrisch geprägt waren: fremde Dinge (»Kunst«), Sitten und Gebräuche konnten nur durch vermeintliche europäische Begriffsäquivalente beschrieben und dargestellt, und fremde Kunst konnte nur an den Normen des europäischen Kunstsystems »gemessen« und gewertet werden. Viele der Wertungen deckten sich mit den Wertungen der gotischen Kunst: hier wie dort schienen Architekturen und Skulpturen nicht »in Ordnung«, mangelte es ihnen an Proportion und Zusammenstimmen, hier wie dort beherrschten die Maler nicht die Perspektive und die anderen europäischen Techniken, Methoden und Regeln zur täuschend echten Nachahmung der schönen, lebendigen Natur. Die außereuropäische Kunst zeigte Wunderwerke an »Nettigkeit« und handwerklicher Perfektion, aber sie war "von aller Kunst entfernt", sie konnte den »neu-antiken« Regeln des Kunstsystems nicht genügen.

Mit ihren Abbildungen, die allmählich an Authentizität gewannen, ermöglichten die Cosmographien und Reiseerzählungen die Anschauung immobiler außereuropäischer Kunstwerke in Europa, aber zu deren Verstehen in deren eigener Identität, zum Verstehen ihrer eigenen Kontexte, trugen sie doch nur wenig bei. Nur ein Fall konnte hier angeführt werden, in dem ein Reisender - Jean Chardin - auf außereuropäische Äquivalente für literarisch fixierte Theorien zur Kunstproduktion und damit auf ein weitergehendes europäisches Interesse am künstlerischen Denken außereuropäischer Kulturen hinwies. - Aber weshalb hätte man sich für ein theoretisches Konzept interessieren sollen, das doch nur »nicht Kunst« hervorbrachte? - Nichtsdestotrotz bildeten die spärlichen schriftlichen Informationen zusammen mit den vielen Abbildungen außereuropäischer Kunst für die daheimgebliebenen europäischen Gelehrten die Basis für den Vergleich der eigenen Kultur mit fremden Kulturen.

Ein solcher Kulturvergleich, zu dem - neben jenen der übermächtigen antiken - auch außereuropäische Kulturelemente zur Bestimmung der eigenen kulturellen Position herangezogen wurden, war die »Querelle des Anciens et des Modernes« am Ausgang des 17. Jahrhunderts (Kap. IV). Im Verlauf dieser, vom Widerstreit von historischem Zyklen- und Fortschrittsdenken und der Semantik der »Sitten und Gebräuche« (»Kultur«) geprägten Debatte ergab sich die Erkenntnis der Unvergleichbarkeit der antiken mit der zeitgenössischen Kunst und die Erkenntnis, daß jede Zeit, jede Nation und auch bestimmte Gruppen von Personen ihren eigenen Geschmack hätten und dementsprechend ihre eigenen Schönheiten produzierten, welche jeweils nur innerhalb ihrer eigenen Bedingtheiten verstanden und gewürdigt werden könnten. Die somit gewonnene Erkenntnis der Historizität und Kulturalität ästhetischer Normen eröffnete die Möglichkeit zur Anerkennung nicht mehr nur einer (antiken), sondern verschiedener ästhetischer Normen und ebnete den Weg für ihre weitergehende Ausdifferenzierung, nunmehr orientiert an den Kategorien der »genialen«, vorbildlosen Schöpfung (des »Neuen«) und des subjektiven »Geschmacks«.

Wie sich diese ästhetische und semantische Wende auf die weitere Auseinandersetzung mit fremder / differenter Kunst auswirkte, wurde in den folgenden Kapiteln (V und VI) anhand von Kommunikationen aus dem Kunstsystem und seinen Anlehnungskontexten, den Systemen der Wissenschaft (Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte) und - seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenso bedeutend geworden - der Wirtschaft (Kunstmarkt) untersucht.

Bereits im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ließ sich bei Fischer von Erlach eine erste Integration von zuvor als different ausgegrenzter Architektur erkennen, die über die Semantik von »Geschmack« und die noch untemporalisierte Semantik von »Stil« als "Bau=Art" im Sinne von »Gattungsstil« (genus, modus) erfolgen konnte. Eine Temporalisierung des Stilbegriffs begann sich - zusammen mit einer Umorientierung der Geschichtsschreibung von einer Geschichte der Kunst

als Geschichts- und Kulturdokument zu einer Geschichte der Kunst als Kunst und ihrer Stile - durchzusetzen, beginnend bei Montfaucons Zusammenstellung der mittelalterlichen »Monuments de la Monarchie française«, deren "Geschmack" ihm, so "barbarisch" er auch sein mochte, "einen wesentlichen Gesichtspunkt der Geschichte" bedeutete. Die entscheidende semantische Wende vom untemporalisierten Geschmacks- und Stilbegriff - als Vehikel zur Unterscheidung des jeweils Typischen in den verschiedenen (gleichzeitig vorhandenen) Geschmäckern oder Stilarten (auch etwa verschiedener Nationen) - zum temporalisierten (Zeit- oder Epochen-) Stilbegriff vollzogen schließlich der Comte de Caylus und Winckelmann (Kap. V.2). In der Folgezeit sollten beide Semantiken von »Stil« miteinander konkurrieren, ebenso wie die Geschichte der Kunst als Kunst die Geschichte der Kunst als Geschichts- und Kulturdokument nicht ersetzte, sondern beide Geschichten miteinander konkurrierten.

Als Gattungsstile oder Anmutungs- und Ausdrucksmodi erfuhren die differenten Stile ihre größtmögliche Integration in der Landschaftsgartenbewegung (Kap. VI.1), die in ihren Anfängen gar eine strukturelle Orientierung an einem differenten Un-Ordnungsprinzip (»Sharawadgi«) versuchte. Daß diese Integration nicht eine Anerkennung der differenten Stile in ihrer jeweils eigenen Identität bedeutete, konnte an verschiedenen Methoden demonstriert werden, die darauf hinausliefen, die differenten Stile »in Ordnung« zu bringen, sie zu antikisieren - was man selbst noch mit »Sharawadgi« versuchte. Der einzige differente Stil, der tatsächlich Anerkennung fand, war die (Neu-) Gotik, aber es war eben nicht *die Gotik* (in ihrer ursprünglichen eigenen Identität), sondern eine neue, eine »selbst(nach)gemachte«, eine "Gotik ohne Gott",⁹⁴¹ die zur nationalen Identitätsstiftung instrumentalisiert wurde, und dieses nicht nur von einer, sondern gleich von mehreren Nationen (Kap. V.3).

Die als Gattungsstile oder Anmutungs- und Ausdrucksmodi integrierten Stile begannen sich aus dem Reservat der Gartenkunst zu emanzipieren, wurden mehr und mehr für bedeutende Großbauten verwendet und gelangten, wie zeitgenössische Kritiken bekundeten, auch in die Straßen der Städte (Kap. VI.2). Neue Forschungsreisen brachten neue, vorzügliche Vorbilder für die »mauresken« Architekturen und die neuen Bewegungen des »Indian und Egyptian Revival«. Man differenzierte die Antike in »römisch« und »griechisch« (»Greek oder Doric Revival«) und das Mittelalter in »gotisch« und »romanisch«, und man fand in der Romanik einen zweiten »Kirchenbaustil« neben der Gotik. In architektonischen Stichpublikationen wie Durands »Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes« kam es an der Wende zum 19. Jahrhundert zu einer erneuten Bestandsaufnahme aller verfügbaren Stile für die neue Architekturproduktion. Erste Versuche zur Darstellung einer vergleichenden Entwicklungsgeschichte der Weltarchitektur, wie etwa durch Legrand und Stieglitz, mußten (nach heutigem Ermessen) unbefriedigend bleiben, weil der tatsächliche Zuwachs an - vor allem historischem - Wissen über die ursprünglichen eigenen kulturellen Bedingtheiten außereuropäischer Architektur, ihre eigenen »Regeln« und Kontexte, weit hinter dem Zuwachs der Möglichkeiten ihrer Anschauung (Abbildungen) zurückgeblieben und auch selbst für die europäische Architektur noch keine Methode einer vergleichenden Stillehre entwickelt worden war.

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts - mit wachsender Ausprägung und Durchsetzung historischen und nationalen Denkens - begannen die beiden miteinander konkurrierenden Semantiken von »Stil« zu kollidieren, was sich am wachsenden Unbehagen über die Konkurrenz beziehungsweise Kollision einer Vielzahl gleichzeitig verwendeter Stile in der neuen Kunstproduktion äußerte. Die historisierenden »Erfindungen« von »Rundbogenstil« und »Maximilianstil« bezeugten die vergeblichen Versuche, die zerbrochene Einfalt zu restaurieren und die Gegenwart

⁹⁴¹ So der Titel des Buches von Kamphausen 1952.

willkürlich auf den Nenner eines einheitlichen nationalen und epochalen Stils zu bringen, den, wie die Geschichte vermeintlich gelehrt hatte, jede Nation in ihrer Vergangenheit gehabt hätte.

In seinem Aufsatz über »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, der die Funktion von »Stil« im Kunstsystem definiert und behandelt, sah Niklas Luhmann in der " viel diskutierte[n] Frage: ob Stile eine ganze Epoche beherrschen müssen, um ihren historischen Auftrag zu erfüllen, oder ob dies weder nötig noch zu wünschen sei" - unter Verweis auf Schmoll gen. Eisenwerths Aufsatz »Stilpluralismus statt Einheitszwang«⁹⁴² - "mehr ein Problem für die Kunstgeschichtsschreibung und weniger ein Problem für die Kunst selbst. Das Problem, was ein Kunstwerk über sich selbst hinaus besagt, aufnimmt, fördert, kann durchaus im Rahmen einer pluralistischen Stilvielfalt gelöst werden [...]. Wir brauchen die Sehnsucht nach Einheit nicht so weit zu treiben, daß Pluralismus und Eklektizismus uns zu Abwertungsbegriffen geraten. Im Gegenteil: Die Kunst insgesamt ist vielleicht besser beraten, wenn sie das Risiko des Einheitsstils meidet und auf Vielfalt setzt [...]."⁹⁴³

⁹⁴² Schmoll gen. Eisenwerth (1970) 1977.

⁹⁴³ Luhmann 1986, S. 632-633.

Bibliographie

- Aa 1707.** Aa, Pieter van der: Naaukeurige Versameling der gedenkwaardigste zee en land reysen na Oost en West-Indiën [...] waar van eenige noyt gedrukt, andere nu eerst uyt haar oorspronkelijke taalen overgeset [...] beginnende met het jaar 1246. en eyndigende ob dese tijd. [...] Alles doorgaans met nodige landkaarten, menigte konst-printen en bequame registers verrijkt. In het ligt gegeven [...] door P. van der Aa. 28 Bde. Leiden 1707.
- Aa 1729.** Aa, Pieter van der: La Galerie Agréable du Monde, où l'on voit en un grand nombre des cartes très exactes, et de belles tailles-douces, les principaux empires, royaumes, républiques, provinces, villes, bourgs, et forteresses [...] dans les quatre parties de l'univers; divisée en LXVI. tomes. Les estampes aiant été dessinées sur les lieux, et gravées [...] par [...] Luyken, Mulder, Goeree, Baptist, Stopendaal et par d'autres maitres renommez [...]. Le tout mis en ordre et executé [...] par P. van der Aa. 27 Bde. Leiden 1729.
- Acker 1954.** Acker, William Reynolds Beal: Some T'ang and pre-T'ang texts on chinese painting. Leiden 1954.
- Ackerman 1949.** Ackerman, James S.: Ars sine scientia nihil est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan. In: The Art Bulletin 31 (1949), S. 84-111.
- Acosta 1605.** Acosta, Josepho [José] de: America Oder wie mans zu Teutsch nennet Die Neuwe Welt, Oder West India [...]. In Sieben Büchern eins theils in Lateinische, und eins theils in Hispanischer Sprach beschrieben. Oberursel 1605. [= Ders.: Historia natural y moral de las Indias. Madrid 1590, deutsch].
- Acosta 1991 [1605].** Acosta, José de: Das Gold des Kondors. Berichte aus der Neuen Welt 1590 [= Acosta 1605, gekürzt um die gesamten ersten vier Bücher und Teile in den anderen Büchern] mit einem Atlas zur Geschichte ihrer Entdeckung [von Cornelis van Wytfliet]. Herausgegeben und übertragen von Rudolf Kroboth und Peter H. Meurer. Stuttgart, Wien 1991.
- Adams 1962.** Adams, Percy G.: Travelers and Travel Liars 1660-1800. Berkeley, Los Angeles 1962.
- Adelung 1782.** Adelung, Johann Christoph: Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts. Leipzig 1782.
- Adelung 1811.** Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten [...]. Mit D. W. Soltau's Beyträgen revidirt und berichtiget von Franz Xaver Schönberger [...]. Erster Theil [Bd. 1 und] Zweiter Theil [Bd. 2] [...]. Wien 1811.
- Adhémar u.a. 1980.** Adhémar, Jean, Günter Metken, Jean Claude Lemagny u. a.: Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu. Ausst. Kat. Kunsthalle Baden-Baden 1980.
- Agthe 1969.** Agthe, Johanna: Die Abbildungen in Reiseberichten aus Ozeanien als Quellen für die Völkerkunde (16.-18. Jahrhundert). Diss. Göttingen. München 1969. [= Arbeiten aus dem Institut für Völkerkunde der Universität Göttingen 2].
- Alberti 1966 [1450/52].** Alberti, Leon Battista: L'Architettura [De re aedificatoria]. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. 2 Bde. Mailand 1966.
- Alberti 1970.** Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen von Dr. Hubert Janitschek. Wien 1877. [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance XI]. Nachdruck Osnabrück 1970.
- Alberti 1975 [1450/52].** Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage Wien, Leipzig 1912. Darmstadt 1975.
- Aldrovandi 1556.** Aldrovandi, Ulisse: Delle Statue Antiche, che per tutta Roma, in diverse luoghi, & case si veggono'. In: Lucio Mauro: Le Antichità della Città di Roma. Venedig 1556, S. 115-316.
- Aldrovandi 1648.** Aldrovandi, Ulisse: Musaeum Metallicum. Bologna 1648.
- Algarotti 1757.** Algarotti, Francesco: Opere varie. Venedig 1757.
- Alpers 1989.** Alpers, Svetlana: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt. Köln 1989.
- Alsop 1981.** Alsop, Joseph Wright: The Rare Art Traditions: A History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared. Princeton 1981. [= Bollington Series XXXV. 27].
- Angel 1969 [1642].** Angel, Philips: Lof der Schilder-Konst. Leiden 1642. Nachdruck Utrecht 1969.
- Ankersmit 1993.** Ankersmit, Frank R.: Historismus, Postmoderne und Historiographie. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1993, S. 65-84.
- Appleton 1951.** Appleton, William W.: A Cycle of Cathay. The Chinese Vogue in England during the Seventeenth and Eighteenth Centuries. New York 1951.
- Archer 1962.** Archer, Mildred: The Daniells in India. Washington 1962.
- Archer 1980.** Archer, Mildred: Early Views of India: The Picturesque Views of Thomas and William Daniell 1786-1794. London 1980.
- Arndt 1814.** Arndt, Ernst Moritz: Ein Wort über die Feier der Leipziger Schlacht. Frankfurt 1814.
- Assmann 1988.** Assmann, Jan u. Tonio Hölscher (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/M. 1988.
- Assmann 1988.** Assmann, Jan: Im Schatten junger Medienblüte. Ägypten und die Materialität des Zeichens. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1988, S. 141-160.
- Assmann/Harth 1991.** Assmann, Aleida u. Dietrich Harth (Hrsg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt/M. 1991.

- Assmann/Harth 1991a.** Assmann, Aleida u. Dietrich Harth (Hrsg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.* Frankfurt/M. 1991.
- Assunto 1973.** Assunto, Rosario: *L'antichità come futuro - Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo.* Mailand 1973.
- Atkinson 1971.** Atkinson, Geoffrey: *Les relations de voyages du XVIIIe siècle et l'évolution des idées. Contribution à l'étude de la formation de l'esprit du XVIIIe siècle.* Paris 1927. Nachdruck New York 1971.
- Attiret 1952.** Attiret, Jean Denis: A particular account of the emperor of China's gardens near Peking. In *A Letter from F. Attiret, a French Missionary, now employ'd by that Emperor to paint the Apartments in those Gardens, to his Friend at Paris.* Translated from the French, by Sir Harry Beaumont. London 1752.
- Bad Ems 1979.** International Council of Monuments and Sites (Hrsg.): *Eisenarchitektur: Die Rolle des Eisens in der historischen Architektur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Bad Ems 1979.
- Badstübner 1985.** Badstübner, Ernst: *Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen - Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichem Verständnis, Denkmalpflege und historischer Baupraxis im 19. Jahrhundert.* In: Klingenburg 1985, S. 30-49.
- Badt 1971.** Badt, Kurt: *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte.* Köln 1971.
- Baer 1973.** Baer, Wilfried: *Zur Chinamode im Kunstgewerbe.* In: Berlin 1973, S. 48-60.
- Baldaeus 1672.** Baldaeus, Philippus: *Wahrhaftige ausführliche Beschreibung der berühmten Ost-Indischen Küsten Malabar und Coromandel, als auch der Insel Zeylon [...]. Aus dem Niederländischen ins Hochdeutsche mit Fleiß übersetzt [...].* Amsterdam 1672.
- Balsiger 1971.** Balsiger, Barbara Jeanne: *The Kunst- und Wunderkammern. A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany, France and England. 1565-1750.* 2 Bde. Diss. Pittsburgh 1970. Ann Arbor 1971.
- Baltrusaitis 1967.** Baltrusaitis, Jurgis: *La quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie. Essai sur la légende d'un mythe.* Paris 1967.
- Baltrusaitis 1984.** Baltrusaitis, Jurgis: *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Tierphysiognomik, Bilder im Stein, Waldarchitektur, Illusionsgärten.* Köln 1984.
- Baltrusaitis 1985.** Baltrusaitis, Jurgis: *Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik.* Frankfurt/M., Berlin, Wien 1985.
- Bandmann 1950.** Bandmann, Günter: *Das Kunstwerk als Geschichtsquelle.* In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 24 (1950), S. 454-469.
- Bandmann 1951.** Bandmann, Günter: *Ikonomie der Architektur.* In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1 (1951), S. 67-109.
- Bandmann 1962.** Bandmann, Günter: *Das Exotische in der europäischen Kunst.* In: *Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützel zum 60. Geburtstag.* Düsseldorf 1962, S. 337-354.
- Bandmann 1962/63.** Bandmann, Günter: *Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte.* In: *Jahrbuch für Ästhetik* 7 (1962/63), S. 146-166.
- Bandmann 1990 [1951].** Bandmann, Günter: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger.* Berlin 1990.
- Bann 1984.** Bann, Stephen: *The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France.* Cambridge 1984.
- Bann 1990.** Bann, Stephen: *The Inventions of History. Essays on the Representation of the Past.* Manchester 1990.
- Bann 1990a.** Bann, Stephen: *Clio in Part: On Antiquarianism and the Historical Fragment.* In: Bann 1990, S. 100-121.
- Barner 1987.** Barner, Wilfried: *Zum Problem der Epochenillusion.* In: Herzog/Koselleck 1987, S. 517-530.
- Barner 1989.** Barner, Wilfried (Hrsg.): *Tradition, Norm, Innovation - Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung.* München 1989.
- Barolsky 1995.** Barolsky, Paul: *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen.* Aus dem Englischen von Robin Cackett. Berlin 1995.
- Barrucand/Bednorz 1991.** Barrucand, Marianne u. Achim Bednorz: *Maurische Architektur in Andalusien.* Köln 1991.
- Barthema [Varthema] 1510.** [Barthema, Ludovico de:] *Itinerario de Ludovico de Varthema Bolognese nello Egipto, nella Surria, nella Arabia deserta et felice; nella Persia, nella India et nella Ethiopia.* [...]. Rom 1510.
- Barthema [Varthema] 1515.** [Barthema, Ludovico de:] *Die Ritterlich vnd lobwirdig rayß des gestrengen vnd über all ander weyt erfahren ritters vnd Lantfarers herren Ludowico vartomans von Bolonia Sagent von den landen, Egipto, Syria von bayden Arabia Persia India Vnd Ethiopia von den gestalten, syten vnd dero menschen leben vnd gelauben, Auch von manigerlay thyeren vöglen vnd vil andern in den selben landen seltsamen wunderparlichen sachen, Das alles er selbs erfahren vnd in aygner person gesehen hat.* Augsburg 1515.
- Bartoli 1665.** Bartoli, Pietro Santi: *Colonna Traiana [...] con l'esposizione latina d'Alfonso Ciaccone [...] accresciuta di medaglie, inscriptions e trofei, da Gio. Pietro Bellori.* Rom 1665.
- Bartoli 1680.** Bartoli, Pietro Santi: *Le pitture del Sepolcro de Nasonii nella Via Flaminia. Disegnate, ed intagliate alla similitudine degli antichi originali. Descritte, & illustrate da Giovanni Pietro Bellori.* Rom 1680.
- Bartoli 1693.** Bartoli, Pietro Santi: *Admiranda Romanarum Antiquitatum [...] Notis Io. Pietro Bellorii illustrata.* Rom 1693.
- Bartsch 1803-21.** Bartsch, Adam: *Le Peintre-Graveur.* 21 Bde. Wien 1803-1821.
- Basel 2000.** Museum für Gegenwartskunst Basel (Hrsg.): *Total Global. Umgang mit nicht westlicher Kunst.* 6 Bde. Basel 2000.

- Bassani/McLeod 1985.** Bassani, Ezio u. Malcolm McLeod: African Material in early Collections. In: Impey/MacGregor 1985, S. 245-250.
- Bätschmann 1985.** Bätschmann, Oskar: Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie. In: Dittmann 1985, S. 89-112.
- Bauch 1939.** Bauch, Kurt: Klassik-Klassizität-Klassizismus. In: *Das Werk des Künstlers* 1 (1939), S. 429-440.
- Bauer 1963.** Bauer, Hermann: Architektur als Kunst. Von der Größe der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall. In: Bauer u.a. 1963, S. 133-171.
- Bauer 1980.** Bauer, Wolfgang (Hrsg.): China und die Fremden. 3000 Jahre Auseinandersetzung in Krieg und Frieden. München 1980.
- Bauer 1988.** Bauer, Hermann: Form, Struktur, Stil: Die formalanalytische und formgeschichtlichen Methoden. In: Belting u.a. 1988, S. 151-168; besonders S. 151-158.
- Bauer 1989.** Bauer, Hermann: Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. Dritte, durchgesehene und ergänzte Auflage. München 1989. (1. Aufl. München 1976).
- Bauer u.a. 1963.** Bauer, Hermann, Lorenz Dittmann, Friedrich Piel, Mohammed Rassem u. Bernhard Rupprecht (Hrsg.): Probleme der Kunstwissenschaft. Bd. 1. Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Berlin 1963.
- Baumgart 1953.** Baumgart, Fritz: Ägyptische und klassizistische Baukunst. Ein Beitrag zu den Wandlungen architektonischen Denkens in Europa. In: *Humanismus und Technik*, 1.2 (1953), S. 70-90.
- Baumunk 1982.** Baumunk, Bodo Michael: »Von Brasilischen fremden Völkern«. Die Eingeborenen-Darstellungen Albert Eckhouts. In: Kohl 1982, S. 188-201.
- Baur 1951.** Baur, Isolde.: Die Geschichte des Wortes »Kultur« und seiner Zusammensetzungen. Ms. Diss. München 1951.
- Baur 1981.** Baur, Christian: Neugotik. München 1981.
- Baxandall 1987.** Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Aus dem Englischen von Hans-Günter Holl. Sonderausgabe. Frankfurt/M. 1987.
- Baxandall 1990.** Baxandall, Michael: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst. Mit einer Einführung von Oskar Bätschmann. Aus dem Engl. übers. v. Reinhard Kaiser. Berlin 1990.
- Bayer 1980.** Bayer, Erich (Hrsg.): Wörterbuch zur Geschichte. Begriffe und Fachausdrücke. 4., überarb. Aufl. Stuttgart 1980.
- Bazin 1967.** Bazin, Germain: Le Temps des Musées. Paris 1967.
- Beautheac/Bouchart 1985.** Beautheac, Nadine u. François-Xavier Bouchart: L'Europe exotique. Paris 1985.
- Beck/Bol 1982.** Beck, Herbert u. Peter C. Bol (Hrsg.): Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Berlin 1982. [= Frankfurter Forschungen zur Kunst (früher Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte). Hrsg. v. Wolfram Prinz. Bd. 10].
- Beck/Bredenkamp 1987.** Beck, Herbert u. Horst Bredenkamp: Bilderkult und Bildersturm. In: Busch 1987, S. 108-126.
- Becker 1996.** Becker, Christoph: Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung. Egelsbach, Frankfurt, St. Peter Port 1996. [= Deutsche Hochschulschriften 1103].
- Beenken 1938.** Beenken, Hermann: Der Historismus in der Baukunst. In: *Historische Zeitschrift* 157, 1938, S. 27-68.
- Belting 1988.** Belting, Hans: Das Werk im Kontext. In: Belting u. a. 1988, S. 222-239.
- Belting 1991.** Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1991.
- Belting 1995.** Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.
- Belting u.a. 1988.** Belting, Hans, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Dritte, durchges. u. erw. Auflage. Berlin 1988.
- Belting/Haustein 1998.** Belting, Hans u. Lydia Haustein (Hrsg.): Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt. München 1998.
- Bénéton 1975.** Bénéton, Philippe: Histoire de mots: culture et civilisation. Paris 1975. [= Travaux et recherches de science politique, 35].
- Benjamin 1966 [1936].** Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M. 1966. [Erstveröffentlichung in französischer Übersetzung in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936).].
- Benjamin 1980.** Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Werkausgabe, Bd. 2. Frankfurt/M. 1980, S. 691-704.
- Benzing 1978.** Benzing, Brigitta: Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie. Wiesbaden 1978.
- Benzing 1988.** Benzing, Brigitta: Kunstethnologie. In: Fischer, Hans (Hrsg.): Ethnologie. Einführung und Überblick. Zweite, erw. u. überarb. Aufl. Berlin 1988, S. 225-239.
- Berg 1982.** Berg, Eberhard: Zwischen den Welten. Über die Anthropologie der Aufklärung und ihr Verhältnis zu Entdeckungs-Reise und Welt-Erfahrung mit besonderem Blick auf das Werk Georg Forsters. Berlin 1982. [= Beiträge zur Kulturanthropologie].
- Berg/Prangel 1993.** Berg, Henk de und Matthias Prangel (Hrsg.): Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Analysen in der Literatur und Kunstwissenschaft. Opladen 1993.
- Berger 1980.** Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920. München 1980. [= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 41].

- Bergvelt u.a. 1993.** Bergvelt, Ellinoor, Debora J. Meijers u. Mieke Rijnders (Redaktion): Verzamelen: van rareitenkabinet tot kunstmuseum. Open universiteit, Heerlen. Heerlen 1993.
- Bergvelt/Kistemaker 1992.** Bergvelt, Ellinoor u. Renée Kistemaker (Hrsg.): De *wereld* binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rareitenverzamelingen, 1585-1735. Ausst. Kat. Amsterdams Historisch Museum. 2 Bde. [Bd. 1 = Aufsätze; Bd. 2 = Katalog] Zwolle 1992.
- Berlin 1966.** Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 2. Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals. Berlin 1966.
- Berlin 1973.** China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert. Ausst. Kat. Schloß Charlottenburg, Berlin 1973.
- Berlin 1985/1986.** Der Traum der Vernunft. Vom Elend der Aufklärung. Eine Veranstaltung der Akademie der Künste, Berlin. [Überarbeitete Fassung der Referate, die während der Veranstaltungsreihe »Vom Elend der Aufklärung« in der Akademie der Künste, Berlin, zwischen Juni 1985 und Februar 1986 vorgetragen wurden]. Bd. 1 [Erste Folge] Darmstadt, Neuwied 1985; Bd. 2 [Zweite Folge] Darmstadt, Neuwied 1986.
- Berlin 1987.** Die erste türkische Gesandtschaft in Berlin 1763. Ausst.Kat. Staatliche Museen, Islamisches Museum, Berlin 1987.
- Berlin 1987a.** Denkmale und kulturelle Identität. Internationales Symposium der VIII. Generalversammlung des ICOMOS 1984. Berlin 1987.
- Berlin 1989.** Europa und der Orient. Ausst. Kat. Hrsg. v. Gereon Sievernich u. Hendrik Budde. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1989.
- Berliner 1928.** Berliner, Rudolf: Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 5 (1928), S. 327-352.
- Bernheimer 1956.** Bernheimer, Richard: »Theatrum Mundi«. In: The Art Bulletin 38 (1956) 4, S. 225-247.
- Bernier 1699.** Bernier, François.: Voyages de François Bernier, contenant la Description des Etats du Gran Mogul [...]. Amsterdam 1699.
- Berns/Neuber 1993.** Berns, Jörg Jochen u. Wolfgang Neuber (Hrsg.): Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750. Tübingen 1993. [= Frühe Neuzeit Bd. 15].
- Bertuleit 1990.** Bertuleit, Sigrid: Theorien zum Ursprung der Gotik. In: Idea. Werke - Theorien - Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 9 (1990), S. 93-106.
- Betschart 1996.** Betschart, Andres: Zwischen zwei Welten. Illustrationen und Berichte westeuropäischer Jerusalemreisender. Diss. Zürich. Würzburg 1996. [Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 15].
- Beutler 1973.** Beutler, Christian: Weltausstellungen im 19. Jahrhundert. Mit einem Beitrag von Günter Metken. Ausst. Kat. Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München 1973.
- Beutler 1988.** Beutler, Christian, Peter Klaus Schuster und Martin Warnke (Hrsg.): Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren. München 1988.
- Beyrodt 1991.** Beyrodt, Wolfgang: Kunstgeschichte als Universitätsfach. In: Ganz u. a. 1991, S. 313-333.
- Beyrodt u.a. 1982-1985.** Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente. Hrsg. v. Wolfgang Beyrodt, Ulrich Bischoff, Werner Busch u. Harold Hammer-Schenk. 3 Bde. Stuttgart 1982-1985.
- Bezombes 1953.** Bezombes, Roger: L'Exotisme dans l'art et la pensée. Paris 1953.
- Bialostocki 1963.** Bialostocki, Jan: Iconography and Iconology. In: Encyclopedia of World Art. Bd. 7 (1963), Sp. 769-785.]
- Bialostocki 1981.** Bialostocki, Jan: Das Modusproblem in den bildenden Künsten. In: Ders.: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln 1981, S. 12-42.
- Bianchi 1992.** Bianchi, Paolo (Hrsg.): Weltkunst-Globalkultur. = Kunstforum International 118 (Januar/Februar) 1992.
- Bianchini 1697.** Bianchini, Francesco: La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi. Rom 1697.
- Bie 1636.** Bie, Jacques de: Les Vrais portraits des Rois de France tirez de ce qui nous reste de leurs Monumens, Sceaux, Médailles, ou autres Effigies, conservées dans les plus rares & plus curieux Cabinets du Royaume. Seconde Edition. Augmentée de nouveaux Portraits, & enrichie des Vies des Rois, par le R. P. H. de Coste, Paris Relig. de l'Ordre des Peres Minimes. Paris 1636.
- Bilang 1990.** Bilang, Karla: Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1990.
- Binding 1995.** Binding, Günther: Beiträge zum Gotik-Verständnis. Köln 1995. [= Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln 53].
- Biondo 1473-1475.** Biondo, Flavio: De Roma triumphante libri decem. O.O., o. J. [Brescia ca. 1473-1475].
- Bischoff 1993.** Bischoff, Franz: »... das verkleinert opus recht vor Augen gestellt« zur Geschichte und Bedeutung des Architekturmodells von der Frühzeit bis zur Gegenwart. In: Landshut/Ergolding 1993, S. 33-48.
- Bitterli 1971.** Bitterli, Urs: Der Eingeborene im Weltbild der Aufklärungszeit. In: Archiv für Kulturgeschichte 53. 1971. S. 249-263.
- Bitterli 1981.** Bitterli, Urs (Hrsg.): Die Entdeckung und Eroberung der Welt. Dokumente und Berichte. 2 Bde. München 1981.
- Bitterli 1986.** Bitterli, Urs: Alte Welt - Neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakts vom 15. bis 18. Jahrhundert. München 1986.

- Bitterli 1989.** Bitterli, Urs: Die exotische Insel. In: König u.a. 1989, S. 65-81.
- Blanchard 1986.** Blanchard, Marc Eli: Stil und Kunstgeschichte. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 559-573.
- Bland 1969.** Bland, David: A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book. London 1969.
- Blanke/Rüsen 1984.** Blanke, Horst Walter u. Jörn Rüsen (Hrsg.): Von der Aufklärung zum Historismus. Zum Strukturwandel des historischen Denkens. Paderborn 1984. [= Historisch-Politische Diskurse. Hrsg. v. Jörg Calließ u. Jörn Rüsen, Bd. 1].
- Bloch 1977.** Bloch, Peter: Stil-Zitate und die Logik der Funktion. In: Hager/Knopp 1977, S. 159-162.
- Blondel 1982 [1675-1683; 1689].** Blondel, François: Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture. 5 Tle. Paris 1675 (T. I) - 1683 (T. II-V). Nachdruck der 2. Auflage Paris 1698. Hildesheim, New York 1982.
- Blumenberg 1957.** Blumenberg, Hans.: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Studium Generale 10 (1957), S. 266-283.
- Blumenberg 1958.** Blumenberg, Hans: Epochenschwelle und Rezeption. In: Philosophische Rundschau 6 (1960), S. 94-120.
- Blumenberg 1959.** Blumenberg, Hans: Kontingenz. In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3, Tübingen 1959, Sp. 1793.
- Blumenberg 1974.** Blumenberg, Hans: Säkularisierung und Selbstbehauptung. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage von »Die Legitimität der Neuzeit«. Frankfurt/M. 1974.
- Blumenberg 1986.** Blumenberg, Hans: Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt 1986.
- Blumenberg 1988.** Blumenberg, Hans: Der Prozeß der theoretischen Neugierde. Frankfurt/M. 1988.
- Blunt 1984.** Blunt, Anthony: Kunsttheorie in Italien. München 1984.
- Boas 1950.** Boas, George: The Hieroglyphics of Horapollo. New York 1950.
- Boas 1965.** Boas, George: In Search of the Age of Reason. In: Wasserman 1965, S. 1-19.
- Boccacchio 1984 [1348/53].** Boccacchio, Giovanni: Decamerone. Nach der von Charles S. Singleton besorgten kritischen Ausgabe in Deutsche übersetzt von Ruth Macchi. Berlin, Weimar 1984.
- Bockhold 1987.** Bockhold, Rudolf (Hrsg.): Über das Klassische. Frankfurt/M. 1987.
- Bödeker 1982.** Bödeker, Hans Erich: Menschheit, Humanität, Humanismus. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 3 (1982), S. 1063-1128.
- Bödeker 1994.** Bödeker, Hans Erich: Die Entstehung des modernen historischen Denkens als sozialhistorischer Prozeß. Ein Essay. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 295-319.
- Bodin 1576 [1565].** Bodin, Jean: Methodus historica. Methodus ad facilem historiarum cognitionem, duodecim ejusdem argumenti scriptorum tam veterum quam recentiorum commentariis adaucta [...]. Basel 1576.
- Boehm 1994.** Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994. [= Bild und Text, hrsg. v. Gottfried Boehm u. Karlheinz Stierle].
- Boehm/Pfotenauer 1995.** Boehm, Gottfried u. Helmut Pfotenauer (Hrsg.): Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995. [= Bild und Text, hrsg. v. Gottfried Boehm u. Karlheinz Stierle].
- Boetzkes 1980.** Boetzkes, Manfred: Aspekte der Chinamode in der Buchillustration des 18. Jahrhunderts. In: Heidelberg 1980, S. 274-296.
- Boffrand 1966 [1745].** Boffrand, Germain: Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art. Paris 1745. Nachdruck Farnborough 1966.
- Böhm 1520.** Böhm, Johann [Boemus, Johannes]: Omnium gentium mores, leges et ritus, ex multis clarissimis rerum scriptoribus a Johanne Boëmo, [...] nuper collecti et novissime recogniti. Tribus libris absolutum opus, Africam, Asiam et Europam describentibus [...]. Augsburg 1520.
- Böhme 1904.** Böhme, Max: Die großen Reisesammlungen des 16. Jahrhunderts. Straßburg 1904.
- Bohn 1990.** Bohn, Volker (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt/M. 1990.
- Boissard 1597.** Boissard, Jean Jacques: I Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum. Frankfurt 1597.
- Bollenbeck 1986.** Bollenbeck, Georg: Stilinfation und Einheitsstil. Zur Funktion des Stilbegriffs in den Bemühungen um eine industrielle Ästhetik. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 215-229.
- Bologna 1982.** Il medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII Secolo. Atti del 24. Congresso C.I.H.A. Bologna 1979. Bd. 2. Bologna 1982.
- Bolzoni 1994.** Bolzoni, Lina: Das Sammeln und die ars memoriae. In: Grote 1994, S. 129-168.
- Bolzoni/Corsi 1992.** Bolzoni, Lina u. Pietro Corsi (Hrsg.): La cultura della memoria. Atti del convegno internazionale. Florenz, Palazzo Vecchio, 20. - 22.3.1989. Bologna 1992.
- Bonelli 1978.** Bonelli, Renato: Lettera a Leone X. In: Scritti rinascimentali di architettura. A cura di Alnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri, Renato Bonelli. Trattati di Architettura. A cura di Paolo Portoghesi e Nino Carbone. Bd. 4. Mailand 1978, S. 459-484.
- Bonn 1994.** Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Bonn 1994.
- Bonn 2003.** Azteken. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2003-2004. Köln 2003.
- Borbein 1993.** Borbein, Adolf H.: Die klassische Kunst der Antike. In: Voßkamp 1993, S. 281-316.

- Borger 1980.** Borger, Hugo (Hrsg.): Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung. Aust. Kat. (Bd. 1) Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1980, und Essayband (Bd. 2.). Köln 1980.
- Bormann 1974.** Bormann, Alexander von (Hrsg.): Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert. Tübingen 1974.
- Börner 1984.** Börner, Klaus H.: Auf der Suche nach dem irdischen Paradies. Zur Ikonographie der geographischen Utopie. Frankfurt/M. 1984.
- Börsch-Supan 1967.** Börsch-Supan, Eva: Garten-, Landschafts-, Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung. Berlin 1967.
- Börsch-Supan 1973.** Börsch-Supan, Helmut: Die Chinamode in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Berlin 1973, S. 61-75.
- Börsch-Supan 1973a.** Börsch-Supan, Helmut: Die Chinamode in den brandenburgisch-preußischen Residenzen. In: Berlin 1973, S. 37-47.
- Börsch-Supan 1973b.** Börsch-Supan, Eva: Landschaftsgarten und Chinoiserie. In: Berlin 1973, S. 100-107.
- Börsch-Supan u.a. 1980.** Börsch-Supan, Eva u. Helmut, Günter Kühne u. Hella Reelfs. Berlin. Kunstdenkmäler und Museen. Dritte, revidierte Auflage. Stuttgart 1980. [= Reclams Kunstführer Deutschland Bd. 7].
- Borst 1979.** Borst, Arno: Barbarossas Erwachen. Zur Geschichte der deutschen Identität. In: Marquard/Stierle 1979, S. 17-60.
- Bosio 1632.** Bosio, Antonio: Roma Sotterranea: opera postuma [...] compita, disposta, & accresciuta dal M. R. P. Giovanni Severani da S. Severino. [...] nelle quale si tratta de'sacri cimeterii di Roma [...] nuovamente visitati e riconosciuti dal Sign. Ottavio Pico, [...] Publicata dal commendatore Fr. Carlo Aldobrandino. Rom 1632.
- Bourdieu 1982.** Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer Frankfurt/M. 1982.
- Bourdieu/Darbel/Schnapper 1969.** Bourdieu, Pierre, Alain Darbel u. Dominique Schnapper: L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public. Zweite, rev. u. erw. Aufl. Paris 1969.
- Braham 1989.** Braham, Allan: The Architecture of the French Enlightenment. London ²1989.
- Brandt 1994.** Brandt, Reinhard: Das Sammeln der Erkenntnis. In: Grote 1994, S. 21-33.
- Braun 1908.** Braun, Edmund Wilhelm: Die Vorbilder einiger »türkischer« Darstellungen im deutschen Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 29 (1908), S. 252-263.
- Braune 1972.** Braune, Walther: Die Begegnung Europas mit dem islamischen Orient. In: München 1972, S.12-15.
- Braunfels 1977.** Braunfels, Wolfgang: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1977.
- Bredenkamp 1975.** Bredenkamp, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt/M. 1975.
- Bredenkamp 1993.** Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993. [= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 41].
- Brenner 1989.** Brenner, Peter J. (Hrsg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt/M. 1989. [Mit vorzüglicher Bibliographie].
- Brenner 1989a.** Brenner, Peter J.: Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts. In: Brenner 1989, S. 14-49.
- Bringmann 1968.** Bringmann, Michael: Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland. Diss. Heidelberg 1968.
- Britton 1807-1826.** Britton, John: The Architectural Antiquities of Great Britain, Represented and Illustrated in a Series of Views, Elevations, Plans, Sections, and Details, of various Ancient English Edifices: With historical and descriptive Accounts of each. 5 Bde. London 1807-1826.
- Brix/Steinhauser 1978.** Brix, Michael u. Monika Steinhauser (Hrsg.): »Geschichte allein ist zeitgemäß«. Historismus in Deutschland. Lahn-Gießen 1978.
- Brix/Steinhauser 1978a.** Brix, Michael u. Monika Steinhauser: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland. In: Brix/Steinhauser 1978, S. 199-327.
- Brucher 1985.** Brucher, Günter: Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik. Wien, Köln, Graz 1985.
- Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992.** Brunner, Otto; Conze, Werner u. Koselleck, Reinhart (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. 7 Bde. Stuttgart 1972-1992.
- Bruyn 1698.** Bruyn, Cornelis de: Reizen Van Cornelis de Bruyn, Door de vermaardste Deelen van Klein Asia, De Eylanden Scio, Rhodus, Cyprus, Metelino, Stanchio, &c. Mitsgaders de voornaamste Steden van Aegypten, Syrien & Palestina [...]. Delft 1698.
- Bruyn 1711.** Bruyn, Cornelis de: Reizen over Moskovië door Persië en Indie [...]. Amsterdam 1711.
- Bruyn 1714.** Bruyn, Cornelis de: Aanmerkingen over de printverbeeldingen van de overblijfselen van het oude Persepolis [...]. Amsterdam 1714.
- Bry 1590-1634.** Bry, Theodorus, Johannes Theodorus, Israel de et Matthaeus Merian: Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem, XXV partibus comprehensae. Frankfurt/M. 1590-1634.
- Bryson 1984.** Bryson, Norman: Word and Image. French Painting of the Ancien Régime. Cambridge, New York, Melbourne 1984.
- Bucher 1982.** Bucher, Bernadette: Die Phantasien der Eroberer. Zur graphischen Repräsentation des Kannibalismus in de Brys *America*. In: Kohl 1982, S. 75-91.

- Budde 1982.** Budde, Hendrik: »Groß-Venedig«, die Residenz »Vitsliputslis«. Graphische Visionen der aztekischen Hauptstadt Tenochtitlán. In: Kohl 1982, S. 173-182.
- Bühl 1984.** Bühl, Walter Ludwig: Die Ordnung des Wissens. 1984.
- Bühl 1986.** Bühl, Walter Ludwig: Kulturwandel. Für eine dynamische Kultursoziologie. Darmstadt 1986.
- Bühl 1986a.** Bühl, Walter Ludwig: Kultur als System. In: Kultur und Gesellschaft. = Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 27 (1986), S. 118-144.
- Buholzer 1921.** Buholzer, Joseph: Die Säkularisierung katholischen Kirchengutes während des 18. und 19. Jahrhunderts insbesondere in Frankreich, Deutschland, Österreich und der Schweiz. Luzern 1921.
- Buhse 1959.** Buhse, Karl-Heinrich: Der Schutz von Kulturgut im Krieg. Unter besonderer Berücksichtigung der Konvention zum Schutze des Kulturguts im Falle eines bewaffneten Konflikts vom 14. Mai 1954. Hamburg 1959.
- Bunsen 1842-44.** Bunsen, Christian Carl Josias von: Die Basiliken des christlichen Rom nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst. 2 Bde. München 1842-1844.
- Burckhardt 1970.** Burckhardt, Titus: Die maurische Kultur in Spanien. München 1970.
- Burger 1973.** Burger, Heinz Otto (Hrsg.): Begriffbestimmung der Klassik und des Klassischen. Darmstadt 1973.
- Bürger 1974.** Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M. 1974.
- Bürger 1987.** Bürger, Christa u. Peter Bürger (Hrsg.): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Frankfurt/M. 1987.
- Burian 1977.** Burian, Peter: Die Idee der Nationalanstalt. In: Deneke/Kahsnitz 1977, S. 11-18.
- Burke 1985.** Burke, Peter: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. Berlin 1985.
- Bury 1985.** Bury, Michael: The Taste for Prints in Italy to c. 1600. In: Print Quarterly 2 1985 1, S. 12-26.
- Busch 1969.** Busch, Günter: »Entartete Kunst«. Geschichte und Moral. [Vortrag beim 11. Deutschen Kunsthistorikertag in Ulm am 9.10.1968]. Frankfurt/M. 1969.
- Busch 1985.** Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985.
- Busch 1987.** Busch, Werner (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. 2 Bde. München, Zürich 1987.
- Busch 1987a.** Busch, Werner: Die Autonomie der Kunst. In: Busch 1987, Bd. 1, S. 230-256.
- Busch 1991.** Busch, Günter: Die Museifizierung der Kunst und die Folgen für die Kunstgeschichte. In: Ganz u.a. 1991, S. 219-229.
- Busch 1993.** Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993.
- Bussmann 1985.** Bussmann, Georg: »Entartete Kunst« - Blick auf einen nützlichen Mythos. In: Joachimides/Rosenthal/Schmied 1986, S. 105-113.
- Buttlar 1980.** Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. München 1980.
- Buttlar 1982.** Buttlar, Adrian von: Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs. Diss. München 1977. Mittenwald 1982. [= Studia Iconologica Bd. 4.].
- Buttlar 1989.** Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik. Köln 1989.
- Buttlar 1990.** Buttlar, Adrian von: Gedanken zur Bildproblematik und zum Realitätscharakter des Landschaftsgartens. In: Die Gartenkunst 2 (1990) 1, S. 7-19.
- Calov 1969.** Calov, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhundert in Deutschland. Berlin 1969. [= Museumskunde 38 (1969), Heft 1-3.].
- Campbell 1715-1725.** Campbell, Colin: Vitruvius Britannicus, or The British Architect, Containing The Plans, Elevations, and Sections of the Regular Buildings, both Publick and Private in Great Britain, With a Variety of New Designs; in 200 large Folio-Plates, Engraven by the best Hands; and Drawn either from the Buildings themselves, or the original Designs of the Architects. London 1715-1725 [Bd. 1, 1715; Bd. 2, 1717; Bd. 3, 1725].
- Campe 1807.** Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch der Deutschen Sprache. Veranstatet und herausgegeben von Joachim Heinrich Campe. Erster Theil [...]. Braunschweig 1807.
- Capitani 1996.** Capitani, François de: Nation, Geschichte und Museum im 19. Jahrhundert. In: Fillitz 1996, S. 33-37.
- Carmontelle 1779.** Carmontelle [= Louis Carrogis gen. Carmontelle]: Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à S. A. S. Mgr. le Duc de Chartres. Paris 1779.
- Carpini 1930.** Carpini, Johann de Plano [Giovanni de Piano]: Geschichte der Mongolen und Reisebericht 1245-1247. Übers. u. erl. von Friedrich Risch. Leipzig 1930.
- Carrott 1978.** Carrott, Richard G.: The Egyptian Revival. Its sources, monuments and meaning 1808-1859. Berkely, Los Angeles 1978.
- Carruthers 1990.** Carruthers, Mary: The book of memory. A study of memory in medieval culture. Cambridge 1990.
- Cassirer 1922.** Cassirer, Kurt: Die Handzeichnungssammlung Pacetti. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 43 (1922), S. 63-96.
- Cassirer 1932.** Cassirer, Ernst: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen 1932.
- Cassirer 1960.** Cassirer, Ernst: Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur. Stuttgart 1960.
- Cassirer 1971.** Cassirer, Ernst: Zur Logik der Kulturwissenschaft. ³1971.

- Cassirer 1972.** Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 3. Darmstadt 1972 (5).
- Caumont 1825.** Caumont, Arcisse de: Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge, particulièrement en Normandie, communiqué à la Société des Antiquaires de la Normandie, le 8 mai 1824. In: Mémoires de la Sociétés des Antiquaires de la Normandie 1824, 2^e partie (1825), S. 535-677.
- Caumont 1830-41.** Caumont, Arcisse de: Cours d'antiquités monumentales professé à Caen par M. de Caumont [...]. Histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle. Paris 1830-1841.
- Cavaceppi 1768.** Cavaceppi, Bartolomeo: Raccolta d'antiche statue, busti, bassirelievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano. Roma 1768.
- Cavalleriis 1561-1594.** Cavalleriis [Cavalieri, Giovanni Battista de']: Antiquae Statuae Urbis Romae. Liber Primus [58 Tafeln], Rom, vor 1561; Liber Primus et Secundus [100 Tafeln], Rom, vor 1584; Liber Tertius et Quartus [100 Tafeln], Rom 1594.
- Caylus 1752-1767.** Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines. 7 Bde. Paris 1752 (Bd. 1), 1756 (Bd. 2), 1759 (Bd. 3), 1761 (Bd. 4), 1762 (Bd. 5), 1764 (Bd. 6), 1767 (Bd. 7).
- Caylus 1761.** Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines. Nouvelle édition. Bd. 1. Paris 1761.
- Caylus 1770.** Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines. Nouvelle édition. Bd. 7. Paris 1770. Darin [als Supplement mit 29 Tafeln]: La Sauvagère, Félix François le Roger d'Arzetet de: Recueil d'antiquités dans les Gaules.
- Cennini 1871 [um 1390-1400].** Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa. Übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg. Wien 1871. [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance I].
- Cennini 1971 [um 1390-1400].** Maganato, Licisco (Hrsg.): Cennino Cennini: Il libro dell'Arte. Vicenza 1971.
- Chambers 1757.** Chambers, William: Designs of Chinese buildings, dresses, machines, and utensils, engraved by the best hands, from the originals drawn in China by Mr. Chambers, architect, member of the Imerial Academy of Arts at Florence; to which is annexed, A description of their temples, houses, gardens, etc. London 1757.
- Chambers 1763.** Chambers, William: Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens And Buildings At Kew in Surry, The Seat of Her Royal Highness The Princess Dowager of Wales. London 1763.
- Chambers 1772.** Chambers, William: A Dissertation of Oriental Gardening. London 1772.
- Chang 1930.** Chang, Y. Z.: A Note on Sharawadgi. In: Modern Language Notes 45 (1930), S. 221-224.
- Chapeaurouge 1983.** Chapeaurouge, Donat de: »Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht«. Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei. Wiesbaden 1983.
- Chardin 1686.** Chardin, Jean [Sir John]: Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales, par la Mer-Noire et par la Colchide [...]. London 1686.
- Chardin 1711.** Chardin, Jean: Voyages de Monsieur le chevalier Chardin en Perse et aux autres lieux de l'orient [...]. 10 Bde. Amsterdam 1711.
- Chardin 1811.** Chardin, Jean: Voyages du Chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient, enrichis d'un grand nombre de belles figures en taille-douce, représentant les antiquités et les choses remarquable du pays. Nouvelle édition, Soigneusement conférée sur les trois éditions originales, augmentée d'une Notice de la Perse, depuis les temps les plus reculés jusqu'à ce jour, de Notes, etc. par L[ouis Matthieu] Langlès [...]. 10 Bde. Paris 1811.
- Chateaubriand 1803.** Genius des Christenthums oder Schönheiten der christlichen Religion von Franz August Chateaubriand. Aus dem Französischen übersetzt und mit berichtigenden Anmerkungen begleitet von Dr. Carl Venturini. 3 Bde. Münster 1803.
- Chiapelli 1976.** Chiapelli, Fredi (Hrsg.): First Images of America. The Impact of the New World on the Old. 2 Bde. Berkeley, Los Angeles, London 1976.
- Chladenius 1742.** Chladenius, Johann Martin: Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften. Leipzig 1742.
- Chladenius 1752.** Chladenius, Johann Martin: Allgemeine Geschichtswissenschaft. Leipzig 1752.
- Clark 1994 [1969].** Clark, Kenneth: Glorie des Abendlandes. »Civilisation«. Von den Gedanken, Bauten, Büchern, Kunstwerken und Genies unserer Zivilisation. Deutsch von Thomas Monrad. Bindlach 1994.
- Clavigero 1780.** Clavigero, Francesco Saverio: Storia antica del Messico cavata da' migliori storici spagnuoli e da' manoscritti, e dalle pitture antiche degl' indiani. Cesena 1780.
- Conner 1979.** Conner, Patrick: Oriental Architecture in the West. London 1979.
- Corboz 1978.** Corboz, André: Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert. Basel 1978. [= Geschichte und Theorie der Architektur 20].
- Cordemoy 1706.** Cordemoy, Jean Louis de: Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'art des bastir; utile aux entrepreneurs et aux ouvriers [...] avec un Dictionnaire des termes d'Architecture. Paris 1706.
- Cordier 1910.** Cordier, Henri: La Chine en France au XVIII^e siècle. Paris 1910.
- Corradini 1963.** Corradini, Piero: Historiography. China. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 7 (1963), Sp. 535-536.
- Corradini 1968.** Corradini, Piero: Treatises. China. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 14 (1968), Sp. 313-314.
- Costa 1963.** Costa, Felix da: The Antiquity of the Art of Painting. New Haven, London 1963.

- Crispolti 1961.** Crispolti, Enrico: Eclecticism. In: *Encyclopedia of World Art*. Bd. 4. New York, Toronto, London 1961, Sp. 538-550.
- Crispolti u.a. 1962.** Crispolti, Enrico, Ernst Kühnel, Hermann Goetz, George Coedès u. Jane Gaston Mahler: Exoticism. In: *Encyclopedia of World Art*. Bd. 5. New York, Toronto, London 1962, Sp. 297-311.
- Crook 1972.** Crook, Joseph Mordaunt: *The Greek Revival*. London 1972.
- Crook 1987.** Crook, Joseph Mordaunt: *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. London 1987.
- Crozat 1729.** Crozat, Pierre: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monsieur le Duc d'Orléans & dans d'autres Cabinets*. Bd. 1. Paris 1729. [Ein zweiter Band erschien im Jahr 1742. Siehe dazu Haskell 1993a, S. 64.]
- Csáky 1996.** Csáky, Moritz: Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus. In: *Fillitz 1996*, S. 27-31.
- Cuendet 1947.** Cuendet, William: *Rembrandt-Radierungen*. Zürich 1947.
- Curtius 1988.** Curtius, Ernst: *Kunstsammlungen - ihre Geschichte und ihre Bestimmungen*. (1875). In: Lang, Rolf (Hrsg.): *Beiträge aus der deutschen Museologie und Museumsgeschichtsschreibung*. Berlin 1988, S. 50-70.
- Dahlhaus 1987.** Dahlhaus, Carl: *Exemplum classicum und klassisches Werk*. In: *Herzog/Koselleck 1987*, S. 591-594.
- Damiani 1979.** Damiani, Anita: *Enlightened Observers. British Travellers to the Near East (1715-1850)*. Beirut 1979.
- Daniell 1795-1797.** Daniell, Thomas u. William: *Oriental Scenery. Twenty four views in Hindoostan drawn and engraved by Thomas and William Daniell*. 2 Bde. London 1795-1797.
- Daniell 1803-1804.** Daniell, Thomas: *Hindoo Excavations in the Mountains of Ellora near Aurungabad in the Decan: in twenty-four views, engraved by James Wales, by and under the direction of T. Daniell*. 2 Bde. London 1803-1804.
- Dann 1981.** Dann, Otto (Hrsg.): *Lesegesellschaften und bürgerliche Emanzipation. Ein europäischer Vergleich*. München 1981.
- Dann 1991.** Dann, Otto: *Begriffe und Typen des Nationalen in der frühen Neuzeit*. In: *Giesen 1991*, S. 56-73.
- Danto 1993.** Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt ²1993.
- Dapper 1670.** Dapper, Olfert: *Gedenkwaerdig Bedryf der Nederlandsche-Oost-Indische Maetschappye, op de Kuste en in het Keizerrijk van Taising of Sina: Behelzende het tweede Gezandschap aen den Onder-koning Singlamong en Veldheer Taising Lipoui; door Jan van Kampen en Konstnyn Nobel*. [...] *En het derde Gezandschap aen Konchy, Tartarsche Keizer van Sina en Oost-Tartarye: onder beleit van zijne Ed. Pieter van Hoorn. Beneffens een Beschryving van geheel Sina*. [...] Amsterdam 1670.
- Dapper 1670a.** Dapper, Olfert: *Umbständliche und eigentliche Beschreibung von Africa, Und denen darzu gehörigen Königreichen und Landschaften als Egypten, Barbarien, Libyen, Biledulgerid, dem Lande der Negros, Guinea, Ethio-pien* [...]. 2 Bde. Amsterdam 1670.
- Dapper 1673.** Dapper, Olfert: *Die unbekante Neue Welt oder Beschreibung des Welt-teils Amerika und des Sud-Landes: Darinnen vom Ursprunge der Ameriker und Sudländer, und von den Gedenckwürdigen Reyssen der Europere darnach zu. Wie auch Von derselben Festen Ländern, Inseln, Städten, Festungen, Dörfern, vornähmsten Gebueen, Bergen, Brunnen, Flüssen, und Ahrten der Tiere, Beume, Stauden, und anderer fremden Gewächse; Als auch von den Gottes= und Götzen-diensten, Sitten, Sprachen, Kleider-trachten, wunderlichen Begäbnissen, und so wohl alten als neuen Kriegen, ausführlich gehandelt wird; Durch und durch mit vielen nach dem Leben in Ameriken selbst entworfenen Abbildungen gezieret* [...]. Amsterdam 1673.
- Dapper 1681.** Dapper, Olfert: *Asia, Oder Gründliche Beschreibung des Reiches des gantzen Syrien und Palestins, oder Gelobten Landes* [...]. Amsterdam 1681.
- Daston 1994.** Daston, Lorraine: *Neugierde als Empfindung und Epistemologie*. In: *Grote 1994*, S. 35-59.
- Dati 1664.** Dati, Carlo Roberto: *Delle lodi del Commendatore dal Pozzo orazione*. Florenz 1664.
- Davis 1974.** Davis, Terence: *The Gothick Taste*. Newton Abbot, London, Vancouver 1974.
- Decker 1759.** Decker, Paul: *Gothic Architecture [Teil 1] Decorated. Consisting of a Large Collection of Temples, Banqueting, Summer and Green Houses; Gazebo's, Alcoves; Faced, Garden and Umbrello'd Seats; Terminari's, and Rustic Garden Seats; Rout Houses, and Hermitages for Summer and Winter; Obelisks, Pyramids, etc. Many of which may be executed with Pollards, Rude Branches and Roots of trees. Being a Taste entirely new. Likewise Designs of the Gothic Orders, with their proper Ornaments, and Rules for Drawing them. The Whole neatly engrawed on twelve Copper Plates*. [...] London 1759. [Teil 2:] *Gothic Architecture, Part the Second. In Forty Three Designs of Paling of various Sorts, For Parks and Clumps of Trees, gates, Hatches, etc. Likewise Doors and Windows, with proper Heads to them; Sashes of different Kinds, etc. To which are added, Several Designs of Frets for Joiners and Cabinet-Makers; With Frets and Rizes for Smiths's Work, Brass and Iron Fenders, Borders for Marbl Tables, etc. The Whole neatly engraved on Twelve Copper Plates*. [...] London 1759.
- Decker 1968 [1759].** Decker, Paul: *Chinese architecture, civil and ornamental, being a large collection of the most elegant and useful designs of plans and elevations, &c., from the Imperial Retreat to the smallest ornamental building in China. Likewise their marine subjects, the whole to adorn gardens, parks, forests, woods, canals, &c*. [...] To which are added Chinese flowers, landscapes, figures, ornaments, &c. The whole neatly arranged on twenty-four copper-plates, from real designs drawn in china, adapted to this climate [...]. London 1759. Nachdruck Farnborough 1968.
- Decker 1978 [1711-1716].** Decker, Paulus: *Fürstlicher Baumeister oder: Architectura Civilis, wie Grosser Fürsten und Herren Paläste* [...] nach heutiger Art auszuzieren; zusemt den Grund-Rissen und Durchschnitten, auch vornehmsten Gemächern und Säalen eines ordentlichen Fürstlichen Pallastes. Augsburg 1711; Deß Fürstlichen Baumeisters Anhang

- zum Ersten Theil [...]. Augsburg 1713; Deß Fürstlichen Baumeisters oder Architecture Civilis Anderer Theil, welcher Eines Königlichen Pallastes General-Prospect [...] vorstellet. Augsburg 1716. Nachdruck Hildesheim, New York 1978.
- Degenhard 1987.** Degenhard, Ursula: Exotische Welten. Europäische Phantasien. Entdeckungs- und Forschungsreisen im Spiegel alter Bücher. Ausst. Kat. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart 1987.
- Deguer 1980.** Deguer, André: Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte. Ramerding 1980.
- Delank 1996.** Delank, Claudia: Das imaginäre Japan in der Kunst. »Japanbilder« vom Jugendstil bis zum Bauhaus. München 1996.
- Delille 1782.** Delille, Jean Abbé: Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages. Poème. Paris 1782.
- Della Valle 1674.** Della Valle, Pietro: Petri Della Valle, Eines vornehmen Römischen Patritii Reiß-Beschreibung in unterschiedliche Theile der Welt, Nemlich In Tüürkey, Egypten, Palestina, Persien, Ost-Indien und andere weit entlegene Landschaften, Samt Einer außführlichen Erzählung aller Denk- und Merckwürdigster Sachen, so darinnen zu finden und anzutreffen; Nebenst den Sitten, und Gebräuchen dieser Nationen und anderen Dingen, dergleichen zuvor niemals von anderen angemercket und beschrieben worden. Erstlich von dem Authore selbst, der diese Reisen gethan, in Italianischer Sprach beschrieben, und in vier- und fünfzig Send-Schreiben in vier Theile verfasst: Nachgehends auß dieser in die Frantzösische und Holländische; Anjetzo aber auß dem Original in die Hoch-Teutsche Sprach übersetzt, mit schönen Kupffern geziert, und vieren wohlanständigen Registeren versehen. Genf 1674.
- Della Valle 1981 [1674].** Della Valle, Pietro: Reisebeschreibung in Persien und Indien nach der ersten deutschen Ausgabe von 1674 zusammengestellt und bearbeitet von Friedhelm Kemp mit Goethes Eassay über Pietro della Valle aus dem West-östlichen Divan und einem farbig gedruckten arabischen Alphabet von Josua Reichert. Hamburg 1981. [Enthält nur einen Bruchteil des Textes der benutzten Ausgabe.]
- Demel 1992.** Demel, Walter: Als Fremde in China. München 1992.
- Demiéville 1966.** Demiéville, Paul: Aperçu historique des études sinologiques en France. Tokio 1966. [= Acta Asiatica Bd. 11].
- Dempster 1724-1726.** Dempster, Thomas: Thomae Dempsteri De Etruria regali Libri septem. Opus Posthumum. Nunc Primum editi curante Thoma Coka Magnae Britanniae armigero. Florenz 1724-1726.
- Deneke 1980.** Deneke, Bernward: Europäische Volkskunst. Frankfurt, Berlin, Wien 1980. [= Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband 5].
- Deneke/Kahsnitz 1977.** Deneke, Bernward u. Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. München 1977. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 39].
- Dennerlein 1981.** Dennerlein, Ingrid: Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich. Worms 1981. [= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst. Bd. 4].
- Denon 1802.** Denon, Dominique-Vivant: Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte. Paris 1802.
- Descartes 1911 [1649].** René Descartes' Philosophische Werke. Übersetzt und erläutert von Dr. Artur Buchenau. Vierte Abteilung: Über die Leidenschaften der Seele. Dritte Auflage. Leipzig 1911. [= Philosophische Bibliothek Band 29].
- Description de l'Égypte 1809-1830.** Description de l'Égypte, publiée sous la direction de M. Jomard. 1. Aufl. 9 Bde. Paris 1809-1813; 2. Aufl. 24 Textbände, 12 Tafelbände. Paris 1820-1830.
- Desmarests de Saint-Sorlin 1670.** Desmarests de Saint-Sorlin, Jean: La comparaison de la langue et de la poésie Française, avec la Greque et la Latine, et des Poëtes Grecs, Latins et François [...]. Paris 1670.
- Devisse 1979.** Devisse, Jean: L'Image du noir dans l'art occidental. 2 Bde. Freiburg 1979.
- Diderot 1968.** Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. Mit einer Einleitung von Friedrich Bassenge. 2 Bde. Frankfurt/M. 1968.
- Dierse/Rath 1984.** Dierse, U. u. H. Rath: Nation, Nationalismus, Nationalität. In: Ritter 1971ff., Bd. 6 (1984), Sp. 406-414.
- Dijon 1982.** La peinture dans la peinture. Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts, Dijon 1982.
- Dilly 1978.** Dilly, Heinrich: Entstehung und Geschichte des Begriffs »Historismus« - Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte. In: Brix/Steinhauser 1978, S. 11-16.
- Dilly 1979.** Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt/M. 1979.
- Dilly/Ryding 1975.** Dilly, Heinrich u. James Ryding: Kulturgeschichtsschreibung vor und nach der bürgerlichen Revolution von 1848. In: Ästhetik und Kommunikation 21 (1975), S. 15-32.
- Dinkel 1983.** Dinkel, John: The Royal Pavilion Brighton. London 1983.
- Disselbeck 1993.** Disselbeck, Klaus: Die Ausdifferenzierung der Kunst als Problem der Ästhetik. In: Berg/Prangel 1993, S. 137-158.
- Dittmann 1967.** Dittmann, Lorenz: Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967.
- Dittmann 1985.** Dittmann, Lorenz (Hrsg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Wiesbaden, Stuttgart 1985.
- Dittmann 1991.** Dittmann, Lorenz: Zur Entwicklung des Stilbegriffs bei Winckelmann. In: Ganz u.a. 1991, S. 189-218.

- Dobai 1974-1984.** Dobai, Johannes: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. 4 Bde. Bern 1974-1984 [Bd. 1: »1700-1750«, 1974; Bd. 2: »1750-1790«, 1975; Bd. 3: »1790-1840«, 1977; Bd. 4: Register, 1984].
- Döhmer 1976.** Döhmer, Klaus: »In welchem Style sollen wir bauen?«. Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil. München 1976. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 36].
- Dolff-Bonekämper 1992.** Dolff-Bonekämper, Gabi: Wem gehört die Gotik? Wissenszuwachs und nationale Mythenbildung in der Architekturgeschichtsforschung des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Straßburg 1992, Bd. 6 [Section 6. Survivances et révéls de l'architecture gothique], S. 5-14.
- Dolgener 1993.** Dolgener, Dieter: Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900. Leipzig 1993.
- Döry 1973.** Döry, Ludwig Baron: Exoten. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 6. München 1973, Sp. 1491-1512 [Nachtrag].
- Dresden 1979.** Gottfried Semper zum 100. Todestag. Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Institut für Denkmalpflege (Arbeitsstelle Dresden), Albertinum Dresden. Dresden 1979.
- Dresden/Bonn 1995.** Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient. Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1995.
- Drücke 1981.** Drücke, Eberhard: Der Maximilianstil. Zum Stilbegriff der Architektur im 19. Jahrhundert. Mittenwald 1981.
- Du Bos 1967 [1719; 1770].** Du Bos, Jean-Baptiste: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Paris 1719. Nachdruck der 7. Aufl. Paris 1770. 2 Bde. Genf 1967.
- Du Choul 1567.** Du Choul, Guillaume: Discours de la religion des anciens Romains, de la castrametatio et discipline militaire d'iceux, des bains et antiques exercices grecques et romaines, escript par noble S. Guillaume Du Choul, illustré de médailles & figures retirées des marbres antiques qui se trouvent à Rome, & par nostre Gaule. Lyon 1567.
- Du Halde 1735.** Du Halde, Jean Baptiste: Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de L'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise, enrichie des Cartes Générales et Particulières de ces Pays [...]. 4 Bde. Paris 1735.
- Duchet 1971.** Duchet, Michèle: Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Paris 1971.
- Durand 1800.** Durand, Jean-Nicolas-Louis: Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquable par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. Paris An IX [1800].
- Durand 1819 [ab 1802].** Durand, Jean-Nicolas-Louis: Précis des leçons d'architecture donnés a l'École polytechnique. 2 Bde. Paris 1819.[1. Aufl. Paris 1802 (Bd. 1), 1805 (Bd. 2)].
- Dürer 1956.** Rupprich, Hans (Hrsg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass. 3 Bde. Berlin 1956.
- Düsseldorf 1987.** Museum der Gegenwart - Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987.
- Duthuit 1956.** Duthuit, Georges: Le Musée inimaginable. 2 Bde. Paris 1956.
- Eastlake 1970.** Eastlake, Charles L.: A History of the Gothic Revival. New York 1970.
- Eberlein 1933.** Eberlein, Kurt Karl: Winckelmann und Frankreich. Zur Geschichte des deutschen Kultureinflusses im französischen Klassizismus. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 11 (1933) 11, S. 592-610.
- Eberlein 1988.** Eberlein, Johann Konrad: Inhalt und Gestalt: die ikonographisch-ikonologische Methode. In: Belting u.a. 1988, S. 169-190.
- Egbert 1967.** Egbert, Donald Drew: The Idea of »Avant-Garde« in Art and Politics. In: The American Historical Review 73 (1976) 2, S. 339-366.
- Egbert 1980.** Egbert, Donald Drew: The Beaux-Arts Tradition in French Architecture, Illustrated by the Grandss Prix de Rome. Princeton 1980.
- Eggers 1986.** Eggers, Hans Jürgen: Einführung in die Vorgeschichte. Mit einem Nachwort von Georg Kossack. Überarbeitete Neuauflage. München 1986.
- Eliade 1984.** Eliade, Mircea: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Frankfurt/M. 1984.
- Encyclopedia of World Art.** 15 Bde. New York, Toronto, London 1959-1968.
- Encyclopédie 1969 [1751-1780].** Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres. Mis en ordre et publié par [Denis] Diderot [...], et quant à la partie mathématique par [Jean le Rond dit] d'Alembert. Compact ed. Nachdr. der Ausg. Paris usw. 1751-1780. 5 Bde. New York 1969.
- Engelhard 1979.** Engelhard, Dietrich von: Historisches Bewußtsein in der Naturwissenschaft von der Aufklärung bis zum Positivismus. Freiburg, München 1979.
- Engelsing 1973.** Engelsing, Rolf: Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit. In: Ders.: Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten. Göttingen ²1978. [= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 4], S. 112-154, 305-314.
- Engelsing 1974.** Engelsing, Rolf: Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800. Stuttgart 1974.
- Enwezor 1999.** Enwezor, Okwui: In der Welt zu Hause: Afrikanische Schriftsteller und Künstler in »Ex-Ile«. In: Scheps u.a. 1999, S. 330-336.
- Erdberg 1936.** Erdberg, Eleanor von: Chinese Influence on European Garden Structures. Cambridge/Mass. 1936.
- Erdheim 1982.** Erdheim, Mario: Anthropologische Modelle des 16. Jahrhunderts. Über Las Casas, Oviedo und Sahagún. In: Kohl 1982, S. 57-67.

- Erdheim 1987.** Erdheim, Mario: Zur Ethnopschoanalyse von Exotismus und Xenophobie. In: Stuttgart 1987, S. 48-53.
- Erdmann 1953.** Erdmann, Kurt: Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters. Wiesbaden 1954. [= Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1953, Nr. 9. (S. 467-513)].
- Erichsen 1980.** Erichsen, Johannes: Antiqua und Graeca. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus. Diss. Köln 1980.
- Ernst 1994.** Ernst, Wolfgang: Antiquarianismus und Modernität. Eine historiographische Verlustbilanz. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 136-147.
- Ettinghausen 1983.** Ettinghausen, Richard: Der Einfluß der angewandten Künste und der Malerei des Islam auf die Künste Europas. In: Berlin 1989, S. 165-201.
- Ettlinger 1971.** Ettlinger, Leopold D.: Kunstgeschichte als Geschichte. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 16 (1971), S. 7-19.
- Ettlinger 1972.** Ettlinger, Leopold D.: Winckelmann. In: The Age of Neo-Classicism. The Fourteenth Exhibition of the Council of Europe. London 1972, S. 30-34.
- Evers 1965.** Evers, Hans Gerhard: Historismus. In: Grote 1965, S. 25-42.
- Evers 1965a.** Evers, Hans Gerhard: Vom Historismus zum Funktionalismus. Über den Wahn vom totalen Kunststil. In: Grote 1965, S. 118-124.
- Evers 1977.** Evers, Hans Gerhard. Zur Anordnung der Stile. In: Hager/Knopp 1977, S. 20-28.
- Fabian 1967.** Fabian, Bernhard: Der Naturwissenschaftler als Originalgenie. In: Friedrich/Schalk 1967, S. 47-68.
- Fairchild 1928.** Fairchild, Hoxie Neale: The Noble Savage. A Study in Romantic Naturalism. New York 1928.
- Falk 1987.** Falk, Tilman: Frühe Rezeption der Neuen Welt in der graphischen Kunst. In: Reinhard 1987, S. 37-64.
- Falkenburg 1995.** Falkenburg, Reindert: Ikonologie und historische Anthropologie: eine Annäherung. In: Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 113-142.
- Faust/Vries 1982.** Faust, Wolfgang Max u. Gerd de Vries: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart. Köln 1982.
- Fawcett 1976.** Fawcett, Jane: The Future of the Past. Attitudes to Conservation 1174-1974. London 1976.
- Feest 1985.** Feest, Christian F.: Mexico and South America in the European *Wunderkammer*. In: Impey/MacGregor 1985, S. 237-244.
- Feest 1992.** Feest, Christian F.: Spanisch-Amerika in außerspanischen Kunstkammern. In: Kritische Berichte 29 (1992) 1, S. 43-58.
- Feist 1986.** Feist, Peter H. in Zusammenarbeit mit Thomas Häntzschke, Ulrike Krenzlin und Gisold Lammel: Geschichte der deutschen Kunst 1760-1848.
- Félibien 1725 [1666-1668].** Félibien des Avaux, André: Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. Paris 1666-1668. Trévoux 1725.
- Filarete 1896 [1461-1464 (?)].** Oettingen, Wolfgang von (Hrsg.): Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici. Wien 1896. [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, N. F. III. Sonder-Ausgabe aus Eitelbergers Quellenschriften].
- Fillitz 1996.** Fillitz, Hermann (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausst. Kat. Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, 1996-1997. Wien, München 1996.
- Fillitz 1996a.** Fillitz, Hermann: Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus. In: Fillitz 1996, S. 15-25.
- Fink-Eitel 1995.** Fink-Eitel, Hinrich: Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte. Hamburg 1995.
- Fiorillo 1798-1808.** Fiorillo, Johann Domenicus: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. 5 Bde. Göttingen 1798-1808.
- Firmin Didot 1857.** Nouvelle Biographie générale [...]; publiée par MM. Firmin Didot Frères [...]. Bd. 21. Paris 1857.
- Fisch 1992.** Fisch, Jörg: Zivilisation, Kultur. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 7, (1992), S. 679-774.
- Fischer 1977.** Fischer, Friedhelm W.: Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus. In: Hager/Knopp 1977, S. 33-48.
- Fischer 1980.** Fischer, Volker: Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt. Luzern, Frankfurt 1980.
- Fischer 1986.** Fischer, Jens Malte: Imitieren und Sammeln. Bürgerliche Möblierung und künstlerische Selbstinszenierung. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 371-393.
- Fischer von Erlach 1980 [1721].** Fischer von Erlach, Johann Bernhard: Entwurf einer historischen Architektur. [Stark verkleinerter Nachdruck der Erstausgabe Wien 1721]. Mit einem Nachwort von Harald Keller. Dortmund³1980.
- Fleckner 1991.** Fleckner, Uwe: Die Erfahrung der Fremde. Albert Eckhouts und Frans Posts Brasilienreise (1636-1644) und ihre Gestaltung in Porträt und Landschaftsbild. In: Pleithner, Regina (Hrsg.): Reisen des Barock. Bonn 1991, S. 25-39.
- Fleischhauer 1952.** Fleischhauer, Werner: Das indianische Lack- und das türkische Boiserienkabinett in Ludwigsburg. In: Neue Beiträge zur Archäologie und zur Kunstgeschichte Schwabens. Julius Baum zum 70. Geburtstag. Stuttgart 1952, S. 187-195.

- Fohrmann 1989.** Fohrmann, Jürgen: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Geschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich. Stuttgart 1989.
- Fontaine 1909.** Fontaine, André: Les doctrines d'art en France: Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot. Paris 1909.
- Fontein 1960.** Fontein, Jan: Chinese Art. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 3 (1960), Sp. 466-577.
- Fontenelle 1758.** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Œuvres de Monsieur Fontenelle. Nouvelle édition. 10 Bde. Paris [Brunet] 1758.
- Fontenelle 1760 [1688].** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Abhandlung der Frage, vom Vorzuge der Alten, oder Neuern, im Abheben auf die Künste und Wissenschaften. [= Disgression sur les Anciens et les Modernes, deutsch]. In: Herrn Bernhards von Fontenelle, der königl. pariser Akademie der Wissenschaften beständigen Secretärs, und der französ. Akademie daselbst Mitgliedes; Auserlesene Schriften, nämlich von mehr als einer Welt, Gespräche der Todten, und die Historie der heydnischen Orakel, vormals einzeln herausgegeben, nun aber mit verschiedenen Zugaben und schönen Kupfern vermehret ans Licht gestellet, von Johann Christoph Gottscheden. Leipzig 1760, S. 606-637.
- Fontenelle 1767.** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Œuvres de Monsieur Fontenelle. Nouvelle édition. 8 Bde. Paris 1767.
- Fontenelle 1969.** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Sur l'histoire. In: Krauss 1969, S. 161-171.
- Fontenelle 1991.** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Philosophische Neuigkeiten für Leute von Welt und für Gelehrte. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Helga Bergmann. Übers. v. Ulrich Kunzmann. Mit einem Essay »Fontenelle und die Aufklärung« von Werner Krauss. Leipzig ²1991.
- Fontius 1968.** Fontius, Martin: Winckelmann und die französische Aufklärung. In: Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. 1 (1968), S. 1-27.
- Forssman 1961.** Forssman, Erik: Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. - 18. Jahrhunderts. Stockholm 1961.
- Forster 1972.** Forster, Georg: Werke. Hrsg. v. Gerhard Steiner. 4 Bde. Leipzig o.J. (1972).
- Foucault 1992.** Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt/M. ⁵1992.
- Foucault 1993.** Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M. ¹²1993.
- Francisci 1668.** Francisci, Erasmus: Ost- und West-Indischer wie auch Sinesischer Lust- und Statsgarten; mit einem Vorgesprach von mancherley lustigen Discursen; in drey Haupt-Theile unterschieden [...]. Nürnberg 1668.
- Francisci 1670.** Francisci, Erasmus: Neu polierter Geschichts-, Kunst- und Sittenspiegel ausländischer Völker, fürnehmlich der Sineser, Japaner, Indianer, Jabaner, Malabaren [...]. 6 Bücher. Nürnberg 1670.
- Franke 1968.** Franke, Herbert: Sinologie an deutschen Universitäten. Wiesbaden 1968.
- Frankfurt 1985.** Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Ausst. Kat. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt/M. 2 Bde. 2. erw. Aufl. Recklinghausen 1985.
- Frankl 1938.** Frankl, Paul: Das System der Kunstwissenschaft. Brünn, Leipzig 1938.
- Frankl 1960.** Frankl, Paul: The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton 1960.
- Fréart de Chambray 1662.** Fréart de Chambray, Roland: Idée de la perfection de la peinture. Le Mans 1662.
- Freier 1974.** Freier, Hans: Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremungskritik. In: Lutz, Bernd (Hrsg.): Literaturwissenschaft u. Sozialwissenschaften 3. Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800. Stuttgart 1974, S. 329-383.
- Frémin 1702.** Frémin, Michel de: Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraye & de la fausse Architecture. Paris 1702.
- Frey 1949.** Frey, Dagobert: Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen. Innsbruck, Wien 1949.
- Fried 1986.** Fried, Michael: Antiquity now. In: October 37 (1986) Sommer, S. 87-97.
- Friedman 1994.** Friedman, Jonathan: Cultural Identity and Global Process. London, Thousand Oaks, New Dehli 1994.
- Friedrich/Schalk 1967.** Friedrich, Hugo u. Fritz Schalk (Hrsg.): Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag. München 1967.
- Friemuth 1989.** Friemuth, Cay: Die geraubte Kunst. Der dramatische Wettlauf um die Rettung der Kulturschätze nach dem Zweiten Weltkrieg. Braunschweig 1989.
- Fröhlich 1991.** Fröhlich, Martin: Gottfried Semper. Zürich 1991.
- Frübis 1995.** Frübis, Hildegard: Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert. Berlin 1995.
- Fuchs/Raab 1987.** Fuchs, Konrad u. Heribert Raab: dtv-Wörterbuch zur Geschichte. 2 Bde. 6., bearb. u. erw. Aufl. München 1987.
- Fuerst 1956.** Fuerst, Victor: The Architecture of Sir Christopher Wren. London 1956.
- Fuhrmann 1979.** Fuhrmann, Manfred: Die 'Querelle des Anciens et des Modernes', der Nationalismus und die deutsche Klassik. In: Bolgar, Robert R. (Hrsg.): Classical Influences in Western Thought 1650-1870. Cambridge 1979.
- Fuhrmann/Tränkle 1970.** Fuhrmann, Manfred u. Hermann Tränkle: Wie klassisch ist die klassische Antike? Zürich, Stuttgart 1970.

- Funke 1985.** Funke, Hans-Günter: Zur Geschichte Utopias. Ansätze aufklärerischen Fortschrittsdenkens in der französischen Reiseutopie des 17. Jahrhunderts. In: Voßkamp 1985, Bd. 2, S. 299-319.
- Gadamer 1980.** Gadamer, Hans-Georg: Anschauung und Anschaulichkeit. In: Bubner, Rüdiger, Konrad Cramer u. Reiner Wiehl (Hrsg.): Anschauung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie 18/19, 1980, S. 1-13.
- Gadamer 1982.** Gadamer, Hans-Georg: Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins. In: Henrich, Dieter u. Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt/M. 1982, S. 59-69.
- Gadamer 1990.** Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1990. [= Gesammelte Werke Bd. 1]
- Gadamer 1993.** Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register. Tübingen 1993. [= Gesammelte Werke Bd. 2]
- Gaethgens 1986.** Gaethgens, Thomas W. (Hrsg.): Johann Joachim Winckelmann 1717-1768. Hamburg 1986. [= Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Hrsg. von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts. Bd. 7].
- Galle 1598.** Galle [Gallaeus], Theodor: Illustrium Imagines ex Antiquis Marmoribus Nomismatib. et Gemmis Expressae que extant Romae maior pars apud Fulvium Ursinum. Antwerpen 1598.
- Ganz u.a. 1991.** Ganz, Peter, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier u. Martin Warnke (Hrsg.): Kunst und Kunsttheorie 1400-1900. Wiesbaden 1991. [= Wolfenbütteler Forschungen 48].
- Gaus 1971.** Gaus, Joachim: Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33 (1971), S. 7-70.
- Gaus 1971a.** Gaus, Joachim: Schinkels Entwurf zum Luisenmausoleum. In: Festschrift für Wolfgang Krönig [= Aachener Kunstblätter 41 (1971)], S. 254-263.
- Gaye 1961.** Gaye, Giovanni: Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV. XV. XVI. pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal dott. Giovanni Gaye. Con fac-simile. Bd. 3. 1501-1672. Florenz 1840. Nachdruck Turin 1961.
- Gebauer/Wulf 1992.** Gebauer, Gunter u. Christoph Wulf: Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft. Reinbek 1992.
- Geertz 1975.** Geertz, Clifford: The Interpretation of Cultures. London 1975.
- Geertz 1976.** Geertz, Clifford: Art as a Cultural System. In: Modern Language Notes 91 (1976), S. 1473-1499.
- Geertz 1983.** Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M. 1983.
- Geertz 1990.** Geertz, Clifford: Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller. München, Wien 1990.
- Gehlen 1965.** Gehlen, Arnold: Aspekte der Modernität. Göttingen 1965
- Gehlen 1965a.** Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/M., Bonn 1965.
- Germann 1974.** Germann, Georg: Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie. Stuttgart 1974.
- Germann 1980.** Germann, Georg: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie. Darmstadt 1980.
- Germann 1980a:** Germann, Georg: Der Kölner Dom als Nationaldenkmal. In: Borger 1980, Bd. 2, S. 161-168.
- Gessain 1972.** Gessain, Robert: La découverte de la Polynésie. Ausst. Kat. Musée de l'Homme, Paris 1972.
- Gewecke 1986.** Gewecke, Frauke: Wie die Neue Welt in die alte kam. Stuttgart 1986.
- Ghiberti/Schlosser 1912.** Schlosser, Julius von (Hrsg. u. übers.): [Ghiberti, Lorenzo: I Commentarii.] Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten. 2 Bde. Berlin 1912.
- Giedion 1965.** Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. Ravensburg 1965.
- Giehlow 1915.** Giehlow, Karl: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 32 (1915), S. 1-218.
- Giesen 1991.** Giesen, Bernhard (Hrsg.): Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit. Frankfurt/M. 1991.
- Giesen/Junge 1991.** Giesen, Bernhard u. Kay Junge: Vom Patriotismus zum Nationalismus. Zur Evolution der »Deutschen KulturNation«. In: Giesen 1991, S. 255-303.
- Gillot 1968.** Gillot, Hubert: La Querelle des Anciens et des Modernes en France. De la Défense et Illustration de la langue française au Parallèle des anciens et des modernes. Genf 1968. (Nachdruck der Ausgabe Nancy 1914).
- Giovio 1575.** Giovio, Paolo: Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerni, Elogia Virorum bellica virtute illustrium, Septem libris jam olim ab Authore comprehensa, Et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expressis Imaginibus exornata. Basel 1575.
- Giovio 1577.** Giovio, Paolo: Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerni, Elogia Virorum literis illustrium, quotquot vel nostra vel avorum memoria vixere. Ex eiusdem Musaeo (cuius descriptionem unà exhibemus) ad vivum expressis Imaginibus exornata. Basel 1577.
- Giustiniani 1631.** Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani. Rom 1631.
- Glozer 1986.** Glozer, Laszlo: Ausstieg aus der Geschichte? Gegenwartskunst und die zerredete Moderne. In: Berlin 1985/1986, Bd. 2, S. 96-114.
- Godwin 1979.** Godwin, Joscelyn: Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge. London 1979.
- Goepper 1978.** Goepper, Roger: Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. München 1978.
- Goethe 1979 [(1772) 1773].** Goethe, Johann Wolfgang von: Von deutscher Baukunst. Frankfurt [1772, jedoch vordatiert auf] 1773. In: Hans Dietrich Irscher (Hrsg.): Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1977, S. 93-122.

- Goetz 1938.** Goetz, Hermann: Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque Painting. I. II. In: The Burlington Magazine 73 (1938), S. 50-64; S. 105-115.
- Gogol 1923.** Gogols sämtliche Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Otto Buek. Bd. 2: Meisternovellen, Arabesken. Berlin 1923.
- Goldmann 1982.** Goldmann, Stefan: Der Kasten des Alt-Vater Noah. In: Kohl 1982, S. 155-160.
- Goldscheider 1952.** Goldscheider, Ludwig: 5000 Jahre Moderner Kunst oder: Das Bilderbuch des Königs Salomo. Kunst der Vergangenheit und Kunst der Gegenwart in Gegenüberstellungen. London 1952.
- Goldwater 1967 [1938].** Goldwater, Robert: Primitivism in Modern Art. New York 1967. [Revidierte Wiederveröffentlichung der ersten Fassung von 1938].
- Goldwater 1972.** Goldwater, Robert: Primitivismus in der modernen Kunst. In: München 1972, S. 19-22.
- Goltz 1557.** Goltz [Goltzius], Hubert: Vivae Omnium fere Imperatorum Imagines, a C. Julio Caes. usque ad Carolum V et Ferdinandum eius fratrem, ex antiquis veterum numismatis [...] adumbratae. Antwerpen 1557.
- Gombrich 1951.** Gombrich, Ernst Hans: Hypnerotomachiana. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 (1951), S. 119-125.
- Gombrich 1978.** Gombrich, Ernst Hans: Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee. Köln 1978.
- Gombrich 1983.** Gombrich, Ernst Hans: Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften. Stuttgart 1983.
- Gombrich 1985.** Gombrich, Ernst Hans: Norm und Form. Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance. In: Ders.: Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form. Stuttgart 1985, S. 108-129.
- Gombrich 1985a.** Gombrich, Ernst Hans: Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei. In: Gombrich 1985, S. 140-157.
- Gori 1737.** Gori, Francesco [Gorius, Franciscus]: Museum Etruscum. 2 Bde. Florenz 1737.
- Gosebruch 1957.** Gosebruch, Martin: »Varietà« bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20 (1957), S. 229-238.
- Gosebruch 1970.** Gosebruch, Martin: Methoden der Kunstwissenschaft. Köln 1970.
- Gosebruch 1977.** Gosebruch, Martin: Über die verschiedene Fassungskraft der kunstgeschichtlichen Begriffe von 'Einheit'. In: Hager/Knopp 1977, S. 85-91.
- Götz 1956.** Götz, Wolfgang: Die Entwicklung der Denkmalpflege in Deutschland vor 1800. Diss. Leipzig 1956.
- Götz 1970.** Götz, Wolfgang: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 24, 1970, 196-212.
- Götz 1977.** Götz, Wolfgang: Stileinheit oder Stilreinheit? In: Hager/Knopp 1977, S. 49-57.
- Graeve 1694-1699.** Graeve, Johann Georg [Graevius, Johannes Georgius]: Thesaurus Antiquitatum Romanorum. 12 Bde. Utrecht 1694-1699.
- Grassi/Pepe 1978.** Grassi, Luigi u. Mario Pepe: Dizionario della Critica d'Arte. 2 Bde. Turin 1978.
- Grasskamp 1981.** Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981.
- Grasskamp 1987.** Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne: Entartete Kunst und documenta I. Verfemung und Entschärfung. In: Düsseldorf 1987, S. 12-24.
- Graul 1906.** Graul, Richard: Die Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Leipzig 1906.
- Graus 1987.** Graus, Frantisek: Die Struktur einer Epoche. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 541-542.
- Graus 1987a.** Graus, Frantisek: Epochenbewußtsein - Epochenillusion. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 531-534.
- Grawe 1976.** Grawe, Chr.: Kulturanthropologie. In: Ritter 1971ff, Bd. 4 (1976), Sp. 1324-1327.
- Greenblatt 1994.** Greenblatt, Stephen: Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker. Berlin 1994.
- Greenblatt 1995.** Greenblatt, Stephen: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Aus dem Amerikanischen von Jeremy Gaines. Frankfurt/M. 1995.
- Grelot 1680.** Grelot, Guillaume Joseph: Relation nouvelle d'un Voyage de Constantinople. Enrichie de Plans levez par l'Auteur sur les lieux, & des Figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette Ville. [...]. Paris 1680.
- Grimm 1979.** Grimm, Claus: »Kunst«, kultursoziologisch betrachtet. Ein Beitrag zur soziologischen Geschichtsrevision. In: Kultursoziologie = Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 31 (1979) Sonderheft 3, S. 527-558.
- Grimm 1984 [1860; 1878].** Grimm, Jacob u. Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 2. Leipzig 1860; Bd. 4. Leipzig 1878. Nachdruck München 1984.
- Grimm/Hermand 1971.** Grimm, Reinhold u. Jost Hermand (Hrsg.): Die Klassik-Legende. Frankfurt/M. 1971. [= Schriften zur Literatur 18.].
- Grinten 1953.** Grinten, Evert van der: Enquiries into the History of Art-Historical Writing: Studies of Art-Historical Functions and Terms up to 1850. Amsterdam 1953.
- Gripp-Hagelstange 1995.** Gripp-Hagelstange, Helga: Niklas Luhmann. Eine erkenntnistheoretische Einführung. München 1995. [= UTB für Wissenschaft 1876].
- Grohmann 1796-1806.** Grohmann, Johann Gottlieb: Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern, um Gärten und ländliche Gegenden, sowohl mit geringem als auch großem Geldaufwand nach den originellsten Englischen, Gothischen, Sinesischen Geschmacksmanieren zu verschönern und zu veredeln. 48 Hefte in 4 Bänden. Leipzig 1796-1806.

- Grohmann/Baumgärtner 1804-1816.** Grohmann, Johann Gottfried u. Friedrich Gotthelf Baumgärtner: Kleines Ideen-Magazin für Gartenliebhaber [...]; später: Neues kleines Ideenmagazin [...]. Leipzig 1804-1816.
- Gronert 1989.** Gronert, Siegfried: »The best patterns at the cheapest rate«. Studien zum englischen Design im 19. Jahrhundert. Diss. Köln 1989.
- Gronov 1697-1702.** Gronov, Jacob [Gronovius, Jacobus]: Thesaurum Graecarum Antiquitatum. 12 Bde. Leiden 1697-1702.
- Grote 1965.** Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif. Redaktion: Ludwig Grote. München 1965. [= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 1].
- Grote 1965a.** Grote, Ludwig: Funktionalismus und Stil. In: Grote 1965, S. 59-72.
- Grote 1974.** Grote, Ludwig (Hrsg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. München 1974. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 24].
- Grote 1994.** Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns, 1450-1800. Opladen 1994. [= Berliner Schriften zur Museumskunde 10].
- Grote 1994a.** Grote, Andreas: Vorrede - Das Objekt als Symbol. In: Grote 1994, S. 11-17.
- Groys 1992.** Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München, Wien 1992.
- Gruber 1984.** Gruber, Alain Charles: Der Einfluß Chinas auf die europäische Kunst, 17. - 19. Jahrhundert. L'Influence de la Chine sur les arts en Europe XVIIIe - XIXe siècle. Ausst. Kat. Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg, Bern 1984.
- Guarini 1964 [1737].** Vittone, Bernardo (Hrsg.): Guarini, Guarino: Architettura civile: opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà. Turin 1737. Nachdruck London 1964.
- Guinzbourg 1986.** Guinzbourg, Moïssè: Le style et l'époque. Problèmes de l'architecture moderne. Lüttich, Brüssel 1986. [= Coll. Architecture et Documents].
- Guirguis 1972.** Guirguis, Fawzy D.: Bild und Funktion des Orients in Werken der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin 1972.
- Gumbrecht 1977.** Gumbrecht, Hans Ulrich: Zum Wandel des Modernitätsbegriffs in Literatur und Kunst. In: Koselleck 1977a, S. 375-381.
- Gumbrecht 1978.** Gumbrecht, Hans Ulrich: Modern, Modernität, Moderne. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 4 (1978), S. 93-132.
- Gumbrecht 1986.** Gumbrecht, Hans Ulrich: Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 726-788.
- Gumbrecht/Pfeiffer 1986.** Gumbrecht, Hans Ulrich u. K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt/M. 1986.
- Gumbrecht/Pfeiffer 1988.** Gumbrecht, Hans Ulrich u. K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. 1988.
- Gunn 1819.** Gunn, William: An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture. London 1819.
- Günther 1975.** Günther, Horst: Historisches Denken in der frühen Neuzeit. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2 (1975), S. 625-647.
- Günther 1980.** Günther, Gotthard: Die historische Kategorie des Neuen. In: Ders.: Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik. Bd. 3. Hamburg 1980, S. 183-210.
- Günther 1984.** Günther, Horst: Neuzeit, Mittelalter, Altertum. In: Ritter 1971ff, Bd. 6, (1984), Sp. 782-798.
- Günther 1990.** Günther, Erika: Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland. (Diss. Münster 1988). Münster 1990.
- Haase 1991.** Haase, Günther: Kunstraub und Kunstschutz. Eine Dokumentation. Hildesheim 1991.
- Habermas 1985.** Habermas, Jürgen: Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine Politische Schriften V. Frankfurt/M. 1985.
- Habermas 1985a.** Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt/M. 1985.
- Habermas 1990.** Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990. Leipzig 1990. [= Reclam-Bibliothek Bd. 1382].
- Habermas 1990a.** Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. In: Habermas 1990, S. 32-54.
- Habermas 1990b.** Habermas, Jürgen: Moderne und postmoderne Architektur. In: Habermas 1990, S. 55-74.
- Habermas 1993.** Habermas, Jürgen: Anerkennungskämpfe im demokratischen Rechtsstaat. In: Taylor 1993, S. 147-196.
- Habermas/Luhmann 1971.** Habermas, Jürgen u. Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Was leistet die Systemforschung? Frankfurt/M. 1971.
- Hachicho 1963.** Hachicho, Mohamad Ali: English Travel Books About the Arab Near East in the Eighteenth Century. Bonn 1963.
- Hager 1939.** Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. Beiträge zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung. München 1939.
- Hager 1989.** Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1989.
- Hager/Knopp 1977.** Hager, Werner u. Norbert Knopp (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München 1977. [=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 38].
- Hajós 1958.** Hajós, Elizabeth M.: The Concept of an Engravings Collection in the Year 1565; Quicquelberg, *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi*. In: The Art Bulletin 40 (1958) 6, S. 151-156.
- Hajós 1978.** Hajós, Géza: Klassizismus und Historismus - Epochen oder Gesinnungen. In: Österreichische Zeitschrift

für Kunst und Denkmalpflege 32 (1978) 3/4, S. 98-109.

Hakluyt 1600. Hakluyt, Richard: *The Principall Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation*. London 1600.

Halbertsma/Zijlmans 1995. Halbertsma, Marlite u. Kitty Zijlmans (Hrsg.): *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*. Aus dem Niederländischen von Thomas Guirten. Berlin 1995.

Halbertsma/Zijlmans 1995a. Halbertsma, Marlite u. Kitty Zijlmans: *New Art History*. In: Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 279-300.

Halfpenny 1752. Halfpenny, William u. John Halfpenny: *Chinese and Gothic Architecture properly Ornamented. Being twenty new Plans and Elevations on twelve copper plates. With instructions to workmen, etc., in several pages of letter-press*. [...] London 1752.

Halfpenny 1752a. Halfpenny, William u. John: *Rural Architecture in the Gothic Taste; Being Twenty New Designs, for Temples, Garden-Seats, Summer-Houses, Lodges, Terminaries, Piers, On Sixteen Copper Plates, with Instructions to Workmen* [...]. London 1752.

Halfpenny 1752b. Halfpenny, William u. John: *Rural Architecture in the Chinese taste, being Designs entirely new for the Decoration of Gardens, Parks, Forests, Insides of Houses, etc., on sixty Copper Plates with full Instructions for Workmen; also a near Estimate of the Charge and Hints where proper to be erected*. London 1752.

Halfpenny 1752c. Halfpenny, William u. John: *Chinese and Gothic Architecture properly Ornamented. Being Twenty new Plans and Elevations on twelve Copper Plates. With Instructions to Workmen* [...]. London 1752.

Halfpenny 1756 [1753]. Halfpenny, William u. John: *The Country Gentleman's Pocket Companion and Builder's Assistant, for Rural Decorative Architecture, Containing thirty-two new Designs, Plans and Elevations of alcoves, floats, temples, summer-houses, lodges, huts, grotto's, etc., in the Augustine, Gothic and Chinese taste, with proper directions annexed. Also an exact estimate of their several amounts, which are from twenty-five to one hundred pounds, and most of them portable*. London ²1756. [1. Aufl. London 1753].

Hall 1798. Hall, James: *On the Origin and Principles of Gothic Architecture*. Edinburgh 1798. [= *Transactions of the Royal Society of Edinburgh* IV].

Hamann/Hermand 1974. Hamann, Richard u. Jost Hermand: *Gründerzeit*. München ²1974.

Hammer-Schenk 1991. Hammer-Schenk, Harold: *Architektur und Nationalbewußtsein. Wandlungen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. In: Busch 1991, Bd. 2, S. 559-585.

Hammerschmidt 1985. Hammerschmidt, Valentin W.: *Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914)*. Frankfurt/M. 1985. [= *Europäische Hochschulschriften, Reihe 37, Architektur; Bd. 3*].

Hannover 1987. *Das kann mein Kind auch! Für und wider die neue Kunst 1945 bis heute*. Ausst. Kat. Sprengel Museum, Hannover; Museum Morsbroich, Leverkusen; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Hannover 1987.

Hardtwig 1974. Hardtwig, Wolfgang: *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt*. Jakob Burckhardt in seiner Zeit. Göttingen 1974. [= *Schriftenreihe der Hist. Kommission bei der Bayer. Akademie der Wissenschaften, Schrift 11*].

Hardtwig 1978. Hardtwig, Wolfgang: *Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs*. In: Brix/Steinhauser 1978, S. 17-27.

Hardtwig 1979. Hardtwig, Wolfgang: *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff in der Kunstwissenschaft*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 61 (1979), S. 154-190.

Harprath/Wrede 1989. Harprath, Richard u. Henning Wrede (Hrsg.): *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des internationalen Symposions 8. - 10. September 1986 in Coburg*. Mainz 1989.

Harris 1970. Harris, John: *Sir William Chambers. Knight of the Polar Star. With contributions by J. Mordaunt Crook and Eileen Harris*. London 1970.

Hartlaub 1950. Hartlaub, Gustav Friedrich: *Zur Sozialpsychologie des Historismus in der Baukunst*. In: Ders.: *Fragen an die Kunst. Studien zu Grenzproblemen*. Stuttgart 1950, S. 45-65.

Haskell 1980. Haskell, Francis: *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. 2. Aufl. Oxford 1980. [= *The Wrightsman lectures* 7].

Haskell 1993. Haskell, Francis: *History and its Images*. New Haven, London 1993.

Haskell 1993a. Haskell, Francis: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*. Berlin 1993. [= *Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek* 42].

Haskell/Penny 1981. Haskell, Francis u. Nicolas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900*. New Haven, London 1981.

Hassan 1987. Hassan, Ihab: *Pluralismus in der Postmoderne*. In: Kamper/Reijen 1987, S. 157-184.

Haug 1987. Haug, Walter: *Die Zwerge auf den Schultern der Riesen - Epochen und typologisches Geschichtsd Denken und das Problem der Interferenzen*. in: Herzog/Koselleck 1987, S. 167-194.

Haug 1987a. Haug, Walter: *System, Epoche und Fortschritt. Fragen an Niklas Luhmann*. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 543-546.

Hauger 1991. Hauger, Harriet: *Samuel Quiccheberg »Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi«*. Über die Entstehung der Museen und das Sammeln. In: Müller, Winfried u.a. (Hrsg.): *Universität und Bildung. Festschrift Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag*. München 1991, S. 129-139.

Hauser-Schäublin u. a. 1997. Hauser-Schäublin, Britta, Gundolf Krüger (Hrsg.): *James Cook. Gaben und Schätze aus der Südsee. Die Göttinger Sammlung Cook/Forster*. München 1997.

- Hausmann 1979.** Hausmann, Franz J.: Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 53 (1979), S. 101-209.
- Hegel 1976.** Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Ästhetik. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. 2 Bde. Berlin 3 1976.
- Heidelberg 1980.** Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Düsseldorf vom 3.-5. 10. 1978. Heidelberg 1980. [= Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst der 18. Jahrhunderts, Bd. 4].
- Heikamp 1976.** Heikamp, Detlef: American Objects in Italian Collections of the Renaissance and Baroque: A Survey. In: Chiapelli 1976, Bd. 1, S. 455-482.
- Heikamp 1982.** Heikamp, Detlef: Mexico und die Medici-Herzöge. In: Kohl 1982, S. 126-146.
- Heikamp/Anders 1972.** Heikamp, Detlef u. Ferdinand Anders: Mexico and the Medici. Florenz 1972.
- Heineken 1771.** Heineken, Carl Heinrich von: *Idée générale d'une Collection complete d'estampes. Avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure & sur les premiers Livres d'images.* Leipzig, Wien 1771.
- Held 1990.** Held, Jutta: Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime. Köln, Wien 1990. [= Europäische Kulturstudien 1].
- Helfgott 1979.** Helfgott, Norbert (Hrsg.): Die Rechtsvorschriften für den Denkmalschutz. Denkmalschutzgesetze und Ausfuhrverbotsgesetz samt einschlägigen Verordnungen, sonstigen bezughabenden Gesetzen und internationalen Konventionen eingehend kommentiert unter Berücksichtigung der Gesetzesmaterialien sowie Entscheidungen des verfassungs- und Verwaltungsgerichtshofes. Wien 1979.
- Helmberger/Kockel 1993.** Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur: Die Aschaffenburg Korkmodelle. Mit einem Bestandskatalog. Bearbeitet von Werner Helmberger und Valentin Kockel. Mit Beiträgen von Franz Bischoff, Erik Forssman und Ingrid Thom. Landshut/Ergolding 1993. [= Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Kataloge der Kunstsammlungen.]
- Henrich 1979.** Henrich, Dieter: »Identität« - Begriffe, Probleme, Grenzen. In: Marquard/Stierle 1979, S. 133-186.
- Henrich/Iser 1982.** Henrich, Dieter u. Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt 1982.
- Herding 1991.** Herding, Klaus: Die Moderne: Begriff und Problem. In: Wagner 1991, Bd. 1, S. 175-196.
- Herkenhoff 1996.** Herkenhoff, Michael: Die Darstellung aussereuropäischer Welten in Drucken deutscher Offizinen des 15. Jahrhunderts. Diss. Bamberg 1994. Berlin 1996.
- Herklotz 1992.** Herklotz, Ingo: Das Museum Cartaceo des Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts. In: Cropper, Elizabeth, G. Perini u. F. Solinas (Hrsg.): *Documentary Culture, Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII.* Kolloquium Florenz 1990 (1992), S. 81-125.
- Herklotz 1994.** Herklotz, Ingo: Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte. In: *Kunstchronik* 47 (1994) 3, S. 117-135.
- Herman 1968.** Herman, Jost: Das »Epochale« als neuer Sammelbegriff. In: Ders.: *Synthetisches Interpretieren: Zur Methodik der Literaturwissenschaft.* München 1968, S. 187-217.
- Herman 1978.** Herman, Jost: *Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst.* Wiesbaden 1978.
- Herrmann 1962.** Herrmann, Wolfgang: *Laugier and Eighteenth Century French Theory.* London 1962.
- Herzog 1989.** Herzog, Günter: Hubert Robert und das Bild im Garten. Worms 1989. [= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zu Gartenkunst 13].
- Herzog 1991.** Herzog, Hans-Michael: Faszination ferner Kulturen im Historismus. In: *Stilver suchungen - Historismus im 19. Jahrhundert.* Ausst. Kat. Bielefelder Kunstverein e.V., Bielefeld 1991.
- Herzog/Koselleck 1987.** Herzog, Reinhart u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein.* München 1987. [= Poetik und Hermeneutik 12].
- Hess 1938.** Hess, Gerhard: Wege des Humanismus im Frankreich des 17. Jahrhunderts I. Saint-Evremond. In: *Romanische Forschungen* 52 (1938), S. 259-290.
- Hess 1942.** Hess, Gerhard: Fontenelles »Dialogues des Morts«. In: *Romanische Forschungen* 56 (1942), S. 345-358.
- Hesse 1984.** Hesse, Michael: Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M., Bern, New York 1984. [= Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte Bd. 3].
- Heuß 2000.** Heuß, Anja: Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion. Heidelberg 2000.
- Heydenreich 1986.** Heydenreich, Titus (Hrsg.): *Der Umgang mit dem Fremden.* München 1986. [= Lateinamerika-Studien 22].
- Heyse 1968 [1833].** Heyse, Johann Christian August: Handwörterbuch der deutschen Sprache mit Hinsicht auf Rechtschreibung, Abstammung und Bildung, Biegung und Fügung der Wörter, sowie auf deren Sinnverwandtschaft. Bd. 1. Magdeburg 1833. Nachdruck Hildesheim 1968.
- Hildesheim 1986.** Glanz und Untergang des Alten Mexiko. Die Azteken und ihre Vorläufer. Ausst. Kat. Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim. Mainz 1986.
- Himmelman 1971.** Himmelman, Nikolaus: *Winckelmanns Hermeneutik.* Akademie der Wissenschaften und Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1971, Nr. 12, Mainz 1971.
- Hinz 1970.** Hinz, Berthold: Der »Bamberger Reiter«. In: Warnke 1970, S. 26-44.
- Hinz 1973.** Hinz, Berthold: Säkularisation als verwerteter Bildersturm. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft. In: Warnke 1973, S. 108-120.

- Hinz 1983.** Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900. Diss. München 1983.
- Hirschfeld 1973 [1779-1785].** Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst. 5 Bände in 2 Bänden. Mit einem Vorwort von Hans Foramitti. Nachdruck der Ausgabe Leipzig Bd. 1, 1779; Bd. 2, 1780, Bd. 3, 1780; Bd. 4, 1782; Bd. 5, 1785. 2 Bde. Hildesheim, New York 1973.
- Hitchcock 1994.** Hitchcock, Henry-Russel: Die Achitektur des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1994.
- Hobsbawm 1990.** Hobsbawm, Eric J.: Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality. Cambridge 1990.
- Hobsbawm/Ranger 1983.** Hobsbawm, Eric J. u. Terence Ranger (Hrsg.): The Invention of Tradition. Cambridge 1983.
- Hobson 1982.** Hobson, Marian: The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth Century France. Cambridge 1982.
- Hodgen 1964.** Hodgen, Margaret Trabue: Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Philadelphia 1964.
- Hodges 1786.** Hodges, William: Select Views of India [...]. Choix des Vues de l'Inde, dessinées sur les lieux, pendant les années 1780, 1781, 1782 et 1783, et exécutées en aqua tinta. London 1786.
- Hodges 1789.** Hodges, William: Monumente indischer Geschichte und Kunst. Aus dem Englischen des Sir William Hodges. Herausgegeben von A. Riem, [...]. Erstes Heft. Mit [zwei] Kupfern. Berlin 1789 [= Hodges 1786, deutsch].
- Hofer 1970.** Hofer, Philip: Baroque Book Illustration. A Short Survey. From the Collection in the Department of Graphic Arts. Harvard College Library. Cambridge/Mass. ²1970.
- Hofer 1987.** Hofer, Hermann: Befreien französische Autoren des 18. Jahrhunderts die schwarzen Rebellen und die Sklaven aus ihren Ketten? oder Versuch darüber, wie man den Guten Wilden zur Strecke bringt. In: Koebner/Picke-rod 1987, S. 137-170.
- Hoffmann 1980.** Hoffmann, Alfred: Die Illustration von Gartenbüchern des 18. Jahrhunderts. In: Heidelberg 1980, S. 297-309.
- Hoffmann/Keller/Thomas 1994.** Hoffmann, Hans-Christian, Dietmar Keller u. Karin Thomas (Hrsg.): Das Weltkulturerbe deutschsprachiger Raum. Köln 1994.
- Hofmann 1906.** Hofmann, Albert: Denkmäler. 2 Bde. Stuttgart 1906. [= Handbuch der Architektur. 8. Halbbd. H.2a u. H.2b].
- Hofmann 1966.** Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1966.
- Hofmann 1995.** Hofmann, Werner: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München 1995. [= Universum der Kunst Bd. 40].
- Hofmann 1996.** Hofmann, Werner: Das Capriccio als Kunstprinzip. In: Mai 1996, S. 23-33.
- Hojer 1974.** Hojer, Gerhard: München - Maximilianstraße und Maximilianstil. In: Grote 1974, S. 33-65.
- Holländer 1973.** Holländer, Hans: Steinerne Gäste der Malerei. In: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte II (1973), S. 103-131.
- Holländer 1994.** Holländer, Hans: Kunst- und Wunderkammern: Konturen eines unvollendbaren Projekts. In: Bonn 1994, S. 136-145.
- Holz 1972.** Holz, Hans Heinz: Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus. Neuwied, Berlin 1972.
- Honour 1961.** Honour, Hugh: Chinoiserie. The Vision of Cathay. London 1961.
- Honour 1968.** Honour, Hugh: Neo-classicism. Harmondsworth 1968.
- Honour 1975.** Honour, Hugh: The European Vision of America. Ausst. Kat. National Gallery, Washington 1975-1976; Museum of Art, Cleveland 1976; Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1977. Cleveland 1975.
- Honour 1982.** Honour, Hugh: Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt. In: Kohl, Karl-Heinr (Hrsg.): Mythen der neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Berlin 1982, S. 22-48.
- Honour/Fleming 1983.** Honour, Hugh u. John Fleming: Weltgeschichte der Kunst. München 1983.
- Hoogstraeten 1669 [1678].** Hoogstraeten, Samuel van: Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen. Ten hoogsten noodzakelijk, tot onderwijs, voor alle die deeze edele, vrye, en hooge Konst oeffenen, of met yver zoeken te leeren, of anders eenigzins beminnen. Beschreven door Samuel van Hoogstraeten. Rotterdam 1678. Nachdruck Utrecht 1969.
- Howard 1990.** Howard, Seymour: Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique. With a Preface by Ernst H. Gombrich. Wien 1990. [= Bibliotheca Artibus et Historiae].
- Howard 1992.** Howard, Seymour: Albani, Winckelmann and Cavaceppi. The transition from amateur to professional antiquarianism. In: Journal of the History of Collections 4 (1992) 1, S. 27-38.
- Hubala 1958.** Hubala, Erich: Egypten. In: Otto Schmidt (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 4. Stuttgart 1958, Sp. 750-775.
- Hubala 1972.** Hubala, Erich: Das alte Ägypten und die bildende Kunst im 19. Jahrhundert. In: München 1972, S. 36-41.
- Hübsch 1828.** Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828.
- Hudson 1961.** Hudson, Geoffrey F.: Europe and China. A Survey of their Relations from the Earliest Times to 1800. 2. Aufl. London 1961.

- Hughes 1981.** Hughes, Peter: Eighteenth Century France and the East. London 1981.
- Hughes 1981.** Hughes, Robert: Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs. Düsseldorf 1981.
- Hughes 1993.** Hughes, Robert: Denn ich bin nichts, wenn ich nicht lästern darf. Kritische Anmerkungen zu Kunst, Künstlern und Kunstmarkt. Aus dem Amerikanischen von Renate Gotthardt und Sabine Roth. München 1993.
- Hultsch 1936.** Hultsch, Paul: Der Orient in der deutschen Barockliteratur. Diss. Breslau 1936.
- Humbert 1989.** Humbert, Jean-Marcel: L'Égyptomanie dans l'Art Occidental. Paris 1989.
- Hume 1978 [1739-1740].** Hume, David: Ein Traktat über die menschliche Natur. (A Treatise of Human Nature). Übersetzt, mit Anmerkungen und Register versehen von Theodor Lipps. Mit neuer Einführung und Bibliographie herausgegeben von Reinhard Brandt. 2 Bde. Hamburg 1978.
- Hummel 1988.** Hummel, Siegfert: Goethe und die Chinoiserie. In: Goethe-Jahrbuch 105 (1988), S. 7-13.
- Huntington 1996.** Huntington, Samuel P.: Der Kampf der Kulturen: die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. München u. a. 1996. [= The clash of civilizations, dt.].
- Huse 1984.** Huse, Norbert: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten. München 1984.
- Huyssen/Scherpe 1986.** Huyssen, Andreas u. Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986.
- Imdahl 1964.** Imdahl, Max: Exkurs 1 und Exkurs 2 zu Hans Robert Jauß: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«. in: Jauß 1964, S. 65-66 [Exkurs 1, zum Geschichtsbild Vasaris] und S. 67-79 [Exkurs 2, zur Relativierung der "normativen Ästhetik"].
- Imdahl 1979.** Imdahl, Max: Überlegungen zur Identität des Bildes. In: Marquard/Stierle 1979, S. 187-211.
- Imdahl 1982.** Imdahl, Max: Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Berlin 1982.
- Imdahl 1987.** Imdahl, Max: Bildbegriff und Epochenbewußtsein? In: Herzog/Koselleck 1987, S. 221-242.
- Imdahl 1994.** Imdahl, Max: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm 1994, S. 300-324.
- Impey/MacGregor 1985.** Impey, Oliver u. Arthur MacGregor: The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe. Oxford 1985.
- Iversen 1961.** Iversen, Erik: The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition. Kopenhagen 1961.
- Jäckel/Weimar 1975.** Jäckel, Eberhard u. Ernst Weymar (Hrsg.): Die Funktion der Geschichte in unserer Zeit. Stuttgart 1975.
- Jacobs 1995.** Jacobs, Michael: The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration 1564-1875. Ausst. Kat. British Museum, London 1995.
- Jacobson 1993.** Jacobson, Dawn: Chinoiserie. London 1993.
- Jaeger 1931.** Jaeger, Werner (Hrsg.): Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge, gehalten auf der Fachtagung der Klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930. Leipzig, Berlin 1931.
- Jaeger/Rüsen 1992.** Jaeger, Friedrich u. Jörn Rüsen: Geschichte des Historismus. Eine Einführung. München 1992.
- Jäger 1990.** Jäger, Michael: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance. Köln 1990.
- Jähnig 1975.** Jähnig, Dieter: Welt-Geschichte, Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung. Köln 1975.
- Jandeseck 1992.** Jandeseck, Reinhold: Das fremde China. Berichte europäischer Reisender des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diss. Bamberg. Pfaffenweiler 1992.
- Janson 1962.** Janson, Horst Woldemar mit Dora Janson: Kunstgeschichte unserer Welt. Köln 1962.
- Janson 1985.** Janson, Horst Woldemar: 19th-Century Sculpture. New York 1985.
- Jarry 1959.** Jarry, Madeleine: Les Indes. Série triomphale de l'exotisme. In: Connaissance des arts (1959) 87, S. 62-69.
- Jarry 1981.** Jarry, Madeleine: China und Europa. Der Einfluß Chinas auf die angewandten Künste Europas. München 1981.
- Jauß 1964.** Jauß, Hans Robert: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«. Einleitende Abhandlung zu: Charles Perrault: Parallèle des Anciens et des Modernes [...]. Nachdruck München 1964. [=Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen. Bd. 2], S. 8-64.
- Jauß 1964a.** Jauß, Hans Robert (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. München 1964. [= Poetik und Hermeneutik 1].
- Jauß 1967.** Jauß, Hans Robert: Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'. In: Friedrich/Schalk 1967, S. 117-140.
- Jauß 1970.** Jauß, Hans Robert: Geschichte der Kunst und der Historie. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M. 1970, S. 208-251.
- Jauß 1970.a** Jauß, Hans Robert: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M. 1970, S. 11-67.
- Jauß 1971.** Jauß, Hans Robert: Antiqui/moderni (Querelle des Anciens et des Modernes). In: Ritter 1971ff, Bd. 1 (1971), Sp. 410-414.
- Jauß 1982.** Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und Hermeneutik. Frankfurt/M. 1982.
- Jauß 1983.** Jauß, Hans Robert: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: Friedberg/Habermas 1983, S. 95-130.
- Jauß 1987.** Jauß, Hans Robert: "il faut commencer par le commencement!". In: Herzog/Koselleck 1987, S. 563-570.
- Jauß 1987a.** Jauß, Hans Robert: Deutsche Klassik - Eine Pseudo-Epoche? In: Herzog/Koselleck 1987, S. 581-586.
- Jauß 1989.** Jauß, Hans Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/M. 1989.

- Jencks 1980.** Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition. Stuttgart ²1980.
- Jencks 1986.** Jencks, Charles: Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen. In: Koslowski/Spaemann/Löw 1986, S. 205-236.
- Jencks 1987.** Jencks, Charles: Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur. Stuttgart 1987.
- Jezler 1994.** Jezler, Peter: Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausst. Kat. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich; Schnütgen-Museum und Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Zürich 1994.
- Joachimides/Rosenthal/Schmied 1986.** Joachimides, Christos M., Norman Rosenthal u. Wieland Schmied (Hrsg.): Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986.
- Jones 1990.** Jones, Mark (Hrsg.): Fake? The Art of Deception. [Ausst. Kat. British Museum], London 1990.
- Jones 1992.** Jones, Mark (Hrsg.): Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity. London 1992.
- Joppien 1979.** Joppien, Rüdiger: The dutch Vision of Brazil. Johan Maurits and his artists. In: Johan Maurits van Nassau-Siegen. A Humanist Prince in Europe and Brazil. Essays on the occasion of the tercentenary of his death. Edited by E. van den Boogart in collaboration with H. R. Hoetink and P. J. P. Whitehead. Den Haag 1979, S. 297-376.
- Joppien 1980.** Joppien, Rüdiger: Die Buchillustration zum Atlas der *Voyage de La Pérouse*. Zur Dokumentation ihrer Entstehung. In: Heidelberg 1980, S. 234-245.
- Joppien/Smith 1985-1988.** Joppien, Rüdiger u. Bernard Smith: The Art of Captain Cook's Voyages. 3 Bde [Bd. 3;1,2]. New Haven, London 1985-1988.
- Jouin 1883.** Jouin, Henri: Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris 1883.
- Jourdain/Jenyns 1951.** Jourdain, Margaret u. R. Soame Jenyns: Chinese Export Art in the 18th Century. London 1951.
- Jullian 1977.** Jullian, Philippe: Les Orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres européens au XIXe siècle. Fribourg 1977.
- Justi 1956.** Justi, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3 Bde. Köln ⁵1956.
- Käfer 1986.** Käfer, Markus: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien. Heidelberg 1986.[= Heidelberger Forschungen 27. (Hrsg. von Albrecht Dihle, Peter Michelsen, Reiner Wiehl, Eike Wolgast, Hans-Joachim Zimmermann)].
- Kaltwasser 1996.** Kaltwasser, Ute: Dom fehlt in Weltliste. Zweiter Anlauf bei der Unesco, um die Kölner Kathedrale zu einem international anerkannten Denkmal zu stempeln. In: Kölner Stadt-Anzeiger 219, 19. Sept. 1996, S. 13.
- Kamper/Reijen 1987.** Kamper, Dietmar u. Willem van Reijen: Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne. Frankfurt/M. 1987.
- Kamphausen 1952.** Kamphausen, Alfred: Gotik ohne Gott, ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1952.
- Karlsruhe 1991.** Die Karlsruher Türkenbeute. Die »Türkische Kammer« des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden. Die »Türkischen Curiosaeten« der Markgrafen von Baden-Durlach. Bearb. v. Ernst Petrasch, Reinhard Sänger, Eva Zimmermann und Hans Georg Majer. München 1991.
- Karpinski 1989.** Karpinski, Caroline: The Print in Thrall to its Original: A Historiographic Perspective. In: Preciado 1989, S. 101-109.
- Karuth/Pust/Pflaum 1967.** Karuth, Marianne, Helga Pust und Michael Pflaum: Kurzer Forschungsbericht. In: Schlüsselwörter 1967, S. VIII-XIX.
- Kauffmann 1982.** Kauffmann, Georg: Über die Gattungen in der bildenden Kunst. In: Kamp, Norbert u. Joachim Wollasch (Hrsg.): Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschung zur Geschichte des frühen Mittelalters. Berlin, New York 1982, S. 412-429.
- Kauffmann 1993.** Kauffmann, Georg: Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. [= Gerda Henkel Vorlesung (Düsseldorf, 24.1.1992), hrsg. von der gemeinsamen Kommission der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Gerda Henkel Stiftung]. Opladen 1993.
- Kautzsch 1917.** Kautzsch, Rudolf: Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Frankfurt 1917.
- Keller 1940.** Keller, Harald: Das Geschichtsbewußtsein des deutschen Humanismus und die bildende Kunst. In: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 60 (1940), S. 664-684.
- Keller 1954.** Keller, Harald: Denkmal. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 3. Stuttgart 1954, Sp. 1257-1297.
- Keller 1974.** Keller, Harald: Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1722/1972. München 1974. [= Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1974, Heft 4.].
- Keller 1980.** Keller, Harald. Nachwort. In: Fischer von Erlach 1980, S. 1-13.
- Kemp 1973/75.** Kemp, Wolfgang: Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. In: Kritische Berichte 1 (1973) 3, S. 30-50 und 3 (1975) 1, S. 5-25.
- Kemp 1979.** Kemp, Wolfgang: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien. 1500-1870. Ein Handbuch. Frankfurt/M. 1979.
- Kemp 1985.** Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985.
- Kemp 1985b.** Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Kemp 1985, S. 253-278.
- Kemp 1987a.** Kemp, Wolfgang: Kunst wird gesammelt. In: Busch 1987, Bd. 1, S. 185-204.

- Kemp 1987b.** Kemp, Wolfgang: Kunst kommt ins Museum. In: Busch 1987, Bd. 1, S. 205-229.
- Kemp 1991.** Kemp, Wolfgang: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. In: Texte zur Kunst 2 (1991) 2, S. 89-101.
- Kennedy 1989.** Kennedy, Roger G.: Greek Revival. America. New York 1989.
- Kenseth 1991.** Kenseth, Joy (Hrsg.): The Age of The Marvelous. Ausst. Kat. Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover (New Hampshire) u.a.O. 1991-1992. Lunenburg/Vermont 1991.
- Kenseth 1991a.** Kenseth, Joy: The Age of the Marvelous: An Introduction. In: Kenseth 1991, S. 25-59.
- Kiby 1990.** Kiby, Ursula: Die Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel in Nymphenburg. Eine kunst- und kulturhistorische Studie zum Phänomen von Chinoiserie und Orientalismus im Bayern und Europa des 16. bis 18. Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1990. [= Studien zur Kunstgeschichte Bd. 53].
- Kiesow 1989.** Kiesow, Gottfried: Einführung in die Denkmalpflege. Darmstadt 1989².
- King 1981.** King, Jonathan C. H.: Artificial Curiosities from the Northwest Coast of America. London 1981
- Kircher 1652.** Kircher, Athanasius: Oedipus Aegyptiacus. Hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio [...]. 4 Bde. Rom 1652.
- Kircher 1667.** Kircher, Athanasius: Athanasii Kircheri e Soc. Jesu China monumentis, qua sacris qua profanis, nec non variis naturae & artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata, [...]. Amsterdam 1667.
- Klein 1996.** Klein, Viola: Der *Temple de la Philosophie Moderne* in Ermenonville. Frankfurt/M., Berlin, New York u. a. O. 1996. [= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVII, Kunstgeschichte, Bd 254].
- Klemm 1843.** Klemm, Gustav: Fantasie über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit. Dresden 1843.
- Klingenburg 1985.** Klingenburg, Karl-Heinz (Hrsg.): Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985.
- Klotz 1984.** Klotz, Heinrich: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart. 1960-1980. Braunschweig, Wiesbaden 1984.
- Klotz 1984a.** Klotz, Heinrich: Revision der Moderne. Postmoderne Architektur. 1960-1980. Ausst. Kat. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt/M. 1984. München 1984.
- Klotz 1989.** Klotz, Heinrich: Abstraktion und Fiktion. In: Düsseldorf 1989, S. 47-53.
- Knabe 1972.** Knabe, Peter-Eckhard: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätclassik bis zum Ende der Aufklärung. Düsseldorf 1972.
- Knopp 1977.** Knopp, Norbert: Schinkels Idee einer Stilsynthese. In: Hager/Knopp 1977, S. 245-254.
- Koebner/Pickerodt 1987.** Koebner, Thomas u. Gerhart Pickerodt (Hrsg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt/M. 1987.
- Kohl 1981.** Kohl, Karl-Heinz: Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation. Berlin 1981.
- Kohl 1982.** Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.): Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Eine Ausstellung des 2. Festivals der Weltkulturen HORIZONTE '82 - Lateinamerika. Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1982.
- Kohl 1989.** Kohl, Karl-Heinz: »Cherchez la femme d'Orient«. In: Berlin 1989, S. 356-367.
- Köllmann 1954.** Köllmann, Erich: Chinoiserie. In: Otto Schmidt (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 3. Stuttgart 1954, S. 439-482.
- Köln 1994.** Louis-François Cassas. 1756-1827. Dessinateur - Voyageur. Im Banne der Sphinx. Ein französischer Zeichner reist nach Italien und in den Orient. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1994. Musée des Beaux-Arts de Tours 1994-1995. Mainz 1994.
- König 1984.** König, G.: Naturwissenschaften. In: Ritter 1971ff, Bd. 6 (1984), Sp. 641-649.
- König 1986.** König, Viola: Hauptgottheiten. In: Hildesheim 1986, S. 120-125.
- König u.a. 1989.** König, Hans-Joachim, Wolfgang Reinhard u. Reinhard Wendt (Hrsg.): Der europäische Beobachter außereuropäischer Kulturen. Zur Problematik der Wirklichkeitswahrnehmung. Berlin 1989. [= Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 7].
- Koopmann/Schmoll 1971-72.** Koopmann, Helmut u. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. 2 Bde. Frankfurt/M. 1971-1972. [= Studien zur Philosophie und Kunst des 19. Jahrhunderts 12, 1-2].
- Kopp 1974.** Kopp, Bernhard: Beiträge zur Kulturphilosophie der deutschen Klassik. Eine Untersuchung im Zusammenhang mit dem Bedeutungswandel des Wortes »Kultur«. Diss. Berlin 1941. Meisenheim am Glan 1974. [= Monographien zur Philosophischen Forschung. Bd. 128].
- Koppelkamm 1987.** Koppelkamm, Stefan: Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa. Berlin 1987. [Zugleich: Exotische Welten - Europäische Phantasien. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa. Ausst. Kat. design center Stuttgart. Stuttgart 1987].
- Kopplin 1987.** Kopplin, Monika: Turcica und Turquerien. Zur Entwicklung des Türkenbildes und Rezeption osmanischer Motive vom 16. bis 18. Jahrhundert. In: Stuttgart 1987, S. 150-163.
- Kopplin 1987a.** Kopplin, Monika: »Was fremd und seltsam ist«. Exotica in Kunst- und Wunderkammern. In: Stuttgart 1987, S. 296-303.
- Kopplin 1987b.** Kopplin, Monika: »Amoenitates exoticæ«. Exotische Köstlichkeiten im Zeitalter des Barock. In: Stuttgart 1987, S. 318-329.

- Körner u.a.1990.** Körner, Hans, Constanze Peres, Reinhard Steiner u. Ludwig Tavernier (Hrsg.): Die Trauben des Xeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. München 1990. [= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 2].
- Koselleck 1959.** Koselleck, Reinhart: Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg, München 1959.
- Koselleck 1969.** Koselleck, Reinhart: Der neuzeitliche Revolutionsbegriff als geschichtliche Kategorie. In: *Studium Generale*, Jg. 1969, S. 825-838.
- Koselleck 1972.** Koselleck, Reinhart: »Einleitung«. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 1 (1972); S. xiii-xxvii.
- Koselleck 1975a.** Koselleck, Reinhart: Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2 (1975), S. 647-691.
- Koselleck 1975b.** Koselleck, Reinhart: »Geschichte« als moderner Leitbegriff. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2 (1975), S. 691-717.
- Koselleck 1975c.** Koselleck, Reinhart: Die Ausprägung des neuzeitlichen Fortschrittsbegriffs. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2 (1975), S. 371- 423.
- Koselleck 1977.** Koselleck, Reinhart: Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der Welt. In: Koselleck, Reinhart, Wolfgang J. Mommsen u. Jörn Rüsen (Hrsg.): *Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft*. München 1977. [= Beiträge zur Historik 1], S. 17-46.
- Koselleck 1977a.** Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Studien zum Beginn der modernen Welt*. Stuttgart 1977. [= Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte. Hrsg. v. Werner Conze. Bd. 20].
- Koselleck 1978.** Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*. Stuttgart 1978.
- Koselleck 1979.** Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft - Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/M. 1979.
- Koselleck 1979a.** Koselleck, Reinhart: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*. In: Koselleck 1979, S. 38-66. [Erstdruck in: Braun, Hermann u. Manfred Riedel (Hrsg.): *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*. Stuttgart 1967, S. 196-219.].
- Koselleck 1979b.** Koselleck, Reinhart: *Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs*. In: Koselleck 1979, S. 67-86. [Erstdruck als: *Der neuzeitliche Revolutionsbegriff als geschichtliche Kategorie*. In: *Studium Generale* 22 (1969), S. 825-838].
- Koselleck 1979c.** Koselleck, Reinhart: *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*. In: Koselleck 1979, S. 130-143. [Erstdruck in Koselleck/Stempel 1973, S. 211-222].
- Koselleck 1979d.** Koselleck, Reinhart: *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*. In: Koselleck 1979, S. 211-259. [Erstdruck in Weinrich, Harald (Hrsg.): *Positionen der Negativität*. München 1975. (= *Poetik und Hermeneutik* 6), S. 65-104].
- Koselleck 1980.** Koselleck, Reinhart: 'Fortschritt' und 'Niedergang' - Nachtrag zur Geschichte zweier Begriffe. In: Koselleck, Reinhart u. Paul Widmer (Hrsg.): *Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema*. Stuttgart 1980. [= *Sprache und Geschichte* 2], S. 214-230.
- Koselleck 1985.** Koselleck, Reinhart: *Fortschritt und Beschleunigung. Zur Utopie der Aufklärung*. In: Berlin 1985/1986. Bd. 1, S. 75-103.
- Koselleck 1985a.** Koselleck, Reinhart: *Die Verzeitlichung der Utopie*. In: Voßkamp 1985, Bd. 3, S. 1-14.
- Koselleck 1987.** Koselleck, Reinhart: *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 269-282.
- Koselleck u. a. 1992.** Koselleck, Reinhart, Fritz Gschnitzer, Karl Ferdinand Werner u. Bernd Schönemann: *Volk, Nation, Nationalismus, Masse*. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 7 (1992), S. 141-431.
- Koselleck/Bergeron/Furet 1969.** Koselleck, Reinhart, Louis Bergeron u. François Furet: *Das Zeitalter der europäischen Revolutionen 1780-1848*. Frankfurt 1969.
- Koselleck/Reichardt 1988.** Koselleck, Reinhart u. Rolf Reichardt (Hrsg.): *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*. München 1988.
- Koselleck/Stempel 1973.** Koselleck, Reinhart. u. Wolf-Dieter Stempel: *Geschichte - Ereignis und Erzählung*. München 1973. [= *Poetik und Hermeneutik* 5].
- Kosłowski/Spaemann/Löw 1986.** Kosłowski, Peter, Robert Spaemann u. Reinhard Löw (Hrsg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*. Weinheim 1986. [= *Civitas Resultate* Bd. 10].
- Kraatz/Meyer zur Capellen/Seckel 1990.** Kraatz, Martin, Jürg Meyer zur Capellen u. Dietrich Seckel (Hrsg.): *Das Bildnis in der Kunst des Orients*. Stuttgart 1990.
- Krafft 1809-1810.** Krafft, Jean Charles: *Plans des plus beaux Jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne*. Paris 1809-1810.
- Krasnobaev/Robel/Zeman 1980.** Krasnobaev, B. I., Gert Robel u. Herbert Zeman (Hrsg.): *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungs-forschung*. Berlin 1980. [= *Studien zur Geschichte der Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa* 6].
- Krauss 1956.** Krauss, Werner: *Der Streit der Altertumsfreunde mit den Anhängern der Moderne und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes*. In: Werner Krauss u. Hans Kortum (Hrsg.): *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1956, S. IX-LX.
- Krauss 1963.** Krauss, Werner (Hrsg.): *Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Herausgegeben und eingeleitet von Werner Krauss. Berlin 1963.

- Krauss 1965.** Krauss, Werner: Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze. Neuwied, Berlin 1965.
- Krauss 1969.** Krauss, Werner: Fontenelle und die Aufklärung. Textauswahl und einleitende Abhandlung von Werner Krauss. München 1969. [= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste Bd. 9].
- Krauss 1989.** Krauss, Werner: Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte im Blickpunkt der Aufklärung. Hrsg. v. Hans Kortum u. Christa Gohrlich. Frankfurt/M. 1987.
- Kreide-Damani 1992.** Kreide-Damani, Ingrid: Kunst-Ethnologie. Zum Verständnis fremder Kunst. Köln 1992.
- Kreiser u.a. 1987.** Kreiser, Klaus, Hans Georg Majer, Marcel Restle u. Johanna Zick-Nissen (Hrsg.): *Ars Turcica*. Akten des 6. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst. 3 Bde. München 1987.
- Kretzulesco-Quaranta 1986.** Kretzulesco-Quaranta, Emanuela: *Les Jardins du Songe. »Poliphile« et la Mystique de la Renaissance*. Préface de Pierre Lyautey. 2. durchges. u. verb. Aufl. Paris 1986.
- Kreuzer 1959.** Kreuzer, Ingrid: Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein. Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahrgabe 1959. Berlin 1959.
- Krickeberg 1975.** Krickeberg, Walter: *Al/mexikanische Kulturen*. Berlin 1975.
- Kristeller 1908.** Kristeller, Paul Oskar: Über Reproduktionen von Kunstwerken. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 31 (1908), S. 538-543. Z 42
- Kristeller 1922.** Kristeller, Paul Oskar: Kupferstich und Holzschnitt. Berlin 1922.
- Kristeller 1951-1952.** Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics. In: *Journal of the History of Ideas* 12 (1951), S. 496-527, 13 (1952), S. 17-46.
- Kronick 1962.** Kronick, David A.: A history of scientific and technical periodicals. The origins of scientific and technological press 1665-1790. New York 1962.
- Kruft 1986.** [Anonym:] Untersuchungen über den Charakter der Gebäude, über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden. Leipzig 1785. Neudruck d. Ausg. Leipzig 1788. Mit einer Einführung von Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986.
- Kruft 1991.** Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Studienausgabe. Dritte, durchges. u. erg. Aufl. München 1991.
- Kubler 1967.** Kubler, George: *The Antiquity of the Art of Painting*. New York 1967.
- Kubler 1982.** Kubler, George: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt/M. 1982.
- Kugler 1842.** Kugler, Franz Theodor: *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart 1842.
- Kuhn 1931.** Kuhn, Helmut: »klassisch« als historischer Begriff. In: *Jaeger* 1931, S. 109-128.
- Kühn 1938.** Kühn, Herbert: Volney und Savary als Wegbereiter des romantischen Orientlebens in Frankreich. Leipzig 1938.
- Kuhn 1971.** Kuhn, Thomas S.: The Relations between History and History of Science. In: *Daedalus* 100 (1971), S. 287-319.
- Kühn 1973.** Kühn, Margarete: Leibniz und China. In: Berlin 1973, S. 30-36; 174-194 (Katalogtexte).
- Kühn 1976.** Kühn, Herbert: *Geschichte der Vorgeschichtsforschung*. Berlin, New York 1976.
- Kuhn 1991.** Kuhn, Thomas S. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Zweite revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Auflage. Frankfurt/M. 1991.
- Kuhn 1992.** Kuhn, Thomas S.: *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*. Herausgegeben von Lorenz Krüger. Übersetzt von Hermann Vetter. Frankfurt 1992.
- Kühnel 1924.** Kühnel, Ernst: *Maurische Kunst*. Berlin 1924.
- Kultermann 1966.** Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Wien, Düsseldorf 1966.
- Kunisch 1967.** Kunisch, Johannes: Historismus und bildende Kunst. In: *Historische Zeitschrift* 205 (1967), S. 637-640.
- Kunoth 1956.** Kunoth, George: *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*. Düsseldorf 1956.
- Kunst 1967.** Kunst, Hans-Joachim: *Der Afrikaner in der europäischen Kunst*. Bad Godesberg 1967.
- Kunst der Welt.** Ihre geschichtlichen, sozialen und religiösen Grundlagen. Serie 1: Die außereuropäischen Kulturen. 23 Bde. Serie 2: Die Kulturen des Abendlandes. 29 Bde. Baden-Baden 1959-1970.
- Künzl 1973.** Künzl, Hannelore: *Der Einfluß des alten Orients auf die europäische Kunst besonders im 19. und 20. Jh.* Diss. Köln 1973.
- Kurz 1977.** Kurz, Otto: *The Decorative Arts of Europe and the Islamic East*. London 1977. [= *Studies in the History of European Art* 1].
- Kurz 1989.** Kurz, Jakob: *Kunstraub in Europa 1938-1945*. Hamburg 1989.
- Küttler/Rüsen/Schulin 1993,1994.** Küttler, Wolfgang, Jörn Rüsen u. Ernst Schulin (Hrsg.): *Geschichtsdiskurs*. Bd. 1: Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte. Frankfurt/M. 1993. Bd. 2: Anfänge modernen historischen Denkens. Frankfurt/M. 1994.
- La Bruyère 1754 [1688].** La Bruyère, Jean de: *Theophrasts Kennzeichen der Sitten. Nebst des Herrn Johann de la Bruyere Mitgliedes der französischen Akademie Moralischen Abschilderung der Sitten dieser Zeit*. Aus dem französischen übersetzt von einem Mitgliede der königlichen deutschen Gesellschaft zu Königsberg in Preußen. Regensburg, Wien 1754.
- La Sauvagère 1770.** Siehe Caylus 1770.
- Lacambre 1988.** Lacambre, Geneviève: *Le Japonisme*. Ausst. Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1988.

- Lach 1965-1977.** Lach, Donald F.: Asia in the Making of Europe. 2 Bde. [Bd. 1.1, 1.2: The Century of Discovery. 1965. Bd. 2: A Century of Wonder. 2.1: The Visual Arts. 1970; 2.2.: The Literary Arts. 1977; 2.3: The Scholarly Disciplines. 1977.] Chicago, London 1965-1977.
- Ladendorf 1953.** Ladendorf, Heinz: Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit. Berlin 1953. [= Abhandlung der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse Bd. 46, Heft 2.].
- Ladendorf 1955.** Ladendorf, Heinz: Kunstwissenschaft. In: Schuder, Werner (Hrsg.): Universitas Litterarum. Handbuch der Wissenschaftskunde. Berlin 1955, S. 605-634.
- Lafitau 1987 [1724; 1752].** Lafitau, Joseph-François: Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit. Neudruck der I. Abteilung von Band I der 1752 in Halle bei Johann Justinus Gebauer erschienenen und von Siegmund Jacob Baumgarten herausgegebenen zweibändigen Ausgabe »Algemeine Geschichte der Länder und Völker von America«. Hrsg. u. kommentiert von Helmut Reim. Weinheim 1987. [Originalausgabe: J. - F. L.: Mœurs des sauvages Amériquains comparées aux mœurs des premiers temps. Paris 1724.]
- Lafreri 1540-1570.** Lafreri, Antonio [Lafréry, Antoine]: Speculum Romanae Magnificentiae. Rom 1540-1570.
- Lammel 1986.** Lammel, Gisold: Deutsche Malerei des Klassizismus. Leipzig 1986.
- Landmann 1975.** Landmann, Michael: Das Fremde und die Entfremdung. In: Schrey, Heinz-Horst (Hrsg.): Entfremdung. Darmstadt 1975.
- Lang 1966.** Lang, Suzanne: The Principles of the Gothic Revival in England. In: Journal of the Society of Architectural Historians 25 (1966) 4, S. 240-267.
- Langer 1984.** Langer, Michael: Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Worms 1984.
- Langer 1989.** Langer, Michael: Innovation und Kunstqualität. Die Kategorien des Neuen in der Kunst. Worms 1989.
- Langley 1790 [1742].** Langley, Batty u. Thomas: Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions. In Many Grand Designs of Columns, Doors, Windows, Chimney-Pieces, Arcades, Colonades, Porticos, Umbrellos, Temples, and Pavillions &c. With Plans, Elevations and Profiles; Geometrically Explained. London 1790. [1. Aufl. London 1742.].
- Langner 1963.** Langner, Johannes: Ledoux und die »Fabriques«. Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 26 (1963), S. 1-36.
- Lankheit 1988.** Lankheit, Klaus: Revolution und Restauration. 1785-1855. Köln 1988. [Erste Ausg. Baden-Baden 1965].
- Lanson 1926.** Lanson, René: Le goût du moyen-âge en France au XVIII^e siècle. Paris, Brüssel 1926.
- Larmessin 1679.** Larmessin, Nicolas de: Les Augustes Representations de tous les Roys de France depuis Pharamond jusqu'a Louis XIII, dit le grand, a present regnant. Paris 1679.
- Larson 1975/76.** Larson, James L.: Winckelmann's Essay on Imitation. In: Eighteenth-Century Studies 9 (1975/76) 3, S. 390-405.
- Laubscher 1982.** Laubscher, H. P.: Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik. Mainz 1982.
- Laugier 1753.** Laugier, Marc-Antoine: Essai sur l'Architecture. Paris 1753.
- Laurence/Pomian 1992.** Laurence, Annie-France u. Krzysztof Pomian (Hrsg.): L'anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècle. Paris 1992. [= Civilisations et sociétés 86].
- Laurencich-Minelli 1982.** Laurencich-Minelli, Laura: Bologna und Amerika vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In: Kohl 1982, S. 147-154.
- Lauterbach 1987.** Lauterbach, Iris: Der französische Garten am Ende des Ancien Régime. »Schöne Ordnung« und »geschmackvolles Ebenmaß«. Worms 1987. [= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst. Bd. 9.].
- Le Comte 1697.** Le Comte, Louis: Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine. [...]. Amsterdam 1697.
- Le Comte 1699.** Le Comte, Louis: Das heutige Sina, Von dem berühmten Königl. Französischen Mathematico, R. P. Louis le Comte, der Societät JESU, Durch curieuse An verschiedene, hohe Geist- und weltliche, Standes=Personen, Staats=Ministren, und andere vornehme gelährte Leute gefertigte Send=Schreiben, Den Liebhabern seltener Sachen zu sonderbarer Vergnügung vorgestellt. Aus dem Französischen übersetzt, Mit schönen Kupffern. Frankfurt, Leipzig 1699.
- Le Rouge 1776-1788.** Le Rouge, Georges Louis: Détails des nouveaux jardins à la mode. (Cahier I, Paris s.d.); Jardins anglo-chinois à la mode. (Cahiers II, III, IV, [V]. Paris 1776; VII. 1779; VIII, X. [1783]; XI, 1784; XII, 1785, XVII.); Serrail et jardins du Grand Seigneur (Cahier VI); Jardins chinois (Cahier IX, 1781, XIV, XV, XVI, 1786); Cahier des jardins (Cahier XII, 1784); Jardins anglais (Cahier XVIII, 1787, XIX, [1787], XX, Paris 1788).
- Le Roy 1575.** Le Roy [Regius], Loys: De la Vicissitude ou variété des choses en l'univers, et concurrence des armes et des lettres par les premières et plus illustres nations du monde [...]. Plus, s'il est vray ne se dire rien qui n'ayt esté dict paravant, et qu'il convient par propres inventions augmenter la doctrine des anciens, sans s'arrester seulement aux versions, expositions, corrections et abrégés de leurs escrits. [...]. Paris 1575.
- Le Roy 1758.** Le Roy, Julien-David: Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture. Paris 1758.
- Ledoux 1981 [1804].** Ledoux, Claude-Nicolas: L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. Paris 1804. Nachdruck Nördlingen 1981.
- Lee 1967.** Lee, Rensselaer W.: Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting. New York 1967.
- Legati 1677.** Legati, Lorenzo: Museo Cospiano anesso a quello del famoso Vlisso Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo Signor Ferdinando Cospi [...]. Bologna 1677.

- Legrand 1806.** Legrand, Jacques-Guillaume: Collection des chefs-d'œuvre de l'architecture des différents peuples, Exécutés en modèles, sous la direction de L. - F. Cassas, Auteur des voyages d'Istrie, Dalmatie, Syrie, Phoenicee, Palestine, Basse-Egypte, etc.; décrite et analysée par J.-G. Legrand [...]. Paris 1806.
- Lehmann 1932.** Lehmann, Ernst Herbert: Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland. Leipzig 1932.
- Leicht 1945.** Leicht, Hermann: Kunstgeschichte der Welt. Zürich 1945.
- Lenz 1994.** Lenz, Günter: American Cultural Studies: Multikulturalismus und Postmoderne. In: Ostendorf 1994, S. 167-187.
- Leospo 1989.** Leospo, Enrichetta: Athanasius Kircher und das Museo Kircheriano. In: Berlin 1989, S. 58-71.
- Lepenies 1976.** Lepenies, Wolf: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München 1976.
- Lepenies 1978.** Lepenies, Wolf: Wissenschaftsgeschichte und Disziplingeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft 4 (1978), S. 437-451.
- Lepenies 1995.** Lepenies, Wolf: Das Ende der Überheblichkeit. In: Die Zeit 48, 24.11.1995, S. 62.
- Lexikon der Kunst 1981.** Lexikon der Kunst. Architektur. Bildende Kunst. Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung. Kunsttheorie. Hrsg. v. Ludger Alscher, Günter Feist, Peter H. Feist u.a. 5 Bde. Nachdruck d. Ausg. Leipzig 1968-1978. Berlin 1981.
- Lexikon der Kunst 1987-1994.** Neubearbeitung. Begründet von Gerhard Strauss. Hrsg. v. Harald Olbrich, Dieter Dolgner, Hubert Faensen, Peter H. Feist, Bruno Flierl, Kurt Junghanns, Alfred Langer, Günter Meissner, Karl-Heinz Otto u. Wolfgang Schindler. 7 Bde. Leipzig 1987-1994.
- Liebenwein 1977.** Liebenwein, Wolfgang: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin 1977.
- Liebenwein 1982.** Liebenwein, Wolfgang.: Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen. In: Beck/Bol 1982, S. 463-505.
- Lietzmann 1968.** Lietzmann, Hilda: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1940-1966. München 1968. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 4].
- Lill 1908.** Lill, Georg: Hans Fugger (1531-1598) und die Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Spätrenaissance in Deutschland. Leipzig 1908. [= Studien zur Fuggergeschichte. Hrsg. v. Max Jansen. Zweites Heft.].
- Link-Heer 1986.** Link-Heer, Ursula: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe). In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 93-114.
- Linschoten 1596.** Linschoten, Jan Huygen van: Itinerario, Voyage ofte Schipvaert van [...] naer Oost ofte Portugaels Indien inhondende een korte beschrijvinghe der selver landen ende zeecusten [...]. 3 Bde. Amsterdam 1596.
- Lipp 1979.** Lipp, Wolfgang: Kulturtypen, kulturelle Symbole, Handlungswelt. Zur Pluralität von Kultur. In: Kultursociologie. = Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 31 (1979) Sonderheft 3, S. 450-484.
- Lipp 1987.** Lipp, Wilfried: Natur - Geschichte - Denkmal: Zur Entstehung des Denkmalsbewußtseins der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt/M. 1987.
- Lippard 1992.** Lippard, Lucy R.: Alles neu benennen! Unser Afro-Asien-Hispano-Amerika. In: Bianchi 1992, S. 158-173.
- Lloyd 1975.** Lloyd, Christopher Hamilton (Hrsg.): Art and its images. An exhibition of printed books containing engraved illustrations after Italian Painting. Ausst. Kat. Bodleian Library/Ashmolean Museum, Oxford 1975.
- Lloyd 1991.** Lloyd, Jill: German Expressionism. Primitivism and Modernity. New Haven, London 1991.
- Locher 2001.** Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950. München 2001.
- Loehr 1940.** Loehr, George R.: Giuseppe Castiglione. Rom 1940.
- Löffler 1956.** Löffler, Fritz: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten. Dresden 1956.
- London 1976.** The Arts of Islam. Ausst. Kat. Hayward Gallery, London 1976.
- London 1993.** The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Ausst. Kat. British Museum, London 1993. [Zugl.: Quader- ni Puteani 4].
- Lorenz 1992.** Lorenz, Hellmut: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Zürich 1992.
- Loring 1979.** Loring, John: Egyptomania. The Nile Style. In: Connoisseur 200, Februar 1979, S. 114-121.
- Lovejoy 1948.** Lovejoy, Arthur Oncken: Essays in the History of Ideas. Baltimore 1948.
- Lovejoy 1948a.** Lovejoy, Arthur Oncken: The Chinese Origin of a Romanticism. In: Lovejoy 1948, S. 99-135.
- Lovejoy 1948b.** Lovejoy, Arthur Oncken: The First Gothic Revival and the Return to Nature. In: Lovejoy 1948, S. 136-165.
- Lovejoy 1993.** Lovejoy, Arthur Oncken: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens. Frankfurt/M. 1993.
- Lovejoy u.a. 1935.** Lovejoy, Arthur Oncken, Gilbert Chinard, George Boas u. Ronald S. Crane (Hrsg.): A documentary history of primitivism and related ideas. Baltimore 1935.
- Lübbe 1962.** Lübbe, Hermann: Philosophiegeschichte als Philosophie. In: Einsichten - Gerhard Krüger zum 60. Geburtstag. Frankfurt/M. 1962, S. 204-229.
- Lübbe 1965.** Lübbe, Hermann: Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs. Freiburg, München 1965.
- Lübbe 1975.** Lübbe, Hermann: Fortschritt als Orientierungsproblem - Aufklärung in der Gegenwart. Freiburg 1975.
- Lübbe 1977.** Lübbe, Hermann: Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel, Stuttgart 1977.
- Lübbe 1979.** Lübbe, Hermann: Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie. In: Marquard/Stierle 1979, S. 277-

- Lübbe 1983.** Lübbe, Hermann: Kunstwissenschaft und Kunstinteresse. Über kulturpolitische Folgen des sozialen Wandels. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46 (1983), S. 233-244.
- Lübbe 1985.** Lübbe, Hermann: Historisierung und Ästhetisierung. Über Unverbindlichkeiten im Fortschritt. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 30/1 (1985), S. 5-22.
- Lübbe 1985a.** Lübbe, Hermann: Die Gegenwart der Vergangenheit. Kulturelle und politische Funktionen des historischen Bewußtseins. Oldenburg 1985. [= Vorträge der Oldenburgischen Landschaft, Heft 14.]
- Lucas 1714.** Lucas, Paul: Voyage faite en 1714 par ordre de Louis XIV dans Turquie, l'Asie, Haute et Basse Egypte. 2 Tle. Rouen 1714, Amsterdam 1720.
- Luchesi 1982.** Luchesi, Elisabeth: Von den »Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschenfresser Leuthen/ in der Neuenwelt America gelegen«. Hans Staden und die Popularität der »Kannibalen« im 16. Jahrhundert. In: Kohl 1982, S. 71-74.
- Lücke 1994.** Lücke, Hans-Karl: Alberti, Vitruvio e Cicerone. In: Rykwert/Engel 1994, S. 70-95.
- Lüdeking 1994.** Lüdeking, Karlheinz: Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit. In: Boehm 1994, S. 344-366.
- Lugli 1983.** Lugli, Adalgisa: Naturalia et Mirabilia. Il Collezionismo Enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa. Mailand 1983.
- Lugt 1938.** Lugt, Fritz: Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Première période: vers 1600-1825. Den Haag 1938.
- Luhmann 1968.** Luhmann, Niklas: Zweckbegriff und Systemrationalität. Tübingen 1968.
- Luhmann 1971.** Luhmann, Niklas: Moderne Systemtheorien als Form gesamtgesellschaftlicher Analyse. In: Habermas/Luhmann 1971, S. 7-24.
- Luhmann 1971a.** Luhmann, Niklas: Sinn als Grundbegriff der Soziologie. In: Habermas/Luhmann 1971, S. 25-100.
- Luhmann 1974.** Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme. Opladen 1974.
- Luhmann 1975.** Luhmann, Niklas: Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme. In: Ders.: Soziologische Aufklärung 2: Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft. Opladen 1975, S. 103-133.
- Luhmann 1979.** Luhmann, Niklas: Identitätsgebrauch in selbstsubstitutiven Ordnungen, besonders Gesellschaften. In: Marquard/Stierle 1979, S. 315-345.
- Luhmann 1981.** Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation. Opladen 1981.
- Luhmann 1981a.** Luhmann, Niklas: Geschichte als Prozeß und die Theorie sozio-kultureller Evolution. In: Luhmann 1981, S. 178-197.
- Luhmann 1981b.** Luhmann, Niklas: Ist Kunst codierbar? In: Luhmann 1981, S. 245-266.
- Luhmann 1984.** Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. 1984.
- Luhmann 1984a.** Luhmann, Niklas: Kommunikation und Handlung. In: Luhmann 1984, S. 191-240.
- Luhmann 1985.** Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Frankfurt/M. 1985.
- Luhmann 1985a.** Luhmann, Niklas: Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie. In: Gumbrecht, Hans Ulrich u. Ursula Link-Heer (Hrsg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Frankfurt/M. 1985, S. 11-33.
- Luhmann 1986.** Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 620-672.
- Luhmann 1986a.** Luhmann, Niklas: Ökologische Kommunikation. Opladen 1986.
- Luhmann 1990.** Luhmann, Niklas: Weltkunst. In: Luhmann, Niklas, Frederick D. Bunsen u. Dirk Baecker: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 7-45.
- Luhmann 1993.** Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. 3 Bde. Frankfurt/M. 1993.
- Luhmann 1994.** Luhmann, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Bern 1994.
- Luhmann 1995.** Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995.
- Lukács 1972.** Lukács, Georg: Ästhetik in vier Teilen. Frankfurt/M. 1972.
- Lunsing Scheurleer 1980.** Lunsing Scheurleer, Pauline: Mogol-miniaturen door Rembrandt nagetekend. In: Kroniek van het Rembrandthuis 32 (1980) 1, S. 10-40.
- Lützel 1959.** Lützel, Heinrich: Weltgeschichte der Kunst. Gütersloh 1959.
- Lützel 1975.** Lützel, Heinrich: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. 3 Bde. Freiburg, München 1975.
- Lützel 1976.** Lützel, Heinrich: Die Tradition des Traditionsbruches. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 21/2 (1976), S. 160-186.
- MacGregor 1985.** MacGregor, Arthur: The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain: In: Impey/MacGregor 1985, S. 147-158.
- MacGregor 1994.** MacGregor, Arthur (Hrsg.): Sir Hans Sloane. Collector, Scientist, Antiquary, Founding Father of the British Museum. London 1994.

- MacGregor 1994a.** MacGregor, Arthur: Die besonderen Eigenschaften der »Kunstkammer«. In: Grote 1994, S. 61-106.
- Maçzak/Teuteberg 1982.** Maçzak, Antoni u. Hans Jürgen Teuteberg (Hrsg.): Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung. Wolfenbüttel 1982. [= Wolfenbütteler Forschungen 21].
- Maek-Gérard 1982.** Maek-Gérard, Eva: Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. In: Beck/Bol 1982, S. 1-58.
- Maffei 1704.** Maffei, Paolo Alessandro: Raccolte di statue antiche e moderne, data in luce [...] da Domenico de Rossi. Rom 1704.
- Maisak 1981.** Maisak, Petra: Arkadien: Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt. Frankfurt/M., Bern 1981. [= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 17].
- Major 1714 [1674].** Major, Johann Daniel: Unvorgreifliches Bedencken Von Kunst= und Naturalien= Kammern insgemein. [Originaldruck Kiel 1674]. [Von mir benutzt wurde der] Nachdruck in: Valentini 1714, nach S. 520 des ersten Buches.
- Malraux 1951.** Malraux, André: Les voix du silence. Paris 1951. [Erster Teil: Le Musée imaginaire].
- Malraux 1956.** Malraux, André: Stimmen der Stille. Übers. v. Jan Lauts. Stuttgart 1956. [Erster Teil: Das imaginäre Museum].
- Malton 1970 [1802].** Malton, James: A Collection of Designs for Rural Retreats as Villas. Principally in the Gothic and Castle Styles of Architecture, With their Ichnography, or Plans, laid down to Scale and other Appendages. London s. d. [1802]. Nachdruck (verkleinert) Farnborough 1970.
- Malton 1972 [1798].** Malton, James: An Essay on British Cottage Architecture: Being an Attempt to Perpetuate on Principle that Peculiar Mode of Building, which Was Originally the Effect of Chance [...]. London 1798. Nachdruck Farnborough 1972.
- Manchester 1983.** The Inspiration of Egypt: Its Influence on British Artists, Travellers and Designers. 1700-1900. Ausst. Kat., bearb. v. Patrick Conner. Brighton Museum, Manchester City Art Gallery, Manchester 1983.
- Mander 1916 [1604 (1618)].** Mander, Karel van: Das Lehrgedicht [Het Schilder-Boeck] des Karel van Mander. Text, Uebersetzung [der zweiten Auflage Amsterdam 1618 (1. Aufl. Amsterdam 1604)] und Kommentar nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Dr. R[udolf] Hoecker. Den Haag 1916. [= Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte. Herausgegeben unter der Leitung von Dr. C[ornelis] Hofstede de Groot].
- Manilli 1650.** Manilli, Giacomo: Villa Borghese fuori di Pinciana. Rom 1650.
- Mann 1966.** Mann, Albrecht: Die Neuromanik. Eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts. Köln 1966.
- Mansbridge 1991.** Mansbridge, Michael: John Nash. A Complete Catalogue. Oxford 1991.
- Manuel 1959.** Manuel, Frank E.: The Eighteenth Century Confronts the Gods. Cambridge, Mass. 1959.
- Marquard 1973.** Marquard, Odo: Wie irrational kann Geschichtsphilosophie sein? In: Ders.: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze. Frankfurt/M. 1973, S. 66-79.
- Marquard 1979.** Marquard, Odo: Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz - Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion. In: Marquard/Stierle 1979; S. 347-369.
- Marquard 1981.** Marquard, Odo: Kunst als Kompensation ihres Endes. In: Oelmüller 1981-1983, Bd. 1 [Ästhetische Erfahrung], S. 159-199.
- Marquard 1986.** Marquard, Odo: Nach der Postmoderne. Bemerkungen über die Futurisierung des Antimodernismus und die Usance Modernität. In: Koslowski/Spaemann/Löw 1986, S. 45-54.
- Marquard 1987.** Marquard, Odo: Temporale Positionalität - Zum geschichtlichen Zäsurbedarf des modernen Menschen. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 343-352.
- Marquard 1994.** Marquard, Odo: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur. In: Grote 1994, S. 909-918.
- Marquard/Stierle 1979.** Marquard, Odo u. Karheinz Stierle (Hrsg): Identität. München 1979. [= Poetik und Hermeneutik 8].
- Martens 1972.** Martens, Ulf: Orientalisierende Architektur in Berlin. In: München 1972, S. 59-65.
- Martin/Buchloh 1992.** Martin, Jean-Hubert u. Benjamin H. D. Buchloh: Visuelle Schocks als Katalysator. Vorgespräch zur Ausstellung »Magiciens de la Terre« (Paris 1989). In: Bianchi 1992, S. 197-201.
- Martini 1654.** Martini, Martino [Martinius, Martinus]: De Bello Tartarico Historia; in qua, quo pacto Tartari hac nostrâ aetate Sinicum Imperium invaserint [...] eorumque mores breviter describuntur [...]. Antwerpen 1654.
- Martini 1655.** Martini, Martino [Martinius, Martinus]: Novus Atlas Sinensis Sereniss. Leopoldo Gil. Austr. dicatus. Amsterdam 1655.
- Mason 1994.** Mason, Peter: From presentation to representation: »americana« in Europe. In: Journal of the History of Collections 6 (1994) 1, S. 1-20.
- Maubert 1943.** Maubert, Andrée: L'Exotisme dans la peinture française du XVIIIe siècle. Paris 1943.
- McCarthy 1987.** McCarthy, Michael: The Origins of the Gothic Revival. New Haven, London 1987.
- McEvelley 1992.** McEvelley, Thomas: Weltkunst: Interkulturelle Ausstellungen. In: Bianchi 1992, S. 174-175.
- McEvelley 1992a.** McEvelley, Thomas: Doktor, Anwalt, Indianerhäuptling. »Primitivismus« in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, Museum of Modern Art, New York (1984). In: Bianchi 1992, S. 176-196.
- Mehring 1958.** Mehring, Walter: Verrufene Malerei. Von Malern Kennern und Sammlern. Berichte aus Paris, Berlin, New York, Florenz. Rürich 1958.

- Meier 1587.** Meier, Albert [Meierus, Albertus]: Methodus Describendi regiones, vrbes & arces, & quid singulis locis praecipue, in peregrinationibus homines habilis ac docti animaduertere, obseruare & annotare debeant. Helmstedt 1587.
- Meier 1746.** Meier, Georg Friedrich: Untersuchung einiger Ursachen des verdorbenen Geschmacks bei den Deutschen, in Absicht auf die schönen Wissenschaften. Halle 1746.
- Meier/Koselleck 1975.** Meier, Christian u. Reinhart Koselleck: Fortschritt. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2. (1975), S. 351-423.
- Meinecke 1965.** Meinecke, Friedrich: Die Entstehung des Historismus. Werke Bd. 3. München ²1965.
- Memmo 1786.** Memmo, Andrea: Elementi dell'architettura lodoliana. Rom 1786.
- Menasse 1995.** Menasse, Robert: »Geschichte« - der größte historische Irrtum. In: Die Zeit 42, 13.10.95, S. 80.
- Menzhausen 1965.** Menzhausen, Joachim: Am Hofe des Großmoguls. Der Hofstaat zu Delhi am Geburtstage des Großmoguls Aureng-Zeb. Kabinettstück von Johann Melchior Dinglinger, Hofjuwelier des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen August II., genannt August der Starke. Leipzig 1965.
- Merten u. a. 1994.** Merten, Klaus, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen 1994.
- Meyer zur Capellen 1983.** Meyer zur Capellen, Jürg: Das Bild Sultan Mehmeds des Eroberers. In: Pantheon 41 (1983), S. 208-220.
- Mézeray 1685.** Mézeray, François de: Histoire de la France, depuis Faramond jusqu'au regne de Louis le Juste. Enrichie, de plusieurs belles & rares Antiquitez, & la vie des Reynes. Des portraits au naturel des Rois, des Reines, & des Dauphins, tirez de leur Chartes, Effigies, & autres Originaux. Et d'un recueil des medailles qui ont esté fabriquées sous chaque Regne; & de leur explication servant d'eclaircissement à l'Histoire. 3 Bde. Paris 1685.
- Michalski 1991.** Michalski, Sergiusz: Studien zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts: Eine Forschungsrevolution und ihre Folgen. In: Kunstchronik 44 (1991), S. 415-440.
- Michaud 1857.** Biographie universelle ancienne et moderne, [...]. Nouvelle édition, publiée sous la direction de M. Michaud [...]. Bd. 17. Paris 1857.
- Middleton 1962-1963.** Middleton, Robin D.: The Abbé Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962), S. 278-320 und 26 (1963), S. 90-123.
- Milde 1981.** Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit. Dresden 1981.
- Miller 1978.** Miller, Norbert: Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi. München, Wien 1978.
- Miller 1986.** Miller, Norbert: Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit. München, Wien 1986.
- Miller 1986a.** Miller, Norbert: Vivant Denons Reisen ins Unheimliche oder die Entdeckung des Fremden im Eigenen. In: Daidalos 19 (1986), S. 39-52.
- Mininosuke 1932.** Mininosuke, Ishida: A Study on the Life of Lang Shih-ning [Giuseppe Castiglione]. In: Bijutsu Kenyû 10 (1932), S. 1-40.
- Minkowski 1991.** Minkowski, Helmut: Vermutungen über den Turmbau zu Babel. Freren 1991.
- Mirollo 1991.** Mirollo, James V.: The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World. In: Kenseth 1991, S. 61-79.
- Mitchell 1990.** Mitchell, W. J. T.: Was ist ein Bild? In: Bohn 1990, S. 17-68.
- Mitscherlich 1971.** Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt/M. ¹⁰1971.
- Mittelstrass 1970.** Mittelstrass, Jürgen: Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie. Berlin 1970.
- Mitter 1977.** Mitter, Partha: Much Maligned Monsters. History of European Reactions to Indian Art. Oxford 1977.
- Mittig/Plagemann 1972.** Mittig, Hans-Ernst u. Volker Plagemann (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 20].
- Möbius 1984.** Möbius, Friedrich (Hrsg.): Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß. Dresden 1984.
- Möbius 1984a.** Möbius, Friedrich: Stil als Kategorie der Kunsthistoriographie. In: Möbius 1984, S. 8-50.
- Moctezuma 1986.** Moctezuma, Eduardo Matos: Der Templo Mayor. In: Hildesheim 1986, S. 105-119.
- Moebus 1973.** Moebus, Joachim: Über die Bestimmung des Wilden und die Entwicklung des Wertungsstandpunktes bei Kolumbus. In: Das Argument 15 (1973), S. 273-307.
- Mojse 1976.** Mojse, G.-M.: Kulturgeschichte. In: Ritter 1971ff, Bd. 4 (1976), Sp. 1333-1338.
- Moltmann/Rath 1984.** Moltmann, J. u. N. Rath: Neu, das Neue. In: Ritter 1971ff, Bd. 6 (1984), Sp. 725-731.
- Momigliano 1991.** Momigliano, Arnaldo: Alte Geschichte und antiquarische Forschung. In: Ders.: Wege in die Alte Welt. Mit einer Einführung von Karl Christ. Übersetzt von Horst Günther. Berlin 1991, S. 79-107.
- Mommsen 1971.** Mommsen, Wolfgang J. : Die Geschichtswissenschaft jenseits des Historismus. Düsseldorf 1971.
- Monier 1698.** Monier, Pierre: Histoire des arts qui ont rapport au dessein. Paris 1698.
- Monneret 1990.** Monneret, Sophie: L'orient des peintres. Paris 1990.
- Montaigne 1989 [1572, 1588].** Montaigne, Michel de: Die Essais. Herausgegeben von Arthur Franz. Bremen ⁶1989.
- Montanus 1671.** Montanus, Arnoldus: De Nieuwe en Onbekende Weereld: of Beschryving van America en't Zuid-Land vervaetende d'oorprong der Americaenen en Zuidlanders, gedenkwaardige togten derwaerds [...]. Amsterdam 1671.

- Montesquieu 1991 [1721].** Montesquieu, Charles Louis de Secondat, Baron de la Brède et de: Persische Briefe. Übersetzt und herausgegeben von Peter Schnuck. Stuttgart 1991.
- Montfaucon 1719-1724.** Montfaucon, Bernard de: L'Antiquité expliquée et représentée en figures. 5 Bde. Paris 1719; 5 Supplementbde. Paris 1724.
- Montfaucon 1722-1724.** Montfaucon, Bernard de: L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Seconde édition, revue et corrigée. 10 Bde., Paris 1722; 5 Supplementbde. Paris 1724.
- Montfaucon 1729-1733.** Montfaucon, Bernard de: Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems à épargnées. 5 Bde. Paris 1729-33.
- Morán/Checa 1985.** Morán, J. Miguel u. Fernando Checa: El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas. Madrid 1985.
- Mortier 1982.** Mortier, Roland: L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des Lumières. Genf 1982.
- Müller u.a. 1972.** Müller, Michael, Horst Bredekamp, Berthold Hinz u. a.: Autonomie der Kunst. Zur Genese einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt 1972.
- Müller-Haas 1989.** Müller-Haas, Maria-Magdalena: Ein Künstler am Bosphorus. Melchior Lorch. In: Berlin 1989, S. 240 (Faltblatt) - S. 244.
- München 1972.** Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Ausst. Kat. München 1972.
- Münster 1588 [1544].** Münster, Sebastian: Cosmographie: das ist, Beschreibung aller Länder, und Herrschafften und fürnemesten Stetten des gantzten Erdbodens, sampt ihren Gelegenheiten, Eygenschaften, Religion, Gebreuchen [...]. Basel 1588.
- Münster 1976.** Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst. Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1976.
- Münster 1983.** Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroik. Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Münster, Kestner-Museum Hannover, Antikenmuseum Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1983-1984. Münster 1983.
- Naredi-Rainer 1994.** Naredi-Rainer, Paul von: Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Mit einem Beitrag von Cornelia Limpricht. Köln 1994.
- Nash 1961/62.** Nash, Ernest: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom. 2 Bde. Tübingen 1961/62.
- Naves 1938.** Naves, Raymond: Le Goût de Voltaire. Paris 1938.
- Neickelius 1727.** Neickelius, Caspar Fridericus [Jenckel; Jencquel, Caspar Friedrich]: Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Auslegung der Museorum, oder Raritäten= Kammern, Darinnen gehandelt wird I. Von den Museis, Schatz= Kunst= und Raritätenkammern insgemein, welche heutiges Tages grösten theils annoch in vielen *Europaischen* Orten gefunden werden. II. Dem nachmals im Anhang beygefüget ist, von vielen, welche vor Alters in der Welt berühmt gewesen. III. Im dritten Theile wird von *Bibliothequen* insgemein, als einem zu einem vollständigen und wohl eingerichteten *Museo* unentbehrlichen Wercke gehandelt. IV. Der vierte und letzte Theil aber ist eine Anmerckung oder unvorgreifliches Bedecken von Raritäten= Kammern oder Museis insgemein. In beliebter Kürtze zusammen getragen, und *curiösen* Gemüthern dargestellt von C. F. Neickelio. Leipzig, Breslau 1727.
- Neidhardt 1990.** Neidhardt, Hans Joachim: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1990.
- Neuber 1989.** Neuber, Wolfgang: Die frühen deutschen Reiseberichte aus der Neuen Welt. Fiktionalitätsverdacht und Beglaubigungsstrategien. In: König u.a. 1989, S. 43-64.
- Neverov 1985.** Neverov, Oleg: »His Majesty's Cabinet« and Peter I's *Kunstkammer*. In: Impey/MacGregor 1985, S. 54-61.
- New York 1973.** The Image of the Turks in Europe. Ausst.Kat. [Bearb. v. Alexandrine N. St. Clair.] The Metropolitan Museum of Art, New York 1973.
- Nicholas 1995.** Nicholas, Lynn H.: Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich. Aus dem Amerikanischen von Irene Bisang und Karin Tschumper. München 1995.
- Niedermann 1941.** Niedermann, Joseph: Kultur. Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder. Florenz 1941. [= Biblioteca dell' »Archivum Romanum«. Diretta da Giulio Bertoni. Serie I: Storia - Letteratura - Paleografia. Bd. 28.]
- Niehoff 1985.** Niehoff, Franz: Ordo et Artes. Wirklichkeiten und Imaginationen im Hohen Mittelalter. In: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Ausst. Kat. Schnütgen-Museum (Josef-Haubrich-Kunsthalle), Köln 1985, S. 33-48.
- Niethammer 1993.** Niethammer, Lutz: Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1993, S. 31-49.
- Nietzsche 1994.** Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. (Zweite unzeitgemäße Betrachtung 1874). In: Ders.: Werke in drei Bänden. Köln 1994, Bd. 1, S. 153-242.
- Nieuhof 1665.** Nieuhof, Johan: Het Gezantschap der Neerlandtsche Oostindische Compagnie aan den groten tartarischen Cham, den tegenwordigen Keizer van China [...] verçirt met over hondertfunfzig afbeeltsels na't Leven in Sina getekend. Amsterdam 1665.
- Nieuhof 1669.** Nieuhof, Johan: Die Gesandtschaft der Ostindischen Gesellschaft in den vereinigten Niederländern an den Tartarischen Cham, und nunmehr auch sinischen Kaiser. Verrichtet durch die Herren Peter de Gojern und Jacob Keisern. Darinnen Begriffen die aller märkwürdigste Sachen, welche ihnen, auf wärender reyse vom 1655. Jahre bis in das 1657. aufgestossen. Wie auch Eine wahrhaftige Beschreibung der führnehmsten Städte, Flecken, Dörfer, und Göt-

zenheuser der Siner, ja selbstn ihrer Herrschaften, Götzendienste, Obrigkeiten, Satzungen, Sitten, Wissenschaften, Vermögenheit, Reichthümer, Trachten, Tieren, Früchte, Berge, und dergleichen. Welches alles mit 150. Kupfferstücken, darinnen die fühnehmsten Sachen sehr ahrtig und künstlich abgebildet, gezieret. Sämtlich durch den Herrn Johan Neuhof, damahligen der Gesandtschaft Hofmeistern, und jetzund Statthaltern in Koilan. Itzund zum zweiten mahle hier und dar verbessert und um ein guhtes theil vermehret, herausgegeben. Amsterdam 1669. [2. Aufl. d. Übers. von Nieuhoff 1665].

Nipperdey 1968. Nipperdey, Thomas: Kulturgeschichte, Sozialgeschichte, historische Anthropologie. In: Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 55 (1968), S. 150-164.

Nipperdey 1976. Nipperdey, Thomas: Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte. Göttingen 1976. [= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft Bd. 18].

Nipperdey 1976a. Nipperdey, Thomas: Historismus und Historismuskritik heute. In: Nipperdey 1976, S. 59-73.

Nipperdey 1976b. Nipperdey, Thomas: Die anthropologische Dimension der Geschichtswissenschaft. In: Nipperdey 1976, S. 33-58.

Nipperdey 1976c. Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Nipperdey 1976, S. 133-173.

Nipperdey 1977. Nipperdey, Thomas: Kirchen als Nationaldenkmal. Die Pläne von 1815. In: Grisebach, L. u. K. Renger (Hrsg.): Festschrift für Otto von Simson. Berlin 1977, S. 412-431.

Nipperdey 1986. Nipperdey, Thomas: Nachdenken über die deutsche Geschichte. Essays. München 1986.

Nipperdey 1986a. Nipperdey, Thomas: 1933 und die Kontinuität der deutschen Geschichte. In: Nipperdey 1986, S. 186-206.

Nitschke 1981. Nitschke, August: Das Fremde und das Eigene. In: Conze, Werner, Karl-Georg Faber u. August Nitschke (Hrsg.): Funk-Kolleg Geschichte. Bd. 1. Frankfurt/M. 1981, S. 236-262.

Norden 1741. Norden, Friderik Ludvig: Drawings of some Ruins and Colossal Statues at Thebes in Egypt, with some Account of the same, in a Letter to the Royal Society. London 1741.

Norden 1752-55. Norden, Friderik Ludvig: Voyage d'Égypte et de Nubie [...]. 2 Bde. Kopenhagen 1752-1755.

Novotny 1960. Novotny, Fritz: Painting and Sculpture in Europe 1780-1880. Harmondsworth 1960. [= The Pelican History of Art. Hrsg. v. Nikolaus Pevsner. Bd. 20].

Nyberg 1962. Nyberg, Dorothea: Michel de Frémin. Mémoires cirtiques d'Architecture. A Clue to the Architectural Taste of Eighteenth Century France. Diss. New York 1962.

Nyberg 1963. Nyberg, Dorothea: The »Mémoires critiques d'architecture« by Michel de Frémin. In: Journal of the Society of Architectural Historians 13 (1963), S. 217-224.

Nyberg 1967. Nyberg, Dorothea: La Sainte Antiquité: focus on an eighteenth century architectural debate. In: Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower. London 1967, S. 159-169.

Oechslin 1986. Oechslin, Werner: Fischer von Erlachs »Entwurf einer Historischen Architektur«: die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien. In: Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983. Wien 1986, Bd. 7, S. 77-81.

Oelmüller 1965/66. Oelmüller, Willi: Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel. In: Philosophisches Jahrbuch 73 (1965/66), S. 75-94.

Oelmüller 1978. Oelmüller, Willi (Hrsg.): Normenbegründung - Normendurchsetzung. Paderborn 1978. [= Materialien zur Normendiskussion Bd. 2].

Oelmüller 1981-1983. Oelmüller, Willi (Hrsg.): Kolloquium Kunst und Philosophie. 3 Bde. Paderborn, München, Wien, Zürich Bd. 1 [Ästhetische Erfahrung], 1981; Bd. 2 [Ästhetischer Schein], 1982; Bd. 3 [Das Kunstwerk], 1983.

Oesterle 1991. Oesterle, Günter: Kulturelle Identität und Klassizismus. Wilhelm von Humboldts Entwurf einer allgemeinen und vergleichenden Literaturerkenntnis als Teil einer vergleichenden Anthropologie. In: Giesen 1991, S. 304-349.

Ohle 1978. Ohle, Karlheinz: Das Ich und das Andere. Grundzüge einer Soziologie des Fremden. Stuttgart 1978. [= Sozialwissenschaftliche Studien 15].

Olearius 1674. Olearius [Oelschlaeger], Adam: Gottorffische Kunst-Kammer, Worinnen Allerhand ungemene Sachen, So theils die Natur, theils künstliche Hände hervorgebracht und bereitet. Vor diesem Aus allen vier Theilen der Welt zusammengetragen, Und Vor einigen jahren beschrieben, Auch mit behörigen Kupffern gezieret [...]. Schleswig 1674.

Onsell 1981. Onsell, Max: Ausdruck und Wirklichkeit: Versuch über den Historismus in der Baukunst. Braunschweig, Wiesbaden 1981. [=Bauwelt-Fundamente 57].

Origny 1762. Origny, Pierre-Adam de: L'Égypte ancienne ou mémoires historiques et critiques sur les objets les plus importantes de l'Histoire du grand Empire des Egyptiens. 2 Bde. Paris 1762.

Orsini 1570. Orsini, Fulvio [Ursinus, Fulvius]: Imagines et Elogia Virorum Illustrium et Eruditor ex Antiquis Lapidibus et Nomismatib. expressa cum annotationib. Rom 1570.

Osborne 1970. Osborne, Harold (Hrsg.): The Oxford Companion to Art. Oxford 1970.

Ostendorf 1994. Ostendorf, Berndt (Hrsg.): Multikulturelle Gesellschaft: Modell Amerika? München 1994.

Oster 1983. Oster, Herbert: Geschichte der Ägyptologie. In: Münster 1983, S. 25-46.

- Osterhammel 1989.** Osterhammel, Jürgen: Distanzerfahrung. Darstellungsweisen des Fremden im 18. Jahrhundert. In: König u.a. 1989, S. 9-42.
- Osterhammel 1989a.** Osterhammel, Jürgen: Reisen an die Grenzen der Alten Welt. Asien im Reisebericht des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Brenner 1989, S. 224-260.
- Osterhammel 1994.** Osterhammel, Jürgen: Neue Welten in der europäischen Geschichtsschreibung (ca. 1500-1800). In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 202-215.
- Osterhammel 1998.** Osterhammel, Jürgen: Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert. München 1998.
- Osterwold 1987.** Osterwold, Tilman: Exotik in der Gegenwart. In: Stuttgart 1987, S. 432-469.
- Ostländer 1983.** Ostländer, Elke: Gemalte Plastik. Studien zur Rolle und Funktion der Skulptur in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Diss. Köln 1983.
- Over 1758.** Over, Charles: Ornamental Architecture in the Gothic, Chinese and Modern taste, being above fifty entire new Designs [...] many of which may be executed with Roots of Trees) for Gardens, Parks, Forests, Woods, Canals etc., containing Paling of several Sorts, Gates, Garden-Seats both close and open, Umbrellos, Alcoves, Grottoes, and Grotesque Seats, Hermitages, Triumphal Arches, Temples, Banqueting Houses and Rooms, Rotundos, Observatories, Ice-Houses, Bridges, Boats and Cascades. London 1758.
- Pankoke 1977.** Pankoke, Eckart: Fortschritt und Komplexität. Die Anfänge moderner Sozialwissenschaft in Deutschland. In: Koselleck 1977a, S. 352-374.
- Panofsky 1915.** Panofsky, Erwin: Das Problem des Stils in der Bildenden Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 10, Stuttgart 1915, S. 460-467.
- Panofsky 1964.** Panofsky, Erwin: Zum Problem der historischen Zeit. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964, S. 77-83.
- Panofsky 1978.** Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Neuaufl. Köln 1978.
- Panofsky 1978a.** Panofsky, Erwin: Das erste Blatt aus dem »Libro« Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. Mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis. In: Panofsky 1978, S. 192-273.
- Panofsky 1984.** Panofsky, Erwin: Die Renaissancen der europäischen Kunst. Frankfurt ²1984.
- Panofsky 1985.** Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. (1924), Berlin ⁵1985.
- Pape 1987.** Pape, Maria Elisabeth: Die Turquerie in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts. Diss. Köln 1986. Köln 1987.
- Pape 1989.** Pape, Maria Elisabeth: Turquerie im 18. Jahrhundert und der »Recueil Ferriol«. In: Berlin 1989, S. 305-323.
- Paris 1911.** Exposition de la Turquerie au XVIII^e siècle. Ausst. Kat. Palais du Louvre, Paris 1911.
- Paris 1984.** Dessin et Sciences XVII^e - XVIII^e siècles. Ausst. Kat. Cabinet des Dessins. Musée du Louvre, Paris 1984.
- Paris 1986.** La Sculpture française au XIX^e siècle. Ausst. Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1986.
- Paris 1986-87.** La France et la Russie au Siècle des Lumières. Relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au VXIII^e siècle. Ausst. Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1986-1987.
- Paris 1989.** Les Magiciens de la terre. Ausst. Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1989.
- Paris 1990.** Soliman le Magnifique. Ausst. Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1990.
- Paris 1993.** Copier - Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris 1993.
- Pariset 1959.** Pariset, François-Georges: Notes sur Victor Louis. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1959, S. 41-55.
- Paul 1972.** Paul, Jürgen: Antikenergänzung und Ent-Restaurierung. Bericht über die am 13. und 14. Oktober 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte abgehaltene Arbeitstagung. In: Kunstchronik 25 (1972) 4, S. 85-112.
- Pauw 1773.** Pauw, Cornelius de: Recherches philosophiques sur les Egyptiennes et les Chinois. 2 Bde. Berlin 1773.
- Pehnt 1972.** Pehnt, Wolfgang: Der Orient und die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: München 1972, S. 47-53.
- Pehnt 1989.** Pehnt, Wolfgang: Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts. München 1989.
- Pelican History of Art.** Hrsg. v. Nikolaus Pevsner. 43 Bde. Harmondsworth 1953-78.
- Pelka 1924.** Pelka, Otto: Ostasiatische Reisebilder im Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1924.
- Pelt/Westfall 1991.** Pelt, Robert J. van u. Carroll William Westfall: Architectural Principles in the Age of Historicism. London 1991.
- Peres 1990.** Peres, Constanze: Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos. In: Körner u.a. 1990, S. 1-39.
- Perpeet 1951.** Perpeet, Wilhelm: Von der Zeitlosigkeit der Kunst. In: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1 (1951), S. 1-28.
- Perpeet 1970.** Perpeet, Wilhelm: Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode. Freiburg, München 1970. [Vergleichende Kunstwissenschaft].
- Perpeet 1976.** Perpeet, Wilhelm: Kulturphilosophie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 20 (1976) 1, S. 42-99.
- Perpeet 1987.** Perpeet, Wilhelm: Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance. Freiburg, München 1987.

- Perrault 1964 [1688-1697].** Perrault, Charles: Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui regarde les Arts et les Sciences. Dialogues. Avec le Poëme du Siecle de Louis Le Grand, Et une Epistre en Vers sur le Genie. 4 Bde. [Bd. 1, 1688; Bd. 2, 1690; Bd. 3, 1692; Bd. 4, 1697]. Paris. 1688-1697. Nachdruck in Jauß 1964, S. 91-453.
- Perrault 1979 [1673; 1684].** Perrault, Claude: Les dix livres d'Architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures. Paris 1673. Nachdruck der 2. Auflage Paris 1684. Brüssel 1979.
- Perrier 1638.** Perrier, François: Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem individuum evase. Rom, Paris 1638.
- Perrier 1645.** Perrier, François: Icones et segmenta illustrium et marmore tabularum que Romae adhuc exstant. Rom, Paris 1645.
- Perrig 1987.** Perrig, Alexander: Erdrandsiedler oder die schrecklichen Nachkommen Chams. Aspekte der mittelalterlichen Völkerkunde. In: Koebner/Pickerodt 1987, S. 31-87.
- Perucchi-Petri 1976.** Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis. München 1976. [= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Band 37].
- Petrasch 1977.** Petrasch, Ernst: Die Türkenbeute. Eine Auswahl aus der türkischen Trophäensammlung des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden. Karlsruhe ³1977. [= Bildhefte des Badischen Landesmuseums Karlsruhe].
- Petsopoulos 1982.** Petsopoulos, Yanni (Hrsg.): Kunst und Kunsthandwerk unter den Osmanen. München 1982.
- Pett 2000.** Pett, Inge: Annäherungen an den »Rest der Welt«. Probleme und Strategien im Umgang mit »fremder« zeitgenössischer Kunst. Diss. Berlin 2000. Münster 2002.
- Petzet 1961.** Petzet, Michael: Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts. Berlin 1961. [= Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte 11].
- Pevsner 1961.** Pevsner, Nikolaus: Moderne Architektur und der Historiker oder die Wiederkehr des Historizismus. In: Deutsche Bauzeitung 66 (1961) 10, S.757. Teilweise abgedruckt in: Grote 1965, S. 116-117.
- Pevsner 1965.** Pevsner, Nikolaus: Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. In: Grote 1965, S. 13-24.
- Pevsner 1965a.** Pevsner, Nikolaus: Die Wiederkehr des Historismus. In: Grote 1965, S. 116-117
- Pevsner 1965b.** Pevsner, Nikolaus: Nachwort. In: Grote 1965, S. 107-113.
- Pevsner 1971.** Pevsner, Nikolaus: Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit. München 1971. [= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Sonderband].
- Pevsner 1971a.** Pevsner, Nikolaus: Von der Entstehung des Malerischen als Kunstprinzip. In: Pevsner 1971, S. 11-39.
- Pevsner 1971b.** Pevsner, Nikolaus: Humphry Repton. In: Pevsner 1971, S. 85-105.
- Pevsner 1971c.** Pevsner, Nikolaus: Goethe und die Baukunst. In: Pevsner 1971, S. 117-127.
- Pevsner/Honour/Fleming 1992.** Pevsner, Nikolaus, Hugh Honour u. John Fleming: Lexikon der Weltarchitektur. 3. aktualisierte u. erw. Aufl. München 1992.
- Pevsner/Lang 1971.** Pevsner, Nikolaus u. Suzanne Lang: Bemerkungen zu Sharawaggi. In: Pevsner 1971, S. 41-47.
- Pevsner/Lang 1971a.** Pevsner, Nikolaus u. Suzanne Lang: Egyptian Revival. In: Pevsner 1971, S. 175-202.
- Pfeiffer 1988.** Pfeiffer, Helmut: Der soziale Nutzen der Kunst. Kunsttheoretische Aspekte der frühen Gesellschaftstheorie in Frankreich. München 1988. [= Theorie und Geschichte der Literatur der schönen Künste, Bd. 78].
- Piechotta 1976.** Piechotta, Joachim (Hrsg.): Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung. Frankfurt/M. 1976.
- Piero della Francesca 1984 [vor 1482].** Nicco-Fasola, Giustina (Hrsg.): Piero della Francesca: De prospectiva pingendi. Florenz 1984.
- Piles 1699.** Piles, Roger de: Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes. Paris 1699.
- Piles 1710.** Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Mahler, so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht, samt einigen Reflexions darüber, und Abbildung eines Vollkommenen Mahlers, nach welcher die Mahlerey als einer Regul kan beurtheilet werden, wobey auch der Nutzen und Gebrauch der Kupferstücke, und Erklärung der gebräuchlichen Mahler-Wörter, verfertigt von Monsr. de Piles. Übers. v. Paul Jacob Marperger. Hamburg 1710.
- Pinder 1961.** Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation. Neuaufl. d. 2. verb. Aufl. Leipzig 1928. München 1961.
- Piranesi 1769.** Piranesi, Giovanni Battista: Diverse maniere d'adornare i cammini. Rom 1769.
- Plagemann 1967.** Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum. 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm. München 1967. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 3].
- Plessen 1992.** Plessen, Marie-Louise von (Hrsg.): Die Nation und ihre Museen. Frankfurt/M. 1992.
- Pochat 1970.** Pochat, Götz: Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars. Uppsala 1970. [= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 21].
- Pochat 1985.** Pochat, Götz: Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte. In: Dittmann 1985, S. 129-167.
- Pochat 1986.** Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.
- Pochat 1997.** Pochat, Götz: Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur. Würzburg 1997.
- Pococke 1743.** Pococke, Richard: Description of the East, and some other Countries. Volume the First. Observations of Egypt. London 1743.
- Poeschel 1985.** Poeschel, Sabine.: Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts. Diss. Münster 1984. München 1985. [=Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 3].

- Poggio Bracciolino 1431.** Poggio Bracciolino, Gian Francesco: De fortunae varietate urbis Romae et de ruina ejusdem descriptio. 1431. In: Ders.: Florentini oratoris clarissimi ac sedis apo. secretarii operum. Argentinae 1513, S. 50ff. [Zit. nach Wrede 1994, S. 97 u. S. 112, Anm. 3].
- Poggioli 1961.** Poggioli, Renato: The Theory of the Avant-Garde. Cambridge/Mass. 1961.
- Poley 1993.** Poley, Stefanie (Hrsg.): Kunst im Kontext. Kunstmuseum und Kulturgeschichte. Alfter 1993. [= Kongreß »Kunst im Kontext - Kunstmuseum und Kulturgeschichte«. Bonn, 29.11.-1.12.1991].
- Polleroß u.a. 1992.** Polleroß, Friedrich, Andrea Sommer-Mathis u. Christopher F. Lafert: Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern. Ausst. Kat. Schloßhof im Marchfeld. Wien 1992.
- Pollig 1987.** Pollig, Hermann: Exotische Welten. Europäische Phantasien. In: Stuttgart 1987, S. 16-25.
- Polo 1938.** Polo, Marco: The Description of the world. Hrsg. v. Arthur Christopher Moule u. Paul Pelliot. 2 Bde. London 1938.
- Pomian 1987.** Pomian, Krzysztof: Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle. Paris 1987.
- Pomian 1988.** Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Berlin 1988. [= Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek 9].
- Pomian 1992.** Pomian, Krzysztof: Museum, Nation, Nationalmuseum. In: Plessen 1992, S. 19-32.
- Pomian 1994.** Pomian, Krzysztof: Sammlungen - eine historische Typologie. In: Grote 1994, S. 107-126.
- Pons 1925/26.** Pons, Emile: Le »voyage« genre littéraire au XVIII^e siècle. In: Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg 4 (1925/26), S. 97-101; 144-149; 201-207.
- Poot 1743.** Poot, Hubert Korneliszoon: Het Groot Natuur- en Zeekundigh Werelttoneel, of Woordenboek van meer dan 1200 aeloude Egyptische, Grieksche en Romeinsche zinnebeelden of beeldenspraek. [...] Op nieu uit de oirsprongklyke schriften van Cezar Ripa, Zaratino Kastellini, Piëris Valerianus, Horus Apollo en andere doorluchtige vernuften getrokken [...]. 3 Bde. Delft 1743.
- Popper 1987 [1965].** Popper, Karl R.: Das Elend des Historizismus. 6., durchges. Aufl. Tübingen 1987.
- Portoghesi 1982.** Portoghesi, Paolo: Postmodern. The Architecture of the Postindustrial Society. New York 1982.
- Potts 1978.** Potts, Alex D.: Political attitudes and the rise of historicism in art theory. In: Art History 1 (1978) 2, S. 191-213.
- Potts 1980.** Potts, Alex D.: Greek Sculpture and Roman Copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 43 (1980), S. 150-173.
- Potts 1982.** Potts, Alex D.: Winckelmann's construction of art history. In: Art History 5 (1982), S. 377-407.
- Potts 1994.** Potts, Alex D.: Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History. New Haven, London 1994.
- Prangel 1993.** Prangel, Matthias: Zwischen Dekonstruktionismus und Konstruktivismus. Zu einem systemtheoretisch fundierten Ansatz von Textverstehen. In: Berg/Prangel 1993, S. 9-31.
- Prause 1984.** Prause, Marianne: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1967-1979 mit Nachträgen zu den Jahren 1940-1966, zusammengestellt von Mariaanne Prause. München 1984. [= Materialien zur Kunst der 19. Jahrhunderts 31].
- Preciado 1989.** Preciado, Kathleen (Hrsg.): Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions. Center for advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers VII. Washington 1989. [= Studies in the History of Art 20].
- Prenner/Stampart 1735.** Prenner, Jos de u. Franz Stampart: Prodomus oder Vor-Licht des eröffneten Schau und Wunder-Prachtes aller deren an dem Kaiserl Hof [...] sich befindlichen Kunst-Schätzen und Kostbarkeiten [...] herausgegeben von Francisco de Stampart und Antonio de Brennern. Wien 1735.
- Preziosi 1989.** Preziosi, Donald: Rethinking Art History. New Haven, London 1989.
- Price 1992.** Price, Sally: Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft. Aus dem Englischen von M. Schomburg-Scherff. Frankfurt, New York 1992. [= Edition Pandora. Hrsg. v. Helga u. Ulrich Raulff, Bd. 8].
- Prieur-Buhlan 1988.** Prieur-Buhlan, Renate: "Die Teutschen den Teutschen zu teutsch / sich selbs darin / als in einem Spiegel zu ersehen / fürgestellt". Die Buchillustration der deutschen nationalen Geschichtsschreibung der Frühneuzeit. Diss. Köln 1988.
- Propyläen-Kunstgeschichte.** Propyläen-Kunstgeschichte in 18 Bänden. Hrsg. unter Beratung von Kurt Bittel u.a. 18 Bde.; 5 Suppl.-Bde.; 2 Sonderbde. Frankfurt/M., Wien 1966-1980.
- Pufendorf 1672.** Pufendorf, Samuel von: De jure naturae et gentium libri octo. Lund 1672.
- Pufendorf 1686.** Pufendorf, Samuel von: Eris scandica: qua adversus libros de jure naturae et gentium objecta diluuntur. Frankfurt/M. 1686.
- Pufendorf 1711.** Pufendorf, Samuel von: Acht Bücher vom Natur- und Völcker Recht, mit des weiterberühmten Jurisconsulti J. N. Hertii, J. Barbeyrac u. a. Hoch-Gelehrten Männer Anmerckungen erläutert und in die Teutsche Sprach übersetzt. Frankfurt/M. 1711.
- Purchas 1613.** Purchas, Samuel: Purchas his Pilgrimage: or, Relations of the World and the Religions observed in all ages and places discovered [...] in foure parts. The first containeth a historie of Asia, Africa, and America, with the Ilands adjacent [...]. With briefe Descriptions [...]. London 1613.
- Putnam 1982.** Putnam, Hilary.: Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Frankfurt/M. 1982.
- Puttfarken 1985.** Puttfarken, Thomas: Roger de Piles' Theory of Art. New Haven, London 1985.
- Quiccheberg 1565.** Quiccheberg [Quicchelberg; Quickelberg], Samuel van: Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit promptuar-

ium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis thesauri et pretiosae supellectilis, structuræ atque picturæ, quæ hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit. München 1565.

Raap 1995. Raap, Jürgen: [Art Cologne 1994] Übergröße und Ausgrenzungen. In: *Kunstforum International* 129 (Januar/April) 1995, S. 412-414.

Raby 1985. Raby, Julian: Exotica from Islam. In: Impey/MacGregor 1985, S. 251-258.

Ramusio 1563-1583 [1550-1559]. Ramusio, Giovanni Battista: Terzo volume delle navigationi et viaggi nel quale si contengono le navigationi al Mondo Nuovo [...]. 3 Bde. Venedig 1563-1583.

Raquejo 1986. Raquejo, Tonia: The »Arab Cathedrals«: Moorish architecture as seen by British travellers. In: *The Burlington Magazine* 128 (1986) 1001, S. 555-563.

Rauhut 1953. Rauhut, Franz: Die Herkunft der Worte und Begriffe »Kultur«, »Civilisation« und »Bildung.« In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 34 (1953), S. 81.

Raupp 1983. Raupp, Hans-Joachim: Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 401-418.

Réau 1921. Réau, Louis: L'exotisme russe dans l'œuvre de J. B. Leprince. In: *Gazette des Beaux-Arts* 63 (1921) 1, S. 147-165.

Rech 1987. Rech, Bruno: Bartolomé de Las Casas und die Antike. In: Reinhard 1987, S. 167-197.

Rees 2002. Rees, Joachim: Die Kultur des Amateurs : Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692 - 1765). Diss. Köln 1998. Weimar 2002.

Rehork 1994. Rehork, Joachim: Plünderer: Kunstraub als Staatsaffäre. Berlin 1994.

Reichel 1978. Reichel, Friedrich: Die Türkenmode in der sächsischen Kunst. Eine kulturgeschichtliche Skizze. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 9 (1978), S. 143-155.

Reichwein 1923. Reichwein, Adolf: China und Europa. Geistige und künstlerische Beziehungen im 18. Jahrhundert. Berlin 1923.

Reill 1975. Reill, Peter Hans: The German Enlightenment and the Rise of Historicism. Berkeley, Los Angeles, London 1975.

Reinhard 1987. Reinhard, Wolfgang (Hrsg.): Humanismus und Neue Welt. Weinheim 1987. [= Deutsche Forschungsgemeinschaft. Mitteilung 15 der Kommission für Humanismusforschung].

Reinhard 1987a. Reinhard, Wolfgang: Sprachbeherrschung und Weltherrschaft. Sprache und Sprachwissenschaft in der europäischen Expansion. In: Reinhard 1987, S. 1-36.

Repton 1808. Repton, Humphry: Designs for the Pavilion at Brighton. London 1808.

Restany 1999. Restany, Pierre: Der Westen und sein »anderes«. In: Scheps u.a. 1999, S. 21-25.

Reudenbach 1979. Reudenbach, Bruno: G. B. Piranesi. Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des 18. Jahrhunderts. München 1979.

Reynolds 1975 [1769-1790]. Reynolds, Joshua: Discourses on Art. Edited by Robert R. Wark. New Haven, London 1975.

Rheims 1972. Rheims, Maurice: La Sculpture au XIX^e siècle. Paris 1972.

Ricci 1616. Histoire de l'Expédition Chrestienne au Royaume de la Chine entreprise par les P. P. de la compagnie de Jesus ... tirées des commentaires du Père Matthieu Riccius par le Père Nicole Trigault nouvellement traduite en français. Lyon 1616.

Richardson 1722. Richardson, Jonathan (d. Ä. u. d. J.): An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy and France. London 1722.

Riebesell 1989. Riebesell, Christina: Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein »studiolo« für Künstler und Gelehrte. Weinheim 1989.

Riedel. Riedel, Manfred: Epoche, Epochenbewußtsein. In: Ritter 1971ff, Bd. 2 (1972), Sp. 596-599.

Riedel. Riedel, Manfred: Historischer, metaphysischer und transzendentaler Zeitbegriff. Zum Verhältnis von Geschichte und Chronologie im 18. Jahrhundert. In: Koselleck 1977a, S. 300-316.

Riegl 1893. Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.

Riegl 1894. Riegl, Alois: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Berlin 1894.

Riegl 1929 [1903]. Alois Riegl: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung (1903). Wiederabgedruckt in: Alois Riegl: Gesammelte Aufsätze. Augsburg, Wien 1929, S. 144-193.

Ripa 1970 [1593; 1603]. Ripa, Cesare: Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione. Rom 1593. Nachdruck der Ausgabe Rom 1603. Mit einer Einleitung von Erna Mandowsky. Hildesheim, New York 1970.

Ripa 1979 [1832]. Ripa, Matteo: Memoirs of Father Ripa during thirteen years residence at the court of Peking in the service of the Emperor of China. With An Account of the Fondation of the College for the Education of young Chinese at Naples. Selected and translated from the Italian by Fortunato Prandi. New York 1846. Nachdruck New York 1979. [Erste Ausg. 3 Bde. Neapel 1832.]

Ritter 1971ff. Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Unter Mitwirkung von mehr als 700 Fachgelehrten. [...] 13 Bde. Darmstadt 1971-2007.

Ritz 1972. Ritz, E.: Entfremdung. In: Ritter 1971ff., Bd. 2, Sp 509-525.

Rivosecchi 1982. Rivosecchi, Valerio: Esotismo in Roma barocca. Studi sul Padre Kircher. Rom 1982.

- Robert 1976.** Robert, Raymonde: Le Comte de Caylus et l'orient: La littérature aux prises avec le même et l'autre. In: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 154 (1976), S. 1825-1853.
- Robert 1985.** Robert, Paul: Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey. 9 Bde. Paris 1985.
- Robinson 1981.** Robinson, William W.: This Passion for Prints: Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century. In: Ackley, Clifford S.: Printmaking in the Age of Rembrandt. Boston 1981, S. xxvii-xlviii.
- Robson-Scott 1965.** Robson-Scott, William Douglas: The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste. Oxford 1965.
- Rocheblave 1889.** Rocheblave, Samuel: Essai sur le Comte de Caylus. L'Homme - l'Artiste - l'Antiquaire. Paris 1889.
- Rode 1928 [1788].** Rohe, August von: Beschreibung des Fürstlich Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz. Dessau 1788. Neubearbeitet und herausgegeben von Ludwig Grote. Dessau 1928.
- Röder/Holzhausen 1950.** Röder, Kurt u. Walter Holzhausen: Das indianische Lackkabinett des Kurfürsten Clemens August in Schloß Brühl. Tübingen 1950.
- Rogierus 1651.** Rogierus, Abraham: De Open-Deure Tot het Verborgten Heydendom ofte Waerachtigh vertoogh van het *Leven* ende *Zeden*, mitsgaders de *Religie*, ende *Gods-dienst* der *Bramines*, op de Chust *Chormandel*, ende de Landen daar ontrent: [...]. Leiden 1651.
- Roh 1948.** Roh, Franz: Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens. München 1948.
- Roh 1962.** Roh, Franz: Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei. München 1962.
- Roh 1962a.** Roh, Franz: »Entartete Kunst«. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962.
- Rohbeck 1987.** Rohbeck, Johannes: Die Fortschrittstheorie der Aufklärung. Französische und englische Geschichtsphilosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M., New York 1987.
- Roland Michel 1976.** Roland Michel, Marianne: Représentations de l'exotisme dans la peinture en France dans la première moitié du XVIIIe siècle. In: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 151 (1976), S. 1437-1457.
- Rom 2001.** Athanasius Kircher - Il Museo del Mondo. Catalogo a cura d'Eugenio Lo Sardo. Ausst. Kat. Rom, Palazzo Venezia 2001.
- Rosenberg 1962.** Rosenberg, Harold: The Tradition of the New. London 1962.
- Rosenblum 1967.** Rosenblum, Robert: Transformations in Late Eighteenth Century art. Princeton 1967.
- Rossi 1700.** Indice delle Stampe [...] Esistente nella Stampiera di Gio. Giacomo De'Rossi, e Domenico De'Rossi suo Erede apresso S. Maria della Pace. Rom 1700.
- Rossi 1724.** Indice delle Stampe [...] Esistenti nella Stampiera di Domenico De'Rossi erede di Gio. Giacomo Apresso Santa Maria della Pace in Roma. Rom 1724.
- Rothacker 1960.** Rothacker, Erich: Das Wort »Historismus«. In: Zeitschrift für deutsche Wortforschung 17, 1960, S. 3-6.
- Rothfuchs-Schulz 1980.** Rothfuchs-Schulz, Cornelia: Aspekte der Kunstethnologie. Beiträge zum Problem der Universalität von Kunst. Berlin 1980.
- Rotta 1986.** Rotta, Salvatore: Francesco Bianchini. In: Dizionario biografico degli italiani. Bd. 10. Rom 1968, S. 187-194.
- Rotterdam 1969.** De antieke wereld in de prentkunst. 1500-1700. Ausst. Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1969.
- Rötzer 1979.** Rötzer, Hans Gerd: Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Darmstadt 1979.
- Rousseau 1983 [1750, 1755].** Rousseau, Jean-Jacques: Schriften zur Kulturkritik. Über Kunst und Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755). Eingeleitet, übersetzt und herausgegeben von Kurt Weigand. 4. erw. Aufl. Hamburg 1983.
- Rubin 1984.** Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984.
- Rubruk 1925.** Der Bericht des Franziskaners Wilhelm von Rubruk über seine Reise in das Innere Asiens in den Jahren 1253/1255. Erste vollst. Übers. aus dem Lateinischen. Hrsg. und bearb. von Hermann Herbst. Leipzig 1925.
- Rücker 1984.** Rücker, H.: Nationalliteratur. In: Ritter 1971ff., Bd. 6 (1984), Sp. 414-417.
- Rudolph 1976.** Rudolph, W.: Kulturanthropologie, empirische (cultural anthropology). In: Ritter 1971ff., Bd. 4 (1976), Sp. 1328-1332.
- Rüfner 1955.** Rüfner, Vinzenz: Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfer-tum. In: Philosophisches Jahrbuch der Görresgesellschaft 63 (1955), S. 248-291.
- Rump 1982.** Rump, Gerhard Charles (Hrsg.): Geschichte als Paradigma. Zur Reflexion des Historischen in der Kunst. Bonn 1982.
- Rüsen 1976.** Rüsen, Jörn: Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft. Stuttgart 1976.
- Rüsen 1976a.** Rüsen, Jörn: Für eine erneuerte Historik. Studien zur Theorie der Geschichtswissenschaft. Stuttgart 1976. [=Kultur und Gesellschaft, 1].
- Rüsen 1993.** Rüsen, Jörn: Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur. Frankfurt/M. 1993.

- Rüsen 1993a.** Rüsen, Jörn: »Moderne« und »Postmoderne« als Gesichtspunkte einer Geschichte der modernen Gesichtswissenschaft. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1993, S. 17-30.
- Ruskin 1994 [1851, 1853].** Ruskin, John: Steine von Venedig. Faksimile-Ausgabe [der deutschen Übersetzung von Hedwig Jahn, Dresden 1903-1906] in drei Bänden. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Kemp. Darmstadt 1994.
- Rykwert/Engel 1994.** Rykwert, Joseph u. Anne Engel [a cura di]: Leon Battista Alberti. Ausst. Kat. Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, Mantua 1994.
- Sachs 1971.** Sachs, Hannelore: Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1971.
- Said 1981.** Said, Edward G.: Orientalismus. Übersetzt von Liliane Weissberg. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981.
- Saint Girons 1990.** Saint Girons, Baldine: Esthétiques du XVIIIe siècle. Le modèle français. Paris 1990.
- Saisselin 1965.** Saisselin, R. G.: Taste in Eighteenth Century France. Critical Reflections on the Origins of Aesthetics or An Apology for Amateurs. Syracuse, New York 1965.
- Salerno 1965.** Salerno, Luigi: Museums and Collections. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 10 (1965), Sp. 377-399.
- Sandart 1675.** Sandart, Joachim von: L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau= Bild= und Mahlerey-Künste: [...]. Nürnberg 1675.
- Sandart 1680.** Sandart, Joachim von: Sculpturae veteris admiranda: sive delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum [...] consecrata a Joachimo de Sandart. Nürnberg 1680.
- Sandart 1925 [1675].** Joachim von Sandarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Herausgegeben und kommentiert von Dr. A. R. Peltzer. München 1925.
- Scalini 2001.** Scalini, Mario: Exotica in der mediceischen Kunstkammer. Bemerkungen zur Herkunftsfrage und zu ihrer einstigen Präsentation. In: Trenek, Helmut und Sabine Haag (Hrsg.): Exotika. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Die Beiträge des am 19. u. 20. Mai 2000 vom Kunsthistorischen Museum Wien veranstalteten Symposiums. Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 3, 2001, S. 129-144.
- Scarpa Sonino 1992.** Scarpa Sonino, Annalisa: Cabinet d'Amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX Secolo. Mailand 1992.
- Schadewaldt 1931.** Schadewaldt, Wolfgang: Begriff und Wesen der antiken Klassik. In: Jaeger 1931, S. 15-32.
- Schalk 1972.** Schalk, Fritz: Über Epoche und Historie. In: Diller, Hans u. Fritz Schalk: Studien zur Periodisierung und zum Epochenbegriff. Main, Wiesbaden 1972. [= Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Nr. 4], S. 12-38.
- Schawelka 1992.** Schawelka, Karl: Das Primitive als Kulturschock. Pablo Picasso. In: Wagner 1992, Bd. 1, S. 219-236.
- Schedel 1978 [1493].** Schedel, Hartmann: »Schedelsche Weltchronik«. Nachdruck der deutschen Ausgabe [Nürnberg] von 1493. Mit einem Nachwort von Rudolf Pörtner. Dortmund 1978.
- Scheicher 1979.** Scheicher, Elisabeth: Die Kunst und Wunderkammern der Habsburger. Wien, München, Zürich 1979.
- Schepers 1978.** Schepers, Wolfgang: Zu den Anfängen des Stilpluralismus im Landschaftsgarten und dessen theoretischer Begründung in Deutschland. In: Brix/Steinhauser 1978, S. 73-92.
- Schepers 1980.** Schepers, Wolfgang: Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779-1785. Worms 1980. [= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst. Bd. 2].
- Scheps u. a. 1999.** Scheps, Marc, Yilmaz Dziewior u. Barbara M. Thiemann (Hrsg.): Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart. Ausst. Kat. Museum Ludwig, Köln 1999.
- Schinkel 1862-1864.** Wolzogen, Alfred von (Hrsg.): Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. 4 Bde. Berlin 1862-1864.
- Schippers 1978.** Schippers, Heinrich: Natur. In: Brunner/Konze/Koselleck 1978, Bd. 4, S. 215-244.
- Schlaeger 1985.** Schlaeger, Jürgen: Die Robinsonade als frühbürgerliche »Eutopia«. In: Voßkamp 1985, Bd. 2, S. 279-298.
- Schlaffer 1975.** Schlaffer, Hannelore u. Heinz Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt/M. 1975.
- Schlobach 1978.** Schlobach, Jochen: Die klassisch-humanistische Zyklentheorie und ihre Anfechtung durch das Fortschrittsbewußtsein der französischen Frühaufklärung. In: Theorie der Geschichte 2. Historische Prozesse. München 1978, S. 127-142.
- Schlobach 1980.** Schlobach, Jochen: Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung. München 1980. [= Humanistische Bibliothek. Abhandlungen. Texte. Skripten, Reihe I, Bd. 7].
- Schlosser 1908.** Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908.
- Schlosser 1924.** Schlosser, Julius von: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924.
- Schlüsselwörter 1967.** Kultur und Zivilisation. Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien, herausgegeben vom Sprachwissenschaftlichen Colloquium (Bonn) [Johann Knobloch, Hugo Moser, Wolfgang Schmidt-Hidding, Mario Wandruszka, Leo Weisgerber, Margarete Woltner], Bd. 3. München 1967.

- Schmalenbach 1961.** Schmalenbach, Werner: Die Kunst der Primitiven als Anregung für die europäische Kunst bis 1900. Köln 1961.
- Schmalenbach 2001.** Schmalenbach, Werner: Frage nicht nach Namen! Wider den Unfug, in Schwarzafrika individuelle Künstler zu suchen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 19.7.2001, Nr. 165, S. 43.
- Schmalzriedt 1971.** Schmalzriedt, Egidius: Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungskliše. München 1971.
- Schmidt 1985.** Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750-1945. 2 Bde. [Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus; Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs.] Darmstadt 1985.
- Schmidt-Biggemann 1991.** Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Geschichte als absoluter Begriff. Der Lauf der neueren deutschen Philosophie. Frankfurt/M. 1991.
- Schmoll gen. Eisenwerth (1970) 1977.** Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Stilpluralismus statt Einheitszwang - Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. In: Hager/Knopp 1977, S. 9-19. [Zuerst veröffentlicht in: Gosebruch, Martin u. Lorenz Dittmann (Hrsg.): Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag. Köln 1970, S. 77-95.].
- Schnaase 1843-64.** Schnaase, Carl Julius Ferdinand: Geschichte der bildenden Künste. 7 Bde. Düsseldorf 1843-1864. 2. Aufl. 8 Bde. Düsseldorf 1865-1879.
- Schnapper 1988.** Schnapper, Antoine: Le géant, la licorne, la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. Bd. I, Histoire et histoire naturelle. Paris 1988.
- Schnapper 1994.** Schnapper, Antoine: Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. Paris 1994.
- Schneider 1987.** Schneider, Helmut: Von der Fabrikation des Exotischen zur Erfindung des Primitiven. In: Stuttgart 1987, S. 392-431.
- Schneider 1989.** Schneider, Norbert: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei in der frühen Neuzeit. Köln 1989.
- Scholtz 1973.** Scholtz, Gunter: »Historismus« als spekulative Geschichtsphilosophie: Christlieb Julius Braniß (1792-1873). Frankfurt/M. 1973.
- Scholtz 1974.** Scholtz, Gunter: Historismus. In: Ritter 1971ff., Bd. 3 (1974), Sp. 1141-1147.
- Schönberger 1987.** Schönberger, Angela: Die Staatsbauten des Tausendjährigen Reiches als vorprogrammierte Ruinen? Zu Albert Speers Ruinenwerttheorie. In: Idea. Werke - Theorien - Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 6 (1987), S. 97-107.
- Schott 1968.** Schott, Rüdiger: Das Geschichtsbewußtsein schriftloser Völker. In: Archiv für Begriffsgeschichte 12 (1968), S. 166-205.
- Schrade 1934.** Schrade, Hubert: Das deutsche Nationaldenkmal. München 1934.
- Schultz 1990.** Schultz, Eva: Notes on the history of collecting and of museums in the light of selected literature of the sixteenth to the eighteenth century. In: Journal of the History of Collections 2 (1990) 2, S. 205-218.
- Schulze 1994.** Schulze, Hagen: Staat und Nation in der europäischen Geschichte. München 1994.
- Schümmer 1955.** Schümmer, Franz: Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jhs. In: Archiv für Begriffsgeschichte 1, 1955, S. 120-141.
- Schuster 1995.** Schuster, Meinhard: Probleme des Beschreibens fremder Kulturen. In: Boehm/Pfotenhauer 1995, S. 617-631.
- Schütte 1981.** Schütte, Ulrich: "Als wenn eine ganze Ordnung da stünde ...". Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44 (1981), S. 15-37.
- Schütte 1989.** Schütte, Ulrich: Aufklärung, Empfindsamkeit und die Krise der Architektur um 1800. Zu den »Untersuchungen über den Charakter der Gebäude« von 1785. In: Idea. Werke - Theorien - Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 8 (1989), S. 57-74.
- Schweigger 1608.** Schweigger, Salomon: Ein neue Reyßbeschreibung auß Teutschland Nach Constantinopel vnd Jerusalem. 3 Bücher. Nürnberg 1608.
- Schweikhart 1993.** Schweikhart, Gunter: Zwischen Bewunderung und Ablehnung: Der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert. In: Kölner Jahrbuch 26 (1993), S. 27-47.
- Sckell 1819.** Sckell, Friedrich Ludwig von: Beiträge zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber von F. L. v. Sckell. München 1819.
- Scott 1885.** Scott, George Gilbert: Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future. London 1885.
- Sedlmayr 1985 [1948].** Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948. Ungekürzte Ausgabe nach der 10. Auflage 1983 der Originalausgabe. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1985.
- Seeba 1982.** Seeba, Hinrich C.: Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines »unhistorischen« Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982) [Sonderheft »Kultur, Geschichte und Verstehen«], S. 168-201.
- Seeba 1986.** Seeba, Hinrich C.: Zwischen Reichshistorik und Kunstgeschichte. Zur Geschichte eines Paradigmawechsels in der Geschichtsschreibung. In: Bödeker, Hans Erich, Georg G. Iggers, Jonathan B. Knudsen u. Peter H. Reill (Hrsg.): Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert. Göttingen 1986. [= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 81], S. 299-323.
- Seidel 1971.** Seidel, Ch.: Charakter. In: Ritter 1971ff., Bd. 1 (1971), Sp. 984-991.
- Sekler 1956.** Sekler, Eduard: Wren and his place in European Architecture. London 1956.

- Semper 1977 [1860, 1863].** Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd 1: Frankfurt 1860; Bd. 2: München 1863. Nachdruck Mittenwald 1977.
- Semper 1979.** Semper, Gottfried: Kleine Schriften. Hrsg. v. Hans u. Manfred Semper. Neudruck [der Ausg. Berlin, Stuttgart 1884] mit einem Nachwort von Friedrich Piel. Mittenwald 1979. [= Kunstwissenschaftliche Studententexte 7].
- Serlio 1537.** Serlio, Sebastiano: Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gliedifici, cioè, Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio, et Composito, con gli essempli dell'antiquità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio. Venedig 1537.
- Serlio 1545.** Il primo libro d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, nel quale con facile, & breue modo si tratta de' primi principij della Geometria. [...] [zusammen mit:] Il secondo libro di prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese [italienischer Text, mit franz. Übers. von Jean Martin]. Paris 1545.
- Serlio 1608.** Seb. Serlii Von der Architectur Fünff Bücher: Darinn die gantze lobliche vnd zierliche Bawkunst sampt den Grundlegungen vnd Aufzügen manigerley Gebäuwen, vollkomlich auß den Fundamenten gelehrt, vnd mit vielfeltigen Exemplen vnd Kunststucken, Antiquen vnd Neuwen, gantz deutlich erklert wirdt, wie auß des Authoris Vorred weitleunffiger zuvernehmen. Allen kunstlichen Handwercken, Bawherren, Werckmeistern, Steinmetzen, Bildhawern, Schreineren, Mahleren, vnd allen so sich des Circkels vnd Richtscheits gebrauchen, hoch dienstlich vnd nutzlich. Jetzundt zum ersten auß dem Italiänischen vnd Niederländischen, der Bawkunst liebhabern zu nutz, in die gemeine hocht-utsche Sprache, auff's fleissigst verwendet vnd vbergesetzt. Basel 1608.
- Serlio 1964.** Tytte l'opere d'architettura et prospetiva, di Sebastiano Serlio Bolognese, dove si mettono in disegno tytte le maniere di Edificij, e si trattano di quelle cose, che sono più necessarie à sapere gli Architetti. [...] Diviso in sette libri. [...] Venedig 1619. Nachdruck Ridgewood, N. J. 1964.
- Séroux d'Agincourt 1811-1823.** Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-Louis-Georges: Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e. 6 Bde. [Bde. 1-3 = Text, Bde. 4-6 = Tafeln]. Paris 1811-1823.
- Séroux d'Agincourt 1840.** Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-Louis-Georges: Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Architectur vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert. Gesammelt und zusammengestellt durch J. B. L. G. Séroux d'Agincourt nebst erläuterndem Texte. Berlin 1840.
- Sheehan 1994.** Sheehan, James J.: Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums. In: Grote 1994, S. 855-874.
- Simson 1936.** Simson, Otto G. von: Zur Genealogie der Welt. Apotheose im Barock. Straßburg 1936.
- Sitwell 1995.** Sitwell, Edith: Englische Exzentriker. Eine Galerie höchst merkwürdiger und bemerkenswerter Damen und Herren. Aus dem Englischen, mit einem Vorwort und einer Nachbemerkung von Kyra Stromberg. Berlin 1995. [= The English Eccentrics. London 1933, deutsch].
- Skelton 1985.** Skelton, Robert: Indian Artefacts in Early European Collecting. In: Impey/MacGregor 1985, S. 274-280.
- Skinner 1969.** Skinner, Quentin: Meaning and Understanding in the History of Ideas. In: History and Theory 8 (1969), S. 3-53.
- Sloterdijk 1990.** Sloterdijk, Peter: Weltmuseum und Weltausstellung: absolut museal. In: Jahresring 1990, 37, S. 183-202.
- Smith 1950.** Smith, Bernard: European Vision and the South Pacific. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 (1950), S. 65-100.
- Solis 1684.** Solis y Rivadeneira [Ribadeneira], Antonio de: Historia de la conquista de México, población y progressos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España, escriviala Don Antonio de Solis [...]. Madrid 1684.
- Solis 1704.** Solis y Rivadeneira [Ribadeneira], Antonio de: Histoire de la conquête du Mexique, ou de la Nouvelle Espagne. Par Hernan Cortez. Traduite de l'Espagnol de Dom Antoine de Solis [...]. 2 Bde. Paris 1704.
- Sontag 1989.** Sontag, Susan: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Frankfurt/M. 1989, S. 342-354.
- Spaemann 1986.** Spaemann, Robert: Ende der Modernität? In: Koslowski/Spaemann/Löw 1986, 19-40.
- Spanheim 1683.** [Spanheim, Ezekiel:] Les Césars de l'Empereur Julien, traduits du Grec, avec des Remarques & des Preuves illustrées par les Médailles, & autres anciens Monumens. Paris 1683.
- Spengler 1993.** Spengler, Tilman: Der Maler von Peking. Reinbek 1993.
- Spon 1673.** Spon, Jacob: Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon. Lyon 1673.
- Spon 1678-1680.** Spon, Jacob: Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait ès années 1675 et 1676 par J. Spon [...] et G. Wheler. 3 Bde. Lyon 1678-1680.
- Springer 1987.** Springer, Carolyn: The Marble Wilderness: Ruins and Representation in Italian Romanticism. 1775-1850. Cambridge 1987.
- Stafford 1984.** Stafford, Barbara Maria: Voyage into Substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account. Cambridge/Mass. 1984.
- Stagl 1980.** Stagl, Justin: Der wohl unterwiesene Passagier. Reisekunst und Gesellschaftsbeschreibung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In: Krasnobaev/Robel/Zeman 1980, S. 353-348.
- Stagl 1981.** Stagl, Julius: Die Beschreibung des Fremden in der Wissenschaft. In: Duerr, Hans Peter (Hrsg.): Der Wissenschaftler und das Irrationale. Frankfurt/M. 1981, Bd. 1, S. 273-295.

- Stagl 1983.** Stagl, Julius, unter Mitarbeit von Klaus Orda und Christel Kämpfer: Apodemiken. Eine rasonnierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Paderborn, München, Wien, Zürich 1983.
- Stagl 1985.** Stagl, Julius: Kulturanthropologie und Eurozentrismus. In: Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (Hrsg.): Objektivationen des Geistigen. Beiträge zur Kulturphilosophie. Berlin 1985, S. 145-169.
- Stagl 1986.** Stagl, Julius: Kulturanthropologie und Kultursoziologie: Ein Vergleich. In: Kultur und Gesellschaft. = Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 27 (1986), S. 75-91.
- Stahl 1975.** Stahl, Karl-Heinz: Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Frankfurt 1975.
- Stalker 1688.** Stalker, John: A Treatise of Japaning and Varnishing, Being a compleat Discovery of those Arts. With the best way of making all sorts of Varnish for Japan, Wood, Prints, or Pictures. The Method of Guilding, Burnishing, and Lackering, with the Art of Guilding, Separating, and Refining Metals, and of Painting Mezzo-Tinto-Prints. Also Rules for Counterfeiting Tortoise-Shell, and Marble, and for Staining or Dying Wood, Ivory, and Horn. Together with Above an Hundred distinct Patterns for Japan-work, in Imitation of the Indians, for Tables, Stands, Frames, Cabinets, Boxes, &c. Curiously Engraven on 24 large Copper-Plates. Oxford 1688.
- Stanitzek 1995.** Stanitzek, Georg: Systemtheorie? Anwenden? In: Brackert, Helmut u. Jörn Stückrath (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erweiterte Ausgabe. Reinbek 1995, S. 650-663.
- Stark 1880.** Stark, Carl Bernhard: Handbuch der Archäologie der Kunst. Erste Abtheilung. Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Leipzig 1880.
- Staunton 1797.** Staunton, Sir George: An authentic account of an embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China; including cursory observations made, and information obtained, in travelling through that ancient empire, and a small part of Chinese Tartary, together with a relation of the voyage undertaken on the occasion. [...] Taken chiefly from the papers of His Excellency, the Earl of Macartney. [...]. 2 Bde. London 1797.
- Staunton 1798-1799.** Staunton, Sir George: Voyage dans l'Intérieur de la Chine et en Tartarie, fait dans les Années 1792, 1793 et 1794, par Lord Macartney, Ambassadeur du Roi d'Angleterre auprès de l'Empereur de la Chine; Rédigé sur les Papiers de Lord Macartney, sur ceux du Commodore Erasme Gower, et des autres Personnes attachées à l'Ambassade [...]: Traduit de l'anglais, avec des Notes, Par J. Castéra. 5 Bde. 2. vermehrte Aufl. Paris An VII (1798-1799).
- Steckner 1994.** Steckner, Cornelius: Museen im Zeichen der Französischen Revolution: vom evolutionären zum revolutionären Museum. In: Grote 1994, S. 817-853.
- Steenblock 1991.** Steenblock, Volker: Transformationen des Historismus. München 1991.
- Stein 1984.** Stein, Gerd (Hrsg.): Die edlen Wilden. Die Verklärung von Indianern, Negern und Südseeinsulanern auf dem Hintergrund der kolonialen Greuel. Vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1984. [= Ethnoliterarische Lesebücher 1].
- Stein 1984a.** Stein, Gerd (Hrsg.): Exoten durchschauen Europa. Der Blick des Fremden als Stilmittel abendländischer Kulturkritik. Von den Persischen Briefen im 18. Jahrhundert bis zu den Papalagi-Reden des Südseehäuptlings Tuiavii im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1984. [= Ethnoliterarische Lesebücher 2].
- Stein 1984b.** Stein, Gerd (Hrsg.): Europamüdigkeit und Verwilderungswünsche. Der Reiz, in amerikanischen Urwäldern, auf Südseeinseln oder im Orient ein zivilisationsfernes Leben zu führen. Vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1984. [= Ethnoliterarische Lesebücher 3].
- Steinbacher 1976.** Steinbacher, Franz: Kultur. Begriff - Theorie - Funktion. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976.
- Steinwachs 1979.** Steinwachs, Burkhardt: Ende vom Anfang oder Anfang vom Ende der Kunst? Hegels Diktum im Verhältnis zur französischen Tradition der Wirkungsästhetik. In: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 46. Innsbruck 1979, S. 404-412.
- Steinwachs 1983.** Steinwachs, Burkhardt: Epistemologie und Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von »arts et sciences« im aufklärerischen und positivistischen Enzyklopädismus. In: Cerquolini, Bernard u. Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe. Frankfurt/M. 1983. S. 73-110.
- Steinwachs 1985.** Steinwachs, Burkhardt: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen. In: Gumbrecht, Hans Ulrich u. Ursula Link-Heer (Hrsg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Frankfurt/M. 1985, S. 312-324.
- Steinwachs 1986.** Steinwachs, Burkhardt: Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland. München 1986. [= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen Bd. 66].
- Stevens 1984.** Stevens, Mary Anne (Hrsg.): The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East. London 1984.
- Stevens Curl 1994.** Stevens Curl, James: Egyptomania. The Egyptian Revival: A Recurring Theme in the History of Taste. Manchester, New York 1994.
- Stieglitz 1834.** Stieglitz, Christian Ludwig: Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. 2 [Theile] Bde. Leipzig 1834.
- Stierle 1983.** Stierle, Karlheinz: Ästhetische Erfahrung im Zeitalter des historischen Bewußtseins. In: Oelmüller 1981-1983, Bd. 3 [Das Kunstwerk], 1983, S. 13-30.
- Stierle 1983a.** Stierle, Karlheinz: Die Absolutheit des ästhetischen und seine Geschichtlichkeit. Das Kunstwerk im Medium der Sprache. In: Oelmüller 1981-1983, Bd. 3 [Das Kunstwerk], 1983, S. 231-282.

- Stierle 1987.** Stierle, Karlheinz: Renaissance - Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 453-492.
- Straßburg 1992.** L'Art et les révolutions. XXVIIe congrès international d'histoire de l'Art. Actes. Straßburg 1989. 9 Bde. Straßburg 1992.
- Strätz/Zabel/Conze 1984.** Strätz, Hans-Wolfgang, Hermann Zabel u. Werner Conze (Einleitung): Säkularisation, Säkularisierung. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 5 (1984), S. 789-829.
- Strzygowski 1923.** Strzygowski, Josef: Die Krisis der Geisteswissenschaften. Vorgeführt am Beispiel der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch von Josef Strzygowski. Wien 1923.
- Strzygowski 1941.** Strzygowski, Josef: Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises. Eine grundlegende Auseinandersetzung über Wesen und Entwicklung des zehntausendjährigen Wahnes: Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung: vom Nordstandpunkt in die volksdeutsche Bewegung eingestellt. Wien, Leipzig 1941.
- Stuart/Revett 1762-1816.** Stuart, James u. Revett, Nicholas: The Antiquities of Athens, Measured and Delineated by James Stuart, F.R.S, and F.S.A, and Nicholas Revett, Painters and Architects. 4 Bde. London 1762-1816 [Bd. 1, 1762; Bd. 2, 1789; Bd. 3, 1794; Bd. 4, 1816].
- Stuebe 1979.** Stuebe, Isabel: The Life and Work of William Hodges. New York 1979.
- Stuffmann 1968.** Stuffmann, Margaret: Les tableaux de Pierre Crozat: Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire d'après décès inédit (1740). In: Gazette des Beaux-Arts 72 (1968), S. 11-143.
- Sturtevant 1976.** Sturtevant, William C.: First Visual Images of Native America. In: Chiapelli 1976, Bd. 1, S. 417-454.
- Stuttgart 1987.** Exotische Welten - Europäische Phantasien. Ausst.Kat. Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart 1987.
- Stuttgart 2001.** Höper, Corinna (Hrsg.): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2001.
- Sullivan 1949.** Sullivan, Michael: Sandart on Chinese Painting. In: Oriental Art 1 (1949) 4, S. 159-161.
- Sullivan 1973.** Sullivan, Michael: The Meeting of Eastern and Western Art. From the Sixteenth Century to the Present Day. London 1973.
- Sulzer 1967-70 [1792-1794].** Sulzer, Johann Georg[e]: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt [...]. Neue vermehrte zweyte Auflage [mit "Literarischen Zusätzen" von Friedrich von Blankenburg]. 5 Bde. Leipzig 1792-1794. Neudruck Hildesheim [Mit einer Einleitung von Giorgio Tonelli] 1967-70.
- Sutthoff 1990.** Sutthoff, Ludger J.: Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl. Diss. Saarbrücken 1989. Münster 1990. [Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 31].
- Sutthoff 1992.** Sutthoff, Ludger J.: Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl. In: Straßburg 1992, Bd. 6 [Section 6. Survivances et réveils de l'architecture gothique], S. 109-126.
- Sweetman 1988.** Sweetman, John: The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture (1500-1920). Cambridge 1988.
- Syndram 1989.** Syndram, Dirk: Das Erbe der Pharaonen: Zur Ikonographie Ägyptens in Europa. In: Berlin 1989, S. 18-57.
- Syndram 1989a.** Syndram, Karl Ulrich: Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Berlin 1989, S. 324-341.
- Syndram 1990.** Syndram, Dirk: Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus um 1800. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1990. [= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 104].
- Szambien 1982.** Szambien, Werner: Durand and the continuity of tradition. In: Middleton, Robin (Hrsg.): The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture. London 1982, S. 18-33.
- Szambien 1984.** Szambien, Werner: Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834. Paris 1984.
- Szambien 1986.** Szambien, Werner: Les origines du Musée d'architecture en France. In: Gazette des Beaux-Arts 1986, 10, S. 135-140.
- Szambien 1986.** Szambien, Werner: Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800. Paris 1986.
- Szambien 1994.** Szambien, Werner: Die Architekturgalerie. In: Köln 1994, S. 242-246.
- Szondi 1991.** Szondi, Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Frankfurt/M. 1991.
- Tagliaferri u. a. 1994.** Tagliaferri, Maria Cristina, Stefano Tomassini u. Sandra Tugnoli Pattaro: Ulisse Aldrovandi als Sammler: Das Sammeln als Gelehrsamkeit oder als Methode wissenschaftlichen Forschens? In: Grote 1994, S. 265-282.
- Taticchi 1968.** Taticchi, Rita: Treatises. The Eastern World. Islam. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 14 (1968), Sp. 311-312.
- Tavernier 1676.** Tavernier, Jean-Baptiste: Les six Voyages de Jean-Baptiste Tavernier, [...] qu'il a fait en Turquie, en Perse et aux Indes. 2 Bde. Paris 1676.
- Tavernor 1994.** Tavernor, Robert: Concinnitas, o la formulazione della bellezza. In: Rykwert/Engel 1994, S. 300-315.

- Taylor 1938.** Taylor (Wirth), Irmgard: Kultur, Aufklärung, Bildung, Humanität und verwandte Begriffe bei Herder. Gießen 1938.
- Taylor 1989.** Taylor, Charles: Sources of the Self. Cambridge/Mass. 1989.
- Taylor 1993.** Taylor, Charles: Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung. Mit Kommentaren von Amy Gutman (Hg.), Steven C. Rockefeller, Mial Walzer, Susan Wolf. Mit einem Beitrag von Jürgen Habermas. Frankfurt/M. 1993.
- Teniers 1660.** Teniers, David: Davidis Teniers Antverpiensis, pictoris et a cubuculis Ser. Principis Leopoldo giul. Archiduci, et Johannis Austriaco Theatrum Pictorium. Brüssel 1660.
- Teti 1642.** Teti, Girolamo [Tetius, Hieronymus]: Aedes Barberinae ad Quirinalem a comite Hieronymo Tetio Pervsino descriptae. Rom 1642.
- Theile 1955.** Theile, Albert: Die Kunst der außereuropäischen Völker. 3 Bde. Hamburg 1955.
- Thevenot 1684.** Thevenot, J.: Voyages de Mr de Thevenot contenant la relation de l'Indostan. Paris 1684.
- Thevet 1558.** Thevet, André: Les singularitez de la France Antarctique autrement nommée Amérique. Paris 1558.
- Thevet 1575.** Thevet, André: La Cosmographie universelle d'André Thevet, [...] illustrée de diverses figures des choses plus remarquables vuës par l'auteur [...]. 4 Bde in 2 Bdn. Paris 1575.
- Thevet 1584.** Thevet, André: Pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins, et payens recueillez de leurs tableaux, livres, medailles antiques et modernes. Paris 1584.
- Theye 1985.** Theye, Thomas (Hrsg.): Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung. Reinbek 1985.
- Thielke 1935.** Thielke, Karl L.F.: Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Halle 1935.
- Thomassin 1695.** Thomassin, Simon: Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues, et autres ornemens de Versailles tels, qu'ils se voyent à présent dans le château et parc, gravé d'après les originaux par Simon Thomassin, [...] le tout en quatre langues: françois, latin, italien et flaman. Amsterdam 1695.
- Thomsen 1938.** Thomsen, Thomas: Albert Eckhout, ein niederländischer Maler, und sein Gönner, Moritz der Brasilianer: Ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert. Kopenhagen 1938.
- Thomsen 1942.** Thomsen, Thomas: Kineseriets tid og de danske Kinafarter. In: Fra Nationalmuseets Arbejdsmark. Kopenhagen 1952, S. 59-78.
- Thornton/Dorey 1992.** Thornton, Peter u. Helen Dorey: Sir John Soane. The architect as collector. 1753-1837. New York 1992.
- Till/Prussat 2001.** Till, Wolfgang u. Margit Prussat (Hrsg.): »Neger im Louvre«. Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst. Dresden 2001.
- Timm 1991.** Timm, Regine: Kunstbeschreibung und Illustration in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Ganz u.a. 1991, S.335-357.
- Tintelnot 1939.** Tintelnot, Hans: Barocktheater und barocke Kunst. Berlin 1939.
- Todorov 1985.** Todorov, Tzvetan: Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen. Übers. v. Wilfried Böhringer. Frankfurt/M. 1985.
- Todorov 1989.** Todorov, Tzvetan: Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine. Paris 1989.
- Treue 1957.** Kunstraub. Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden. Düsseldorf 1957.
- Troeltsch 1961.** Troeltsch, Ernst. Der Historismus und seine Probleme. Tübingen 1922. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Neudruck Aachen 1961.
- Trousson 1985.** Trousson, Raymond: Utopie, Geschichte, Fortschritt: Das *Jahr 2440*. In: Voßkamp 1985, S. 15-23.
- Truman 1982.** Truman, Charles: The Sèvres Egyptian Service. 1810-1812. London 1982.
- Tscharner 1939.** Tscharner, Eduard Horst von: China in der deutschen Dichtung bis zur Klassik. München 1939.
- Ulrichs 2003.** Ulrichs, Friederike: Johan Nieuwhofs Blick auf China (1655–1657). Die Kupferstiche in seinem China-buch und ihre Wirkung auf den Verleger Jacob van Meurs. Wiesbaden 2003. [=Sinologica Coloniensa 21].
- Universum der Kunst.** Hrsg. v. André Malraux u. André Parrot. 24 Bde. München 1961-76.
- Valentini 1714 [1704].** Valentini, Michael Bernhard: D. Valentini Schau Bühne oder Natur= und Materialienkammer, Auch Ost= Indianische Send=Schreiben und Rapporten. Musaeum Museorum oder vollständige Schau Bühne aller Materialien und Specereyen, Nebst deren Natürlichen Beschreibung, *Election*, Nutzen und Gebrauch, Aus andern Material= Kunst= und Naturalien= Kammern, Oost= und West= Indischen Reiß= Beschreibungen, *Curiosen Zeit=* und Tag= Registern, Natur= und Artzney= Kundigern, wie auch selbst= eigenen Erfahrung, Zum Vorschub Der Studirenden Jugend, Materialisten, Apothecker, und deren *Visitatoren*, wie auch anderer Künstler, als Jubelirer, Mahler, Färber, u. s. w. also verfasst, und Mit etlich hundert sauberen Kupfferstücken Unter Augen geleyet, Von D. Michael Bernhard Valentini [...]. Zweyte Edition. Frankfurt 1714. [1. Aufl. Frankfurt 1704].
- Vasari 1550.** Vasari, Giorgio: Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, de Cimabue insino a' tempi nostri. Florenz 1550. [2. Aufl. unter dem Titel: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori (...) di nuovo ampliate (...) co' ritratti loro. Florenz 1568]
- Vasari 1832-1849.** Vasari, Giorgio: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrsg. von Ludwig Schorn (Bd. 3-6) und Ernst Förster (Bd. 1; 2. 1,2; 3. 1,2; 4-6). Stuttgart, Tübingen 1832-1849.
- Vasari 1904-1927.** Vasari, Giorgio: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausgegeben von A. Gottschewski u. G. Gronau. 7 Bde. Straßburg 1904-1927.
- Vasari 1911.** Frey, Karl (Hrsg.): Scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino. Mit kritischem Apparate herausgegeben von Dr. Karl Frey. Bd. 1. München 1911.

- Vaudoyer 1911.** Vaudoyer, Jean-Louis: L'Orientalisme en Europe au 18^e siècle. In: Gazette des Beaux-Arts 53 (1911) 2, S. 89-102.
- Vaughan/Cachin 1990.** Vaughan, William: Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Bd. 1: 1780-1850. Vom Klassizismus zum Biedermeier; Cachin, Françoise (In Zusammenarbeit mit Geneviève Lacambre, Rodolphe Rapetti, Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingeot, Philippe Néagu, Françoise Heilbrun, Marc Bascou, Philippe Thiébaud, Caroline Mathieu u. Georges Vigne): Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Bd. 2: 1850-1905. Realismus - Impressionismus - Jugendstil. Freiburg, Basel Wien 1990.
- Venedig 1980.** The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. La Biennale di Venezia. London 1980.
- Veser 1995.** Veser, Thomas: Schätze der Menschheit. Kulturdenkmäler und Naturparadiese unter dem Schutz der UNESCO. Hrsg. v. Monika Thaler. München 1995.
- Vico 1548.** Vico, Enea: Le Imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi. Venedig 1548.
- Vico 1550.** Vico, Enea: Ex antiquis cameorum et gemmae delineata. 1550.
- Vico 1555.** Vico, Enea: Discorsi sopra le medaglie de gli antichi. Venedig 1555.
- Villalpando 1596-1604.** Villalpando, Juan Bautista u. Jerónimo Prado: In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani Commentariis et imaginibus illustratus. 3 Bde. Rom 1596-1604.
- Villani 1896 [um 1404].** Schlosser, Julius von (Hrsg.): Filippo Villanis Lob der florentinischen Maler. [Auszug aus: Villani, Filippo: De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus. Florenz 1404.] In: Schlosser, Julius von: Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896. [= Sonder-Ausgabe aus Eitelberger-Ilgs Quellenschriften], S. 370-371.
- Vitruv 1991.** Vitruv[ius] Pollio, Marcus: De Architectura Libri Decem - Zehn Bücher über die Architectur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Kurt Fensterbusch. Darmstadt [1964] ⁵1991. [= Bibliothek klassischer Texte].
- Volbehr 1909.** Volbehr, Theodor: Das »Theatrum Quicchebergicum«. Ein Museumstraum der Renaissance. In: Museumskunde 5 (1909), S. 201-208.
- Volkelt 1913.** Volkelt, Johannes: Der Begriff des Stils. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 8, Stuttgart 1913, S. 217-.
- Volkman 1962.** Volkman, Ludwig: Bilderschriften der Renaissance. Neudruck d. Ausg. Leipzig 1923. Leipzig 1962.
- Voltaire 1885 [(1751) 1766].** Voltaire, François Marie: Das Zeitalter Ludwigs XIV. Deutsch von Robert Habs. 2 Bde. Leipzig 1885.
- Voltaire 1990 [1756].** Voltaire, François Marie: Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII. Hrsg. von René Pomeau. 2 Bde. Paris 1990. [= Classiques Garnier].
- Voss 1972.** Voss, Jürgen: Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. München 1972. [= Veröffentlichungen des historischen Instituts der Universität Mannheim Bd. 3].
- Voßkamp 1983.** Voßkamp, Wilhelm: Literaturgeschichte als Funktionsgeschichte der Literatur (am Beispiel der frühneuzeitlichen Utopie). In: Cramer, Thomas (Hrsg.): Literatur und Sprache im historischen Prozeß. Vorträge des Deutschen Germanistentages Aachen 1982. Tübingen 1983. Bd. 1: Literatur, S. 32-54.
- Voßkamp 1985.** Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. 3 Bde. Frankfurt/M. 1985.
- Voßkamp 1987.** Voßkamp, Wilhelm: Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 493-514; und ders.: Europäische Literatur und nationalgeschichtliche Funktion - Eine Replik auf H. R. Jaub. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 587-589.
- Voßkamp 1993.** Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposion 1990. Stuttgart 1993. [= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 13]
- Vries 1682.** Vries, Simon de: Curieuse Aenmerckingen der bysonderste Oost en West-Indische verwonderens waerdige Dingen. Utrecht 1682.
- Waetzoldt 1915.** Waetzoldt, Wilhelm: Der Begriff des »Barbarischen«. In: Künste und Künstler 13 (1915), S. 437-441.
- Waetzoldt 1921-24.** Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. 2 Bde. Leipzig 1921-24.
- Waetzoldt 1977.** Waetzoldt, Stephan (Hrsg.): Bibliographie zur Architektur im 19. Jahrhundert. Die Aufsätze in den deutschsprachigen Architekturzeitschriften 1789-1918. 8 Bde. Nendeln 1977.
- Wagner 1965.** Wagner, Fritz: Der Historiker und die Weltgeschichte. Freiburg/Br., München 1965.
- Wagner 1989.** Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelmischen Ära. Tübingen 1989. [= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte. Hrsg. v. Ulrich Hausmann u. Klaus Schwager. Bd. 9].
- Wagner 1991.** Wagner, Monika (Hrsg.): in Zusammenarbeit mit Franz-Joachim Verspohl u. Hubertus Gaßner: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. 2 Bde. Reinbek 1991.
- Wagner 1991a.** Wagner, Monika: Das Problem der Moderne. In: Wagner 1991, Bd. 1, S. 15-29.
- Wagner-Rieger 1969.** Wagner-Rieger, Renate: Die Wiener Ringsstraße - Bild einer Epoche. 2 Bde. Wien 1969.
- Wagner-Rieger 1975.** Wagner-Rieger, Renate u. Walter Krause: Historismus und Schloßbau. München 1975. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 28].
- Walpole 1903-1925.** Toynbee, Paget (Hrsg.): The Letters of Horace Walpole, fourth Earl of Orford. 19 Bde. Oxford 1903-1925.

- Walpole 1994 [1780; 1800].** Walpole, Horace: Über die englische Gartenkunst. [= The History of the Modern Taste of Gardening. (1780)] Übersetzt von August Wilhelm Schlegel (1800). Hrsg. v. Frank Maier-Solgg. Heidelberg 1994 [Zur Textgeschichte siehe Dobai 1974-1977, Bd. 2, S. 285].
- Walter 1988.** Walter, Bernhard: Rückführung von Kulturgut im internationalen Recht. Bremen 1988.
- Walzel 1910.** Walzel, Oskar: Das Prometheusymbol von Shaftesbury bis Goethe. Leipzig, Berlin 1910.
- Warburg 1988.** Warburg, Aby: Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von U. Raulff. Berlin 1988
- Warncke 1987.** Warncke, Carsten Peter: Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1987. [= Wolfenbütteler Forschungen. Hrsg. v. der Herzog August Bibliothek. Bd. 33.].
- Warning 1975.** Warning, Rainer u. a. (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. München 1975.
- Warning 1987.** Warning, Rainer: Zur Hermeneutik des Klassischen. In: Bockhold 1987, S. 77-97.
- Warning 1993.** Warning, Rainer: Zur Archäologie von Klassiken. In: Voßkamp 1993, S. 446-465.
- Warnke 1970.** Warnke, Martin (Hrsg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970.
- Warnke 1973.** Warnke, Martin (Hrsg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973
- Warnke 1988.** Warnke, Martin: Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte. In: Belting u.a. 1988, S. 19-44.
- Wartburg 1967.** Wartburg, Walther von: Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes [...]. 6. Band / II. Teil. Basel 1967.
- Waskönig 1978.** Waskönig, Dagmar: Konstruktionen eines zeitgemäßen Stils zu Beginn der Industrialisierung in Deutschland. Historisches Denken in H. Hübschs Theorie des Rundbogenstils (1828). In: Brix/Steinhauser 1978, S. 93-105.
- Wasserman 1965.** Wasserman, Earl R. (Hrsg.): Aspects of the Eighteenth Century. Baltimore 1965.
- Watelet 1972 [1792].** Watelet, Claude-Henri u. P.-C. Lévesque: Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. Paris 1792. Nachdruck Genf 1972.
- Watelet/Lévesque 1972 [1792].** Watelet, Claude-Henri u. Pierre-Charles Lévesque: Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. 5 Bde. Paris 1792. Nachdruck Genf 1972.
- Watkin 1968.** Watkin, David: Thomas Hope 1769-1831 and the Neo-Classical Idea. London 1968.
- Watzdorf 1962.** Watzdorf, Erna von: Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des deutschen Barock. 2 Bde. Berlin 1962.
- Weber 1994.** Weber, Wolfgang: Zur Bedeutung des Antiquarianismus für die Entwicklung der modernen Geschichtswissenschaft. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 120-135.
- Wegner 1983.** Wegner, Reinhard: Der Exotismus-Streit in Deutschland. Zur Auseinandersetzung mit *primitiven* Formen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M., Bern, New York 1983. [= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 27.].
- Wehler 1973.** Wehler, Hans Ulrich: Geschichte als Historische Sozialwissenschaft. Frankfurt/M. 1973.
- Weidenfeld 1987.** Weidenfeld, Werner (Hrsg.): Das Geschichtsbewußtsein der Deutschen. Materialien zur Spurensicherung einer Nation. Köln 1987.
- Weidlé 1962.** Weidlé, Wladimir: Über die kunstgeschichtlichen Begriffe »Stil« und »Sprache«. In: Festschrift für Hans Sedlmayr. München 1962, S. 102-115.
- Weightman 1973.** Weightman, John: The Concept of the Avant-Garde. Explorations in Modernism. Bradford 1973.
- Weingart 1972.** Weingart, Peter (Hrsg.): Wissenschaftssoziologie 1. Wissenschaftliche Entwicklung als sozialer Prozeß. Frankfurt /M. 1972.
- Weisbach 1947.** Weisbach, Werner: Vom Geschmack und seinen Wandlungen. Basel 1947.
- Weiss 1992.** Weiss, Allen S.: Wer sind die Magier der Erde? Kritik der Ausstellung »Les Magiciens de la Terre« (Paris 1989). In: Bianchi 1992, S. 202-207.
- Weißhaupt 1979.** Weißhaupt, Winfried: Europa sieht sich mit fremdem Blick. Werke nach dem Schema der »Lettres persanes« in der europäischen, insbesondere der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. 2 Bde. [Bd. 2,1;2]. Frankfurt/M., Bern, Las Vegas. 1979. [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Literatur und Germanistik. Bd. 279].
- Weitmann 1989.** Weitmann, Pascal: Die Problematik des Klassischen als Norm und Stilbegriff. In: Antike und Abendland 35 (1989), S. 150-186.
- Wellek 1965.** Wellek, René: The Term and Concept of »Classicism« in Literary History. In: Wasserman 1965, S. 105-128.
- Wellmer 1985.** Wellmer, Albrecht: Kunst und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. [Vortrag aus Anlaß des fünfundsiebzigjährigen Bestehens des Deutschen Werkbundes in München, 10.10.1982]. In: Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt/M. 1985, S. 115-134.
- Welsch 1986.** Welsch, Wolfgang: Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie. In: Koslowski/Spaemann/Löw 1986, S. 237-257.
- Welsch 1987.** Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1987.
- Welsch 1988.** Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988.
- Welsch 1988a.** Welsch, Wolfgang: Einleitung. In: Welsch 1988, S. 1-43.

- Welzel 1931.** Welzel, Hans: Die kulturphilosophischen Grundlagen der Naturrechtslehre Samuel Pufendorfs und ihre kulturhistorische Bedeutung. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 9 (1931), S. 585-606.
- Werber 1992.** Werber, Niels: Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation. Opladen 1992.
- Wescher 1978.** Wescher, Paul: Kunstraub unter Napoleon. Berlin 1978².
- Westfall 1969.** Westfall, Carol William: Painting and the Liberal Arts: Alberti's View. In: Journal of the History of Ideas 30 (1969), S. 487-506.
- WHC-Guidelines 1996.** United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation. Intergovernmental Committee for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage: Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. Revidierte Fassung, Stand: Februar 1996.
- Wheler 1682.** Wheler [Wheeler], George: A Journey into Greece, by George Wheler Esq., in Company of Dr. Spon of Lyons [...] With Variety of Sculptures. London 1682.
- White 1986 [engl. 1978].** White, Hayden: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Einführung von Reinhart Koselleck. Stuttgart 1986. [= Sprache und Geschichte, Bd. 10].
- White 1990 [engl. 1987].** White, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt/M. 1990.
- White 1991 [engl. 1973].** White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Aus dem Amerikanischen von Peter Kohlhaas Frankfurt/M. 1991.
- Whitford 1977.** Whitford, Frank.: Japanese Prints and Western Painters. London 1977.
- Wichmann 1972.** Wichmann, Siegfried: Bildnisse außereuropäischer Völker in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In: München 1972, S. 28-35.
- Wiebenson 1969.** Wiebenson, Dora: Sources of Greek Revival Architecture. London 1969.
- Wiebenson 1978.** Wiebenson, Dora: The Picturesque Garden in France. Princeton 1978.
- Wiedemann 1993.** Wiedemann, Conrad: Deutsche Klassik und nationale Identität. Eine Revision der Sonderwegs-Frage. In: Voßkamp 1993, S. 541-569.
- Wiemers 1989.** Wiemers, Michael: Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento. Eine Stellungnahme zur bisherigen Forschung. In: Harprath/Wrede 1989, S. 39-60.
- Wien 1985.** Europa und die Kunst des Islam. 15. bis 18. Jahrhundert. Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien 1983. Wien, Köln, Graz 1985.
- Wien 1986.** Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt. Eine Ausstellung anlässlich des 500. Jahrestages der Entdeckung Amerikas. Künstlerhaus Wien, Nationalgalerie Budapest, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln; 1986-1987. Wien 1986.
- Wien 1994.** Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst. 1730-1930. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Musée du Louvre, Paris; National Gallery of Kanada, Ottawa. Wien 1994.
- Wieseltier 1995.** Wieseltier, Leon: Against Identity: Wider das Identitätsgetue. In: Die Zeit 8 (17.2.1995), S. 57-58.
- Wiesinger 1973.** Wiesinger, Liselotte: Die Anfänge der Jesuitenmission und die Anpassungsmethode des Matteo Ricci. In: Berlin 1973, S. 12-17.
- Wiesner 1977.** Wiesner, Ulrich: Die Geschichte der Abteilung Asien. In: Goepper, Roger, Dieter Kuhn u. Ulrich Wiesner: Zur Kunstgeschichte Asiens. 50 Jahre Lehre und Forschung an der Universität zu Köln. Wiesbaden 1977.
- Willey 1985.** Willey, Gordon R.: Das Alte Amerika. Berlin 1985. [= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 19].
- Williams 1972.** Williams, Raymond: Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. Studien zur historischen Semantik von »Kultur«. München 1972.
- Winckelmann 1815.** Winckelmann's Werke. Herausgegeben von Heinrich Meyer und Johann Schulze. 7 Bde. Dresden 1815.
- Winckelmann 1952-1957.** Johann Joachim Winckelmann: Briefe. In Verbindung mit Hans Diepolder, herausgegeben von Walter Rehm. 4 Bde. Berlin 1952-1957.
- Winckelmann 1964 [1764].** Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. Vollständige Ausgabe. [Nach der Ausgabe Dresden 1764]. Herausgegeben von Wilhelm Senff. Weimar 1964.
- Winckelmann 1964 [1766].** Winckelmann, Johann Joachim: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766. Nachdruck Baden-Baden 1964.
- Winckelmann 1966 [1767].** Winckelmann, Johann Joachim: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1767. Nachdruck Baden-Baden 1966.
- Winckelmann 1969 [1755; 1756].** Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung. [Nach der zweiten, vermehrten Auflage. Dresden, Leipzig 1756]. Hrsg. v. Ludwig Uhlig. Stuttgart 1969.
- Wind 1980.** Wind, Edgar: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik. (1931). In: Wuttke 1980, S. 401-417.
- Wittkau 1992.** Wittkau, Annette: Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems. Diss. Hannover 1989. Göttingen 1992.
- Wittkower 1942.** Wittkower, Rudolf: Die Wunder des Ostens: Ein Beitrag zur Geschichte der Ungeheuer. In: Wittkower 1984, S. 87-150. [Journal of the Warburg and Courtauld Institute 5, 1942].

- Wittkower 1957.** Wittkower, Rudolf: Marco Polo und die Bildtradition der »Wunder des Ostens«. In: Wittkower 1984, S. 151-179. [Oriente Poliano, Rom 1957].
- Wittkower 1965.** Wittkower, Rudolf: Imitation, Eclecticism, and Genius. In: Wassermann 1965, S. 143-161.
- Wittkower 1966.** Wittkower, Rudolf: Orient und Okzident: Das Problem kultureller Wechselbeziehungen. In: Wittkower 1984, S. 9-20. [East-West in Art, Bloomington/Indiana, London 1966].
- Wittkower 1972.** Wittkower, Rudolf: Hieroglyphen in der Frührenaissance. In: Wittkower 1984, S. 218-245. [Development in the Early Renaissance (Hrsg. v. Levy), Albany, New York 1972].
- Wittkower 1974.** Wittkower, Rudolf: Gothic Versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth Century Italy. New York 1974.
- Wittkower 1984.** Wittkower, Rudolf: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance. Köln 1984. [Allegory and the migration of symbols. London 1977].
- Wittkower 1984a.** Wittkower, Rudolf: Palladio and English Palladianism. London ²1984.
- Wittkower 1990.** Wittkower, Rudolf: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus. München ²1990.
- Wolfenbüttel 1976.** Die neue Welt in den Schätzen einer alten europäischen Bibliothek. Ausst. Kat. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1976.
- Wölfflin 1915.** Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.
- Wood 1753.** Wood, Robert: The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor in the Desart. London 1753.
- Wood 1757.** Wood, Robert: The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coclosyria. London 1757.
- Wood 1819.** Wood, Robert: Les Ruines de Palmyre. Autrement dite Tedmor au Désert. Préface par Robert Wood. Paris 1819.
- Wrede 1993.** Wrede, Henning: Antikenstudium und Antikenaufstellung in der Renaissance. In: Kölner Jahrbuch 26 (1993), S. 11-25.
- Wrede 1994.** Wrede, Henning: Die Entstehung der Archäologie und das Einsetzen der neuzeitlichen Geschichtsbetrachtung. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 95-119.
- Wren 1965 [1750].** Wren, Christopher d. J.: Parentalia, or Memoirs of the Family of the Wrens, viz. of Mathew, Bishop of Ely, Christopher, Dean of Windsor, &c., but chiefly of Sir Christopher Wren [...], compiled by his son Christopher; now published by his grandson, Stephen Wren [...]. London 1750. Nachdruck Farnborough 1965.
- Wright 1767.** Wright, William: Grottesque Architecture, or Rural Amusement; Consisting of Plans, Elevations and Sections for Huts, Retreats, Summer and Winter Hermitages, Terminaries, Chinese, Gothic and Natural Grottoes, Cascades, Baths, Mosques, Moresque Pavilions, Grottesque and Rustic Seats, Greenhouses etc., many of which may be executed with Flints, Irregular Stones, Rude Branches, and Roots of Trees. London 1767.
- Wunberg 1971.** Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Frankfurt/M. 1971.
- Wuthenow 1983.** Wuthenow, Ralph-Rainer: Die erfahrene Welt. Europäische Reiseliteratur im Zeitalter der Aufklärung. Frankfurt/M. 1983.
- Wuthenow 1985.** Wuthenow, Ralph Rainer: Inselglück. Reise und Utopie in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts. In: Voßkamp 1985, Bd. 2, S. 320-335.
- Wuttke 1980.** Wuttke, Dieter (Hrsg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise. 2., verb. u. bibliographisch ergänzte Aufl. Baden-Baden 1980.
- Wuttke 1980a.** Wuttke, Dieter: Nachwort. In: Wuttke 1980, S. 601-638.
- Yamada 1935.** Yamada, Chisaburō: Die Chinamode des Spätbarock. Berlin 1935.
- Yates 1964.** Yates, Frances Amelia: Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. Chicago 1964.
- Yates 1966.** Yates, Frances Amelia: The art of memory. London 1966.
- Young 1978.** Young, David: Montesquieu's View of Despotism and His Use of Travel Literature. In: Review of Politics 40 (1978), S. 149-182.
- Zacharias 1990.** Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990.
- Zander-Seidel 1980.** Zander-Seidel, Jutta: Kunstrezeption und Selbstverständnis. Eine Untersuchung zur Architektur der Neurenaissance in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Erlangen 1980. [= Erlanger Studien (Hrsg. v. Detlef Bernd Leistner u. Dietmar Peschel), Bd. 28].
- Zerner 1976.** Zerner, Henri: Alois Riegl: Art, Value and Historicism. In: Daedalus 105, Winter 1976, S. 177-188.
- Zijlmans 1995.** Zijlmans, Kitty: Kunstgeschichte als Systemtheorie. In: Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 251-277.
- Zimmermann 1989.** Zimmermann, Reinhard: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form. Wiesbaden 1989.
- Zinser 1982.** Zinser, Hartmut: Cuzco und Rom. In: Kohl 1982, S. 183-185.