

GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN UND DER HISTORISMUS IN DER KUNSTGESCHICHTE

von GABRIELE BICKENDORF

Der Historismus in der Kunstgeschichte, zu dessen frühen Vertretern Waagen zählt, beruht auf einem breiten Fundament, das in der internationalen Forschung bereits seit der Frühaufklärung erarbeitet wurde. Einen wesentlichen Beitrag zur Historisierung der Kunstbetrachtung leistete die Verschränkung von historischer und kunstgeschichtlicher Untersuchung bei den französischen Maurinern und in der italienischen Scuola Mabillona. Auf den Ebenen der Materialsystematisierung und der Methode wurden hier Verfahren entwickelt, auf denen die historisch-kritische Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in der musealen Präsentation sowie in der Forschung aufbaute.

Wer aus der Perspektive des Jahres 1994 über Gustav Friedrich Waagen und seine Rolle in der Geschichte der Kunstgeschichte zu sprechen versucht, sieht sich zuerst mit einer Reihe von grundlegenden Problemen konfrontiert, die bisherige Selbstverständlichkeiten in Frage stellen. Die Kunsthistoriker sind gewohnt, in Waagen einen der Gründungsväter der Disziplin zu sehen, einen der ersten Forscher, der die historisch-kritische Methode entwickelte, und als einen der ersten Kenner, der dieses Instrument in der musealen Praxis anwendete. Nach dem bisherigen Stand der Wissenschaftsgeschichte begann mit Waagen und seiner Generation der Historismus in der Kunstgeschichte, d.h. der Prozeß, bei dem die Kunstbetrachtung den Bannkreis der normativen Ästhetik verließ und an der allgemeinen Historisierung des Bewußtseins teilnahm. Kunstbetrachtung transformierte sich in Kunstgeschichte. Sie vollzog den Schritt zur Verwissenschaftlichung auf dem Weg der Institutionalisierung und Professionalisierung sowie der methodischen Fundierung durch die historisch-kritischen Verfahrensweisen.¹

Diese Sichtweise steht seit Beginn der Rationalitätskritik durch die Vertreter der Postmoderne und

des Posthistoire zur Diskussion. Die Kritik der Postmoderne gilt zwar primär der aktuellen Praxis und ihren Grundlagen, umfaßt jedoch zugleich die wissenschaftshistorische Dimension. Die Infragestellung bzw. in der radikaleren Fassung die Suspension der zentralen Begriffe der historischen Humanwissenschaften, der Begriffe von Vernunft und Wahrheit, Wissenschaft und Objektivität, Theorie und Methode sowie schließlich des einheitlichen Geschichtsbegriffs selbst, entzieht der Wissenschaftsgeschichte das zuvor gültige Koordinatensystem. Disziplinäre Selbstverständlichkeiten werden zur Disposition gestellt, wofür die inzwischen inflationäre Rede vom »Ende« – dem »Ende der Geschichte« von Francis Fukuyama, dem »Ende der Kunst« von Arthur Danto und dem daneben noch unsicher erscheinenden »Ende der Kunstgeschichte« mit Fragezeichen von Hans Belting – symptomatisch ist. Zu diesem Abgesang gehört auch die Todesmetapher, wie sie sich jüngst in der Prognose des bevorstehenden »Tod(es) der Historiographie als Disziplin« durch den niederländischen Historiker Frank Ankersmit niedergeschlagen hat. Für Ankersmit transformiert sich die bisherige Geschichte idealiter in ahistorische Anthropologie und in eine

1 Carl Schnaase, Nachruf an Gustav Friedrich Waagen, in: Zeitschrift für Bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik, Bd. 3, 1868, S. 257-261. – Alfred Woltmann, Gustav Friedrich Waagen. Eine biographische Skizze, in: Gustav Friedrich Waagen, Kleine Schriften, Stuttgart 1875. Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 2, Leipzig 1922, S. 29-44. – Denys Sutton, Gustav Friedrich Waagen. First Director of the Berlin Gallery, in: Apollo, Vol CII, Nr. 166, 1975, S. 396-403. – Irene Geismeyer, Gustav Friedrich Waagen – 45 Jahre

Museumsarbeit, in: Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR, Bd. 20/21, 150 Jahre Museen zu Berlin, Berlin (DDR), S. 397-419. – Gabriele Bickendorf, Der Beginn der Kunstgeschichte unter dem Paradigma »Geschichte«. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift »Über Hubert und Johann van Eyck«, Worms 1985. – Wolfgang Beyrodt, Kunstreisen durch England. Anmerkungen zu J.D. Passavant und G.F. Waagen, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 46, 1992, S. 55-58.

reindividualisierte Ästhetik. Was die Ausweitung dieser Sichtweise auf die Wissenschaftsgeschichte bedeutet, ist offensichtlich.²

Weist die Position der Postmoderne, die als Reaktion auf die Aporien der Theorie- und Methoden-debatten der siebziger Jahre zu lesen ist, in Richtung auf eine Selbstauflösung des Prinzips »Wissenschaft«, so findet sich am anderen Pol der gegenwärtigen Diskussion der Versuch zu einer systematischen und wissenschaftshistorischen Neubestimmung des Wissenschaftscharakters historischer Forschung und Darstellung. Angesichts der besagten Aporien werden hier Modifikationen am wissenschaftshistoriographischen Modell ausgearbeitet, die einerseits mit der Adaption des ursprünglich aus der Physikgeschichte stammenden Paradigma-Begriffs von Thomas S. Kuhn, andererseits mit der Ausweitung des disziplinären und nationalen Rahmens der Betrachtung eine neue Basis schaffen sollen. Dabei nimmt der Historismus als systematischer und als Epochenbegriff eine zentrale Stellung ein. Über den Historismusbegriff ist die aktuelle Grundlagenfrage mit der Wissenschaftsgeschichte verzahnt, insofern der Beginn der modernen Wissenschaft bislang mit dem Historismus des frühen 19. Jahrhunderts identifiziert wurde. Trotz aller späteren theoretisch-methodischen Veränderungen wurde die historistische Konzeption als nach wie vor für die aktuelle Praxis verbindlich angesehen, wie zugleich die Probleme der heutigen Forschung mit den Problemen des Historismus in Beziehung gesetzt wurden. Die jüngsten Bemühungen zielen darauf hin, erneut in Hinblick auf die Gegenwart die Leistungen und den Rationalitätsgewinn, aber auch die Schwachstellen und Grenzen des Historismus auszuloten. Dazu gehört auch eine Überprüfung der Epochenbestimmung moderner Forschung

und die Frage nach dem Verhältnis von Historismus und historischer Aufklärung.³

Diese Debatte bildet den Hintergrund, wenn wir Waagens Rolle für die Geschichte der Kunstgeschichte und für die Geschichte des Museumswesens neu reflektieren. Der Aktualitätsbezug liegt auf der Berliner Museumsinsel in der Aufgabe für die Neuordnung der wiedervereinigten Museumsbestände auf der Hand.

II.

Carl Schnaase war der erste, der in seinem Nachruf von 1868 den Beginn der wissenschaftlichen Kunstgeschichte mit den Arbeiten Waagens identifizierte. Wilhelm Waetzoldt übernahm diese Einschätzung in seiner Abhandlung über »Die deutschen Kunsthistoriker«, rückte sie in die nationale Perspektive und suchte Waagens Wurzeln geistesgeschichtlich in der Verbindung zur deutschen Romantik zu deuten. Die Unterscheidung zwischen vorwissenschaftlicher Kunstbetrachtung und wissenschaftlicher Kunstgeschichte kritisierte Heinrich Dilly in seiner Studie »Kunstgeschichte als Institution«, wobei auch er das Motiv des Epochenbruchs um 1800 beibehielt. Dilly kontrastierte im Rahmen der Historismuskritik der siebziger Jahre die theoretischen Defizite des 19. Jahrhunderts, die er als Renaturalisierung und Enthistorisierung deutete, mit den Forschungen Johann Joachim Winckelmanns, in der er einen theoriegeleiteten, autonomen und in sich konsistenten Typus kunstgeschichtlicher Forschung sah. Der Historismus markierte folglich für ihn nicht einen Rationalitätsgewinn, sondern einen Verlust gegenüber der Aufklärung, der durch den Verzicht auf explizite Theoriegeleitetheit und den Verzicht auf eine methodische Autonomie des Fachs

2 Francis Fukuyama, *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München 1992. – Arthur C. Danto, *A Decade after the End of Art*, Vortrag gehalten am 2. Mai 1994 im Rahmen der Werner-Heisenberg-Vorlesungen der Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung, München. – Vgl. ebenfalls dazu: Ders., *Philosophie und amerikanische Kunst*, in: Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal (Hrsg.), *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1915-1993*, München 1993, S. 25-32. – Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*, in: Ders., *Das Ende der Kunstgeschichte?* München 1985, S. 11-61. – Frank R. Ankermit, *Historismus, Postmoderne und Historiographie*, in: Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin (Hrsg.), *Geschichtsdiskurs Bd. 1, Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte*, Frankfurt 1993, S. 81.

3 Jörn Rüsen, *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Frankfurt 1993. – Ders., »Moderne« und »Postmoderne« als Gesichtspunkte einer Geschichte der modernen Geschichtswissenschaft, in: Ge-

schichtsdiskurs 1 (wie Anm. 2), S. 17-30. – Lutz Niethammer, *Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft*, in: *Geschichtsdiskurs 1* (wie Anm. 2), S. 50-64. – Wolfgang Küttler, *Die Anfänge der Geschichtswissenschaft und die Ambivalenz der Moderne*, in: Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin (Hrsg.), *Geschichtsdiskurs Bd. 2, Anfänge modernen historischen Denkens*, Frankfurt 1994, S. 381-389. – Im November 1993 fand im Kulturwissenschaftlichen Institut Essen eine Tagung zum Thema »Historismus in den Kulturwissenschaften – Geschichtskonzepte, historische Einschätzungen, Grundlagensprobleme« statt. Die Beiträge sind noch nicht veröffentlicht. Deshalb kann nur auf die Manuskripte folgender Titel hingewiesen werden, die mir freundlicherweise vom KWI zur Verfügung gestellt wurden: Jörn Rüsen, *Historismus als Wissenschaftsparadigma. Leistungen und Grenzen eines strukturge-schichtlichen Ansatzes*. – Georg G. Iggers, *Historismus im Meinungsstreit*. – Horst Walter Blanke, *Aufklärungshistorie und Historismus. Bruch und Kontinuität*. – Peter Hanns Reill, *Aufklärung und Historismus: Bruch oder Kontinuität?*

entstanden war. Ich selbst habe vor zehn Jahren versucht, unter Verwendung der Kuhnschen Paradigma-Konzeption den Prozeß der Verwissenschaftlichung als Historisierung der Kunstbetrachtung auf dem Weg zur Übernahme der historisch-kritischen Methode zu charakterisieren.⁴

Alle diese Ansätze lassen eine Reihe von Fragen offen. Vor allem die These vom epochalen Bruch um 1800/1820 scheint unter der Perspektive der neueren historiographiegeschichtlichen Diskussion nicht haltbar. Die Frage nach dem Verhältnis des Historismus in unserem Fach zur historischen Aufklärung ist ebenso wenig geklärt wie die nach den internationalen und interdisziplinären Verflechtungen. Unklar ist im Hinblick auf den Prozeß der Verwissenschaftlichung die Interdependenz von Methodisierung und Institutionalisierung, da um 1800 zwar eine innige Verbindung zwischen den Anfängen des öffentlichen Museumswesens und methodischen Veränderungen in der kunstgeschichtlichen Forschung zu beobachten ist, die universitäre Etablierung des Faches in einem breiten Umfang jedoch erst wesentlich später erfolgte. Schließlich bedarf die von dem Historiker Jörn Rüsen aufgestellte These von der gleichzeitigen Historisierung der Ästhetik und Ästhetisierung der Historik einer kunstgeschichtlichen Spezifizierung oder Kritik. Das Spektrum dieser Fragen ist naturgemäß in einem Vortrag nicht beantwortbar. So soll im folgenden nur ein Aspekt der interdisziplinären und internationalen Vorgeschichte des kunsthistorischen Historismus in der Aufklärung herausgegriffen und skizziert werden: die Verbindung zwischen der allgemeinen Geschichtsforschung und der Kunstbetrachtung bei den französischen Maurinern und der italienischen »Scuola Mabillona«.⁵

III.

Die historisch-kritische Kunstgeschichte, wie sie in den Arbeiten von Gustav Friedrich Waagen, Carl Friedrich von Rumohr, Carl Schnaase und Franz Kugler seit etwa 1820 in Erscheinung trat, teilte mit

der allgemeinen Geschichte das induktive Wissenschaftsideal, den universalhistorischen Geschichtsbegriff und weitgehend auch die Untersuchungstechniken, wobei zu den Verfahren der Quellenkritik und der historischen Hilfswissenschaften die kunsthistorische Kennerchaft als gegenstandsspezifisches Instrument hinzukam. Die Kunstgeschichte übernahm nicht nur, wie vielfach angenommen, zu Beginn des 19. Jahrhunderts Geschichtsbegriff und Methode von der allgemeinen Geschichte. Die Parallelitäten basierten vielmehr auf einer langen gemeinsamen Vorgeschichte, in der die Kunstbetrachtung nicht allein den nehmenden Part übernahm. Ihr Material, vor allem aber dessen Systematisierung in den frühen Bildbänden und in den Sammlungen und Museen spielte eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Ausbildung des – im wörtlichen Sinne – »Geschichtsbildes«. Der Aussage des französischen Historikers Jules Michelet, er sei im »Musée des Monuments français« zum Historiker geworden, kommt mehr Bedeutung zu als die einer bloßen Anekdote. Horst Bredekamp hat jüngst in seiner Studie zur Geschichte der Kunstkammern dargestellt, wie die Systematik dieses Sammlungstypus nicht nur als Reflex intellektueller Aneignung von Realität zu lesen ist, sondern auf welche Weise ihm eine formierende Wirkung zugeschrieben werden kann. Das gleiche gilt für die späteren Ordnungsprinzipien, in denen die Werke der bildenden Kunst von der Natur, der Naturgeschichte und der Technik abge sondert und im Kontext der allgemeinen Geschichte der politischen Geschichte, der Kulturgeschichte und der paläographischen bzw. epigraphischen Formgeschichte eingeschrieben wurden. Sie entstanden unter dem wechselseitigen Einfluß der Sammlungen des 18. Jahrhunderts und der illustrierten Veröffentlichungen. Dabei gingen die Ausbildung der Untersuchungsmethoden und die visuelle Strukturierung des Materials zu einem Sinnzusammenhang Hand in Hand.⁶

Dieser Vorgang fand an der Schnittstelle zwischen den späteren Disziplinen statt, an der weder personell noch methodisch strikt zwischen der Ge-

4 Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt 1979, S. 80-89. – Schnaase, Waetzoldt und Bickendorf (wie Anm. 1).

5 Günter Busch, Die Museifizierung der Kunst und die Folgen für die Kunstgeschichte, in: Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier, Martin Warnke (Hrsg.), Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wolfenbüttler Forschungen Bd. 48, Wiesbaden 1991, S. 219-229. – Wolfgang Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: Ebenda, S. 313-333. – Jörn Rüsen, Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft, Stuttgart 1976. – Rüsen reformulierte jüngst seine These in einem Vortrag des Musée du

Louvre, den er im Februar 1994 unter dem Titel »La floraison des sciences historiques en Allemagne, historiser l'art et esthétiser l'histoire« hielt.

6 Stephen A. Kippur, Jules Michelet. A Study of Mind and Sensibility, Albany 1981. – Dominique Poulot, Alexandre Lenoir et les musées des Monuments français, in: Les Lieux de memoire, Paris 1986, Bd. 2, S. 497-532. – Horst Bredekamp, Antikensucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993. – Francis Haskell vertritt die Gegenposition zu der hier vorgetragenen These, indem er das ästhetische Moment gegenüber dem systematisch-methodischen in der Ausbildung der Kunstgeschichte betont und die Entstehung der diszi-

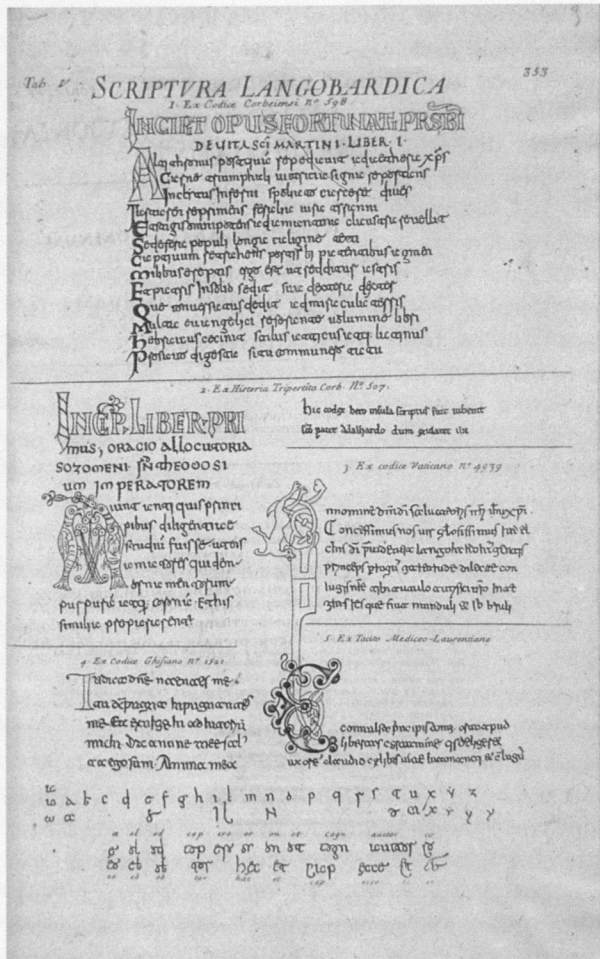


Abb. 1. Jean Mabillon: De re diplomatica, 1681.



Abb. 2. Jean Mabillon: Iter Italicum, 1687.

schichtsforschung und der Kunstgeschichte zu unterscheiden ist. Er begann bei den französischen Maurinern und wurde in Italien in der sogenannten »Scuola Mabilloniana« fortgesetzt, die ihren Namen von Jean Mabillon, dem Begründer der allgemeinen Urkundenlehre aus St. Maur, herleitete. 1681 erschien Mabillons Grundlagenwerk, das die historische Forschung in Europa auf eine neue Basis stellte, unter dem Titel »De re diplomatica«. Vor dem Hintergrund des Pyrrhonismusstreits, der Descartes-Rezeption und des allgemeinen Rationalitätsdrucks von seiten der Naturwissenschaften ging es Mabillon darum, ein Regelwerk zur Klärung der historischen Wahrheitsfrage, der Unterscheidung zwischen »wahr« und »falsch«, dem »discrimen veri ac falsi«, zu erstellen. Im Zentrum seiner Arbeit standen die Quellenkritik und die Paläographie des

lateinischen Mittelalters. Die Regeln zur Echtheitskritik, Datierung und Lokalisierung wurden von Mabillon nicht nur im Text erläutert, sondern auch durch Illustrationen, durch Kupferstiche nach Quellenkopien, verdeutlicht. Sie zeigen Ausschnitte von Urkunden mit ihren Siegeln und paläographische Schriftproben zusammen mit ornamentalem Beiwerk. (Abb. 1) Die Werke der bildenden Kunst nahm Mabillon als Gegenstände der historischen Forschung nach einer umfangreichen Italienreise in seine Arbeit auf. Im Austausch mit der italienischen Forschung, vor allem der Kunstbetrachtung in der Tradition der Baronius-Schule, erweiterte er sein Konzept in Richtung auf eine Polyhistorie, die gleichermaßen die politische Geschichte und die Kulturgeschichte umfaßte und in deren Rahmen den nonverbalen Überresten neben den Schriftquellen erhöhte Aufmerksamkeit zukam. Zu einem Zeitpunkt, als die Geschichtsschreibung aufgrund ihrer methodischen Präzisierung an Anschaulichkeit verlor, integrierte sie die Kunstwerke in ihr Forschungsmaterial. An die Stelle der durch die Quellenkritik eliminierten Fabeln und Legenden traten die Illustrationen der handelnden Personen, ihrer Räume und deren Ausstattung. Mabillon suchte authentische Porträts historischer Persönlichkeiten des Mittelalters und fand sie in den illuminierten Handschriften. (Abb. 2) In den Annalen des Be-

plinären Arbeitsweisen und Instrumente gerade in Abgrenzung zur allgemeinen Geschichte interpretiert: Francis Haskell: Die schwere Geburt des Kunstbuchs, Berlin 1995. – Ders., History and its Images. Art and Interpretation of the Past, New Haven, London 1995.

nediktinerordens schließlich findet sich eine Vielzahl von Illustrationen verschiedenartiger Kunstwerke vom Kirchengrundriß bis zum Reliquiar, von Portalskulpturen bis zur Miniaturmalerei.⁷

Mabillons Nachfolger in St. Maur, Bernard de Montfaucon, begann das disparate kunsthistorische Material zu einer Geschichte »par les monumens« für die Antike und das Mittelalter zu ordnen. Sein Unternehmen blieb Fragment. Jedoch hatte das, was davon realisiert wurde, immer noch einen gigantischen Umfang und erhebliche internationale Wirkung. Die 10 Bände der »Antiquité expliquée par les monumens« enthalten 1120 Kupferstichtafeln mit etwa 30000 bis 40000 dargestellten Objekten. Ähnlich umfangreich ist der Abbildungsteil der dazu veröffentlichten Supplementbände. In den fünf Bänden der »Monumens de la Monarchie française« befinden sich 229 Tafeln mit Reproduktionen mittelalterlicher Werke. Die Materialordnung für beide Arbeiten, die ursprünglich als ein zusammenhängendes Großprojekt entworfen worden waren, sollte sich an dem Antiquitas-Muster orientieren. Für die »Monumens« scheiterte dieser Plan, der einen Überblick über das gesamte kulturhistorische Spektrum des Mittelalters beinhaltet hätte, aus ökonomischen Gründen. In der verkürzten Fassung blieb lediglich eine Geschichte der französischen Regenten von den Merowingern an übrig. Die kritische Materialerschließung leistete Montfaucon mit den Mitteln der Diplomatik, suchte aber darüber hinaus Kriterien für eine kunstgeschichtliche Formgeschichte nach dem Vorbild der Paläographie zu entwickeln. Bezeichnend dafür war sein Ansatz, Zuordnungs- und Datierungskriterien für die französische Portalskulptur aus dem »gout de la sculpture« zu gewinnen.⁸ (Abb. 3)

Die Rezeption der maurinischen Methoden bestimmte in Italien nicht nur die Anfänge der historischen Aufklärung bei Ludovico Antonio Muratori und Scipione Maffei, sondern bewirkte in der Kunstbetrachtung, ausgehend von der Mittelalterforschung, der Altertumskunde und der Frühchristlichen Archäologie, die Ablösung vom Vitenmodell der Vasari-Tradition. Entscheidend dafür waren:

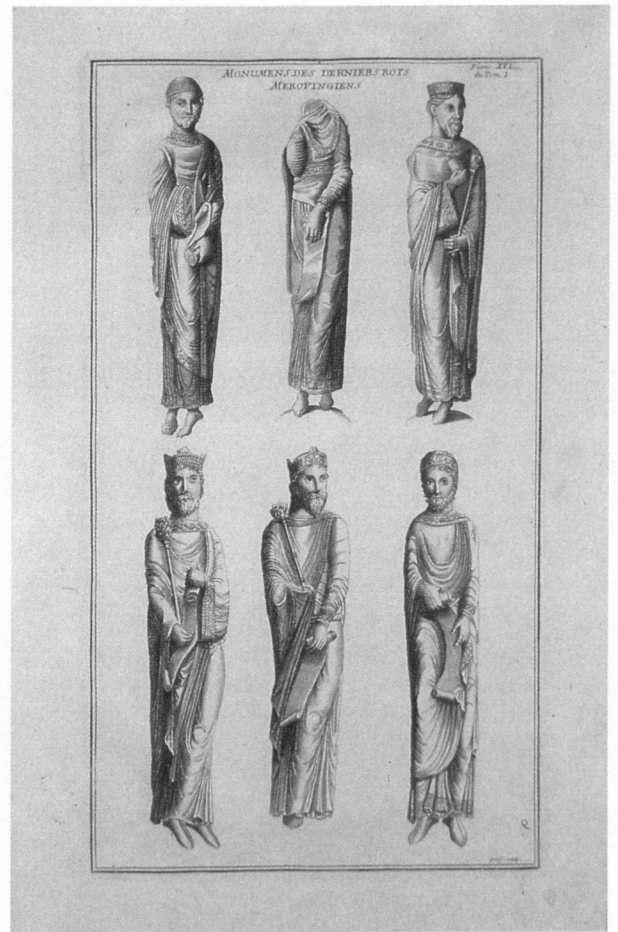


Abb. 3. Bernard de Montfaucon: Monuments de la Monarchie française, Bd. I, 1729.

1. die Übernahme der diplomatischen Untersuchungstechniken und die Entwicklung analoger Vorgehensweisen in der Kennerschaft,
2. die Revision ästhetischer Vorgaben, bei der die klassische Kunsttheorie zurückgedrängt und ein neuer begrifflicher Apparat erarbeitet wurde und
3. die Ausbildung neuer Ordnungsprinzipien für das Material und entsprechender historiographischer Modelle.

Eine wohl einmalige Engführung zwischen der Kunstbetrachtung und den historischen Hilfswis-

7 Jean Mabillon, De re diplomatica libri VI. In quibus quidquid ad veterum instrumentorum antiquitatem, materiam, scripturam & stilum; quidquid ad sigilla, monogrammata, subscriptiones ac notas chronologicas; quidquid inde ad antiquarium, historicam forensemque disciplinam pertinet, explicatur & illustratur, Paris 1681. – Ders., Iter Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis. In duas partes distinctus. Prima pars eorundem Iter Italicum Litterarum: altera vero varia Patrum Opuscula & vetera monumenta, cum Sacramentario & Paenitentiali Gallicano, Paris 1687. – Bruno Neveu, Mabillon et l'histoire gallicane vers 1700: Erudition ecclésiastique et recherche historique au

XVII^e siècle, in: Karl Hammer, Jürgen Voss (Hrsg.), Historische Forschungen im 18. Jahrhundert, Bonn 1976, S. 21-81. – Carlrichard Brühl, Die Entwicklung der diplomatischen Methode im Zusammenhang mit dem Erkennen von Fälschungen, in: Fälschungen im Mittelalter, Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica 1986, Bd. 3, Diplomatische Fälschungen, Hannover 1988, S. 11-27.

8 Bernard de Montfaucon, L'Antiquité et représentée en figures, Paris 1719, Supplement dazu 1724. – Ders., Les Monumens de la Monarchie française, Paris 1729. – Alain Erlande-Brandenburg, L'érudition livresque. Bernard de Montfaucon (1655-1741), in: Revue de l'art, Bd. 49, 1980, S. 34-35.

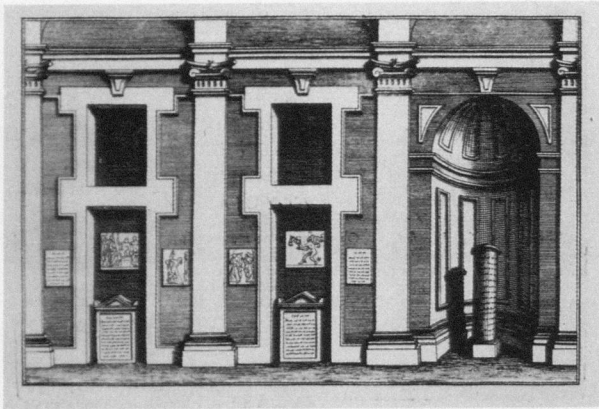


Abb. 4. Scipione Maffei: Museum Veronese, 1749.

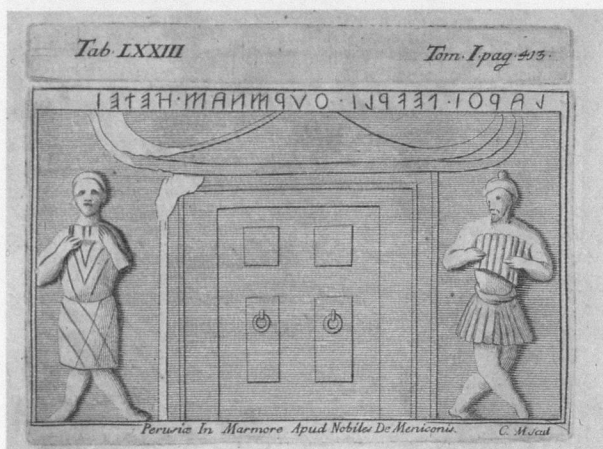


Abb. 5. Filippo Buonarroti/Thomas Dempster:
De Etruria regali, 1725.

senschaften präsentierten Maffeis Lapidarien in Turin und Verona. Sie visualisierten die epigraphische Methode und bildeten Forschungsinstitute für weitere Studien. In ihnen zeigte Maffei Inschriftentafeln und Skulpturen, vor allem Reliefs, von der vor-klassischen Antike bis zum Ende des Mittelalters chronologisch und nach Klassen geordnet. Ästhetische Gesichtspunkte waren dabei ausgeklammert. Maffeis Konzept war vielmehr, den Formwandel in der Schrift und in der bildenden Kunst als schrittweise Transformation erkennbar zu machen. (Abb. 4) Seine Präsentation wirkte allerdings insofern auf

die ästhetische Frage zurück, als sie die klassische Antike eingebettet in den Zusammenhang von vor-klassischen Voraussetzungen und nachklassischem Nachleben vorführte. In Maffeis Museen war sie nicht normativ, sondern bedingt und bedingend. Ausgehend von seiner Paläographie und Epigraphik suchte Maffei auch in der Kunstbetrachtung die langfristige Wirkung der Antike bis weit in das Mittelalter hinein zu erfassen. Für das Nachleben fand er den Begriff des »modo Romano«, des römischen Modus, der später in den Romanikbegriff überführt wurde. Terminologisch entwarf er auf der Basis einer Art wertfreier Differentialdiagnose zur klassischen Kunsttheorie einen Begriffsapparat zur Beschreibung und Charakterisierung mittelalterlicher Werke. Methodisch schließlich plädierte er für die Einführung serieller Formvergleiche.⁹

Montfaucons Geschichte »par les monuments« und Maffeis Museen folgte eine Reihe von imaginären Museen in Buchform, aber auch die explizit an Maffeis Vorbild orientierte Neuordnung der Bestände der Florentiner Uffizien, die Luigi Lanzi zu verantworten hatte. Filippo Buonarroti und Francesco Gori entwarfen im Abbildungsteil ihrer etruskologischen Studien »De Etruria regali« und dem »Museum Etruscum« das Bild einer vorklassischen Kultur, die sich dem Zugriff über die Schriftquellen zu diesem Zeitpunkt noch völlig entzog. (Abb. 5) Gori und Giovanni Battista Passeri erstellten mit ihrem »Thesaurus Diptychorum« die erste umfangreiche Sammlung zur Geschichte eines Typus von der Antike bis zum Ende des Mittelalters. (Abb. 6 und 7) Ebenfalls Gori war der Initiator des vielbändigen illustrierten »Museum Florentinum«, das die mediceischen Bestände an Münzen und Medaillen, Gemmen und Kameen sowie Skulpturen dokumentierte und das von Francesco Moücke noch um die berühmte Sammlung von Künstlerselbstporträts ergänzt wurde. (Abb. 8) Dieses Unternehmen verband die maurinische Konzeption mit dem System, das der französische Kunstsammler und Kenner Pierre Jean Mariette für seinen berühmten »Recueil d'estampes« nach den Gemälden und Zeichnungen des Cabinet du Roi entwickelt hatte. (Abb. 9) Im »Museum Florentinum«, in der Neuordnung der Uffizien und in Luigi Lanzis »Storia pittorica della Italia«,

⁹ Scipione Maffei, *Museum Veronese hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui Taurinensis adiungitur et Vindobonensis accedent monumenta id genus plurima nondum vulgata et ubicumque*, Verona 1749. – Ders., *Istoria diplomatica che serve d' introduzione all' arte critica in tal materia*, Mantua 1727. – Ludovico Antonio Muratori e la cultura contemporanea, *Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani*, Modena 1972, vor allem Bd. 2: Ludovico Antonio Muratori storiografo, Florenz 1975. – Arnaldo Momigliano, *Mabillon's Italian Disciples*, in: Ders., *Essays in Ancient*

and Modern Higraphy, Oxford 1977, S. 277-293. – Lanfranco Franzoni, *Origine e storia del Museo Lapidario Maffeiiano*, in: *Il Museo Maffeiiano riaperto al pubblico*, Verona 1982, S. 29-72. – Ders., *Il Museo Maffeiiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei*, in: *Nuovi Studi Maffeiiani. Atti del convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano*, Verona 1985, S. 207-232. – Krzysztof Pomian, *Archäologische Museen: Kunst, Natur, Geschichte*, in: Ders., *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988.

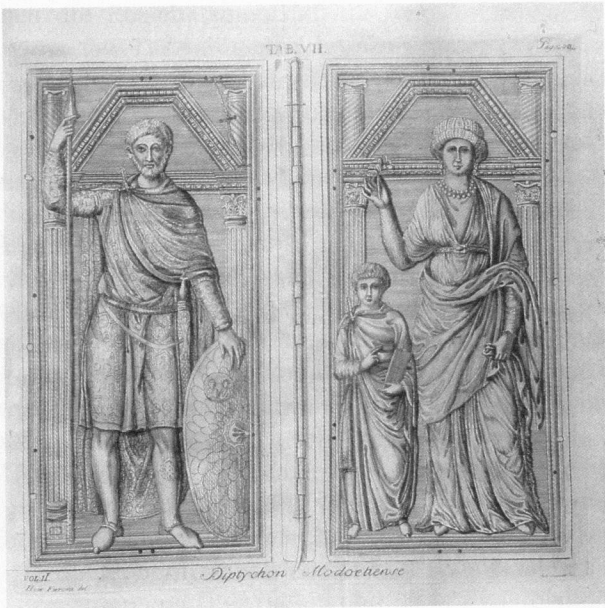


Abb. 6. Antonio Francesco Gori/Giovanni Battista Passeri: Thesaurus diptychorum, 1759.



Abb. 8. Francesco Moücke: Museum Florentinum, IV. Serie di ritratti, 1752.

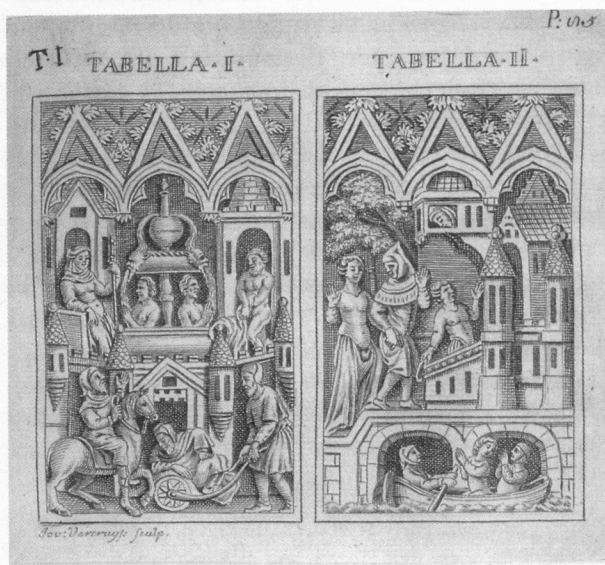


Abb. 7. Antonio Francesco Gori/Giovanni Battista Passeri: Thesaurus diptychorum, 1759.



Abb. 9. Pierre Jean Mariette: Recueil d'estampes, 1729.

der ersten Malereigeschichte Italiens, amalgamierten die historische Überrestforschung in der Nachfolge der Mauriner und ein kennerschaftliches System der Klassifizierung nach Schulen. Ein entsprechender Zusammenschluß dieser Elemente fand parallel dazu auf der Ebene der Untersuchungstechniken in der lokalhistorischen Forschung statt. Beispiele dafür, wie die Forderung nach methodischer Einheit in den diachronen Untersuchungen die in der Mittelalterforschung entwickelten historischen Forschungstechniken mit den kennerschaftlichen zum Verschmelzen brachte, finden sich in

den Studien von Alessandro da Morona, Guglielmo della Valle und Marco Lastri zur Pisaner, Sieneser und Florentiner Kunstgeschichte.¹⁰

In den verschiedenen Ausschnitten dieser Materialsammlungen formierte sich im wörtlichen Sinne das Bild einer einheitlichen, zusammenhängenden Kunstgeschichte. Ihm folgte die begriffliche Ausbildung des doppelten Kollektivsingulars, in der aus der Vielzahl von Geschichten über Künstler – zumeist in Form der Viten erzählt – die Einheit der einen Geschichte der Kunst vollzogen wurde. Maßgeblich daran beteiligt war nicht nur Johann Joachim Winckelmann mit seiner »Geschichte der Kunst des Altertums«. Vielmehr bildeten weitere Quellen dafür die Theorie und Praxis der Kenner-schaft, wie sie von Roger de Piles, Jonathan Richardson, Mariette, Francesco Algarotti und Antonio Maria Zanetti ausgearbeitet wurde, und die Mittelalterforschung in der Nachfolge der Mauriner. Die Ausbildung des Begriffs der Kunstgeschichte, der *histoire de l'art*, der *storia dell'arte* verlief mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Bezeichnend für die italienische Entwicklung war die Tatsache, daß das Konzept aus dem Zusammenschluß der kunstgeschichtlichen Mediävistik und der neueren Kunstbetrachtung entstand und damit temporär den Rahmen der modernen Disziplin umschrieb. Zugleich wurden darin zwei methodische Traditionsstränge miteinander verknüpft: Unter dem allgemeinverbindlichen Wahrheitsbegriff der Diplomatik, dem »*discrimen veri ac falsi*«, wurden die historischen Forschungstechniken der Quellenkritik, der Paläographie, Epigraphik und der Numismatik zusammen mit den gegenstandsspezifischen Verfahren der Kennerschaft zu einem Untersuchungsinstrument zusammengefaßt.¹¹

10 Luigi Lanzi, *Relazione sulla Real Galleria*, in: *Giornale de' letterati*, Bd. 47, 1782, S. 3-210. – Ders., *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809. – Filippo Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati ne' cimiteri di Roma*, Florenz 1716. – Ders., *Thomae Dempsteri De Etruria Regali libri VII. nunc primum editi*, Florenz 1723. – Antonio Francesco Gori, *Museum Etruscum exhibens veterum etruscorum monumenta aeris tabulis CC*, Florenz 1737. – Ders. und Giovanni Battista Passeri, *The-saurus veterum Diptychorum consularium et ecclesiasticorum tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus illustratus*, Florenz 1759. – *Museum Florentinum exhibens insignioria vetustatis monumenta quae Florentiae sunt Etruriae Magno Duci dedicatum*, Bd. 1, Antonio Francesco Gori: *Gemmae antiquae*, Florenz 1731; Bd. 2, Ders., *Statuae antiquae*, Florenz 1734; Bd. 3, Ders., *Antiqua numismatica*, Florenz 1740; Bd. 4, Francesco Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori di propria mano*, Florenz 1752. – Pierre Jean Mariette, *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 Monseigneur le Duc d'Orléans & dans*

IV.

Die hier nur in knappen Umrissen skizzierbare Verknüpfung zwischen historischer und kunsthistorischer Forschung seit der Frühaufklärung kann – Rüsens These modifizierend – als Visualisierung der Historie und als Historisierung der Methoden sowie der Präsentations- und Systematisierungsformen der Kunstbetrachtung bezeichnet werden. Die Ästhetik spielte in diesem Prozeß zuerst keine Rolle. Kennzeichnend war vielmehr zu Beginn die strikte Ausklammerung der ästhetischen Frage, die erst ermöglichte, daß zuvor vom Geschmacksurteil der Zeit ausgeschiedene Materialbereiche in das Blickfeld der Forschung gelangten. Im Fall der Mittelalterforschung und der Etruskologie folgte die ästhetische Wertschätzung der Werke, nachdem die Forschung eine historische Bedeutung erschlossen hatte.

Der Historismus in der Kunstgeschichte, zu dessen Begründern Waagen zählt, baute auf einem breiten Fundament aus dem 18. Jahrhundert auf. Diese Basis umfaßte Geschichtsbegriff und Methode, Materialsystematisierung und Präsentation. Selbst die sogenannte »Entdeckung des Mittelalters«, die zu Recht stets als Indikator für den Wechsel zwischen einem primär künstlerisch-praktischen und einem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse zitiert wird, kann nicht als Errungenschaft der nachromantischen Forschung gesehen werden. Damit kann eine wissenschaftsgeschichtliche Periodisierung, die zwischen einer vorwissenschaftlichen Kunstbetrachtung vor 1800 und einer im Sinne der historisch-kritischen Konzeption wissenschaftlichen Kunstgeschichte unterscheidet, in dieser Form nicht aufrecht erhalten werden. Vor allem erweist

d'autres cabinets, Paris 1729. – Guglielmo della Valle, *Lettere Sanesi di un socio dell' Accademia di Fossano sopra le belle arti*, Venedig 1782. – Alessandro da Morona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa 1787. – Marco Lastri, *L'Etruria pittorica ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*, Florenz 1791.

11 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764. – Roger de Piles, *Conversation sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris 1677. – Ders., *Abregé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris 1699. – Ders., *L'Idée du peintre parfait pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*, London 1707. – Jonathan Richardson, *An Essay on the whole Art of Criticism, as it relates to painting*, 1718, in: Ders., *The Works*, London 1773. Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, in: Ders., *Opere*, Bd. 3, Venedig 1791. – Antonio Maria Zanetti, *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri*, Venedig 1771.

sich die Einschätzung, daß die Verwissenschaftlichung der Disziplin eine Leistung der deutschen Forschung gewesen sei, als ein Trugbild. Sie entspricht nicht dem Beitrag, den die internationale Gelehrtenrepublik des 18. Jahrhunderts zur Historisierung der Kunstbetrachtung geleistet hatte, sondern dem national verengten Blickwinkel des nachfolgenden Jahrhunderts.¹²

Der Historismus setzte in breitem Umfang fort, was in der Verbindung zwischen der allgemeinhistorischen und kunstgeschichtlichen Forschung im 18. Jahrhundert bereits angelegt und erarbeitet war. Seine Innovationen sind dagegen auf folgenden Ebenen zu beobachten:

1. in der forschungspraktischen und historiographischen Autonomisierung,
2. im Wechsel des Wahrheitsbegriffs und der damit verbundenen Entwicklung von Interpretation, Narration und Deskription und
3. in der visuellen Umsetzung des Kollektivsingu-
lars im Sinne einer Dokumentation an Originalen
in den als öffentliche Bildungsinstitutionen konzi-
pierten Museen.

In allen drei Bereichen stellen Waagens Arbeiten idealtypische Beispiele der historisch-kritischen Konzeption dar.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts endete die Personalunion, in der zu weiten Teilen Kunstbetrachtung – vor allem ihre altertumskundlichen und mediävistischen Zweige – und die allgemeine Geschichte miteinander verbunden waren. Mit der Ausbildung des Kollektivsingu-
lars war die Geschichte der Kunst zunehmend darstellungstechnisch aus dem kulturhistorischen Kontext ausgeschieden. Die Geschichte der Kunst selbst, ihre Veränderungen im Verlauf der Zeit als Formwandel oder als Wechsel in der Ikonographie, wurde zum Gegenstand der kunsthistorischen Darstellung. Die allgemeine Geschichte von der Politik- bis zur Kulturgeschichte rückte in die Funktion eines Bedingungs-zusammenhangs, der – wie Waagen sich ausdrückte – insofern Teil der Betrachtung war, als sie der Entwicklung der Kunst »hinderlich oder förderlich« gewesen war. Während sich die historiogra-

phische Abspaltung bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert anbahnte, vollzog sich die forschungspraktische und personelle Trennung erst im 19. Jahrhundert. So zählte Waagen zu den ersten professionellen Kunsthistorikern, die zugleich durch die universitäre Lehre Kunstgeschichte als Disziplin zu etablieren begannen.¹³

In der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts wurde analog zur allgemeinen Historiographie der Wahrheitsbegriff erheblich erweitert. Das mehr als ein Jahrhundert allgemein verbindliche »discrimen veri ac falsi« wurde als »bloße Kritik nach den äußeren Merkmalen« in den Zusammenhang eines übergeordneten Wahrheitspostulats einbezogen: Das Ziel war nicht mehr nur die Korrektur falscher Einzelaussagen, sondern eine konsistente, neue Darstellung von Geschichte anstelle einer älteren, als fehlerhaft erkannten und kritisierten. In der Kunstgeschichte wurde damit ein neues Niveau der Kritik an den klassischen Texten – an erster Stelle an Vasari – erreicht. An die Stelle von Ansammlungen von Gegenargumenten und Gegenbeispielen, von Kunstwerken und Quellen, trat die Entwicklung neuer Thesen zum kunstgeschichtlichen Verlauf und ihre Entfaltung am kritisch geprüften Material. So blieb Waagen beispielsweise in seiner Eyck-Monographie nicht mehr – wie noch Gotthold Ephraim Lessing – auf der Ebene, quellenkritisch Vasaris These zu widerlegen, Jan van Eyck habe die Ölmalerei erfunden. Vielmehr löste sich Waagen von den Debatten um die korrekte Datierung der Erfindung und behauptete statt dessen, daß die Niederländer die bereits zuvor bekannte Ölmalerei perfektioniert hätten, weil sie darin das geeignete technische Mittel für eine naturalistische Darstellung fanden. Der Wandel im Wahrheitsideal implizierte das Narrativitätspostulat: die Forderung nach einer erzählerischen Entfaltung der Hypothese. Die Glaubhaftigkeit eines Autors hing damit nicht mehr allein von der Authentizität seiner Quellen ab, sondern vor allem auch davon, ob ihm eine plausible narrative Darstellung gelang. Das Rekonstruktions- und Narrativitätspostulat galt für die Kunstgeschichte und für die allgemeine Geschichte glei-

12 Was die frühe Mediävistik und ihre Methoden betrifft, so ergibt sich für die Kunstgeschichte ein ähnliches Bild, wie es Wilfried Nippel für die Althistorie zeichnet. Nippel betont nachdrücklich die Bedeutung der antiquarischen Forschung seit dem Humanismus für die Ausbildung der althistorischen Methodik. – Wilfried Nippel, »Geschichte« und »Altertümer«. Zur Periodisierung in der Althistorie, in: *Geschichtsdiskurs 1* (wie Anm. 2), S. 312. – Ingo Herklotz, *Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom*, in: *Romeo di Maio, Agostino Borromeo, Luigi Giulia, Georg Lutz, Aldo Mazzacane* (Hrsg.), *Baronio e l'Arte, Atti del convegno internazionale di studi, Sorrent 1985*,

S. 21-74. – Ders., *Das Museo des Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts*, in: *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Bologna 1992, S. 81-124.

13 »Es ist demnach erforderlich, die politische Geschichte, die Verfassung, den Charakter des Volkes, den Zustand der Kirche, der Literatur, endlich die Natur des Landes, in so fern zu betrachten, als diese Stücke dem Gedeih der Kunst hinderlich oder förderlich gewesen, und sich dieselbe so, oder anders danach gestaltet hat.« – Gustav Friedrich Waagen, *Über Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822*, S. 25/26.

chermaßen. In der Kunstgeschichte wurde es um einen entsprechenden Anspruch an die Werkbeschreibung ergänzt. Die Deskription sollte innerhalb der erzählerischen Darstellung die Belege der These am optischen Befund vorführen. Um 1830 begann dieses Verfahren sich erst langsam durchzusetzen. So interpolierte noch Carl Friedrich von Rumohr summarische Werkcharakteristiken zwischen die narrativen Passagen seiner »Italienischen Forschungen«. Waagen hingegen entfaltete – um beim gleichen Beispiel zu bleiben – seine Naturalismus-These in argumentierenden Werkdeskriptionen.¹⁴

Die museale Visualisierung der Kunstgeschichte setzte bereits im 18. Jahrhundert ein, jedoch war das öffentliche Kunstmuseum, das in universalhistorischer Breite den nach einer Entwicklungslogik konzipierten kunsthistorischen Zusammenhang am Original dokumentierte, ein Produkt des 19. Jahrhunderts. Der Zusammenschluß der Werke aller Gattungen von der Antike bis zur Neuzeit, wie er historiographisch und anhand von Reproduktionsgraphiken in der Literatur schon erarbeitet worden war, bestimmte im Gegensatz zu ästhetischen Kriterien die Einrichtung der öffentlichen Sammlungen. Die Hängung nach Schulen wurde für die Gemäldegalerien als adäquate Weise, die formgeschichtlichen Zusammenhänge sinnfällig aufzuzeigen, ebenso allgemein verbindlich wie die Ordnung nach Nationen und Epochen für die übrigen Gattungen. Während im Pariser »Musée Napoléon« mit den Werken der Beutekunst auf höchstem ästhetischen Niveau das Prinzip Geschichte an der Museumswand illustriert werden konnte, mußte in Preußen bei der Eröffnung des Alten Museums in Berlin bescheidener gearbeitet werden, was jedoch die leitenden Prinzipien mit größerer Deutlichkeit hervortreten ließ. Waagen, der in der Artistischen Commission unter der Leitung Wilhelm von Hum-

boldts maßgeblich an der Einrichtung des Berliner Museums beteiligt war, suchte zwar ein möglichst hohes ästhetisches Niveau zu erreichen, war aber im Zweifelsfall bereit, Abstriche an der künstlerischen Qualität der Objekte hinzunehmen, wenn sie ihm zur Dokumentation des kunsthistorischen Zusammenhangs notwendig erschienen.¹⁵

Waagen stand als historisch-kritischer Kunsthistoriker methodisch und museologisch auf den Schultern des 18. Jahrhunderts. Weder seine strikt historische Orientierung noch seine Kennerschaft sind ohne dessen Vorarbeiten erklärbar. Seine museale Systematisierung fußte auf dem Vorbild der Wiener und vor allem der Pariser Sammlungen.¹⁶

V.

Mit diesen kursorischen Bemerkungen kann nur angedeutet werden, in welche Richtung das Bild vom kunsthistorischen Historismus zu differenzieren und zu korrigieren ist. Eine Revision der Ansicht, die moderne Kunstgeschichte sei ein Kind des deutschen Geistes des 19. Jahrhunderts, hat sich den internationalen Verflechtungen der Forschung verstärkt zuzuwenden. Eine derartige Revision dürfte auch die Vorstellung eines kompakten paradigmatischen Bruchs um 1800 erheblich relativieren. Zu den Besonderheiten der kunsthistorischen Disziplingeschichte scheinen gravierende Phasenverschiebungen im Prozeß der Verwissenschaftlichung zu gehören. Während eine Historisierung und Methodisierung der Forschung bereits seit dem 17. und zunehmend im 18. Jahrhundert zu beobachten ist, stellten die Institutionalisierung und die Professionalisierung vergleichsweise späte Errungenschaften dar, die auf breiter Basis erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen sind.

14 Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin, Stettin 1827. – Gabriele Bickendorf, Luigi Lanzis »Storia pittorica« und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, Bd. 2, 1986, S. 231-272.

15 Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichnis der Gemäldesammlung des königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1830. – Anonym (Alois Hirt), *Des Herrn Directors Dr. Waagen Bildertaufe und Aufstellung der Gemälde im königlichen Museum zu Berlin*, Leipzig 1832. – Gustav Friedrich Waagen, *Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei*, Berlin, Stettin 1852. – Reinhard Wegner, *Die Einrichtung des Alten Museums in Berlin. Anmerkungen zu einem neu entdeckten Schinkel-Dokument*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 31, 1989, S. 265-287. – Christoph Martin Vogtherr, *Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 34, 1992, S. 53-64. – Ders., *Die Auswahl der Gemälde aus den Schlössern*

für das königliche Museum zu Berlin, unpublizierte Magisterarbeit Berlin 1992, S. 78-92.

16 Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Berlin 1837. – Ders., *Treasures of Art in Great Britain*, London 1854. – Ders., *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, Wien 1866. – *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* verfaßt von Christian von Mechel nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten Einrichtung, Wien 1785. – Debora J. Meijers, *De Habsburgse schilderijgalerij in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam 1991. – Krzysztof Pomian, *Musée français, musées européens*, Chantal Georget: *La jeunesse des musées. Les Musées de France au XIX^e siècle*, Paris 1994, S. 351-364. – Gabriele Bickendorf, *Die Tradition der Kennerschaft: von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli*, in: Giacomo Agosti, Maria E. Manca, Matteo Panzeri, Marisa Dalai Emiliani (Hrsg.), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, *Atti del convegno internazionale*, Bergamo 1995, S. 25-47.