

GABRIELE BICKENDORF

Fiorillo und der »[...] Blick eines geübten Diplomaters«

I.

»Wiewohl ein gesundes Urtheil und ein treues Auge auch hierin eine bedeutende Einsicht verschaffen können, so reicht dieß doch nicht hin, um mit völliger Sicherheit zu reden. Es wird dazu praktische Fertigkeit im Zeichnen, und ein durch mannigfaltige Vergleichung geschärfter Blick erfordert, der, wie der eines geübten Diplomaters über das Alter und die Echtheit einer Urkunde entscheidet, einem Gemählde die Zeit der Entstehung, die Schule und endlich den bestimmten Urheber ansieht.«¹

Mit diesen Worten kennzeichnete Fiorillo im 1801 erschienenen zweiten Band der ›Geschichte der zeichnenden Künste‹ die Voraussetzungen kunstgeschichtlicher Forschung. Aus heutiger Perspektive befremdet die Formulierung, sind wir doch gewohnt, dem kunsthistorischen Blick eine Qualität *sui generis* zuzuschreiben. An der Stelle, an der wir aus dem modernen Selbstverständnis der Disziplin heraus einen Hinweis auf eine wenn nicht kunstgeschichtliche, dann zumindest ästhetische Sichtweise erwarten würden, konfrontiert Fiorillo seine Leser mit dem Vorbild der allgemeinen Urkundenlehre. Diese Tatsache ist nicht nur erstaunlich und macht den historischen Bruch deutlich. Ich wage zu behaupten, daß sie darüber hinaus auch einen wunden Punkt trifft und ich wage ebenfalls zu behaupten, daß dieser wunde Punkt etwas damit zu tun hat, daß Johann Domenico Fiorillo zu den vergessenen Ahnen der Kunstgeschichte gehört.

Fiorillo ist ein Stiefkind der Wissenschaftsgeschichte, dessen Name im Schatten seiner Nachfolger fast verschwunden ist. Bekannt sind unter den Zeitgenossen die Vertreter der romantischen Kunsttheorie und der herzergeißenden Kunstliteratur: August Wilhelm, Friedrich und Caroline Schlegel sowie Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck. Bekannt sind ebenfalls Carl Friedrich von Rumohr und Gustav Friedrich Waagen als Wissenschaftler einer nachfolgenden Generation. Es stellt sich die Frage, warum Fiorillo neben ihnen bis in die jüngste Zeit nur marginaler Erwähnung wert schien, zumal ein erster Blick auf seine ›Geschichte der zeichnenden Künste‹ in ihrem Umfang und

¹ J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, Bd. II, Göttingen 1801, Vorrede S. XIII.

breiten europäischen Spektrum nicht den Anschein einer Marginalie erweckt. Und es stellt sich die Frage, ob die Begründung dafür nicht nur auf der wissenschaftshistorischen Ebene, sondern gleichermaßen auf der der Wissenschaftshistoriographie zu suchen ist. Mit anderen Worten: ob nicht die Brille, mit der wir die Geschichte unserer Disziplin betrachten, eine Blindstelle hat, in der Fiorillo zusammen mit einem methodengeschichtlichen Traditionsstrang verschwindet.

Die Leitlinien für die disziplingeschichtliche Bewertung von Fiorillo setzte Wilhelm Waetzoldt. In seiner zweibändigen Arbeit über die ›Deutsche[n] Kunsthistoriker‹ widmete er Fiorillo fünf Seiten. Waetzoldts Aufmerksamkeit galt Fiorillos Rolle als Lehrer. Die Einrichtung seiner kunstgeschichtlichen Vorlesung bedeutete den ersten Schritt auf dem langen Weg des Faches zur Institutionalisierung und zur Professionalisierung. Vor allem betonte Waetzoldt die Tatsache, daß Fiorillo der Lehrer von Wackenroder, Tieck und Rumohr gewesen war. Seine Bedeutung in dieser Funktion faßte er in folgenden Sätzen zusammen:

»[...] C. Fr. von Rumohr schließlich wurde Fiorillos eigentlicher Schüler, Fortsetzer und Überwinder«.

»Was bei Fiorillo Versprechen ist, wird bei Rumohr Erfüllung«.²

Und als Begründung dieses Urteils führt Waetzoldt an:

»Der Geist der Polyhistorie des 18. Jahrhunderts war in diesem Malergelehrten noch lebendig [...]«.

»Ihm gelingt freilich noch nicht der Schritt von der Erudition zur Kritik«.³

Damit waren die Motive der Fiorillo-Rezeption festgelegt: »Polyhistorie«, »Erudition« und das Rüchlein des forschenden Dilettantismus eines Künstlers. Auf dieser Linie blieb im Prinzip auch Heinrich Dilly, der in seinen Studien zur ›Kunstgeschichte als Institution‹ 1979 die Einbindung von Fiorillos akademischer Lehre in seine Aufgaben als Zeichenmeister unterstrich sowie die Tatsache, daß sich seine Vorlesungen explizit an die Kunstliebhaber gerichtet hätten. Obwohl Waetzoldt geistesgeschichtlich und Dilly institutionengeschichtlich argumentierte, versetzten beide Autoren Fiorillo in das Vorfeld der von ihnen unterschiedlich bewerteten Anfänge der Kunstgeschichte als moderner Wissenschaft. Ein derartiger Gleichklang über eine Distanz von mehr als einem halben Jahrhundert hinweg verwundert, zumal die Zielrichtung der wissenschaftsgeschichtlichen Rekonstruktionen gegenläufig war. Waetzoldt ging es um die Ahnenreihe einer positiv bewerteten wissenschaftlichen Gegenwart, während Dilly eine Kritik an der aktuellen Praxis mit der Kritik am historistischen Wissenschaftsmodell des 19. Jahrhunderts verband. Damit erscheint nicht nur

2 W. Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker, Bd. I, Leipzig 1921, S. 288 und S. 292.

3 Waetzoldt: Kunsthistoriker (wie Anm. 2), S. 289f.

Fiorillos Standort in der Historiographie des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts einer erneuten Betrachtung wert, sondern auch seine wissenschaftsgeschichtliche Rezeption. Die Vermutung liegt nahe, daß der gleichbleibende Grundtenor in Fiorillos Beurteilung auf ein zentrales Motiv im kunsthistorischen Selbstverständnis verweist, das bislang methodische Brüche und intentionale Wendungen in der Disziplingeschichte überdauert hat. Es stellt sich die Frage, ob nicht das im Eingangszitat von Fiorillo thematisierte Verhältnis von kunsthistorischer und allgemeinhistorischer Forschung den Schlüssel zu beidem birgt: zu einem Verständnis Fiorillos, das die Diagnose defizitärer Wissenschaftlichkeit und damit defizitärer Modernität differenziert, und zur Deutung bemerkenswerter Kontinuitäten in der Disziplingeschichte.⁴

II.

In der Beurteilung Fiorillos ist die Disziplingeschichte des 20. Jahrhunderts wesentlich stärker dem Wissenschaftsverständnis des 19. Jahrhunderts verpflichtet, als das kritische Selbstverständnis dies auf den ersten Blick vermuten läßt. Sie wiederholt mit moderateren Formulierungen, aber mit den im Kern gleichen Argumenten die harsche Kritik, die die Schüler – allen voran Rumohr – an Fiorillos Arbeit geübt hatten. Von der Generation von Rumohr und Waagen stammt der Vorwurf der vorwissenschaftlichen Behandlung. Rumohr und Waagen sahen sich selbst nicht nur als Innovatoren der Kunstbetrachtung, sondern als diejenigen, die ihr erstmals in der Geschichte den Charakter einer Wissenschaft verliehen hätten. In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts suchten sie in zu Teilen stark polemischen Kontroversen ihre Position durchzusetzen. Ein Beispiel dafür war die Auseinandersetzung zwischen Waagen und Aloys Hirt in der Artistischen Commission, die die Eröffnung des Alten Museums in Berlin vorbereitete. Ein anderes Beispiel bildete Rumohrs Polemik gegen Fiorillo und gegen die Tradition, auf der er aufbaute. Der Effekt der Kontroverse Waagen-Hirt bestand im Umbau der Artistischen Commission, aus der Hirt ausschied und in die Waagen als festes Mitglied aufgenommen wurde. Die inhaltliche Umorientierung, die Waagen für die Museumskonzeption daraufhin durchsetzen konnte, war in der Tat weitreichend. Gegen Hirts Plan, ein Museum der Meisterwerke zu errichten, bei dem die Lücken durch Kopien ausgefüllt werden sollten, erreichte Waagen, daß ausschließlich Originale zur Ausstellung kamen. Ein Ordnungssystem nach Chronologie und Schulen sollte – zur Not auch anhand ästhetisch weniger hervorragender Stücke – die kunstgeschichtliche Entwicklung dokumentieren. Waagen leitete damit einen Historisierungsschub in

4 H. Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt/M. 1979, S. 174-83.

der musealen Präsentation ein, der Einbußen auf der ästhetischen Seite billigend in Kauf nahm. Dieses Resultat erscheint auf den ersten Blick gegenläufig zu den Auswirkungen von Rumohrs Polemik.⁵

Unter dem Verdikt der Vorwissenschaftlichkeit kappte Rumohr denjenigen Strang der italienischen Kunstbetrachtung, der sowohl theoretisch-methodisch als auch personell auf das engste mit der allgemeinhistorischen Forschung verwoben war. Den Wissenschaftscharakter seiner eigenen ›Italienischen Forschungen‹ suchte er dagegen durch einen Rekurs auf die deutsche Kunsttheorie von Winckelmann bis Herder zu begründen. Damit erscheint sein Vorgehen als ein Schritt der Enthistorisierung und Ästhetisierung der Kunstgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts, verbunden mit einer Germanisierung. Seit Rumohr gilt die wissenschaftliche Kunstgeschichte als ein Produkt des deutschen Geistes. Tatsächlich jedoch kann der ausgreifende philosophische Vorspann kaum als theoretisch-methodische Begründung der ›Italienischen Forschungen‹ verstanden werden. Vielmehr stehen beide Teile seltsam unverbunden nebeneinander, was bereits Dilly 1979 bemerkte. Rumohrs Untersuchungstechniken, sein kritischer Maßstab und seine historiographische Konzeption sind nicht allein aus den Vorgaben von Herder, Goethe oder auch Winckelmann abzuleiten, nicht alleine aus Philosophie und Kunsttheorie.⁶

Die methodischen Wurzeln der historisch-kritischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts reichen weiter in das 18. Jahrhundert hinunter und sie überschreiten die Grenzen einer deutschen Fachdisziplin. Der nationale und der disziplinäre Rahmen sind selbst Konstrukte des 19. Jahrhunderts. Die Voraussetzungen der modernen Kunstgeschichte als einer historischen Erfahrungswissenschaft wurden mit dem Rationalisierungsschub der historischen Aufklärung geschaffen und im fächerübergreifenden Austausch der internationalen Gelehrtenrepublik verbreitet. Diese Voraussetzungen liegen auf den Ebenen der Historisierung der Kunstbetrachtung: ihrer forschungspraktischen Einbindung in den Kanon der allgemeinhistorischen Verfahrensweisen und in der Ausbildung analoger gegenstandsspezifischer Methoden. Die italienische Kunstliteratur

- 5 C. F. von Rumohr: Behandlung italienischer Kunstgeschichte, Kunstblatt 1820; ders.: Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey, in: Kunstblatt 1821; ders.: Italienische Forschungen, Bd. I, Berlin / Stettin 1827, S. 248-51, S. 282-87 u. S. 316f.; anonym (A. Hirt): Des Herrn Directors Dr. Waagen Bilder-Taufe und Aufstellung der Gemälde im Königlichen Museum zu Berlin, Leipzig 1832; G. F. Waagen: Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei, Berlin / Stettin 1832.
- 6 Rumohr: Italienische Forschungen, Bd. I, (wie Anm. 5), S. 1-133. Zur historisch-kritischen Methode bei Rumohr und Waagen vgl.: G. Bickendorf: Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, hrsg. von P. Ganz / M. Gosebruch / N. Meier / M. Warnke (= Wolfenbüttler Forschungen, Bd. 48) 1991, S. 359-74. Dilly: Kunstgeschichte (wie Anm. 4), S. 116-118.

spielte dabei eine hervorragende Rolle. In ihr wurden im Verlauf des 18. Jahrhunderts unter der Ägide des Maurinismus die Synthese einer Kunstbetrachtung im Sinne einer historischen Überrestforschung und einer historisierten Kennerschaft hergestellt, aus der die Konzeption einer vereinheitlichten »Storia dell' Arte« hervorging. Fiorillo kam die Funktion eines Vermittlers zu. Er faßte am Ende des Jahrhunderts den Stand der italienischen Forschung zusammen und reichte ihre Ergebnisse, vor allem aber ihr System und ihre Methoden an die deutsche Kunstgeschichte weiter. Ausdrücklich bezog er sich in der Einleitung zur ›Geschichte der zeichnenden Künste‹ auf Antonio Maria Zanetti und Luigi Lanzi:

»Lanzi, an dessen Plan und Methode ich mich näher gehalten habe [...]«.⁷

Mit beiden Namen beschrieb Fiorillo den Bogen von der erstmaligen Anwendung des Kollektivsingulars der ›Storia dell'Arte‹ in Zanettis lokalhistorischer Studie ›Della Pittura veneziana‹ und seiner Entfaltung im System der Schulen und Epochen in Lanzis ›Storia pittorica della Italia‹. In seinem Rekurs auf den »geübten Diplomatiker« verwies er darüber hinaus auf die methodische Basis im italienischen Maurinismus.

III.

Die erste Systematik der allgemeinen Urkundenlehre mit dem Titel ›De re diplomatica‹ entstand 1681 im Kloster von St. Maur bei Paris, dem benediktinischen Zentrum historischer Forschungen. Mit dem Werk wurde ein neuer Standard der Forschung begründet, der erkenntnislogisch auf dem juristischen Modell der Wahrheitsfindung beruhte. Der Autor, Jean Mabillon, entfaltete das »Discrimen veri ac falsi«, die Unterscheidung von »wahr« und »falsch«, in einem methodischen Regelwerk der Quellenkritik und der Paläographie. Die maurinische Forschung begann als Quellenforschung zur Kirchengeschichte, wurde aber polyhistorisch in Richtung auf eine allgemeine Kulturgeschichte hin ausgeweitet, in deren Rahmen die nichtschriftlichen Überreste zunehmend an Bedeutung gewannen. Dazu gehörten auch die Werke der bildenden Kunst aller Gattungen (Abb. 1). Sie wurden ebenso wie die schriftlichen Quellen gesammelt, wenn möglich zeichnerisch kopiert, mit Hilfe der historischen Forschungstechniken datiert und zusammen mit den Schriftquellen ediert. Mabillon behandelte sie als Quellen der historischen Erkenntnis. Sein Nachfolger Bernard de Montfaucon entwickelte darauf aufbauend sein Konzept einer Rekonstruktion der Geschichte aus der visuellen Überlieferung, einer ›Histoire

7 Fiorillo: *Zeichnende Künste*, Bd. I, 1798 (wie Anm. 1), S. XIV; G. Bickendorf: *Des mauristes à l'école de Berlin: vers une conception scientifique de l'histoire de l'art*, in: Edouard Pommier (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art, Tome II: XVIII^e et XIX^e siècles* (Conférences et colloques du Louvre), Paris 1997, S. 141-175.

par les Monumens«. Die »Antiquité expliquée par les Monumens« und die »Monumens de la Monarchie française« führten das Modell für die vorklassische und die klassische Antike und für das Mittelalter fort (Abb. 2).⁸

Die Folgen der maurinischen Revision der Geschichtsforschung waren nachdrücklich. In ganz Europa entstanden maurinische Schulen, unter denen die italienische, die »Scuola Mabillona« wie sie in bezug auf Jean Mabillon dort genannt wurde, eine hervorragende Stellung einnahm. In Italien bildete die Rezeption und Weiterentwicklung der maurinischen Methoden die forschungspraktische Basis für die Wende in die historische Aufklärung. Die Kunstbetrachtung nahm als integraler Bestandteil der historischen Forschung an diesem Prozeß teil und spielte darin eine gewichtige Rolle. Die Ursache dafür lag sowohl in einer theoretisch-methodischen Konzentration auf die profane Kulturgeschichte als auch in der Tatsache, daß die Formgeschichte zum Indikator für einen gesamtulturellen Standard erhoben wurde. Letzteres betraf gleichermaßen die Ergebnisse der Paläographie, Epigraphik, Numismatik und der Kunstbetrachtung.⁹

Als herausragende Leistung der historischen Aufklärung in Italien gilt die sogenannte Entdeckung des Mittelalters, als ihre Schattenseite die Etruskologie. Entdeckt wurde in bisher unbekanntem Umfang die materielle Überlieferung: angefangen bei den archäologischen Objekten, die bei den ersten kontrollierten und systematischen Grabungen an den etruskischen Stätten geborgen wurden, über die Quellenschriften zum Mittelalter bis hin zu den Inschriften, Münzen, Skulpturen und Werken der Malerei, Miniaturmalerei und des Kunsthandwerks. Die Techniken zur Gegenstandssicherung, der Echtheitsprüfung, Datierung und Lokalisierung spielten eine zentrale Rolle. Das Erbe der Mauriner wurde dabei kritisch ergänzt und erweitert. In einem weiterreichenden Sinne bedeutete die Entdeckung des Mittelalters die Entdeckung seiner Folgen für die Neuzeit. In einer grundlegenden Revision des gesamten Geschichtsbilds mit seiner Gewichtung der Epochen begann die »Scuola Mabillona« die Abspaltung des Mittelalters aus dem Selbstverständnis aufzulösen. Erstmals wurde formuliert, daß die Wurzeln gegenwärtiger Verhältnisse und Einrichtungen zu einem großen Teil im Mittelalter zu suchen seien. Damit wurde die distanzlose Verknüpfung von Gegenwart und klassischer Antike in Frage gestellt, die es ermöglicht hatte, die Geschichten aus dem klassischen Altertum als Reservoir von

8 J. Mabillon: *De re diplomatica*, Paris 1681; ders.: *Iter Italicum*, Paris 1687; B. de Montfaucon: *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719; ders.: *Les Monumens de la Monarchie française*, Paris 1729.

9 A. Momigliano: *Mabillon's Italian Disciples*, in: ders.: *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford 1977, S. 277-93; Ludovico Antonio Muratori e la cultura contemporanea, *Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani*, Modena 1972.

Mustern für die aktuelle Praxis zu nutzen. Der Kernpunkt bei der Verschiebung der Nähe-Distanz-Relationen, die das Mittelalter der Neuzeit annäherte und die Antike in Distanz dazu brachte – sie im modernen Sinne archäologisierte – war die radikale Kritik an der Barbarenthese. Die humanistische Deutung vom Ende der Antike als gewaltsamer Zerstörung des römischen Reiches und seiner Kultur durch die unzivilisierten Barbaren, Goten und Langobarden voran, wurde auf allen Ebenen der historischen Forschung in Frage gestellt. Es war die Formgeschichte, in der die Barbarenthese zum ersten Mal schlüssig widerlegt wurde. Scipione Maffei legte in seiner Revision der älteren Paläographie und Epigraphik dar, daß sich die klassische Schrift in einem langsamen und schrittweisen Transformationsprozeß verändert habe, der bereits zu römischer Zeit begonnen hatte und erst um die Jahrtausendwende zum Abschluß gekommen war. Das Verschwinden der klassischen Schrift war Maffei zufolge nicht auf äussere Katastrophen zurückzuführen und das Auftauchen mittelalterlicher Formen nicht auf einen Import durch unzivilisierte Völker. Ludovico Antonio Muratori generalisierte Maffeis These zu einer allgemeinen Theorie, derzufolge sich die antike Gesellschaft und Kultur in einem internen Erosionsprozeß aufgelöst hatte und nach der die mittelalterlichen Formen aus den antiken Restbeständen hervorgegangen waren. Kunst und Kunsthandwerk aller Gattungen wurden von beiden Autoren in diesen Zusammenhang gestellt, wodurch auch für die Kunst die Konnotation der Goten mit der Gotik aufgehoben und für die frühmittelalterliche Kunst der Begriff des »modo romano« geprägt wurde. In einer Einführung von Kunstbetrachtung und Paläographie und Epigraphik dehnte Maffei die Methoden seiner Kritik der Schriftform auf die bildende Kunst aus. Sinnfällig wurde diese Verknüpfung in Maffeis Museen in Turin und Verona, in denen er Inschriftentafeln und Plastiken in bezug aufeinander präsentierte (Abb. 3). Beide Museen sollten der epigraphischen Schulung und Forschung dienen. Sie waren Ausbildungsstätten für den »Blick des Diplomaten« im Spezialgebiet der Epigraphik, und dieser Blick wurde zugleich auf die Werke der bildenden Kunst gerichtet.¹⁰

Montfaucons Werke zur »Historie par les Monumens« waren der erste große Beitrag der historischen Forschung zur aufgeklärten Visualisierung des Wissens und der Wissenschaften gewesen, die Diderot und d'Alembert als Panorama aller Gebiete in der Enzyklopädie präsentierten. Das Projekt des Mauriners traf in Italien auf besonders fruchtbaren Boden. Für die wiederauflebende Etrusko-

10 S. Maffei: *Istoria diplomatica*, Mantua 1727; ders.: *Verona illustrata*, Verona 1732, ders.: *Museum Veronese*, Verona 1749; *Nuovi studi Maffeiiani. Atti del convegno. Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano*, Verona 1985; L. A. Muratori: *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Modena 1738-42; die italienische Ausgabe erschien unter dem Titel: *Dissertazioni sopra le Antiquità Italiane*, Milano 1751-55.

logie waren die Monumente die einzigen authentischen Quellen, da die Schrift der Etrusker noch nicht entziffert werden konnte. In der Mittelalterforschung und der frühchristlichen Archäologie schloß das maurinische Konzept an die Tradition der Baronius-Schule mit ihren Sammlungen von zeichnerischen Kopien und den Publikationen von Reproduktionen an. Den Abbildungen in den Veröffentlichungen der »Scuola Mabillona« und ihrer Nachfolger kamen mehrere Funktionen zu. Sie dienten als »Beweise« von Thesen analog zu den Schriftquellen. Sie waren allgemein und leicht zugängliches Arbeitsmaterial für weitere Studien und ermöglichten die Umsetzung des Postulats serieller Vergleiche, das Maffei für die Paläographie und die Kunstbetrachtung aufgestellt hatte. Schließlich ließ ihre Zusammensetzung Bilder von Zusammenhängen entstehen. So entwarf Filippo Buonarroti im Abbildungsteil seiner Ausgabe von Dempsters ›De Etruria regali‹, der der Systematik des Antiquitas-Modells folgte, ein zusammenhängendes Bild der etruskischen Kultur (Abb. 4). Ebenfalls auf Buonarroti geht der Versuch zurück, die Geschichte vom Ursprung des Tafelbilds anhand der reproduzierten Monumente vom spätantiken und mittelalterlichen Diptychon über die Polyptychen bis zu den spätmittelalterlichen Anconen zu rekonstruieren (Abb. 5). Auf der Ebene der Geschichtskonstruktion in der Materialsystematisierung hatten die Publikationen von Reproduktionen Anteil am Vereinheitlichungsprozeß der Vielzahl von Einzelgeschichten zum Kollektivsingulär »Geschichte«.¹¹

Das Konzept der »Storia dell'Arte« entstand aus der Verbindung von historischer Überrestforschung und der historisierten Kennerschaft. Der Entstehungsort war – auf den ersten Blick paradoxerweise – die Lokalforschung. Die Lokalhistoriker standen vor dem Problem, den Zusammenhang ihrer örtlichen Überlieferung historiographisch überzeugend darzustellen und zugleich die Einheit der Methode zu wahren. Angesichts der Tatsache, daß die kunstgeschichtliche Mediävistik und die neuere Kunstbetrachtung mit inkompatiblen methodischen und historiographischen Modellen operierten, waren erhebliche Modifikationen eines der beiden Muster erforderlich. Das ältere der beiden Konzepte, Vasaris späthumanistisches Viten-Modell, wurde suspendiert und durch das Charakter-Modell der Kennerschaft ersetzt. Der Charakterbegriff bildete das Gelenk, mit dem im kennerschaftlichen Urteil, das heißt bei der Attribution, Datierung und Lokalisierung, die künstlerisch-technische Diagno-

¹¹ I. Herklotz: ›Historia sacra‹ und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom, in: Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale, Sora 1985, S. 23-74; F. Buonarroti: Thomae Dempsteri De Etruria regali, Firenze 1723-26; ders.: Osservazioni sopra tre dittici antichi d'avorio, in: ders.: Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure [...], Firenze 1716, S. 231ff.; M. Cristofani: Der ›etruskische Mythos‹ zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, in: Die Etrusker und Europa, Ausst.kat. Paris / Berlin 1992, 1993, S. 276-291.

se mit der Zuordnung zu einem bestimmten Autor, einer Zeit oder einer Region verbunden war. In dieser Funktion war der Charakterbegriff bereits im 17. Jahrhundert von der Paläographie in die frühen kennerschaftlichen Theorien von Mancini und Boschini übernommen worden. Bei den Kennern des 18. Jahrhunderts erfuhr das Verfahren eine erkenntnis- und kunsttheoretische Präzisierung sowie eine technische und historische Konkretisierung. Jonathan Richardson entwarf seine kennerschaftlichen Regeln nach den erkenntnistheoretischen Leitlinien von John Lockes Empirismus. Er entwickelte ein Stufenmodell der kunstkritischen Einordnung und verlangte eine Integration der Malereigeschichte in das kennerschaftliche Verfahren. Dazu fertigte er eine exemplarische Skizze der Lehrer-Schüler-Verhältnisse an, in die die wichtigsten europäischen Künstler eingeschrieben waren. Pierre Jean Mariette visualisierte im ›Recueil d'estampes‹ Malereigeschichte nach Schulen, bei der die Kenner den individuellen Charakter der einzelnen Meister wie auch den Schulcharakter aus der vergleichenden Betrachtung erschließen sollten. Zanetti schließlich erweiterte die allgemein-kunsttheoretischen Fassungen der Charakterbeschreibung um die präzise Angabe der jeweiligen technischen Merkmale.¹²

Das Schulmodell wurde im ausgehenden 18. Jahrhundert von der Lokalgeschichte übernommen. Gleichzeitig tauchte in ihr der Kollektivsingular der ›Storia dell'Arte‹ auf. Zanetti führte ihn 1771, das heißt sieben Jahre nach Winkelmanns ›Geschichte der Kunst des Alterthums‹, in seiner venezianischen Malereigeschichte ein. Aus der Addition der Lokalschulen konstruierte Lanzi an der Jahrhundertwende die nationale Einheit der italienischen Kunstgeschichte, die ›Storia pittorica della Italia‹. Nation, Schule, Epoche und Biographie bestimmten die historiographische Konzeption von Kunstgeschichte bei Lanzi und weit über Lanzi hinaus. Methodisch wurde die Kennerschaft in den Entwurf einer historischen Forschung eingepaßt. Das allgemeinverbindliche Wahrheitsideal war für Lanzi nach wie vor das »Discrimen veri ac falsi«. Ihm hatte die Kennerschaft als gegenstandsspezifisches Untersuchungsverfahren ebenso zu entsprechen wie die historischen Forschungstechniken. Lanzi betrachtete die kennerschaftlich gewonnenen Urteile als »intrinsische«, die mit Hilfe von Quellenkritik, Paläographie und Epigraphik eruierten Ergebnisse als »extrinsische Beweise« einer kunstgeschichtlichen Aussage.¹³

12 J. Richardson: *An Essay on the Whole Art of Criticism* (1718), in: ders.: *Works* (1773), Nachdruck Hildesheim 1969, S. 203-300; P. J. Mariette: *Recueil d'estampes*, Paris 1729-42; A. M. Zanetti: *Della pittura veneziana*, Venezia 1771.

13 Zanetti: *Pittura* (wie Anm. 12), S. VIII. L. Lanzi: *Storia pittorica della Italia o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana*, Bassano 1792, erweitert zur nationalen Malereigeschichte: ders.: *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795-96. Die dritte überarbeitete Fassung erschien posthum 1809.

Fiorillos Formulierung vom »Blick eines geübten Diplomaters« paraphraisierte eine Aussage Lanzis zur Methode des »Buon storico«. Um das kennerschaftliche Zuweisungsverfahren an einen Autor, einen Zeitabschnitt oder eine Schule zu verdeutlichen, benutzte Lanzi den Vergleich: »[...] siccome fan gli antiquari«. ¹⁴

IV.

Die Fachwissenschaft der Kunstgeschichte, zu deren Gründern sich Rumohr rechnete, baute in großem Umfang auf den Errungenschaften des 18. Jahrhunderts auf. Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts konstituierte sich als eine eigenständige, gleichwohl aber historische Disziplin auf der Grundlage eines umfassenden Historisierungsprozesses, den die Kunstbetrachtung unter dem Dach der historischen Forschung seit der Frühaufklärung erfahren hatte. Dieser Prozeß fand zuerst unter weitgehender Ausklammerung der ästhetischen Dimensionen der Kunstwerke statt. So paradox es klingt: Es war die radikale Entästhetisierung der Kunstbetrachtung, die Reduktion der Kunstwerke auf ihren kirchen- oder kulturgeschichtlichen Quellencharakter, die gerade wegen der Umgehung von Geschmacksfragen den Blick auf weite Materialgebiete des späteren Fachs eröffnete. Die Entdeckung des Mittelalters, die zu Recht stets in den Zusammenhang mit der Entstehung der modernen Kunstgeschichte gerückt wird, war nicht das Ergebnis eines Wandels im Geschmack und eines veränderten ästhetischen Empfindens. Die ästhetische Umorientierung mit ihrer Suspendierung der klassischen Norm und des wie immer gedeuteten Antikenideals fand erst statt, nachdem unter Zurückstellung der Fragen nach der Schönheit zuerst eine historische Bedeutungsebene eröffnet worden war: die glaubens- und kirchenhistorische sowie die profan-kulturgeschichtliche. ¹⁵

In einem von Geschmacksfragen weitgehend freien Raum wurden im 18. Jahrhundert nicht nur weite, zuvor nicht oder kaum beachtete Materialbereiche der Forschung eröffnet. In ihm fand auch die Ausbildung von Methoden und historiographischen Mustern statt, auf denen die Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts wie selbstverständlich aufbaute. Selbst der Prozeß der personellen und institutionellen Ablösung der Kunstgeschichte von der allgemeinhistorischen Forschung wurde bereits im 18. Jahrhundert auf der historiogra-

14 Lanzi: *Storia pittorica*, 1792 (wie Anm. 13), S. 17.

15 Beispielhaft für den Primat des Ästhetischen in der wissenschaftshistorischen Einschätzung sind die jüngsten Arbeiten von Francis Haskell: *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven / London 1993; ders.: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993.

phischen Ebene vorbereitet. Erste Tendenzen dazu zeigten sich in den gattungsgeschichtlichen Materialsystematisierungen in der Nachfolge Montfaucons und Maffei. Es folgte zeitgleich mit der Ausbildung des Begriffs der »Storia dell'Arte« in der Lokalhistorie eine darstellungstechnische Konzentration auf die Gattungsgeschichte: die Malereigeschichte bei Zanetti und Lanzi, die Geschichte der Plastik bei Leopoldo Cicognara. Zu dem Zeitpunkt, als die Vielzahl von Kunstwerken der Vergangenheit unter der Vorstellung einer sie verbindenden und einenden Geschichte darstellungstechnisch organisiert wurde, als die Autoren dieser kunstgeschichtlichen Werke sich als »Buon'Istorici« verstanden und als die Forschung einen Methodenapparat nach Maßgabe des historischen Wahrheitsideals entwickelt hatte, begann die Kunstgeschichte aus dem historiographischen Kontext der allgemeinen Kulturgeschichte auszuschneiden. Die interpretatorischen Defizite, die bei dieser Ablösung und der Konzentration auf eine nach Epochen, Schulen und Künstlern systematisierten Gattungsgeschichte entstanden, wurden im 19. Jahrhundert durch die Engführung vom künstlerischen Charakter mit einer ebenfalls den Charakterbegriff benutzenden Individual- und Sozialpsychologie der Epochen und Nationen kompensiert. Hierin schloß die Kunstgeschichte wieder an die allgemeine Geschichte an, indem sie die Interpretationsformen mit der Kritischen Historik teilte.¹⁶

Die Konstituierung als eigenständige Disziplin vollzog die Kunstgeschichte in Form einer »Specialgeschichte«, wie der Göttinger Historiker Johann Christoph Gatterer ihren Standort in seinen Entwürfen zur Universalhistorie beschrieb. Mit der allgemeinen Geschichte teilte auch die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts die allgemeinen theoretisch-methodischen Grundlagen, auf denen aufbauend die gegenstandsspezifischen Untersuchungsmethoden weiterentwickelt wurden. In die Phase der Institutionalisierung und Professionalisierung fiel die einseitige Betonung der Gegenstandsspezifik und eine Verschiebung in der Begründung des kunsthistorischen Verfahrens von der Methodologie zur Kunsttheorie. Dabei wurde, wie Rumohrs Einleitung zu den »Italienischen Forschungen« auf exemplarische Weise deutlich macht, nicht nur die Explikation des eigenen forschungspraktischen Vorgehens vernachlässigt, sondern auch die Verbindung mit der allgemeinen Geschichte auf dem Weg der Abspaltung großer Teile der eigenen Wissenschaftsgeschichte aus dem Selbstverständnis des Faches gerückt. Eine Wissenschaftshistoriographie, die Rumohrs Muster folgt, indem sie entweder die Ästhetik gegen die Historik ausspielt oder die kontinuierliche Verbindung von Kunstgeschichte und allgemeiner Geschichte einschließlich der theoretisch-methodischen Wandlungsprozesse ne-

16 Eine umfassende Untersuchung zum Thema: »Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert« der Verfasserin befindet sich zur Zeit im Druck.

giert und die Defizite der eigenen Disziplin zu den verschiedenen Zeitpunkten mit der Verbindung zur Geschichtswissenschaft zu erklären versucht, entwickelt Blindstellen.¹⁷

¹⁷ J. C. Gatterer: Vom historischen Plan und der sich darauf gründenden Zusammenfügung der Erzählungen (1767), in: H. W. Blanke/D. Fleischer (Hgg.): Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie, Bd. 1 (Die theoretische Begründung der Geschichte als Fachwissenschaft), Stuttgart/Bad Cannstadt 1990, S. 645.

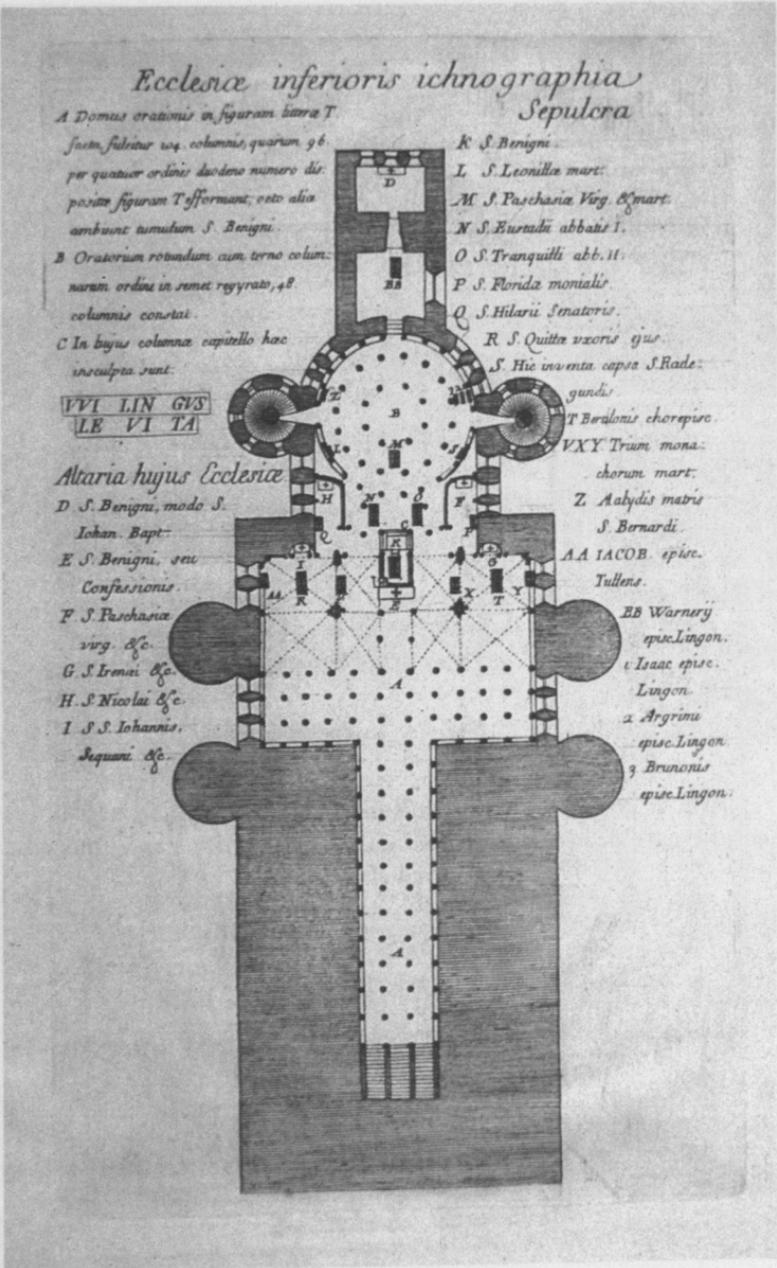


Abb. 1: St. Bénigne, Dijon,
aus: Annales Ordinis S. Benedicti, Bd. IV, 1707, Taf. nach S. 152.



Abb. 2: Prachthandschriften Karls des Kahlen und Lothars I., aus: Bernard de Montfaucon: Monumens de la Monarchie française, Bd. I, 1729, Taf. XXVI.

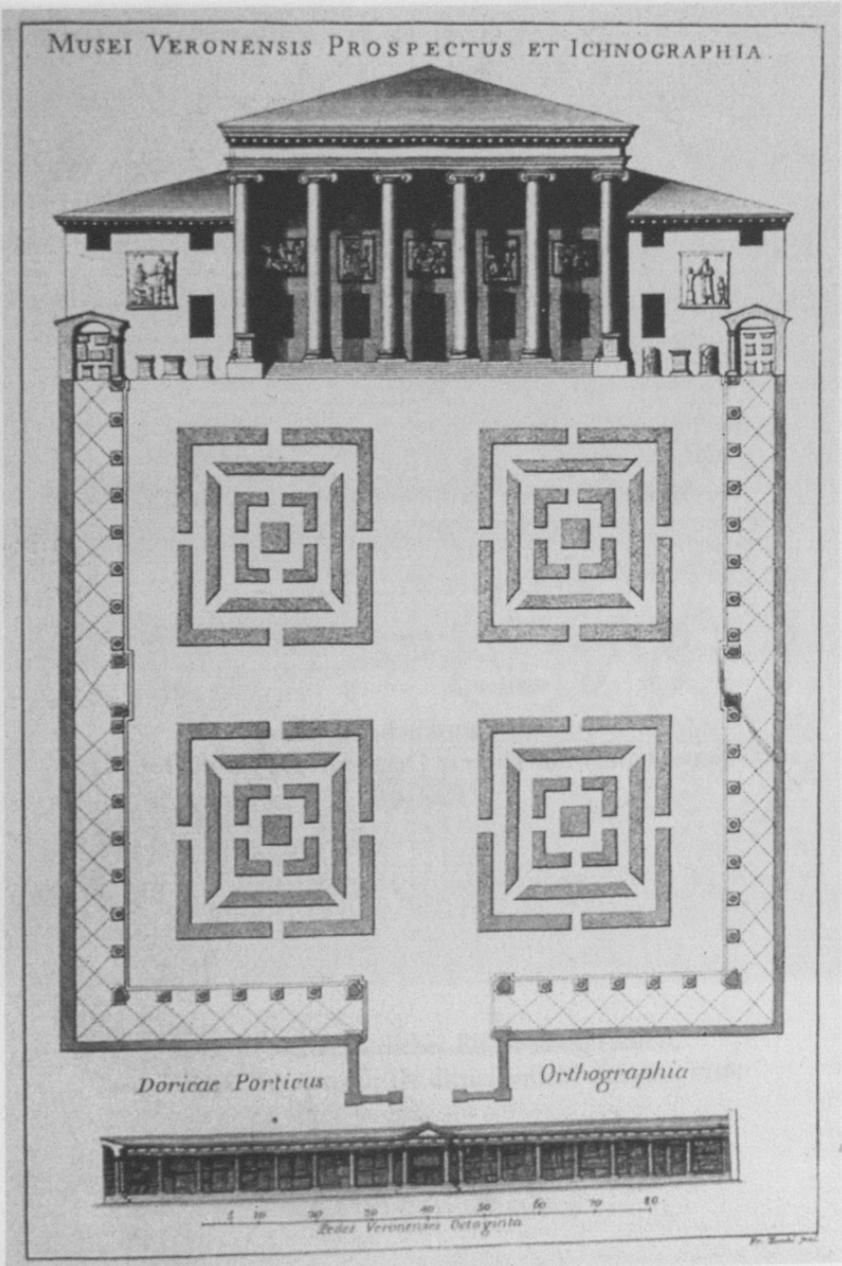


Abb. 3: Anlage des Lapidariums in Verona,
aus: Scipione Maffei: Museum Veronese, 1749, Frontispiz.



Abb. 4: Etruskische Chimäre,
 aus: Filippo Buonarroti: Thomae Dempsteri De Etruria regali, 1723.

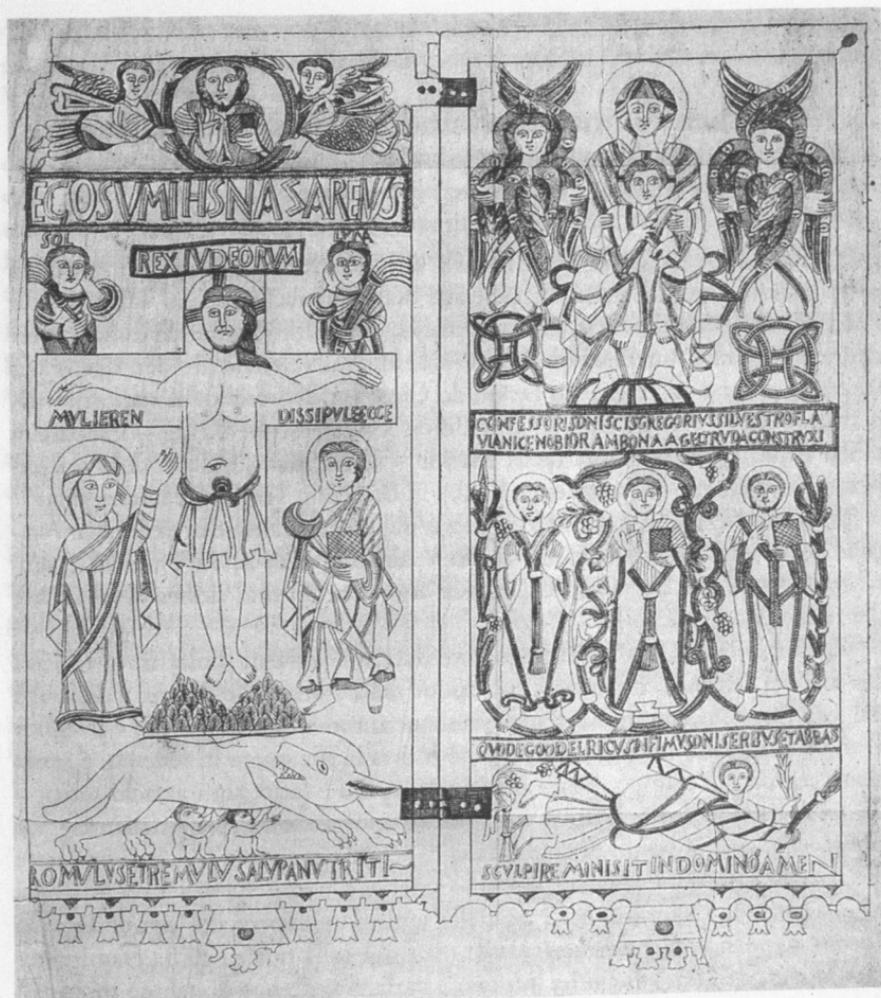


Abb. 5: Mittelalterliches Elfenbeindiptychon,
 aus: Filippo Buonarroti: Tre dittici antichi d'avorio, 1716.