

GABRIELE BICKENDORF

Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte

Von Winckelmann bis zur Berliner Schule

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) wird gemeinhin als »Vater der Kunstgeschichte« bezeichnet. Bis zu den jüngsten Publikationen ist diese Aussage in den Überblickswerken zur Geschichte der Kunstgeschichte zu lesen. Erinnerung sei hier nur an die jüngst von Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle herausgegebene Anthologie: Dem Text ist die Vaterschaftsfeststellung ein derart nachdrückliches Anliegen, dass sie gleich doppelt diagnostiziert wird.¹

Dem Werk Winckelmanns – vor allem der »Geschichte der Kunst des Altertums« von 1764 – wird bis heute gleich ein Bündel von Bedeutungen zugewiesen: Zuerst einmal dient es der Disziplin als Schnittstelle, an der zwischen wissenschaftlicher und vorwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Kunst unterschieden wird. Die ältere Kunstbetrachtung von Vasari an fällt damit unter das Verdikt der Voroder Unwissenschaftlichkeit. Sie wird einer Form der Künstlerbiographik zugerechnet, die nicht hinreichend zwischen Fakten und Fiktion unterschied, einer detailversessenen Antiquarie ohne historiographischen Kontext oder einer Kunsttheorie und Kunstkritik, denen es entweder an empirischer Sättigung oder an historischer Dimension gemangelt haben sollte.²

Zugleich aber diente Winckelmanns Œuvre der nationalen Ausgrenzung. Die gebetmühlenartig wiederholte Auffassung, Kunstgeschichte als Wissenschaft sei »deutscher Zunge«, basiert auf einer Konstruktion der Disziplingeschichte, die eine »Germanisierung« des Faches von Winckelmann ausgehend bis zum großdeutschen Einschluss der Österreicher betrieb. Sie benennt Winckelmann als »Vater«, den deutschen Idealismus von Johann Gottfried Herder bis Georg Wilhelm Friedrich Hegel als Geburtshelfer und die deutsche Romantik, die angeblich das Mittelalter entdeckt haben sollte, als Ziehmutter. Für diese Konstruktion wurden mit Archäologie, Philosophie und poetischer Literatur disparate Wissensgebiete zusammengezogen: Die Archäologie lieferte dabei den Leitbegriff »Kunstgeschichte«, die Philosophie die geschichtstheoretischen Modelle und die Literatur die ästhetische Würdigung eines bislang lediglich in Deutschland weitgehend unbeachteten Materialbereichs. Völlig aus dem Blick geriet dagegen die kunsthistorische Forschung im engeren Wortsinn, die allerdings in der Tat in Deutschland während des 18. Jahrhunderts wenig nennenswerte Resultate vorweisen konnte. Die Anfänge der institutionalisierten und

universitär professionalisierten Disziplin sollten dann in der vor mir als »historisch-kritisch« bezeichneten Kunstgeschichte von Carl Friedrich von Rumohr und Gustav Friedrich Waagen liegen, gefolgt von Franz Kugler und Carl Schnaase, Jacob Burckhardt und Heinrich Gustav Hotho, um schließlich in die Ausbildung der beiden großen Schulen in Wien und Hamburg zu münden.³

Der Prozess der nationalen Ausgrenzung begann erstaunlich früh. Bereits Winckelmann selbst stilisierte sich auf Kosten der internationalen Gelehrtenrepublik zum Neuerer. Seine Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der italienischen und französischen Altertumskunde liest sich als Philippika, an deren Ende der Leser den Eindruck gewinnen muss, dass der Erkenntnisgewinn dieser Werke gegen Null tendiere. Den revolutionären Gestus übernahmen seine Nachfolger. Allerdings verfuhrten sie anders mit den Vorgängern und Zeitgenossen jenseits der deutschen Grenzen. Die Diskreditierung wurde zunehmend leiser und im Gestus der Beiläufigkeit formuliert, bis sie schließlich ins Schweigen mündete. Der Vorgang lässt sich deutlich bei Rumohr beobachten: In den frühen Artikeln zur italienischen Kunstgeschichte, die Rumohr um 1820 veröffentlichte, findet sich noch eine intensive Kritik an den italianistischen Studien von Guglielmo della Valle, Luigi Lanzi und Domenico Fiorillo, während in seinem Hauptwerk, den »Italienischen Forschungen« von 1827-1831, die italienischen Autoren nur noch mit kleinen, allerdings überheblichen Seitenhieben bedacht wurden. Della Valles ausführliche Untersuchung zur Kunstgeschichte Sienas von den Anfängen bis zur Gegenwart, die »Lettere Sanesi« (1782-1786), Lanzis erster Versuch, die gesamte Malereigeschichte Italiens in einer umfassenden »Storia pittorica della Italia« (1795-1796) darzustellen und Fiorillos methodisch daran anschließende »Geschichte der zeichnenden Künste« (1798-1808) konnten dem Vergessen anheim fallen.⁴

Angesichts der Nationalisierung der deutschen Kunstgeschichte sollte man annehmen, dass auch der Gegenstand der Forschung selbst gleichermaßen nachdrücklich in die nationale Perspektive gerückt worden sei. Dies ist aber erstaunlicherweise nicht der Fall. Ich muss hier nicht ausführen, dass Winckelmann selbst sich in keinsten Weise für die deutsche Kunst interessiert hatte. Sein Anliegen war bekanntlich die klassisch-antike Kunst, vor allem die griechische Antike gewesen.

Die emphatische »Entdeckung« der deutschen Kunst wird dagegen allgemein in das ausgehende 18. Jahrhundert datiert und mit der nationalen Bewegung in Verbindung gebracht. Sie fand ihren deutlichsten Niederschlag in Goethes Abhandlung »Von deutscher Baukunst« zum Straßburger Münster (1772) und im Dürerbild von Wilhelm Wackenroder und Ludwig Tieck in den »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (1797). Vor allem bei den Romantikern finden sich die eindringlichen Beschreibungen nationaler Größe der Kunst und die Aufrufe an die Künstler der Gegenwart, sich auf das eigene künstlerische Erbe zurückzubedenken. Betrachtet man aber diese Form der »Entdeckung« in Hinblick auf ihre langfristigen Folgen für die konkrete Forschungspraxis, so ist festzustellen, dass vieles davon appellativ und programmatisch blieb.⁵

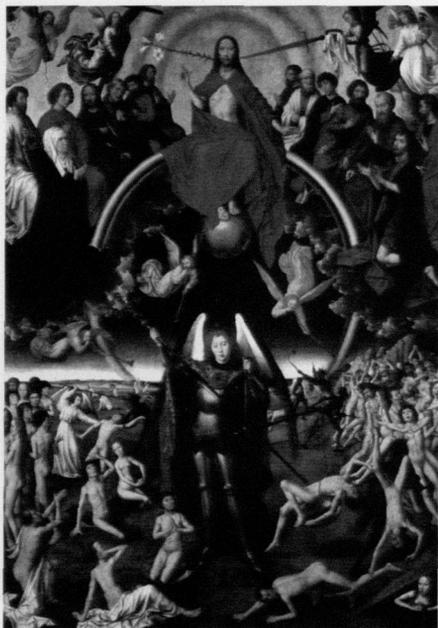


Abb. 1: Hans Memling, Das Jüngste Gericht, Triptychon, Mitteltafel, 221 x 161,5 cm, 1467-1473, Öl und Tempera auf Holz.

Gdańsk/Danzig, Nationalmuseum

Die kunsthistorische Forschung in Deutschland konzentrierte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in auffälliger Weise auf die italienische und die niederländische Kunst. Carl Friedrich von Rumohr ging mit seinen »Italienischen Forschungen« in die Wissenschaftsgeschichte ein und Gustav Friedrich Waagen mit seiner Studie über die Brüder van Eyck. Auch in den Handbüchern und in den ersten öffentlichen Museen dominierten Italiener und Niederländer. Hier wie dort bildeten die Werke aus Deutschland sogar den Problemfall: unterrepräsentiert, kaum erforscht und vor allem als kunsthistorisch zweitrangig klassifiziert. Die Geschichte der deutschen Kunst erscheint so als spät gezeugter Bankert: vom Vater ignoriert, anfänglich lieblos behandelt und schließlich nach dem Vorbild der älteren Geschwister aufgezogen.⁶

Die Schwierigkeiten mit der deutschen Kunst werden schon bei einem ersten Blick auf die Museumsgeschichte deutlich. Als die nationale Begeisterung nach den Befreiungskriegen hohe Wellen schlug, wurde die Idee geboren, in Berlin ein deutsches Nationalmuseum zu gründen. Es sollte unter anderem die von den Franzosen geraubten und dann restituierten Kunstwerke aus Deutschland aufnehmen. Nur gehörten dazu beileibe nicht nur Werke der deutschen Kunst. Eines der Hauptstücke im Museum sollte das »Jüngste Gericht« von Hans Memling und damit ein Werk der niederländischen Malerei werden, das nur aufgrund eines verwegenen Kunst-

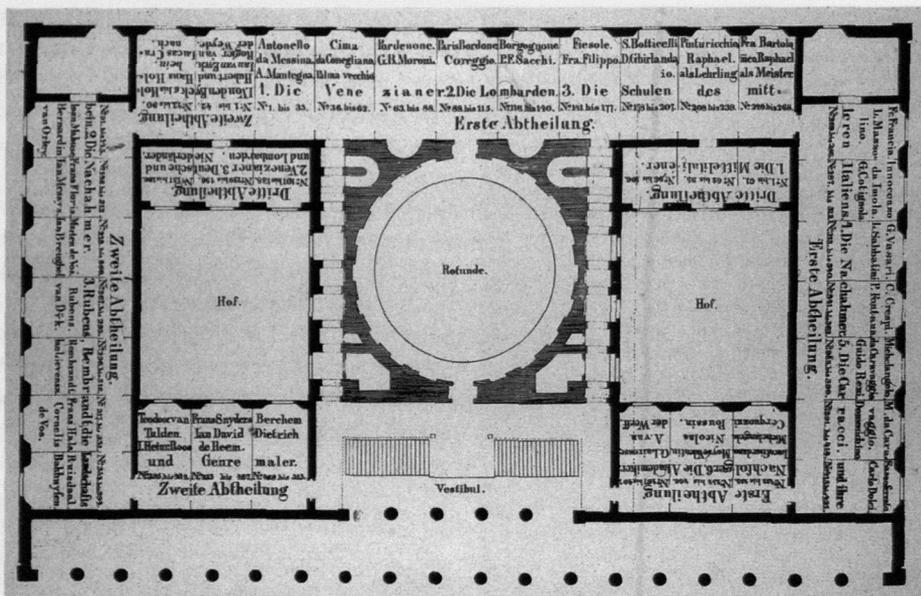


Abb. 2: Berlin, Altes Museum, Plan der Gemäldegalerie, aus: Gustav Friedrich Waagen, Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königl. Museums zu Berlin, Berlin, 1830.

raubes nach Danzig in die Marienkirche gelangt war (Abb. 1). Friedrich Förster beschrieb in seiner 1818 erschienenen »Sängerfahrt« euphorisch die Übernahme des Triptychons durch die preußischen Truppen in Paris. Allerdings kehrte das aus Brügge stammende Gemälde schließlich doch wieder nach Danzig zurück, da der Plan für das deutsche Nationalmuseum in Berlin nicht umgesetzt wurde. Es sollte sogar mehr als ein Jahrhundert dauern, bis das »Deutsche Museum« auf der Berliner Museumsinsel eröffnet wurde. Dabei erhielt es auch keinen eigenen Bau, sondern wurde im Nordflügel des Pergamonmuseums untergebracht, dessen Hauptattraktionen die vorderasiatische und die islamische Abteilung bildeten. Einen repräsentativen Ort fand die deutsche Kunst damit erst, als der Ausbau der Museumsinsel mit dem fünften Sammlungsbau 1930 abgeschlossen wurde.⁷

Als 1830 das Alte Museum eröffnet worden war, befanden sich nur wenige Werke deutscher Künstler darin. Wie ein Blick auf den Plan der Gemäldegalerie zeigt, der im Bestandskatalog von Gustav Friedrich Waagen veröffentlicht wurde, dominierten die Italiener die Sammlung, gefolgt von den Niederländern (Abb. 2). Die Gliederung in drei Abteilungen ist aus heutiger Sicht nicht ganz leicht nachzuvollziehen. Die erste Abteilung umfasste die italienischen Werke und wies eine Binnenaufteilung nach Schulen auf, beginnend im nördlichen Trakt mit den »Venezianern«, gefolgt von den »Lombarden«, den »Schulen Mittelitaliens«, deren Präsentation sich in den



Abb. 3: Lustgarten mit Dom und Altem Museum vom Schloss aus gesehen, um 1830, anonymer Stahlstich.

Ostflügel zog, den so genannten »Nachahmern«, den »Carracci und ihren Nachfolgern« sowie den »Akademikern«, wobei letztere bereits im Südflügel untergebracht waren. Die Klasse der »Akademiker« macht bereits deutlich, dass diese Hängung dem Schulsystem folgte und nicht der Vorstellung einer nationalen Kunstgeschichte, denn in ihr waren die Klassizisten ausgehend von Poussin zusammengefasst. So zeigt dann auch die zweite Abteilung – dem alten System des 17. und 18. Jahrhunderts folgend – die nordalpine Schule. Die erste Klasse umfasste bereits frühniederländische und deutsche Werke von den Brüdern van »Eyck bis zu Holbein« und Cranach. Im Westflügel folgten deren »Nachfolger« sowie »Rubens« und »Rembrandt« und schließlich im Südtrakt die niederländischen »Landschafts- und Genremaler«. Die dritte Abteilung schließlich enthielt kleinformatige Werke, die aus pragmatischen Gründen in den kleinen Kabinetten zwischen den nördlichen Sälen und den beiden Innenhöfen untergebracht waren. Sie enthielten wiederum drei Klassen: die »Mittelitaliener«, die »Venezianer und Lombarden« sowie »Deutsche und Niederländer«. Die im Museum an den Originalen visualisierte Kunstgeschichte enthielt somit keine deutsche Kunst – nur einige deutsche Künstler.⁸

Der Einrichtung des ersten öffentlichen Museums wurde in Preußen höchste kulturelle und damit auch politische Bedeutung zugewiesen. Dies machten allein schon die Wahl des Bauplatzes und des Architekten sichtbar. Carl Friedrich Schinkel (1781-

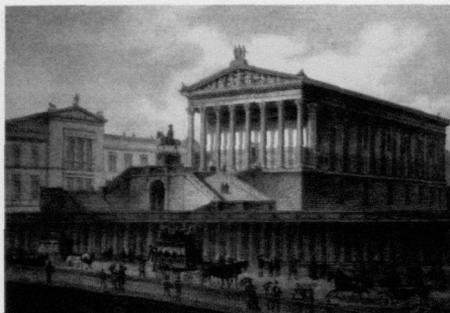


Abb. 4: Ludwig Rohbock, Nationalgalerie Berlin, um 1875, kolorierter Stahlstich.



Abb. 5: Pergamonmuseum, Fotografie des Bauplatzes, 1922.

1841) wurde als Baumeister berufen, der das Museum gegenüber der Hauptfassade des Preußischen Stadtschlusses errichtete (Abb. 3). Damit hatten drei der »sittliche[n] Mächte«, wie sie Gustav Droysen später nannte, mit repräsentativen Bauten ihren Ort auf der Spree-Insel: die Staatsmacht mit dem Königsschloss, die protestantische Kirche mit dem Dom sowie Kunst und Bildung mit dem Museum. Seit der Berufung von Wilhelm von Humboldt an die Spitze der »Artistischen Commission«, die die Einrichtung des Museums seit 1823 vorbereitete, war das Museum als Teil der preußischen Bildungsreform konzipiert worden. Drei Aufgaben wurden ihm zugewiesen: die ästhetische und kunsthistorische Bildung der Allgemeinheit, die Unterstützung der Künftlerausbildung und schließlich die Förderung der Wissenschaft. An dieser Stelle kam nationales Interesse ins Spiel. Nicht die Abbildung einer nationalen Kunst und ihrer Geschichte war das Ziel Humboldts, sondern vielmehr die Förderung nationaler Kultur durch Wissenschaft, wobei die wissenschaftlichen Institutionen von ihm explizit bezeichnet wurden als der »Gipfel, in dem alles, was unmittelbar für die moralische Cultur der Nation geschieht, zusammenkommt [...]«⁹

Erst im Jahr 1876, das heißt 46 Jahre nach der Eröffnung des Alten Museums, hielt die nationale Kunst Einzug auf der Museumsinsel. »Der deutschen Kunst« lautete die Inschrift auf dem Giebel des Nationalmuseums, das zur Heimstätte für die Kunst des 19. Jahrhunderts wurde (Abb. 4). Nationale Kunst war nun allein die Gegenwartskunst. Das Nationalmuseum öffnete fünf Jahre nach der deutschen Reichsgründung die Tore; die erste Idee dazu datierte allerdings in die Zeit des Alten Museums. Noch während der Planungsphase hatte Carl Friedrich von Rumohr, der Wilhelm von Humboldt und die Artistische Commission beriet, den Vorschlag unterbreitet, ein Museum für zeitgenössische Kunst einzurichten. Im gräkisierenden Weihetempel fand die Idee der Nation ihren Ausdruck in den Gemälden und Plastiken der Gegenwart. So fehlte dem Nationalmuseum die historische Tiefendimension, wie umgekehrt bereits der kunsthistorischen Sammlung im Alten Museum die Nation mangelte.¹⁰

1906 schließlich legte der damalige Generaldirektor Wilhelm von Bode eine »Denkschrift betreffend Erweiterungs- und Neubauten bei den Königlichen Museen in Berlin« vor, die die Einrichtung eines »Deutschen Museums für Malerei und Plastik« vorsah. Hier endlich sollte zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutsche Kunstgeschichte in der Reichshauptstadt visualisiert werden. Bekanntlich zog sich die Errichtung des Museumsbaus aufgrund erheblicher Kontroversen über Jahrzehnte hin. Als schließlich zur Hundertjahrfeier der Museumsinsel der Messelbau 1930 eröffnet werden konnte, bildeten der Pergamonaltar, das Markttor von Milet und das Ischtartor mit der Prozessionsstraße von Babylon das Herzstück des Museums. Das »Deutsche Museum«, das im Nordflügel eingerichtet worden war, enthielt nun ein weiteres Mal nicht nur deutsche Kunst. In seinen 38 Sälen waren vielmehr Werke der deutschen, niederländischen und französischen Kunst untergebracht. Unter der Hand war das »Deutsche Museum« schließlich wieder in ein Museum der nordalpinen Schulen mutiert und zeigte damit die »longue durée« der ursprünglichen Konzeption.¹¹

Die defizitäre Präsentation der nordalpinen Kunst insgesamt, vor allem aber der deutschen Kunst schien seit der Konzeption des Alten Museums als Problem bewusst gewesen zu sein. Gustav Friedrich Waagen, der seit 1830 Direktor der Gemäldegalerie war, lieferte die Erklärung dafür in seinem Bestandskatalog, der zur Museumseröffnung vorgelegt wurde. Zwei Gründe gab Waagen dafür an: einen historischen, der den Mangel an Objekten erklären sollte, und einen forschungsgeschichtlichen. Der Spezialist für Frühe Niederländer ging davon aus, dass in Deutschland wie auch in den Niederlanden die künstlerische Überlieferung durch Krieg und Glaubenskämpfe erheblich ausgedünnt worden sei. Für gewaltige Verluste machte er den Dreißigjährigen Krieg und den Bildersturm verantwortlich. So machte er geltend, »[...] daß in den Niederlanden durch die Bilderstürmerei im 16ten Jahrhundert, in Deutschland vorzüglich durch den dreißigjährigen Krieg, die meisten beglaubigten Gemälde [...] zu Grunde gegangen sind.« Darüber hinaus sah Waagen eine forschungsgeschichtliche Schiefelage zugunsten der italienischen Kunst. Die Tatsache, dass Italien auf eine kontinuierliche Forschungstradition von Vasari bis Lanzi zurückblicken konnte, während die nordalpinen Bestände nur lückenhaft aufgearbeitet waren, benannte er mit Nachdruck. Zur deutschen Kunst schrieb er: »Endlich ist das Erwachen des Interesses für diesen Theil der Geschichte der Malerei, und mit demselben ein gründliches Forschen darüber, noch zu jung, um Ergebnisse in dem Umfang zu liefern, in welchem man sie sich in der Folge versprechen darf.«¹²

Für die Konstruktion von Kunstgeschichte, wie sie Waagen dann in einem äußerst knappen Abriss seinem Katalog voranstellte, hatte diese Einschätzung erhebliche Konsequenzen. Waagens narrative historiographische Darstellung wich deutlich von der visuellen Präsentation der Werke im Museum ab. Das Ordnungsprinzip der Schulen, die dann in sich chronologisch gehängt waren, verwendete er nicht für seine Erzählung der Kunstgeschichte. Vielmehr erzählte er im Katalog die »eine Geschichte« der »einen Kunst«, wie sie Winckelmann mit der Bildung des doppelten

Kollektivsingulars präformiert hatte. In seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« hatte Winckelmann die vielen »Geschichten« der vielfältigen »Künste« in die »eine Geschichte« der »einen Kunst« transformiert: das heißt ein historiographisches Konzept entworfen, in dem die »eine Kunst« das Subjekt einer linear gedachten »einen Geschichte« wurde. Diese vereinheitlichte Kunstgeschichte, die von den Zeitgenossen naturhaft als »Entwicklungsgeschichte« mit inhärenten Kräften und einem kontinuierlichen Fluss aufgefasst wurde, unterteilte Waagen lediglich in neun große Epochen von den Anfängen der christlichen Kunst bis zum Jahr 1780. Erst innerhalb der Epochen fanden dann die verschiedenen Schulen als Varianten der einen Entwicklungstendenz mit ihren unterschiedlichen Ausprägungen Erwähnung. Die Differenz zwischen Katalogtext und musealer Ordnung reflektiert ein Auseinandertreten des visuellen und des narrativen Prinzips in der Darstellung von Kunstgeschichte. Der Text übernahm die Funktion einer notwendigen Ergänzung und Erweiterung, die dem Betrachter kunsthistorische Zusammenhänge deutlich machen sollte, die ohne Vorkenntnisse unmittelbar an den Werken nicht ablesbar schienen.¹³

Bemerkenswert an Waagens Entwurf ist dabei, dass die italienische Kunst den Leitfaden für die gesamte Konstruktion der »einen Kunstgeschichte« abgab. Bei einem Niederlande-Spezialisten ist dies mehr als erstaunlich und lässt sich wohl auch kaum allein mit Lücken im Objektbestand und einer mangelhaften Erforschung erklären. Tatsächlich muss ein weiterer Faktor hinzugerechnet werden, den Klaus Nehr in seiner Studie zu Fiorillos Behandlung hochmittelalterlicher Kunst in Deutschland herausgearbeitet hat: der latente Klassizismus und ein Kunstideal, das weiterhin der Kunst der italienischen Renaissance verpflichtet blieb. Ich möchte hier noch einen Schritt weiter gehen und von einem »historiographischen Italianismus« sprechen, der aller nationalen Rhetorik in Kunsttheorie und Ästhetik zum Trotz wirksam blieb. Selbst die nachdrücklichen Bemühungen, im Gegenentwurf zum Antikenideal einen eigenen deutschen und niederländischen Charakter dingfest zu machen, blieben italianistisch imprägniert. Waagen selbst hatte als einer der ersten einen solchen Versuch in seiner Eyck-Monographie vorgelegt, in der er die Freiheit vom antiken Vorbild und den daraus resultierenden Naturalismus als wesentliches Kennzeichen der frühniederländischen Malerei herausarbeitete. Aber auch dies blieb eine Definition ex negativo, die argumentativ im steten Vergleich zur italienischen Kunst entfaltet wurde.¹⁴

In nicht zu übertreffender Eindeutigkeit kam die Diskrepanz zwischen Patriotismus und Italienfixierung bei Johann Domenico Fiorillo zum Ausdruck. Unter dem direkten Eindruck der romantischen Bewegung hatte Fiorillo zu Beginn des 19. Jahrhunderts erstmals begonnen, den Objektbestand deutscher Kunst zu sammeln, zu sichten und historiographisch darzustellen. In einer Skizze dazu von 1803 formulierte er folgenden Passus, den ich in ganzer Länge zitieren möchte, um den inneren Widerspruch aufzuzeigen: »Die Künste nahmen in Deutschland denselben Gang wie bey den übrigen Europäischen Nationen; sie traten in den Dienst der Kirche und wurden bald mehr bald weniger, jedoch ununterbrochen betrieben. Ihr Aufblühen

aber und ihre Fortschritte im funfzehnten Jahrhundert, lassen sich nicht nach dem Maßstab Italienischer Kunst beurtheilen. Unsere Kunstwerke mußten, da es den Urhebern an allen antiken Mustern fehlte, stets einen gewissen Anstrich von Rohheit und Härte behalten. Die Vorliebe für die geschmacklose Pracht des Mittelalters, für goldene Hintergründe und dergleichen, konnte nicht eher verschwinden, als bis die Deutschen ihren Geist mit erhabenen Vorstellungen und Begriffen bereichert hatten, und an der Tiber humorisiert wurden. Selbst die Verpflanzung Italienischer Künstler in unsern rauhen Himmelsstrich, blieb lange hindurch von eingeschränkter Wirkung. Nur die Vervielfältigung guter Muster, die Läuterung des guten Geschmacks, und mit demselben die Begierde der begüterten Classen, vorzügliche Kunstwerke selbst zu besitzen, nur dieses konnte endlich allgemein einen gewissen Grad von Kunstsinn in Deutschland erwecken und einer deutschen Künstler-Schule ihr Daseyn geben.«¹⁵

Deutlicher konnte der Widerspruch nicht ausfallen, als erst die Unabhängigkeit von Italien zu behaupten, um dann genau das Gegenteil auszuführen. Die Eigenständigkeit der deutschen Kunst blieb im ästhetisch Defizitären und in Jahrhunderte langer Rückständigkeit hängen. Wenn die deutsche Kunst nur dort originär gewesen sein sollte, wo sie angeblich hart, roh und geschmacklos war, und wenn umgekehrt ästhetisch anspruchsvolle Kunst und guter Geschmack nur nach vorheriger Läuterung am Tiber denkbar waren, so hatte dies erhebliche Konsequenzen für die Historiographie.

Die Leitlinie, die Fiorillo 1803 in seinen »Fragmenten zur Geschichte der Mahlerey und Bildhauerey in Deutschland, von den Zeiten Carls des Großen, bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts« formuliert hatte, blieb für die folgenden drei Jahrzehnte wirksam. Fiorillo selbst entfaltete sie in seiner vierbändigen »Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden« von 1815-1820. Sie lag aber gleichermaßen auch Waagens Entwurf einer allgemeinen Kunstgeschichte zugrunde – nur mit dem einen Unterschied, dass sie 1830 nicht mehr explizit formuliert wurde, sondern untergründig den roten Faden seiner Geschichtserzählung bildete. Waagen hatte die logische Konsequenz aus Fiorillos Diktum gezogen, als er die italienische Kunstgeschichte zum Maßstab für die Konstruktion der »einen Kunstgeschichte« machte, in der dann die niederländische und die deutsche Kunst an nachgeordneter Stelle erschienen. Mit Italien als historiographischem Paradigma kehrte auch in groben Umrissen das längst kritisch destruierte Modell von Vasaris Viten in die moderne Kunstgeschichte zurück. Gerade in der Kurzform des kunsthistorischen Abrisses in Waagens Katalog, der sich als Sehhilfe für den Museumsbesuch an ein breites Publikum richtete, trat der Wiedergänger stärker in Erscheinung als in den Einzelstudien und Handbüchern für die gelehrte Leserschaft. So zeigt der Katalog deutlich das Muster von Aufstieg, Blüte und Verfall, dessen Höhepunkt in der Hochrenaissance – bei Waagen die »sechste Epoche« – mit den Worten beschrieben ist: »Diese letzte Vollendung verdankt die Kunst vorzüglich den Italienern.«¹⁶

Die deutsche und niederländische Kunst sollten dann die Form der Entwicklung nachvollzogen haben – allerdings in einem spürbaren qualitativen Abstand: »In Deutschland und den Niederlanden war die Ausbildung der Malerei in derselben Zeit weder so groß noch so allgemein, wenn gleich Albrecht Dürer für die Composition, Hans Holbein für eine naturtreue Darstellung in allen Theilen höchst Bewunderungswürdiges geleistet haben.« In Waagens Skizze gab die italienische Kunst sogar zur Zeit Jan van Eycks die Richtung vor. Obwohl die Brüder van Eyck an prominenter Stelle genannt sind, rangieren selbst sie hier erst nach den Florentinern von Masaccio bis Fra Angelico.¹⁷

Waagens Entwurf einer Kunstgeschichte reflektierte in gedrängter Kürze das Bauprinzip, das sowohl Fiorillos vorangehender »Geschichte der zeichnenden Künste« als auch dem »Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit« zugrunde lag, das Franz Kugler 1837 herausbrachte. In den beiden materialreichen und ganz Europa umfassenden Darstellungen ist das Prinzip allerdings erst auf den zweiten Blick erkennbar. Die Autoren gliederten ihre vielbändigen Werke nach Schulen respektive Nationen, wobei sie jeweils mit Italien begannen. Das Schema verweist auf wesentlich ältere Gliederungen, wie zum Beispiel den Plan des »Recueil d'estampes« von Pierre Crozat und Pierre Jean Mariette von 1729–1742, indem es den Italienern nicht nur den ersten Platz einräumt, sondern auch den Korpus der italienischen Kunst als einzigen nach regionalen Schulen unterteilt vorführt. Die Kunst aller anderen Nationen dagegen wurde jeweils in kompakter Form vorgestellt. Auch rein quantitativ nahm Italien den größten Raum ein. Bei Fiorillo waren die beiden ersten Bände den italienischen Schulen gewidmet, während von den nachfolgenden Bänden jeweils nur einer die Malerei in Frankreich, Spanien und Großbritannien präsentierte. Kugler variierte das Schema nur wenig: Auch er begann im ersten Band mit Italien, während der gesamte zweite Band die Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England umfasste.¹⁸

Diese Aufteilung reflektiert nicht bloß eine Konvention, sondern offenbart vielmehr die narrative Struktur, in der die Kunst Italiens stets Referenzpunkt aller nachfolgend behandelten Nationalgeschichten bleibt. Topisch wird dabei der in Fiorillos Fragmenten beobachtete Widerspruch zwischen einer proklamierten Unabhängigkeit der nordalpinen Schulen und einer Form der Darstellung, die immer wieder auf Italien Bezug nimmt. Ebenso topisch bleibt der Verweis auf Material- und Forschungslücken, wobei man bei Kugler fast identische Formulierungen – zum Beispiel im Verweis auf die Reformation – findet wie bei Waagen.¹⁹

Bemerkenswert ist, wie eine Generation von Kunsthistorikern einerseits darum bemüht war, die proklamierte Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der deutschen Kunst durch einen genuinen Schulcharakter zu begründen, andererseits aber geradezu zwanghaft den Vergleich mit Italien im Mund führte. Kugler ging beispielsweise so weit, einen »germanischen Styl« in der deutschen Malerei des Mittelalters erkennen zu wollen, während er gleichzeitig daran festhielt, die kennzeichnenden

Merkmale einer Epoche stets zuerst in Italien auszumachen. Überdeutlich wird dies gerade in dem Kapitel, das die Überschrift trägt »Selbständige Entwicklung der niederländischen und deutschen Kunst«. Schon im ersten Satz wird das Anliegen durch den Blick auf Italien relativiert: »Mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts tritt wiederum ein neues Element in der Entwicklung der Kunst bei den deutschen Völkerschaften hervor, dasselbe, welches sich auch in Italien, im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts als vorherrschend zeigt, – jener Natursinn, jenes Bestreben, durch gründlicheres, bis ins Einzelne durchgeführtes Studium und durch lebendigere Vergewärtigung der Darstellung, die Kunst von äusserlichen, architektonischen Gesetzen zu befreien und zu selbständiger Gültigkeit zu erheben.« In einer eigenwilligen Drehung des Gedankens um die italienische Achse wird hier die Kunst als Ganzes autonom, nicht aber die niederländische und die deutsche Malerei.²⁰

Überblickt man den Zeitraum von mehr als 30 Jahren zwischen Fiorillos frühem Fragment und Kuglers »Handbuch«, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als habe die Fixierung auf das historiographische Modell der älteren italienischen Kunstgeschichte mit seinen ästhetischen Implikationen geradezu den Blick verstellt. Das betrifft gleichermaßen die nordalpine Kunst im Allgemeinen wie die deutsche Kunst im Besonderen. Darüber hinaus fällt auf, wie bei allen Autoren gedankliche Unschärfe und sprachliche Unbeholfenheit auftraten, sobald sie die deutsche Kunst begrifflich zu fassen versuchten. Das gleiche Phänomen kann sogar noch bei dem sprachgewaltigen Jacob Burckhardt beobachtet werden. Im »Cicerone« von 1855 setzte Burckhardt dazu an, Kuglers Ansichten über den »germanischen Stil« zu präzisieren. Dabei führte er allerdings eine weitere logische Kapriole ein, bei der nun im Umkehrschluss der »germanische Stil« auf Italien ausgedehnt wird, so dass Giotto hier zum Heroen des »germanischen Stils« avancieren kann. Sprachlich gerieten Burckhardts Ausführungen der Idee an den Rand der Nachvollziehbarkeit, als er schrieb: »Diejenige erste große Blüte der italienischen Malerei, welche mit der germanischen Gesamtkunst parallel geht, und welche wir auch in diesem Gebiete als »germanischen Stil« bezeichnen, hat vor der Malerei des Nordens schon einen beträchtlichen äußern Vorteil voraus; sie ist nicht bloß eine Dienerin der Architektur, sondern besitzt ein unabhängiges Leben und erhält Wandflächen zur Verfügung, die ihr im Norden wenigstens in Hauptkirchen nicht gegönnt wurden und mit welchen wesentlich auf sie gerechnet war. Die Malerei als Gattung zieht den größten Genius des Jahrhunderts an sich, Giotto.« Die »Malerei des germanischen Stils« ausgerechnet bei Giotto und seiner Schule entdecken zu wollen, führte das Projekt einer Geschichte der deutschen Kunst ad absurdum.²¹

Die Defizite einer Geschichte der deutschen Kunst und die Italienfixierung reichten bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus. Sie äußerten sich sowohl in der Ankaufspolitik des Berliner Museums als auch in der Kunstgeschichtsschreibung. So wurden die Lücken der Sammlungsbestände nicht primär im Bereich der deutschen Malerei und Plastik geschlossen. Vielmehr reisten Waagen und Schinkel nach Itali-

en, um dort in erheblichem Umfang Ankäufe für Berlin zu tätigen. Diese Orientierung wurde unter Wilhelm von Bode weitergeführt und ausgebaut. Ebenso lässt sich der zwanghafte Blick nach Italien beispielsweise noch in Heinrich Gustav Hothos zweibändigem Werk mit dem Titel »Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen« (1855-1858) erkennen. Trotz des ausdrücklichen Anspruchs, sogar die Superiorität der deutschen Kunst gegenüber der italienischen ab etwa 1250 darstellen zu wollen, wurde auch hier das Muster reproduziert, zuerst einmal den italienischen Entwicklungsgang zu präsentieren.²²

Diese Phänomene stehen in eklatantem Widerspruch zum nationalen Pathos, das um 1800 vor allem die deutschen Romantiker beflügelt hatte. Im Anlauf gegen eine normative Ästhetik war bekanntlich eine zentrale Forderung von ihnen, die künstlerische Eigenwertigkeit der deutschen Werke gegenüber den Italienern herauszustellen. Wackenroder und Tieck fassten dieses Anliegen in den »Herzensergießungen« metaphorisch im Bild von Dürer und Raffael, die sich bei den Händen halten. Es wirkte wohl am nachdrücklichsten in der Bergung der säkularisierten Kirchenschätze durch Sulpiz und Melchior Boisserée nach, dem Aufbau ihrer Sammlung altdeutscher und niederländischer Malerei seit 1804 und der Beschäftigung mit der Kölner Kunst des Mittelalters. In diese Zeit fällt auch die Rettung der Dortmunder Marienkirche, die zum Abriss bestimmt war, und ihrer Kunstschatze.²³

Damit verglichen befremden die späteren Defizite in der visuellen und narrativen Darstellung der deutschen Kunst. In der Übersetzung von der literarischen, kunsttheoretischen und ästhetischen Ebene in die wissenschaftliche Praxis traten offensichtlich erhebliche Friktionen auf. Die Vertreter der frühen historisch-kritischen Kunstgeschichte teilten weitgehend das Anliegen mit den romantischen Literaten, sie verfügten nur offenbar in den historiographischen Konzepten nicht über die Mittel einer entsprechenden Umsetzung. Stattdessen griffen sie auf genau diejenigen Modelle einer älteren Literatur wieder zurück, die sie zuvor selbst disqualifiziert und mit Schweigen bedeckt hatten. Es waren die ausgegrenzten italienischen und französischen Autoren gewesen, die in einem langen Prozess nicht nur ihre Materialbestände in großem Umfang bereits erforscht, sondern auch die Konzepte historiographischer Darstellung erarbeitet hatten. Auf den Vorsprung in der Materialerschließung und im objektbezogenen Forschungsstand machten Waagen und Kugler zwar selbst aufmerksam, ihre eigene Orientierung an den älteren Modellen der Darstellung mit ihren weit reichenden inhaltlichen Implikationen scheint ihnen dagegen entgangen zu sein. So entfalteten alle Autoren dem historisch-kritischen Forschungsideal entsprechend eine zugespitzte Kritik an den Einzelergebnissen der Literatur von Vasari bis Lanzi. Gleichzeitig entlehnten sie von Vasari und der Vasari-Tradition das zyklische Modell und zu Teilen sogar noch die Merkmale der einzelnen Epochen, die dann nur folgerichtig auch am italienischen Material expliziert wurden. Das Gleiche gilt für das kennerschaftliche Schulmodell mit seiner Polarität zwischen den nordalpinen und den – intern noch differenzierten – italienischen Schulen.²⁴

Deutlich ablesbar ist der Rezeptionsvorgang im Œuvre von Fiorillo. Seine »Geschichte der zeichnenden Künste« erschien, bevor in Deutschland die Polemik gegen die italienische Forschung begann. In der Einleitung gab er präzise die Herkunft des historiographischen Modells – oder wie die Zeitgenossen sagten: des »Plans« – seiner Geschichte an. Ausdrücklich bezog er sich auf die italienische Tradition und vor allem auf die jüngst erschienene Malereigeschichte von Luigi Lanzi: »[...] Lanzi, an dessen Plan und Methode ich mich näher gehalten habe.«²⁵

Die deutsche Kunstgeschichte von Fiorillo bis Burckhardt hatte nicht nur einen einzigen »Vater«. Winckelmann verdankte sie ihren Begriff der »einen Geschichte« der »einen Kunst«. Aber ihre historiographischen Konzepte und deren inhaltliche Leitlinien stammten aus der italienischen Forschung. Die Verleugnung und Verdrängung ihrer italienischen Herkunft forderten einen hohen Preis – dazu zählte auch das Scheitern des Versuchs, eine konsistente Geschichte der deutschen Kunst zu entwerfen.

- 1 Der Methoden-Reader enthält neben Grundlagentexten zu aktuellen Verfahrensweisen auch zwei wissenschaftshistorische Texte, die die Herkunft des Faches aufzeigen sollen. Dabei gehen die Herausgeber von einer doppelten Vaterschaft aus. Als »vormodernen ›Vater‹ der Kunstgeschichte« bezeichnen sie Giorgio Vasari, während sie ihrem studentischen Publikum Johann Joachim Winckelmann als »Begründer der modernen Archäologie und Kunstgeschichte« und damit als »zweiten ›Vater‹« präsentieren. Wolfgang Brassat / Hubertus Kohle (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, S. 8, S. 9 und S. 28.
- 2 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764. Noch Hubert Locher hält in seiner Untersuchung mit dem Titel: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750-1950*, München 2001, an der Zäsur fest – und zwar sowohl durch den zeitlichen Rahmen seiner Studie als auch durch die Annahme, dass Kunstgeschichte eine auf ästhetische Grundfragen bezogene Wissenschaft sei. Mit dieser Definition bleibt Winckelmann für Locher in der Rolle der Gründungsfigur, auch wenn er sich grundsätzlich gegen ein Denken in Epochenbrüchen und Epochenschwellen ausspricht. Dagegen ist es ein Verdienst von Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. *Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, die trennscharfe Unterscheidung zwischen vorwissenschaftlicher und wissenschaftlicher Kunstgeschichte mit dem Wendepunkt in der Aufklärung aufzugeben. Stattdessen gehen die Herausgeber des Lexikons von historisch variablen Konzeptionen von »Wissenschaft« – ihren grundlegenden Theorien und Begriffen, Methoden und Verfahrensweisen – aus.
- 3 Dazu ausführlich: Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert* (Berliner Schriften zur Kunst 11), Berlin 1998, S. 9-34.
- 4 Zu Winckelmanns Selbststilisierung als Neuerer siehe die hervorragende Studie von Elisabeth Décultot, Johann Joachim Winckelmann. *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000; zu Rumohrs wissenschaftlichem Werdegang: Gabriele Bickendorf, *Le visuel et la narration. La tension des méthodes dans les Recherches Italiennes de Rumohr*, in: Michel Espagne (Hg.), *Pour une »Economie de l'art«*. *L'itinéraire de Carl Friedrich von Rumohr*, Paris 2004, S. 95-109. Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 Bde., Berlin/Stettin 1827-1831. Guglielmo della Valle, *Lettere Sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arte*, Bd. 1, Venedig 1782, Bd. 2 und 3, Rom 1785 und 1786. Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII. secolo*, 3 Bde., Bassano 1795-1796. Johann Domenico Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. Erschienen in der »Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts« herausgegeben von einer Gesellschaft gelehrter Männer, zweyte Abteilung, 5 Bde., Göttingen 1798-1808.
- 5 Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst*, Straßburg 1772. Wilhelm Wackenroder / Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797.
- 6 Gustav Friedrich Waagen, *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822.
- 7 Götz Eckhardt, *Der napoleonische Kunstraub in den königlichen Schlössern von Berlin und Potsdam*, in: *Studien zur Berliner Kunstgeschichte*, hg. von Karl-Heinz Klingenberg, Leipzig 1986, S. 122-142. Christoph Martin Vogther, *Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 39, Beiheft (1997), S. 74-80. Wilhelm von Bode äußerte in der Denkschrift, die er zu seinem Amtsantritt als Generaldirektor der Berliner Museen 1906 verfasst hatte, bereits die Ansicht, dass »ein neues Museum für ältere deutsche Kunst auch aus nationalen Gründen eine Pflicht« sei. Auch er sah zu diesem Zeitpunkt die Schwächen einer Geschichte der deutschen Kunst, die durch das geplante Museum kompensiert werden sollten: Es sollte »die verschiedenen Entwicklungsstadien klarlegen, soll den Genuß daran und das Verständnis dafür fördern, und zwar in ganz anderer Weise, als es bisher möglich war. Es soll dadurch zugleich die Erforschung der deutschen Kunstgeschichte unterstützen und der bislang nur kümmerlich beachteten Publikation ihrer Monumente, die mit der Bildung des Museums Hand in Hand gehen muß, zu Hilfe kommen.« Wilhelm von Bode,

- zit. nach Thomas W. Gaetgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich*, München 1992, S. 105.
- 8 Waagens Hängungsplan offenbart eine frappante Differenz zum Text. Trotz der auch hier nur vergleichsweise geringen Anzahl an Werken von Künstlern aus Deutschland trägt die zweite Abteilung den Titel »Die niederländischen und deutschen Schulen«. Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1830, Bemerkungen für den Gebrauch des Catalogs, o.P.
 - 9 Wilhelm von Humboldt, Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin, (1810), zit. nach: Reinhardt Wegner, *Die Einrichtung des Alten Museums in Berlin*. Anmerkungen zu einem neu entdeckten Schinkel-Dokument, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, NF 31 (1989), S. 285. Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hg. von Rudolf Hübner, Darmstadt 1977, S. 180-186. Jüngst wurde die gesamte Museumsinsel als »Deutscher Erinnerungsort« gekennzeichnet: als ein Ort, an dem in den fünf Museumsbauten – dem Alten Museum, dem Neuen Museum, der Nationalgalerie, dem Bode-Museum und dem Pergamonmuseum – die Genese und der Wandel der Bildungsidee von ihren Anfängen im Preußen der Reformen über das Deutsche Kaiserreich bis hin zur Weimarer Republik erfahrbar ist. Thomas W. Gaetgens, *Die Museumsinsel*, in: *Deutsche Erinnerungsorte*, hg. von Etienne François / Hagen Schulze, Bd. 3, München 2001, S. 86-104.
 - 10 Günter Schade, *Die historische Entwicklung der Berliner Museumsinsel*, in: *Die Museumsinsel zu Berlin*, hg. von Peter Betthausen u.a., Berlin 1990, S. 18.
 - 11 Gaetgens, *Museumsinsel* (wie Anm. 7), S. 96-120.
 - 12 Waagen, *Verzeichniß* (wie Anm. 8), S. X und XI.
 - 13 Den Begriff des Kollektivsingulars führte Reinhart Koselleck in seinem umfangreichen und bahnbrechenden Artikel *Geschichte*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. von Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 647-717, ein. Die Übertragung auf die Kunstgeschichte erstmals in: Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma ›Geschichte‹*. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift »Ueber Hubert und Johann van Eyck«, Worms 1985.
 - 14 Klaus Niehr, *Ästhetische Norm und nationale Identität. Fiorillo und die Kunst des Hochmittelalters in Deutschland*, in: Johann Dominicus Fiorillo. *Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hg. von Antje Middeldorf, Göttingen 1997, S. 292-305. Waagen suchte u.a. den »künstlerischen Charakter« von Jan van Eyck in der Gegenüberstellung mit Masaccio zu eruieren. Im eklatanten Widerspruch zu der Abhängigkeit von Italien als Maßstab steht dann die in der Eyck-Monographie behauptete ästhetische Überlegenheit des Niederländers: »Mag nun auch die Anlage des Masaccio vielleicht noch großartiger sein, als die des J. v. Eyck, so steht v. Eyck dadurch unstreitig dennoch höher, daß er bei seiner großen geistigen Tiefe zugleich über die Mittel, seine Gedanken auszudrücken, ungleich freier und unumschränkter gebietet, als jener, so daß selbst seine früheren Bilder auf einer Stufe technischer Ausbildung stehen, welche die Maler in Italien erst gegen Ende des 15ten Jahrhunderts erreichten.« Waagen, Eyck (wie Anm. 6), S. 168.
 - 15 *Johann Domenico Fiorillo, Fragmente zur Geschichte der Malhery und Bildhauery in Deutschland, von den Zeiten Carls des Großen, bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts*, in: ders., *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, Bd. 1, Göttingen 1803, S. 81f.
 - 16 Waagen, *Verzeichniß* (wie Anm. 8), S. 7. *Johann Domenico Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, 4 Bde., Hannover 1815-1820.
 - 17 Waagen, *Verzeichniß* (wie Anm. 8), S. 8.
 - 18 Fiorillos Gesamtdarstellung der europäischen Kunst war – ohne Deutschland und die Niederlande – ursprünglich eingebettet in ein universalhistorisches Großkonzept: *Johann Domenico Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste* (wie Anm. 4). Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 Bde., Berlin 1837. Pierre-Jean

Mariette, Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des peintres & Description Historique de chaque Tableau, Bd. 1, Paris 1729; Bd. 2, Paris 1742. Aus Kostengründen scheiterte der ambitionierte Plan, im Recueil alle Schulen vorzustellen. Das System konnte allerdings im Katalog der privaten Zeichnungssammlung des Verlegers Pierre Crozat vorgeführt werden. Pierre-Jean Mariette, Description sommaire des dessins des grands Maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de la France, du Cabinet du feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la maniere de dessiner des princepeaux peintres, Paris 1741.

- 19 Kugler, Handbuch (wie Anm. 18), Bd. 2, S. V-VII.
- 20 Kugler, Handbuch (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 44.
- 21 Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, (1855) Neudruck der Urausgabe, Stuttgart 1978, S. 708 (Hervorhebung von J. Burckhardt).
- 22 Das Übergewicht der italienischen Malerei entstand in der Berliner Gemäldegalerie bereits in der Frühphase der Planung. Vor allem das Scheitern der Bemühungen, 1819 während der Hochphase der vaterländischen Bewegung die Sammlung Boisserée zu erwerben, hinterließ bei den Frühen Niederländern und den Altdeutschen erhebliche Lücken. Die Sammlung Boisserée ging – nach einer Zwischenstation in Stuttgart – von Heidelberg nach München. Dagegen kaufte Berlin die Sammlungen Giustiniani und Solly. Die Sammlung Giustiniani lieferte u.a. die hervorragenden und umfassenden Bestände italienischer Malerei bis zum Ende der Frührenaissance. Zur Sammlung Solly gehörten zwar auch herausragende Werke der niederländischen Malerei, jedoch konnte die Auswahl aus den 3000 Werken, die dann für das Museum herausgenommen wurden, nicht die Defizite gegenüber der Italienabteilung kompensieren. Vogtherr, Das Königliche Museum (wie Anm. 7), S. 76-91 und S. 194-197. Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, hg. von Henning Bock / Arne Effenberg / Janni Müller-Hauck, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1995. Irene Geismeyer, Der »gefürchtete« Bode. Kunstkennerschaft am Museum, in: Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del convegno internazionale, hg. von Marisa Dalai Emiliani, 3 Bde., Bergamo 1993, Bd. 1, S. 61-68. Heinrich Gustav Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck nebst Deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Öffentliche Vorlesung, 2 Bde., Berlin 1855 und 1858, Bd. 1, S. 79-87.
- 23 Annemarie Gethmann-Siefert / Bernadette Collenberg, Die Kunstsammlung auf dem Weg ins Museum – Anspruch und Wirkung der Bildersammlung der Brüder Boisserée, in: Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Tricolore und Preußenadler, Ausstellungskatalog, Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1995, S. 183-191. Dies., Die Sammlung Boisserée in Heidelberg. Anspruch und Wirkung, in: Heidelberg im säkularen Umbruch, hg. von Friedrich Strack, Stuttgart 1987, S. 394-422. Brigitte Corley, Conrad von Soest. Painter among merchant princes, London 1996, S. 200.
- 24 Zu den älteren historiographischen Modellen und zum Schulmodell der Kennerschaft: Bickendorf, Historisierung (wie Anm. 3).
- 25 Fiorillo, Geschichte (wie Anm. 18), Bd. 1, 1798, S. XIV. Gabriele Bickendorf, Fiorillo und der »[...] geübte Blick eines Diplomaters«, in: Fiorillo. Kunstgeschichte (wie Anm. 14), S. 79-95.