

# Geschichte im Bild. Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700

*Gabriele Bickendorf*

## I.

In der Wissenschaftsgeschichte des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts können zwei große Visualisierungsschübe beobachtet werden. Zwischen etwa 1665 und 1680 fand eine gezielte Kampagne statt, Ergebnisse der Naturwissenschaften zu illustrieren. Im Anschluss daran entdeckten dann auch die historische und die kunsthistorische Forschung das Bild als Medium der Erkenntnis und der Darstellung ihrer Resultate.

Seit Beginn der großen wissenschaftlichen Revolution gewann in den Naturwissenschaften das Sehen zunehmend an Gewicht. Die beiden fundamentalen Forschungsanliegen der Zeit galten der Erkundung des Unsichtbaren im Mikro- und Makrobereich. Die Astronomie suchte mit Hilfe des Teleskops in die Weiten des Universums vorzudringen, während in der menschlichen und tierischen Anatomie das unsichtbare Innere der Körper mit dem Mikroskop untersucht wurde. Durch die technischen Hilfsmittel konnten die Naturforscher im Kosmos und in den Körpern Objekte entdecken, die zuvor der Menschheit verborgen geblieben waren. Dem Sehen folgte das Sichtbarmachen. Dazu dienten die Zeichnungen, vor allem aber die Kupferstiche, mit denen eine hohe Auflage und eine weite Verbreitung erreicht werden konnten. 1625 erschien die erste Darstellung mikroskopischer Untersuchungsergebnisse als Widmungsblatt der römischen ‚Accademia dei Lincei‘ für Papst Urban VIII. Als Referenz an Urban war eine Biene ausgewählt worden. Der Stich von Matthias Greuter zeigt den intakten Tierkörper in drei Ansichten sowie die anatomisch zerlegten und mikroskopisch untersuchten Teile. Zehn Jahre später fertigte der französische Kupferstecher Claude Mellan für den Astronomen und Mathematiker Pierre

Gassendi vier Ansichten der Mondoberfläche an. Sie präsentieren die erleuchtete Mondoberfläche mit ihren Kratern, wie sie das bloße Auge nicht erkennen kann.<sup>1</sup>

Eine regelrechte Kampagne zur systematischen Visualisierung des naturwissenschaftlichen Wissens entwickelte Jean Baptiste Colbert für die von ihm ins Leben gerufene ‚Académie Royale des Sciences‘ in Paris. Die Akademie war ihrem Programm nach einer freien, selbstbestimmten Forschung verpflichtet. Allerdings sollten die Erkenntnisse Ludwig XIV. ebenso zum Dekor dienen wie seine Prachtbauten in Paris und Versailles. Zu diesem Zweck mussten die Resultate der Wissenschaftler sichtbar gemacht werden und in einer repräsentativen Form präsentabel. Deshalb wurde verfügt, dass Zeichner die wissenschaftlichen Sitzungen mit ihren Experimenten, anatomischen Sektionen und Beobachtungen begleiten sollten und dass die Ergebnisse in großformatigen Stichen zu publizieren seien. So entstanden Illustrationen zur Zoologie und Botanik, zur Physik und Astronomie, ausgeführt von einem umfangreichen Stab von Zeichnern und Stechern. Zu Leb-

<sup>1</sup> Grundlegend zu den Fragen der Visualisierung des Wissens in den Naturwissenschaften sind die beiden Sammelbände: *Picturing knowledge. Historical and philosophical problems concerning the use of art in science*. Hg. von Brian S. Baigrie. London 1996 und *Picturing science, producing art*. Hg. von Caroline A. Jones, Peter Gallison. New York 1998. Zu den Mikro- und Makrowelten als Gegenstand der Forschung im Zeitalter der naturwissenschaftlichen Revolution vgl. das Kapitel ‚Nie Gesehenes‘ in: Paolo Rossi: *Die Geburt der modernen Wissenschaft in Europa*. München 1997 (gleichzeitig auf italienisch erschienen unter dem Titel *La nascita della scienza moderna in Europa*. Rom 1997). S. 72-93 sowie Giulio Barsanti: *La storia naturale fra Cinquecento e Ottocento*. In: *Storia delle scienze*. Bd. 3: *Natura e vita. Dall'antichità all'illuminismo*. Hg. von Ferdinando Abbri, Renato G. Mazzolini. Torino 1993. S. 350-427. Der verwickelten Geschichte des Widmungsblattes für Papst Urban VIII. widmete David Freedberg einen Artikel in ‚*Picturing science, producing art*‘ mit dem Titel: *Iconography between history of art and history of science: Art, science and the case of the Urban bee*. S. 272-296, in dem die politisch prekären Entstehungsbedingungen ebenso erläutert sind wie die verschiedenen Versionen und Funktionen des Stichs in unterschiedlichen Kontexten. Ähnlich kompliziert scheint der Fall der vier Monddarstellungen von Mellan gelagert zu sein. Die Bildinschriften geben als Entstehungsdatum die Jahre 1634 und 1635 an, in denen sich der Künstler jedoch noch in Rom aufhielt. Unterschiedliche Quellen dagegen belegen, dass Mellan die Arbeiten im Jahr 1636 angefertigt hat, als er von Italien kommend in Südfrankreich bei Gassendi Station gemacht hat. Maxime Préaud: *Bibliothèque nationale, Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*. Bd. 17: *Claude Mellan*. Paris 1988. S. 20-21, 171-173.

zeiten von Colbert erschienen siebzehn, zu Teilen reich illustrierte Publikationen der Akademie. Mit Colberts Tod 1683 aber endete abrupt das anspruchsvolle, wie gleichermaßen kostenintensive Projekt. Trotz des Abbruchs waren hier allerdings in Qualität und Quantität Maßstäbe für nachfolgende Unternehmen gesetzt worden.<sup>2</sup>

Der zweite große Visualisierungsschub setzte etwa eine Generation später ein und fand nun in der historischen und kunsthistorischen Forschung statt, die bei den französischen ‚Maurinern‘ und ihren italienischen Nachfolgern, der ‚Scuola Mabillona‘, methodisch und personell auf das Engste miteinander verwoben waren.

## II.

Die französischen ‚Mauriner‘ revolutionierten die Grundlagen der historischen Forschung, während die ‚Scuola Mabillona‘ in Italien die Aufklärung einleitete. Im Kontext dieser Umwälzungen konstituierte sich ein neues Verhältnis zum Bild, das mit der Entdeckung der Kunstwerke als nonverbaler Quellen im Sinne des modernen Begriffs der ‚Überreste‘ begann und das in der allgemeinen Visualisierung des Wissens kulminierte.<sup>3</sup>

Im Kloster St. Maur in Saint-Germain-des-Prés bei Paris war Mitte des 17. Jahrhunderts das Zentrum für historische Forschungen des Benedikti-

<sup>2</sup> Roger R. Hahn: *The anatomy of a scientific institution. The Paris Academy of Sciences, 1666-1803.* Berkeley, Los Angeles, London 1971; *Histoire & prestige de l'Académie des Sciences 1666-1966.* Hg. von Maurice Daumas. Paris 1966 (Ausst. Kat. Musée du Conservatoire des Arts et des Métiers. Dezember 1966-Mai 1967); René Taton: *Les origines de l'Académie Royale des Sciences* (Conférences donnée au palais de la découverte le 15 mai 1965). Paris 1966; Colbert 1619-1683. Paris 1983 (Ausst. Kat. Hôtel de la Monnaie. 4.10.-30.11.1983). Zu Colberts Visualisierungskampagne vgl. Gabriele Bickendorf: *Après Colbert: une divorce des sciences et des beaux arts, wird erscheinen in den Akten der Tagung: Ruptures: de la discontinuité dans la vie artistique, Musée du Louvre, Paris*; Gabriele Bickendorf: *Bilderhunger und Wissensdurst. Sébastien Leclerc und Colberts Visualisierungskampagne.* Unpubliziertes Manuskript.

<sup>3</sup> Gabriele Bickendorf: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert.* Berlin 1998 (Berliner Schriften zur Kunst. Bd. 11); Gabriele Bickendorf: *Des mauristes à l'école de Berlin: vers une conception scientifique de l'histoire de l'art.* In: *Histoire de l'histoire de l'art.* Bd. 2: XVIII. et XIX. siècles. Hg. von Edouard Pommier. Paris 1997. S. 141-175.

nerordens gegründet worden. Im Mittelpunkt der Studien standen die Schriftquellen zur Ordens- und Kirchengeschichte. Aus ihnen ging die erste Systematik der allgemeinen Urkundenlehre hervor, die 1681 von Jean Mabillon unter dem Titel ‚De re diplomatica‘ vorgelegt wurde. In diesem Grundlagenwerk wurde das Wahrheitsprinzip der Quellenkritik, das ‚discrimen veri ac falsi‘, methodisch entfaltet und ein entsprechendes Regelwerk für die formkritischen Verfahren der historischen Hilfswissenschaften, vor allem der Paläographie und Epigraphik, festgelegt. Zum erkenntnislogischen Modell für die historische Wahrheitsfindung wählte Mabillon das forensische Verfahren. Analog dazu forderte er für jede Aussage den ‚Beweis‘, wobei den Formfragen erhebliches Gewicht zukam. (Abb. 1) Aus diesem Grund hatte Mabillon ergänzend zu den methodischen Regeln für die Echtheitsprüfung, Datierung und Lokalisierung der Quellen einen umfangreichen Abbildungsteil angefügt, in dem Faksimiles ganzer Urkunden oder Ausschnitte daraus mit den wichtigsten formalen Merkmalen sowie paläographische Musterbeispiele unterschiedlicher Schriftformen im Kupferstich reproduziert waren. Hier erschienen bereits Motive der Buchmalerei als Teil der paläographischen Formbeispiele.<sup>4</sup>

Die systematische Integration der bildenden Kunst erfolgte allerdings erst etwas später. Eine 15-monatige Forschungskampagne zur Quellenerschließung, die Mabillon zusammen mit einem ganzen Forscherstab aus St. Maur in Italien durchführte, brachte die entscheidende Wende. Die Gruppe besuchte nicht nur Bibliotheken und Archive zwischen Genua und Neapel, Florenz, Siena und Rom, sondern knüpfte auch intensive Kontakte mit italienischen Forschern. Das Resultat dieser Begegnungen bestand auf französischer Seite in einer polyhistorischen Erweiterung des Forschungskonzepts. In Mabillons Reisebericht, dem 1687 erschienenen ‚Iter Italicum‘, ist deutlich abzulesen, wie sich der Schwerpunkt von der Kirchengeschichte hin zu einer kulturhistorischen Sicht verschob. Dafür waren allerdings andere Quellen als die kaiserlichen Urkunden und die päpstlichen Bullen gefragt. Das Novum des ‚Iter Italicum‘ bilden die Reproduktionen von Kunstwer-

<sup>4</sup> Jean Mabillon: *De re diplomatica libri VI* [...]. Paris 1681. Von einer ‚kopernikanischen Wende‘ der historischen Forschung durch Mabillon sprach Blandine Barret-Kriegel: Jean Mabillon et la science de l'histoire. In: Jean Mabillon: *Brèves réflexions sur quelques règles de l'histoire*. Paris 1990. S. 80; Blandine Barret-Kriegel: *Les historiens de la monarchie*. Bd. 1: Jean Mabillon. Paris 1988; Bruno Neveu: *Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700: Erudition ecclésiastique et recherche historique au XVIIe siècle*. In: *Historische Forschung im 18. Jahrhundert*. Hg. von Karl Hammer, Jürgen Voss. Bonn 1976. S. 27-81.

ken, die Mabillon wie die Faksimiles von Urkunden als Kopien von Quellen verstand. Mabillons Interesse an den Mosaiken von San Teodoro in Rom oder an den Miniaturen in der Bibel Karls des Kahlen in San Paolo fuori le mura war primär ikonographischer Natur (Abb. 2 und 3). In diesen beiden Fällen suchte er nach Porträts historischer Persönlichkeiten. Allerdings – und dies ist äußerst bemerkenswert angesichts der Tatsache, dass mittelalterliche Miniaturmalerei bis dahin kaum Beachtung gefunden hatte – basierte seine erstmals korrekte Datierung der Karlsbibel nicht nur auf einer paläographischen Analyse. Er versuchte darüber hinaus, in Analogie zur Schriftform eine knappe Charakterisierung der zeittypischen künstlerischen Form zu finden. Dementsprechend hatte er mit Nachdruck um eine präzise zeichnerische Kopie des Werks für die Reproduktion gebeten, die er im Sinne eines visuellen ‚Beweises‘ seiner Argumente veröffentlichte. Trotz des hohen Anspruchs an die Präzision der Wiedergabe sind bei beiden Beispielen allerdings deutliche Manipulationen in der Reproduktion erkennbar. Die Darstellungen erscheinen jeweils aus ihrem Kontext gelöst. Bei der Miniatur hatte der Verzicht auf die rahmende Zierleiste zur Folge, dass eine Eingrenzung des Bildgefüges nun fehlt und die Szene im Nachstich wesentlich monumentaler wirkt als das Original in der Handschrift. Wurde die Miniatur auf diese Weise vergrößert, so erscheint das Apsismosaik in der Reproduktion eher verkleinert. In diesem Fall fehlt nicht nur jeder Hinweis auf die architektonische Einbindung. Darüber hinaus erscheint die Wölbung der Konche in die Fläche projiziert, so dass der Eindruck eher auf ein Tafelbild mit halbrundem Abschluss hindeutet. Dadurch wurden die beträchtlichen Unterschiede zwischen den Bildmedien, aber auch in der ästhetischen Wirkung nivelliert. Es hat den Anschein, als sollte durch derartige Neutralisierungen eine mögliche affektive Abwehr dem wenig bekannten und zu dieser Zeit ästhetisch auch nicht geschätzten Material gegenüber aufgefangen und die Werke einer entemotionalisierten wissenschaftlichen Betrachtung zugänglich gemacht werden.<sup>5</sup>

Die Entdeckung der mittelalterlichen Miniaturmalerei war nicht allein ein Nebenprodukt maurinischer Archivarbeit. Sie ging ganz wesentlich auf Anregungen italienischer Forscher zurück. Brachten die Mauriner eine neue Methode nach Italien, so konnten auf der anderen Seite die Italiener auf eine Tradition verweisen, in der bereits Kunstwerke in einem ähnlich historisch-juristischen Sinn kopiert worden waren. Die Schule des Kirchenhistorikers

---

<sup>5</sup> Der ‚Iter Italicum‘ bildet den ersten Teil von Mabillons ‚Museum Italicum‘, dessen zweiter Teil eine Quellensammlung enthält. Jean Mabillon: *Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis*. [...]. Paris 1687.

Baronius hatte im Verlauf des 17. Jahrhunderts eine Reihe von Kopien-sammlungen hervorgebracht. Den Anfang hatten die sogenannten ‚Instrumenta authentica‘ gebildet, die notariell beglaubigte Dokumentation der Heiligentranslationen, aber auch der künstlerischen Ausstattung beim Abriss von Alt-St. Peter. Sie regten weitere Unternehmungen an, zeichnerische Faksimiles frühchristlicher und mittelalterlicher Kunst anzufertigen und zu sammeln, von denen einige in den Kupferstich übertragen und veröffentlicht wurden. Dazu gehörte Bosios Dokumentation der römischen Katakomben ebenso wie das Projekt Francesco Barberinis, sämtliche Mosaik- und Wandmalereizyklen in Rom aufzunehmen. Ein später Vertreter der Baronius-Schule war Giovanni Ciampini, der Mabillon den Zugang zu den Kunstwerken und zu den Reproduktionsmöglichkeiten eröffnete.<sup>6</sup>

Die Begegnung zwischen maurinischer Methodik und italienischem Kopienwesen hatte für beide Seiten tiefgreifende Folgen. Die französischen Forscher nahmen die Kunstwerke als nonverbale Quellen in ihr Konzept mit auf und untersuchten sie im Folgenden mit Hilfe der gleichen Techniken. Die Italiener dagegen rezipierten das maurinische Wahrheitsideal und seine Methoden und entwickelten daraus die ‚Scuola Mabillona‘, Mabillons Schule. Beide Richtungen des Maurinismus widmeten sich dabei parallel der Entdeckung des Mittelalters in den Schriftquellen, aber auch in der künstlerischen Überlieferung. In einem bis dahin ungekannten Umfang wurden frühchristliche und mittelalterliche Werke gesammelt und gesichtet, kopiert und ediert sowie nach den Vorgaben der Diplomatie analysiert. Darin lag ein massiver Bruch mit der vorangegangenen Tradition in der Kunstbetrachtung. Das bedeutendste kunsthistoriographische Modell der frühen Neuzeit, Giorgio Vasaris ‚Viten‘, hatte mit seinem zyklischen Geschichtsmodell und mit dem Diktum vom ‚Tod der Kunst‘ nach dem Ende der Antike geradezu eine Rezeptionssperre gegenüber dem Mittelalter aufgebaut.

<sup>6</sup> Giacomo Grimaldi: *Descrizione della basilica di S. Pietro in Vaticano*. Codice Barberini latino 2733. Hg. von Reto Niggli. Vatikanstadt 1971; Reto Niggli: *Giacomo Grimaldi (1568-1623). Leben und Werk des römischen Archäologen und Historikers*. München 1971. Veronique Gerard Powell: *Les Annales de Baronius e l'iconographie du XVIIe siècle*. In: *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi*. Hg. von Romeo di Maio, Agostino Borromeo, Luigi Giulia, Georg Lutz, Aldo Mazzacane. Sora 1985. S. 473-487. Antonio Bosio Romano: *Roma sotterranea [...]*. Rom 1632; Giovanni Ciampini: *Vetera Monumenta*. In quibus praecipue Musiva Opera Sacrarum, profanumque aedium structura [...]. Rom 1690; Stephan Waetzoldt: *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. Wien, München 1964 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana. Bd. 17).

Die ‚Mauriner‘ und die ‚Scuola Mabillona‘ dagegen öffneten den Blick auf die Werke eines Jahrtausends, wobei die Tatsache, dass ihr Interesse daran primär historisch und nicht ästhetisch motiviert war, offenbar eher förderlich gewesen ist.<sup>7</sup>

Nach seiner Rückkehr begann Mabillon eine kritische Edition der Quellen zum Benediktinerorden. Die zwischen 1703 und 1713 publizierten Bände der ‚Annales Ordini Sancti Benedicti‘ enthalten eine beachtliche Anzahl von Abbildungen zur Architektur, Malerei, Plastik und zum Kunsthandwerk (Abb. 4). Die Annalen des Benediktinerordens erhielten damit die Form einer illustrierten Geschichte, in der die Kunstwerke den Verlust an Anschaulichkeit kompensierten, der durch die strenge Methodik und das Ausschneiden der Legenden entstanden war. Die Illustrationen zeigten nun die authentischen Orte des Geschehens, die Kultgegenstände der Kirchengeschichte sowie das zeitgenössische Gesicht der handelnden Personen. Ein Bild der Vergangenheit schien auf, in dem die Räume der Handlung ebenso sichtbar wurden wie das vermeintlich gesicherte Aussehen von Kaisern, Königen und Päpsten.<sup>8</sup>

Mabillons Nachfolger in St. Maur, Bernard de Montfaucon, steigerte nicht allein den Anteil der Abbildungen in gigantischem Maße. Er veränderte auch die Prinzipien von Forschung und Historiographie, indem er eine Geschichte ‚par les monumens‘ der Antike und des Mittelalters konzipierte: eine Geschichte, die aus den Kunstwerken selbst entwickelt sein sollte. Hier trat die Schriftquelle hinter dem Werk zurück, das den Schlüssel zu einer visuellen Erfahrung der Vergangenheit bergen sollte. Das Projekt blieb zwar Fragment, erreichte aber in dieser Form schon ein gewaltiges Ausmaß. Die zehn Bände der ‚Antiquité expliquée par les monumens‘, die seit 1719 herausgegeben wurden, enthalten 1120 Kupferstichtafeln mit etwa 30.000 bis 40.000 Objekten. Ähnlich opulent 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

<sup>7</sup> Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568. Hg. von Rosana Bettarini, Paola Barocchi. Florenz 1968; Irina Danilova: *La peinture du Moyen Age vue par Vasari*. In: *Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV. centenario della morte*. Florenz 1976. S. 637-642; Giuliana Righi, Elisabetta Landi: *Il contributo del Vasari alla storia della miniatura italiana*. In: *Vasari storiografo e artista*. S. 395-404; Antonio Thiery: *Il medioevo nell'introduzione e nel proemio delle Vite*. In: *Vasari storiografo e artista*. S. 351-382.

<sup>8</sup> Jean Mabillon: *Annales Ordinis Sancti Benedicti* [...]. 5 Bde. Paris 1703-1713.

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. Deutlich wird der Anschluss an Mabillon in dem Versuch, den Umkreis der Karlsbibel von San Paolo vorzuführen, und in der Wanderung der Urkundensiegel (Abb. 5). Mabillon hatte die Siegel in ihrem ursprünglichen Kontext als Anhängsel der Schriftquellen gezeigt, während Montfaucon die gleichen Stücke nun als Kunstwerke mit Portalplastik oder Werken der Miniaturmalerei kombinierte. Darüber hinaus versuchte er, in Analogie zur Paläographie gegenstandsadäquate Verfahren der Formkritik zu entwerfen. Bezeichnend dafür war sein Ansatz, Zuordnungs- und Datierungskriterien für die französische Portalskulptur aus dem ‚goût de la sculpture‘ zu entwickeln. Dabei findet sich erstmals eine Konzentration des Blicks auf das Lineament des Faltenwurfs – und zwar sowohl in Montfaucons Text als auch in der druckgraphischen Darstellung. Die Zentrierung auf dieses Element wurde unter anderem dadurch erreicht, dass die Skulpturen isoliert und von ihrem architektonischen Rahmen abgelöst präsentiert wurden.<sup>9</sup>

Auch in Italien begann die Entdeckung des Mittelalters zuerst als Entdeckung der Schriftquellen. Sie fand ihren Niederschlag in den umfangreichen Quelleneditionen Ludovico Antonio Muratoris: in den ‚Antiquitates Italicae Medii Aevi‘ und in den einige Regalmeter füllenden ‚Rerum Italicorum Scriptores‘. Muratori leitete damit zugleich eine grundlegende Umwertung

<sup>9</sup> Bernard de Montfaucon: *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. 10 Bde. Paris 1719-1724; Bernard de Montfaucon: *Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les Figures de chaque Regne que l'injure des tems a épargnées*. 5 Bde. Paris 1729-1733; André Rostand: *La documentation des ‚Monumens de la Monarchie française‘ de Bernard de Montfaucon*. In: *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*. Paris 1932; Alain Erlande-Brandenburg: *L'érudition livresque – Bernard de Montfaucon (1655-1741)*. In: *Revue de l'Art*. 49. 1980. S. 34f.; dagegen methodologisch wenig differenziert: Jacques Vanuxem: *The theories of Mabillon and Montfaucon on french sculpture of the twelfth century*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 20. 1957. S. 45-58; die Überbewertung einzelner Fehldatierungen führte bei Francis Haskell im Kontext einer primär ästhetisch bestimmten Vorstellung kunsthistorischer Erkenntnis zu einer problematischen Einschätzung der Mauriner: Francis Haskell: *History and its images. Art and the interpretation of the past*. New Haven, London 1993. S. 132-140.



der Epochen ein. Die Antike verlor ihren Vorbildcharakter und rückte – im Frontispiz der ‚Rerum Italicorum‘ sogar wörtlich – in den Hintergrund. Auf dem Programmbild werden die antiken Bauwerke Roms zur Folie, vor der die schriftliche Überlieferung des Mittelalters geborgen wird. Zugleich wurde eine Beziehung zwischen der Gegenwart und dem Mittelalter hergestellt, indem auf die mittelalterlichen Ursprünge einer Vielzahl von gegenwärtigen Institutionen hingewiesen wurde. Schließlich kam auch das ästhetische Argument mit in die Diskussion. Es wurde festgestellt, dass nicht das Mittelalter barbarisch gewesen sei, sondern vielmehr eine Gegenwart, die eine Epoche aus ästhetischen Gründen negiert. Zu Muratoris quelleneditorischen Projekten gehörte auch, die schriftliche Überlieferung zur Kunst des Mittelalters zusammenzutragen. Seine Sammlung von schriftlichen Belegen über Kirchenstiftungen und -weihen, zu Schenkungen, Umbaumaßnahmen und Ausstattungen, die die künstlerischen Aktivitäten in Italien zwischen dem 5. und 15. Jahrhundert ohne gravierende Lücken dokumentierten, ließen Vasaris Darstellung als Metapher erscheinen. Die Bilder von der Zerstörung der antiken Werke durch die Goten und andere Barbaren, vom Exodus der italienischen Künstler nach Byzanz, vom Tod der Kunst im hohen Mittelalter und von ihrer Wiederauferstehung seit Giotto erwiesen sich angesichts des Quellenbefunds als rhetorische Figuren. Dieses Ergebnis motivierte die Forscher der ‚Scuola Mabillon‘, verstärkt nach den entsprechenden Kunstwerken zu suchen.<sup>10</sup>

Parallel zu Muratoris Quellensammlung hatte sich ebenfalls Scipione Maffei der mittelalterlichen Formgeschichte zugewandt. Den Beginn seiner Studien markierte 1711 ein Fund frühchristlicher und frühmittelalterlicher Handschriften. Maffeis paläographische Analyse der Schriften deckte die schrittweise Transformation der klassisch-antiken in die mittelalterlichen Formen und das Nachleben der Antike im Mittelalter auf. Mit diesem neuen Entwicklungsmuster wandte sich Maffei der bildenden Kunst von der vor-klassischen Antike bis zum ausgehenden Mittelalter zu. Eine wohl einmalige Engführung zwischen der Kunstbetrachtung und den historischen Hilfs-

<sup>10</sup> Ludovico Antonio Muratori: *Rerum Italicorum Scriptores ab Anno Aere Christiane Quingentisimo ad Millesinumquingentesimum*. Mailand 1723; Ludovico Antonio Muratori: *Antiquitates Italicae Medii Aevi [...]*. 6 Bde. Modena 1738-1742; Arnaldo Momigliano: *Mabillon's Italian disciples*. In: Arnaldo Momigliano: *Essays in ancient and modern historiography*. Oxford 1977. S. 277-293. Zum Frontispiz der ‚Rerum‘ vgl. Sergio Samek Ludovici: *Gli illustratori dei ‚Rerum Italicorum Scriptores‘*. In: *Atti del convegno internazionale di studi muratoriani*, Modena 1972. Bd. 2: L. A. Muratori storiografo. Florenz 1975. S. 139-150.

wissenschaften präsentierte seine beiden Lapidarien in Turin und Verona. Sie visualisierten die epigraphische Methode und waren als Forschungsinstitute für weitere Studien konzipiert (Abb. 6). In ihnen zeigte Maffei Inschriftentafeln und Skulpturen, vor allem Reliefs, nach Zeit und Klassen geordnet. Zur Veranschaulichung des ‚discrimen veri ac falsi‘ diente unter anderem eine Abteilung mit Fälschungen. Dabei waren Schrift- und Kunstform engstens aufeinander bezogen, in Turin sogar in einer paarweisen Aufstellung verknüpft. Die klassische Antike stellte Maffei im Kontext der vor- und nachklassischen Epochen vor, wodurch sie nicht normativ, sondern bedingt und bedingend wahrgenommen werden konnte.<sup>11</sup>

Die mittelalterliche Kunst aller Gattungen untersuchte Maffei ebenfalls im Rahmen seiner Studie ‚Verona Illustrata‘. Das fünfbandige Werk wurde zum Prototyp einer Vielzahl von lokalhistorischen Arbeiten, obwohl es die Grenzen der reinen Lokalgeschichte in mehrfacher Hinsicht sprengte. Maffei vereinte darin die politische Geschichte der Stadt, ihre allgemeine Kulturgeschichte und ihre Kunstgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart mit weitreichenden Ausblicken in die Geschichte Italiens. Dabei versuchte der Autor ein historiographisches Modell zu entwickeln, das sowohl dem Prinzip der historischen Kontinuität als auch der Breite seines kulturhistorischen Spektrums angemessen war. In Übertragung seines paläographischen Schemas auf die Kunstgeschichte fand er zur Kennzeichnung des Übergangs von der Antike zum Mittelalter den Begriff des ‚modo Romano‘. Der Terminus enthält bereits die wichtigsten Bestimmungsstücke des späteren Romanik-Begriffs. Der Gotikbegriff dagegen wurde von den Goten und den katastrophentheoretischen Deutungen des Epochenbruchs abgekoppelt

---

<sup>11</sup> Scipione Maffei: *Museum Veronense* [...]. Verona 1749; als Anhang darin: ‚Museum Taurinense sive antiquarum inscriptionum veterumque in Regiae Academiae porticibus circumquaque infixae collectio‘; Lanfranco Franzoni: *Origine e storia del Museo Lapidario Maffeiiano*. In: *Il Museo Maffeiiano riaperto al pubblico*. Hg. von Comune di Verona, Direzione ai Musei. Verona 1982. S. 29-72; Lanfranco Franzoni: *Il Museo Maffeiiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei*. In: *Nuovi Studi Maffeiiani. Atti del convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano*. Hg. von Lanfranco Franzoni. Verona 1985. S. 207-232; Ida Calabi Limentani: *Gli altri musei epigrafici*. In: *Nuovi Studi Maffeiiani*. S. 381-398; Licisco Magagnato: *Archeologia, rinascenze, museologia*. In: *Nuovi Studi Maffeiiani*. S. 479-488; Ivan di Stefano Manzella: *Scipione Maffei e l'ars critica lapidaria. Storia e struttura dell'opera*. In: *Nuovi Studi Maffeiiani*. S. 165-184; Krzysztof Pomian: *Archäologische Museen: Kunst, Natur, Geschichte*. In: *Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988. S. 91-108.

und als Epochenbegriff der nachfolgenden Zeit zugewiesen. Beide Begriffe eröffneten Maffei die Möglichkeit, ein Vokabular zur Beschreibung der Werke zu entwickeln, das von den negativen Implikationen der älteren, klassisch orientierten Literatur frei war. So finden sich in ‚Verona Illustrata‘ ausführliche, ikonographische und formale Deskriptionen mittelalterlicher Werke zusammen mit Hinweisen auf Vergleichsbeispiele. Methodisch empfahl Maffei nämlich sowohl für die Paläographie wie für die Kunstbetrachtung die Einführung ‚serieller Vergleiche‘.<sup>12</sup>

Montfaucons Geschichte ‚par les monumens‘ und Maffeis Museen folgten eine Reihe von imaginären Museen in Buchform, aber auch die explizit an Maffeis Vorbild orientierte Neuordnung derjenigen Bestände der Florentiner Uffizien, die Luigi Lanzi zu verantworten hatte. Filippo Buonarroti und Francesco Gori entwarfen im Abbildungsteil ihrer etruskologischen Studien das Bild einer vorklassischen Kultur, die sich dem Zugriff über die Schriftquellen zu diesem Zeitpunkt noch völlig entzog. Etruskologie und frühe Mediävistik gingen in der ‚Scuola Mabillona‘ eine enge Liaison ein. Als nichtklassische Epochen trafen sie besonders bei den Lokalhistorikern, die die Identität des Ortes aus der Unabhängigkeit von Rom und dem klassischen Erbe zu begründen suchten, auf ein ähnliches Interesse. Aber auch methodisch existierten enge Verbindungen, die sich bis zum Ende des Jahrhunderts in der häufigen Personalunion beider Forschungsstränge spiegelte. Mit den Mitteln der Diplomatie und ihren formkritischen Instrumenten organisierten sie Kampagnen zur Materialerschließung, die derart erfolgreich waren, dass in beiden Gebieten um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein Materialstau entstand.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Scipione Maffei: *Verona Illustrata* (1732). 3. Ausgabe. 5 Bde. Mailand 1825-1826. Zum ‚modo Romano‘ Bd. 4. S. 119f. Zu den seriellen Vergleichen vgl. Scipione Maffei: *Istoria diplomatica che serve d'introduzione all'arte critica in tal materia*. [...] Mantua 1727. S. 118.

<sup>13</sup> Luigi Lanzi: *Relazione sulla Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*. In: *Giornale de'letterati*. 47. 1782. S. 7-219; Giuseppe Bencivenni Pelli: *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze*. 2 Bde. Florenz 1779; Paola Barocchi: *La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*. Serie III. 12/4. 1982. S. 1411-1523; Mina Gregori: *Luigi Lanzi e il riordinamento della galleria*. In: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi 1982*. Hg. von Paola Barocchi, Giovanna Ragionieri. Florenz 1983. S. 367-393; Filippo Buonarroti: *Thomae Dempsteri De Etruria Regali libri VII nunc primum editi curate Thomae Coke Magnae Britannicae Armigero Regiae celsitudini. Cosmi III Magni Ducis Etruriae*. Florenz 1723-26; Filippo Buonarroti: *Osservazioni sopra alcuni*

Altertumskunde und Mediävistik wurden historiographisch in den lokal-historischen Studien und in typologischen Untersuchungen miteinander verklammert. Ein Beispiel dafür ist der ‚Thesaurus Diptychorum‘, der erstmals ausführlich die Geschichte eines Typus von der Antike bis zum ausgehenden Mittelalter dokumentierte. In den stadtgeschichtlichen Untersuchungen und in Galeriewerken fand schließlich die Verknüpfung zwischen antiker, mittelalterlicher und neuerer Kunstgeschichte statt. So präsentierte das vielbändige, illustrierte ‚Museum Florentinum‘ die mediceischen Bestände an Münzen und Medaillen, Gemmen und Kameen sowie Skulpturen. Das Großunternehmen wurde von der berühmten Sammlung der Künstler-selbstporträts abgeschlossen. Im ‚Museum Florentinum‘, in der Neuordnung der Uffizien und in Lanzis späterer ‚Storia pittorica della Italia‘ amalgamierten die historische Überrestforschung der ‚Scuola Mabillona‘ und ein kennerschaftliches System der Klassifizierung nach Schulen. Auf beiden Ebenen gingen die Historisierung der Untersuchungsmethoden und die Visualisierung in der Darstellung der Forschungsergebnisse Hand in Hand.<sup>14</sup>

---

frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati ne'cimiteri di Roma. Florenz 1716. Als Anhang dazu ‚Osservazioni sopra tre dittici d'avorio‘. Antonio Francesco Gori: *Museum Etruscum exhibens veterum etruscorum monumenta aeris tabulis CC.* 3 Bde. Florenz 1737-1743; Giovanni Cipriani: *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino.* Florenz 1980; Mauro Cristofani: *Der etruskische Mythos zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert.* In: *Die Etrusker und Europa.* Hg. von Massimo Pallotino. Mailand 1992 (Ausst. Kat. Altes Museum Berlin). S. 266-291; Mauro Cristofani: *La scoperta degli Etruschi.* *Archeologia e antiquaria nel '700.* Rom 1983.

<sup>14</sup> Ant. Francisci Gori *Basilicae Baptisterei Florentini Praepositi Thesaurus [...]*. Florenz 1759; *Museum Florentinum exhibens insignioria vetustatis monumenta quae Florentiae sunt Etruriae Magno Duci dedicatum.* I. *Gemmae antiquae [...]*. 2 Bde. Florenz 1731-1732. II. *Statuae antiquae [...]*. Florenz 1734. III. *Antiqua numismatica [...]*. 3 Bde. Florenz 1740-1742. IV. *Serie di ritratti [...]*. 4 Bde. Florenz 1752-62. In Lanzis umfassender Geschichte der italienischen Malerei finden sich keinerlei Abbildungen. Luigi Lanzi: *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo (postum 1809).* Hg. von Martino Capucci. 3 Bde. Florenz 1968-1974.

## III.

Die französischen ‚Mauriner‘ und die italienische ‚Scuola Mabillona‘ sind nicht allein wesentlich für die Entdeckung des Mittelalters verantwortlich. Sie machten sie in ihren Publikationen auch sichtbar. Diesen Schritt hatte die Kunstbetrachtung in der Vasari-Tradition nicht vollzogen. Vasari selbst hatte seinen künstlerzentrierten Biographien das Bildnis des jeweiligen Meisters vorangestellt, nicht aber seine Werke. Sein Album der Zeichnungen erfüllte zwar für ihn und seine persönlichen Gäste die Funktion, kunstgeschichtliche Reflexion mit der direkten Betrachtung von Originalen zu verbinden. Seinen Lesern aber blieb diese Möglichkeit verschlossen. Die Verknüpfung von kunstgeschichtlicher Erkenntnis und allgemein zugänglichen Reproduktionen hatte ein Vorspiel im 17. Jahrhundert, als primär religiöse und kirchenhistorische Motive einzelne Forscher dazu bewegten, mit zeichnerischen Kopien und dann auch mit Druckgraphiken das Abbild von gefährdeten Kunstwerken aus der Frühzeit der Kirche zu bewahren. Zu einem Instrument der Forschung wie auch der Darstellung ihrer Ergebnisse wurden die Illustrationen mit der Einführung der neuen erkenntnistheoretischen und methodischen Prinzipien der Diplomatik, die neben dem Argument auch den sichtbaren ‚Beweis‘ forderten.<sup>15</sup>

Ein analoger Umbruch, in dem sich ebenfalls ein Zuwachs an theoretisch-methodischer Strenge, historische Orientierung der Forschung und ihre Visualisierung miteinander verbanden, lässt sich in der Geschichte der Kennerschaft beobachten. Sie bildete neben der Mediävistik das zweite große Desiderat der Vasari-Tradition. Die Kennerschaft konnte international um 1700 einen regelrechten Theorie-Boom verzeichnen, bei dem auch die methodische Forderung auftauchte, Reproduktionsstiche als Material einer vergleichenden Betrachtung zu nutzen. Praktisch wurde dieses Postulat erstmals im ‚Recueil d'estampes‘ der Kunstsammler und Kenner Pierre Crozat und Pierre Jean Mariette umgesetzt, dessen erster Band im gleichen

---

<sup>15</sup> Vasari: Vite (Anm. 7); Ferruccio Ulivi: L'eredità del Vasari in Italia. In: Vasari storiografo e artista (Anm. 7). S. 525-532; Laura Ricco: Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle ‚Vite‘. Rom 1979; Licia Ragghianti Collobi: Il Libro de' Disegni del Vasari. Florenz 1974.

Jahr wie Montfaucons ‚Monumens‘ erschien (Abb. 7). In der Kennerschaft wurde allerdings ein vergleichbarer Umfang an Abbildungsmaterial wie bei den ‚Maurinern‘ und in der ‚Scuola Mabilloniana‘ erst nach der Jahrhundertmitte und im Zusammenschluss mit der Mediävistik erreicht.<sup>16</sup>

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts trennten sich allmählich die Wege von Kunstgeschichte und allgemeiner Geschichte. Die forschungspraktische, theoretische und methodische *Liaison* beider Forschungsbereiche ging unter anderem auch an ihrem eigenen Erfolg zugrunde. Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert waren immense Mengen an Material erschlossen worden, so dass neue Ordnungskriterien und Formen der Darstellung zur Bewältigung des Materialstaus gefunden werden mussten. Die Kunstbetrachtung entwickelte zur Lösung dieses Problems die Form der Gattungsgeschichte, für die Luigi Lanzi's *Malereigeschichte Italiens*, Leopoldo Cicognaras *Geschichte der Skulptur* und Domenico Fiorillos ‚*Geschichte der zeichnenden Künste*‘ die herausragendsten Beispiele sind. In der allgemeinen Geschichte erfolgte die Trennung über die systematische Konzeption der Universalgeschichte. Die Theoretiker der ‚Göttinger Schule‘ sonderten die Kunstgeschichte als eine ‚Specialgeschichte‘ aus, die separat zu behandeln sei. Mit der Scheidung endete auch die Visualisierung beider Forschungsbereiche. Die allgemeine Geschichte überantwortete das kunsthistorische Material der Kunstgeschichte, die sich als autonome Disziplin neben der Geschichte zu etablieren begann. Aber auch in den kunsthistorischen Publikationen nahmen die Abbildungstabellen deutlich ab. Die Masse an Ma-

---

<sup>16</sup> Roger de Piles: *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; Roger de Piles: *L'idée du peintre parfait pour servir de régle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*. London 1707; Svetlana Alpers: *Roger de Piles and the history of art*. In: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*. Hg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier, Martin Warnke. Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen. Bd. 48). S. 175-188; Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' theory of art*. New Haven, London 1985; Jonathan Richardson: *An Essay on the whole Art of Criticism, as it relates to painting*. London 1718; Carol Gibson-Wood: *Jonathan Richardson and the rationalization of connoisseurship*. In: *Art History*. 7. 1984. S. 38-56; Pierre Jean Mariette: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins [...]*. 2 Bde. Paris 1729-1742; Francis Haskell: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*. Berlin 1993; englische Originalausgabe unter dem Titel: *The painful birth of the art book*. London 1987.

terial konnte mit dem relativ teuren Medium des Kupferstichs kaum noch dokumentiert werden. So findet sich weder bei Lanzi, noch bei Fiorillo eine einzige Illustration.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Luigi Lanzi: *La storia pittorica della Italia o sia delle scuole fiorentina senese romana napolitana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*. Bassano 1792; Luigi Lanzi: *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*. Bassano 1795-1796; Gabriele Bickendorf: *Luigi Lanzis 'Storia pittorica della Italia' und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung*. In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*. 2. 1986. S. 231-294. Leopoldo Cicognara: *Storia della scultura dal risorgimento delle belle arti fino al secolo di Canova per servire di continuatione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*. Venezia 1813-1816; Barbara Steindl: *Zwischen Kennerschaft und Kunsthistoriographie. Zu den Werkbeschreibungen bei Winckelmann und Cicognara*. In: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und romantische Bewegung um 1800*. Hg. von Antje Middeldorf-Kosegarten. Göttingen 1997. S. 96-113; *Johann Domenico Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. 5 Bde. Göttingen 1798-1808. Vgl. dazu die oben zitierten Kongressakten. Johann Christoph Gatterer: *Vom historischen Plan und der sich darauf gründenden Zusammenfügung der Erzählungen (1767)*. In: *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*. Hg. von Horst Walter Blanke, Dirk Fleischer. Bd. 2: *Elemente der Aufklärungshistorik*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1990. S. 621-652.







Abb. 2: Jean Mabillon, *Iter Italicum*, Paris 1687, Bibel Karls d. Kahlen in San Paolo fuori le mura, Rom (Bayerische Staatsbibliothek, München)

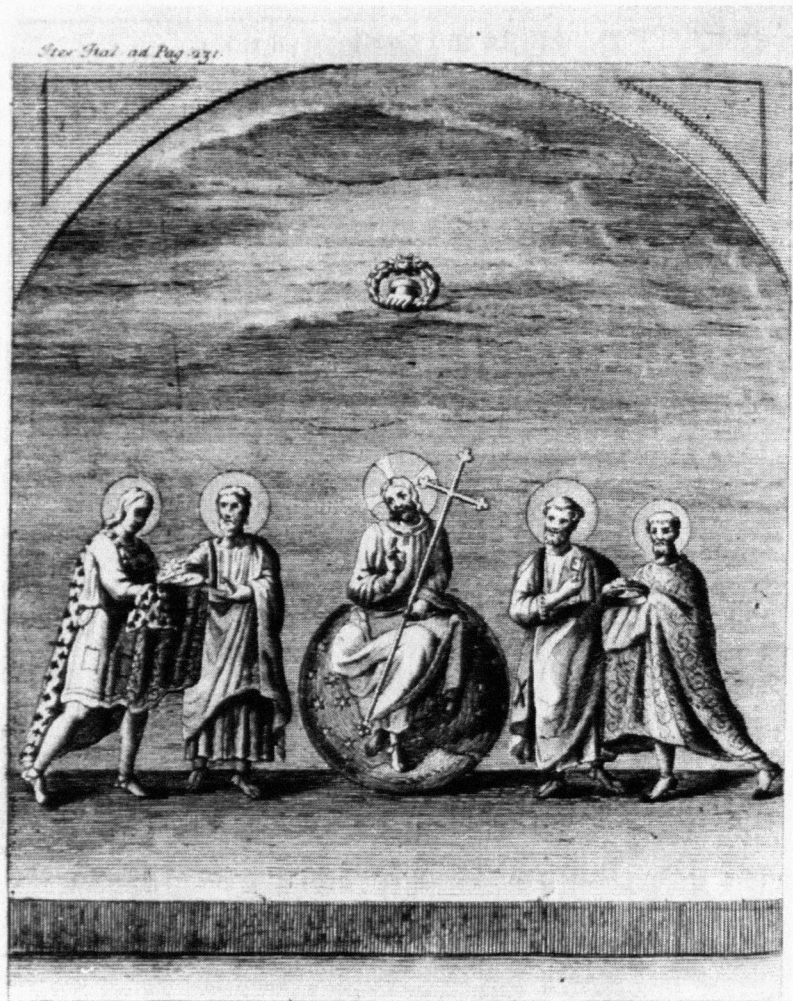


Abb. 3: Jean Mabillon, *Iter Italicum*, Paris 1687, Apsis von S. Teodoro al Palatino, Rom (Bayerische Staatsbibliothek, München)

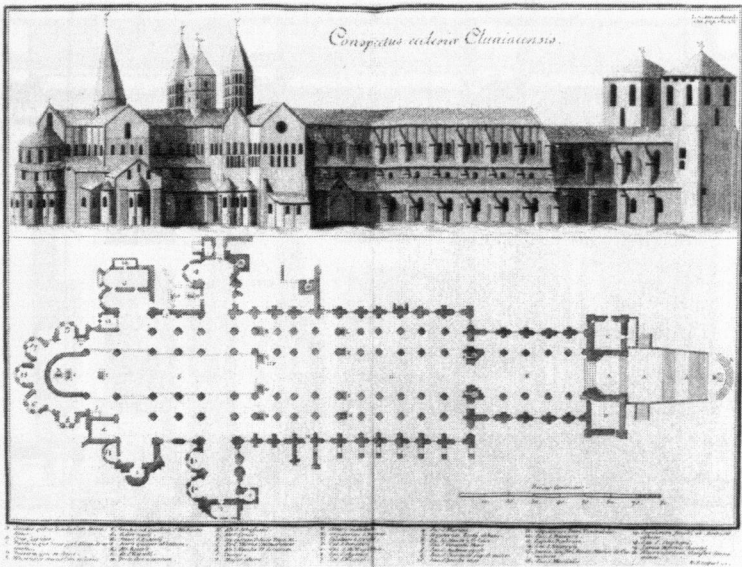


Abb. 4: Annales Ordinis Sancti Benedicti, T. V, 1713, Cluny, Grund- und Aufriss (Bayerische Staatsbibliothek, München)

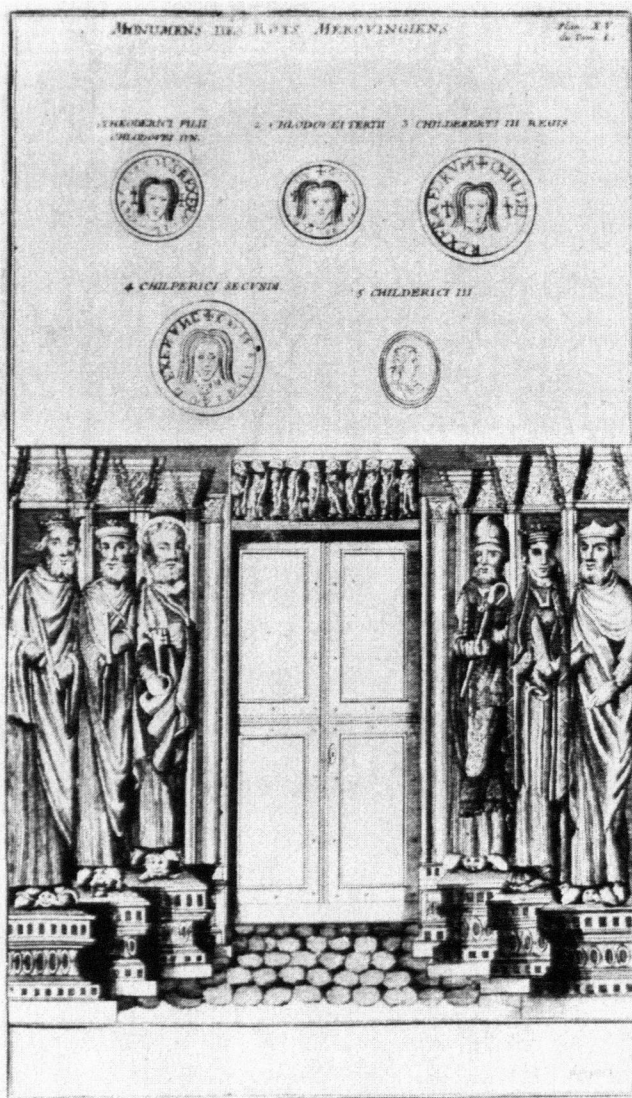


Abb. 5: Bernard de Montfaucon, *Monumens de la Monarchie française*, Bd. I, 1729, Portal von St. Marie de Nesle (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

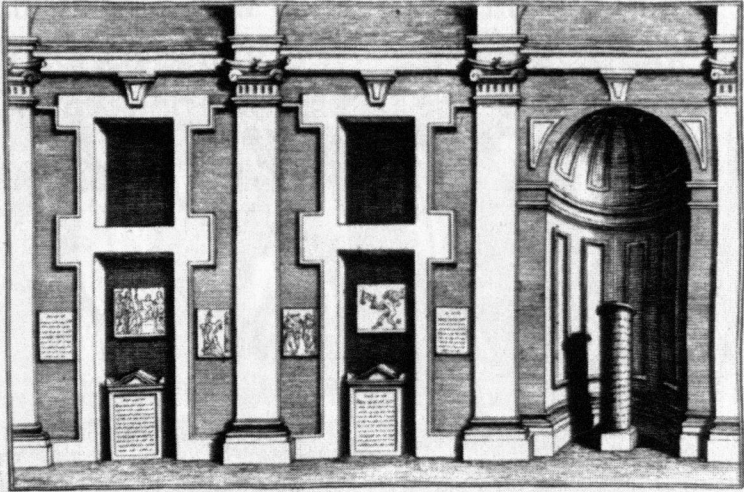
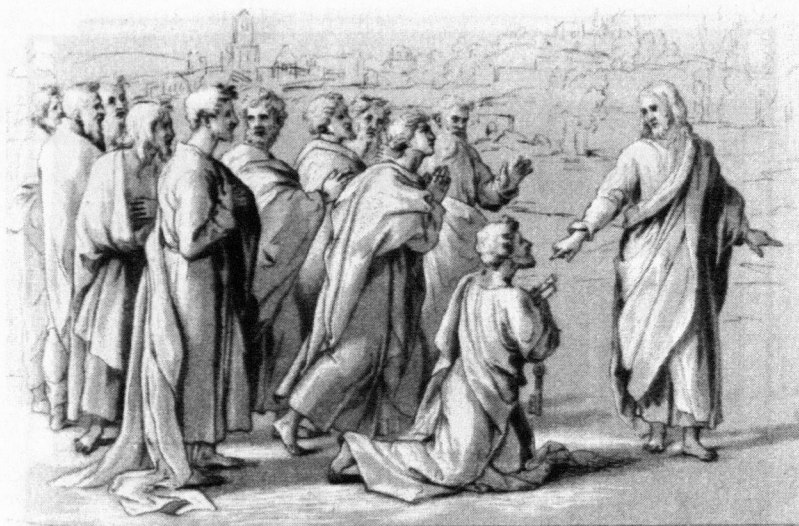


Abb. 6: Scipione Maffei, Museum Veronense, 1749, Turiner Lapidarium (Bayerische Staatsbibliothek, München)



JESUS CHRIST DONNANT LES CLEFS A SAINT PIERRE.

*D'après le dessin de Raphaël d'Urbain qui est dans le Cabinet de Monseigneur le Duc d'Orléans.*

*Gravé à l'eau forte par P. R. chez Monsieur le Comte de Rochefort à Paris sous le sceau de la Société de France.*

40

Abb. 7: Pierre Jean Mariette, Recueil d'estampes, Bd. I, 1729, Raffael-Zeichnung, Reproduktionsstich von Nicolas Le Sueur (Staatliche Graphische Sammlung, München)