

Klaus Niehr und Katharina Krause<sup>1</sup>

## ÜBERBLICKSWERKE

### 1 Einleitung, Definition und Typologie des Überblickswerks

Eigentlich wollte er ja die Architektur aller Zeiten und Völker als Teil der Universalgeschichte darstellen. Aber die Widerstände und Probleme, die das Material lieferte, waren doch zu groß: Architektur sei eben eine äußerst komplizierte Angelegenheit, zu kompliziert jedenfalls, um sie dem Raster eines historischen Plans einfügen zu können, nach dem eine wie auch immer geartete Verknüpfung der Denkmäler möglich sein sollte. Weder ein geographisches noch ein chronologisches oder sonst irgendein Schema seien hier zu gebrauchen. Der Ausweg sei dann das alphabetisch geordnete Wörterbuch gewesen, dessen objektives und offenes System alle Aspekte gleichmäßig zu behandeln erlaube.<sup>2</sup>

Als Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy 1832 dem Benutzer seines zweibändigen *Dictionnaire historique d'architecture* diese Gedanken offenlegte und damit quasi Abbitte für die gewählte Publikationsform leistete, konnte er nicht ahnen, daß exakt zehn Jahre später ein junger Gelehrter in Berlin genau das für unmöglich gehaltene durchführt, ja hinsichtlich der Stoffmenge die Pläne Quatremère de Quincys noch weit übertrifft. Denn nicht nur auf Architektur konzentriert, sondern darüber hinausgehend auch Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe integrierend, legt Franz Kugler 1842 sein *Handbuch der Kunstgeschichte* (Kat.-Nr. 14) vor, ein gut 900 Seiten starkes Kompendium, das einerseits die weite geschichtliche Spanne von mehreren tausend Jahren umgreift, andererseits den geographischen Rahmen so ausdehnt, daß er die ganze Welt einschließt. Sicherlich war es nicht der Wissenszuwachs während einer Dekade, die ein solches Unternehmen plötzlich möglich machte. Die Gründe für das Gelingen auf einem Feld, das zuvor unbestellbar schien, lagen vielmehr in einem geänderten Zugriff auf das Material, welcher es erlaubte, sehr viel unkomplizierter als vorher eine große Zahl von Denkmälern zu präsentieren.

Mit den Begriffen »Universalgeschichte« und »Überblick« sind recht gut die besonderen Umgangsformen angedeutet, welche die Antipoden Quatremère de Quincy und Kugler voneinander trennen. Oberflächlich gelesen, scheinen die Termini den gleichen Sachverhalt zu umschreiben. Genauer betrachtet existieren jedoch tiefgreifende Differenzen. Geschichte erfordert Verknüpfung, eine sinnvolle Struktur, nach der die Werke zu ordnen sind, und damit vielleicht auch ein Vorwissen oder eine Vorstellung über Abläufe und ästhetische Prinzipien. Überblick hingegen kann sich eines solch stringenten, auf sichere Zusammenfügung abzielenden Plans zunächst wenigstens enthalten. Das eine steht in der Tradition des 18. Jahrhunderts mit seinem Bemühen, Systeme jedweder Art zu erstellen; das andere bezieht seine methodische Grundlage und Rechtfertigung aus dem vergleichsweise bescheidenen Anspruch, Fakten objektiv zu vermitteln, Historie »wie sie gewesen« darzustellen und das heißt in literarischer Form zu reproduzieren.

Das Ideal der Universal-Kunstgeschichte, welche nach bestimmten teleologischen Kriterien den Fortschritt durch die Zeiten beschreibt, um einen übergreifenden Zusammenhang zu etablieren, hatte nicht nur Quatremère de Quincy zur Verzweigung gebracht. Auch Carl Friedrich von Rumohr sollte daran scheitern, als er gegen Ende der 1820er Jahre den Versuch unternahm, für Leben und Werk Raffaels aus dem »Aggregat von Zufälligkeiten« ein »organisches Ganze[s]« zu formen.<sup>3</sup> Dabei waren Systematisierungsversuche dieser Art schon längst in Verruf geraten. Unmittelbar nach dem Erscheinen des Referenzwerks für eine derartige Perspektive – Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Kat.-Nr. 1) – hatte Christian Gottlob Heyne seine fundamentalen Einwände gegen Konstrukte dieser Art vorgebracht. Winkelmanns Ordnung sei willkürlich, seine Epocheneinteilung künstlich und wenig überzeugend. Aber das könne nicht verwundern; denn »es ist dies das Schicksal aller Schriftsteller, welche ein Ganzes schaffen wollen, wo noch nicht das Einzelne vollständig bearbeitet ist; welche Systeme bauen, ehe noch von Beobachtungen und Erfahrungen genug gemacht sind.«<sup>4</sup> Heynes Plädoyer für induktives Vorgehen steht vorerst noch vereinzelt; seine Kritik mochte beckmesserisch erscheinen angesichts der bei Winkelmann erstmals gelungenen Durchdringung einer bis dahin jeder Ordnung sich widersetzenden Materialfülle. Aber sie zielte weiter. Denn die Zurückweisung von »System« war zugleich die Einforderung von historisch angemessener Betrachtungs- und Wertungsweise, für die es keine im vorhinein fixierte Norm geben konnte.

Auch Architekturgeschichte, wie sie Quatremère vorschwebte, hätte Normen gesetzt. Es wäre eine Darstellung gewesen, aus der ganz im Sinne von Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* Anwendungsprinzipien und Regeln für die Kunst der Neuzeit abzuleiten gewesen wären. Mit dieser Aufgabe beziehungsweise Mission war auch schon Quatremères *Encyclopédie méthodique* zur Architektur ausgestattet, um auf diese Weise mehr als deutlich seine Verhaftung in der Tradition des 18. Jahrhunderts anzuzeigen.<sup>5</sup> Nach 1800 lebt dieser Ansatz fort: Heinrich Meyers *Kunstgeschichte* zeigt dies ebenso wie die von Dominique-Vivant Denon nach seiner Abdankung als Direktor der königlichen Sammlungen des Louvre verfolgten Pläne zu einer *Histoire générale des arts*.<sup>6</sup> Beide hätten, wenn sie denn verwirklicht worden wären, neben der geschichtlichen Darstellung eine Mustersammlung vorbildlicher Artefakte für die Maler des 19. Jahrhunderts werden sollen.

Kuglers *Handbuch* setzt sich deutlich davon ab: kein »System«, keine normative Darstellung, wenigstens keine, die ungebrochen nach außen hin erkennbar würde.<sup>7</sup> Gleichwohl existieren Präferenzen. Sie ergeben sich aus den Vorstellungen über den Entwicklungsgang der Künste und nicht zuletzt aus der Tatsache, daß der Autor als Deutscher schreibt. Denn seine gerade für die nachantike Kunst auch patriotisch gefärbte Sicht der Dinge erklärt manche Züge des Werks. Schon in der Wahl der Höhepunkte der Kunst wird dies deutlich. Griechische Skulptur, gotische Architektur in

Deutschland und die niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts sind Dominanten eines Kanons, der Zusammenhänge wie Entwicklungen suggeriert und so die Bedingungen neuzeitlicher Kultur vor Augen führt.<sup>8</sup> Dieser Kanon ist ersichtlich von Westeuropa oder Deutschland aus gedacht. Winkelmanns Kulminationspunkt antiker Kultur, die sogenannte griechische Klassik, wird zum Beginn europäischer Kunstgeschichte der Neuzeit. Evolution ist angedeutet.

Doch wo ließ sich ansetzen, wenn ein »System« nicht existieren oder nicht geschaffen werden sollte? Welches methodische Rüstzeug befähigt zur Bewältigung einer enormen Stoffmasse, wenn ästhetische Norm nicht mehr beziehungsweise nicht mehr in so starkem Maße wie früher einen Leitfaden für die Evaluierung historischer Zeugnisse bot? Da Kugler selbst kaum Auskunft über sein Vorgehen gibt, wird man eine Antwort auf diese Fragen direkt aus seinen Werken abzuleiten haben.

Selbst wenn sich der Autor dagegen sträubt: Auch die Voraussetzungen für seine Zusammenschau größerer Komplexe waren bereits im 18. Jahrhundert gelegt worden. Mit dem Begriff »Totaleindruck« wird das Experiment beschrieben, in Realität wie Theorie eine Strategie zu entwickeln, um ein aus unzähligen Elementen bestehendes Ganzes simultan wahrzunehmen und darzustellen. Dies erforderte eine Technik des Sehens, die entweder das Ganze im Detail sucht oder aber Naheliegendes und Kleinteiliges überfliegt und es nur im Zusammenhang und im Hinblick auf das Gesamt-konstrukt einbezieht. In der Erkenntnis, daß ein Ganzes immer nur fragmentarisch wahrzunehmen und darzustellen sei, hatte Justus Möser seine Beobachtungen zur Rechts- und Kulturgeschichte in Deutschland anhand des Studiums eines Ausschnitts exemplifiziert.<sup>9</sup> Auch Alexander von Humboldt setzte auf Zergliederung: Um eine Physiognomik von Landschaften zu konstruieren, hätte am Ende dieser Zergliederung jedoch das Bild eines Ganzen zu stehen.<sup>10</sup> Entscheidend ist für beide die Einsicht in den künstlichen Charakter von »Totaleindruck«. Möser nannte es eine Sache von Herz und Gefühl; er sprach vom »Hinzuertinden« des Lesers, wenn dieser aus den ihm angebotenen Teilen eine Entität zusammenfügte. Humboldt hob die Ordnung der Eindrücke nach inneren Kriterien hervor, verwies damit also bereits auf »System«, nach welchem ein Ganzes zu formen und darzustellen sei.

An dieser Stelle wäre der im *Handbuch der Kunstgeschichte* initiierte Typus des Überblickswerks näher zu bestimmen.<sup>11</sup> Eine Aufzählung historischer Tatbestände, eine chronologische Aneinanderreihung wichtiger Denkmäler, nach geographischem Vorkommen sortiert, bietet das Raster für die Organisation des Stoffs. Zur Neuzeit hin immer kleinteiliger gewebt, wird hier die Korrespondenz von Mikro- und Makrostruktur der Kunstgeschichte anschaulich. Die große historische Linie ist darin auf doppelte Weise zerteilt: Einmal durch die schon genannten geographischen Zäsuren, die immer wieder neu ansetzen lassen und jede Epoche in Parallelgeschehen gliedern. Dann aber auch auf der Zeitebene durch die Einführung von Stilbegriffen, welche größere Komplexe von Kunstwerken zu Einheiten zusammenfassen. Die Grobeinteilung in vier Abschnitte (früh, klassisch, romantisch, modern) ist weiter differenziert mit Hilfe »sprechender« Bezeichnungen. Sie mögen auf »Nationen«, geographische oder kulturelle Gebilde weisen (»griechisch«, »römisch«, Islam und so weiter), tragen aber auch Verabredungscharakter (»romanisch«, »gotisch«). Das auf diese Weise geschaffene »System«, das sich wie ein flächendeckendes Netz über die Kunstwerke legt, erscheint natürlich, weil es sich auf klare und nachvollziehbare Vorgaben stützt, die kaum mehr Gegenstand von Interpretation sein können, weil sie wie von selbst entstehen.

Die Feinstruktur des Überblicks verrät im Falle von Kugler nicht minder aber auch das methodisch-praktische Vorgehen, welches zum Überblick führt. Denn das vom Einzelwerk über Epochen und Landschaften bis hin zur Gesamtsicht quasi »natürlich« wachsende System bildet die Herangehensweise ab, mit der Kugler das Panorama der Weltkunst erstellte.

Bis 1842 war eine Reihe separater Studien aus seiner Feder erschienen, angefangen von der Dissertation über die Berliner illustrierte Handschrift des Wernher von Tegernsee aus dem 12. Jahrhundert (1831) bis hin zu den Beobachtungen an Kunstwerken auf ausgedehnten Wanderungen in Deutschland. Und einiges davon war bereits in erste zusammenfassende, unterschiedlich konturierte Studien eingegangen: Im *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837) wird die Gattungsgrenze zum entscheidenden Ordnungsprinzip; für die *Pommersche Kunstgeschichte* (1840) war hingegen der geographische Ausschnitt gewählt worden. Lesen wir die hier zu verfolgende Entwicklung hin zur großen Synthese im *Handbuch der Kunstgeschichte* von 1842 als bewußt gewählten Weg – wie Kugler selbst es nachträglich dargestellt hat<sup>12</sup> –, so wird man Parallelen dafür am ehesten in naturwissenschaftlichen Werken finden, die eine Argumentation und Betrachtung induktiv aufbauen und Beobachtungen am Detail erweitern, bis sich daraus eine umfassende Geschichte ergibt. Speziell für Kugler dürften Überlegungen Alexander von Humboldts entscheidend gewesen sein, die dieser in seinen Berliner Vorlesungen publik gemacht, dann in die Vorrede zum *Kosmos* aufgenommen hatte.<sup>13</sup> Die von Humboldt propagierte Verknüpfung von Empirie und divinatorischer Zusammenschau, die von ihm beschworene Notwendigkeit eines genauen Studiums des Einzelnen wie der »sinnvollen Anordnung« isoliert stehender Phänomene, welche schließlich zu einer Einsicht in die Gesetze der Natur führe, enthält wesentliche Vorgaben auch für den jetzt inszenierten kunstgeschichtlichen Überblick.<sup>14</sup>

Wirkt Kuglers Konzept von Kunstgeschichte für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts modern, so ist es gleichwohl nicht das einzige für die Präsentation eines weiten und materialreichen Überblicks. Schon ein Jahr nach Erscheinen des *Handbuchs der Kunstgeschichte* kommt der erste Band von Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* (Kat.-Nr. 9) auf den Markt. Hier findet sich ein ganz anderes Verständnis von Kunst und dementsprechend auch von ihrer Darstellung im historischen Verlauf. Die von Schnaase betriebene Engführung künstlerischer Form und Entwicklung mit politischer, nationaler oder auch religiöser Haltung und die dadurch behauptete Konditionierung von Architektur, Skulptur, Malerei durch außerkünstlerische Faktoren stellt der reinen Formengeschichte das Panorama einer weitgefächerten Kulturgeschichte entgegen, in der das einzelne Werk nur mehr Teilfaktor eines komplizierten historischen Gefüges ist. Die Konzepte lassen sich mit den Begriffen »äußere« (Kugler) und »innere« Geschichte (Schnaase) umschreiben. Nicht nur in der Kunstgeschichte stehen sich damit Prinzipien gegenüber. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts streiten Germanisten um die Form literaturgeschichtlicher Überblicksdarstellung, und auch hier geht es um Darlegung der Fakten auf der einen, um das Aufzeigen von Zusammenhängen auf der anderen Seite.<sup>15</sup>

Mit dem knappen Überblick hatte Kugler eine Präsentation des Stoffs gewählt, der um 1850 zunehmend Sympathie entgegenschlägt. Nicht nur für Spezialisten, sondern auch für ein breites Publikum wird hier der Zugang zur historischen Kunst geöffnet. Und die im Vorwort geäußerte Hoffnung, daß das *Handbuch* vielleicht auch als Reisebegleiter dienen könne, verstärkt den Eindruck von der Positionierung des Werks nicht allein innerhalb der Fachwissenschaft. Tendenzen zur Ansprache breiter Bevölkerungsschichten, wie sie uns hier entgegenreten, sind also gleich mit dem Einsetzen großflächiger Darstellungen vorhanden. Das 19. Jahrhundert hat dies jedenfalls früh erkannt; Kuglers Schriften gelten als »im besten Sinne der guten Popularität [...] treffliche Handbücher«.<sup>16</sup>

Im Einzelfall durchaus individuell ausgeformt, ist Popularisierung zumeist doch wenigstens dreifach fundiert. Sie zeichnet sich durch Kürze der Darstellung, Prägnanz der Sprache und die zurückhaltende Benutzung einer Fachterminologie aus.<sup>17</sup> In dieser Hinsicht können vor allem die frühen Ausgaben von Wilhelm Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte* (1860) und Anton Springers *Handbuch* (1855) als populäre Werke gelten,

fassen sie doch eine komplexe Materie in knappster Form und allgemeinverständlich zusammen (vgl. auch Kat.-Nr. 13 und 24). Womöglich noch weiter gelingt dies im ABC-Buch, dem Lern- und Lesemedium auch für den Stoff Kunstgeschichte, das in eingängigen Text-Bild-Kombinationen schnelles Erkennen ermöglichen soll und von daher sprachliche wie bildliche Reduktion zum Anliegen hat.<sup>18</sup>

Popularisierung bedeutet ferner, den Lauf der Geschichte erzählbar zu machen, sie so einzurichten, daß eine logische Entwicklung erkennbar wird, die sich anhand von Denkmälern demonstrieren läßt. Durchgehende Erzählbarkeit führt aber zwangsläufig auf ein Ziel hin. Dieses Ziel wird zunehmend durch die Einbeziehung zeitgenössischer Werke in die Historie der Kunst sichtbar gemacht. Höhe- oder Tiefpunkt? Beide Optionen existieren, wobei die zweite Variante insofern tröstlich ist, als sie für die Zukunft neuen Aufschwung erwarten läßt.

Popularisierung heißt schließlich Kommunikation der Fakten durch das Bild. Autoren haben sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer intensiver um die Illustrierung ihrer Werke gekümmert, so daß Bildkonvolute entstehen, die zuletzt als selbständige Publikation erscheinen können (Kat.-Nr. 10).

## 2 Spezialforschung und Überblick – das Einzelne und das Ganze

Begreift man die Darstellung der Geschichte von Kunst im »Überblick« oder im »Grundriß« als »Probe auf die Einheit des Gegenstandes«,<sup>19</sup> dann ist bereits in der an Titeln des 19. Jahrhunderts angelehnten Formulierung die Distanz des Werks zur nahsichtigen Spezialforschung angelegt. Das Folgende will indessen weder eine Geschichte der Buchgattung noch einen Überblick über die Fülle des Materials leisten. Die kommentierten Exempel sind teils dem nachstehenden Katalog entnommen, teils ergänzen sie ihn um eine Auswahl von Werken zu den Problemfeldern der Künstlermonographie und der Popularisierung auf den Ebenen des Handbuchs, des Schulbuchs oder Unterrichtswerks beziehungsweise der »Feldaufgabe«. Der Schwerpunkt liegt auf der deutschen Buchproduktion, weil die Überblicksdarstellung der Künste aller Zeiten und aller Völker besonders von deutschen Gelehrten weiterentwickelt und von hier aus in Übersetzungen und Nachbildungen in anderen Staaten verbreitet wurde. Zudem sind die Phänomene der solcherart vorangetriebenen, transnationalen und nationalen Kanonbildung sowie der Popularisierung bis hin in den Unterricht der höheren Schulen bislang weder in nationaler noch in vergleichender Perspektive in den Blick der Kunstgeschichte oder der Erziehungswissenschaften geraten.<sup>20</sup> Die Relation dieser mehr oder weniger breit erzählenden Darstellungen zu den jeweils aktuellen Ergebnissen kunsthistorischer Spezialforschung soll dabei nicht vorrangig interessieren – ihr galt die Hauptsorge der zeitgenössischen Rezensionen. Vielmehr soll die Beziehung des einzelnen Kunstwerks zum Ganzen der im Buch präsentierten Entwicklungsgeschichte der Kunst untersucht werden. Dies umfaßt das Verhältnis, das der Autor zwischen der Darstellung des einzelnen Objekts in Text und Bild und dem Gang der gesamten Argumentation herstellte oder auch vermied.

Zur Rechtfertigung seines Vorgehens, das die im Text erwähnten Werke zum nur knapp erwähnten Belegstück einer Entwicklungsgeschichte oder des Gesamtbilds einer Epoche – freilich nach Kunstgattungen getrennt – herabsinken ließ, betont Kugler im Vorwort seines *Handbuchs der Kunstgeschichte* (Kat.-Nr. 14), man laufe andernfalls Gefahr zu »vergessen, daß das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat«.<sup>21</sup> Wenige Jahre zuvor, in anderem Zusammenhang, aber aus identischer Problemstellung heraus, urteilt Kugler noch differenzierter. 1838 wagt er in seiner *Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königl.*



Abb. 37: Stadttor von Stendal, Holzstich von Eduard Ade nach Lithographie von Friedrich Eduard Meyerheim. Aus: Kugler 1856 (Kat.-Nr. 14)

*Museums zu Berlin* zwar die kühne Behauptung, die neuerdings reich vermehrte und nunmehr angemessen ausgestellte Sammlung »bietet somit ein zusammenhängendes Ganze, – ein bis auf wenige Punkte vollständiges und seltnes Bild der Geschichte der christlichen Malerei«. Aber er weiß auch, daß dieser einheitsstiftende Faktor des Christlichen im profanen Raum des Museums dem Besucher mittels seiner Anleitung ins Bewußtsein gerufen werden muß. Er weiß zudem, daß die Werke sich als »unmittelbare Kunde, von dem was die Geister ihrer Zeit erfüllte und bewegte« nur dann mitteilen, wenn sie in ihrer »Individualität für sich [...] beschaut und aufgefasst sein« können.<sup>22</sup>

Die Spannung zwischen der allgemeinen Charakterisierung von Epochenphänomenen, zu denen die Exempel nur aufgelistet werden, und der Vereinzelung des Monuments läßt sich bei Kugler an der bebilderten Buchseite ablesen. Grundsätzlich kann sich die Abbildung, gerade dann, wenn sie bei einer Neuauflage nachträglich zugefügt wurde, illustrierend auf den Text richten.<sup>23</sup> Dann ist dieser Text vermutlich nicht an einer allzu scharfen Fokussierung auf die Einzelheiten des dargestellten Kunstwerks interessiert. Dies trifft sicher auf die Passage zu den Profanbauten der Gotik zu, wo Kugler für die »prächtig dekorative Ausstattung« unter den Stadttoren als die »prachtvollsten Beispiele« diejenigen von Werben, Tangermünde und Stendal nennt. Hinzugefügt ist ab der dritten Auflage ein Holzstich mit dem Tor von Stendal, der illustrativ, zur Bestätigung des Behaupteten eingesetzt ist, der aber durch den Kontrast zwischen dem aufzählenden Modus des Textes und dem pittoresken Modus der Abbildung einen eigenen Diskurs neben, vielleicht sogar gegen den Text entfaltet (Abb. 37). Denn die im Bild gezeigte Pracht ist eine vergangene: Das Tor zeigt Spuren des Alters, und der in die Stadt einziehende Schäfer pointiert die gegenwärtige Idylle gegen die frühere Größe der Hansestadt.<sup>24</sup>

Eine Begründung dafür, warum gerade dieses Exempel von einem Bild begleitet wird, die übrigen aber nicht, ist dem Buch nicht zu entnehmen. Die in den Text inserierte Abbildung, gleich ob man ihren Referenten mehr in der Argumentation selbst oder in der Realität außerhalb des Buchs sucht, hebt, der Absicht des Autors zuwiderlaufend, dieses Werk aus dem Ganzen heraus, ermöglicht aber die Kontemplation von »Individualität«.

Im Unterschied zu Kuglers Handbüchern bewältigt Ernst Förster das Problem der Relation vom Einzelnen zum Ganzen des Überblicks nicht einmal auf der Ebene des Textes. Es mag auch ein Zugeständnis an die intendierte, breite Leserschaft der Bände sein, daß Förster immer wieder längere beschreibende Passagen in die Erzählung biographischer Fakten und die Auflistung von Werken einrückt. Indessen bevorzugt er hierbei eine Rhetorik, die im positiven wie im negativen Gesamturteil über das Gemälde die Überwältigung des Autors – auch des Lesers? – durch die beschriebenen Qualitäten spüren läßt: »Wo dagegen eine Gräueltat aus der Geschichte mit derselben drastischen Wahrheit vorgetragen wird; wenn uns Rubens z. B. in seinem Bilde des bethlehemitischen Kindermords in der Pinakothek zu München den zur Raserei gewordenen Schmerz der Mutterliebe zeigt, wie eine Mutter mit der Wuth einer gereizten Tigerin dem Mörder ihres Kindes die Augen auskratzt, eine andere zur Abwehr in die Schneide des gezückten Dolches greift und sich die Hand durchschneidet, eine dritte wie ein Hyäne in den Arm des Verfolgers beißt, eine vierte im blassen Wahnsinn die blutende Leiche ihres Kindes herzt und küßt, wie die ganze Scene haarsträubender Grausamkeit in den scheußlichsten Zügen, ohne die leiseste Milderung durch irgend ein Mittel der Kunst, vielmehr mit der höchsten Steigerung der Leidenschaften ins Bestialische uns vorgeführt wird, so müssen wir erkennen, daß hier die Kunst ihr Aufgabe verkannt, daß sie zwar anstaunenswerthe, unbegreifliche Kräfte entwickelt, aber ihre Grenzen weit überschritten habe.«<sup>25</sup>

Der zugehörige Stahlstich (Abb. 38) präsentiert zwar, den Blick des Betrachters und Lesers leitend, nur den beschriebenen Ausschnitt des Bilds; aber der Modus des zarten Konturenstichs stellt jenes mäßigende »Mittel der Kunst« bereit, das Förster bei Rubens selbst vermißt.

Abb. 38: Peter Paul Rubens, *Der bethlehemitische Kindermord, Ausschnitt*, Stahlstich nach Zeichnung von Ernst Förster. Aus: Ernst Förster, *Geschichte der deutschen Kunst*, 1860, Bd. 3, bei S. 90



Die Künstlermonographie findet in diesen Jahren zu einem anderen Verfahren, Spezialuntersuchung und Überblick in eine Relation zu setzen. Antrieb, eine *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël* zu verfassen, war für Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy seine Verehrung für den Künstler; die Publikation sollte einen »hommage rendu au premier génie de la peinture« bilden.<sup>26</sup> Darüber hinaus begründete er den Bedarf an einer neuen Darstellung mit den an Vasaris Raffael-Vita bemerkten Fehlern, die auch die neueren »abrégés« von Lanzi oder Fiorillo nicht behoben hätten.<sup>27</sup> Quatremères Stärke lag indessen gerade nicht auf dem Feld der Faktenkorrektur, und so übernahm er den Dokumentenanhang erst aus der italienischen Ausgabe seines Buchs. Außerdem hielt er sich weitgehend an das Verfahren Vasaris, in chronologischer Reihenfolge Werkbeschreibungen in den Bericht über Raffaels Leben einzubetten: »... pour faire connoître la route parcourue par Raphaël, et la marche progressive de son talent.«<sup>28</sup> Dies bedeutet: Über weite Passagen besteht das Buch aus Einzelanalysen von Werken Raffaels, denen eine Synthese angefügt ist. Sie ist nach den herkömmlichen Kategorien geordnet, wonach »invention«, »composition«, »expression« und »dessin« eines Bilds zu beurteilen sind. Im Aspekt der »coloris et manière de peindre« wird jedoch deutlich, daß Quatremère auch die jüngeren, auf Autopsie beruhenden Interessen der Kunstkennner und -historiker bedient. So beschreibt er mit schwer zu überbietender Prägnanz den vor allem Kolorit und Helldunkel betreffenden Stilwandel, den Raffael in den Stanzen vollzog.<sup>29</sup>

Abbildungen der besprochenen Werke enthält das Buch nicht, aber Quatremère weist in der Marginalspalte – und somit sehr prominent – auf den jeweils besten Reproduktionsstich hin. Der Autor, der das Gemälde und dessen Wiedergabe kennt, offeriert dem Leser somit seine Expertise auf beiden Feldern. Das derart kontrollierte Medium des Stichs überliefert das abwesende, auch das verlorene Werk und erlaubt es dem Leser, bei Bedarf die Aussagen des Textes zu überprüfen.

Wenige Jahre später wirft Johann David Passavant Quatremère vor, das Buch enthalte keine neuen Erkenntnisse, und geht in der literarischen Form und im Umgang mit den Abbildungen neue Wege.<sup>30</sup> Er gliedert den Kommentar zu den Werken in einem Catalogue raisonné in den zweiten Band aus. Ungestörter Erzählfluß wird zum Indikator für die Synthese, mit der er die auf ungezählten Reisen gewonnenen Einzelbeobachtungen zu einem Gesamtbild zusammenfügt. Denn »die starke Anhäufung von Noten [unterbricht] sehr störend den Zusammenhang, macht das Lesen höchst beschwerlich.«<sup>31</sup> Aus der Überzeugung heraus, daß »die örtliche und persönliche Umgebung des Menschen einen grossen Einfluss auf die Entwicklung seiner Anlagen übt«,<sup>32</sup> gewinnt die Erzählung von Leben und Werk neue Qualitäten. Die Analyse von ausgewählten Arbeiten des Malers ist in die Schilderung von Landschaft und Stadtbild, so wie sie sich Passavant darboten, und in den aus Quellen gearbeiteten Bericht über das Leben am Hof von Urbino oder im päpstlichen Rom eingefügt.<sup>33</sup> Wie Quatremère stellt auch Passavant die nach den alten Kategorien geordnete Synthese an den Schluß der Erzählung. Nach der Entdeckung des Frühwerks, auf die Passavant zu Recht stolz sein durfte, war es mehr denn je nötig geworden, die Einheit des einigermaßen disparaten Werks aus dem Ingenium des Schöpfers heraus zu bestätigen. Die Synthese erhält daher neues Gewicht, wird aber, da kein Instrumentarium für den Nachweis von Kohärenz bereitsteht, zu einer bloß behauptenden Hommage: »So glänzt Rafael's hoher Geist in allen Theilen der Malerkunst wie ein leuchtendes Gestirn, das von keinem verdunkelt wird. Dies offenbarte sich auf eine überraschende Weise, als Napoleon die herrlichsten Ölgemälde der italienischen Malerschulen im Museum des Louvre vereint hatte, wo dann bei leichter Vergleichung die Vorzüge eines jeden Meisters sich auf schlagende Weise geltend machten.«<sup>34</sup>

Obwohl Passavant sich auf das Musée Napoléon als den zentralen Ort von Kunsterfahrung, auch der eigenen, berufen kann,<sup>35</sup> läßt ihn die Mühsal

des Reisens zu den nun wieder verstreuten Werken Raffaels den Nutzen guter Reproduktionen nicht vergessen. So ist den beiden Textbänden im Oktavformat eine Mappe mit zwölf großen Blättern beigegeben.<sup>36</sup> Diese »Stiche« (Radierungen) von Ludwig Gruner oder Lithographien von Ludwig Zoellner sind im Katalogband – im Unterschied zu älteren graphischen Reproduktionen und gemalten Kopien der Werke – nicht erwähnt und somit klar auf die erzählende Darstellung im ersten Band bezogen. »Da sämtliche bedeutende Gemälde Rafael's aus jenen Epochen [das heißt aus der florentinischen und römischen Zeit] bereits durch Kupferstich bekannt sind«,<sup>37</sup> nimmt Passavant in die Mappe vor allem Reproduktionen früherer Gemälde auf. Auf den monumentalen Bögen des Tafelteils lassen die Abbildungen nach Passavants eigenen Zeichnungen, die nur selten das ganze Blatt füllen, die Gemälde Raffaels um so zarter wirken. Es geht um »eine Anschauung des Ganges der künstlerischen Jugendbildung«, die aber durch die geringe Zahl der Blätter, durch das Bedürfnis, im großen Format ein Denkmal zu setzen und sie auch zum Wandschmuck heranziehen zu können, konterkariert wird. Der Vorspann von sieben Stichen mit biographischen Bilddokumenten wird von Passavant nicht erläutert; aber er ist besonders eng mit der Erzählung des Künstlerlebens verflochten. Ein Blick auf eine Straße von Urbino mit dem Geburtshaus des Malers, vermeintliche Kinderbildnisse aus den Werken des Vaters und schließlich die Suggestion eines Porträtdiptychons, das ein *Selbstbildnis Raffaels* mit der *Donna velata* kombiniert (Abb. 39), zeigen den konsequenten Bezug von Textband und Bildermappe an, der indessen durch die physische Trennung der Teile behindert wird.

Mit den Methoden von »Anschauung und Prüfung der Kunstwerke selbst« sowie »archivalischen Untersuchungen« arbeitet auch Alfred Wolt-

mann seine Monographie über Hans Holbein d. J. aus.<sup>38</sup> Sie erscheint 1866 und 1868 in zwei Bänden unter dem Titel *Holbein und seine Zeit* und setzt, trotz des rasanten Tempos der Holbeinforschungen in diesen Jahren, Maßstäbe für die Darstellung von Leben und Werk eines Künstlers. Wie Passavant holt Woltmann weit aus und stellt die Erörterung der Lebensgeschichte und der Arbeiten des Vaters denen des Sohns voran. Aber er begründet dieses Ausgreifen anders: »Gerade weil wir direct so wenig über den Künstler wissen [...], müssen [wir] uns Rechenschaft ablegen von den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen, unter denen er nach Ort und Zeit lebte, und die ihn auch berühren mußten.«<sup>39</sup> Wer nicht, wie im Falle Raffaels, aus einer Fülle von Lebenszeugnissen schöpfen konnte, mußte anders vorgehen. Diese Situation gibt Woltmann aber auch Gelegenheit, ein Bild von der deutschen Kultur des 16. Jahrhunderts zu entwerfen, das hegelianisch nach dem »Geist« von »Volk« und »Epoche« fragt und Italiener gegen Deutsche setzt. »Den geschichtlichen Umschwung, welcher die Aufgabe jener Epoche war, vollzieht sie [die italienische Nation] auf dem Gebiete des Schönen, während ihn die Deutsche Nation auf dem sittlich-religiösen Gebiete vollzieht.«<sup>40</sup> Sind so die Koordinaten abgesteckt, bedürfen die Werke Holbeins nur mehr der sicheren Datierung. Dann wird weniger eine Entwicklung geschildert als Kapitel für Kapitel Geschichte erzählt, die die Umstände für das Schaffen des Malers abgibt. Der umfangreiche Anhang im zweiten Band enthält die den Erzählfluß aufhaltenden Dokumente und den Werkkatalog.

Der Verleger E. A. Seemann präsentiert mit den beiden Bänden einen frühen Versuch, eine Künstlermonographie planmäßig mit Abbildungen auszustatten. Im Unterschied zu den Handbüchern derselben Ära sind die Holzstiche zumeist nicht in den Text eingerückt, sondern auf separaten

Abb. 39: Raffael, *Selbstbildnis und Donna velata*, Radierung von Ludwig Gruner nach Zeichnung von F. Calendi. Aus: Johann David Passavant, *Raffael von Urbino*, 1839, Taf. V/VI

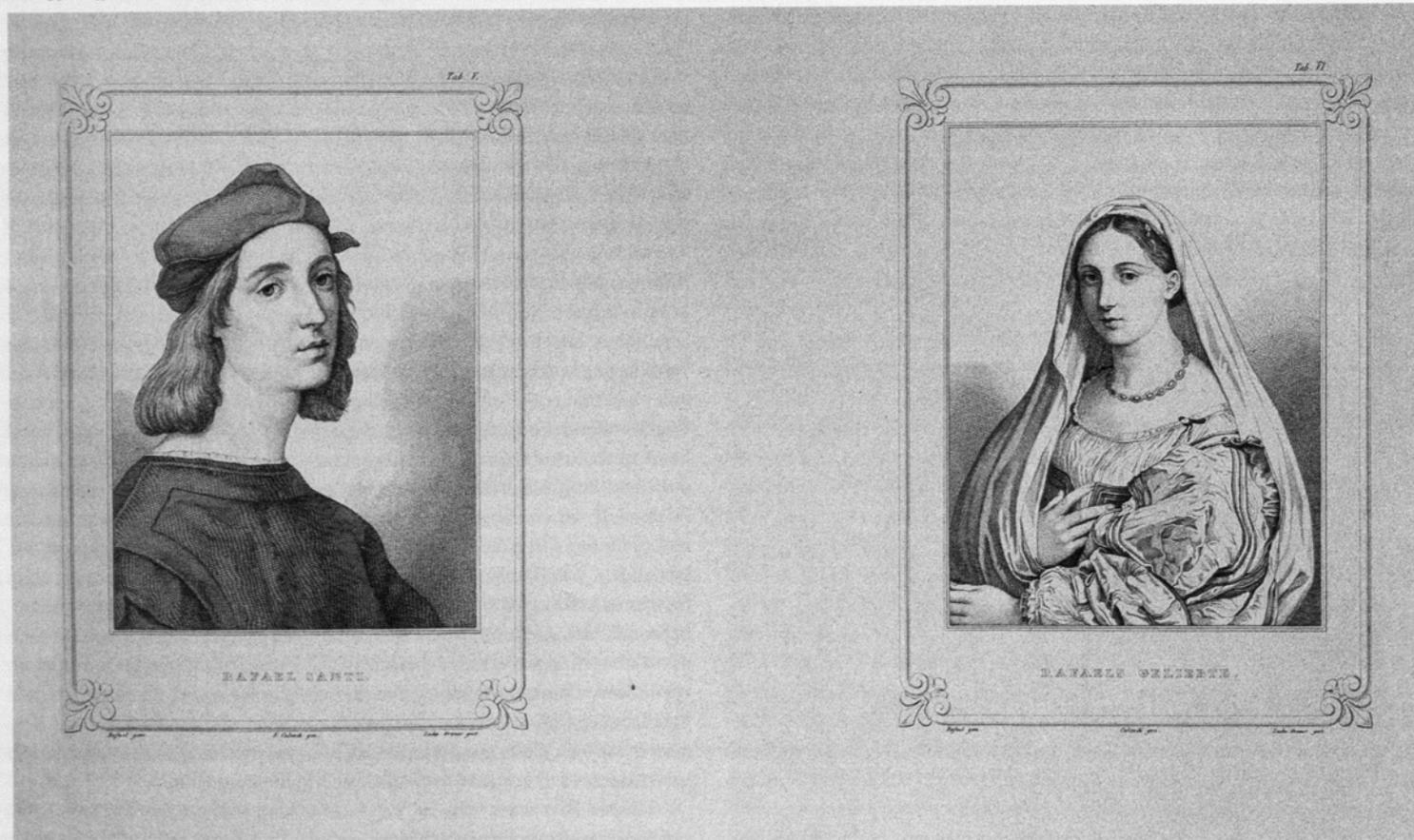




Abb. 40: Hans Holbein d. J., Bildnis des Duke of Norfolk, Holzstich und Autotypie. Aus: Alfred Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 1874/1876, S. 47of.

Tafeln aus stärkerem Papier in den Buchblock eingehängt. Dies erhöht die Qualität des Drucks und rettet in das handliche Format der Bände einen Rest von Opulenz. Abbildungsverzeichnis und Bemerkungen im Text zeigen an, daß der Güte der Reproduktionen die besondere Sorge auch des Autors galt. So zeigt er sich enttäuscht, daß in der einzigen Fotolithographie, die dem ersten Band als Frontispiz dient, nicht all das zu sehen ist, was die abgebildete Zeichnung im Original bietet.<sup>41</sup> Dennoch ficht Woltmann für das Foto als Arbeitsmittel;<sup>42</sup> das Abbildungsverzeichnis notiert sorgfältig, welche Holzstiche nach fotografischen Vorlagen gefertigt wurden. Mit gutem Grund: Denn die Reproduktionen aus dem Hause Klitzsch & Rochlitzer sind zum Teil seitenverkehrt gehalten – was im Buch allerdings nicht vermerkt ist.<sup>43</sup>

Dieses Problem geht auf die zweite Auflage über.<sup>44</sup> Die Beigaben fallen nun reicher aus und sind als Buchschmuck über den Kapitelanfängen platziert. Man wird dies als Signal dafür werten dürfen, daß hier, nach der Dresdener Holbein-Ausstellung, aber auch nach der Reichsgründung, ein breiteres Publikum für das Buch über den bürgerlich-deutschen Holbein Woltmanns anvisiert wird. Im hier benutzten Exemplar ist freilich die seitenrichtige, das ganze Bildnis des Duke of Norfolk zeigende Autotypie aus einer Verlagswerbung zu der ebenfalls bei Seemann erscheinenden *Kunstgeschichte in Bildern*<sup>45</sup> eingeklebt (Abb. 40).

Trotz dieser unübersehbaren Mängel attestierte Gottfried Kinkel in seiner Rezension der ersten Auflage dem Buch eine zureichende Qualität der Ausstattung.<sup>46</sup> Zwischen die beiden Bände der ersten Auflage fiel 1867 die Publikation von Ralph Nicholson Wornums *Holbeinmonographie*.<sup>47</sup> Dem größeren Gewicht der Kennerschaft und der geringeren, von Wornum selbst als »deutsch« apostrophierten Lust am philosophischen Fundament<sup>48</sup> entspricht der hohe Aufwand der Ausstattung. Die beide Bücher vergleichende Rezension Kinkels rühmt die »englische Schönheit und Tüchtigkeit« der Bebilderung: Stahlstich für das Selbstbildnis des Malers, Fotografien für

Zeichnungen und die Holzstiche der Gebrüder Dalziel zeigen das bessere technische Niveau der englischen Buchproduktion an.<sup>49</sup> In einem Punkt aber blieb Woltmanns Publikation unerreicht: Jedem Exemplar – beider Auflagen – wurde eine Art Reliquie des Künstlers beigegeben, ein Abzug vom Druckstock des *Erasmus im Gehäus*.<sup>50</sup>

Die Denkmalsetzung für Holbein mittels der großformatigen, reich ausgestatteten Künstlermonographie erfolgte 1879 weder in Deutschland (oder der Schweiz) noch in England, sondern in Frankreich: durch Paul Mantz und den Verleger Albert Quantin, der mit seiner *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts* auch den entgegengesetzten, den preiswerten Sektor des Kunstbuchs bediente. Vielleicht erklärt der Neid auf das Gelingen dieses aufwendigen und als »schön« bezeichneten Werks den giftigen Ton in Woltmanns Rezension.<sup>51</sup> Mantz war kein Spezialist für die deutsche Malerei dieser Zeit, und er erläutert im Vorwort ausführlich, was er seinen Vorgängern auf diesem Feld, Woltmann und Wornum, verdankte. Tatsächlich bleibt der Zugewinn an Erkenntnissen gegenüber positivistischen Erwartungen weit zurück; allein über das Setzen von Akzenten kann auch Mantz' kulturgeschichtliche Darstellung nach dem Maßstab dieser Jahre Anspruch auf das Attribut »wissenschaftlich« erheben. Das Buch prunkt mit der Ausstattung und spiegelt in den verwendeten Reproduktionstechniken sowie der Platzierung der Bilder als Schmuckinitialen, Culs-de-Lampe, Textabbildungen oder Tafeln nicht nur den technischen Stand der Verfahren wider, sondern erzeugt auch eine subtile Hierarchie. Worauf der Autor besonderen Wert legt, wird in Radierungen präsentiert; dem sind die ganzseitigen Holzstiche nachgeordnet. Zeichnungen erscheinen als Netzätzungen mit unterschiedlicher Rasterung oder als Fotolithographien, teils nach Fotografien, teils nach Nachzeichnungen der Blätter. Daß Details aus Holbeins Werken für den Schmuck des Buchs herangezogen werden können, belegt zudem die Auffassung des Autors, Holbein sei – trotz seiner

deutschen Herkunft und seines Beharrens auf »sincérité« – unter dem Eindruck der italienischen Kunst zur »aptitude à jouer avec le décor«<sup>52</sup> gelangt und gerade auch dadurch zu einem der vielseitigsten Künstler seiner Epoche aufgestiegen. Freilich wird genau an diesem Punkt Woltmanns berechnete Kritik ansetzen: Der verwendete Buchschmuck geht zum geringsten Teil auf Holbein selbst zurück.<sup>53</sup>

#### 4 Das Bild im Überblick, der Überblick im Bild

Für den Umgang mit dem Bildmaterial wurde die Auseinandersetzung um die vernünftige Relation zwischen der Erörterung von Details und der Wahrung des Überblicks nicht geführt. Dies mag dazu beigetragen haben, daß Bände eher sorglos mit zusätzlichen Illustrationen aufgefüllt wurden, sobald sich in den beiden Schüben zur Entwicklung preiswerter Reproduktionen die Verleger dieser sicher absatzfördernden Angelegenheit annahmen. Der Erfolg von Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte* beruhte gewiß auch auf der ausgiebigen Illustrierung des Buchs, die, wie die Vorworte der einzelnen Auflagen zu betonen nicht müde werden, von Mal zu Mal anwuchs: von 349 Holzstichen (1860) über die fünfte, erstmals zweibändige Edition mit 542 Holzstichen (1871) zur Erneuerung der Reproduktionstechnik mit Holzstichen und Autotypen in der elften Auflage (1892) und dem Ausufern ins Unhandliche bei der Überarbeitung durch Max Semrau in der vierbändigen zwölften Auflage mit ihren insgesamt 1594 Abbildungen (1899–1905). Nur am Rande sei angemerkt, daß mit Holzstich und Autotypie neue, zufriedenstellende Verfahren zur schwarzweißen Reproduktion bereitstanden, der Farbdruck indes die Ausnahme blieb. Dies war wohl nicht nur eine Frage der Ökonomie des Büchermachens. Vielmehr zeigen gerade die Überblicksdarstellungen, daß auch in der Geschichte der Malerei Farbe das Merkmal nur ausgewählter Epochen und Regionen bildete – zum Beispiel der Hochrenaissance in Venedig oder der deutschen Gegenwartskunst.<sup>54</sup>

Es waren nicht allein technische und ökonomische Aspekte, auch nicht die sich vermindernde Skepsis gegenüber der Treue von Reproduktionen, die die Bemühungen um den anschaulichen Überblick mittels Bildern an den Rand der Kunstgeschichtsschreibung geraten ließen. Dem Optimismus aufklärerischer Museumsleute, in den großen Galerien eine »sichtbare Geschichte der Kunst« installieren zu können,<sup>55</sup> stand die Institutionalisierung der Kunstgeschichte im Buch, später auch im Hörsaal entgegen. Sogar Herman Grimm, der als einer der ersten die Lichtbildprojektion im universitären Unterricht anwandte, setzte nicht nur in seinen romanhaften Monographien zu den »großen« Künstlern der Vergangenheit auf das Wort – auf sein Wort – allein.<sup>56</sup> Die Furcht vor dem Autoritätsverlust des Autors und Professors, wenn sich die Gedanken des Lesers oder Hörers vor dem Bild verloren, dauerte das 19. Jahrhundert hindurch an: Bezeichnend dafür ist die Debatte, die in den 1890er Jahren über das Studium der Kunstgeschichte geführt wird. Grimm möchte den Anfängerunterricht ohne Reproduktionen durchführen: »Ohne Vorlagen! Alle Werke nur in Beschreibungen sichtbar! [...] Gezeigt kann da vorerst überhaupt nichts werden. Photographien würden den Anfänger eher verwirren, als ihm klar machen, worauf es ankommt.« Schmarsow dagegen erkennt dies als didaktisches Problem an, fordert aber als Abhilfe technische Verbesserungen in den Hörsälen: »Das Aufweisen der Einzelheiten stört die Zusammenfassung des Ganzen, überhaupt das Wirtschaften mit Objekten den Fluss des Vortrags, die Schnelligkeit der Gedanken. [...] Statt das Wesentliche zu fassen, das sich zum ersten Mal und vorübergehend sich darbietet, werden sie [die Anfänger] wohl, mehr abgelenkt als gefördert, ins Bilderbesehen geraten, und sich mit Nebenbeobachtungen unterhalten statt den Worten des Führers nachzugehen, dessen Worte ungehört unter den Tisch fallen.«<sup>57</sup>

Rar blieben daher die Versuche, den Überblick auch im Medium des Bilds vorzuführen. Dies war zudem nicht nur aufgrund technischer Rücksichten allenfalls bei strikter Ablösung der Bilder vom Text zu verwirklichen. Der Überblick brauchte die Tafel, nicht allein weil die graphischen und drucktechnischen Möglichkeiten des 19. Jahrhunderts derartiges erst dann im großen Format leisten konnten, sondern auch, weil sich der virtuelle Überblick nur entfalten konnte, wenn die illustrative Referenz auf einen vorrangigen Text aufgegeben war. Dennoch spiegeln die wenigen Versuche dieser Art die Veränderungen in der Konzeption dessen wider, was eine Geschichte der Kunst sein könnte. Seroux d'Agincourt (Kat.-Nr. 4) war neben Cicognara einer der wenigen Autoren, die die Regie über Text und Tafeln und damit ein gleichmäßiges Reflexionsniveau bei beiden Ausdrucksmöglichkeiten wahrten. Die Tafel kann daher im Rahmen der angestrebten Morphologie der Kunst sowohl die unterschiedlichen Zustände eines Baus wie auch die Formentwicklung von Bauteilen präsentieren. Cicognara (Kat.-Nr. 6) stellt Typenreihen für Formprobleme zusammen, bietet für die in den Text eingebetteten Künstlermonographien, etwa für Michelangelo oder Canova, ungefähr chronologisch geordnete Reihen, die die Entwicklungsgeschichte eines Œuvres anschaulich präsentieren, und entwickelt schließlich, noch aus dem Denken im Paragone der Gegenwartskünstler mit der Antike heraus, die Vergleichsabbildung, die einzelne Werke oder deren Details miteinander konfrontiert (Abb. 58).

Auf Initiative der Verleger gehen hingegen die großen Tafelwerke der folgenden Jahrzehnte zurück: Sie treffen wohl auch deshalb auf die Zustimmung der Verfasser – wie zum Beispiel Kugler und Lübke –, weil sie deren Grundgedanken aufnehmen: einer Geschichte der Kunst, die insofern Formgeschichte bleibt und zu einer an die Agenten Künstler oder Nation gebundenen Stilgeschichte mutieren kann, als sie nach Kunstgattungen betrieben wird; einer Geschichte der Kunst, die unter diesen Voraussetzungen zum Epochengemälde tendiert, ohne daß historische oder kulturhistorische Erörterungen breiten Raum einnehmen müssen. Die *Denkmäler der Kunst* (Kat.-Nr. 10) und die *Kunsthistorischen Bilderbogen* (Kat.-Nr. 20) verfügen daher über geringeren formalen Zusammenhalt als die Tafeln bei Seroux d'Agincourt, bedürfen aber gerade deswegen zusätzlicher Erläuterungen.

Man muß diesen Produktionen zugute halten, daß die Fülle ihres Materials sie an zu simplen, aber höchst verführerischen Zuspitzungen hindert. Erst die reduktionistische Auswahl aus den *Bilderbogen* des Seemann Verlags gab eindeutige Perspektiven vor. In Georg Warnekes *Kunstgeschichtlichem Bilderbuch für Schule und Haus* (1889) übernimmt es ein Bildwerk, Dürers *Ritter, Tod und Teufel*, die auf derselben Doppelseite gezeigten Exempel für »Deutsche Kunst« und »Deutsche Baukunst im Reformationszeitalter« auf einen militärischen Ausdrucksgehalt festzulegen (Abb. 41). Die zusätzliche Schicht – die Identifizierung von Reformation und deutscher Wehrhaftigkeit – erschließt mit seinem Zitat aus Luthers »Ein feste Burg« freilich erst der Textband.<sup>58</sup>

#### 5 Popularisierung und nationaler Kanon

Es ist nicht zu klären, was im Fall der Überblickswerke die Integration der Abbildungen in den Text und damit ihre Reduktion auf belegstückartige Illustration herbeiführte. In jedem Fall wurde die Bebilderung der Bücher als ein notwendiges Instrument für die Popularisierung kunstgeschichtlicher Erkenntnisse begriffen. Der Zeitrahmen des folgenden Durchgangs durch die Verfahren zur Verbreitung von Forschungsergebnissen mittels »populärer« Darstellungen in Text und Bild wird einerseits von Wilhelm Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte* (1860) abgesteckt, der Abbildungen als unerläßliches Hilfsmittel »zur Erleichterung des Verständnisses« begreift.<sup>59</sup> Andererseits können Georg Dehios Äußerungen von

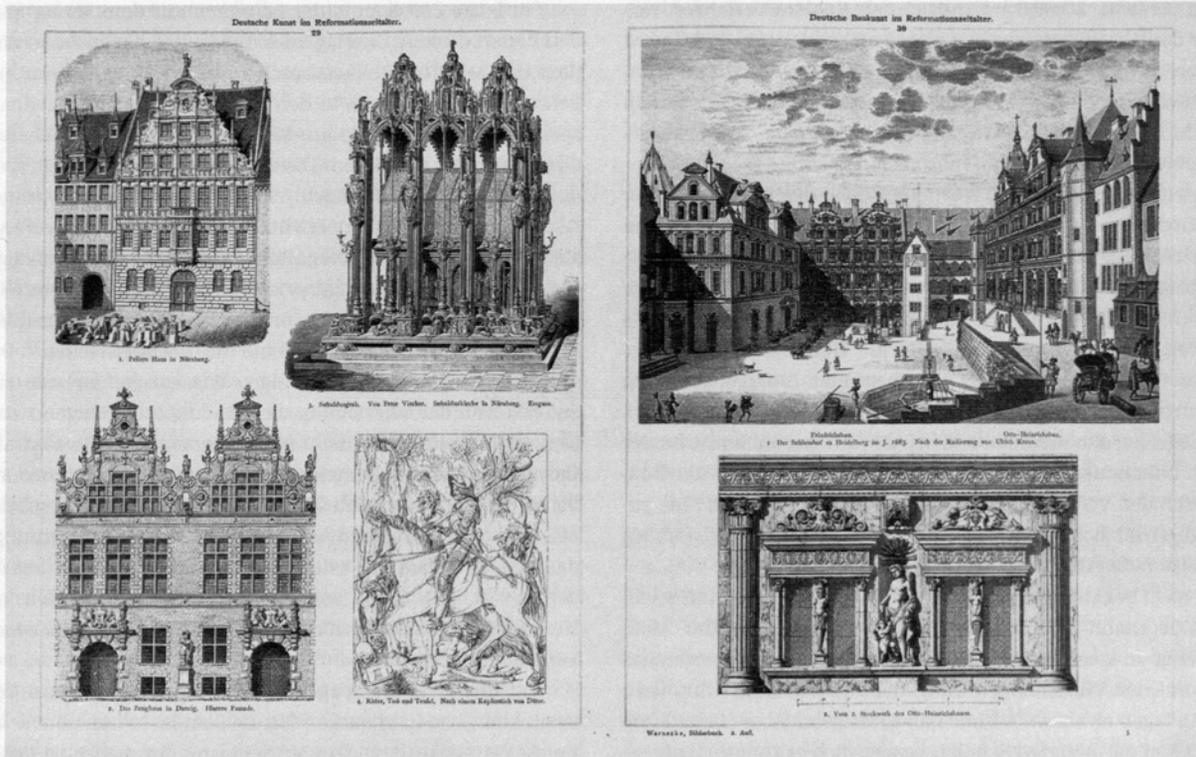


Abb. 41: Deutsche Kunst im Reformationszeitalter/Deutsche Baukunst im Reformationszeitalter, Holzstich.  
 Aus: Georg Warnecke, Kunstgeschichtliches Bilderbuch, 1894, Taf. 29/30

1907 stellvertretend die Zäsur markieren, in der die Fachwissenschaft sich unter dem Eindruck einer unübersehbaren Flut von Bildern gezwungen sah, auszuwählen und unter nationalem Gesichtspunkt für Ordnung zu sorgen: »Zum mindesten die äußere Bekanntheit mit Werken der Kunst, alter wie neuer, geht in der heute lebenden Generation in die Breite wie nie. Es ist die moderne Technik, die auch nach dieser Seite hin für unsere Kultur ganz neue Bedingungen hervorgerufen hat. Eisenbahnen und Photographie haben den angesammelten Schatz alter Kunst aus seiner örtlichen Gebundenheit gelöst, ihm wie durch ein Wunder gleichsam Überallheit geliehen, sei es, daß wir als Reisende mit leichter Mühe an ihn herankommen, sei es, daß er in der Vervielfältigung durch den Kunstdruck uns ins Haus dringt. Poesien kann man ungelesen lassen; Architekturen, Skulpturen, Bilder und ihre Nachbildungen nicht zu sehen, ist beinahe unmöglich. Der heutige Mensch, mag er wollen oder nicht, er steht unter einer Überschwemmung von Eindrücken dieser Art, und seine größte Sorge müßte sein, in seinem Geiste in dieses Viele, Vielzuviele einigermaßen Ordnung zu bringen. Betrachten wir die diesem Bedürfnis entgegenkommende Betriebbarkeit des Büchermarktes, so wird die Frage immer dringender: warum unter allem keine Geschichte der deutschen Kunst?«<sup>60</sup>

Dehios Bemerkungen sind indes auch als Reaktion auf die fortschreitende Enthistorisierung zu verstehen, die seit etwa Mitte der 1890er Jahre die Disziplin an den Universitäten mit der Kunsterziehungsbewegung verband.<sup>61</sup> Welchen Anteil an der Verbreitung von Denkmälerkenntnis Postkarte, Wandbild oder Lieferungswerke preiswerter Drucke hatten und wie weit die soziale Streuung dieses Materials reichte, ist nicht bekannt und nicht Thema dieser Untersuchung.<sup>62</sup> Hingegen läßt sich der soziale Ort der meisten kunstgeschichtlichen Lehrwerke, die höhere Mädchenschule und gelegentlich das Gymnasium, einigermaßen bestimmen. Hier kann überdies danach gefragt werden, wie sich die Stufen der Verallgemeinerung von den Handbüchern Schnaases und Kuglers über den *Grundriss* Lübkes zu

den verschiedenen »Generationen« von Unterrichtswerken in Text und Bild unterschieden. Ein nur flüchtiger Blick auf die kunstgeschichtliche Literatur, mit der die akademisch gebildeten Angehörigen des Heers während des Ersten Weltkriegs versehen werden sollten, mag abschließend die Begrenzung des Wissens auf einen nationalen, identitätsstiftenden Kanon verdeutlichen.

Lübke hatte 1860 eine »Einführung« zu Schnaases und Kuglers Handbüchern schreiben wollen, die allerdings manchem Leser mehr als ausreichend erschienen sein dürfte. Zur Transformation der beiden Vorgängerwerke in eine neue Stufe der Verallgemeinerung nahm Lübke als erstes eine Reduktion des Stoffs vor. Von Ägypten über den alten Orient bis zur Gegenwart, und zwar vornehmlich der deutschen, voranzuschreiten, hieß, die Nebenwege auf den indischen Subkontinent oder in den Fernen Osten abzuschneiden und so zugunsten eines klaren chronologischen Verlaufs keine Alternativen zuzulassen.<sup>63</sup> Dieses Schema sollten mit geringen Modifikationen alle deutschsprachigen Lehrwerke übernehmen. Zum zweiten meinte Lübke, auf historische Einführungen in die jeweils kunsthistorisch gegeneinander abgegrenzten Epochen nicht verzichten zu können. Agenten gerade auch der Kunstentwicklung sind bei ihm die Völker, unter denen in einer Art »translatio« der künstlerische Fortschritt weitergereicht wird.<sup>64</sup> Insofern bestätigt das Schlußkapitel mit seiner Konzentration auf die deutsche Kunst, ohne daß dies ausgesprochen werden muß, die lang ersehnte Vormachtstellung der eigenen Nation. Kunst kann dadurch noch besser in ihr Recht gesetzt werden, daß sie »immer allgemeiner und allmählich Eigentum des ganzen Volkes wird«. Daran haben bereits die alten und jungen druckgraphischen Techniken großen Anteil, und endlich »fügen Daguerrotypen, Photographien und Stereokopien [...] diesen reichen Mitteln der Vervielfältigung noch neue voll ungeahnter glänzender Erfolge hinzu«.<sup>65</sup> Aus demselben erzieherischen Impetus heraus reichert Lübke seinen Text mit Beschreibungen exemplarischer Werke an. Was er unter

Anschaulichkeit versteht, kann der Vergleich mit Kuglers Verfahren verdeutlichen. Der damals Orcagna zugeschriebene *Triumph des Todes* wird von beiden Autoren gewürdigt. Kugler genügt eine knappe Angabe des Themas und die abschließende Empfehlung: »Man kann dieses Werk als ein gemaltes Gedicht begreifen.«<sup>66</sup> Lübke hingegen bietet eine ekphrastische Beschreibung, die durch die Klassifizierung als »freie kühne Dichtung« eingeleitet und zugleich begründet wird. Worunter Kugler die Bestimmung der Bildgattung – »Gedicht« – versteht, das ist bei Lübke funktionalisiert. Denn mit Lübkes wortreichem Ausflug in die methodisch fragwürdig gewordene sprachliche Reproduktion des Bilds, die erst am Schluß in das Fahrwasser der Kennerschaft gerät, verschieben sich zudem in seinem Kapitel die Wertigkeiten, von Giotto hin zu Orcagna. Beide Handbücher, dasjenige Kuglers indes erst in der vierten, von Lübke betreuten Auflage, enthalten eine dem Text zugeordnete Detailabbildung. Ob die Wahl des Ausschnitts – bei Kugler die Engel mit den Auferstehenden (Abb. 42), bei Lübke die Bettler (Abb. 43) – den Intentionen der Autoren folgt oder den Zufällen der Bildbeschaffung durch den Verlag zu verdanken ist, sei dahingestellt. Eine zusätzliche und gegensätzliche Akzentuierung, hier ins Friedliche, dort ins Schauerliche, leisten die Abbildungen in jedem Fall.<sup>67</sup>

Eine weiter nicht bekannte, erst in den späten Auflagen als J. Kuß zeichnende Lehrerin übernahm es, Lübkes *Grundriss* für die Zwecke der Mädchenbildung weiter zu kondensieren. Lübke selbst führte die Aufsicht; das Buch sollte – von Ernst Wickenhagen weitgehend überarbeitet – bis 1926 insgesamt 16 Auflagen erfahren.<sup>68</sup> Ohne daß Kunstgeschichte einen festen Platz im Curriculum der höheren Schulen beanspruchen konnte, hatte sie unter Berufung auf Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) im altsprachlichen, im Geschichts-, Religions- und Zeichenunterricht »eine lebensvolle Anschauung, an Stelle eines dünnen plastischen Gerippes« zu setzen.<sup>69</sup> Der mit immerhin 84 Holzstichen illustrierte Band faßt den *Grundriss*, der im selben Jahr in der vierten Auflage vorliegt, zusammen und ergänzt ihn um einleitende Bemerkungen zu den verschiedenen Materialien und Techniken der Künste. Ein Kapitel zur »Tonkunst« ist der Unterrichtssituation geschuldet; ebenso der Duktus, der mehr noch als in den Handbüchern zu Merksätzen tendiert.<sup>70</sup> Denn der *Leitfaden* soll, »indem er dem Gedächtniß der Lernenden die nöthige Stütze gewährt, bei Lehrern und Schülern das lästige Diktieren zu ersparen geeignet« sein<sup>71</sup> – ein Buch also zum Repetieren des schon Gesagten, dem im Unterricht weiteres Bildmaterial, die *Denkmäler der Kunst*, zugesellt werden kann.

Für lange Zeit konnte der *Leitfaden* aus dem Verlag Ebner & Seubert den Bedarf decken. Dies lag auch daran, daß die Professorenschaft – nachdem der erste offene Austausch in den 1860er Jahren ergebnislos abgebrochen wurde – sich in den 1880er Jahren entschieden dagegen aussprach, Kunstgeschichte an den höheren Schulen, insbesondere an den Gymnasien, zu etablieren. Diese Haltung fußte auf mehreren Annahmen: auf der Aversion einer noch jungen Disziplin gegen vermeintliche Oberflächlichkeit im Schulunterricht, auf dem Makel, der auf Kunstgeschichte als Bestandteil von Mädchenbildung lag und der zum Aufstieg in das humanistische Gymnasium nicht prädestinierte, und auf dem teilweise als krisenhaft erlebten Umbruch von einer Kunstgeschichte als Kultur- oder Stilgeschichte zu einer Geschichte des Formensehens.<sup>72</sup> Das Schlagwort von einer Erziehung der künftigen Wissenschaftler zum »künstlerischen Sehen«, von der »Erziehung der akademischen Jugend zu ästhetischer Genussfähigkeit« faßte nicht nur Schmarsow als die zentrale Aufgabe der universitären Kunstgeschichte: »Das erste Gebot dieser Anleitung zum Sehen der Kunstwerke bleibt aber, dass die sinnliche Erscheinung zu ihrem vollen Recht komme, und Anfang und Ende aller Betrachtung sei, d. h. dass das Bild, so inhaltreich es sein mag, nicht als Zeichen nur des Gedankengehaltes gefasst werde, sondern um seiner selbst willen, und dass es zu Herz und Sinnen zugleich rede, wie ein Ereignis des Lebens in seiner vollen realen Wirklichkeit.«<sup>73</sup>

Auf diese Wende reagierten mehrere Autoren und Verlage mit der Produktion von Lehrwerken für die Schule. Neben dem schon erwähnten Georg Warnecke, der 1892 bei Seemann ein zugespitzt deutschnationales *Bilderbuch* herausbrachte,<sup>74</sup> sind ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit zu nennen: Wilhelm Buchner, 1878 bei G. D. Bädeker;<sup>75</sup> Magdalene von Broecker, 1893 bei Vandenhoeck & Ruprecht;<sup>76</sup> Paul Gizewski, 1910 bei Velhagen & Klasing;<sup>77</sup> Heinrich Bergner, 1911 wiederum bei Seemann;<sup>78</sup> Paul Brandt, 1910 bei Hirt;<sup>79</sup> Hans Jantzen, 1913 bei Paul Neff;<sup>80</sup> Suse Pfeilstücker, 1917 bei Julius Klinkhardt.<sup>81</sup> Fast alle Bücher erreichten mehr als eine Auflage und wurden zumeist in schnelleren Rhythmen überarbeitet als die ihnen vorgeschalteten Handbücher mit wissenschaftlichem Anspruch. Mit Ausnahme von Bergner, der 1890 in Jena zu einem Thema aus der christlichen Archäologie promoviert wurde, und Jantzen, damals im Übergang von der Privatdozentur in Halle auf die Professur in Freiburg, kamen die Autoren und Autorinnen aus den Schulen. Aufgrund der Unschärfe in den Curricula waren die Bücher häufig sowohl als schulisches

Abb. 42: Andrea Orcagna, *Der Triumph des Todes*, Ausschnitt, Holzstich. Aus: Kugler 1861, Bd. 2, S. 171 (Kat.-Nr. 14)



Abb. 43: Andrea Orcagna, *Der Triumph des Todes*, Ausschnitt, Holzstich. Aus: Wilhelm Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, 1866, S. 436



Unterrichtsmaterial als auch für das »Selbststudium« konzipiert. Aus allen diesen Gründen spiegeln sich in diesem Medium der Popularisierung daher nicht so sehr der kunstgeschichtliche Erkenntnisfortschritt, sondern die Kontroversen um den richtigen Umgang mit Kunstwerken sowie um einen kunstgeschichtlichen Unterricht zum Nutzen der Staatsökonomie<sup>82</sup> und der seelischen Hygiene.<sup>83</sup> Dies kann hier nur in Ansätzen und mit besonderem Augenmerk auf die Rolle der Bebilderung vorgeführt werden.

Magdalene von Broecker, offenbar Lehrerin in einem Mädchenpensio-  
nat, zeigt mit dem einigermaßen präziösen Titel ihres Buchs – *Kunst-  
geschichte im Grundriss, jungen Mädchen zu ernstem Studium und frohem  
Genuss* – ihr Anliegen, Seriosität der Information mit einer Anleitung zum  
Genießen zu verbinden. Man wird heute kaum mehr behaupten wollen,  
daß der Autorin die Balance zwischen einer »Entwicklungsgeschichte der  
Kunst«, die »vor unbestimmtem »Schwärmen«, gefährlichem Spiel der  
Phantasie, laienhaftem Urteil« bewahren möchte, und dem Wunsch, »die  
Herzen für das Grosse und Schöne zu erwärmen«,<sup>84</sup> gelungen sei – zu oft  
fallen die Attribute des Reizenden oder Wunderlichen. Immerhin, es gehört  
zum guten Ton dieser »Massendressur zum Kunstgefühl«,<sup>85</sup> auf die offenen  
Konflikte im Kunstbetrieb der Gegenwart hinzuweisen.

Aufgrund der späteren Prominenz des Autors ist das Schulbuch von  
Hans Jantzen – wieder für höhere Mädchenschulen verfaßt – recht bekannt  
geworden. Hier läßt sich die Reaktion auf die Anforderungen beobachten,  
die an Kunstbetrachtung als Geschmacksbildung während der 1890er Jahre  
aufkamen und die in den Zusammenhang der Kunsterziehungsbewegung  
gehören. Jantzen reagierte auf die Forderung nach Unmittelbarkeit und  
Anschauung mit einem Rückzug auf das Areal einer Entwicklungsgeschichte der Kunst. Das Werk besteht aus zwei Teilen, einem *Bilderatlas*  
und einem *Leitfaden*. Damit wird ein Prinzip aufgenommen, das unter anderem  
aus drucktechnischen Gründen für die Produktion von Überblicksdar-  
stellungen üblich war: die separaten Editionen von Textbänden und Tafel-  
werken. An Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (Kat.-Nr. 14) und die  
*Denkmäler der Kunst* (Kat.-Nr. 10) sowie die *Bilderbogen* und Springers  
*Textbuch* (Kat.-Nr. 20) sei hier nur erinnert. Eigentliche Vorläufer von  
Jantzens Werk waren indes das *Bilderbuch* und die *Vorschule* von Georg  
Warnecke. Jantzen sollte dessen Ansatz jedoch radikalisieren. Denn mit  
dem *Bilderatlas*, der erstmals im Bereich des Lehrbuchs konsequent nur  
eine Abbildung pro Seite enthält, gelingt nicht nur die gewünschte Be-  
ruhigung des Layouts; diese Ruhe ist auch, neben der höheren Abbildungs-  
und Druckqualität der Autotypien auf starkem, geleimtem Papier, Voraus-  
setzung für den angestrebten Effekt, »einen dauernden Eindruck der  
Kunstschöpfungen zu bewirken«. <sup>86</sup> »Strenge Auswahl von hervorragenden  
oder besonders charakteristischen Kunstwerken« und Verzicht auf  
Vollständigkeit des Überblicks, der durch den Textband und den Unterricht  
teilweise kompensiert werden soll, zielen insgesamt auf ein »lebendiges  
Verständnis«. <sup>87</sup> Trotz seiner Bekenntnisse zur »Kunstbetrachtung« und  
trotz der pruden, auf die Mädchenschule gerichteten Auswahl, die für die  
Antike den männlichen Akt nicht ganz umgehen kann, in der Neuzeit aber  
weibliche Aktfiguren aus dem Kanon ausschließt, ist Jantzen kein An-  
hänger von Unmittelbarkeit einer Anschauung, die auf Kenntnisse ganz  
verzichten soll. Aber sein Begleittext zeugt von einer außerordentlichen  
Konsequenz in der Fixierung auf eine pure Entwicklungsgeschichte der  
Kunst, in der äußere Faktoren, die diese »Entwicklung« bewirken könnten,  
nicht zur Sprache kommen. Die radikale Autonomie der Kunstgeschichte  
wird unreflektiert nur da durchbrochen, wo Jantzen seine Auswahl be-  
schreibt. Seine Geschichte der Kunst reicht von den Griechen bis zu den  
Deutschen und erstreckt sich zudem auf »solche Gebiete der Kunst-  
geschichte, die zur deutschen Kunst in engere Beziehung treten und noch  
vielfach auf das heutige Schaffen einwirken«. <sup>88</sup> Daher kann der französi-  
sche Impressionismus, sonst in Schulbüchern als inhaltsleeres Virtuosen-  
tum abgeurteilt, mit Monets *Landschaft* (Stuttgart, Staatsgalerie) auf einer

Farbtafel erscheinen. Denn durch die Gegenüberstellung mit einer *Land-  
schaft* von Eduard Schleich (München, Neue Pinakothek) und die zugehö-  
rige Passage im Textband wird suggeriert, aus Werken wie diesem sei der  
Impressionismus insgesamt hervorgegangen. <sup>89</sup> Monet als Nachfolger von  
Schleich?

Merkwürdig unentschieden fällt auch die Empfehlung aus, »daß der  
Unterricht überall unterstützt werden muß durch Betrachtung originaler  
Kunstwerke, die sich in der Heimat befinden«. <sup>90</sup> Selbst wenn Jantzen dies  
mit dem Vorzug eines jeden Originals vor einer Reproduktion begründet,  
stellt er sich in eine Tradition schulischen Unterrichts, der am Original nicht  
die Kunstkenner ausbildet, sondern einen »lebendigen« Bezug zwischen  
Schüler/Schülerin und »Heimat« gegen nur literarische, aus Büchern  
gewonnene Kenntnisse ausspielt. <sup>91</sup> Gebrauchsspuren im Buch und Arbeits-  
proben zweier Schwestern in Abschlußklassen aus Lüneburg (1921/22)  
belegen indessen, daß dort am lokalen Objekt dieselbe trockene Formen-  
lehre betrieben wurde wie in Jantzens Lehrbuch selbst. <sup>92</sup>

Es ist nicht ausgemacht, ob die technischen Entwicklungen im Re-  
produktionswesen die Veränderungen in der Kunstgeschichte des späten  
19. Jahrhunderts einleiteten<sup>93</sup> oder ob – was sich mittels einer exakten  
Chronologie zeigen ließe – die Nachfrage seitens der Kunsthistoriker und  
ihrer Vermittler in den Schulen sowie das Angebot der Verlage Schritt mit-  
einander hielten. Der Höhepunkt der Kunsterziehungsbewegung, den man  
vielleicht mit dem Kunsterziehungstag von 1901 ansetzen könnte, zeitigte  
auf dem Feld der Lehrmittel neue Buchformen wie auch entschiedene  
Gegenreaktionen. So mochte Konrad Lange im selben Jahr zwar postulieren:  
»Kunst will nicht länger als Vehikel ethischer, religiöser oder sozialer  
Ideale aufgefaßt werden.« <sup>94</sup> Aber Heinrich Bergner produziert 1911 unver-  
drossen »eine kurze, lebendige verständliche Geschichtserzählung [...],  
welche überall die Bedingung, die Grundzüge der Entwicklung, die völ-  
kischen Eigenheiten, die Leistungen des Großen und die Fortschritte, die  
neuen Ziele der einzelnen Epochen erkennen läßt«. Zugleich warnt er  
davor, daß »der Stoff in Fetzen gerissen, zum größeren Ruhm der Gegen-  
wart oder des eigenen Volkes zurechtgeschnitten wird«. Die Abbildungen,  
die trotz der großen Zahl im Layout immer dem zugehörigen Textabschnitt  
zugeordnet werden konnten, sollen in Umkehrung der damals propagier-  
ten Ziele als »Erläuterung« zum Text und als »Erinnerungsbilder« die-  
nen. <sup>95</sup> Im Unterricht weiteres Bildmaterial zu verwenden, schließt Bergner  
nicht aus.

Die Druckqualität hatte der Seemann Verlag hier gegenüber der Neu-  
ausgabe von Warneckes Schulbuch (1902) noch einmal steigern können. Ein  
knapper parteilicher Überblick über die jüngste Geschichte des Unterrichts,  
der in einem vehementen Plädoyer für »kunstgeschichtliche Belehrung«  
gipfelt, steht am Anfang. Warnecke ist auf seinem Sektor der einzige Schul-  
buchautor, der für das Verhältnis von erzählendem Überblick, detailliertem,  
auf eine Abbildung bezogenem Werkkommentar und Illustration selbst das  
eigene, schon 1892 erprobte Verfahren weiterentwickelt. Die Erläuterungen  
zu den Abbildungen sind im Schriftgrad deutlich reduziert und durchsetzen  
den Haupttext. Das unruhige Layout konnte genügen, um die Zugehörigkeit  
von Autor und Verlag zur Partei der »Historiker« anzuzeigen, die in den  
Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zur Internationalität der Kunstgeschichte  
zurückfinden. In diesem Punkt, aber nur in diesem, treffen sie sich mit eini-  
gen Vertretern aus der Kunsterziehungsbewegung.

Dies gilt etwa für Paul Brandt, Gymnasiallehrer in Bonn, und sein über-  
aus erfolgreiches, auch nach dem Zweiten Weltkrieg in weiteren Bearbei-  
tungen aufgelegtes Werk. Der Titel *Sehen und Erkennen* ist programma-  
tisch. <sup>96</sup> Als Anhänger Wölfflins, dessen Name freilich nicht fällt, gründet  
Brandt sein Buch ausschließlich auf den Vergleich, der durch die Anord-  
nung der Abbildungen, häufig in Zeilen über dem Text, erleichtert wird.  
»Doch nur, wenn er unmittelbar aus dem Bilde zu Auge und Herzen spricht,  
vermag der Vergleich seine volle Wirkung zu entfalten. Daher die reichlich

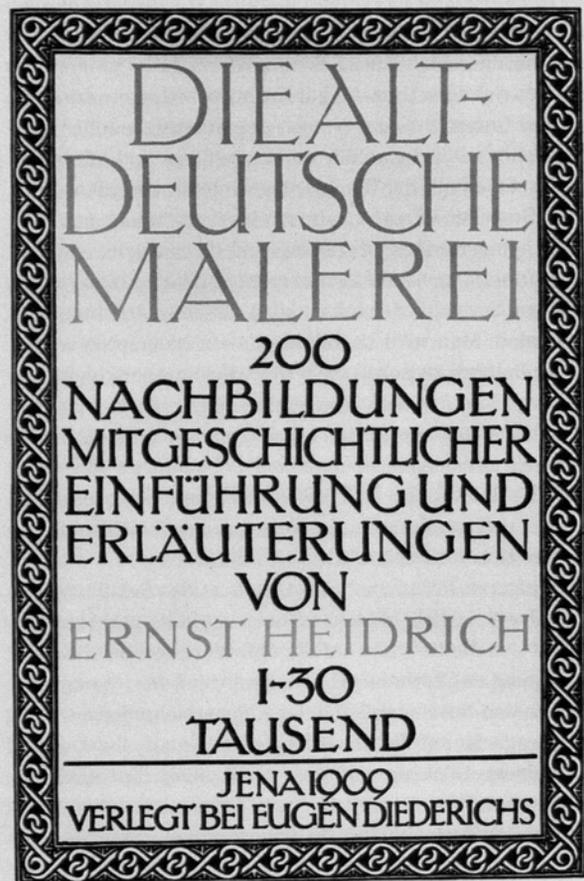
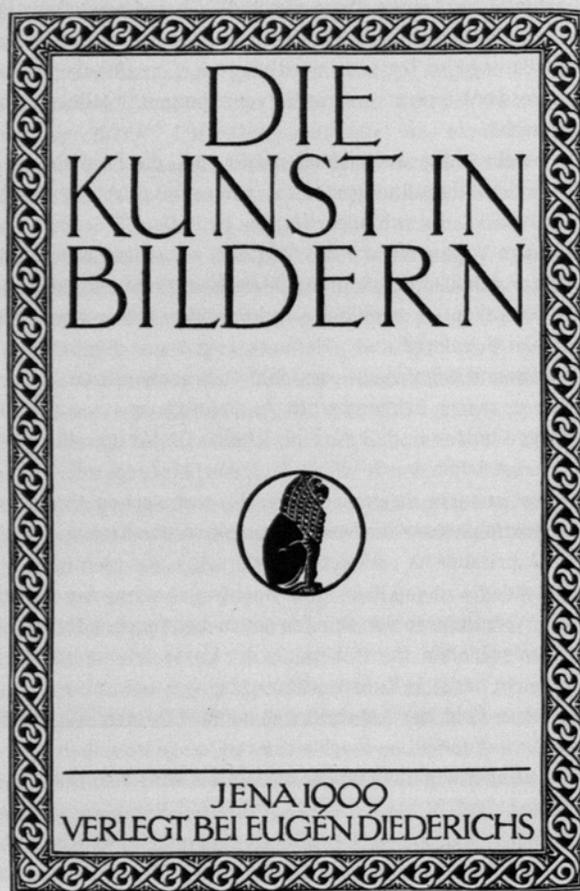


Abb. 44: Titelblatt. Aus: Ernst Heinrich, *Die Altdeutsche Malerei*, 1909

mühevoll Anordnung, daß das zu Vergleichende mit einem Blick zu überschauen ist, daß nichts sich zwischen Bild und zugehörigen Text drängt.<sup>97</sup> Die zeitliche Abfolge der Werke kann dabei vernachlässigt werden. Wichtiger wird eine Typologie der formalen Aufgaben, wozu sowohl in Anlehnung an Adolf von Hildebrand die Kategorien Relief und Rundplastik als auch Eigenheiten von Kompositionen wie »Übergang zur schiefen Pyramide« oder »diagonale Tiefenentwicklung« gehören.<sup>98</sup> Erstes Ordnungsprinzip ist jedoch die Abfolge der Kunstgattungen, die »von der Gebundenheit zur Freiheit« führe, von der Architektur, die »an bestimmte äußere Zwecke und Gesetze gebunden« sei, über die Plastik in ihrer Materialität bis hin zur Malerei, der »freieste[n] unter den bildenden Künsten«.<sup>99</sup>

Die große Zahl und die Vielgestaltigkeit der Unterrichtswerke, auch die Schärfe der Auseinandersetzungen waren ein deutsches Phänomen, wie ein Seitenblick auf das Frankreich der Dritten Republik zeigen kann.<sup>100</sup> Wie im preußischen Schulwesen war Kunstgeschichte in Frankreich als Unterrichtsfach nicht etabliert, als ab 1880 mit der Einrichtung staatlicher höherer Mädchenschulen, 1891 im »enseignement moderne« der Junggymnasien und in sehr reduzierter Form auch im »enseignement classique« Kunstgeschichte in den Geschichtsunterricht integriert wurde.<sup>101</sup> Die Legitimation dieses Unterrichts läßt sich, unter Verzicht auf Nuancen, in drei Punkte fassen: die Bildung von jungen Frauen als künftigen Ehefrauen und Müttern im laizistisch geprägten Staat; die Bildung von Söhnen aus dem Bürgertum als Multiplikatoren des guten Geschmacks sowie die damit verbundene Vormachtstellung Frankreichs auf dem Feld der Kunstproduktion.

Gegen das seiner Meinung nach in Frankreich besonders hartnäckige Verharren der Lehrpläne in historischer und literarischer Bildung führt der Archäologe Georges Perrot 1899 alle nur denkbaren Argumente ins Feld. Neben der Ausbildung eines »sens esthétique«, der der Kunstproduktion und -konsumtion zugute kommen soll und daher staatstragend ist, neben der größeren Anschaulichkeit des literarischen und historischen Unterrichts, sofern man mit Reproduktionen von Kunstwerken Kulturgeschichte vermittelt, als didaktischem Argument ist es vor allem das nationale Selbstverständnis, das an eigener wie kontrastierend auch fremder Kunst geformt werden könne: »L'art d'un peuple est, au même titre que sa littérature, la libre et sincère traduction de ses sentiments les plus profonds et de ses plus hautes pensées.«<sup>102</sup> Der dreifache Nutzen, der der Kunstgeschichte hier zuerkannt wird, läßt eine Zuspitzung der didaktischen Ziele nicht zu. Verdeckt, separiert und zu Frankreich zeitversetzt, finden sich in der deutschen Debatte dieselben Nutzenanwendungen als Erwartungen an eine Verbreitung des Wissens über Kunst, wobei sich aber die Geschmacksbildung, anders als in Frankreich, von der Geschichte lösen konnte.<sup>103</sup>

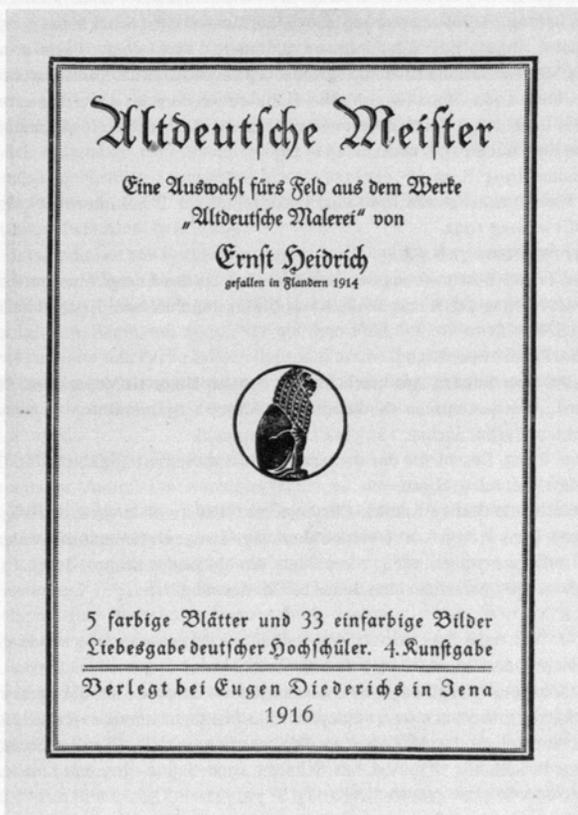
Der Mangel an entsprechenden französischen Werken begründet, warum Perrot die nun schon mehr als eine Generation alten Handbücher von Schnaase, Kugler und Lübke als Modell heranzieht und ähnliches von seinen Fachkollegen einfordert.<sup>104</sup> In der Wendung zu diesen Entwicklungsgeschichten der Kunst lag indessen auch eine Spitze gegen Tendenzen in der innerfranzösischen Debatte: Perrot war kein unkritischer Anhänger der gewaltigen kollektiven Unternehmung, die mit Förderung des Ministère de l'instruction publique ab 1881 im Verlag A. Quantin die *Bibliothèque de*

*l'enseignement des Beaux-Arts*, eine vielbändige, nur lose strukturierte Reihe für Schule und Selbstunterricht zu allen Sparten der Kunstgeschichte und -techniken, hervorgebracht hatte.<sup>105</sup> Das Überblickswerk über die gesamte Kunstgeschichte, das deutschen Lehrbüchern am meisten ähnelt, hatte innerhalb dieser Reihe Charles Bayet verfaßt. Bayet setzte sich zugunsten einer nüchternen Darstellung von Fakten, von historischen und kunsthistorischen Zusammenhängen, behutsam, aber doch deutlich von der Milieutheorie Hippolyte Taines ab.<sup>106</sup> Für einen nicht-spekulativen Umgang mit Kunstgeschichte und für die Trennung von allem, was er unter dem Etikett der »esthétique« versammelte, konnte auch Perrot die deutschen Autoren brauchen.

Im Einklang mit den bisherigen Lehrplänen sollte das Curriculum innerhalb der Kunstgeschichte Schwerpunkte setzen, wie nicht anders zu erwarten, in der Kunst des Altertums und derjenigen Frankreichs. Perrot legt indessen Wert darauf, daß auch die Schüler im »enseignement classique«, die im Unterricht bislang nur die französische Kunst und auch diese nur seit dem Tod Heinrichs IV. streiften, nicht allein mit dem Mittelalter, sondern auch wenigstens in Ansätzen mit der Kunst anderer Nationen in Berührung kämen. Darin stimmte er mit dem *Précis* von Charles Bayet überein, der, aus französischer Perspektive geschrieben, nur knappe Kapitel zur Entwicklung außerhalb Frankreichs enthält, der jedoch, im Unterschied zu den deutschen Werken, vom Vorderen Orient über Indien und China bis nach Japan ausgreift.

Trotz eines immer wieder klar ausgesprochenen Konkurrenzverhältnisses unter den Nationen und insbesondere zwischen Frankreich und Deutschland blieb der in den Schulen vermittelte Überblick zur Kunstgeschichte einigermaßen weltoffen – wie hätte man auch in Frankreich und in Deutschland Kunstgeschichte ohne die Werke der italienischen Renaissance unterrichten sollen?

Abb. 45: Titelblatt. Aus: Ernst Heidrich, *Altdeutsche Meister*, 1916



Diese Offenheit, die sich an den Lehrgegenständen ablesen läßt, die durch Wertungen aber national zugespitzt werden konnte, verschwand mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs in der Polemik der deutschen und französischen Wissenschaftler. In der Funktionalisierung von Phänomenen der Kultur für die Zwecke der moralischen Aufrüstung der jeweils eigenen Nation, der Propaganda gegen den Gegner und gegenüber den noch nicht in den Krieg eingetretenen Vereinigten Staaten von Amerika haben Kunsthistoriker möglicherweise eine insgesamt geringe Rolle gespielt.<sup>107</sup> Prominenter traten im »Krieg der Geister« Vertreter anderer Wissenschaften auf. Es läßt sich beim gegenwärtigen Forschungsstand zu der Fülle von Pamphleten allerdings nicht sagen, ob der Beitrag der Kunst – in Form von kunstgeschichtlichen Darstellungen vorgetragen – und jener der Literatur gegenüber ad hoc formulierten Erörterungen von philosophischer, theologischer oder historischer Warte quantitativ so gering war, wie es nach ersten bibliographischen Recherchen den Anschein hat.<sup>108</sup> Zudem liegen keine Untersuchungen zu der Frage vor, welches Publikum diese Schriften erreicht haben. Daher muß hier der Blick auf ein einziges Exempel für die Gesamtheit der Verfahren stehen, mit denen das schon vor dem Krieg geäußerte Gefühl von Inferiorität der Deutschen auf dem Feld der bildenden Kunst in die Behauptung von Überlegenheit umgemünzt wurde.

Ernst Heidrich hatte sich noch 1907 entschieden gegen die Integration von Ergebnissen einer formgeschichtlich ausgerichteten Kunstwissenschaft in die Schule und damit gegen eine heftig diskutierte Form der Verbreitung wissenschaftlicher Erkenntnisse ausgesprochen.<sup>109</sup> 1909 brachte er bei Eugen Diederichs in Jena in der nur kurzlebigen Reihe *Die Kunst in Bildern* einen Band zur *Altdeutschen Malerei* heraus, der auf einen anderen Bereich von Vermittlung kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse, den der Bildung Erwachsener, zielte (Abb. 44).<sup>110</sup> Eine längere Einführung eröffnet das Buch, das 200 schwarzweiße Abbildungen in nur mäßiger Druckqualität – vom Frankfurter *Paradiesgarten* bis zu Werken Hans Holbeins d. J. – enthält und mit sehr knappen Bilderläuterungen schließt, die in ihrer gehetzten Diktion die Stichworte emphatisch akzentuieren. Heidrich kam im November 1914 an der Westfront ums Leben. 1916 edierte Diederichs in der Reihe *Liebesgaben deutscher Hochschüler* eine Auswahl von Abbildungen aus dem Band von 1909, wobei bereits auf dem Titelblatt der Wechsel zur Fraktur die nationale Besonderheit der Deutschen signalisiert (Abb. 45).<sup>111</sup> Heidrichs einführender Text ist erheblich gekürzt.

Es fällt nicht leicht, die vom Verleger (?) vorgenommene Bildauswahl auf den nur noch 38 Tafeln, davon jetzt einigen in Farbe, treffend zu beschreiben – es fehlt an Vergleichsbeispielen aus Bilderheften dieser Jahre. Wieder beginnt man mit dem *Paradiesgarten* und endet bei Holbeins *Familienbild*, aber mit den zahlreichen Madonnenbildern, *heiligen Familien* und einem Bild wie Dürers *Hiob* ist die Mischung von trostreichen Familienidyllen und exemplarischer Leidenserfahrung vermutlich auf die Stimmung des Kriegsjahrs 1916 abgestimmt, das zu Optimismus wenig Anlaß gab. Dieselbe Spannung eröffnen die *Kreuzigung* und das *Engelskonzert* des Isenheimer Altars, die nun in Farbe dargestellt sind, wobei die schwarzweißen Details aus der älteren Ausgabe weiter mitgeteilt werden und dem Werk Grünewalds ein besonderes Gewicht verleihen.<sup>112</sup> Heidrich selbst hatte sich zwar dem Eindruck dieser Bilder nicht entziehen können, seine Skepsis gegenüber dem Maler – dem Gegenpol zum höher geschätzten Dürer – aber nicht verschwiegen. Diese Passagen waren nun entfallen. Ebenso getilgt wurden jene Abschnitte aus der Einleitung, in denen Heidrich die aus seiner Sicht sehr deutliche Selbstbeschränkung der Bürger in ihren Lebenszirkeln und den geringen welt- und kulturpolitischen Rang Deutschlands während des 15. und 16. Jahrhunderts dargestellt hatte.<sup>113</sup> Man war auch zu der Überzeugung gelangt, die Diagnose von der Unterlegenheit der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts sei den »Hochschülern« an der Front nicht zuzumuten. Heidrich hatte 1909 formuliert: »Und es soll nicht die lächerliche Anforderung gestellt werden, nun

einfach alles und jedes mit Stumpf und Stil hinzunehmen oder gar zu bewundern – nur weil es deutsch ist. Die moderne Bildung ruht ja doch letztlich auf der Arbeit der Aufklärung, und es wäre nicht nur Undank, sondern Unsinn, wenn man die Resultate dieser Bildungsarbeit verleugnen wollte. [...] Was Dürer bereits gesehen und in seiner künstlerischen Praxis selbst eingesehen hat, wird man auch heute anerkennen müssen: eine Überlegenheit der italienischen Kunst, die nicht absolut genommen oder gar im Sinne der persönlichen Qualität gefaßt werden soll, doch aber in der allgemeinen Art ihrer Anschauung derart ist, daß ein inneres Ergänzungsbedürfnis den Deutschen immer wieder zu ihr hintreiben wird. Wir glauben auch nicht, daß die altdeutsche Malerei es nötig hat, daß man ihr Vorzüge andichtet, die sie nicht besitzt und die Mängel leugnet, die sie doch einmal hat: sie bietet in sich selbst genug, um dem Betrachter den Eindruck einer vollen, alle Nebengedanken ausschließenden Ergriffenheit mitzuteilen.«<sup>114</sup>

Die Streichungen machten das schmale Heft, das sich innerhalb dieser Produktion durch seine hohe Druckqualität auszeichnet, zu einem Monument für die aus selbstgewählter Isolation gewonnene Größe der deutschen Malerei. Sie rückten diesen neuen Text, der Heidrich zwar zugeschrieben, aber von ihm nicht verantwortet wurde, in die Nähe jener Bemühungen, die bereits früher die so konstatierte Inferiorität der deutschen Kunst in eine Superiorität überführt hatten, die rassenideologisch begründet war.<sup>115</sup> 1890 hatte Hubert Janitschek in der dritten Geschichte der deutschen Kunst, die das 19. Jahrhundert hervorbrachte, sich mit dem vor ihm auftürmenden Problem befaßt, Dürers Rang in der Weltkunst zu sichern, die er mittels Namen wie Phidias und Raffael aufrief: »Aber eben das ist das Unermeßliche an der Leistung Dürers, daß er die deutsche Kunst frei machte, ohne sie heimatlos zu machen. [...] Er suchte und schaute eben auch die Schönheit mit deutschen Augen, weil sein Charakter nicht kleiner war als sein Genie. Womit wir heute die Grenzen Dürerschen Künstlertums bezeichnen, damit ist haarscharf die Grenze bestimmt, wie weit unsere Blutmischung vorgeschritten, wie viel Antikisches und Italienisches seit jener Zeit sich dem deutschen Geschmack und dem künstlerischen Schaffen beigemischt hat. Von deutschem Boden, nicht aus Hellas oder Italien, ist darum der ästhetische Maßstab für die Künstlergröße Dürers zu holen. Mit solchem Maßstab aber gemessen, wird ihn auch das besonnenste und kühlest Urteil aus der Reihe der Kunsttheroen nicht ausscheiden können.«<sup>116</sup>

Die Reduktion des kunstgeschichtlichen Überblicks auf die Höhepunkte deutscher Malerei, die sich für den Verleger Diederichs von der Bestimmung des Heftes her anbot, war also nur der vorläufige Schlußpunkt eines längeren Prozesses innerhalb der deutschen Kunstgeschichte. Er verdrängte andere Modelle, die die Integration der deutschen Kunstproduktion in eine Weltgeschichte der Kunst eröffnet hatten.

#### Anmerkungen:

- 1 Kapitel 1 wurde von Klaus Niehr verfaßt, Kapitel 2–5 stammen von Katharina Krause.
- 2 »Nous aurions désiré pouvoir embrasser dans le plan, le cadre et la forme d'un corps d'histoire universelle, les notions de l'architecture de tous les temps et de tous les pays: mais nous avons dû renoncer à tout système méthodiquement suivie d'un ensemble régulier. Aucun art n'offre en effet à l'écrivain qui voudrait subordonner toutes les parties à l'uniformité d'un plan historique, une aussi grande diversité de points de vue, d'objets plus distans entre eux, d'éléments plus difficiles à combiner, et à soumettre systématiquement à l'ordre régulier de cette liaison qu'on doit attendre d'une histoire suivie. Lorsqu'on analyse à l'égard de l'architecture, ou de l'art de bâtir des différens peuples, ce que devrait constituer un véritable corps d'histoire, on y découvre de si grandes divisions de temps et de lieux, qu'il seroit impossible d'en coordonner les productions et leurs notions à aucune méthode, soit abstraite, soit chronologique ou géographique« (Dictionnaire historique d'architecture. Par M. Quatremère de Quincy, Tome 1, Paris 1832, S. 1).
- 3 Vgl. Osterkamp 2000, S. 418f.

- 4 Heyne, Christian Gottlob: Berichtigung und Ergänzung der Winckelmannischen Geschichte der Kunst des Alterthums, in: Deutsche Schriften von der Königl. Societät der Wissenschaften zu Göttingen herausgegeben, Bd. 1, Göttingen/Gotha 1771, S. 204–266, hier 207.
- 5 Vgl. Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostôme: Encyclopédie méthodique. Architecture, Bd. 1, Paris 1788, Einleitung.
- 6 Meyer, Heinrich: Geschichte der Kunst, bearb. und hrsg. von Helmut Holtzhauer und Reiner Schlichtig, Weimar 1974; Lelièvre, Pierre: Vivant Denon. Homme des Lumières, »Ministre des Arts« de Napoleon, Paris 1993, S. 242–254; Dupuy, Marie-Anne: »C'est mon sort d'avoir un cabinet«, in: Ausst.-Kat. Paris 1999, S. 392–398, hier 397f.
- 7 Dieser Neuanfang wird im Vorwort deutlich betont: »... wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberücksichtigt lassen zu dürfen, ohne daß man mich des Hochmuths zeihen wird« (Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842, S. IX). Vgl. Niehr 1999, S. 240, sowie Karlholm 1996, S. 35–50.
- 8 Zu Parametern und möglichen Intentionen von Kanonisierung vgl. Metzger, Rainer: Über das Kanonische, in: Kunstforum international 162, 2002, S. 39–41.
- 9 Stauf, Renate: Justus Möser's Konzept einer deutschen Nationalidentität. Mit einem Ausblick auf Goethe (Studien zur deutschen Literatur 114), Tübingen 1991, S. 241–248.
- 10 Fischer, Rotraud: Reisen als Erfahrungskunst. Georg Forsters »Ansichten vom Niederrhein«. Die »Wahrheit« in den »Bildern des Wirklichen« (Athenäums Monographien Literaturwissenschaft 94), Frankfurt a. M. 1990, S. 241–258.
- 11 Zur Gattung Handbuch wie den mit diesem Publikationstypus verbundenen Möglichkeiten und Absichten vgl. Karlholm 1996, S. 61–82; Locher 2001, S. 243–291.
- 12 Vgl. ebd., S. 251f.
- 13 Humboldt, Alexander von: Über das Universum. Die Kosmosvorträge 1827/28 in der Berliner Singakademie, hrsg. von Jürgen Hamel u. a., Frankfurt a. M. 1993; ders.: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, 4 Bde., Stuttgart/Augsburg 1845, hier bes. Bd. 1, S. 1–48.
- 14 Vgl. Niehr 1999, S. 239; Locher 2001, S. 252–254. Daß entscheidende Impulse für Kuglers Handbuch auch aus sog. »romantischer« Geschichtsforschung kommen, wie Hubert Locher dagegen vorgeschlagen hat (Locher 1999), scheint uns allerdings nicht den Kern der Sache zu treffen.
- 15 Fohrmann, Jürgen: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und deutschem Kaiserreich, Stuttgart 1989, bes. S. 35–55.
- 16 Vischer, Friedrich Theodor: Vorwort in Springer, Anton H.: Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauch für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise, Stuttgart 1855, S. IV.
- 17 Daum 1998 sowie jetzt auch die Beiträge in Wolfschmidt 2002. Für den kunstgeschichtlichen Beitrag zur Popularisierung im 19. Jahrhundert vgl. Locher 2001, S. 278–286.
- 18 Caumont, Arceise de: Abécédaire ou rudiment d'archéologie, Paris u. a. 1850, <sup>3</sup>1854. Vgl. zur Gattung Le Men, Ségolène: Les abécédaires français illustrés du XIXe siècle, Paris 1984; Monaque, Antoine: L'illustration dans les abécédaires imprimés par les Deckherr à Porrentruy et Montbéliard (1810–1860), in: Bibliothèque de l'École des chartes 158, 2000, S. 151–167.
- 19 Fohrmann 1994, S. 599.
- 20 Das Thema Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft im Schulunterricht wird nicht berührt in Berg 1991.
- 21 Kugler (wie Anm. 7), S. XI.
- 22 Kugler, Franz: Beschreibung der Gemälde=Galerie des Königl. Museums zu Berlin (= Beschreibung der Kunst-Schatze von Berlin und Potsdam. Erster Theil), Berlin 1838, S. VII–IX.
- 23 Vgl. Karlholm 2001, S. 563.
- 24 Holzstich von Eduard Ade nach Strack, Johann Heinrich/Meyerheim, Friedrich Eduard: Architectonische Denkmäler der Altmark Brandenburg. In malerischen Ansichten, Berlin: Sachse, 1833 (24 Lithographien).
- 25 Förster, Ernst: Geschichte der deutschen Kunst, Gesamtausgabe in fünf Theilen, Leipzig 1860, Bd. 3, S. 90f.
- 26 Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostôme: Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, Paris <sup>2</sup>1833, S. XVI: »einen Hommage an das erste Genie der Malerei«. Die erste Auflage erschien 1824. 1829 folgte die Mailänder Edition durch Francesco Longhena; 1835 erschien eine deutsche Übersetzung.
- 27 Ebd., S. XIV.
- 28 Ebd., S. XVI: »um den ganzen, von Raffael zurückgelegten Weg sowie das Fortschreiten seines Talents bekannt zu machen«.
- 29 Ebd., S. 410–413. Vgl. dagegen Osterkamp 2000, S. 412f., mit der nicht richtigen Einschätzung, das Buch sei traditioneller »Kupferstichästhetik« verpflichtet.
- 30 Passavant, Johann David: Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, 3 Bde., Leipzig: Brockhaus, 1839. Vgl. bes. Schröter 1990, S. 362–369, mit Abb. 44; Osterkamp 2000, S. 420–426; Hellwig 2003, S. 71, 74f.

- 31 Passavant (wie Anm. 30), Bd. 1, S. XV, über Quatremère und Longhena (wie Anm. 26).
- 32 Ebd., Bd. 1, S. XXI.
- 33 Ähnliches versucht später Müntz, Eugène: Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps. Ouvrage contenant 155 reproductions de tableaux ou facsimiles de dessins inédits dans le texte et 41 planches tirées à part, Paris: Hachette, 1881. Allerdings benutzt Müntz die Schilderung der Anreise nach Urbino, um die zeitliche Distanz zu seinem Gegenstand zu markieren. Vgl. auch dessen Auseinandersetzung mit Passavant, in: ders.: Les historiens et les critiques de Raphael 1483–1883: essai bibliographique pour servir d'appendice à l'ouvrage de Passavant. Avec un choix de documents inédits ou peu connus, Paris: Librairie de l'art, 1883.
- 34 Passavant (wie Anm. 30), Bd. 1, S. 351.
- 35 Zu Passavants Aufenthalt in Paris vgl. Schröter 1990, S. 324ff.; Osterkamp 2000, S. 421f.
- 36 64,5 x 42 cm (Exemplar der Universitätsbibliothek Heidelberg, C 7032).
- 37 Passavant (wie Anm. 30), S. XXXIII.
- 38 Woltmann, Alfred: Holbein und seine Zeit. Erster Theil, Leipzig: E. A. Seemann, 1866; zweiter Theil, Leipzig: E. A. Seemann, 1868, hier Bd. 1, S. VIII. Zu Woltmann zuletzt: Griener 2001.
- 39 Woltmann (wie Anm. 38), Bd. 1, S. IX.
- 40 Ebd., S. 1.
- 41 Ebd., S. XIV.
- 42 Ebd., Bd. 2, S. V.
- 43 Ebd., Bd. 1, zum Beispiel bei S. 260, *Bildnis Froben*, bei S. 263, *Bildnis Bonifacius Amerbach*.
- 44 Woltmann, Alfred: Holbein und seine Zeit. Zweite umgearbeitete Auflage, erster Band, Leipzig: E. A. Seemann, 1874; zweiter Band, Leipzig: E. A. Seemann, 1876.
- 45 Kunstgeschichte in Bildern. Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Bd. 1 bearbeitet von Franz Winter, Bd. 2–5 bearbeitet von Georg Dehio, Leipzig und Berlin: E. A. Seemann, 1898–1902.
- 46 Kinkel, Gottfried: Zur Holbein-Literatur, in: Zeitschrift für bildende Kunst 4, 1869, S. 167–175, 194–232, hier 202f.
- 47 Wornum, Ralph Nicholson: Some account of the life and works of Hans Holbein, London: Chapman and Hall, 1867.
- 48 Nach Kinkel (wie Anm. 46), S. 169. Dort auch weiteres zu dieser grundlegenden Differenz der beiden Bücher.
- 49 Ebd., S. 196. Vgl. auch den unbekanntenen Rezensenten zur englischen Ausgabe von Woltmanns Buch (1872), in: Kunst-Chronik 7, 1872, Sp. 183.
- 50 Vgl. zum in Basel erhaltenen Druckstock Müller, Christian: Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel, Basel 1997, Nr. 10, S. 239.
- 51 Mantz, Paul: Hans Holbein. Dessins et gravures sous la direction de Édouard Lièvre, Paris: A. Quantin, 1879. Rezension von Woltmann, Alfred in: Zeitschrift für bildende Kunst 14, 1879, S. 254–259. Anders die Rezension von Müntz, Eugène: Une nouvelle biographie de Holbein, in: Gazette des Beaux-Arts 21, 1879, S. 86–101, mit ähnlich nationalen Untertönen: »Nous sommes heureux que l'initiative de cette splendide publication appartienne à notre pays« (S. 101).
- 52 Mantz (wie Anm. 51), S. 2: »zur Fähigkeit, mit dem Schmuck zu spielen«.
- 53 Woltmann (wie Anm. 51), S. 255.
- 54 Die Notwendigkeit von Farbabbildungen für alle Gebiete der Malerei wird daher nur von Kunsterziehern bestätigt und von Verlegern vorangetrieben. Vgl. z. B. den Werbetext (1911) des Verlags zu Philippi, Adolf: Die großen Maler in Wort und Farbe, Leipzig: E. A. Seemann, 1909. Nur auf dem Feld des Ornaments und des Kunstgewerbes hatte sich Farbe bei den Reproduktionen durchsetzen können, sofern dem nicht die Kosten entgegenstanden. Vgl. als frühes Beispiel Labarte, Jules: L'Histoire des arts industriels (1847–1875), dazu Aubenas 2000, S. 177.
- 55 Vgl. S. 256f.
- 56 Schlink 2001; Dilly 1975; Ratzeburg 2002.
- 57 Schmarsow, Anton: Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen, Berlin 1891, S. 34f. Schmarsow zitiert hier aus Grimms Aufsatz: Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte, in: Deutsche Rundschau 66, 1891, S. 390–413.
- 58 Warnecke, Georg: Kunstgeschichtliches Bilderbuch für Schule und Haus, Leipzig: E. A. Seemann, <sup>2</sup>1894; ders.: Vorschule der Kunstgeschichte. Textbuch zu dem kunstgeschichtlichen Bilderbuch. Leipzig: E. A. Seemann, <sup>2</sup>1894, hier S. 75. Die erste Auflage war 1892 erschienen. Der Preis des Werks war nach Einbandqualität gestaffelt, kartoniert betrug er 1,80 Mark (Textbuch 1,20 M), in Leinen 2,50 Mark (Textbuch 1,50 M). Im Anschluß an den Kunsterziehungstag (1901) legte Warnecke ein neues Lehrwerk vor: Hauptwerke der bildenden Kunst in geschichtlichem Zusammenhange. Zur Einführung erläutert. Mit 441 Abbildungen im Text und 4 Farbdrukken, Leipzig: E. A. Seemann, 1902. Warnecke wurde 1881 in Jena promoviert (Der zweite Römerzug Kaiser Karls IV.). Er war in Altona als Lehrer tätig.
- 59 Lübke, Wilhelm: Grundriss der Kunstgeschichte. Dritte, durchgesehene Auflage, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1866, Vorwort zur zweiten Auflage mit Zitat aus dem Vorwort der ersten Auflage von 1860, S. VII.
- 60 Dehio, Georg: Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte, in: ders.: Kunst-historische Aufsätze, München/Berlin 1914, S. 61–74, hier 64. Der Beitrag erschien zuerst in: Historische Zeitschrift 100, 1907. Für eine Bewertung der Ubiquität von Werken mittels Reproduktionen vgl. Benjamin 1979, S. 12f.
- 61 Vgl. Joerißen 1979, S. 218ff. Für den Konnex mit anderen Wissenschaften vgl. Hein 1991, S. 207–233.
- 62 Zur Kunstpostkarte vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 1970; Pieske 1979; Walter 2002, S. 50f.; zum Wandbild Pieske 1988; stellvertretend für preiswerte Lieferungswerke von Abbildungen vgl. Klassischer Bilderschatz, München: Bruckmann, 1888 bis ca. 1900 (Foulon 2002, S. 154f., 161–164).
- 63 Zur Entstehungsgeschichte des Buchs und den damit verfolgten Absichten vgl. Lübke, Wilhelm: Lebenserinnerungen, Berlin 1891, S. 323.
- 64 Vgl. aus der Perspektive auf die Literaturgeschichte Fohrmann 1991, S. 211; Fohrmann 1994, S. 585f.
- 65 Lübke (wie Anm. 59), hier nach der dritten Auflage von 1866, S. 709f. Vgl. auch Locher 2001, S. 280f.
- 66 Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart: Ebner & Seubert <sup>4</sup>1861, Bd. 2, S. 170. Der Text aus der dritten Auflage 1856/1859, Bd. 2, S. 491, blieb unverändert.
- 67 Lübke (wie Anm. 59), hier nach der dritten Auflage, S. 436f. Lübke schreibt hier die großartige Beschreibung Kuglers aus dessen *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837, S. 59ff.) um, der die formalen Eigenarten der Fresken im Campo Santo mittels erfrischerender Vergleiche zu erfassen sucht (»Die Engel sind fast wie lustige Schmetterlinge anzuschauen«). Lübke dagegen setzt auf die Bindung an den Horizont seiner eigenen Epoche (»in traulichem Kosen lauschen sie [Damen und Ritter] dem Gesang«). Zu Lübkes eigenem literarischem Anspruch vgl. Lübke (wie Anm. 63), S. 323f.: »Was aber vollends das Schreiben über Kunst betrifft, so gehört dazu nicht bloß Gelehrsamkeit, sondern vor Allem ein starker Hauch nachempfunder Phantasie, ein kleines Stück dichterischer Begabung und vor Allem das von Wenigen besessene Geheimniß anziehender, lebensvoller Schilderung.«
- 68 Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bilderei, Malerei und Musik, für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterrichte bearbeitet nach den besten Hilfsmitteln. Mit 86 Illustrationen, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1868. Vgl. Kehr 1983, S. 40ff.
- 69 Leitfaden 1868 (wie Anm. 68), S. VI, Vorwort Lübkes.
- 70 Zu dieser Eigenart der Handbücher vgl. Schlink 1992, S. 72, 78f.
- 71 Ebd., S. IV, Vorwort der Verfasserin.
- 72 Vgl. zuletzt Locher 2001, S. 378–418.
- 73 Schmarsow (wie Anm. 57), S. 113f., 115.
- 74 Vgl. Anm. 58.
- 75 Buchner, Wilhelm: Leitfaden der Kunstgeschichte. Für höhere Lehranstalten und den Selbstunterricht, Essen: G. D. Bädeker, 1878. Hier lag die dritte, mit 81 Holzstichen illustrierte Auflage vor. Die zwölfte Auflage wurde von Gustav Howe bearbeitet (1911); das Buch erschien 1918 zum letzten Mal. 1894 kam eine »besondere Ausgabe für Österreich« heraus, die von Joseph Weiser bearbeitet wurde; die dritte und letzte Ausgabe dieser Fassung erschien 1917 in der Bearbeitung durch Carl Weiser und Lola R. Ostermann. Buchner hatte bereits 1852 seinem Lehrbuch für den Deutschunterricht Ausführungen zur Kunstgeschichte beigegeben (Lehrbuch der Geschichte der deutschen Nationalliteratur nebst einem Abriß der deutschen Kunstgeschichte als Anhang. Für höhere Lehranstalten und den Selbstunterricht, Mainz: Erler, 1852).
- 76 Broecker, Magdalene von: Kunstgeschichte im Grundriss, jungen Mädchen zu erstem Studium und frohem Genuss, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1893. Die zweite Auflage von 1895 erhielt den auf ein breiteres Publikum zielenden Titel: Kunstgeschichte im Grundriß, dem kunstliebenden Laien zu Studium und Genuß. Das Buch wurde nun mit 41 Abbildungen (Holzstichen und Autotypen) ausgestattet.
- 77 Gizewski, Paul: Bildende Kunst und Literatur. Ein Hilfsbuch für die Behandlung der bildenden Kunst im Anschlusse an die deutsche Literaturgeschichte. Mit 155 Abbildungen, Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1910. Gizewski war Oberlehrer (Titelblatt) und nahm mit mehreren Beiträgen an der Debatte um den Kunstunterricht teil (Vorwort, S. V).
- 78 Bergner, Heinrich: Grundriß der Kunstgeschichte. Mit 443 Abbildungen und 5 Farbtafeln, Leipzig: E. A. Seemann, 1911. Die dritte (1919) und die vierte (1923) Auflage erschienen bei Kröner.
- 79 Brandt, Paul: Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, Leipzig: Ferdinand Hirt & Sohn, 1910. Die 13. Auflage erschien 1968 bei Alfred Kröner in Stuttgart; der Verlag hatte das Buch ab der dritten Auflage 1919 übernommen.

- 80 Jantzen, Hans: *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte*. 146 Tafeln mit 151 Abb. in Schwarz- und Farbendruck, Eßlingen: Paul Neff, 1913; ders.: *Leitfaden für den kunstgeschichtlichen Unterricht in der höheren Mädchenschule*. Mit 21 Abb. im Text, Eßlingen: Paul Neff, 1913. Die zweite, im Bildteil erweiterte Auflage erschien 1917, in kriegsbedingt deutlich schlechterer Papier- und Druckqualität.
- 81 Pfeilstücker, Suse: *Wege zur Bildung des Kunstgeschmacks*. Ein Buch für Haus und Schule, Leipzig: Julius Klinkhardt, 1917; hier lag die zweite Auflage von 1920 vor. Pfeilstücker war, wie aus dem Text hervorgeht, Mitglied im Dürerbund.
- 82 Im Zusammenhang mit dem Deutschen Werkbund vgl. Hardtwig 1994; außerdem Joerßen 1979, S. 23ff., 49ff.; Brandt 1981, S. 225–258; Maase 2002, S. 314ff.; Kerbs 2002, S. 387ff.
- 83 Joerßen 1979, S. 218ff.; allgemeiner zur Debatte über diese Frage, auch zu ihrem Fortwirken in den letzten Jahrzehnten Schnädelbach 1988; Mittelstraß 1991, S. 31ff.
- 84 Broecker (wie Anm. 76), S. VI.
- 85 Formulierung aus der Polemik von Berend, Alice zum Thema: *Die Kunst der höheren Töchter*, in: *Halberstädter Zeitung und Intelligenzblatt*, 25.12.1906.
- 86 Jantzen (wie Anm. 80), *Leitfaden*, Vorwort.
- 87 Ebd., *Bilderatlas und Leitfaden*, jeweils Vorwort.
- 88 Ebd., *Bilderatlas*, Vorwort.
- 89 Ebd., *Bilderatlas*, Abb. 145f., *Leitfaden*, S. 72.
- 90 Ebd., *Leitfaden*, Vorwort.
- 91 Vgl. schon Lübke, in: *Leitfaden* (wie Anm. 68), S. VI; Warnecke (wie Anm. 58), Vorwort; Bergner (wie Anm. 78), S. VI.
- 92 Von einem Lehrer K. korrigierte Aufsätze zum Thema *Die Johanniskirche und Das Lüneburger Rathaus* sowie *Rembrandt*, Beilagen im antiquarisch erworbenen Exemplar.
- 93 Joerßen 1979, S. 223.
- 94 Lange, Konrad: *Das Wesen der Kunst*, Berlin 1901, Bd. 1, S. 26, vgl. Joerßen 1979, S. 246ff.
- 95 Bergner (wie Anm. 78), S. V/VI.
- 96 Vgl. zum folgenden Kehr 1983, S. 96f.
- 97 Brandt (wie Anm. 79), Vorwort, S. VI. Die fünfte Auflage von 1925 erhielt zum ersten Mal Farbtafeln, so daß für diese Fälle der Zusammenhang von Text und Bildern aufgegeben werden mußte.
- 98 Ebd., S. 134–143, 169, 173.
- 99 Brandt (wie Anm. 97).
- 100 Für die Einschätzung aus österreichischer Sicht vgl. Joerßen 1979, S. 294f.; einen sehr knappen Überblick über die Lage in Belgien, Italien und Frankreich enthält Puyvelde, Leo van: *L'histoire de l'art dans l'enseignement*, Rapport fait au Congrès international des Sciences historiques, Warschau 1933, Brüssel 1933, S. 8ff.
- 101 Mayeur 1977, S. 277f.
- 102 Perrot, Georges: *L'Histoire de l'art dans l'enseignement secondaire*, in: *Revue des Deux-Mondes* 154, 15.7.1899, S. 285–319, hier 285; »Die Kunst eines Volkes ist mit demselben Recht wie die Literatur die freie und aufrichtige Übersetzung seiner tiefsten Gefühle und seiner höchsten Gedanken.« Georges Perrot (1832–1914) war ab 1876 der erste Professor für Archäologie an der Sorbonne (Therrien 1998, S. 234ff.).
- 103 Für die Rolle der gebildeten Ehefrauen und Mütter im Nationalstaat vgl. hier nur Hagemann 2002, S. 226f.; für Frankreich vgl. Mayeur 1977 (Debatten anlässlich der Einführung der höheren Mädchenschule (1880)). Zum ökonomischen Nutzen der Kunsterziehung, die Kunstgeschichte einschließt, vgl. die Rezension von Alfred von Wurzbach zu Bänden der *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, in: *Kunst-Chronik* 17, 1882, Sp. 513–516; »Es ist ganz überflüssig, hier noch ein Wort über die Rentabilität zu verlieren, welche die vom Staate für ein derartiges Unternehmen aufgewandten Summen endlich erzielen. In Frankreich betrachtet man die künstlerische Tätigkeit längst nicht mehr als Luxus, sondern als den Weg zum Nationalwohlstande. Die Kunst geht hier nicht nur nach dem Brot, sie beeinflusst alle Zweige der Industrie und macht die französischen Produkte in der Ganzen Welt gesucht und geschätzt. Vielleicht erheben wir uns auch noch zu einem derartigen Unternehmen; es fehlt ja dazu in Deutschland weder an Geld noch an geeigneten Federn.« Als Einführung in das Feld der Gewerbeförderung nach der als Schlappe empfundenen Weltausstellung von Philadelphia 1876 vgl. Kerbs 2002, S. 387ff.
- 104 Perrot (wie Anm. 102), S. 307f. Außerdem empfiehlt Perrot das Werk von Sybel, Ludwig von: *Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche*. Grundriss, Marburg: Elwert, 1888. Nur Lübkes *Grundriss* war in französischer Übersetzung zugänglich: Nach der dritten Auflage war mit Unterstützung der belgischen Regierung die Übersetzung von G. Mollé erarbeitet worden. Nach der neunten Auflage entstand als freie Bearbeitung die Ausgabe durch C.-Ad. Koëlla (Lübke: *Essai d'histoire de l'art*, 2 Bde., Paris: F. Didot, 1888; Rezension von A. de Lostalot, in: *Gazette des Beaux-Arts* 30, 1888, S. 515f.). Zum Blick über den Rhein im Zusammenhang der französischen Bildungs- und Universitätsreform vgl. Digeon, Claude: *La crise allemande de la pensée française 1870–1914*, Paris 1959; Charle, Christophe: *La république des universitaires 1870–1940*, Paris 1994.
- 105 Vgl. Gloc-Dechezleprêtre 2002, S. 82–88; Rezensionen zur *Bibliothèque*: Champier, Victor, in: *Revue des arts décoratifs* 1883–1884, S. 21–215; Gonse, Louis: *La bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 27, 1883, S. 176–182; Wurzbach (wie Anm. 103). Zur Rolle derartiger Sammlungen für das Leseverhalten vgl. Olivero 1999, S. 231–255.
- 106 Bayet, Charles: *Précis d'histoire de l'art*, Paris 1886 (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*), benutzt in der vierten Auflage von 1906, hier S. 10f. Auch Bayet gibt als einführende Literatur das Handbuch von Schnaase an. Charles Bayet (1849–1918) lehrte Kunstgeschichte an der *École des Beaux-Arts* in Lyon. Für weitere Lehrbücher vgl. Therrien 1998, S. 115. Zu dem Werk von Ménard vgl. hier Kat.-Nr. 19.
- 107 Bekannt ist vor allem der Konflikt nach dem Brand der Reimser Kathedrale, der sich hauptsächlich in den Schriften von Émile Mâle und den Erwidierungen deutscher Kollegen ausdrückt (Mâle, Émile: *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, Paris 1917; ders.: *Studien über die deutsche Kunst*. Hrsg. mit Entgegnungen von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg, Adolf Götzte, Cornelius Gurlitt, Arthur Haseloff, Rudolf Kautzsch, H. A. Schmid, Josef Strzygowski, Geza Supka, Oskar Wulff von Otto Grautoff, Leipzig 1917). Vgl. hier nur Dilly 1990, S. 142f.
- 108 Der Begriff geht zurück auf Kellermann, Hermann: *Der Krieg der Geister*, Dresden 1915. Vgl. den Sammelband Mommsen 1996 mit den Beiträgen von Joas, Hans: *Die Sozialwissenschaften und der Erste Weltkrieg: Eine vergleichende Analyse*, S. 17–30; Ungern-Sternberg, Jürgen: *Wie gibt man dem Sinnlosen einen Sinn? Zum Gebrauch der Begriffe »Deutsche« Kultur und »Militarismus« im Herbst 1914*, S. 77–96; Meineke, Stefan: *Friedrich Meinecke und der »Krieg der Geister«*, S. 97–117; Cornelissen, Christoph: *Politische Historiker und deutsche Kultur. Die Schriften und Reden von Georg von Below, Hermann Oncken und Gerhard Ritter im Ersten Weltkrieg*, S. 119–142; Krumeich, Gerd: *Ernest Lavisse und die Kritik der deutschen »Kultur«*, 1914–1918, S. 143–154; Flasch 2000, bes. S. 25ff.; Hüppauf 2003, S. 178–209; Brocke 1985; Ungern-Sternberg/Ungern-Sternberg 1996. Zu den Unterzeichnern des »Aufrufs der 93« (1916) gehörten Justus Brinkmann und Wilhelm von Bode. Für die sehr großzügige Hilfe bei den Recherchen zu diesen Fragen danke ich Matthias Rogg, Potsdam.
- 109 Heidrich, Ernst: Rezension von: *Bildbetrachtungen, Arbeiten aus der Abteilung für Kunstpflege des Leipziger Lehrervereins*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 2, 1907, S. 429–432. Vgl. dazu Joerßen 1979, S. 268f. Zu Heidrich Meier 1980.
- 110 Heidrich, Ernst: *Die Altdeutsche Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen (Die Kunst in Bildern)*, Jena: Eugen Diederichs, 1909. In derselben Reihe und im selben Jahr publizierte Richard Hamann den Band: *Die Frührenaissance der italienischen Malerei*. Vgl. zur Geschichte des Verlags und zur kulturpolitischen Position des Verlegers Meyer 1996, bes. S. 56f.; zur Reihe und zur Auswahl der Autoren durch Diederichs Heidler 1998, bes. S. 264–267, sowie zur Buchgestaltung durch Fritz Hellmuth Ehmke vgl. Kösling 1996, S. 65–74; Heidler 1996, S. 197.
- 111 Heidrich, Ernst: *Altdeutsche Meister. Eine Auswahl fürs Feld aus dem Werke »Altdeutsche Malerei« (Liebesgaben deutscher Hochschüler. 4. Kunstgabe)*, Jena: Eugen Diederichs, 1916. Zum Titel »Liebesgaben« vgl. Hirschfeld/Krumeich/Renz 2003, S. 679f. Die meisten Hefte in dieser Reihe erschienen im Furche-Verlag Berlin und enthielten Künstlermonographien zu Schwind, Spitzweg, Welti, Klinger, Grünewald, Steinhausen. Hier lagen vor: [Wölfflin, Heinrich]: *Moritz von Schwind und Karl Spitzweg. Bilder der Heimat*, Berlin: Furche-Verlag 1917; Pauli, Gustav: *Philipp Otto Runge. Bilder und Bekenntnisse*, Berlin: Furche-Verlag 1918. Der Verlag schließt an die Reihe »Kunstgabe für das deutsche Volk« an, die von 1907 bis 1914 in Mainz bei Scholz erschien. Dort hatte 1909 auch Millet einen Platz gefunden.
- 112 Die sehr allgemein gehaltene und von geringer Materialbasis aus gemachte Bemerkung von Hinrich C. Seeba, »der propagandistische Wert solcher zu Denkmälern der deutschen Kultur monumentalisierten Texte« – in diesem Fall des Nibelungenlieds – habe darin gelegen, »daß sie als Medien kollektiver Identitätsbildung über den Verdacht intendierter Propaganda erhaben waren«, ist in Anbetracht der Steuerung der Rezeption durch Auswahl und begleitende Kommentare so nicht zu halten. (Seeba 1991, S. 58).
- 113 Heidrich (wie Anm. 110), S. 4.
- 114 Ebd., S. 3.
- 115 Vgl. hier nur Locher 2001, S. 441–449.
- 116 Janitschek, Hubert: *Geschichte der Deutschen Malerei*, Berlin 1890 (*Geschichte der Deutschen Kunst*), S. 369. Vgl. zuletzt Dilly 2003. Zuvor hatten sich Förster (wie Anm. 25; vgl. Kat.-Nr. 12) und Franz von Reber, letzterer für die zeitgenössische Kunst (*Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873: mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstentwicklung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien und den Ostseeländern*, Stuttgart: Meyer & Zeller, 1876), dieser Aufgabe angenommen. Zu der von Dohme, Bode, Janitschek, Lützwow und Falke vorgelegten *Geschichte der Deutschen Kunst* vgl. Dehio (wie Anm. 60), S. 63.

KATALOG DER ÜBERBLICKSWERKE  
NR. 1-26

**Johann Joachim Winckelmann**  
**Geschichte der Kunst des Alterthums.**  
 2 Teile.  
 Dresden: Walther, 1764.

20,5 x 24,8 cm  
 Marburg, Universitätsbibliothek, XVIa B 262 #

»Zugleich zur Zierde und zum Beweise« gab Johann Joachim Winckelmann seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* 24 Kupferstiche bei (S. XXIII). Während das Konzept seines Textes in ganz Europa mit großem Interesse aufgenommen wurde, alsbald Übersetzungen ins Französische und Italienische erschienen, traf die Bebilderung des Bands nur auf Unverständnis. Keine von den zahlreichen Neuausgaben erhielt sämtliche Bilder der ersten Edition, und deren Zuordnung zum Text wurde höchst willkürlich verändert. Obwohl Winckelmann in einem speziellen Verzeichnis der »Kupfer« die Grundsätze für die Auswahl und die Platzierung erläuterte, wurden seine Illustrationsprinzipien, die ebenso neuartig wie sein Text waren, schon von den unmittelbaren Nachfahren nicht mehr akzeptiert.

Winckelmann war selbst der beste Vertreter seiner Sache. Schon bald nach seiner Übersiedlung nach Rom (1755) plante er ein, wie er behauptete, völlig neuartiges Werk über die Kunst des Altertums, und in allen Briefen nach Deutschland gibt er ein überzeugendes Bild von der vollständigen Wende sowohl in seinem Leben als auch in seiner Auffassung von der Altertumswissenschaft, die sich mit der Ankunft in Rom vollzogen habe: Nicht mehr das Studium der Bücher über die Antike, das der »Skriventen«, sondern die Betrachtung und Erforschung der Monumente müsse die Grundlage aller gültigen Untersuchungen zur Kunst der antiken Völker sein.<sup>1</sup> Die viel kritisierte Spannung zwischen jener Haltung, die in der Kunst der Griechen die unerreichbare Norm des höchsten Ideals setzte, und einer Geschichtsschreibung, die aus den Eigenschaften der Werke heraus den Gang von Aufstieg, Blüte und Verfall der griechischen Bildhauerkunst erzählte, war Winckelmann bewußt. Sie war von Anfang an angelegt und drückt sich in der ersten Ausgabe in der Einfügung eines eigenen Titelblatts für den zweiten Teil aus. Winckelmann beharrte auf der Originalität seines Buchs. Dies hieß, nicht eine Künstlergeschichte aus den antiken Schriftquellen heraus zu verfassen, sondern in Kenntnis dieser Quellen, aber aus der Autopsie der Werke in Rom die stilistische Entwicklung der Skulptur bis zur Ausbildung des Ideals im »schönen Stil« zu beschreiben. Zudem war eine Begründung zu liefern, warum gerade im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. die Ausformung des Ideals geleistet werden konnte: aus der Gunst des Klimas und aus der politischen Freiheit der Bürger heraus.

Daher kann Winckelmann sein Buch, nach der Widmung an den sächsischen Kurfürsten Friedrich Christian, programmatisch eröffnen: »Die Geschichte der Kunst des Alterthums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in der selben, sondern ich nehme das Wort Geschichte in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der Griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Dieses habe ich in dem Ersten Theile, in der Abhandlung von der Kunst der alten Völker, von jedem insbesondere, vornehmlich aber in Absicht der Griechischen Kunst, auszuführen gesucht. [...] Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der

Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums, so viel möglich ist, beweisen« (S. IX/X).

»Beweis« sind also sowohl die Beschreibungen von Werken aus der Antike wie auch deren Abbildungen. Der Forschung ist schon immer aufgefallen, daß Winckelmann nicht jene Meisterwerke wie die *Niobe*, den *Laokoon*, den *Apoll* und den *Torso* abbildet, denen er im zweiten Teil seiner Schrift ausführliche Beschreibungen widmet. Vielmehr zeige er irritierend unbekannte Arbeiten insbesondere der Kleinkunst, die »niemals vorher öffentlich bekannt gemacht worden, und ich habe dieselben zuerst zeichnen und stechen lassen« (S. XXIV). Die Publikation von Neufunden sollte gewiß den Absatz des Bands fördern, indes gehört der Gestus des Entdeckers auch zur Rolle eines Wissenschaftlers, der alle Behauptungen am Objekt selbst begründen kann: »Ich habe alles, was ich zum Beweis angeführt, selbst und vielmal gesehen, und betrachten können« (S. XXI).

Warum also wurde die *Geschichte der Kunst* nicht als Tafelwerk verlegt, in dem Kupferstiche und Beschreibung gleichrangig die Aufgabe des Belegs erhielten? Auf diese Fragen hält die Forschung unterschiedliche Antworten bereit. Sicherlich gab es ökonomische Schwierigkeiten. Das Werk, das Winckelmann erst nach längerem Hin und Her 1764 doch bei seinem bewährten Verleger Georg Conrad Walther in Dresden publizieren ließ, war seit 1756 vom Verfasser angekündigt. Die Auflage betrug angeblich 1200 Exemplare, von denen bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts noch einige beim Verleger vorrätig waren.<sup>2</sup> Aber nicht nur das

Abb. 46: Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Titelblatt 1764



gelangen, und nach einem Schiffbruche läßt sich, und wenig Brettern kein sicheres Fahrzeug bauen. Das meiste besteht in geschnittenen Steinen, welche wie das kleine Gestrüppe sind von einem ausgehauenen Walde, von welchem nur noch einzelne Bäume stehen, zum Zeichen der Verwüstung. Zum Unglück ist zur Entdeckung von Werken aus den blühenden Zeiten dieser Völker wenig Hoffnung. Die Hetrurier hatten in ihrem Lande die Marmor-Brüche bey Luna, (igo Carrara) welches eine von ihren zwölf Haupt-Städten war; aber die Samniter, Volsker und Campaner fanden keinen weißen Marmor bey sich, und werden folglich ihre Werke mehrtheils von gebrannter Erde, oder von Erz, gemacht haben. Jene sind zerbrochen, und diese geschmolzen; und dieses ist die Ursache von der Seltenheit der Kunst-Werke dieser Völker. Unterdeßsen da der Hetrurische Stil dem älteren Griechischen ähnlich gewesen, so kann diese Abhandlung als eine Vorbereitung zum folgenden Capitel angesehen, und der Leser hieher verwiesen werden.



Das



## Das vierte Capitel.

Von der Kunst unter den Griechen.

### Erstes Stück.

Von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der Griechischen Kunst vor andern Völkern.

Die Kunst der Griechen ist die vornehmste Absicht dieser Geschichte, Erstes Stk. und es erfordert dieselbe, als der würdigste Vorwurf zur Betrachtung und Nachahmung, da sie sich in unzähllich schönen Denkmaalen erhalten hat, eine umständliche Untersuchung, die nicht in Anzeigen unvollkommener Eigenschaften, und in Erklärungen des eingebildeten, sondern Von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der Griechischen Kunst vor andern Völkern. in Weltern.

Abb. 47: Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, Doppelseite, S. 126/127

Autorenhonorar des Verfassers, die Unruhe, die der Siebenjährige Krieg für das Verlagswesen in Sachsen mit sich brachte, und die Ansprüche Winckelmanns auf das besondere große Quartformat, auf das gute (geleimte) »Schreibpapier« für den Druck, auf die handwerkliche Qualität der Breitkopfschen Druckerei und die Ausstattung mit Stichen verzögerten die Angelegenheit.<sup>3</sup> Schließlich hatte Winckelmann auf eigene Kosten für die Beschaffung der Abbildungen, der Zeichnungen wie der Druckplatten, zu sorgen. Genannt wird daher auch ein gewisses Desinteresse Winckelmanns, der sich, trotz anderslautender Bekenntnisse, methodisch immer noch der Philologie, somit einer Textwissenschaft, verbunden sah und somit, anders als sein französischer Widerpart Caylus, nicht ganz und gar auf das Monument als einzige Quelle der Erkenntnis setzte.<sup>4</sup> Dem einen wie dem anderen Argument wird man entgegen müssen, daß Winckelmann der Abbildung antiker Werke in seinem wissenschaftlichen *Gevvre* einen klar bestimmten Platz zuwies: In der *Geschichte der Kunst* begriff er das Abbild als »Zierde« und »Beweis« des Gedankengangs, in den gleichzeitig im Selbstverlag publizierte *Monumenti antichi inediti* von 1767 als Chance zur ersten Bekanntmachung und dauerhaften Überlieferung der überkommenen Reste antiker Kunst.

Nur Ernst Osterkamp hat für einen kleinen Ausschnitt aus den Kupferstichen in der *Geschichte der Kunst* darauf hingewiesen, daß Winckelmann mit den Bildern im Buch eigene, den Text unterstützende und präzisieren-

de Mitteilungen beabsichtigte. Wenn dieser die Vorrede mit dem Stich des historisierenden (römischen) Kitharödenreliefs aus der Villa Albani einleitete,<sup>5</sup> sie mit der Weihe des Buchs an Anton Raphael Mengs sowie dem Bild des ersten Künstlers Prometheus auf einer griechischen Gemme schloß,<sup>6</sup> dann sei dies eine klare Anweisung, wie Kunst in Zeiten der Dekadenz betrieben werden solle: So wie die Künstler in der Verfallszeit der Antike auf die große Zeit des Ideals zurückgriffen, habe sich auch Mengs mit seinem Deckenbild des *Parnas* in der Villa Albani auf die Kunst der Antike besonnen. Ebenso habe ein Leser des Buchs die beiden Bilder, die die Widmung an den Kurfürsten umgeben, auf die Rolle des Fürsten als eines Mäzens und Förderers der Künste beziehen müssen: Die Porträts des Odysseus und des Diomedes, »des klügsten und des tapfersten Helden unter den Griechen vor Troja« sowie das Bild des Bellerophon, der den Pegasus an der Quelle Hippokrene trinkt,<sup>7</sup> beziehen sich »auf einen Herrn, welcher die schönen Künste befördert, liebet und kennet« (S. XLIX). Nicht als Fürst, sondern als Kenner der antiken Kunst sei Friedrich Christian von Sachsen ein würdiger Adressat des Buchs.<sup>8</sup>

Die Stiche begleiten so die beiden Teile der *Geschichte* vom Titelblatt bis zur Schlußvignette (S. 431). Selbstverständlich mußte Winckelmann Kompromisse eingehen und vor allem die »Zierde« vernachlässigen. Während zunächst Anfang und Schluß eines Kapitels oder Abschnitts mit einem Bild versehen sind, reicht das Material ab dem zweiten »Stück« des

ner, gewesen. Wir finden aber, daß Maler zugleich Bildhauer waren: ein Atheniensischer Maler, Mico <sup>1)</sup>, machte die Statue des Callias von Athen; so gar vom Apelles <sup>2)</sup> war die Statue der Tochter des Spartanischen Königs Archidamus, Cynica, gearbeitet. Solche Vortheile hatte die Kunst der Griechen vor andern Völkern, und auf einem solchen Boden konnten so herrliche Früchte wachsen.

<sup>1)</sup> Pausan. L. 6. p. 465. l. 22. conf. p. 480. l. 20.  
<sup>2)</sup> Id. L. 6. p. 453. . 26.



Zweytes



## Zweytes Stück.

## Von dem Wesentlichen der Kunst.

Von diesem ersten vorläufigen Stücke gehen wir zum zweyten, von dem <sup>Zweytes Stück</sup> Wesentlichen der Kunst, welches zween Theile hat; der erste handelt von der Zeichnung des Nackenden, welcher auch die Thiere mit begreift; <sup>Von dem Wesentlichen der Kunst.</sup> der zweyte von der Zeichnung bekleideter Figuren, und insbesondere von <sup>Von der Zeichnung des Nackenden, welche sich gründet auf die Schönheit.</sup> der Weiblichen Kleidung. Die Zeichnung des Nackenden gründet sich auf die Kenntniß und auf Begriffe der Schönheit, und diese Begriffe bestehen theils in Maaße und Verhältnissen, theils in Formen, deren Schönheit <sup>der ersten Griechischen Künstler Absicht war, wie Cicero <sup>1)</sup> sagt: diese bilden die Gestalt, und jene bestimmen die Proportion.</sup>

Von der Schönheit ist zuerst überhaupt zu reden, und zum zweyten <sup>A. Von der Schönheit als gemein, und zwar</sup> von der Proportion, und alsdenn von der Schönheit einzelner Theile des Mensch.

E 3

<sup>1)</sup> de Fin. L. 2. c. 34.

Abb. 48: Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, 1764, Doppelseite, S. 140/141

vierten Kapitels nur noch für die jeweilige Einleitung. Immerhin kann Winckelmann unter dem Titel des ersten Theils »das älteste Denkmal der Kunst in der Welt«<sup>9</sup> abbilden, welches daher »vielleicht der seltenste und schätzbarste [Stein] der Welt ist« (S. XLIX). Es handelt sich um das Bild von fünf der sieben Helden, die ihren Feldzug gegen Theben beratschlagten. Der Stein, den Winckelmann den Anfängen der etruskischen Kunst zuweist, gilt ihm mit anderen etruskischen Bildern von Heroen als Beleg, daß die griechischen Helden im ganzen Altertum verehrt wurden (S. 101). Wie die Gemme mit dem Tydeus, die er an den Schluß des dritten Kapitels von der etruskischen Kunst plazierte (Nr. 11, S. 114), oder das Stück mit dem Peleus (Nr. 15, S. 140) ist der Stein mit den Helden gegen Theben auch ein Beweis für die auf die Griechen hinwachsende Qualität der etruskischen Kunst, jeweils zu ihrem Beginn und ihrem Ende. Wie die Helden stammt der Tydeus, »eine der allerschönsten Arbeiten ihrer Künstler« (S. L), aus der Sammlung Stosch, die Druckplatte hatte sich Winckelmann von Stosch zum Geschenk erbeten.<sup>10</sup>

Das folgende Kapitel über die Kunst der an Etrurien angrenzenden Völker wird vom Hauptbild eines rotfigurigen Kraters (Nr. 12, S. 114) eingeleitet und von der Gesamtansicht dieser Vase (Nr. 13, S. 126) beschlossen. Ihr Bild steht so dem Anfangsmotiv des großen vierten Kapitels über die Kunst der Griechen gegenüber, der Gemme mit Theseus und der toten Phaia (Nr. 14, S. 127).<sup>11</sup> In der Konfrontation der grotesken Satire auf die

Liebe des Zeus zu Alkmene, wie Winckelmann das Vasenbild aus seinen Kenntnissen über die griechische Komödie richtig interpretiert, mit der idealen Darstellung des Helden Theseus und seines Opfers wird zum einen die Faszination für die Verschränkung erotischer und gewaltsamer Themen in der antiken Kunst sichtbar, die in beiden Stücken für sich allein sowie in der Gegenüberstellung präsentiert ist.<sup>12</sup> Zum anderen treten die Abbildungen den besten Beweis an, daß die Griechen in idealer Schönheit den Höhepunkt der antiken Kunst erreicht hätten. Was Winckelmann auf den folgenden 162 Druckseiten ausbreiten wird, ist hier im Bild schon evident.

Weniger scharf soll der Kontrast zwischen den etruskischen und den griechischen Werken ein weiteres Mal, mit dem Peleus (Nr. 15, S. 140) und der Gemme mit Bacchus und Ariadne (Nr. 16, S. 141), demonstriert werden.<sup>13</sup> Dabei kann der Peleus sogar wegen der großen Verwandtschaft zwischen den ältesten etruskischen und den griechischen Werken letztere in einer frühen Stufe vertreten – ein Beleg für die Schwierigkeit, in der sich Winckelmann angesichts des Mangels an frühen griechischen Arbeiten befand. Dies wird er im Folgenden (S. 214) ausführen, zuvor aber schon begründen, wieso die Geschichte der Kunst anhand von Werken der Kleinkunst geschrieben werden kann: »Von den hohen Begriffen in Köpfen der Gottheiten kann alle Welt sich einen Begriff machen, aus Münzen und geschnittenen Steinen, oder deren Abdrücken, welche in Ländern zu haben

sind, wohin niemals ein vorzügliches Werk eines Griechischen Meißels gekommen ist« (S. 166). Winckelmann vermeidet hier freilich das Eingeständnis, daß er diese aus der Autopsie gewonnene Überzeugung für die Chronologie der griechischen Kunst nur fruchtbar machen konnte, weil er sich antiquarischer Methoden bediente: Münzen und Gemmen waren nicht nur wegen ihrer künstlerischen Qualität, sondern auch wegen der paläographisch zu datierenden Inschriften eine sichere Quelle für den Fortgang der antiken Kunst. Folglich ist das berühmte »dritte Stück« des Kapitels, das in chronologischer Folge die vier griechischen Stile definiert und damit erstmals innerhalb der antiken Kunst eine Differenzierung ermöglicht, mit archaischen Münzbildern aus Syrakus übertitelt (Nr. 17, S. 213).

Wir brechen den Durchgang durch das Werk an dieser Stelle ab. Die Stiche sind »Zierde« des Buchs, denn sie sind dort plaziert, wo der verlegerische Brauch des 18. Jahrhunderts den Buchschmuck anbrachte: auf dem Titel sowie zu Beginn und Schluß der einzelnen Abschnitte eines Bands. Sie sind »Beweis«, weil sie allegorisch den Inhalt eines Abschnitts veranschaulichen. Das ist, Winckelmann zufolge, so klar, daß er für den zweiten Teil auf Erläuterungen zu den Stichen verzichtet – für den *Zeus, der die Giganten bekämpft*, auf dem Titel als Sinnbild der Idealität der griechischen Götter im Streit gegen die Barbarei,<sup>14</sup> für das römische Relief mit dem Bildhauer Alcámenes, der die Büste seines verstorbenen Sohns betrachtet, als Sinnbild für die bewahrende Kraft der Skulptur (Nr. 23, S. 317) und schließlich für den Hermes auf der Gemme des Dioskurides,<sup>15</sup> der als Stichkopie von der »Copie der Urbilder« zeugt. Diese Stiche können die verlorene Kunst des Altertums nicht zurückbringen, aber veranlassen doch zur Betrachtung mit »größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen [Urbildern] nicht würden gethan haben« (S. 430). Und nach der Schlußmetapher vom Stein, den der Altertumsforscher umwendet, ist der nach vorn gekehrte, den Betrachter anblickende Götterbote der beste Trost für den Liebhaber der verlorenen antiken Kunst. Die rein antiquarischen Erläuterungen, die ein unbekannter Autor zu diesen Stichen verfaßte, waren »abgedroschene Dinge, und machen einem wichtigen Werke keine Ehre.«<sup>16</sup> Walther ist Winckelmanns Bitten gefolgt und hat diese Hinweise zu den Stichen 21 bis 24 durch neues Setzen der entsprechenden Seite (LII) aus späteren Exemplaren der Auflage entfernt.<sup>17</sup>

Doch nicht nur über den fremden Kommentar ärgerte sich Winckelmann. Vielmehr ist die Korrespondenz voll von Klagen über die Unzulänglichkeiten der Zeichner und der Stecher, die unter seiner Aufsicht in Rom an den Abbildungen arbeiteten.<sup>18</sup> Im Fall der Kamee mit Bacchus und Ariadne, die Domenico Cunego stach, dringt die Kritik sogar bis in die Edition vor – es handele sich um den dritten, immer noch nicht befriedigenden Versuch, dieses »Muster der Schönheit« wiederzugeben (Nr. 16, S. LI). Cunegos Stich ist in der üblichen aufwendigen Syntax von diversen Schraffuren und Punkten ausgeführt und gibt einen guten Eindruck von der Plastizität des Objekts. Der von einem Profil eingefasste Cameo ist von links beleuchtet und wirft einen Schatten auf das Papier der Seite. Ihm steht auf der anderen Seite die Abbildung der Gemme mit Peleus (Nr. 15, S. 140) gegenüber: Eine rechteckige Einfassungslinie grenzt dort die Darstellung in der doppelten ovalen Einfassung vom Papier ab. Die Figur des Helden, der sein Haar dem Flußgott Sperchion weihet, ist mit einer Konturlinie angegeben, die eher zaghaft, mehrfach ansetzend, hie und da gedoppelt verläuft. Die Modellierung ist sparsam, in knappen Schraffuren eingetragen. Offenbar gelangte Winckelmann just während der parallel verlaufenden Arbeit an den »Kupfern« zur Sammlung Stosch, den *Monumenti antichi inediti* (1767) und der *Geschichte der Kunst* zu der Überzeugung, nicht die Illusion von Materialqualitäten und Oberflächenwerten und nicht die Plastizität der Gegenstände, nicht ihre Dinglichkeit sei im Stich wiederzugeben. So behielt er nur Notgedrungen die Druckplatte für die *thebanischen Helden* auf dem Titelblatt bei, ließ aber den *Tydeus* und den *Peleus* vom selben Künstler, wohl Johann Adam Schweickart, neu stechen.<sup>19</sup> Die eher vor-

sichtige Festlegung des Konturs belegt, daß der Stecher in der noch neuen Manier des Linienstichs wenig Erfahrung besaß. Das Vasenbild erscheint im Kontur auf dem Papierweiß, anders als in den *Monumenti*, wo die Schwärzung des Fonds den Charakter der schwarzgrundigen, rotfigurigen Malerei wahrte.<sup>20</sup> Zugleich ließ Winckelmann alle Angaben zu den Dimensionen der abgebildeten Antiken eliminieren – aus der Platte mit den *Helden* wurde die Wiedergabe von Ober- und Unterseite des Skarabäus getilgt, die in der Sammlung Stosch die Originalgröße des Objekts übermittelte.<sup>21</sup> Das große rechteckige Marmorrelief des Bellerophon aus der Sammlung Spada wurde mittels ovaler Rahmung auf das Format und die Größe der Gemmen reduziert.

Die stilistischen Eigenschaften der Werke sollten im Kontur besser zu sehen sein, so wie auch die Deskription auf die Erfassung des Werks in seinem Umriß zielte. Die *Geschichte der Kunst* enthält zwei Typen von Beschreibungen.<sup>22</sup> Die eine – »nach der Kunst« – ist in Winckelmanns Augen für die Publikation von Neufunden sowie für die Überlieferung der Werke nötig, sie ist ihm als Kunsthistoriker lästig: »Ich bin in Beschreibung dieser Gemälde nach dem Grundsatz verfahren, daß man schreiben sollte, oder nicht, was wir wünschten, daß die Alten geschrieben, oder nicht geschrieben hätten: denn wir würden es dem Pausanias Dank wissen, wenn er uns von vielen Werken berühmter Maler eine so umständliche Beschreibung, als von des Polygnotus Gemälden zu Delphos, gegeben hätte« (S. 275). Hier geht es um den Figurenbestand und um das Thema eines Bilds.

Eine Beschreibung »nach dem Ideal« sieht anders aus. Ihr kann der modellierende Stich nicht genügen; den Konturenstich macht sie überflüssig. Der *Apoll von Belvedere* erscheint in der *Geschichte der Kunst* nicht im »Kupfer«, sondern in Worten, die im schließlichen Verstummen des Autors den Zwiespalt zwischen der Entmaterialisierung der Statue zum Ideal des schönen Konturs einerseits, der sinnlichen Verlebendigung andererseits aufheben: »Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebauet, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. [...] Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die Menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strohm ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet. [...] Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weißagung [!] aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos [...]: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selber müßte mir rathen, und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen« (S. 392f.). Winckelmann kann so immerhin einen »Begriff« von der Statue geben; das mag dem Stecher, der unter seiner Anleitung arbeitet, ebenfalls gelingen. Ein vollgültiger Ersatz für das Werk, so wie es die großen Stichsammlungen versuchen, kann die Abbildung auch des schönen Konturs nicht sein: Denn nur die Schau des Werks selbst, »unter diesem mir glücklichen Himmel« (S. [VII]), bereitet dem Autor das Erlebnis des Sublimen. Nicht Ersatz für die Anschauung der Werke, sondern allenfalls Beweis für den Gang der *Geschichte der Kunst* boten die Stiche – die angestrebte Reduktion auf den Kontur war so auch ein konsequentes Plädoyer für die Autopsie der Originale in den römischen Sammlungen.

KK

#### Literatur:

Justi 1923, Bd. 3, S. 82–275, 296–305. – Winckelmann 1952–1957. – Stoll 1960. – Griener 1988. – Osterkamp 1989. – Potts 1994, S. 67–112. – Pfothenhauer 1995, S. 324–329. – Steindl 1997. – Trautwein 1997, S. 73–162. – Weissert 1999, S. 162f. – Décultot 2000 (1). – Décultot 2000 (2). – Winckelmann 2002. – Pommier 2003, S. 163–174.

#### Bibliographische Angaben:

Johann Winckelmanns, Präsidentens der Alterthuemer zu Rom, und Scritture der Vaticanischen Bibliothek, Mitglieds der Koenigl. Englischen Societaet der Alterthuemer zu London, der Maleracademie von St. Luca zu Rom, und der Heururischen zu Cortona, Geschichte der Kunst des Alterthums. [2 Teile, Dresden 1764]

[...] Erster Theil. Mit Königl. Pohlnisch= und Churfürstl. Sächs. Allergrnädigsten Privilegio. Dresden, 1764. In der Waltherischen Hof=Buchhandlung. [VI, Titel, Widmung], LII [Vorrede], [2], 1–312 S. [Text], 21 Kupferstiche

[...] Zweyter Theil. Mit Königl. Pohlnisch= und Churfürstl. Sächs. Allergrnädigsten Privilegio. Dresden, 1764. In der Waltherischen Hof=Buchhandlung. [II, Titel], 313–431 S. [Text], [XXX, Index], 3 Kupferstiche

#### Anmerkungen:

- 1 Décultot 2000 (2) hat an diesem Selbstbild Korrekturen angebracht.
- 2 Justi 1923, Bd. 3, S. 297. Vgl. auch Stoll 1960, S. 23ff. Zu den Gründen des Mißerfolgs in Deutschland, des Erfolgs in Frankreich und Italien vgl. Griener 1988; Décultot 2000 (1); ders. 2000 (2), S. 1–8.
- 3 Stoll 1960, S. 48–67; Osterkamp 1989, S. 303.
- 4 Décultot 2000 (2), S. 238f.
- 5 Nr. 4, S. IX. Vgl. Bol, Peter C. (Hrsg.): Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano Nobile des Casino, Berlin 1989, S. 380–388.
- 6 Nr. 5, S. XXVI. Vgl. Furtwängler, Adolf: Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, Berlin 1896, Nr. 3103.
- 7 Nr. 2, S. VII (aus der Sammlung Stosch »von einer alten Base genommen«); Nr. 3,

S. VIII; vgl. Helbig, Wolfgang: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Leipzig<sup>3</sup>1913, Bd. 2, Nr. 1817.

- 8 Osterkamp 1989, passim; anders Trautwein 1997, S. 111, für den »die Einbindung der Kupferstiche in den Text [...] an der Oberfläche bleibt«.
- 9 Winckelmann 1952–1957, Bd. 1, Nr. 262, S. 446 (Brief an Hagedorn). Zum Objekt, heute in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, vgl. Furtwängler, Adolf: Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum, 3 Bde., Amsterdam/Osnabrück<sup>2</sup>1964, Nr. XVI, 27.
- 10 Heute in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung. Vgl. Furtwängler 1964 (wie Anm. 9), Nr. LI, 6; Winckelmann 1952–1957, Bd. 2, Nr. 347, S. 73 (22./23.1.1760).
- 11 Heute im Vatikan (U 19 (Inv.-Nr. 17106), aus der Paestumer Werkstatt des Asteas, um 350 v. Chr.; vgl. Trendall, Arthur D.: The red-figured vases of Paestum, Rom 1987, Nr. 176, Taf. 176) bzw. in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung (augusteische Glaspaste, Furtwängler (wie Anm. 9), XXXVII, Nr. 34).
- 12 Potts 1994, S. 2.
- 13 Früher Sammlung Dehn (vgl. Furtwängler (wie Anm. 9), XVII, 51) bzw. in Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Gasparri, Carlo: Le Gemme Farnese, Mailand 1994, Nr. 86, Abb. 166).
- 14 Nr. 22. Heute in Neapel, Museo Archeologico Nazionale (vgl. Gasparri (wie Anm. 13), Nr. 55, Abb. 3).
- 15 Nr. 24, S. 431. Heute in London, British Museum (vgl. Furtwängler (wie Anm. 9), XLIX, 6).
- 16 Winckelmann 1952–1957, Bd. 3, Nr. 663, S. 43 (Brief an Walther, 20.6.1764).
- 17 Vgl. z. B. das Exemplar des Archäologischen Seminars der Philipps-Universität Marburg (Rara, S. LII).
- 18 Anregungen und Material zum folgenden bei Trautwein 1997, S. 107–136.
- 19 Zu *Tydeus* vgl. Winckelmann 1952–1957, Bd. 2, Nr. 422, S. 159 (13.6.1761), Nr. 459, S. 196 (12.12.1761); Trautwein 1997, S. 124–131. Abb. der Stiche bei Weissert 1999, Nr. 30/31. Zu den Stechern vgl. Winckelmann 1952–1957, Bd. 2, S. 451ff. (Kommentar zu Nr. 480).
- 20 Winckelmann, Johann Joachim: Monumenti antichi inediti, Rom 1767, Bd. 2, Nr. 94.
- 21 Trautwein 1997, Abb. 24.
- 22 Pfothenhauer 1995, S. 324–329.

Marco Lastri

**L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana.****2 Bände.****Florenz: Pagni/Bardi, 1791/1795.**

23 x 34 cm

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek,

GR 2 ART PLAST V, 4230

München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Art. 23

»Niemand kann bezweifeln, daß sich die Geschichte der Schönen Künste leichter aus deren Monumenten als aus der Feder der Schriftsteller ziehen läßt. Als wir eine Vorstellung von den Wechselfällen der Malerei in der Toskana geben wollten – fern von jedem Verdacht an Parteilichkeit –, schien es uns daher am besten, die Werke der berühmtesten Meister selbst als Grundlage zu nehmen und sie auf die einzig mögliche Weise, mittels der Zeichnung, des Stiches und des Abdrucks, den Kennern vor Augen zu stellen. So wird der sichere Weg eröffnet, daß sich die Kunst aus sich selbst heraus zu erkennen gibt; ohne den flüchtigen Charme der Worte stellt sie sich auf natürliche Weise in jenen Rang an Verdienst, der ihr gebührt.«<sup>1</sup>

Die Abbildungen haben in der *Etruria pittrice* eine doppelte Legitimation: Sie erlauben der Malerei, mittels des dreistufigen Reproduktionsverfahrens Zeichnung, Stich und Abdruck die eigene Geschichte selbst zu erzählen und einen Kenner zugleich von der Objektivität der florentinischen Edition zu überzeugen. Vielleicht tritt deshalb der Autor Marco Lastri soweit zurück, daß sein Name mitten im »Avviso« der Verleger versteckt bleibt. Die ganzseitigen Stiche sind Augenzeugen im langwierigen Prozeß um den Vorrang unter den italienischen Malerschulen. Denn der Titel des Bands war nicht nur Behauptung über den Inhalt – das »malende Großherzogtum Toskana« sollte enthalten sein –, sondern auch eine verspätete Antwort auf jenes Buch, das einmal gegenüber den Ansprüchen der Florentiner den Rang Bolognas behauptet hatte, auf die *Felsina Pittrice* Malvasias von 1678.<sup>2</sup>

Wir sind somit in einem spezifisch italienischen Konflikt, aber auch bei der um 1790 virulenten Frage, wie italienische Kunstgeschichte zu schreiben sei. Das Modell, das Giorgio Vasari mit seinen *Vite* (1550/1568) gerade für Florenz vorgegeben hatte, war übermächtig, und die Künstlergeschichte sollte sich im Fall der *Etruria pittrice* behaupten. Lastri beginnt die Geschichte der toskanischen Malerei zwar mit Bildern von namenlosen Miniaturen des frühen Mittelalters, aber nach diesem Vorspiel läßt er Werke und kurze Lebensbeschreibungen der Maler von Guido da Siena bis zu Giuseppe Grisoni (1769) folgen. Das Layout, sofern es vom Buchbinder so ausgeführt wurde, ist sehr geschickt: Dem Stich, der das Verso eines Blatts bildet, steht der Beginn des zweiseitigen Textes gegenüber. Wie es seit Vasari üblich war, ist der Maler in seinem Bildnis anwesend, so daß Werk und Schöpfer einander gegenübergestellt sind. In knapper Form realisiert die *Etruria pittrice* daher das Programm von Vasaris zweiter Vitenausgabe (1568) und dessen Sammlung von Zeichnungen. Vasari hatte den *Vite* je ein Holzschnittbildnis des Künstlers vorangestellt. Zu einer Illustration der Bände mit Stichen kam es nicht. Statt dessen sammelte Vasari die Zeichnungen, auf die er in seinem Text häufig verweist, als Anschauungsmaterial und als Quelle seiner Lebensbeschreibungen in eigenen Bänden, wobei er die Blätter mit Rahmungen seiner eigenen Hand umgab und darin das Bildnis des Künstlers plazierte. Nicht nur durch die Lektüre der *Vite*, sondern auch über die Kontakte mit den französischen Kunst Kennern dürfte Lastri Kenntnis von Vasaris *Libro del disegno* erlangt

haben.<sup>3</sup> Lastri und seine Verleger beriefen sich darüber hinaus auf Filippo Baldinucci, der die Zeichnungen im Besitz der Florentiner Großherzöge geordnet und daraus, wie die *Etruria pittrice* zitiert, »ein ich weiß nicht was an Geschichte« gemacht hatte, welches »ohne Lektüre, nur mit dem Auge« zu erfahren war.<sup>4</sup>

Trotz dieser starken florentinischen Tradition will sich die Publikation einer gesamteuropäischen Diskussion stellen. Der Text ist zweisprachig – italienisch und französisch, in der Übersetzung von Barthélémy Renard beziehungsweise Joseph Villette – gehalten, und der erste Band mit den Beispielen aus dem Mittelalter wird James Macpherson, dem Entdecker Ossians, gewidmet.<sup>5</sup> Lastri weiß sehr wohl, daß nach den neuen historiographischen Modellen die Geschichte der toskanischen Malerei nicht in einer Reihe von Biographien verfaßt werden darf: »Unsere Leser mögen sich erinnern, daß wir die Geschichte der Malerei, nicht die Geschichte der Maler verfassen. Das heißt: unser Auftrag ist es nicht, alle Maler der Toskana einzeln zu bestimmen, woraus ein unfruchtbarer und zu langer Katalog entstünde. Vielmehr wollen wir nur diejenigen behandeln, die entweder die Kunst vorangebracht haben oder die wenigstens den besonderen Schulen der herausragenden Meister größte Ehre eingebracht haben, indem sie deren Jahrhundert sozusagen verlängert und deren Manier ausgedehnt haben.«<sup>6</sup> Lastri will die Geschichte der Malerei also nicht zur Entwicklung der malerischen »maniere« abstrahieren. Er nimmt das Prinzip der Schulbildung ernst. Die Geschichte der Malerei in der Toskana zu schreiben, heißt somit, diejenigen Persönlichkeiten zu würdigen, von denen die Innovationen ausgingen, und deren Schüler anzuschließen. Die Auswahl der Maler und ihrer Meisterwerke muß daher die eigentliche historiographische Leistung der Bände darstellen, wobei sich Lastri für die ältere Malerei an Vasari und Baldinucci anschließt. Die identische Behandlung aller Meister auf insgesamt drei Druckseiten führt indes zu einer Nivellierung von Lehrern und Schülern.

Lastri reiht also Werk an Werk, begleitet von einem Text, der über Biographisches hinaus keine Verknüpfung der Gemälde zu einer Geschichtserzählung enthält.<sup>7</sup> Zwar führt er die Geschichte der toskanischen Malerei vor Cimabue zurück bis ins frühe Mittelalter; wie aber die beiden Miniaturen aus Handschriften mit den Arbeiten der ersten namentlich bekannten Maler zu verknüpfen seien, muß er aus Mangel an Nachrichten über die Schöpfer der Bilder offenlassen.<sup>8</sup> Der Nachweis einer stilistischen Kontinuität verbot sich von selbst; diese wäre anhand der gewählten Exempel schwerlich nachzuvollziehen gewesen.

Das zentrale Problem im Wettbewerb der italienischen Kunstzentren um das Primat in der Geschichte der Malerei mußte Lastri angesichts zahlreicher rezenter Publikationen neu definieren. Nicht wo zuerst überhaupt gemalt, sondern wo und von wem die Malerei zu neuer Blüte geführt worden sei, sollte die Frage lauten. Solange er in der toskanischen Schule verharren konnte, war er willens, der von Bottari und Tiraboschi aufgeworfenen Frage nachzugehen, ob Cimabue, der Lehrer Giotto, der erste »Ristoratore« der Malerei gewesen sei. Die seit Vasari kanonische Behauptung war zwar außerhalb von Florenz bestritten worden, Lastri aber kann die immerhin toskanische *Madonna* des Guido da Siena anführen, die inschriftlich auf 1221 datiert ist. Zu einer ausführlichen Diskussion um das Primat kommt Lastri im Text zur *Madonna Rucellai* (Taf. VIII): Guglielmo Della Valles *Lettere Sanesi* (1782–1786) zum zeitlichen Vorrang Pisas und besonders Sienas lassen sich schwerlich widerlegen. Anders steht es mit den Behauptungen zugunsten von Bologna bei Malvasia (1678) oder zugunsten von Venedig in Carlo Ridolfis *Meraviglie dell'arte* (1648). Am Bild selbst, das heißt an dessen Reproduktion soll sich nachvollziehen lassen, daß die Geschichte der neueren Malerei weiter mit den Innovationen Cimabues und Giotto beginnen muß.

Die Qualität der Wiedergaben, die das Vorwort wie üblich behauptet, ist an den gleichzeitigen Versuchen zu messen, Gemälde aus der Zeit vor

Raffael in Stichen abzubilden. Die Zeichnung von G. Miller nach der Tafel des Guido da Siena ist fraglos aus der freien Hand angefertigt: Die Proportionen sind gedrungener als im Bild, und manch ein Detail des Throns, das der Zeichner vielleicht noch verstanden hatte, wird vom Stecher Carlo Lasinio verfälscht. Seroux d'Agincourt, der zu den Subskribenten der *Etruria pittrice* gehörte, nahm die *Madonna* in seine *Histoire de l'art* (Kat.-Nr. 4) auf. Seroux zeigt die Tafel ganz, mit dem Rahmen, sowie als Detail den Kopf des Christuskindes, der vermutlich vom Zeichner auf der Tafel durchgepaust wurde (hier Abb. 25). Auch bei den graphischen Goldauflagen im Gewand der *Madonna*, die in Lasinios Stich in eine weiche Modellierung verändert sind, gingen Seroux d'Agincourts Mitarbeiter sorgfältiger vor: Es erstaunt nicht, daß Lastri, der seinen Text vielleicht ohne rezente Kenntnis der Tafel in Siena schrieb, zu dem Urteil kommen konnte, daß das Bild »im Vergleich mit den Gemälden Cimabues in keiner Hinsicht unterlegen« sei.<sup>9</sup>

Schwierigkeiten, frühe Tafelbilder korrekt zu erfassen, offenbart auch der Linienstich Lasinios nach dem *Sebastiansmartyrium* (London, National Gallery) von Antonio Pollaiuolo (Taf. 24). Sogar bei den Figuren im Vordergrund sind im Detail Abweichungen festzustellen; der gesamte Fond ist stark vereinfacht. Dies mag auf die Vorlage des Zeichners Giuseppe Pera zurückgehen, der auch ein Detail der Tafel herauspräparierte: die beiden Armbrustschützen, die ihre Waffe spannen. Lastri läßt sich hier von Vasari, den er zustimmend paraphrasiert, leiten: Die Schützen können mit der »Wahrheit« der Beobachtung auch zeitgenössischen Künstlern zum Beispiel dienen. Das Urteil über die gesamte Komposition fällt dagegen »aufrichtig« und daher entschieden unfreundlich aus. Sie sei in einem »trockenen, präzisen Stil«, in der Art Mantegnas, gemalt, und die Inkarnate seien nur sehr wenig modelliert.<sup>10</sup> Die Präsentation der Tafel in zwei Stichen gibt Lastri Gelegenheit, über das Verhältnis von Reproduktion und Original nachzudenken. Dabei hält er es für angebracht, die Beigabe der gesamten Komposition im Medium des Linienstichs ausdrücklich zu rechtfertigen. »Wir haben den Ausgleich gefunden, auf einer anderen Tafel den Kontur des Ganzen zu liefern. Ohne diese Tafel wäre es unmöglich, das Verdienst eines Schöpfers zu zeigen, und daher sind wir verpflichtet, andere Male dasselbe zu tun. Die Stiche, wie streng sie auch kontrolliert sein mögen, sind nur ein Schatten der originalen Werke, die hier der Farbe beraubt sind. Aber wenn man dem Publikum auch noch den Anblick der Kom-

Abb. 49: Ferdinando Gregori nach Giuseppe Pera, Die beiden Armbrustschützen aus Antonio Pollaiuolos Martyrium des hl. Sebastian, Kupferstich. Aus: Lastri 1791/1795, Bd. 1, Taf. XXIV (1)

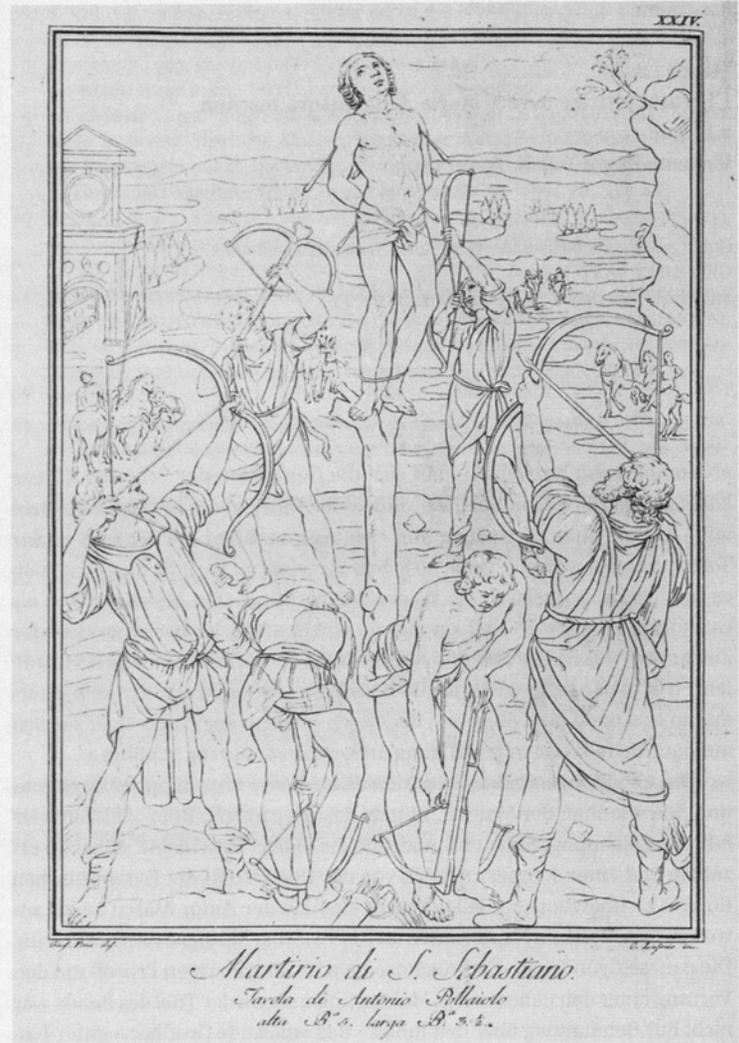
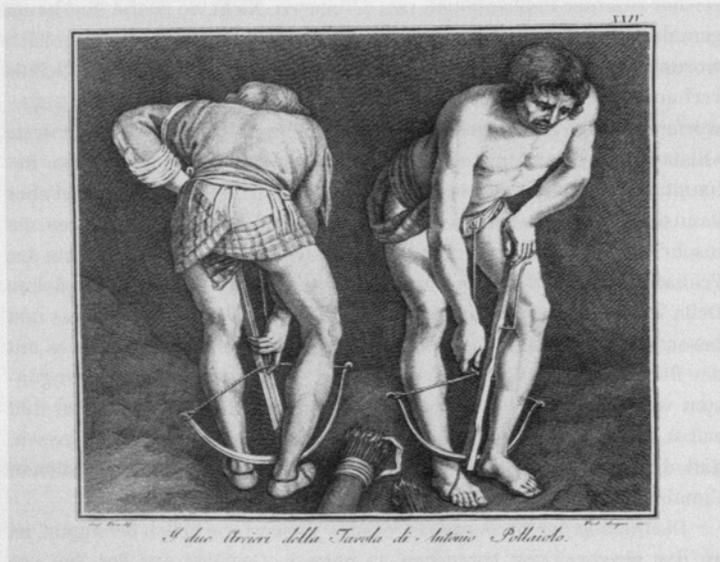


Abb. 50: Carlo Lasinio nach Giuseppe Pera, Martyrium des hl. Sebastian von Antonio Pollaiuolo, Kupferstich. Aus: Lastri 1791/1795, Bd. 1, Taf. XXIV (2)

position entzöge, bliebe die Sache zu unvollständig.«<sup>11</sup> Lastri und seine Verleger bewiesen mit ihren Tafeln großes Interesse an der Reproduktion der Gemälde, an deren unterschiedlichen Formaten und Techniken. Durch die Wahl der Druckerfarbe – schwarz oder rötlich – versuchten sie, Farbe als Eigenschaft der Gemälde zu suggerieren; die Anwendung von Crayon- oder Seiden-Manier zielte auf die Wiedergabe der Modellierung in den Fresken des Trecento. Derartige Experimente ließen die *Etruria pittrice* in der Konkurrenz mit den Stichwerken des 18. Jahrhunderts bestehen, blieben aber auf dem Sektor des Kunstbuchs ohne Nachfolge.

Trotz der Bebilderung und der Deklaration, die Geschichte der Malerei vollziehe sich in den Werken, gelang Lastri der Übergang von der Künstler- zur Kunstgeschichte nicht. Die *Etruria pittrice*, die aus lokalgeschichtlichen Interessen entstand, brachte aber durch die Konsequenz in der Zuordnung von Bild und Text die toskanische Schule noch einmal an die Spitze der italienischen Malerei. Auch Venedig konnte da nicht mithalten: Antonio Maria Zanetti hatte dort 1760 einen nur 24 Tafeln umfassenden Band mit Stichen samt einem erläuternden Text vorgelegt. Seine Abhandlung über die gesamte venezianische Malerei von den Anfängen bis in die Gegenwart erschien 1771, ohne daß der Autor eine Verbindung zum früheren Bildband hätte herstellen können.<sup>12</sup> Zanetti war sich dessen bewußt, daß er mit seiner »Geschichte der Kunst und der venezianischen Künstler«<sup>13</sup> einen

Kompromiß zwischen der älteren, in Italien besonders verwurzelten Form der Geschichtsschreibung und der neuen, von Winckelmann an der Antike entwickelten Art der Historiographie (Kat.-Nr. 1) versuchte.

Den Abbate Luigi Lanzi beschäftigte zur selben Zeit eine andere Frage: Noch ohne Kenntnis von Lastris Buch bemühte er sich, die verschiedenen italienischen Regionalgeschichten zusammenzuführen: »Sobald die Teilgeschichten eine Zahl erreicht haben, daß sie nicht alle leicht konsultiert und gelesen werden können, stellt sich beim Publikum der Wunsch nach einem Autor ein, der sie vereint und ordnet und der aus ihrer Gestalt und ihrer Form eine allgemeine Geschichte bildet. Nicht indem er genau referiert, was sich in ihnen findet, sondern indem er aus jeder auswählt, was vordringlich interessieren und belehren könnte.«<sup>14</sup> Lanzi wählte für seine *Storia pittorica della Italia* wieder die Kette von Künstlerbiographien, hatte aber doch das Bedürfnis, sich gegenüber seinen Lesern für die Sparsamkeit seiner Angaben zum Künstlerleben zu entschuldigen: »In der Geschichte der Malerei kümmert man sich nicht darum, den Menschen zu studieren. Man will den Maler studieren [...]. Wieviel das Talent, die Methode, die Erfindungen, der Stil, die Vielfalt, der Verdienst und der Rang der vielen Maler beträgt, daraus möge die Geschichte der ganzen Kunst resultieren.«<sup>15</sup> Lanzis Leser muß wieder ganz dem Autor und seinem Text vertrauen: Das *Sebastiansmartyrium* »ist eine der besten Tafeln aus dem 15. Jahrhundert, die ich gesehen habe«, schreibt Lanzi in der Vita Pollaiuolos. Und dieses Vertrauen in die Autorität des Schreibenden Subjekts hielt lange an: Die *Storia pittorica* erlebte viele Auflagen; bebildert wurde indessen erst die französische Edition von 1823.<sup>16</sup>

KK

#### Literatur:

Bickendorf 1986. – Maggioni 1991, Bd. 7, S. 91–110. – Levi 1993. – Bickendorf 1998, S. 270–279, 298–313, 331–356 mit Abb. 76–82.

#### Bibliographische Angaben:

L'Etruria pittrice ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in Stampa dal Secolo X. Fino al Presente. TOM. I. Per Niccolò Pagni e Giuseppe Bardi, in Firenze 1791.

[X, Frontispiz, Titelblatt, Subskribentenliste, Widmung, Verzeichnis der Maler, Vorwort], 120 S. [Text], Taf. I–LX [Kupferstiche und Radierungen in unterschiedlichen Manieren]

TOM. II. in Firenze 1795.

[IV, Titelblatt, Widmung, Verzeichnis der Maler, Vorwort], 120 S. [Text], Taf. LXI–CXX [Kupferstiche und Radierungen in unterschiedlichen Manieren]

#### Anmerkungen:

- 1 Bd. 1, Avviso degli Editori, nicht paginiert: »Nessuno vorrà dubitare, che la storia delle Belle Arti la più certa si tragga più agevolmente dai monumenti delle medesime, che dalle penne degli scrittori. Quindi volendo noi dare un'idea delle vicende della Pittura in Toscana, lungi da ogni sospetto di parzialità, ci è sembrato non poter esservi miglior mezzo di quello, di prender per base le Opere stesse de' Maestri più celebri, e nella maniera la sola possibile, per via di disegno, d'incisione, e di stampa, porle sotto gli occhi degl'intendenti. Così viene in certa guisa a farsi conoscer l'Arte da per se stessa, e senza incantesimo efimero delle parole, naturalmente si colloca in quel grado di merito che le conviene.«

- 2 Durch die Schriften und Editionen von Giampietro Zanotti war Malvasia weiter aktuell. Vgl. Malvasia, Carlo Cesare: Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori, Bologna 1769–1841; 1776 erschien Zanottis Ausgabe des *Claustro di San Michele in Bosco di Bologna* in Kupferstichen, in Nachfolge von Malvasias Edition von 1694.
- 3 Vgl. hier nur: Panofsky, Erwin: Das erste Blatt aus dem »Libro« Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der Renaissance [1930], in: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, S. 192–273; Ragghianti-Collobi, Licia: Il libro de' disegni del Vasari, 2 Bde., Florenz 1974; Giorgio Vasari, Ausst.-Kat. Arezzo/Florenz 1981, S. 246–253 (Chris Fischer).
- 4 Bd. 1, Avviso degli Editori, nicht paginiert: »un non so che della Storia; mentre senza lettura, ma con la sola vista [...]«; wohl aus Baldinucci, Filippo: Lista de' nomi de' pittori di mano de' quali si hanno disegni, Florenz 1673.
- 5 Vgl. zur Person: Hofmann, Werner (Hrsg.): Ossian und die Kunst um 1800, in: Ausst.-Kat. Hamburg 1975, S. 11–23.
- 6 Bd. 1, Avviso degli Editori, nicht paginiert: »Sovvengansi ancor i nostri Lettori, che noi facciam l'istoria della Pittura, non già di Pittori; vale a dire non è nostro impegno d'individuare tutti ad uno i Pittori della Toscana, de' quali riescirebbe infruttuoso e troppo lungo il catalogo; ma solamente di quelli, o che anno promossa l'Arte, o che almeno anno fatto il maggior onore alle Scuole particolari degli eccellenti Maestri, prolungando, per dir così, il loro Secolo, ed estendone la maniera.«
- 7 Bickendorf 1998, S. 305.
- 8 Es handelt sich um Szenen aus einer Bibel (Biblioteca Laurenziana, Edili 125, fol. 88v) sowie aus einem Psalter (ebd., Plut. 17, 3, fol. 155) aus dem ersten Viertel bzw. der Mitte des 12. Jahrhunderts. Beide Handschriften werden von Lastris unterschieden zu früh datiert (vgl. Berg, Knut: Studies in Tuscan twelfth century illumination, Oslo 1968, Kat.-Nr. 62, 21).
- 9 Bd. 1, Nr. III: »Paragonata questa colle pitture di Cimabue, non si mostra loro in niun conto inferiore.«
- 10 Bd. 1, Nr. XXIV: »Ma bisogna palesar sinceramente tutto ciò che l'animo nostro sente in osservar questo quadro. Egli ci sembra di uno stile secco, preciso, ed in generale somigliante al fare di Andrea Mantegna, Pittor Mantovano. Le carni anno pochissimo chiaroscuro.«
- 11 Ebd.: »... abbiám preso il compenso di dare ancora in un'altra tavola il contorno del tutto insieme. Senza di ciò non sarebbe possibile di mostrare il merito di un Autore; e perciò saremo obbligati a far lo stesso altre volte. Le stampe, perquanto siano originali, comecchè prive del colorito. Se si togliesse dunque al pubblico anco l'aspetto della composizione, la cosa resterebbe troppo imperfetta.«
- 12 [Zanetti, Antonio Maria]: Varie Pitture a Fresco de' principali Maestri Veneziani Ora la prima volta con le stampe pubblicate, Venedig 1760; ders.: Della Pittura Venetiana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri Libri V, Venedig: Albrizzi, 1771.
- 13 Zanetti (wie Anm. 12): »L'opera mia è un'istoria dell'arte e degli artisti Veneziani.«
- 14 Lanzi, Luigi: Storia pittorica della Italia, Tomo Primo, Bassano: Remondini, 1795/96, S. I: »Quando le storie particolari son giunte a un numero, che non si posson tutte raccorre nè leggere facilmente, allora è che si desta nel pubblico il desiderio di uno scrittore, che le riunisca e le ordini, e dia loro aspetto e forma di storia generale; non già riferendo minutamente quanto in esse trova, ma scegliendo da ciascuna ciò che possa interessare maggiormente e istruire.«
- 15 Ebd., Bd. 1, S. III: »che nella storia pittorica non si cura di studiar l'uomo, vuole studiare il pittore; [...] quanto il talento, il metodo, le invenzioni, lo stile, la varietà, il merito, il grado di molti pittori, onde risulti la Storia di tutta l'arte.«
- 16 Lanzi, Luigi: Traduction abrégée de la Storia Pittorica della Italia, de l'Abbé Lanzi, ou Histoire des Principaux Peintres des Écoles d'Italie: Avec des notes [...], Paris: Rey et Gravier, 1823, 308 S. mit 80 Kupferstichen. Die erste italienische Edition mit Abbildungen ist Lanzi, Luigi: Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII. secolo, Corredata di illustrazioni dell'ab. De Angelis, 14 Bde., Venedig: Pietro Milesi, 1837.

**Charles-Paul Landon**

**Vies et Œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles.**

**25 Teile.**

**Paris: Landon, 1803–1817.**

28,5 x 38,5 cm

Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, 31 A 210

(Teil 1–19 und 23–25)

München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Art. 53–1–25

(Teil 1–3, 8–9, 10–11, 12–13, 23–25 zusammengebunden)

(beschriebenes Exemplar)

Der verlegerische Erfolg von Charles-Paul Landon fußte auf der geschickten Ausnutzung und Förderung von drei fundierenden Mythen der entstehenden Kunstgeschichte: dem vom Künstlergenie, von dem die »artistes des 2e et 3e classes« abzusetzen seien, der nur in der Vollständigkeit des Werkverzeichnisses darstellbaren Ganzheit eines Œuvres, das die Entwicklung der Persönlichkeit erfahren lasse, und dem der Objektivität der Reproduktion im Linienstich, der das Wesentliche eines jeden Kunstwerks übermittle. Hinzu kam editorisches Geschick. Niemand hat so viel Kapital aus der Ansammlung von Kunstwerken und -kennern im revolutionären und napoleonischen Paris geschlagen wie Landon. Mit seinem *Journal des Arts* (ab 1799), seinen *Annales du Musée* (ab 1801) – der ersten bebilderten Kunstzeitschrift – und schließlich auch den *Vies des artistes*, die er 1801 ankündigte,<sup>1</sup> bediente er einen europäischen Markt und erhielt nicht nur die Unterstützung der Regierung, sondern wurde 1806 mit einer Silbermedaille geehrt, weil er mit der preiswerten Manier der »gravure au trait« Werke der bildenden Künste auch »in die Reichweite mittlerer Einkommen« gerückt habe.<sup>2</sup> Als schnelles Reproduktionsverfahren hatte Pierre-François Basan schon seit den 1750er Jahren eine vereinfachte Art der schattierten Radierung zur Bebilderung von Sammlungs- und Auktionskatalogen verwendet.<sup>3</sup> Die Stiche in den *Vies des artistes* sind jedoch der damals vielbewunderten Linienmanier von John Flaxman verpflichtet.<sup>4</sup> Landons Stecher – darunter Philibert Boutros, Hyacinthe-Rose Devilliers, Pauline Landon, Eléonore Lingée, Charles-Pierre-Joseph Normand – differenzieren wie Flaxman zwischen drei Strichstärken: einem stärkeren für den Außenkontur insbesondere an der verschatteten Seite der Figuren, dem feineren Strich für die Binnengliederung und der punktierten feinen Linie, damit ein Hauch von Modellierung oder Hintergrund vermittelt werden kann. Hinzu kommen Schraffen, wo es sich nicht vermeiden läßt. Das gilt vor allem zur Belebung größerer Flächen und zur Darstellung von Vegetation – Landon läßt zur selben Zeit die »tableaux de genre«, das heißt Porträts, Landschaften und Genrebilder der Niederländer, aus dem Louvre in schattierter Weise wiedergeben.<sup>5</sup>

Mit der kunsttheoretischen Begründung des Linienstichs, zumal bei der Verwendung für die Reproduktion, hat Landon sichtlich mehr Mühe als Flaxman und dessen Kritiker angesichts der Kreation antiker Szenen. Die Argumente im Vorwort der *Annales* kennzeichnen Landon als den überzeugten Klassizisten, der er als Maler und als Kritiker zeitgenössischer Werke zweifellos war: »Le genre de gravure adopté pour les Annales du Musée, ne pouvant offrir que la pensée de l'Artiste, la disposition de la scène, l'ensemble ou l'harmonie linéaire, un trait léger ne donnerait pas une idée satisfaisante des Tableaux dont le mérite principal consiste, soit dans le coloris, soit dans la finesse du pinceau; mérite secondaire [...] nous nous applaudirions d'avoir choisi ce genre de gravure, puisqu'il nous oblige de nous renfermer dans les nobles limites de l'art, l'invention, le caractère, le mouvement, l'expression.«<sup>6</sup> Aber auch hier ist eine gewisse Resignation

nicht zu überhören: Der Stich – gleich welcher Art – kann Kolorit und Handschrift eines Künstlers nicht wiedergeben. So muß man sich auf den Linienstich beschränken. Landon lobt daher in seiner Rezension der *Fable de Psyche* von Dubois und Marchais (1802) die Reduktion von Raffaels Zeichnungen auf den Kontur.<sup>7</sup> Im Vorwort der *Vies des artistes* schließlich wird die Verlegenheit couragiert durch technische Erwägungen überspielt: »Plus jaloux de présenter aux Amateurs un trait pur des compositions des grands Maîtres, que de leur offrir des épreuves de planches qu'un burin âpre et vigoureux rend inépuisables aux dépenses de la netteté et de la grâce des contours, j'ai cru qu'il était essentiel que toutes les Gravures de ce Recueil eussent la légèreté de touche nécessaire pour rendre la finesse des détails, et conserver en même temps la correction des formes.«<sup>8</sup> Hier ist die Frage Schraffur oder Linie zugunsten der letzteren entschieden. Es geht nur noch um den Konflikt zwischen der Zartheit der Linie und der Haltbarkeit der Platten. Wenn aber ein herausragendes Gemälde reproduziert werden soll, dann bietet Landon auch andere Mittel auf: Raffaels *Transfiguration* wird in Punktiermanier modelliert, und auf Anfrage können handkolorierte Exemplare des Kupferstichs geliefert werden.<sup>9</sup>

Raffaels Œuvre erhält bei Landon größeren Raum als das eines jeden anderen Malers. In acht Bänden nimmt Landon 475 Stiche nach Gemälden, Zeichnungen und Stichen auf, wogegen das Werkverzeichnis Poussins in vier Bänden mit »nur« 249 Abbildungen geradezu bescheiden ausfällt. Zu diesen Mengen an Bildern kam Landon nicht nur durch die Wahl des Linienstichs als schnell zu produzierender, kostengünstiger Manier, sondern auch dadurch, daß er nicht nach den Gemälden selbst, sondern nach den Stichen im Cabinet des Estampes in der Bibliothèque nationale arbeiten ließ. Wenige Jahre zuvor waren dort die Bände zwar insgesamt neu aufgestellt worden; die von Michel de Marolles herrührende Ordnung des Materials sowohl nach Stechern wie nach reproduzierten Malern bestand aber weiter und erleichterte einen an Maler-Œuvres interessierten Zugriff.<sup>10</sup> Im Unterschied zu Ordnungsprinzipien, wie sie etwa von Carl Heinrich von Heineken oder Adam Bartsch für graphische Kabinette entwickelt wurden,<sup>11</sup> blieb Landon dem akademischen Prinzip der Gattungshierarchie treu: Auf das Porträt des Malers, das seit Vasari Lebensbeschreibungen von Künstlern vorangestellt wurde, ließ er zunächst die Historienmalerei, gegliedert in biblische, geschichtliche und mythologische Themen, folgen, wobei Serien und Dekorationen von Räumen nicht auseinandergerissen werden sollten. Mit dem Rest verfuhr er pragmatisch. Im Prospectus insistiert Landon auf der zuvor nie erreichten Vollständigkeit für das Werk der großen Meister.<sup>12</sup> Bei der Zusammenstellung des Materials tritt ein Geschäftssinn zutage, der sich wohl ebenso auf ein generelles Zutrauen in die Korrektheit des Reproduktionsstichs wie auf die Gewißheit berufen konnte, daß die Stiche sich auf das Wesentliche – die Komposition – beschränken durften und mußten. Den Tafeln nachgestellt ist am Schluß der Bände oder einer Folge von Bänden ein Werkverzeichnis, das zugleich als Verzeichnis der Tafeln dient. Es enthält den Bildtitel, Angaben zum ungefähren Format der Bildfiguren – die exakten Maße zu ermitteln war wohl zu mühsam –, Angaben zur Provenienz sowie Hinweise zu älteren Reproduktionsstichen, die auch Quellenbelege für den eigenen Stich darstellen. In unsystematischer und immer knapper Weise verweist Landon hier zudem auf weiteres Material zur Entstehungsgeschichte des Gemäldes sowie auf dessen Stellung und Renommee im Œuvre des Malers. Sehr übersichtlich werden so Informationen geboten, die von nun an zu jedem Werkverzeichnis gehören sollten. Auf die Diskussion der Meinungen von Experten allerdings ist hier genauso wie in der beigefügten Lebensbeschreibung des Künstlers verzichtet. Angaben von älterer Literatur dienen allenfalls als Beleg; sie sind vielleicht einer kritischen Auswahl unterzogen, doch wird das dem Benutzer der Bände nicht deutlich gemacht.

Vollständigkeit war zwar im Titel des Werks versprochen, und Landon verfügte in anderen Formaten über reichlich Stiche, um auch die Nieder-



Abb. 51: Éléonore Lingée nach Stichvorlagen von Thomassin, Dorigny und Morghen, Die Transfiguration von Raffael, Radierung. Aus: Landon 1803 [8], Taf. 2



Abb. 52: Hyacinthe-Rose Devilliers nach Stichvorlagen von Perrier, Testa, Farjat und Frey, Die Kommunion des hl. Hieronymus von Domenichino, Radierung. Aus: Landon 1803 [11], Taf. 33

länder präsentieren zu können. Schon bevor das Werk, das je nach Papierart und Format in drei verschiedenen Preisklassen zu 25, 37 und 50 Francs pro Band vertrieben wurde, wenigstens dem Abschluß der Bände zu den französischen und den italienischen Malerschulen entgegenschau, wurde es aber nachgedruckt, statt weitere Maler aufzunehmen. Eine eigentliche Neuauflage, wobei zum Teil die Abfolge von Text und Bild verändert wurde, brachten Treuttel und Wurtz ab 1813 heraus, mit denen Landon verschiedentlich kooperiert hatte. Aber schon 1803 hatte er auch auf eine europaweite Verbreitung der *Vies des artistes* spekuliert, denn die Stiche erhielten dreisprachige – französische, deutsche und englische – Legenden. Franz Kugler sollte die Stiche in seinem *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837) als Anschauungsmaterial zu seinem ungebildeten Text zitieren. Über die unerlaubte Reproduktion von Stichen durch Landons Linienstich kam es um 1811 zum Rechtsstreit mit Pierre Didot. Dessen 1803 gestartetes Unternehmen eines *Œuvre complète de Nicolas Poussin* (1803)<sup>13</sup> war keine gefährliche Konkurrenz für Landon, mag aber dessen Anstrengungen um die schnelle Edition des französischen Malers beflügelt haben. Didot klagte nicht gegen die *Vies des artistes*, sondern gegen die *Annales*. Das Urteil erging im Juni 1812. Demnach stellte »die einfache Linie nach den Stichen, in die *Annales du Musée* eingerückt, nicht das Vergehen der Contrefaçon dar.«<sup>14</sup> Der Spruch des Gerichts dürfte Landon in seiner Wahl des Linienstichs, aber auch in dessen Einschätzung als reduziertes, unvollständiges Hilfsmittel bestätigt haben.

KK

#### Literatur:

McKee 1984, S. 166–169. – Wrigley 1993, S. 206–212.

#### Bibliographische Angaben:

Vies et Œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles; recueil classique, contenant l'œuvre complète des peintres du premier rang, et leurs portraits; les principales productions des artistes de 2e et 3e classes; un abrégé de la vie des peintres grecs, et un choix des plus belles peintures antiques; réduit et gravé au trait, d'après les estampes de la Bibliothèque nationale et des plus riches collections particulières. Publié par C[harles]. P[aul]. Landon, peintre, ancien pensionnaire du gouvernement à l'École française des Beaux-Arts à Rome, Membre de plusieurs sociétés littéraires, Éditeur des Annales du Musée. A Paris, chez l'auteur, quai Bonaparte, N° 23 – Imprimerie de Chaignieu aîné. An XII. – 1804. [25 Teile, 1803–1817]

[1] École Lombarde [1]: Vie et œuvre complète de Dominique Zampieri, dit le Dominiquin. [...] An XI. – 1803.

48 S. [Text], Taf. 1–60 [Radierungen], S. 1–8 [Verzeichnis der Taf.]

[2] École Lombarde [2]: Suite de l'œuvre du Dominiquin [...] An XII. – 1804. Taf. 61–120 [Radierungen], S. 9–14. [Verzeichnis der Taf.]

[3] École Lombarde [3]: Suite de l'œuvre du Dominiquin. Vie de Francesco Albani, dit l'Albane; avec son portrait et 15 planches gravées d'après ses principaux ouvrages [...] An XIV. – 1805.

Taf. 121–148, 18 S. [Text], 28 Taf. [Radierungen], S. 1–2 [Verzeichnis der Taf.]

[4] École Française [1]: Vie et œuvre complète de Nicolas Poussin [1]. [...] An XIV. – 1805. 4 S. [Verzeichnis der Taf.], [60 Taf., Radierungen]

[5] École Française [2]: Suite de l'œuvre de Nicolas Poussin [2]. [...] An XIV. – 1805. [59 Taf., Radierungen]

- [zweite Auflage von Teil 4 und 5 mit veränderter Bandeinteilung: 53 + 15 S., Taf. 1–128. 1809  
dritte dazu unveränderte Auflage von Teil 4 und 5: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz 1813.]
- [6] École Française [3]: Suite de l'œuvre de Nicolas Poussin [3]. [...] 1812. [56 Taf., Radierungen]  
[zweite Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [7] École Française [4]: Suite de l'œuvre de Nicolas Poussin [4]. [...] 1812.  
53 [Text], 15 S. [Verzeichnis der Taf.], [65 Taf., Radierungen]  
[zweite Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [8] École Romaine [1]: Vie et œuvre complète de Raphaël Sanzio [1]. [...] An. XI – 1803.  
40 S. [Text], Taf. 1–61 [Radierungen], S. 1–5 [Verzeichnis der Taf.]  
[zweite unveränderte Auflage: École Romaine [1]: Vie et œuvre complète de Raphaël Sanzio, dit Raphael d'Urbini [1]. [...] An. XIII – 1805. 40 S., Taf. 1–61, S. 1–5.  
dritte unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [9] École Romaine [2]: Suite de l'œuvre de Raphaël Sanzio [2]. [...] An. XI – 1803.  
Taf. 62–124 [Radierungen], S. 5–10 [Verzeichnis der Taf.]  
[zweite unveränderte Auflage: École Romaine [2]: Suite de l'œuvre de Raphaël Sanzio [2]. [...] An. XIV – 1805. Taf. 62–124, S. 5–10.  
dritte unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [10] École Romaine [3]: Suite de l'œuvre de Raphaël Sanzio [3]. [...] An. XI – 1803.  
III, Taf. 125–183 [Radierungen], S. 11–14 [Verzeichnis der Taf.]  
[zweite Auflage: École Romaine [3]: Suite de l'œuvre de Raphaël Sanzio [3]. [...] An. XIV – 1805. Taf. 125–183.  
dritte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [11] École Romaine [4]: Suite de l'œuvre de Raphaël Sanzio [4]. An. XI – 1803.  
III, S. 15–18 [Verzeichnis der Taf.], Taf. 184–236 [Radierungen].  
[zweite Auflage: École Romaine [4]: Suite de l'œuvre de Raphaël Sanzio [4]. [...] An. XIV – 1805. Taf. 184–236, 18 S.  
dritte, dazu unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [12] École Romaine [5]: Suite de l'œuvre complète de Raphaël Sanzio [5]. [...] An. XI – 1803.  
III, S. 19–22 [Verzeichnis der Taf.], Taf. 237–298 [Radierungen].  
[zweite unveränderte Auflage: École Romaine [5]: Suite de l'œuvre de Raphaël Sanzio [5]. [...] An. XIV – 1805.  
dritte unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [13] École Romaine [6]: Suite de l'œuvre complète de Raphaël Sanzio [6]. [...] An. XI – 1803.  
IV, S. 23–26 [Verzeichnis der Taf.], Taf. 299–349 [Radierungen].  
[zweite unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [14] École Romaine [7]: Suite de l'œuvre complète de Raphaël Sanzio [7]. [...] An. XI – 1803. 1805.  
IV, S. 27–30 [Verzeichnis der Taf.], Taf. 350–411 + 465 [Radierungen]  
[zweite unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [15] École Romaine [8]: Suite de l'œuvre complète de Raphaël Sanzio [8]. [...] An. XI – 1803.  
II, Taf. 412–475 [Radierungen], S. 31–34 [Verzeichnis der Taf.]  
[zweite unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [16] École Florentine [1]: Vie et œuvre complète de Michel-Ange Buonarroti. [...] V, 45 S. [Text], 6 S. [Verzeichnis der Taf.], 83 Taf. [Radierungen]
- [17] École Florentine [2]: Vie et œuvre complète de Baccio Bandinelli. Vie et œuvre complète de Daniel Ricciarelli, dit Daniel de Volterre. [...] 11 S. [Text], 1 S. [Verzeichnis der Taf.], 10 Taf., 11 S., [7] Taf., 7 Taf. [Radierungen]  
[zweite Auflage von Teil 16 und 17 mit anderer Bandeinteilung:
- [1] École Florentine. Vie et œuvre complète de Michel-Ange Buonarroti. Les notes sur Michel-Ange, Baccio Bandinelli, Daniel Ricciarelli, dit Daniel de Volterre. 1811. 45 S., [26] Taf., 5 + 11 S., [10] Taf., 11 S., [7] Taf.  
[dritte, dazu unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [2] École Florentine. Œuvre de Michel-Ange. 1811. [56 Taf.]  
[dritte, dazu unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [18] École Française [5]: Vie et œuvre de Eustache Le Sueur [1]. [...] 1811. 11 S. [Text], 8 S. [Verzeichnis der Taf.], Taf. 1–60 [Radierungen]  
[zweite, unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]

- [19] École Française [6]: Vie et œuvre de Eustache Le Sueur [2]. Notice sur Jean Jouvenet. [...] Taf. 61–110 [Radierungen], 8 S. [Text und Verzeichnis der Taf.], 8 Taf. [Radierungen]  
[zweite, unveränderte Auflage: Paris/Straßburg: Treuttel et Wurtz, 1813]
- [20] École parmesane [1 + 2]: Vie et œuvre du Corrège. Vie et œuvre choisi du Parmesan. [...] 1817.  
37 + 8 S., 70 + 53 Taf. [Radierungen]  
[zweite Auflage von Teil 20 mit anderer Bandeinteilung:  
[1] École parmesane [1]: Vie et œuvre du Corrège. 36 S., Taf. 1–60.  
[2] École parmesane [2]: Vie et œuvre choisi du Parmesan. S. 37, Taf. 61–70, 8 S., 53 Taf.]
- [21] Vie et choix de l'œuvre de Léonard de Vinci. Vie et choix de l'œuvre du Guide. [...] 1817.  
8 + 8 S., 8 + 24 Taf. [Radierungen]
- [22] Vie et choix de l'œuvre du Titien. Vie et choix de l'œuvre de Paul Véronèse. [...] 1817.  
8 + 8 S., 13 + 19 Taf. [Radierungen]
- [23] Peintures antiques [1]: Choix de peintures antiques [1]. [...] 1811. IV S., Taf. 1–59 [Radierungen]
- [24] Peintures antiques [2]: Peintures antiques [2]. [...] 1817. Taf. 60–120 [Radierungen]
- [25] Peintures antiques [3]: Notices des peintres de l'antiquité. [...] 1817. 160 S. [Text und Verzeichnis der Taf.], Taf. 121–145 [Radierungen]

#### Anmerkungen:

- Landon, Charles-Paul, in: Précis historique des productions des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure 1, 1801, S. 383.
- »... à la portée des fortunes moyennes«, zit. nach McKee 1984, S. 166.
- Basan, Pierre-François: Recueil d'estampes gravées d'après les Tableaux du Cabinet du Comte de Vence, Paris 1754 (21770); Basan, Pierre-François: Collection de 120 estampes, gravées d'après les tableaux et dessins qui composaient le cabinet de Mr. Poullain, Paris 1781. Vgl. McKee 1984, S. 168.
- Irwin, David: John Flaxman 1755–1826. Sculptor. Illustrator. Designer, London 1979, S. 67–122; Busch, Werner: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Stufmann, Margret/Busch, Werner (Hrsg.): Zeichen in Rom 1790–1830, Köln 2001, S. 10–44.
- Landon, Charles-Paul, in: Annales, Bd. 21–24, 1805–1808. Vgl. die Ankündigung in Landon, Charles-Paul, in: Nouvelles des arts 3, 1803, S. 228f.
- Landon, Charles-Paul, in: Annales 1, 1800, S. 3: »Die Art des Stiches in den Annales du Musée kann nur die Idee des Künstlers bieten, die Anordnung der Szene, das Ganze oder die lineare Harmonie. Denn eine leichte Linie könnte keine befriedigende Idee von Bildern vermitteln, deren Hauptverdienst im Kolorit oder in der Feinheit des Pinsels besteht, freilich einem zweitrangigen Verdienst. [...] Wir beglückwünschen uns zur Wahl dieser Art des Stiches, denn er zwingt uns dazu, daß wir uns auf die edlen Grenzen der Kunst beschränken: die Erfindung, den Charakter, die Bewegung und den Ausdruck.«
- Landon, in: Nouvelles des arts 2, 1802, S. 23f. Dazu der Widerspruch von Nicolas Ponce, ebd., S. 97–100.
- [1], 1803, S. 12: »Ich war überzeugt, es sei wesentlich, daß alle Stiche dieses Sammelbandes die Leichtigkeit und die nötige leichte Hand hätten, um die Feinheit der Details wiederzugeben und zugleich die Richtigkeit der Formen zu bewahren. Daher habe ich mehr danach geeifert, den Kunstliebhabern einen reinen Kontur von der Komposition der großen Meister zu präsentieren als Abdrucke von Platten zu liefern, wo ein spröder und kräftiger Grabstichel auf Kosten der Sauberkeit und der Anmut der Konturen eine unerschöpfliche Auflage ermöglicht.«
- Landon (wie Anm. 5), 1803, S. 293f.
- Brakensiek 2003, S. 242–255, 522 mit Anm. 2002, 550–553.
- Ebd., S. 362ff., 514.
- Landon (wie Anm. 7), 1802, S. 238f.
- Œuvre complète de Nicolas Poussin, dessinée et gravée en taille-douce, par Massard, père et fils, précédée d'un précis historique des peintres français [...] et de la Vie du Poussin [...] par Pierre Marie Gault de Saint-Germain, Paris: Pierre Didot l'aîné 1803. Erschienen als: Vie de Nicolas Poussin: considéré comme chef de l'école française [...] ornée de planches gravées, Paris 1806.
- »Le simple trait des ces mêmes gravures, inséré dans [...] les Annales du Musée ne constitue pas le délit de contrefaçon«, zit. nach McKee 1984, S. 169.

**Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt**  
**Histoire de l'art par les monumens.**  
**6 Bände.**

**Paris: Treuttel et Würtz, [1810–]1823.**

35,5 x 52 cm

Marburg, Seminar für Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte  
 der Philipps-Universität, I F 1 #

Wer sich über die Geschichte der Kunstgeschichte informieren, den Fortschritt der Wissenschaft studieren und sich dabei an den Erscheinungsdaten wichtiger Arbeiten orientieren will, wird sich immer wieder einer konfuse Situation ausgesetzt sehen, in der alle Vorstellungen über die Entwicklung des Wissens und Denkens außer Kraft gesetzt scheinen. Der Grund hierfür sind zum Teil gravierende Verschiebungen zwischen der Erarbeitung eines Werks und dessen Publikation. Kaum mehr aktuelle Zugangsweisen oder Ergebnisse werden einer Öffentlichkeit präsentiert, deren Blick auf die Dinge längst ein anderer geworden ist. Bekannt und wenig spektakulär ist eine Reihe solcher Fälle, wo Aufzeichnungen oder Manuskripte aus dem Nachlaß publiziert werden. Daß aber ein Autor selbst erst nach mehr als einer Generation an die Veröffentlichung seiner Studien gehen kann und dadurch in ein wissenschaftsgeschichtlich interessantes, zugleich – freilich ohne eigene Schuld – auch diffuses Licht rückt, gehört zu den eher seltenen Ereignissen.

Das Paradebeispiel für einen derartigen Fall ist die sechsbändige kunstgeschichtliche Darstellung über Spätantike und Mittelalter aus der Feder des Kunstliebhabers und finanziell unabhängigen *fermier général* Seroux d'Agincourt. In den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts – vielleicht seit 1777/1779 – entwickelt und innerhalb von gut zehn Jahren mit beträchtlichem finanziellen und organisatorischen Aufwand zur Druckreife gebracht, verzögert sich die Herausgabe vor allem aufgrund politischer Wechselfälle im vor- und nachrevolutionären Frankreich, so daß die monumentale Edition erst ab 1810 in Lieferungen erscheinen kann. Zwar hatte der Autor in der Zwischenzeit versucht, durch Nachträge und Verbesserungen den Text zu aktualisieren – er selbst spricht von 30 Jahren Studien (Bd. 1, Préface, S. II) –, dennoch bleibt das Werk von seiner gedanklichen Ausrichtung her ein Produkt des späten 18. Jahrhunderts. Und dies schon wegen der Aufgabe, welche sich der Verfasser stellt, der die Studien Winckelmanns zur Antike fortsetzen und auf die nachfolgende Epoche übertragen will (Bd. 1, Discours préliminaire, S. IV/V). Angesichts der im frühen 19. Jahrhundert stark angewachsenen Zahl mediävistischer Arbeiten konnte dies zum Zeitpunkt des Erscheinens allerdings kaum mehr den innovativen Wert entfalten, wie es das eine Generation zuvor getan hätte. Die Beschäftigung mit dem angeblichen Verfall seit der Spätantike ist aber auch nach 1800 noch keineswegs überholt. Denn die moderne kunstgeschichtliche Mittelalterforschung hatte sich zunächst auf die vermeintlichen Höhepunkte, das heißt speziell die Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts konzentriert. Sowohl die Frühzeit wie auch die Gattungen Malerei und Skulptur blieben, da angeblich minderwertig, bis gegen 1850 wenig beachtet, wovon man sich auch heute noch beim Durchblättern der frühen großen Gesamtdarstellungen der Kunstgeschichte »ein Bild machen« kann.

Für diesen beiseite geschobenen Teil des Mittelalters mochte die Arbeit Seroux d'Agincourts der jüngeren Generation also durchaus eine Erweiterung des Wissens bieten. Als mit Abstand umfassendste Sammlung seiner

Art wird vor allem das Bildkompendium mit seinen – wie immer wieder betont – häufig zum ersten Mal gezeigten Kunstwerken noch lange unentbehrlich sein; nicht zuletzt die Neuaufgaben bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts zeugen davon.<sup>1</sup> Ein zweiter wichtiger Aspekt tritt hinzu. Denn die von Seroux d'Agincourt gewählte Form der Analyse trägt jetzt dazu bei, die Kunstwerke anders als bisher, das heißt zuerst und vor allem als historische Dokumente zu sehen. Mit dieser Vorgehensweise wird eine Methode der Kennerschaft fortgeführt, welche sich um eine aus den Werken heraus entwickelte Evaluierung alter Kunst bemüht hatte, um diese Kunst als Indikator für Kulturentwicklung zu benutzen. Winckelmann und der Comte de Caylus, letzterer ein wichtiger Mentor Seroux d'Agincourts, stehen mit ihren zentralen Publikationen dafür als Paten.<sup>2</sup> Für die unter klassizistischer Wertung leidende Kunst des Mittelalters wird so eine überaus folgenreiche Perspektive gewählt, die, wenn auch nicht konsequent durchgehalten, doch immerhin neue Wege zu einem Verstehen aufzeigt. Mit Hilfe und aufgrund genauer Autopsie soll eine Chronologie der Werke erarbeitet werden, so daß die Klassifikation nicht mehr von außerkünstlerischen Bedingungen, von der Biographie des Künstlers oder Schriftquellen, abhängig ist. Im Mittelpunkt steht die Selbstreferentialität des Artefakts. Seroux d'Agincourt sucht deshalb die jenseits von moderner ästhetischer Wertung vorhandene Sprache – die »langage« – der Denkmäler hörbar zu machen, gegebenenfalls zu kommentieren und über diesen Weg der Rekonstruktion eine systematische Ordnung zu begründen (Bd. 1, Préface, S. II).

Das war nicht immer ganz einfach. Im Falle der Architektur zum Beispiel konstituierte sich Sprache über die Säulenordnung; wo diese aufgelöst werde, verliere sich die Sprache und damit auch die Kunst (Bd. 1, Architecture, S. 129). Eine derartige Haltung war natürlich nur vor dem Hintergrund intakter Anwendungstheorie zu gewinnen; in den 1820er Jahren mußte dies, trotz einzelner Verfechter der klassischen Architektursprache, veraltet wirken. Aber auch die »langage« ist für Seroux d'Agincourt zuallererst wieder Mittel historischer Differenzierung. Aus einer so entwickelten Geschichte der Monumente lasse sich dann eine Geschichte der Kunst (»histoire de l'art«) synthetisieren, deren System und Chronologie der Präsentation von Werken in einem Museum entspreche. Caylus hatte dagegen noch von einer »histoire des arts« gesprochen und damit schon durch die Nomenklatur für die einzelnen Gattungen voneinander getrennte geschichtliche Abläufe postuliert.<sup>3</sup>

Wenn man das ernst nahm, dann waren Leitbilder und Modelle, anhand derer eine historische Entwicklung mittelalterlicher Kunst nachgezeichnet werden konnte, aus den Ideen der Antiquare des 18. Jahrhunderts höchstens indirekt und nur teilweise zu beziehen. Winckelmanns und Caylus' Darlegungen, so wichtig sie sein mochten, waren ja von der Norm griechischer Kunst ausgegangen und hatten von dort aus Geschichte konstruiert. Wollte man Mittelalter als eigenständiges Faktum begreifen, war das nicht mehr vertretbar. Einen umfassenderen, weniger normativ geprägten Blick auf die Dinge hatte Seroux d'Agincourt immerhin durch das Studium der Naturgeschichte bei Buffon gelernt; hieraus mochte die Idee von einem logischen geschichtlichen Gang auch der Architektur und bildenden Künste wie von ihrer chronologischen Ordnung entstehen (Bd. 1, Architecture, S. 48). Noch konkreter auf das Thema bezogen und deshalb mindestens ebenso entscheidend für die *Histoire de l'art* wirkt sich dann aber Edward Gibbons zwischen 1776 und 1788 erschienene *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* aus. Die dort entwickelte, auf dem Gesetz vom Fortschritt und Verfall beruhende Vorstellung einer Kulturgeschichte der Spätantike bot ein System, das auf bildende Kunst übertragbar schien und für deren Betrachtung Leitfunktion übernehmen konnte (Bd. 1, Tableau historique, S. 5). Trotz derart vielfältiger Anregungen bleibt für Seroux d'Agincourt allerdings ein wesentliches persönliches Problem: die nur schwer überbrückbare Spannung zwischen ästhetischem Widerwillen und historischem Interesse gegenüber mittelalterlicher Kunst.

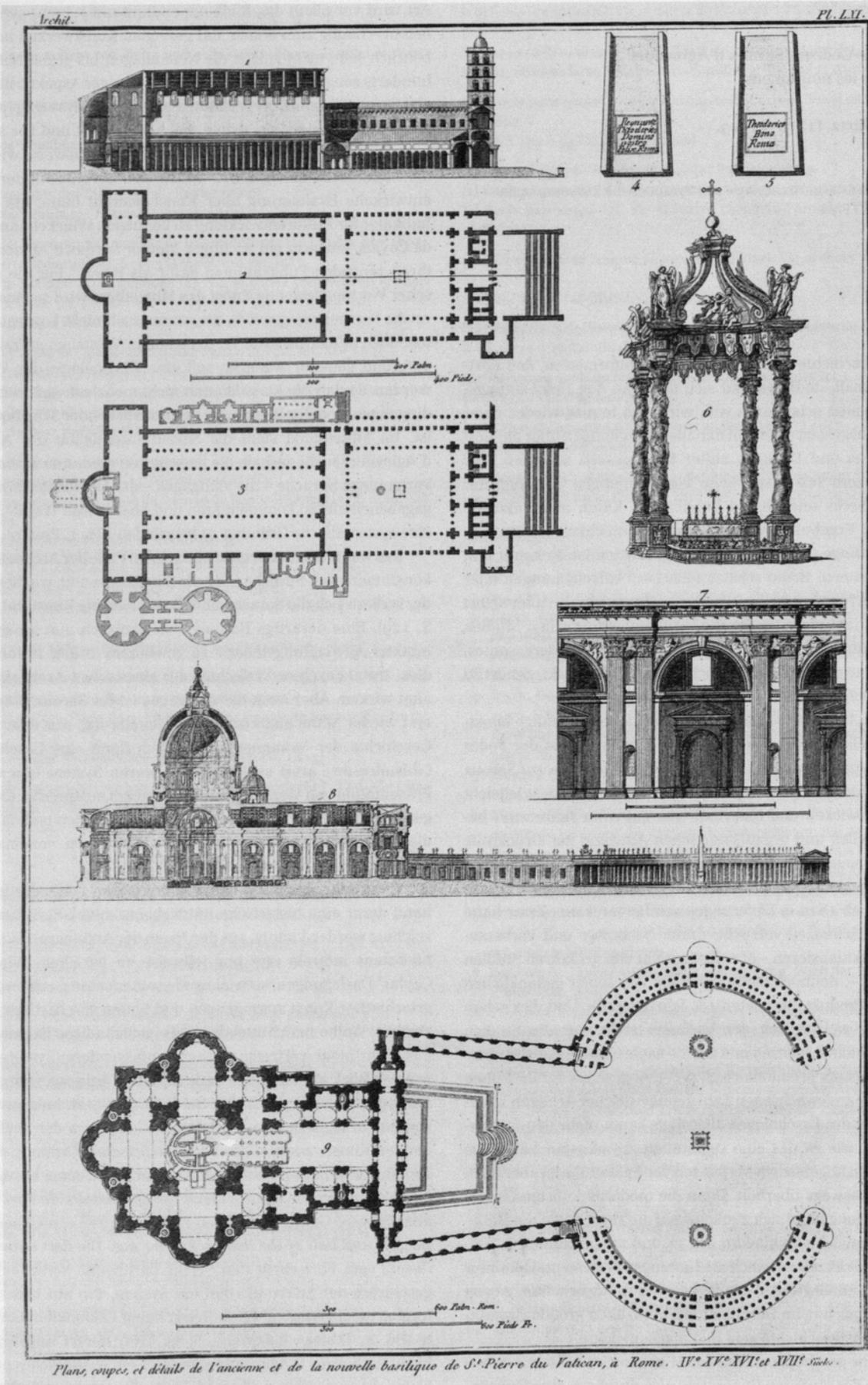


Abb. 53: Rom. Alt- und Neu-St. Peter, Kupferstich. Aus: Seroux d'Agincourt 1823, Taf. LXI

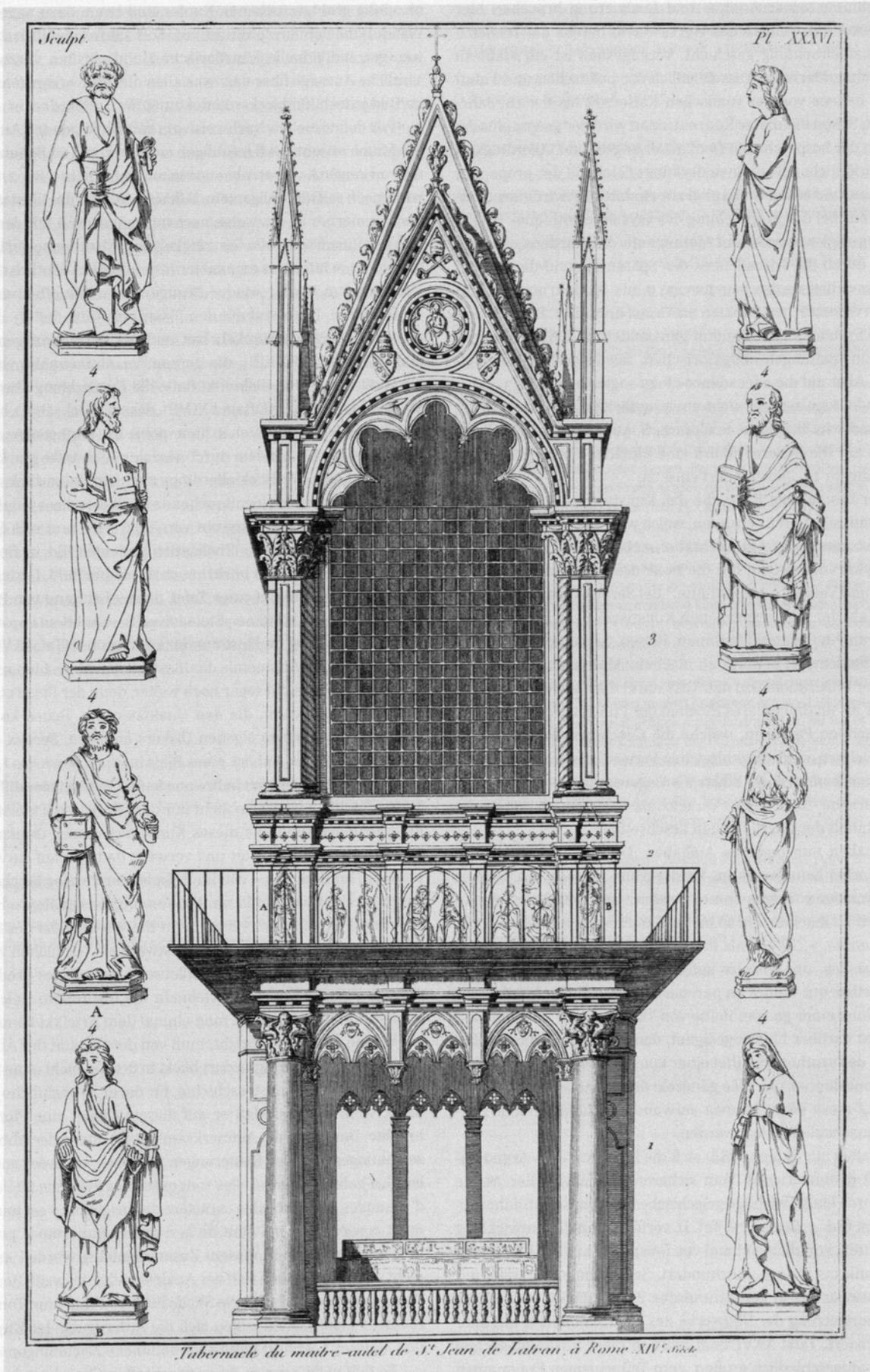


Abb. 54: Rom, San Giovanni in Laterano. Tabernakel des Hochaltars, Kupferstich. Aus: Seroux d'Agincourt 1823, Taf. XXXVI

Einzelne Ergebnisse seiner Analyse und Evaluierung brauchen hier nicht zu interessieren. Der Aufbau des Werks verrät bereits die Tendenz, unter der die Kunstbetrachtung geschieht. Vorangestellt ist ein »tableau historique«, bezeichnenderweise ausschließlich der politischen und kulturellen Geschichte Italiens von der römischen Kaiserzeit bis ins 16. Jahrhundert gewidmet. Schon mit dieser Konzentration wird der geographische Schwerpunkt auch der besprochenen Denkmäler angedeutet. Allerdings ist der historische Abriss nicht vollkommen deckungsgleich mit der propagierten Kunstgeschichte, und schon im Kapitel zur Architektur wird dies deutlich. Denn spätestens bei der Besprechung des »système gothique« (Bd. 1, Architecture, S. 55–85) war auch auf Monumente des Nordens einzugehen. Eingegrenzt durch die »décadence« der Spätantike und die Renaissance wird hier eine Historie des Bauens vom 9. bis 15. Jahrhundert entwickelt, die sich in wesentlichen Punkten an Vasari orientiert. Bezeichnenderweise sieht die Systematik für Skulptur ganz anders aus. Auch dort gibt es den für alle Kunstgattungen obligatorischen, teleologisch-chronologischen Dreischritt. Aber auf die »décadence« folgt sogleich die im 13. Jahrhundert einsetzende Renaissance, nicht unwesentlich inspiriert durch die Person Kaiser Friedrichs II. (Bd. 2, Sculpture, S. 56); es schließt sich ein »renouveau« an. Die Malerei nimmt eine ähnliche Entwicklung; nur daß der Aufschwung im 14. Jahrhundert einsetzt.

Angesichts der besonderen Rolle, die das Kunstwerk als historisches Dokument spielt, läßt sich bereits erahnen, welcher wichtiger Stellenwert der Illustration als Instrument der Argumentation zukommen wird. Das war wiederum bei Caylus vorgegeben, der die Rolle des reproduzierten Artefakts für Studium und Vergleich betont hatte.<sup>4</sup> Bei Seroux vermag zunächst allein schon die Zahl der wiedergegebenen Kunstwerke sowie deren ausführliche Schilderung in Gesamtaufnahmen, Rissen, Schnitten und Detailansichten diesen Stellenwert deutlich zu machen. Aber auch die mehrfache Einbindung der Illustrationen in den Text stärkt die Rolle der Visualität und läßt die Bilder als unabdingbares Element der Publikation erscheinen. Bereits die einleitenden Passagen, welche die Geschichte der einzelnen Gattungen nachzeichnen, sind mit zahlreichen Verweisungen auf die Tafeln versehen; außerdem kommen die Bilder als Gegenstand des Haupttextes ausführlich zur Sprache. Dazu gibt es Verzeichnisse der Illustrationen, die noch einmal den Inhalt der Darstellungen beschreiben.

Diese selbst haben nun mehrere Aufgaben: Die Dokumentation der Artefakte steht hierbei keineswegs im Vordergrund. Seroux d'Agincourt nutzt die großformatigen Tafeln immer wieder, um mit ihnen erneut Geschichte deutlich zu machen, die so im Text kaum oder nur schwer formuliert werden konnte. »... J'oserais même croire que très souvent elles offriront, à elles seules, une histoire suffisamment claire et complète à l'œil exercé de l'artiste qui voudra en parcourir attentivement les diverses parties«<sup>5</sup>. Die Teilung einer ganzen Reihe von Tafeln in eine Vielzahl kleiner Einzelbilder ist darüber hinaus geeignet, den Gesamteindruck größerer Einheiten und das synthetische Bild einer kunstgeschichtlichen Epoche zu vermitteln, »pour donner une idée générale des formes« (Bd. 1, Architecture, S. 66). Auf diese Weise können verwandte Strukturen über Zeitgrenzen hinweg anschaulich belegt werden.

Anhand der Tafeln zur Skulptur läßt sich die bildorientierte Argumentation beispielhaft demonstrieren. Vom sicheren Fundament der Antike ausgehend, das durch einige wichtige griechische und römische Bildhauerarbeiten präsent ist (Bd. 4, Sculpture, Taf. I), verfolgt man die Entwicklung in einzelnen Schritten, vor allem anhand von Beispielen aus der Kleinkunst und der Ornamentik bis ins 13. Jahrhundert. Schon die erste Stufe, der Wandel von klassischer bis in konstantinische Zeit (Taf. III), wird durch karikaturhafte Überspitzung der Bildwerke des 4. Jahrhunderts mit aller Schärfe charakterisiert. Tafel XXVI zeigt dann in einer Zusammenschau aus insgesamt 30 unterschiedlich großen, zum Teil winzigen Fragmenten die Entwicklung des 5. bis 13. Jahrhunderts auf einen Blick. Die verhält-

nismäßig grob gestochenen Kupfer sind kaum dazu angetan, stilistischen Wandel über einen Zeitraum von 800 Jahren deutlich zu machen, noch weniger, individuelle künstlerische Handschriften vorzuführen. Die wesentliche Aussage über das, was allen diesen Werken gemeinsam ist, wird im Bild jedoch eindrucksvoll dokumentiert: »décadence«.

Für den visuellen Nachweis vom zeitlich folgenden Aufschwung waren die Mittel wesentlich feinfühlicher einzusetzen. Die Behauptung, was man nun vor Augen habe, sei »beaucoup moins barbare« (Bd. 2, Sculpture, S. 57), wirkt noch reichlich allgemein, läßt sich anhand der Illustration (Taf. XXVII) aber immerhin ansatzweise nachvollziehen, weil mit dem größeren Format der Einzelbilder die Genauigkeit der Wiedergabe gestiegen ist. Außerdem hat das Interesse an exakter Reproduktion deutlich zugenommen, da sich hier nun immer wieder Bezüge zur Antike offenbaren, die Aufstieg signalisieren. Doch erst mit den Pisani seit Mitte des 13. Jahrhunderts sei diese Erneuerung unumkehrbar, und das dokumentieren zwei Bildseiten (Taf. XXXII und XXXIII), die gerade die Antikennähe von Figurenreliefs herausstellen. Ihren Zielpunkt finde die Entwicklung aber in der Skulptur Michelangelos (Taf. XLVI und XLVII), dessen Werk, ähnlich wie das Raffaels für die Malerei, den »plus haut point de perfection« darstelle (Bd. 2, Sculpture, S. 86). Auf dem durch einzelne Bildwerke markierten Weg dorthin richtet sich der Blick allerdings noch einmal zurück. Die auf Tafel XL scheinbar unvermittelt auftauchende Weltkarte des 15. Jahrhunderts dient zum Vergleich mit der älteren von Tafel XXV und soll den Weg von der Barbarei in die moderne Zivilisation andeuten (Bd. 2, Sculpture, S. 72f.). Eine ähnliche Funktion besitzt auch das Schlußbild. Denn wieder steht am Ende die Übersicht auf einer Tafel, diesmal anhand von Porträtmedaillen, Münzen und geschnittenen Steinen von Caesar bis zu Papst Leo X.: »Espèce de résumé général de l'histoire de la Sculpture« (Taf. XLVIII).

Eine gewisse Autonomie der Illustration, wie sie hier anklingt, ist durchaus gewollt. Sie reicht sogar noch weiter, denn der Illustration werden Qualitäten zugeschrieben, die den Qualitäten des Textes komplementär zur Seite treten und einen eigenen Diskurs entfalten. Seroux d'Agincourt geht davon aus, daß der Anblick eines Bilds im Buch, etwa des Längsschnitts von Notre-Dame in Paris »fait naître une foule d'autres idées difficiles à rendre«.<sup>6</sup> Sprachfähigkeit wird also nicht nur dem Kunstwerk attestiert; ebenso tritt die Buchillustration, die dieses Kunstwerk visuell transportiert, in einen Dialog mit dem Betrachter und verweist dadurch auf ein Argumentationspotential im Bild, das – wie im Beispiel der Pariser Kirche – vom Original kaum erreicht werden kann. Die Autonomie der Reproduktion erschöpft sich darin jedoch noch nicht, denn die Wiedergabe des Artefakts besitzt außerdem die Fähigkeit, dem Kunstwerk ein Nachleben zu sichern. »... la Gravure, cette invention merveilleuse, à laquelle les productions des arts devront l'immortalité«,<sup>7</sup> ist vielmehr die Institution, welche letztlich über den Wert entscheidet, den man einmal dem Artefakt beimessen wird.

Wer so denkt und spricht, muß von der Qualität der Abbildungen überzeugt sein. Seroux d'Agincourt blickt in der Tat nicht ohne Stolz auf die Illustrationen seiner Kunstgeschichte, für die er beträchtliche Mittel eingesetzt hatte, wohl wissend, daß er auf diesem Gebiet eine Pionierleistung vollbracht. Das bezog die Aufmerksamkeit ein, die er der Abbildtreue der Zeichnungen und der Radierungen widmete. »Gravées sous mes yeux par les plus habiles artistes, elles sont exécutées avec une fidélité dont il y a peu d'exemples, et le véritable caractère des originaux y est toujours soigneusement conservé, ce qui était de la dernière importance pour l'objet que je m'étais proposé.«<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang werden auch die Künstler nicht vergessen, denen sich der Autor verpflichtet weiß: Benedetto Mori und Domenico Pronti schufen die Stiche für die Architektur, Tommaso Piroli und Giacomo Macchiavelli teilten sich die Anfertigung der Kupfer für Skulptur und Malerei. Letzterer hatte auch sämtliche Zeichnungen angefertigt.<sup>9</sup>

Es fällt nicht schwer, im so geschärften Charakter des Reproduktionsstichs, in der beschriebenen Verfahrensweise wie auch im Eigenlob des

Autors topische Züge auszumachen. Diese jedoch zielen auf sehr konkrete Informationen. Natürlich spielt die Erwähnung der durch den Stich verliehenen Unsterblichkeit auf die Fähigkeit des Porträts zur Fixierung und Memorierung des Vergangenen an, wie sie seit Alberti in der abendländischen Kunsttheorie verbreitet ist.<sup>10</sup> Die Entstehung der Bilder unter Anleitung und Kontrolle Seroux d'Agincourts bekräftigt wie schon bei Caylus, wo dies ebenfalls betont wurde,<sup>11</sup> erneut den engen Bezug zwischen reproduzierter Visualität und schriftlich vermitteltem Wissen. Außerdem fungiert der Autor als unbestechlicher Kenner der Materie, welcher durch sein geschultes Auge für Abbildtreue garantieren kann.

Anderes wird hingegen verschwiegen oder an untergeordnete Stelle im Buch verbannt. Denn mit der langen Entstehungszeit des Werks unterliegen auch die nach und nach angefertigten Zeichnungen einem Stilwandel, weil sich mit dem Gefühl für das Mittelalter auch das Sehen der Artefakte aus dieser Epoche geändert hat. Die kurz vor 1800 für die *Histoire de l'art* hergestellten Zeichnungen William Young Ottleys zum Beispiel tragen so deutliche Züge einer sympathischen Sicht auf nachantike Werke, daß der Autor glaubt, intervenieren zu müssen. Im Verzeichnis der Tafeln weist er auf den Sachverhalt hin. Es sei zwar sinnvoll, die Malerei im Stadium ihrer frühen Renaissance genau zu betrachten, aber »il serait dangereux d'en pousser l'étude trop loin; il faut surtout se garder de l'espèce d'enthousiasme que certaines écoles modernes semblent avoir conçu pour ces premiers essais, trop faibles encore, à tous égards, pour servir de modèles«. <sup>12</sup> Seroux d'Agincourt ist durch das langjährige Studium des Mittelalters nicht von einem Saulus zum Paulus geworden; er bleibt Klassizist. Historisches Interesse führt ihn zwar zu Orten und Denkmälern, die ungewohnte und neue Einsichten vermitteln und dadurch bislang verschlossene historische Schichten öffnen, doch mit diesem mutigen Vorgehen kann sein ästhetisches Verstehen nicht Schritt halten.

KN

#### Literatur:

Loyrette 1980, S. 40–56. – Haskell 1982. – Calbi 1986, S. 121–126. – Calbi 1987. – Vidler 1987, S. 175–187. – Previtali 1989, S. 156–167. – Haskell 1990, S. 39–61, 393–396. – Borea 1993. – Haskell 1993, S. 194–200. – Krause 1995, S. 50–55. – Griener 1997. – Bickendorf 1998, S. 363–371. – Niehr 1999. – Locher 2001, S. 217–226, 268–277. – Gauna 2003.

#### Bibliographische Angaben:

*Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe par [Jean]-Baptiste-[Louis]-G[eorges] Seroux d'Agincourt. Ouvrage enrichi de 325 Planches [6 Bde.]*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823.

Tome Premier. Texte. 10 S. (Notice sur la vie et les travaux de J. L. G. Seroux d'Agincourt), V S. (Préface), VII S. (Discours préliminaire), 106 S. (Tableau historique), 140 S. (Architecture), [2 Radierungen: Notice, S. 1 u. Tableau, S. 106]

Tome Second. Texte. 97 S. (Sculpture) [S. 97 Table], 202 S. (Peinture) [S. 202 Table], [1 Radierung: Sculpture, S. 38]

Tome Troisième. Texte. 103 S. (Architecture. Table des planches), 48 S. (Sculpture. Table des planches), 178 S. (Peinture. Table des planches)

Tome Quatrième. Planches. S. 105/106 (Titres et sujets des planches [gehört zu Bd. 3. Architecture]), [LXXIII Tafeln: Kupferstiche] (Architecture), S. 49/50 (Titres et sujets des planches [gehört zu Bd. 3. Sculpture]), [XLVIII Taf.: Kupferstiche] (Sculpture)

Tome Cinquième. Planches. S. 179–183 (Titres et sujets des planches [gehört zu Bd. 3. Peinture]), [Taf. 1–CXIII: Kupferstiche] (Peinture; Première Partie)

Tome Sixième. Planches. [Taf. CXIV–CCIV: Kupferstiche] (Peinture; Deuxième et Troisième Parties), S. 143–158 (Table des matières. Section Architecture [gehört zu Bd. 1, Architecture]), S. 99–107 (Table des matières. Section Sculpture [gehört zu Bd. 2, Sculpture]), S. 203–219 (Table des matières. Section Peinture [gehört zu Bd. 2, Peinture])

#### Anmerkungen:

- 1 Italienische Ausgabe: Prato 1826–1829; englische Ausgabe: London 1847; deutsche Ausgabe: Sammlung von Denkmählern der Architektur, Skulptur und Malerei vom vierten bis zum sechzehnten Jahrhundert. In 3335 Abbildungen auf 328 Kupfertafeln nebst erläuternden Texten. Revidiert von A. Ferd. von Quast, Berlin 1840. Vgl. die Besprechung von Franz Kugler, in: Kunstblatt 22, 1841, S. 169–171.
- 2 Winckelmann 1764 (= Kat.-Nr. 1); Caylus 1752–1767.
- 3 Caylus 1752–1767, Bd. 1, S. IX.
- 4 Ebd., Bd. 1, S. V, oder Bd. 3, S. XIX/XX. Vgl. Weissert 1999, S. 31–48.
- 5 Bd. 1, Préface, S. II: »Ich wage nämlich anzunehmen, daß sie [die Bilder] sehr oft allein aus sich heraus dem Auge des geschulten Künstlers, das die einzelnen Teile aufmerksam überschaut, eine ausreichend klare und vollständige Geschichte bieten.«
- 6 Bd. 1, Architecture, S. 66: »... läßt eine Fülle anderer, nur schwer wiederzugebender Gedanken entstehen«.
- 7 Bd. 1, Discours préliminaire, S. III: »... der Stich, diese wunderbare Erfindung, dem die Hervorbringungen der Künste ihre Unsterblichkeit verdanken.«
- 8 Bd. 1, Préface, S. II: »Unter meinen Augen von den geschicktesten Künstlern gestochen, sind sie mit einer Verlässlichkeit ausgeführt worden, für die es nur wenig Vergleichbares gibt. Der wahre Charakter der Originale wurde immer sorgfältig erhalten, und das war von größter Wichtigkeit für das Projekt, das ich mir vorgenommen hatte.«
- 9 Die fast vollständig erhaltenen Vorlagen für die gedruckten Stiche befinden sich heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Lat. 9839–9849, 13479, 13480. Vgl. Loyrette 1980, S. 41–47, und Borea 1993.
- 10 Vgl. S. 10f., 18f.
- 11 Zum Wahrheitsgehalt dieser Aussage siehe Weissert 1999, S. 33.
- 12 Bd. 3, Peinture, S. 131: »... es wäre gefährlich das Studium zu weit zu treiben. Vor allem muß man sich vor der Art von Begeisterung hüten, die gewisse moderne Schulen für diese ersten Versuche entwickelt haben, Versuche, die in jeder Hinsicht zu schwach sind, um als Modell dienen zu können.«

**Franz und Johannes Riepenhausen**  
**Geschichte der Malerei in Italien.**

**2 Bände.**

**Tübingen: Cotta, 1810.**

Tafelband: 46 x 42,5 cm

Textband: 21,4 x 32,8 cm

Marburg, Universitätsbibliothek, XVIa A 208 #

Der Weg von Dresden nach Rom führte die Brüder Riepenhausen im Sommer des Jahrs 1805 über Florenz, wo sie, in Gesellschaft von Carl Friedrich von Rumohr und den beiden Brüdern Ludwig und Friedrich Tieck, Gemälde von Cimabue, Giotto und Masaccio besichtigten. Die kunsthistorischen Kenntnisse der Riepenhausens speisten sich hauptsächlich aus dem Unterricht und den Schriften ihres Göttinger Lehrers Johann Dominic Fiorillo und aus den *Viten* Vasaris. Die Brüder vermuteten in der Publikation von Werken Raffaels eine Einnahmequelle; sie hatten aber schon in Deutschland Zeichnungen nach Werken früherer italienischer Maler gesehen und sollten bald nach ihrem Eintreffen in Rom ihr Augenmerk auf diese Sparte der Malerei richten. Zudem scheiterte ihr Vorhaben, die Antiken in der Villa Albani zu publizieren, noch im Jahre ihres Eintreffens in Rom; gegen die Konkurrenz von Tommaso Piroli und Francesco Piranesi, deren Arbeit schon weit fortgeschritten war, kamen die Brüder nicht an.<sup>1</sup>

Das Alternativprojekt der Riepenhausen war durchaus ehrgeizig: Es waren insgesamt zwölf Hefte zu je zwölf Kupferstichen im Folioformat geplant, wobei die Brüder die Vorzeichnungen und die Erläuterungen zu den Tafeln liefern, die Stiche wegen der höheren Materialkosten für die Kupferplatten und wegen des aufwendigen Versands der Abdrucke aber in Deutschland angefertigt werden sollten. Anstelle des dafür vorgesehenen Ernst Ludwig Riepenhausen, des Vaters der Brüder, zog der schließlich für die Ausgabe gewonnene Verleger Johann Georg Cotta die Stecher Carl Barth und Gottfried Rist heran. Der Textband – im Quartformat – und die großen Bilderhefte mit jeweils eigenem Titelblatt wurden separat gebunden.

Eine werbende Notiz in Cottas eigener Zeitschrift, im *Morgenblatt für gebildete Stände* (1809), weckte die Neugier des Publikums auf die angekündigten Neuentdeckungen vergessener, schlecht erhaltener, vom Untergang bedrohter und über ganz Mittelitalien verstreuter Werke sowie auf den versprochenen »Total-Eindruck« von der italienischen Malerei zwischen Cimabue und Michelangelo. Trotz des allgemein guten Erfolgs, den die beiden ersten 1810 erschienenen Hefte verzeichneten, blieb die Unternehmung ein ökonomischer Mißerfolg. Cotta stellte die Ausgabe daher trotz umfangreicher Vorarbeiten der Brüder und trotz ihres vehementen Protests bereits nach dem Druck der beiden ersten Lieferungen ein.

In ihrer Darstellung, die chronologisch vorgeht, bleiben die Brüder Riepenhausen Vasaris Modell vom Neubeginn der Malerei in Italien unter Cimabue und Giotto treu, sehen aber trotz ihres Interesses für die Kunst Michelangelos Raffael als Höhe- und Schlußpunkt ihrer Präsentation vor. Sie planen, ihre »Geschichte der Malerei in Italien bey ihrem Wiederaufleben [zu] ergreifen, und sie bis zu den Zeiten der höchsten Vollendung dieser Kunst durch Rafael [!] und die besten der gleichzeitigen Meister« zu führen (Vorrede, S. 1). Die Vorrede des Buchs ist ein frühes Dokument für den beginnenden Streit um die Wertschätzung der italienischen Malerei des Mittelalters in ihrem Bezug zur zeitgenössischen Kunstproduktion. Den Maßstab der Brüder bildet Raffael, gesehen mit den Augen deutscher Klas-

sizisten. Man dürfe also vor älteren Bildern nicht in »schwärmerische Ver-zuckungen gerathen«, aber es sei deutlich, »dass man viel zu schnell und kenntnisslos über die frühern Meister abgeurtheilt hat, dass Manche derselben neben hohem Sinne eine sehr lebendige Erfindungsgabe besitzen; dass wichtige Keime der Kunstentwicklung in ihnen liegen, deren Ahndung verlohren geht, wenn man sich in zu enge Schranken der Betrachtung einschliesst; vorzüglich aber, dass alle Möglichkeit einer allgemeinen geschichtlichen Kunstbetrachtung müsse aufgegeben werden, wenn man sie bloß für den Wachsthum des mechanischen fördernd hält, ihren Geist aber gar nicht berücksichtigt« (Vorrede, S. 3). Der Text bleibt trotz aller Programmatik bemerkenswert undeutlich. Denn in den Bilderläuterungen setzen die Brüder den Akzent gerade auf die stilistisch vielversprechenden Anfangsgründe einer über Cimabue und Giotto zu Raffael führenden Geschichte der Formen. Dem Interesse am »Geist« der mittelalterlichen Malerei mit religiösen Themen nachzugehen, bleibt den knappen, aus Vasari gearbeiteten Künstlerviten vorbehalten und ist somit bloße Absichtserklärung der 1805 zum Katholizismus konvertierten Riepenhausens.

Ihre Untersuchung möchten die Brüder »nicht als eine gelehrte Kunstgeschichte betrachtet wissen; dann diese muss, indem sie ihren Hauptfaden beständig festhält, so viel einwirkende Umstände mit aufgreifen; so viele Ursachen und Nebenursachen in Betrachtung ziehen, und die Wirkung daraus erklären [...]. Wir werden uns bloß auf die anschauliche Darstellung beschränken« (Vorrede, S. 1). Dies bedeutet: Die Erläuterungen zu den Tafeln enthalten Angaben zum Standort und zur ungefähren Größe des Werks sowie, wodurch sich die Brüder vor den meisten Zeitgenossen auszeichnen, ausführliche Mitteilungen über das Kolorit. Darüber hinaus erfolgt eine knappe Charakterisierung des abgebildeten Werks. Es verwundert nicht, daß Kritik am Vorgehen der Brüder laut wurde. So beklagt auch ein Freund der beiden, Christian Friedrich Schlosser, im Brief an Goethe 1811 zwar die massiven Eingriffe, die ein von ihm nicht benannter »Kunstzuchtmeister in Deutschland« im Auftrag des Verlegers am Text vorgenommen habe, weiß jedoch, daß die kunstwissenschaftliche Arbeit der Riepenhausens den neuen Ansätzen namentlich der Brüder Boisseree zu einer gleichermaßen stilkritischen wie auf Quellen gestützten »Kunstgeschichte« nicht genügen könne.<sup>2</sup>

Im Unterschied zu den Titelblättern und den nach Francesco Bartolozzis Vasari-Ausgabe (1760) radierten Künstlerporträts<sup>3</sup> sind die Wiedergaben der Gemälde zum geringen raderigen Teil in reinem Umriß, meist aber mit sparsamer Schattierung ausgeführt. Für dieses Verfahren machen die Riepenhausens, anders als im Fall des Linienstichs in ihren *Gemalden des Polygnotus* von 1805, nicht ästhetische, sondern ökonomische Gründe geltend (Vorrede, S. 4). Der Konturenstich vermöge nur einen schwachen Eindruck vom Helldunkel zu geben; daher versprechen die Brüder, »in jedem Hefte auch ein Bild hervorheben, und es besonders in Rücksicht auf Colorirung betrachten« zu wollen (ebd.).

Topisch ist die Versicherung, man bemühe sich besonders um »Treue, oder reines Auffassen des Originals, pünktliche Befolgung der besonderen Weise jedes Künstlers«. Die Brüder zeichneten daher einzelne Teile der Gemälde, vor allem die Köpfe »in der wahren Gröse auf dem Original«, fertigten also Pausen an, bevor sie die Zeichnungen auf das Buchformat verkleinerten. Anders als die damals längst gezeichneten, aber erst später publizierten Tafeln im großen Werk von Seroux d'Agincourt (Kat.-Nr. 4) sind diese Details in Originalgröße aber nicht in das Stuchwerk aufgenommen.<sup>4</sup>

In der Auswahl der Werke waren die Riepenhausen nicht sonderlich originell – die meisten Gemälde lagen auch in den Stichen der *Etruria pittrice* (1791/1795, Kat.-Nr. 2) oder bei Seroux d'Agincourt vor. Die Ausnahme bilden Kupferstich und Text zu Cimabues *Madonna*, die sich damals, von Vasari als Werk des Malers erwähnt, noch in S. Trinita zu Florenz befand und 1810 in die dortige Accademia überführt werden sollte.<sup>5</sup> Der Kupferstich von Carl Barth, die früheste Abbildung des Gemäldes überhaupt,



Abb. 55: Carl Barth nach Franz und Johannes Riepenhausen, Madonna aus S. Trinita in Florenz von Cimabue, Kupferstich. Aus: Riepenhausen 1800/1810, Taf. 6

zeigt es in nahezu reiner Linienmanier, wodurch die Zeichnung des Faltenwurfs besonders deutlich wird. Auf die Drapierung der Gewänder geht auch der Text außergewöhnlich breit ein. Nur hier gelangen die Brüder in Bild und Text zu einer eigenständigen, aus der Betrachtung gewonnenen kunsthistorischen Aussage, indem sie einen Vergleich mit der *Grablegung Christi* in Assisi<sup>6</sup> anstellen: Die *Madonna* in S. Trinita »gehört in vielem Einzelnen, und in der Anordnung des Ganzen dem alten Style zu, der grandiose Geist aber, und besonders die mannigfaltige und schöne Anordnung der Engel um den Thron, zeigen die Verbesserung [,] welche Cimabue in die Kunst brachte. Betrachtet man die Falten, wie sie sich auf diesem Bilde an der Mutter und dem Kinde finden, gegen die der vorigen Nummer, oder auch gegen die

der Engel, so wird man sie kleinlich, unnützlich und ausdruckslos nennen müssen. Seine ersten verrathen schon gewissermaßen Lage und Verhältnis der Glieder. Es scheint dies der Fall bey mehreren Bildern jener Zeit und ist zu vermuthen, dass auf diese unnatürliche Weise die früheren Maler Pracht und Hoheit der Himmels-Königin zu unterscheiden suchten« (Textband, S. III, Nr. 6). Wo Vasari vor allem die »Erfindung« in der Figurenkomposition lobt, beobachten die Riepenhausens die Unterschiede in der Behandlung des Gewands von Madonna und Engeln und suchen die Erklärung in der modal differenzierten Ausführung der Bildfiguren: Als höherrangige Person wird die Madonna zuungunsten einer fortschrittlicheren, naturnahen Malweise besonders prächtig und altertümlich dargestellt.



Abb. 56: Carl Barth nach Franz und Johannes Riepenhausen, *Madonna des Guido da Siena*, Kupferstich. Aus: Riepenhausen 1800/1810, Taf. 12

Der vergleichende Blick auf die Bilder und ihre Reproduktionen läßt die motivischen und stilistischen Differenzen schnell deutlich werden. Generell tendieren die Stiche zu größerer Rundung und zu einem Mehr an Fülle sowie zu einer Stärkung der Symmetrie im Verhältnis von Figuren, Bildarchitektur und Rahmen. Manches davon beruht auf Vorlagen – hier sind vor allem die *Etruria pittrice* und ihre um vieles aufwendigeren Tafeln zu nennen. Anderes geht wohl auf das Konto der Stecher, wohingegen die Reduzierung der Bilder auf das Rechteck des Kupferstichs und der Verzicht auf die Abbildung der Rahmen wohl in der Entscheidung der Riepenhausens selbst lag.<sup>7</sup> Doch nicht der Mangel an Genauigkeit, sondern andere Faktoren dürften den Mißerfolg des Werks verschuldet haben: der wachsende Anspruch an die Kombination von stilkritischem Urteil und Quellenstudien und der Fehlgriff in der Kombination von preiswertem und schnellem Reproduktionsverfahren sowie großem und teurem Buchformat. Als sich die Brüder 1807 an ihre Verleger Varrentrapp und Wenner (Frankfurt a. M.) mit dem Vorschlag wandten, die *Geschichte der Malerei* zu publi-

zieren, reagierten diese zögernd und letztlich ablehnend. Die Verleger wußten, daß sie in diesem Format einerseits mit den überaus aufwendigen Galeriewerken und deren sorgfältigst ausgearbeiteten Kupferstichen, mit den billigen Werken im Konturenstich andererseits konkurrieren müßten, die in kleineren Formaten verlegt wurden und auf einen größeren Käuferkreis zielten.<sup>8</sup>

Sowohl der aus Frankreich kommenden Buchproduktion mit ihren differenzierten Marktsegmenten als auch dem Anspruch der neu entstehenden Fachwissenschaft von der Kunst konnte das Produkt der Riepenhausens nicht standhalten, trotz des Vorteils, den im Fall der *Madonna Cimabues* die Vereinigung von Text und Reproduktion in der Hand der Künstler und zugleich Kenner bot.

KK

#### Literatur:

Schröter 1997.

#### Bibliographische Angaben:

[1] Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung Ausbildung und Vollendung anschaulich dargestellt von F[rantz]. und J[ohannes]. Riepenhausen. I. Heft.

[2] Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung Ausbildung und Vollendung anschaulich dargestellt von F[rantz]. und J[ohannes]. Riepenhausen. II. Heft.

[3] Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung. – Aus den Werken der besten Künstler anschaulich dargestellt und mit kurzen Erläuterungen und Lebensbeschreibungen begleitet von F[rantz]. und J[ohannes]. Riepenhausen. – Erster Theil. – Erstes Heft. – Im Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Tübingen 1810.

[Teil 1 und 2 zusammengebunden]: 24 Taf. [Kupferstiche, darunter 2 Titelblätter]

[Teil 3, erstes und zweites Heft zusammengebunden]: II [Titel], VI [Vorwort, Einleitung, Tafelverzeichnisse, Text], 23 S.

#### Anmerkungen:

- 1 Zoega, Georg: *Li Bassirilievi antichi di Roma, incisi da T. Piroli colle illustrazioni di G. Zoega* [...], 2 Bde., Rom 1808.
- 2 Dammann, Oswald: *Goethe und Christian Friedrich Schloßer. Mit einem ungedruckten Briefe Schloßers an Goethe*, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 16, 1930, S. 39–72, bes. 49–52; Schröter 1997, S. 241. Zur Entdeckung und Historiographie der italienischen Malerei des Mittelalters vgl. Previtali 1989, bes. S. 136–197.
- 3 Schröter 1997, S. 242.
- 4 Seroux d'Agincourt 1823 (= Kat.-Nr. 4), Taf. CVII mit der *Madonna* des Guido da Siena (hier Abb. 25, vgl. Taf. 12 der Riepenhausens) und Taf. CVIII mit der *Rucellai-Madonna* Duccios, damals noch Cimabue zugeschrieben (Taf. 7 der Riepenhausens).
- 5 Heute in den Uffizien; vgl. Ragioneri, Giovanna, in: *Bellosi, Luciano: Cimabue*, Mailand 1998, Nr. 12, S. 282f.
- 6 Das Fresko wird heute als Werk des Franziskusmeisters geführt (vgl. Poeschke, Joachim: *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Abb. 37f.). Die Zuschreibung basiert auf Vasari [1550/1568].
- 7 Vgl. Schröter 1997, S. 244. Im Fall der *Madonna* aus S. Trinita verdankt sich das heutige, spitzgiebelige Format erst wieder der Restaurierung von 1890, der Kupferstich gibt das rechteckige Format korrekt wieder.
- 8 Brief bei Schröter 1997, S. 250f. Genannt werden die Galeriewerke von Florenz (Wicar, Jean-Baptiste-Joseph/Lacombe, Jacques/Mongez, Antoine: *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti. Dessinés par M. Wicar, peintre et gravés sous la direction de M. Lacombe, peintre. Avec les explications par M. Antoine Mongez l'ainé*, 3 Bde., Paris 1789–1807), des Pariser Louvre (= Kat.-Nr. 65) und der Sammlung Orléans (*Galerie du palais Royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles* [...] Avec un abrégé de la Vie des Peintres & une description historique de chaque tableau par Mr. L'Abbé De Fontenai. Par Jacques Coucheré [...], Paris 1786) sowie der Düsseldorfer Sammlung (= Kat.-Nr. 61), als Beispiel eines Werks mit Umrissen Toulongeons *Manuel du Musée français* 1802–1808 (von Schröter 1997, S. 232, Anm. 66 falsch identifiziert).

**Leopoldo Cicognara**  
**Storia della scultura.**

**4 Bände.**  
**Venedig: Picotti, 1813–1818.**

30 x 41,5 cm

Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, F 18/18  
 Marburg, Universitätsbibliothek, XVIa C 492 i (1–7) und  
 XVIa A 492 i (zweite Auflage)

»La Scultura è singolarmente nostra« (zweite Auflage, Bd. I, S. 6). Im Vorwort zur zweiten Auflage seines Werks führt Cicognara einen vehementen Zweifrontenkrieg gegen die Kritik aus der literarischen Öffentlichkeit.<sup>1</sup> Aus mehreren Regionen Italiens kam der Vorwurf, er habe Venedig ungebührlich bevorzugt. Aus Ferrara gebürtig und erst seit kurzem Präsident der Akademie zu Venedig, antwortet Cicognara zum einen biographisch, zum anderen mit einem Hinweis auf seine Arbeitsmethode: Er habe sich streng auf die Autopsie der Werke stützen wollen, und noch sei es ihm nicht vergönnt gewesen, alle bedeutenden Skulpturen zu sehen. Aus dem Ausland war ihm vorgeworfen worden, er habe keine *Storia della scultura*, sondern eine Geschichte der italienischen Bildhauerei vorgelegt. Cicognara muß daher noch einmal, wie schon in der ersten Auflage, die nicht zu leugnende Konzentration auf Italien als Forschungsprogramm begründen. Zwar wirft er den ein oder anderen Seitenblick auf die Entwicklung in Frankreich oder Deutschland, aber nur Italien verfüge über »Schulen« in der Bildhauerei, wogegen sich diese Differenzierung bei den anderen Nationen nicht eingestellt habe. Vor allem seien deren Bildhauer von den Italienern beeinflusst, und – so das wichtigste Argument – nur in Italien sei seit dem Trecento mit den Pisani der Übergang in eine neue Blüte gelungen. Das »risorgimento« der Skulptur sollte mit Michelangelo zu einem ersten neuen Höhepunkt führen und nach einer Periode erneuten Verfalls mit Canova wiederum den Status der Perfektion erreichen.

Es handelt sich um Denkmuster und Argumente, die Cicognaras Gewährsleute Winckelmann (Kat.-Nr. 1) und Seroux d'Agincourt (Kat.-Nr. 4) schon im 18. Jahrhundert gebraucht hatten: Das Klima habe die Italiener begünstigt und sie der Exzellenz der Griechen angenähert (ebd., S. 4). Italien wurde mit Donatello, Ghiberti und Michelangelo somit zum Erben der Antike ernannt, ohne daß der Bezug auf die Werke des Altertums an den Skulpturen selbst aufscheinen sollte. Cicognara mußte so die stilistische und motivische Nähe zur Antike nicht zum alleinigen Maßstab für die Bewertung und für die chronologische Abfolge der Bildhauerarbeiten erheben. Obwohl er in den Werken des Klassizisten Canova den neuen Gipfel der italienischen Skulptur feiert, finden auf diese Weise auch andere Ausrichtungen aus älteren Perioden einen Platz in der Geschichte.

Die Aufteilung der Künste in Schulen als Explanans für die Ausbildung von Traditionen innerhalb von zum Teil geographisch und politisch eng umgrenzten Räumen war seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert zu einem hervorragenden Merkmal der italienischen Künstlergeschichte geworden. Cicognara beruft sich hierfür auf Luigi Lanzi, dessen *Storia della pittura* er seine *Storia della scultura* an die Seite stellt. Dafür wählt er indes die von Seroux vorgegebene Form, denn sein Werk wird reich illustriert, erlaubt dem Leser also, Cicognaras Darstellung, wenn nicht vor dem Original selbst, so doch an der Abbildung zu überprüfen.<sup>2</sup>

Cicognara sollte sich mit der Edition der *Storia* an den Rand des Ruins treiben. Zwar hatte er mit dem sacht schattierenden, vorwiegend mit der

Strichstärke operierenden Konturenstich ein damals aktuelles und recht preisgünstiges Verfahren gewählt, dennoch überstiegen die Kosten die Mittel des Autors. Die von einer Gruppe von Zeichnern und Stechern nach Cicognaras Anweisungen ausgeführten Radierungen zeigen auf einer Tafel mehrere Skulpturen, in chronologischer, zumeist dem Fortgang des Textes angepaßter Reihung. Nicht immer können dabei die vom Text vorgegebenen Sinnzusammenhänge unterstützt werden. Auf der Tafel muß aus ökonomischen Gründen der verfügbare Platz ganz ausgefüllt werden; ein ästhetisch-kompositorisches Anliegen, wie es an Blättern bei Seroux oder später noch in den *Denkmälern der Kunst* (Kat.-Nr. 10) zu beobachten ist, läßt sich bei Cicognara nicht feststellen. Abgesehen von dieser Schwäche sind der Gang des Textes und die Tafeln vom Autor sorgfältig aufeinander abgestimmt. Der berühmte *Merkur* von Giovanni Bologna ist als Exempel für die vielansichtige Plastik von vorn, aus einer Dreiviertelansicht und vom Rücken her gezeigt (Teil 2, Taf. LXXIII). Der Betrachter kann so das für den Bildhauer charakteristische Kompositionsprinzip nachvollziehen. Zwar demonstriert Cicognara dies im Text vor allem am *Raub der Sabinerinnen*, aber diese Gruppe sei, nach der Publikation von zwei Ansichten mittels eines »brutissimo legno«, vielfach und ausreichend abgebildet worden (Bd. II, S. 323f.). Immer wieder achtet Cicognara darauf, das Abbildungsmaterial zur Geschichte der Skulptur gezielt zu vermehren – davon wird noch Kuglers

Abb. 57: Giovanni Cipelli nach unbekanntem Zeichner, Werke von Giovanni Bologna, Radierung. Aus: Cicognara 1813–1818, Tafelteil 2, Taf. LXIII

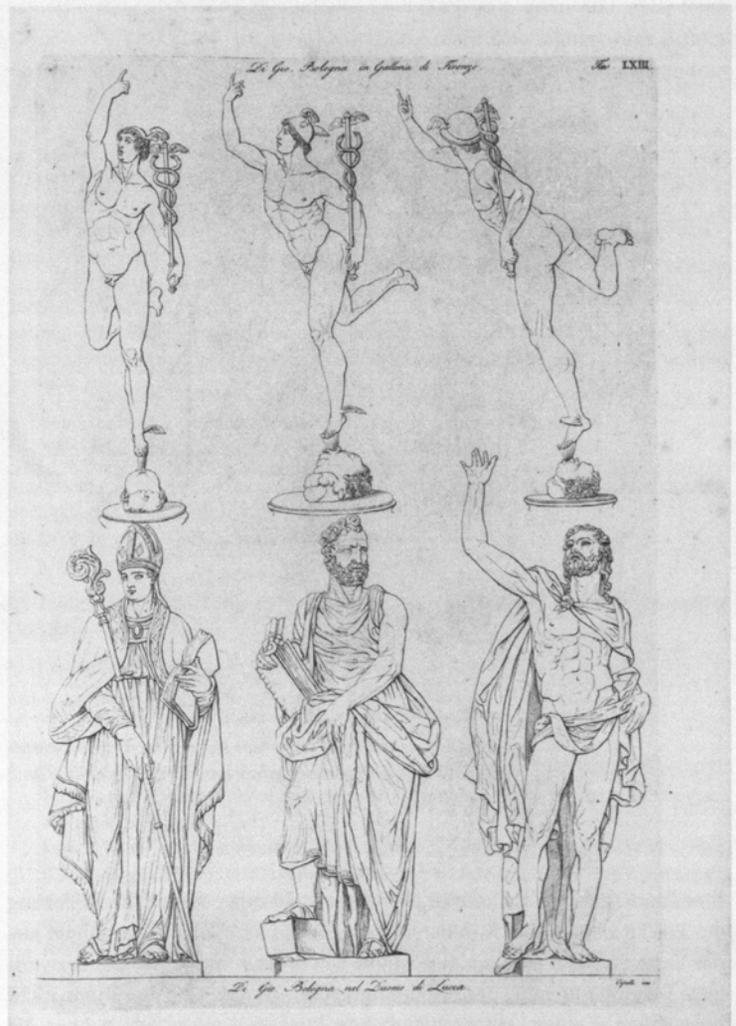




Abb. 58: Ruggieri nach Francesco Hayez, Der Kopf des Perseus und der Venus Italica von Canova, der Kopf des Apoll von Belvedere und der Venus Medici, Radierung. Aus: Cicognara 1813–1818, Tafelteil 3, Taf. XL

Handbuch (Kat.-Nr. 14) zehren. Wie diese Tafel zeigt, dienen die Isolierung der Werke als aus dem Kontext herausgelöste Exempel, die Aufnahme aus der Vorderansicht und aus Augenhöhe sowie die vom Blattformat erzwungene Vereinheitlichung der Abbildungsgröße – Skalen sind den Tafeln nicht beigegeben – einem stilgeschichtlichen Interesse; sie mindern aber die

Plastizität und das Eigengewicht der Figuren. Während die monumentalen Marmorstatuen aus dem Dom zu Lucca auf der Grundlinie aufgereiht sind, »schwebt« der kleinere bronzene Merkur mit seinem Postament immaterialisiert auf dem Papiergrund und kollidiert dabei mit den Köpfen der Lucceser Figuren.

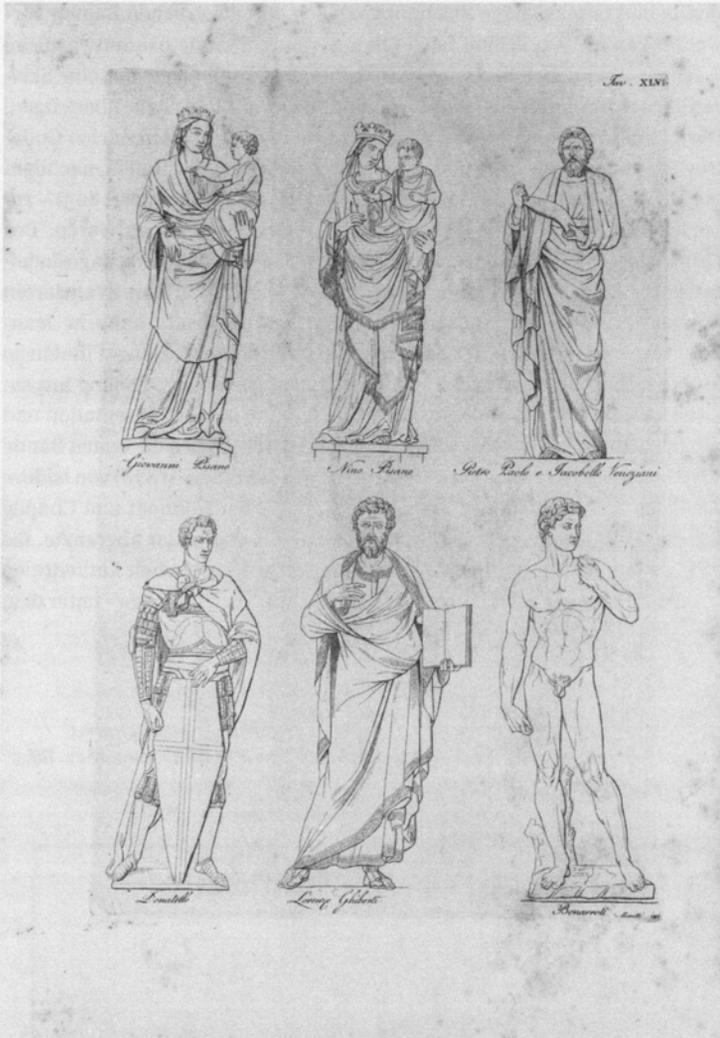


Abb. 59: Moretti, Beispiele für die ersten drei Perioden aus der Geschichte der Skulptur. Radierung. Aus: Cicognara 1813–1818, Tafelteil 3, Taf. XLVI

In den Nachträgen zur zweiten Auflage versucht Cicognara, das Argument der geschichtlichen Entwicklung auch im Bild wirksam werden zu lassen. Hatte er zuvor den Bildvergleich über größere Zeiträume hinweg durch die streng chronologische Reihung der Tafeln erschwert, nimmt er nun ein Verfahren aus der *Histoire de l'art* von Seroux d'Agincourt auf. Bereits gezeigte Statuen von Giovanni Pisano bis zu Canova stellt er in jeweils sechs Bildern identischer Größe auf einem Blatt zusammen und arrangiert so einen Bildbeweis, der die These von den fünf Epochen der nachmittelalterlichen italienischen Skulptur unterstützt: Der langsame Wiederbeginn im 14. Jahrhundert – drei Statuen – über die geschwinde Erneuerung unter Donatello und Ghiberti – zwei Statuen – bis zum Höhepunkt mit dem *David* Michelangelos ist das Thema der ersten Tafel; es folgt auf dem zweiten Blatt die lange Periode des Verfalls – vier Statuen von Bandinelli, Bernini, Rossi, Pacilli –, die mit Canovas *Paris* und der *Terpsichore* überwinden ist.

Wie Winckelmann und Seroux versucht Cicognara, zwischen einem rein historischen Vorgehen und der Überzeugung zu vermitteln, daß in der Kunst der Griechen ein normsetzender Höhepunkt der Kunst erreicht war. Dieser nicht aufzulösende Widerspruch spiegelt sich auch in den Tafeln zu Canova. Der letzte Teil der *Storia* ist eine üppig mit Illustrationen versehene Monographie zu Leben und Werk des Künstlers, der als einziger Bild-

hauer auch im Porträt – nach dem Selbstbildnis von 1812 – erscheint. Ausführlich diskutiert Cicognara den *Perseus* und die *Venus Italica*, die nach dem Willen ihrer Auftraggeber die von den Franzosen nach Paris verbrachten antiken Meisterwerke, den *Apollo von Belvedere* und die *Venus Medici*, ersetzen sollten. Cicognara vergleicht altes und neues Werk ausgiebig und entkräftet in eingehenden Beschreibungen den Vorwurf, Canova sei hier nur als Kopist tätig gewesen.<sup>3</sup> Auf den Tafeln sind die Köpfe von Werken Canovas ihren jeweiligen Vorbildern aus der Antike gegenübergestellt (Bd. III, Taf. XL/XLI). Der Vergleich ist jedoch, anders als die Tafeln selbst glauben machen, nicht kunsthistorisch, sondern in der alten Form des Paragone angelegt. Der Entscheidung aber weicht Cicognara aus: »Non pare vi sia luogo assolutamente di pronunciare fra due opere, che hanno un sommo merito relativo.«<sup>4</sup>

Die Zwiespältigkeit des Werks ist den klassizistischen Grundüberzeugungen des Autors, dem Wunsch, breite Leserkreise zu bedienen, und den politischen Verhältnissen geschuldet. Als Kenner und Freund Canovas muß Cicognara die Werke aus der Zeit des »Verfalls« verurteilen, zumal er nicht nur für die Experten in der Geschichte der Künste, sondern auch für Künstler schreibt. Diesen gilt auch die Rücksicht, breite Angaben über die Kontroversen der Experten zur Geschichte der Skulptur zu unterlassen. Mit der Widmung an Napoleon bekennt sich Cicognara als Verehrer des Kaisers. Die Verbringung zahlloser Kunstwerke nach Frankreich im Zuge der napoleonischen Feldzüge in Italien hätte das Verhältnis trüben können; aber anders als Malerei und antike Plastik war die neuzeitliche Skulptur von den Transporten nicht betroffen. So festigte nicht das Musée Napoléon, sondern das Werk Cicognaras in den »oggetti piu importanti« (Bd. I, S. 17) den Kanon der neueren italienischen Skulptur. Dies hielt lange vor, denn erst 1864 legte Charles Perkins seine wiederum sorgfältig nach Zeichnungen des Autors illustrierten *Tuscan Sculptors* vor,<sup>5</sup> die das umfassendere Werk Cicognaras jedoch nicht ersetzen konnten.

KK

#### Literatur:

Haskell 1982. – Malamani 1888, Bd. 2, S. 32–164, 223–241. – Fedi 1990, S. 133–239. – Haskell 1995, S. 216–219. – Steindl 1997. – Gallo 1998.

#### Bibliographische Angaben:

Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt [4 Bde., Venedig 1813–1818].

[...] Volume primo [Vignette] In Venezia nella tipografia Picotti MDCCXIII [VI, Titel, Widmung], 486 S. [Zwischentitel, Text], [II, Index]

Storia della scultura [...] sino al secolo XIX. [...] Volume secondo [Vignette] In Venezia nella tipografia Picotti MDCCXCVI. [II, Titel], 459 S. [Zwischentitel, Text], [III, Index]

[...] Volume terzo [Vignette] In Venezia nella tipografia Picotti MDCCXVIII. [II, Titel], 323 S. [Zwischentitel, Text], [LXIV, Index, Verzeichnis der Tafeln, Index des Gesamtwerks]

[...] [Tafelband, 1808–1818]

Taf. I–XLIII, Taf. I–XC, Taf. I–XLVIII [Radierungen]

#### Anmerkungen:

- 1 Storia della scultura [...], Prato: Fratelli Giachetti, 1823–1825, sieben Textbände (oktav), ein Tafelband (folio). Auf die Schwierigkeiten mit der habsburgischen Zensur gehe ich hier nicht ein.
- 2 Lanzis Werk wurde erstmals in der verkürzten französischen Ausgabe illustriert (Lanzi, Luigi: Traduction abrégée de la Storia Pittorica della Italia, de l'Abbé Lanzi, ou Histoire des Principaux peintres des Écoles d'Italie, Paris: Rey et Gravier, 1823).
- 3 Vgl. Fedi 1990, S. 203–207.
- 4 Bd. III, S. 254f.: »Es scheint hier absolut nicht der Ort zu sein, sich zwischen beiden Werken auszusprechen, die einen höchsten und relativen Verdienst besitzen.«
- 5 Perkins, Charles: Tuscan sculptors, their lives, works, and times. With illustrations from drawings and photographs, 2 Bde., London 1864.

**François-Théodore de Jolimont,  
Jean-Geoffroy Schweighaeuser und Alexandre Du Mège  
Cathédrales françaises dessinées d'après nature et  
lithographiées par Nicolas-Marie-Joseph Chapuy.  
13 Teile in 24 Lieferungen.  
Paris: Engelmann et C<sup>ie</sup>, 1825–1831.**

27,5 x 34 cm  
Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Sq 7/1103  
(= Strasbourg)  
München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Gall.g. 140 u (1–13)

Die Bilder sollten einen bleibenden Eindruck hinterlassen: 1823 traf der frühere Ingenieur François-Gabriel-Théodore Buset de Jolimont, der durch die veränderten politischen Verhältnisse ohne Anstellung war, auf den ehemaligen Ingenieur der Kriegsmarine Nicolas-Marie-Joseph Chapuy, der sich nach Napoleons Sturz ebenfalls neue Verdienstmöglichkeiten schaffen

mußte und bereits einige Zeichnungen nach mittelalterlichen Bauten vorweisen konnte. Am Schluß blieb Chapuy weiter der alleinverantwortliche Zeichner, aber neben ihm wurden andere Künstler beteiligt, die seine Skizzen umsetzten, Staffagefiguren erfanden, alles auf den Stein übertrugen. Der damals renommierteste lithographische Verleger Frankreichs, Godefroy Engelmann, engagierte sich ab 1826 beim Druck der Tafeln, nachdem die ersten Hefte – zu Paris (1823), Amiens (1824) und Orléans (1825) – zunächst bei dem weniger geübten Leblanc herausgekommen waren. Der Druck des Textes fiel an die in der Nachbarschaft Engelmanns angesiedelte Imprimerie Gœtschy. Und Jolimont, der Zugang zu den avancierten Mittelalterstudien der Antiquaires de Normandie besaß, hatte in Jean-Geoffroy Schweighaeuser (Straßburg) sowie Alexandre Du Mège (Toulouse) zwei der besten Gotikforscher für sein Projekt gewonnen. Es ging um ein sicheres Einkommen, aber auch um das Studium, um die Präsentation und um die Erhaltung der gotischen Bauten. Den Markt hatten die ersten Bände der *Voyages pittoresques dans l'Ancienne France* (1820–1878) von Isidore Taylor und Charles Nodier präpariert. Hier setzten Jolimont und Chapuy an, doch mit einem Produkt, das sich von den *Voyages* klar abgrenzte. Bis 1831 erschienen 115 lithographische Blätter zu 13 gotischen Kathedralen Frankreichs, wobei die Hefte sowohl einzeln wie auch als Folge – unter dem

Abb. 60: Nicolas Chapuy, Westportale der Kathedrale von Reims, Kreidelithographie.  
Aus: *Vues pittoresques de la cathédrale de Reims*, 1826, Taf. 1

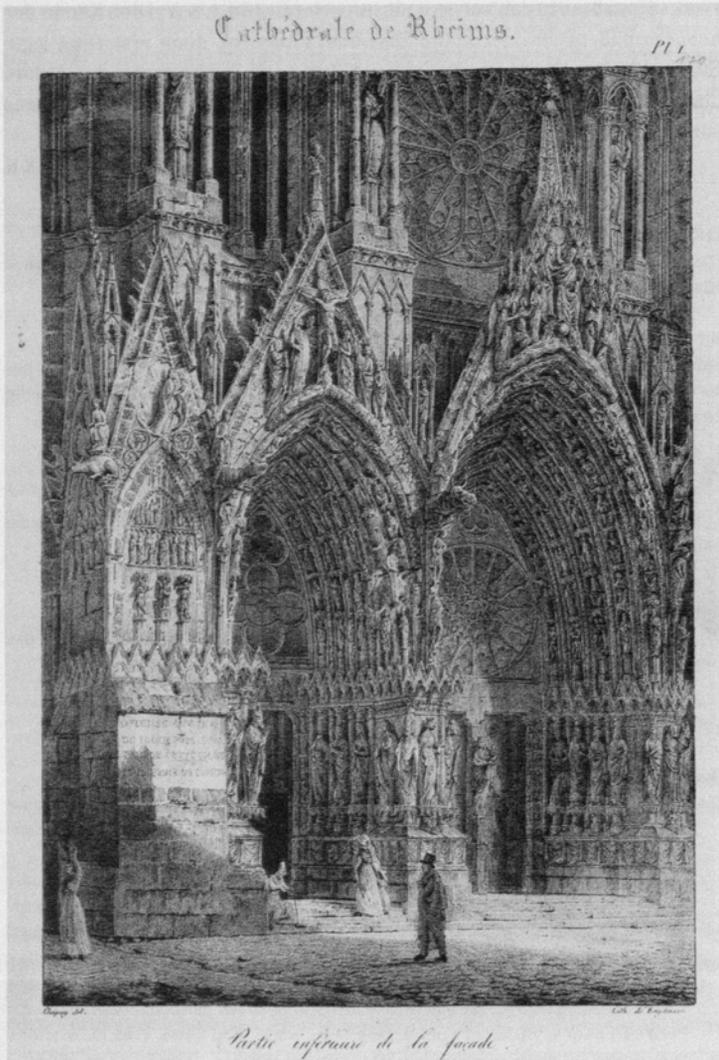
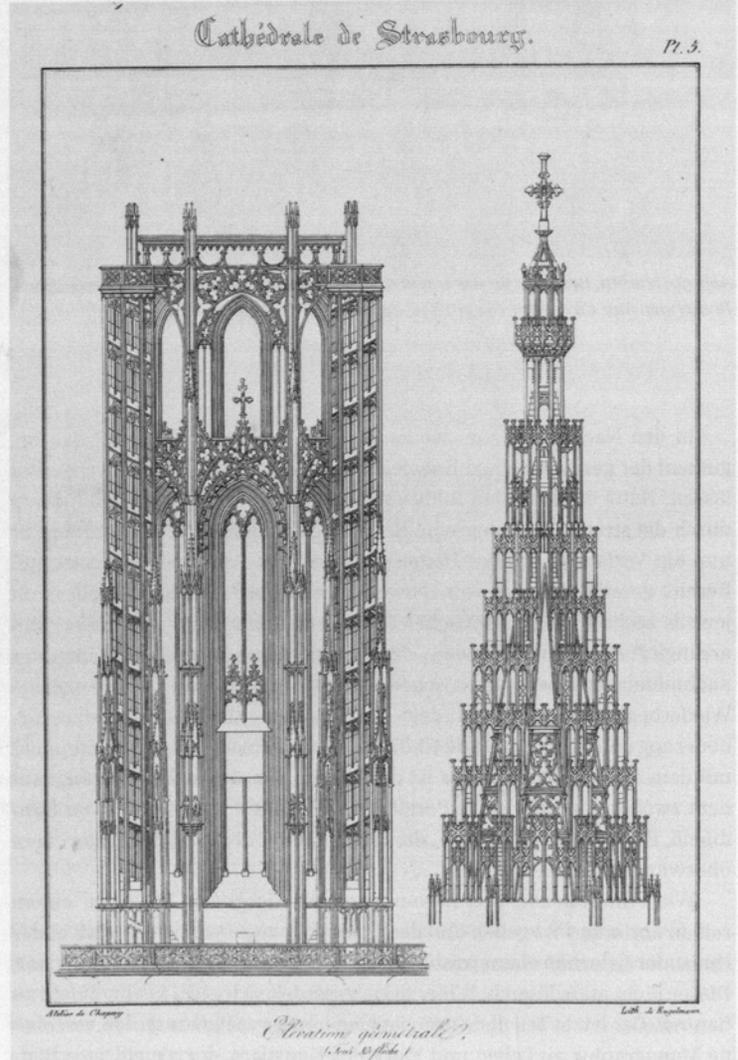
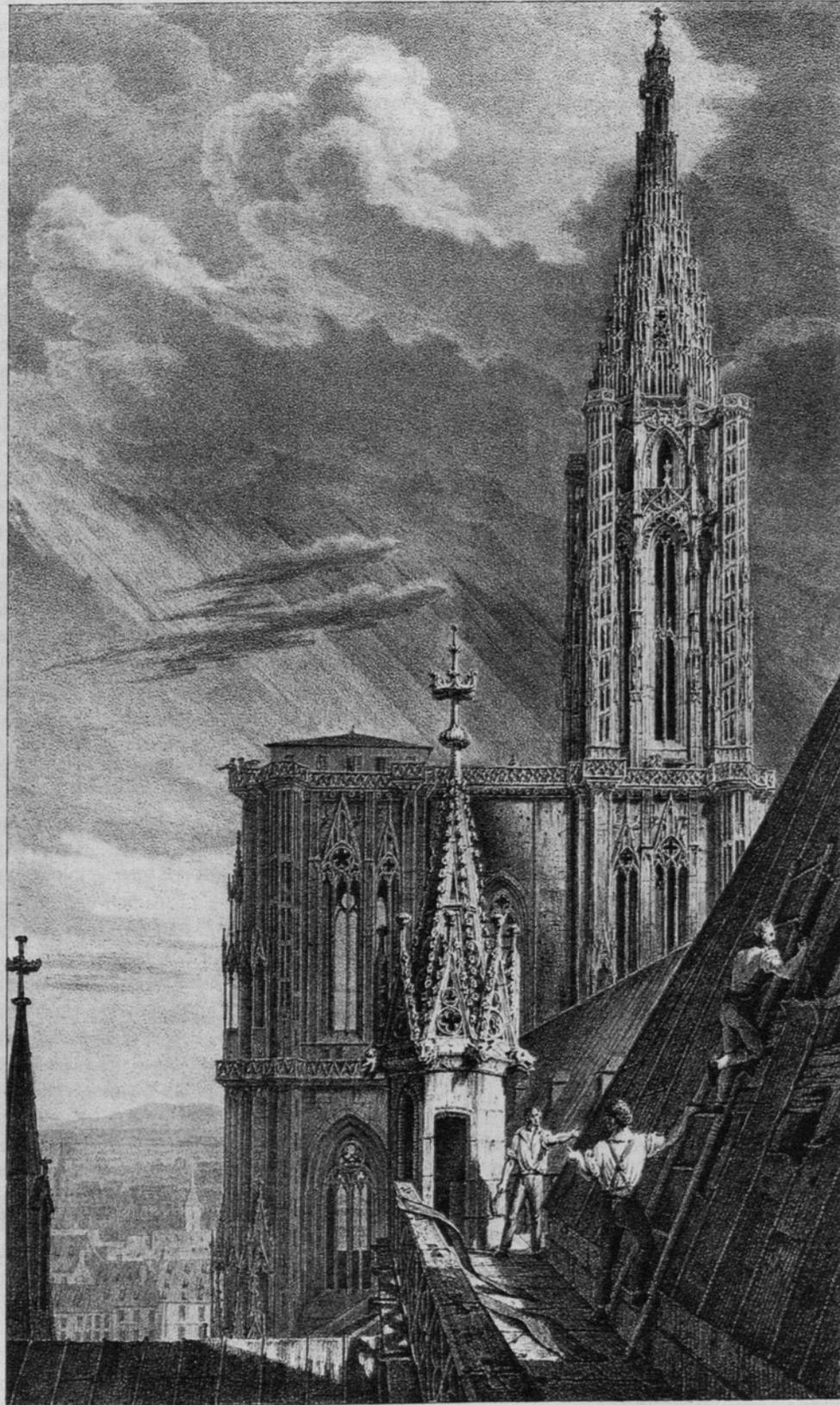


Abb. 61: Nicolas Chapuy, Die oberen Geschosse des Straßburger Münsterturms, Federlithographie.  
Aus: *Vues pittoresques de la cathédrale de Strasbourg*, 1827, Taf. 5





Chapuy del.

Lith. de Kugelmann

Abb. 62: Nicolas Chapuy, Ansicht des Straßburger Münsterturms vom Oktogon aus, Kreidelithographie.  
Aus: Vues pittoresques de la cathédrale de Strasbourg, 1827, Taf. 6

nachträglichen Gesamttitel vereint – große Verbreitung erfuhren. Von 15 (Reims, Straßburg, Chartres) bis zu fünf (Autun, Arles, Dijon, Senlis) Veduten oder Rissen hinab reicht die Zahl der Blätter, von 54 (Straßburg) bis zu nur acht (Senlis) Seiten der Umfang der Erläuterungen, die die Gebäude einer klaren Gewichtung unterziehen. Noch aber hat die Stilgeschichte die Bauten des Languedoc nicht aus der allgemeinen Entwicklung ausgeschieden, so daß das Werk mit Du Mège als Textverfasser Arles und Albi gleichberechtigt neben den Kathedralen der Ile-de-France und in Burgund behandelt. Allein die Normandie fehlt – hier war wohl die Konkurrenz von Taylor/Nodier zu stark.

Jede Kathedrale wird in Kreidelithographien in wenigstens einer Totale des Außenbaus wie des Inneren gezeigt. Hinzu kommen Ansichten von Teilen der Kirche, von Portalen oder Anbauten, von Blicken in und aus dem Chorumgang sowie Details des Skulpturenschmucks, die wie die Grund- und Aufrisse in exakter Federlithographie präsentiert werden. Schon in den ersten Heften fand Chapuy zusätzlich jene Typen von Veduten, die sein Werk von parallelen Unternehmungen absetzen: Das Motiv des Abbruchs von Häusern im Umfeld der Kathedrale (Amiens, Orléans, Dijon), den Blick von Osten über die Dächer auf die gegen den Himmel aufragenden Türme (Orléans, Straßburg) sowie die Einsicht in das Strebewerk (Amiens, Orléans, Chartres).

Mehrfach wechselt also die Perspektive des Betrachters,<sup>1</sup> ohne daß in der Reihung der Tafeln ein Prinzip – etwa das eines Rundgangs – zu erkennen wäre. Zwar steht nie das Interieur der ersten Totale des Äußeren voran, aber im übrigen sind Ansichten des Außenbaus und des Inneren vermischt, ebenso Gesamtansichten und Details oder Veduten, die vom Hauptniveau, von den Emporen oder den Dächern aus aufgenommen sind, ferner Ansichten bei hohem oder niedrigem Sonnenstand, mit Wolken oder gar Schnee. Einen Perspektivwechsel bedeutet auch das Springen zwischen Totale und größeren Ausschnitten des Baus in der Einzelheiten verunklarenden Kreidelithographie einerseits, den exakten Rissen und Detailansichten von Bauteilen in der Federlithographie andererseits. Die Lithographie sei »plus libre, plus original, plus rapide que le burin, le crayon hardi des lithographes semble avoir été inventé pour fixer les inspirations libres, originales et rapides du voyageur qui rend compte de ses sensations« – so hatte Charles Nodier die Wahl der Technik für die *Voyages pittoresques* begründet.<sup>2</sup> Chapuy verwendete nur im ersten Heft (Paris) ausschließlich Kreidelithographien, ab dem zweiten Band (Amiens) war er doch überzeugt, daß sich für Details, insbesondere der Bauplastik, die exaktere Federlithographie besser eigne, und kombinierte von da an die beiden Verfahren mit ihrem so konträren Erscheinungsbild.

Der Text bietet ähnliche Wechsel, wenngleich nicht in derselben Reihenfolge wie die Tafeln. Dort folgt auf die Fixierung des ersten Gesamteindrucks und eine erste Wertung die aus Quellen und Befunden am Objekt erarbeitete Baugeschichte. Im Zweifelsfall sei dem Stilvergleich zwischen den Beispielen mehr zu trauen als den Schriftquellen; denn »l'âge d'un monument est souvent mieux écrit dans la disposition et la forme des pierres que dans les relations de tant d'historiens inexacts«.<sup>3</sup> Anschließend wird der Leser um den Außenbau, dann in das Innere geführt. Dabei kann aus Platzgründen weder alles erwähnt noch ikonographisch aufgeschlüsselt werden. Der Wechsel der Perspektive, den Text und Bilder gleichermaßen unzureichend präsentieren,<sup>4</sup> wird von Schweighaeuser am Turm des Straßburger Münsters thematisiert: »Les jours divers et multipliés, ménagés à travers cette tour, produisent, surtout dans l'éloignement, une variété d'effets surprenans. A mesure qu'on change de position, on la voit présenter tantôt un faisceau de colonnes étroitement unies, tantôt le même faisceau percé de mille ouvertures, disséminées comme au hasard, et puis trois ou quatre grandes colonnes détachées [...]. En même temps les tourelles des escaliers prennent une transparence plus ou moins grande, selon qu'on les voit se dessiner isolément ou bien se cacher l'une l'autre (1).

[= Anm.] Quelques-un de ces effets sont présentés par les planches 1.re, 2.e, 5.e et 6.e; mais ils sont encore plus frappans à une plus grande distance de l'édifice.«<sup>5</sup> Im subjektiven Eindruck des Besuchers wie des Betrachters, des Autors wie des Lesers, wird die Vielfalt der Fernansichten genauso wie die aus der Analyse der Daten und der Details gewonnene historische Kenntnis zusammengeschlossen. Staffagefiguren im Vordergrund sowie ungewöhnliche Schrägblicke auf den Bau suggerieren dem Betrachter, er erfahre beim Blättern in den Veduten das Seherlebnis der Kathedrale – fast, denn nur vor und im Objekt kann der »Beobachter« das Ganze und jeden Teil des Gebäudes vollständig genießen: »Là seulement l'œil se dirige à volonté sur tous points, rien n'échappe à son active curiosité, et l'esprit peut juger avec plus de certitude.«<sup>6</sup> Dennoch ist es für die »Wissenschaft von der Kunst« von Nutzen, daß den Veduten exakte Risse beigelegt sind. Nur im Wissenschaftler, der sensibel genug bleibt, das bewundernde Staunen vor dem Monument vergangener Zeiten nicht zu scheuen, treten analytisches und sinnliches Erkenntnisvermögen zum vollen Genuß des Baus zusammen. Die Synthese der Perspektiven wird daher nicht vorgegeben; sie ist von jedem kongenialen Benutzer der Publikation zu leisten. Die Tafeln zu den Bauten stehen ebenso unvermittelt hintereinander wie die einzelnen Baumonographien.

Was Taylor/Nodier als *Voyages pittoresques* vorführen, wird indes in den *Vues pittoresques* verhalten korrigiert. Das Bild vergangener Größe datieren Taylor/Nodier durch die vage mittelalterliche Staffage in eine unbestimmte Ferne zurück. Zwar bleibt es in Chapuys Werk wie bei seinen Konkurrenten den Texten überlassen, die Schuldigen für die Gefährdung der mittelalterlichen Bauten zu benennen – die Banausen vergangener Jahrhunderte genauso wie die politischen Umstürzler der jüngsten Vergangenheit. Zwar wird in beiden Werken der beklagenswerte Zustand der Kathedrale als Resultat langer Vernachlässigung, als ein Zurückfallen des Steinbaus in das Reich der Natur, vorgeführt: So warnt Chapuy nicht vor den Folgen von Revolution, sondern allenfalls vor zerstörerischem Kinderspiel bei den Portalen der Reimser Kathedrale (Reims, 1826, Taf. 1). Aber nur bei Chapuy ist die Kathedrale in der Gegenwart angekommen: Der Telegraph auf dem Oktogon des Straßburger Münsters, ein Symbol für die Umnutzung der Bischofskirche, ist auf drei Tafeln gezeigt. Die Kathedrale dient freilich wieder dem christlichen Kultus; Männer, Frauen und Kinder jeden Standes sind im Gebet und bei der Beichte zu sehen, aber im Langhaus von Notre-Dame in Paris hört nur eine kleine, in der Weite des Kirchenschiffs verlorene Menge die Predigt. Gegen die sporadische religiöse Nutzung der Kathedralen und gegen das Desinteresse der Gläubigen an den ästhetischen und historischen Qualitäten der Architekturen steht die profane Neugier der Forscher, deren Aufmerksamkeit auf den Bau und seine Bestandteile gerichtet ist. Doch noch halten sich naive Nutzung und professionelle Wißbegier die Waage: So gibt es nur spärliche Anzeichen, daß die Kathedrale der Nachwelt erhalten bleibt. Die wenigen Arbeiter im Turm der Chartreter Kathedrale sind gegenüber der Wucht des Gebälks ohnmächtig; andere richten das Innere der Bauten notdürftig für den Gebrauch her (Paris, Straßburg, Albi). Aber in den machtvollen Aktionen zum Freiräumen des Vorfelds der Kirchen kündigt sich an, daß die aus ihrem städtischen Gewebe herauspräparierte Kathedrale für neue Interessen bereitsteht.

KK

#### Literatur:

Golbéry 1849. – Lang 1948. – Ausst.-Kat. Mulhouse 1963. – Guinard 1966. – Durliat 1974. – Ausst.-Kat. Paris 1979, S. 85–91 mit Nr. 203 (Durliat), 105–109 mit Nr. 246–265, 111–116 (Vergnolle).

#### Bibliographische Angaben:

Cathédrales françaises dessinées d'après nature et lithographiées par [Nicolas-Marie-Joseph] Chapuy [... 13 Teile in 24 Lieferungen], Paris, Chez [Godefroy] Engelmann et C<sup>ie</sup> [...] 1825–1831.

Vues pittoresques de la cathédrale de Paris, et détails remarquables de ce monument, dessinés par Chapuy, ex-officier du génie militaire, ancien élève de l'école polytechnique; Avec un texte historique et descriptif par François. [Théodore]. de Jolimont, ex-ingénieur; auteur de plusieurs ouvrages sur les antiquités et les mœurs du moyen âge, membre de l'académie des sciences, belles lettres et arts de Caen, de la société des antiquaires de Normandie, de celle d'émulation de Rouen et autres sociétés savantes. Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes, éditeurs, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1826.

[IV, Titel, Erläuterung zu den Tafeln], 16 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 10 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale d'Amiens [...] dessinés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par F. T. de Jolimont [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes, éditeurs, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1826.

18 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 10 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale d'Orléans [...] dessinés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par F. T. de Jolimont [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes, éditeurs, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1825.

16 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 10 ungezählte Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale de Reims [...] dessinés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par F. T. de Jolimont [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes, éditeurs, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1826.

8 S. [Titel, Text]

[zugehörig: Taf. 1–10 des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Description des Cérémonies du Sacre du Roi Charles X. [s. l., s. d.]

16 S. [Titel, Text]

[zugehörig: Taf. 11–15 des Tafelteils, Kreidelithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale de Strasbourg [...] avec un texte historique et descriptif par Jean. G[eoffoy]. Schweighaeuser, professeur à l'académie de Strasbourg, correspondant de l'Institut, membre de plusieurs sociétés littéraires. Strasbourg, F. G. Levrault, Imprimeur – Libraire, rue des Juifs, N<sup>o</sup>. 33. – 1827.

54 S. [Titel, Text], III, Erläuterung zu einer Tafel]

[zugehörig: 15 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale de Sens [...] dessinés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par F. T. de Jolimont [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes, éditeurs, rue du Faub. Montmartre, N<sup>o</sup>. 6. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1828.

16 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 5 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale d'Auxerre [...] dessinés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par F. T. de Jolimont [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes, éditeurs, rue du Faub. Montmartre, N<sup>o</sup>. 6. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1828.

12 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 5 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale de Chartres [...] dessinés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par F. T. de Jolimont [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes, éditeurs, rue du Faub. Montmartre, N<sup>o</sup>. 6. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1828.

30 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 15 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale d'Arles [...] dessinés et lithographiés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par Alexandre du Mége, de la Haye, ex-ingénieur militaire, chevalier d'Eperon d'or et de plusieurs autres ordres militaires et religieux, membre de la société royale des antiquaires de France, de l'académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse, etc. etc. Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes, éditeurs, rue du Faub. Montmartre, N<sup>o</sup>. 6. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1829.

20 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 5 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale de Albi [...] dessinés et lithographiés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par Alexandre du Mége [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes de la Chambre et du Cabinet du Roi, éditeurs, rue du faubourg Montmartre, N<sup>o</sup>. 6. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1829.

20 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 9 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien; eine Tafel fehlt]

Vues pittoresques de la cathédrale de Dijon [...] dessinés et lithographiés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par F.-T. de Jolimont [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes de la Chambre et du Cabinet du Roi, éditeurs, rue du faubourg Montmartre, N<sup>o</sup>. 6. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 27. 1829.

18 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 5 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale d'Autun [...] dessinés et lithographiés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par F.-T. de Jolimont [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes de la Chambre et du Cabinet du Roi, éditeurs, rue du faubourg Montmartre, N<sup>o</sup>. 6. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 35. 1830.

10 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 5 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien]

Vues pittoresques de la cathédrale de Senlis [...] dessinés par Chapuy [...] Avec un texte historique et descriptif par F.-T. de Jolimont [...] Paris, Chez Engelmann et C<sup>ie</sup>, Lithographes, éditeurs, rue du faubourg Montmartre, N<sup>o</sup>. 6. – Imprimerie de Gœtschy, rue Louis-le-Grand, N<sup>o</sup>. 35. 1831.

8 S. [Titel, Text]

[zugehörig: 4 Taf. des Tafelteils, Kreide- und Federlithographien, eine Tafel fehlt]

[insgesamt 113 Taf., Kreide- und Federlithographien, separat nach Bauten gezählt]

#### Anmerkungen:

1 Vgl. Niehr 1999, S. 171f.

2 Nodier, zit. nach Éliane Vergnolle, in: Ausst.-Kat. Paris 1979, S. 109: »... freier, origineller, schneller als der Grabstichel. Die kühne Kreide der Lithographen scheint erfunden zu sein, um die freien, originellen und schnellen Inspirationen des Reisenden zu fixieren, der über seine Empfindungen berichtet.« Vgl. zuletzt Nadier, Jean-Marc: *Les voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France* du Baron Taylor, in: Bulletin de la Bibliothèque nationale 1991, S. 56–63.

3 Jolimont zu Chartres, S. 3ff.: »Das Alter eines Monuments steht oft in der Setzung und der Form der Steine besser geschrieben als in den Berichten ungenauer Historiker.«

4 Ebd., mit Anm. 13.

5 Schweighaeuser zu Straßburg, S. 26: »Die verschiedenen, vielfachen Durchbrechungen, die durch den Turm führen, zeigen vor allem aus der Entfernung eine Vielfalt von überraschenden Effekten. Wenn man den Standort wechselt, sieht man, wie der Turm bald ein Bündel von eng vereinten Säulen präsentiert, bald dasselbe Bündel von tausend, wie zufällig verstreuten Öffnungen durchbrochen und dann drei oder vier davon abgelöste große Säulen [...]. Gleichzeitig erhalten die Treppentürme mehr oder weniger große Durchsichtigkeit, je nachdem ob man sie vereinzelt sich abzeichnen oder den einen den anderen verbergen sieht. (1): Einige dieser Effekte sind auf den Taf. 1, 2, 5 und 6 zu sehen, aber sie sind aus größerer Distanz vom Bau noch frappierender.«

6 Jolimont zu Amiens, S. 12: »Dort richtet sich das Auge nach Belieben auf alle Punkte, nichts entgeht der Neugierde, und der Geist kann mit mehr Sicherheit urteilen.«

**Sulpiz Boisserée**  
**Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum**  
**13ten Jahrhundert am Nieder-Rhein.**  
**München: J. G. Cotta, 1830–1833.**

36,5 x 50,5 cm  
 Marburg, Universitätsbibliothek, XVla A 432 # (erste Ausgabe)  
 Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek,  
 E 902 gr (zweite Ausgabe)

Die selbständigen Arbeiten zur Kunst des Mittelalters aus der Feder Sulpiz Boisserées haben allesamt eine komplizierte Entstehungsgeschichte. Das liegt nicht zuletzt daran, daß die in gedruckter Form vorliegenden Werke zumeist Teile ursprünglich gänzlich anders, häufig sehr viel umfangreicher geplanter Vorhaben sind. Während man der Monographie zum Kölner Dom (Kat.-Nr. 35) den Torsoscharakter unschwer ansieht, da wesentliche, noch auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe angekündigte Partien fehlen, ist das zwei Jahre später erschienene Buch über die romanische Architektur des Niederrheins nicht ohne weiteres als Ausschnitt eines größeren Ganzen zu erkennen. Doch auch hier haben wir es mit einer aus der Not geborenen bescheidenen Version ehemals weit großzügigerer Planung zu tun: Seit den 1810er Jahren arbeitete Boisserée an einer Geschichte der deutschen Baukunst, die die Zeit vom frühen Christentum bis ins 16. Jahrhundert umfassen sollte.<sup>1</sup> Nachdem eine Verbindung mit der Monographie über den Dom aufgegeben war und auch die dort angekündigte separate Darstellung sich als illusorisch erwiesen hatte, blieb als Relikt allein die verhältnismäßig knappe Präsentation der Baukunst des 7. bis 13. Jahrhunderts. Und noch auf eine zweite, für Boisserée allerdings unerfreuliche Weise sind *Domwerk* und *Denkmale* miteinander verbunden. Denn die jüngere Publikation wird wie auch die Edition der Gemäldesammlung Verfügungsmasse bei den Verhandlungen mit dem Verleger Cotta, als es um Entschädigungen für das verlustreiche Projekt der Dommonographie geht. 1830 nimmt Cotta die im Entstehen begriffenen und offenbar lukrativen *Denkmale* »unentgeltlich« in seinen Besitz, um die für die abgeschlossene Publikation aufgelaufenen Kosten auszugleichen.<sup>2</sup>

Die enge Zusammengehörigkeit mit dem *Domwerk* bestätigt drittens aber auch die Leitidee, nach der das Buch über die vorgotischen Monumente konzipiert wurde. Denn Boisserée geht es um Entwicklungsgeschichte bis zur Einführung der Gotik. Sein Ziel ist es daher, »eine Reihe von Denkmälern aufzustellen, an denen man die wesentlichsten Veränderungen, welche während dem genannten Zeitraum in der romanischen Architektur statt gefunden, nachweisen, und dadurch den Uebergang zu der so ganz von ihr verschiedenen deutschen Baukunst begreiflich machen kann« (S. V). Die Idee war zuerst 1805 von Friedrich Schlegel formuliert worden.<sup>3</sup> Doch sie in der gebauten Realität zu verifizieren, stellt sich als nicht eben einfach heraus. Boisserée hat jedenfalls lange Zeit Probleme damit.<sup>4</sup> Indem es ihm schließlich doch gelingt, verleiht er dem Einfall seines Mentors auch eine neue Programmatik. Denn hinter dem Vorhaben steht nun nicht mehr allein die Absicht, deutsche Gotik und speziell die des Kölner Doms als Produkt einer über Jahrhunderte sich entfaltenden, autochthonen Kunst zu zeigen, sondern vor allem die Kathedrale am Rhein auch von dieser Seite her in ihrem Rang als nationales Monument zu zementieren.

Wann genau die Planungen für die *Denkmale* einsetzen, ist schwer zu sagen. Etwa zeitgleich mit dem Beginn der Arbeiten für den Dom, das heißt seit 1809, fertigt Boisserée Skizzen älterer Kirchen an. Aus den Folge-

jahren gibt es immer wieder Hinweise auf den Fortgang des Unternehmens. Konkret wird das Buchprojekt nicht vor der Veröffentlichung der ersten Lithographien 1823. Die Tafeln erscheinen in zwölf Lieferungen; diese Disposition war im Mai 1830 festgelegt, zum gleichen Zeitpunkt auch das endgültige Verzeichnis der Bilder vollendet worden.<sup>5</sup> Am Text hat Boisserée seit 1820 mit großen Unterbrechungen gearbeitet; im Januar 1827 ist der Prospekt dazu fertig.<sup>6</sup> Um die Jahreswende 1832/33 kann der Text vollendet werden, so daß die ersten gedruckten Exemplare zum 1. Mai 1833 in Händen des Autors sind.<sup>7</sup> Dieser Entstehungsprozeß gleicht dem der Dommonographie; allerdings ist die Zeitspanne vom Beginn der Produktion bis zur Fertigstellung sehr viel kürzer. Ähnlich wie in der Veröffentlichung über die Kathedrale treten zudem die schriftliche und die visuelle Demonstration des Sachverhalts auseinander. Dazu sind die Bilder als eigenständige Dokumente konzipiert, das heißt ihre Aussage ist auch ohne Erläuterung verständlich. Das bezieht sich vor allem auf die wiedergegebenen Details, deren Zugehörigkeit zu übergeordneten Teilen auch bei einem schnellen Betrachten der Tafeln sofort deutlich wird.

Die Aufgabe, die sich der Autor stellte, und die sich daraus ergebenden Notwendigkeiten waren klar. Um die formalen Veränderungen an der Architektur über den gewählten Zeitraum hinweg demonstrieren zu können, müssen die Bauwerke auf eine Chronologie hin festgelegt und in entsprechender Abfolge präsentiert werden. Die von Boisserée entwickelten Kriterien für die zeitliche Einordnung der Monumente stützen sich nun aber keineswegs in erster Linie auf den Formenbestand und dessen Interpretation. Entscheidendes Moment für eine Datierung und damit für eine Positionierung in der Geschichte sind allein aus Urkunden und Schriftquellen zusammengestellte Belege. Da Boisserée allerdings weder Quellenkritik noch historisch-kritische Formenanalyse betreibt und nie auch nur in Ansätzen versucht, antiquarisches Vorgehen und kunsthistorisches Sehen wirklich kurzzuschließen, kommt es immer wieder zu Konflikten hinsichtlich einer Abstimmung. Denn manchen Bau hätte er ohne die schriftlichen Dokumente anders datieren wollen. So aber folgt er den Urkunden und bezieht oftmals die für die einzelnen Orte frühesten Nachweise über einen Bau auf noch bestehende Monumente. Solchermaßen kommt er zu teilweise extremen zeitlichen Ansetzungen: Die Kölner Kirche St. Maria im Kapitol ist für ihn ein Werk des 7. und 8. Jahrhunderts (S. 3–7); Groß St. Martin gehöre im wesentlichen dem 10. Jahrhundert an (S. 7f.), ebenso die Ostpartien der Kirche in Andernach (S. 26f.). St. Aposteln in Köln fungiert als Bau des frühen 11. Jahrhunderts (S. 8f.); die Ostteile des Bonner Münsters setzt er in die Zeit vor 1100 (S. 30f.).

Bereits die Zeitgenossen haben die von Boisserée aus den Urkunden abgeleitete Chronologie und die daraus entwickelte geschichtliche Darstellung niederrheinischer Architektur der Romanik nicht akzeptiert. Zu den prominentesten Kritikern zählen Franz Kugler und Johann Claudius von Lassaulx.<sup>8</sup> Zwei Punkte werden von ihnen als revisionsbedürftig hervorgehoben: die Frühdatierung und die Entwicklung. Für das 7. bis 10. Jahrhundert seien fast keine Denkmäler mehr erhalten, so daß Aussagen über die Architektur dieser Zeit kaum möglich schienen. Auch gebe es keinen logisch stringenten Weg hin zur gotischen Baukunst des 13. Jahrhunderts; von daher sei es verfehlt, in der älteren Architektur formale oder motivische Voraussetzungen für Späteres zu suchen. Diese Kritik stützt sich auf eine in der jüngeren Wissenschaft ausgeprägte kritische Formenanalyse, die mit Hilfe eingehender Vergleiche zu einer sehr genauen Bestimmung von Stilstufen innerhalb der mittelalterlichen Baukunst gelangt war und deshalb längst Klarheit über die Datierung einer Reihe von Denkmälern geschaffen hatte.

Da Boisserée seine Architekturgeschichte im wesentlichen auf schriftliche Nachrichten stützt, ist die Abbildung im Buch von vornherein auf eine untergeordnete Rolle reduziert. Jedenfalls sind Illustrationen als wirklich intensiv zu nutzendes Instrument einer kritischen Formengeschichte nicht vorgesehen. Deshalb auch kein Hinweis auf die Bilder im Text. Anders als

im *Domwerk* konnte Boisserée für jedes Gebäude nur eine sehr eingeschränkte Zahl von Tafeln einsetzen. Er verzichtet daher weitgehend auf Details und gibt statt dessen Risse und Ansichten, die einen Bau als Gesamtorganismus vor Augen führen. In ihnen wird äußerste Genauigkeit angestrebt, so daß die großformatigen lithographierten Tafeln ein bis dahin in dieser Sorgfalt nicht gekanntes Bildkompendium zur Baukunst darstellen. Auch hier ist der Bezug auf das *Domwerk* deutlich, denn der Maßstab ist der gleiche wie dort (S. VI).

Für die Erscheinung der Gebäude gilt das ebenso. Wie im *Domwerk* soll sich im Buch über romanische Architektur die Abbildung sowohl von der technischen Zeichnung als auch von der malerischen Wiedergabe unterscheiden. Dennoch bemüht Boisserée sich nach wie vor um ein Lebendigkeit evozierendes Bild, das den Eindruck des Bauwerks auch im Kleinen als authentisches Erleben des Originals zu sichern sucht. Zwei Sorten von Illustration dienen dazu, dieses Ziel zu erreichen: Bauaufnahmen in Rissen, Schnitten und Ansichten sowie Rekonstruktionen alter Zustände oder aber längst verschwundener Anlagen, die Auskunft über eine architektonische Struktur geben. (Einige wenige Tafeln mit Werken angewandter Kunst – zum Beispiel das Antependium von Großcomburg [Taf. XXVII, XXVIII], die Holztür von St. Maria im Kapitol [Taf. IX] oder Taufsteine [Taf. XXIII, XXIV] – fügen sich dem Konzept nur schwer ein, verraten aber den ursprünglich sehr weit gesteckten Rahmen des Unternehmens.) Die Architekturwiedergaben sind mit Licht- und Schattenangaben plastisch aufgerüstet und gehen somit bewußt über eine rein technische Abbildung hinaus. Daneben stehen »nach der Natur« aufgenommene Bilder, welche die Bauten in ihrer aktuellen Umgebung zeigen und dabei teilweise auf vertraute Motive und Perspektiven zurückgreifen.

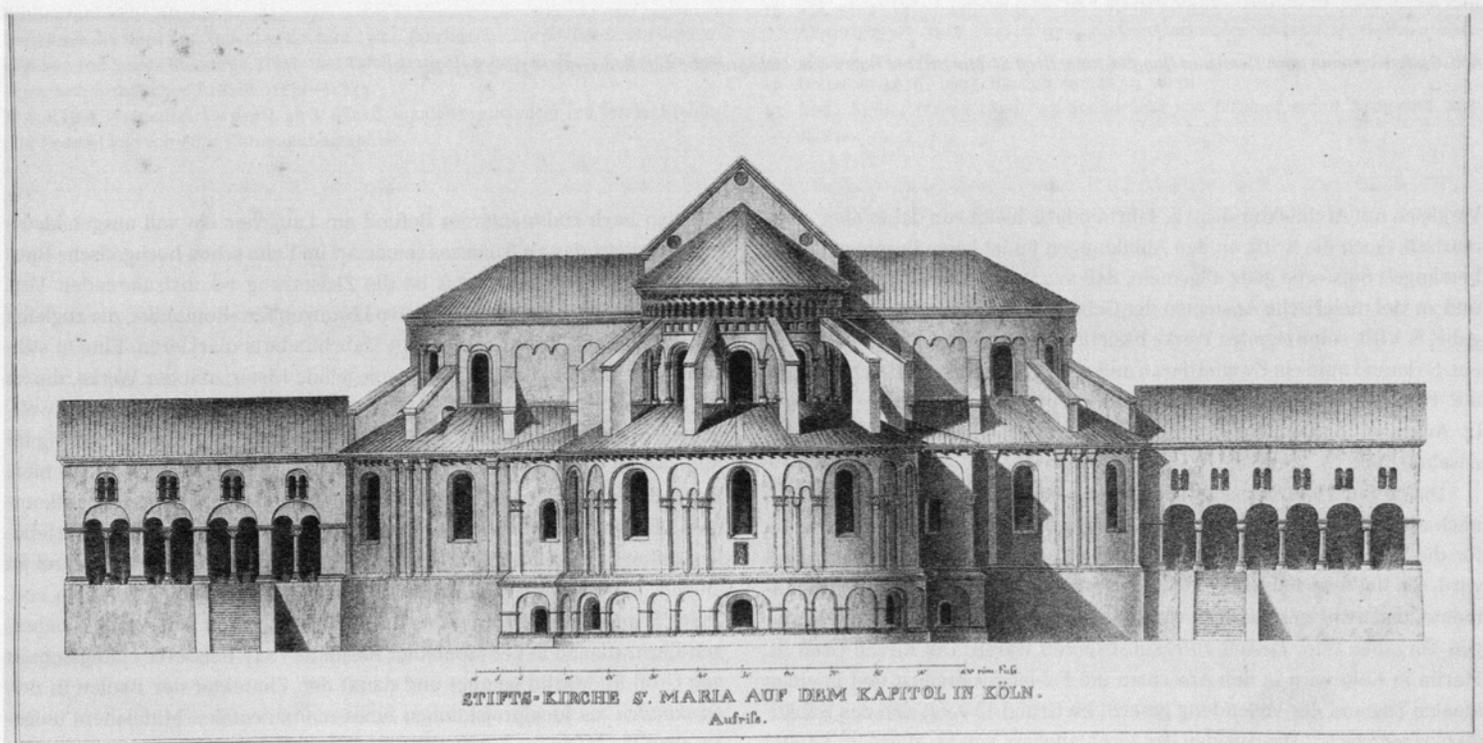
Für die Zeichnungen hatte Boisserée eine Reihe prominenter Künstler gewinnen können: J. M. Schauss, Domenico Quaglio, Johann Claudius von Lassaulx, Maximilian Heinrich Fuchs, Heberle und andere, die zum Teil gleichzeitig am *Domwerk* beteiligt sind, arbeiten auch für die *Denkmale*

(S. VI). Weniger bekannt die Namen der Lithographen: Bergmann, Hegi, Kurz, Müller. Letztlich aber verantwortet der Herausgeber selbst die Erscheinung der Monumente im Bild. Denn er greift nicht nur korrigierend ein; auch an den Stellen, wo es um Ergänzung oder Rekonstruktion des Bestands geht, ist er die entscheidende Instanz.

Für die moderne Wissenschaft, die sich skrupulöser Formenanalyse verschrieben hatte, waren diese Abbildungen trotz ihrer oftmals einzigartig ausgearbeiteten Genauigkeit allerdings nur eingeschränkt brauchbar. Die Kritik Franz Kuglers bringt auf den Punkt, woran es in den Augen der jüngeren Forscher mangelte. Einerseits fehle ein unparteiischer, quasi naturwissenschaftlicher Blick auf das Detail; andererseits störe die zu weit gehende »Ausmalung« der Ansichten: Eine Ergänzung um die Aufnahme von kleinsten Bausteinen der Architektur würde »das Werk nicht verteuert haben, wenn die zumeist überflüssige Schattenangabe bei Aufrissen und Durchschnitten, so wie der noch weniger notwendige Unterdruk mit einer gelben Platte, darin die Lichter ausgespart sind, unterblieben wäre«. So aber entstünde ein Eindruck von zwitterhaftem Charakter, der das Werk weder als Publikation für eine größere Öffentlichkeit noch für ein kleines Fachpublikum ausweise: »Für den Laien sind wesentlich nur die perspektivischen Ansichten, nicht jene Risse; und der Kenner weiss sich in blossen Linearzeichnungen, mit Hülfe des Grundrisses, schon zurechtzufinden.«<sup>9</sup>

Abgesehen von den privaten Aufzeichnungen im Tagebuch,<sup>10</sup> hat Boisserée erst in der zweiten Ausgabe seiner *Denkmale* öffentlich auf die Kritik reagiert. Die geäußerten Zweifel an seiner Chronologie der Architektur seien höchstens geeignet, »die kaum einigermaßen geordnete Geschichte unserer älteren Baukunst wieder in neue Verwirrung zu bringen« (2. Ausgabe, S. 4). Für ihn zählt allein die wichtige Aufgabe, nationale Historie als geordnetes Ganzes zu präsentieren. Eine intensive Auseinandersetzung mit den Argumenten der Gegner ist deshalb nicht zu finden, und der zur Zurückweisung des Unbehagens an Frühdatierungen dienende

Abb. 63: Köln, St. Maria im Kapitol von Osten, Lithographie. Aus: Boisserée 1830–1833, Taf. 4





Domenico Quaglio del. natur. del. in.

I. Bergmann lithogr.

ANSICHT DER ABTEIKIRCHE, ST MARTIN ZU KÖLN,  
von der Rhein-Seite.

Abb. 64: I. Bergmann nach Domenico Quaglio, Köln, Groß St. Martin vom Hafen aus, Lithographie. Aus: Boisserée 1830–1833, Taf. 10

Vergleich mit Architektur des 12. Jahrhunderts bleibt von daher eher summarisch. Auch die Kritik an den Abbildungen findet keine Resonanz. Zwar bemängelt Boisserée ganz allgemein, daß »zu wenig Messungen und Risse und zu viel malerische Ansichten der Gebäude« publiziert würden (2. Ausgabe, S. VIII), seine eigenen Werke bezieht er aber nicht in dieses Bedauern ein. So kann kaum ein Zweifel daran aufkommen, wer hier im Recht ist. Und die Hoffnung Boisserées, die Kritiker »werden sich mit mir einigen« (2. Ausgabe, S. 5), macht unmißverständlich klar, wie diese Einigung auszusehen habe.

Die im Buch vertretene und offensiv verfochtene Ordnung des Materials nach entwicklungsgeschichtlichen Kriterien ist allerdings nicht nur wichtig für die Stelle, an der das einzelne Bauwerk in diese Geschichte eingefügt wird. Sie hat entscheidende Auswirkungen auch für die Gestalt der Monumente, und zwar gerade dort, wo diese aus mehr oder weniger reichhaltigen Vorgaben oder Resten zu rekonstruieren waren. Die Kirche Groß St. Martin in Köln wird in den Ansichten um Fehlendes ergänzt und in einen idealen Zustand der Vollendung gesetzt; im Grundriß zeigt sich das Gebäude harmonisiert.<sup>11</sup> Die Apsiden des Kleeblattchors von St. Maria im Kapitol

erhalten nach rudimentärem Befund am Langchor ein voll ausgebildetes Strebesystem, das als frühestes seiner Art im Keim schon hochgotische Baustruktur demonstriert. Damit ist die Zielsetzung rekonstruierenden Vorgehens klar: Es entstehen normative Lösungen für »Romanik«, die zugleich Schritte hin auf Architektur des 13. Jahrhunderts markieren. Eine in stilistisch heterogenen Bauteilen sich spiegelnde Historizität der Werke, die zu Boisserées Zeiten noch deutlich auszumachen war, bleibt hingegen weitgehend ausgeklammert. Die statt dessen betriebene gezielte Stilisierung im Bild verliert sich allerdings hinter der Fassade scheinbar perfekt inszenierter Realität, die kaum Zweifel an der Gültigkeit der Visualisierung aufkommen läßt. Dies macht die auch einzeln zum Preis von 15 Groschen vertriebenen Lithographien geeignet, um als Vorbild in zeitgenössischer Malerei zu dienen, wo diese ein mittelalterlich-stimmiges Ambiente vermitteln soll. Julius Schnorr von Carolsfeld zum Beispiel hat für ein Bild seiner Nibelungen-Illustrationen in der Münchner Residenz 1847 Boisserées Längsschnitt von Groß St. Martin genutzt und damit den Charakter der Bauten in den *Denkmälen* als Idealprojektionen eines monumentalen Mittelalters unterstrichen.<sup>12</sup>

Es bleibt zu fragen, inwieweit der Medienwechsel vom Kupferstich im *Domwerk* zur Lithographie in den *Denkmalen* nicht allein ein reproduktionstechnisches Phänomen darstellt, sondern darüber hinaus programmatisch zu werten ist. Vermutlich wurde mit den kommerziellen Erfahrungen der Monographie im Rücken für den Überblick eine »billige« Lösung angestrebt. Diese mußte man jedoch keineswegs als minderwertig ansehen, denn die neue Reproduktionsmethode erfreute sich mittlerweile eines beachtlichen Ansehens. Zwischen 1807 und 1810 hatten Cotta und Gottlob Heinrich Rapp, der spätere Schwiegervater Boisserées, in Cottas »Lithographischer Anstalt« das Steindruckverfahren technisch verbessert.<sup>13</sup> Daneben hatte sich in München, wo Cotta 1827 seine »Literarisch-Artistische Anstalt« gründen wird, eine Tradition für die Herstellung lithographischer Tafelwerke etabliert. Und mittlerweile konnte man hier auf hervorragende Ergebnisse verweisen. 1811 war erstmals ein Buch aus dem Bereich der Architektur in der neuen Technik illustriert worden, Giovanni Maria Quaglios *Praktische Anleitung zur Perspektive*. Fünf Jahre später folgte als Großfolio die Sammlung bayerischer Denkmäler des Mittelalters, deren Tafeln vom selben Domenico Quaglio gezeichnet worden waren, der auch an den *Denkmalen* beteiligt ist.<sup>14</sup> Damit hatte die Lithographie ihre Eignung nicht zuletzt für antiquarische und wissenschaftliche Zwecke unter Beweis gestellt. Hinzu kamen die bis dahin vernehmbaren Reaktionen auf die neue Technik – auch sie durchweg positiv bis enthusiastisch, und gerade die in Goethes Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* geäußerte Einschätzung trug nicht unerheblich zur Propagierung des Ruhms lithographischer Illustrationen bei.<sup>15</sup> Nicht zu unterschätzen sind schließlich Boisserées eigene Erfahrungen auf diesem Gebiet. Während im Frühjahr 1820 bei ihm noch die Kritik überwiegt (»... der Steindruck ist doch ein elendes trübes wahrer Kunst verderbliches Wesen!<sup>16</sup>), dürften die zwischen 1820 und 1833 von Johann Nepomuk Strixner angefertigten Lithographien seiner Gemälde letzte Zweifel an der Qualität des neuen Bildmediums weitgehend zerstreut haben.<sup>17</sup>

KN

#### Literatur:

Ausst.-Kat. Bonn 1980, Nr. J 22, S. 701f. – Hoffmann 1995, S. 116–120. – Niehr 1999, S. 235f. – Bisky 2000, S. 303–315.

#### Bibliographische Angaben:

Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Nieder-Rhein herausgegeben von Sulpiz Boisserée, [Text- und Tafelband], München, in der J. G. Cotta'schen literarisch-artistischen Anstalt, [1830–]1833.

VI S. ([Titel, Widmung], Vorwort), 42 S. ([Text], Inhaltsverzeichnis), [72 Tafeln: Kreide- und Federlithographien, 1 Chromolithographien].

Denkmale der Baukunst [...]. Zweite mit Zusätzen versehene Ausgabe, München: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt, [1842–]1844.

VIII S. ([Titel, Widmung], Vorwort), 28 S. ([Text] Inhalts-Verzeichniss), [72 Tafeln: Kreide- und Federlithographien, 1 Chromolithographie].

Monuments d'architecture du VIIe jusqu'au XIIIe siècle situées sur les bords du Rhin, München: J. G. Cotta, 1830–1833.

Monuments d'architecture du septième au treizième siècle dans les contrées du Rhin inférieur, München: J. G. Cotta, 1842.

#### Anmerkungen:

1 Boisserée 1978–1995, Bd. 1, S. 137f. (zum 4.3.1814).

2 Küffner 1995, S. 25.

3 »Die alte Stadt Kölln, die unter ihren ehemals mehr als hundert Kirchen, die größte Anzahl beinah, als bedeutende und wichtige Denkmahle und Kunstwerke der höhern Architektur anführen darf, so daß an diesen allein sich wohl eine vollständige Geschichte der gothischen Baukunst entwickeln ließe nach allen ihren Verschiedenheiten und Veränderungen von den ältesten Zeiten an bis zu jener höchsten Vollendung des architektonischen Styls; den man am hiesigen Dome bewundern muß ...« (Schlegel, Friedrich: Dritter Nachtrag alter Gemälde, in: Europa II/2, 1805, S. 109–145, hier 132).

4 Vgl. Boisserée 1978–1995, Bd. 1, S. 517 (8.11.1818): »Nachsuchungen über die ältesten deutschen Monumente. Schwierigkeiten die Entstehung der neuen Bauart nachzuweisen.«

5 Ebd., Bd. 2, S. 472 (12./13.5.1830).

6 Ebd., S. 129 (20.1.1827).

7 Ebd., S. 711–729, 737.

8 Kugler, Franz: Besprechung S. Boisserée, Denkmale der Baukunst, in: Museum 1, 1833, S. 305–309; Abdruck in: Kugler 1853/54, Bd. 1, S. 237–243; Architektonisch-historische Berichtigungen und Zusätze von dem Königlich-Preußischen Bau-Inspector von Lassaulx in Coblenz, in: Klein, J. A.: Rheinreise von Straßburg nach Rotterdam, Koblenz<sup>2</sup> 1836, S. 439–503.

9 Kugler (wie Anm. 8), S. 239.

10 Boisserée 1978–1995, Bd. 2, S. 821 (13.3.1834).

11 Hoffmann 1995, S. 116–120.

12 Vgl. Verbeek, Albert: Architektur auf Historienbildern der deutschen Romantik, in: Vom Bauen, Bilden und Bewahren. Festschrift für Willy Weyres zur Vollendung seines 60. Lebensjahres, hrsg. von Joseph Hoster und Albrecht Mann, Köln 1963, S. 287–302, hier 294.

13 Vgl. Lohrer, Lieselotte: Cotta. Geschichte eines Verlags, Stuttgart 1959, S. 71f.

14 Winkler 1975, Nr. 641/11–13, S. 197; Nr. 640/25–26, S. 193. Boisserée studiert das Werk im Mai 1820 (Boisserée 1978–1995, Bd. 2, S. 617–621).

15 Vgl. etwa: Ueber Lithographie und lithographische Blätter, in: Über Kunst und Alterthum 3, 2. Heft, 1821, S. 97–136; Fortschritte des Steindrucks, ebd. 4, 2. Heft, 1823, S. 99–128.

16 Boisserée 1978–1995, Bd. 2, S. 605 (17.3.1820).

17 Ebd., S. 694 (12.12.1820): »3 Steindrücke von Strixner schon fertig und sehr schön«.

**Karl Schnaase****Geschichte der bildenden Künste.****Erste Auflage: 6 Bände.****Düsseldorf: J. Buddeus, 1843–1861.****Zweite Auflage: 8 Bände.****Düsseldorf: J. Buddeus/Stuttgart: Ebner & Seubert, 1866–1879.**

16 x 23 cm

Marburg, Universitätsbibliothek, XVI a C 52 (erste Auflage)

Marburg, Seminar für Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Philipps-Universität, I C 1 (Bde. 1–2); Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität, A I 15 (Bde. 3–8) (zweite Auflage)

Die beiden großen kunstgeschichtlichen Überblickswerke, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland entstehen, sind komplementär angelegt und spiegeln so methodische Positionen des sich etablierenden Fachs. Kuglers global konzipiertes *Handbuch* von 1842 (Kat.-Nr. 14) vermittelte auf begrenztem Raum eine rasche Orientierung innerhalb ungeheurer Denkmälerfülle. Karl Schnaases seit 1843 erscheinendes Werk zeigt sich hingegen stärker konzentriert auf die Kunst Asiens und des Orients, der Antike und des europäischen Mittelalters. Einer knappen Beschreibung und kunstgeschichtlichen Einordnung der Artefakte durch den Jüngeren steht hier die Einbettung von Architektur, Skulptur, Malerei und Kunstgewerbe in ein kulturelles und soziales Umfeld gegenüber. Den Verfassern waren diese individuellen Akzentsetzungen durchaus bewußt. Schnaase hat die erste Auflage seiner *Geschichte* Kugler gewidmet und in einem ausführlichen »Zueignungsschreiben« die Unterschiede präzise charakterisiert (Bd. 1, S. VII–XVI): Während der Kollege sozusagen eine geographische Karte bildender Kunst entwerfe, das heißt mehr an der Oberfläche arbeite, gehe es ihm um eine Auslotung der mannigfachen Bedingtheiten von Kunst, da diese immer »Ausdruck der physischen und geistigen, sittlichen und intellectualen Eigenthümlichkeiten des Volkes« sei (S. IX).<sup>1</sup> Die daraus resultierende, breit angelegte Darstellung, die historische Erörterungen im weitesten Sinn umfaßt, sei gerade für den Laien gedacht (S. XV). Kugler seinerseits markiert die Differenz zu Schnaase am Detail und damit ungleich schärfer. In einer Besprechung von dessen zweitem Mittelalterband bemängelt er die Aufnahme auch solcher Artefakte, die seiner Meinung nach künstlerisch unvollkommen sind.<sup>2</sup> Daraus wird klar: Für Kugler existiert ein Denkmälerkanon, basierend auf ästhetischer Beurteilung der Werke; Schnaases bedingungsgeschichtlich ausgerichtete Betrachtung der Kunst kennt hingegen so gut wie keine vordergründig normativen Einschränkungen.

Nicht nur für die Entfaltung methodischer Positionen,<sup>3</sup> auch für die Geschichte der Illustration in kunstwissenschaftlicher Literatur ist Schnaases Opus von besonderem Interesse. Denn hier läßt sich schrittweise verfolgen, wie die Abbildung in den Text eindringt, wichtige Aufgaben übernimmt und dabei auch an künstlerischer Qualität gewinnt. Zunächst ohne jeden Buchschmuck, wird die *Geschichte der bildenden Künste* erst seit dem dritten Band von 1844 mit Holzstichen ausgestattet. Dies geschieht anfangs sehr zögerlich; lediglich an zwei Stellen ist ein Grundriß eingefügt, der aus der benutzten Literatur bezogen wurde: ein Plan der Hagia Sophia (S. 137) und der einer armenischen Kirche (S. 258). Hier bereits von Illustrierung zu reden, wäre wohl übertrieben, trotzdem aber geschieht die Hinwendung zur Visualität nicht ohne Aufsehen. Denn der Autor geht in beiden Fällen eigens auf den Sachverhalt ein. Für die Kirche in Konstantinopel hofft er, daß die Leser »mit Hülfe des beigefügten Grundrisses [...] sich den Eindruck des freilich sehr künstlich zusammengesetzten Werks vergegenwärtigen können« (S. 137). Und der Plan von Vagharschabad soll einfach die »Beschreibung

verständlicher machen« (S. 258). Illustration wird demnach als Ergänzung des Textes gesehen, und die Positionierung der Bilder wie die fehlenden Unterschriften weisen eindeutig darauf hin, daß wir es in der Tat mit einem Hilfsmittel untergeordneter Kategorie zu tun haben.

Noch sechs Jahre – bis 1850 nämlich – sollte es dauern, ehe dann die erste Abteilung des vierten Bands von Schnaases *Geschichte* erscheint. In der Zwischenzeit hatte Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* eine durch Jacob Burckhardt betreute und erweiterte Neuauflage erlebt (Kat.-Nr. 14). Aber auch diese war, wie schon die erste Ausgabe, noch nicht mit Bildern versehen. Bei Schnaase allerdings setzt jetzt eine intensivere Nutzung des neuen Mediums ein. Interessant, aber kaum verwunderlich, an welchen Stellen im Buch dies geschieht. Die ersten gut hundert Seiten, welche Grundlagen, »Verfassung, Sitte und Geist des eigentlichen Mittelalters« behandeln, waren mit Hilfe der wenigen zur Verfügung stehenden Abbildungen schlechterdings nicht sinnvoll zu illustrieren. Auch die letzten Abschnitte, der Symbolik mittelalterlicher Architektur sowie Plastik und Malerei gewidmet, bleiben ohne visuelle Verdeutlichung. Aber die inzwischen gut erforschte, durch Stichwerke bekannt gemachte romanische und gotische Architektur partizipiert an den neu gewonnenen Möglichkeiten der optischen Präsentation. Risse, Schnitte, Stütz- wie Wölbformen, das Layout von Maßwerkfenstern, Profile und Kapitelle sind als kleine, einfach gezeichnete Holzstich-Vignetten in den Text eingestreut, stets der Stelle nahe, wo die Phänomene vom Autor besprochen werden. Auf diese Weise ergibt sich nicht nur eine Konkurrenzsituation zwischen dem geschriebenen Wort und dem reproduzierten Kunstwerk, durch die dichtere Illustration werden nun auch Bildvergleiche ermöglicht: So sind die Pläne der Kathedrale von Amiens und wiederum der Hagia Sophia einander gegenübergestellt (S. 130/131). Die Abstraktion der Xylographien, die Details großzügig verwischt und die Darstellungen auf Grundzüge reduziert, unterstützt das intendierte rasche Erkennen kontrastierender Baulösungen. Außerdem zeigt die Wiederholung einzelner Illustrationen, daß es nicht darum geht, ein Bildkompendium – und sei es auch noch so bescheiden – zu entfallen, sondern daß es allein auf Ergänzung und Vertiefung des Textes ankommt.

In der zweiten Abteilung des vierten Bands von 1854 geht man wesentlich über den bisherigen Standard hinaus. Die Zahl der Abbildungen ist gewachsen. Aber es gibt auch neue Formen visueller Darbietung, die Variationsbreite steigern. Layout und Inhalt zeigen sich erheblich erweitert. Ganzseitige Architekturwiedergaben, erstmals auch Innen- wie Außenansichten unterschiedlicher, zumeist nicht näher bezeichneter Herkunft (etwa S. 234, 271, 280, 305, 308, 397) bereichern das Panorama. Hinzu treten Reproduktionen aus Skulptur und Buchmalerei. Die zudem jetzt in größerer Zahl, vor allem aber auch guter Qualität vertretenen Detailansichten von Ornamentformen gestatten aufschlußreiche Beobachtungen: so zum Beispiel dort, wo die überbordende Fülle poitevinischer Bau- skulptur des 12. Jahrhunderts gegen die »antike Mäßigung und Klarheit« in der Provence gestellt und dies auch in der dichten Juxtaposition der Bildbeispiele gespiegelt, das heißt also eine Metaebene der Bildsemantik aufgebaut wird (Bd. 4/2, S. 328/329). Trotz zunehmend komplexerer Seitengestaltung treten weitaus seltener als ein Jahr später bei Lübke (Kat.-Nr. 13) Probleme mit den Bildformaten und beim Seitenlayout auf. Die wenigen Fälle, in denen das vorkommt (etwa Bd. 4/2, S. 280), können allerdings den einmal in Gang gesetzten Prozeß stetiger Perfektionierung der Illustration und ihre Einbindung in den Text nicht nachhaltig stören. Bis zum sechsten, das heißt letzten Band der ersten Auflage tritt diese Perfektionierung immer klarer hervor; sie zeigt sich vor allem auch in der Nutzung neuester Errungenschaften auf dem Gebiet der Abbildungstechnik. So werden jetzt die Stiche der Grabmäler des Peter von Aspelt und des Konrad von Weinsberg aus dem Mainzer Dom nach den frühen, 1858 publizierten fotografischen Aufnahmen Hermann Emdens angefertigt (vgl. Kat.-Nr. 40).

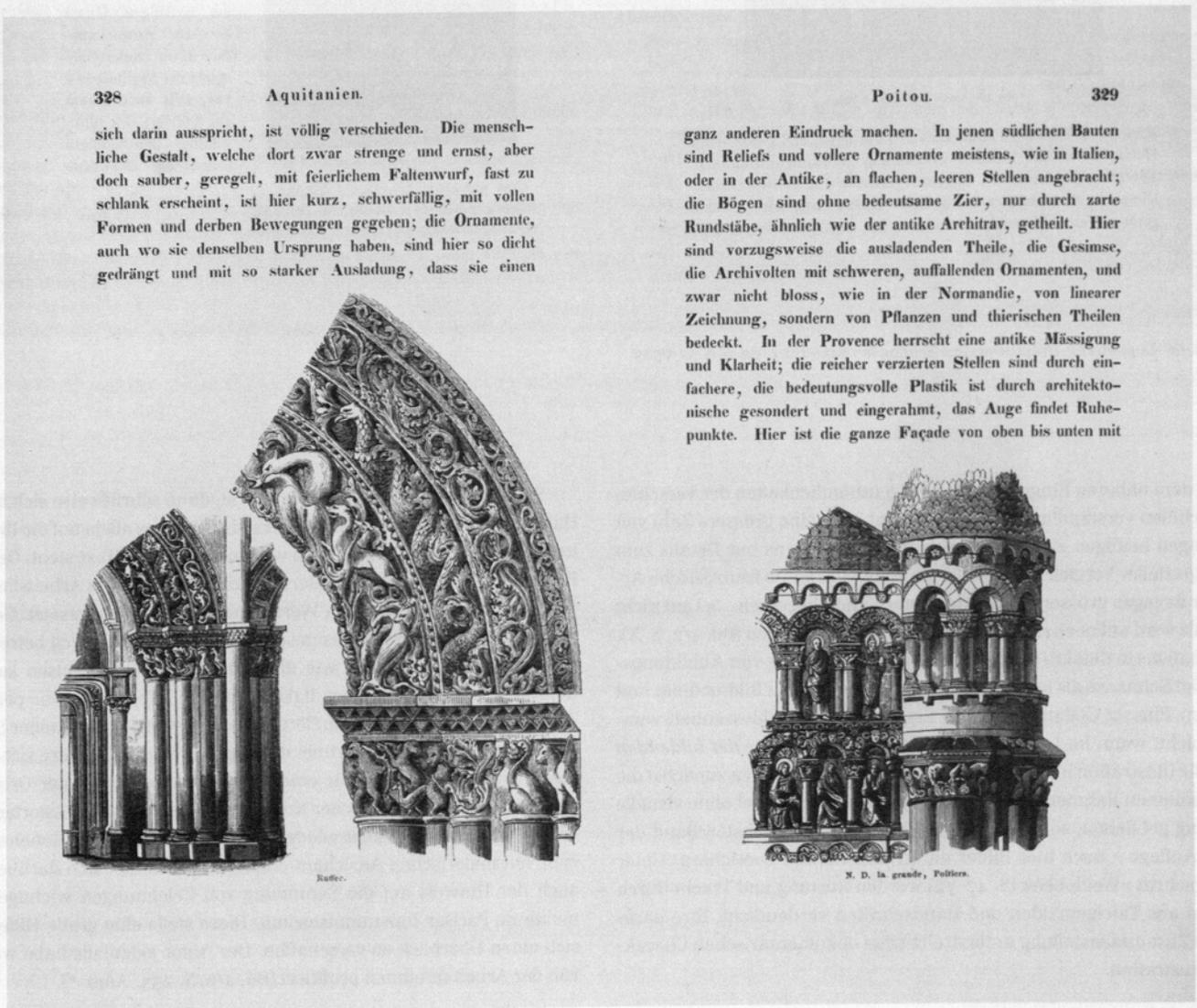
Indem man dies eigens vermerkt (Bd. 4/2, S. 529, Anm. \*), läßt man den Leser teilhaben an aktuellen Tendenzen von Bildproduktion und -verarbeitung.

Die bei Schnaase besonders anschaulich nachzuvollziehende Entwicklung der Illustration hat der Autor im Vorwort zum ersten Band der zweiten Auflage von 1866 rückblickend noch einmal kurz angesprochen. Erst nach dem Erscheinen des ersten Teils 1843 sei eine »grössere Ausbildung des Holzschnitts« zu konstatieren gewesen (S. VII). Dieser Herausforderung habe sich der Verlag gestellt, so daß man nun eine nicht unerhebliche Zahl von »zur Erklärung genügenden Illustrationen« verfügbar machen könne. Schnaase sieht auch jetzt noch die Abbildung allein als Unterstützung des Textes; »nützliche Zierde« (S. VII) ist in dieser Hinsicht ein veräterischer Ausdruck des für seine überlegte Wortwahl bekannten Verfassers, und tatsächlich ist dessen Haltung zur Abbildung wenigstens ambivalent. Liest man nämlich Schnaases Vorwort zur ersten Auflage, dann waren die später angeführten Zwänge keineswegs allein ausschlaggebend für den anfänglichen Verzicht auf Bilder. Denn 1843 war der Mangel an Illustrationen als didaktisches Prinzip gepriesen worden: Der Laie, für den der Autor schreibe, hätte sich zwar Bilder gewünscht. »Andererseits aber war die Hinweisung auf die Beilagen meinem Zwecke nicht ganz entspre-

chend. Ich mußte bei mir selbst und bei meinen Lesern die Phantasie in Anspruch nehmen, um die Thätigkeit des Geistes rege zu halten, und so leichter auf die innere Bedeutung der Formen eingehen zu können. Mögen die, welchen es um die Sache zu thun ist, vor oder nach dem Lesen sich die, jetzt überall leicht zu erreichende Ansicht von Nachbildungen beschaffen. Sollte die verheissene Herausgabe eines Kupferbandes zu Ihrem [das heißt Kuglers] Handbuche sich verwirklichen, so würde auch meinen Lesern dies zu Statten kommen, und meine Arbeit wiederum eine Ergänzung durch Ihre Thätigkeit erlangen« (Bd. 1, S. XV/XVI). Mit dem Hinweis auf eine mögliche Benutzung verfügbarer Abbildungen in anderen Werken, speziell im projektierten Tafelband zu Kuglers *Handbuch* von Guhl und Caspar (Kat.-Nr. 10), ist das didaktische Prinzip zwar durchlöchert, dennoch bleibt für Schnaase die Rangfolge der Information bestehen: Bildbetrachtung geschehe »vor oder nach dem Lesen«, ergänze dieses Lesen, ist jedoch keine gleichberechtigte Tätigkeit. Ersetzen kann sie die Lektüre schon gar nicht.

Bereits 1854 sieht Schnaase sich allerdings zu einer Revision des anfänglich streng gehandhabten Bildverzichts genötigt. Zwar setzt er beim Leser die Kenntnis des mittlerweile erschienenen Atlas zu Kuglers *Handbuch* sowie weiterer Kupferstichwerke voraus. Doch das reicht jetzt nicht mehr.

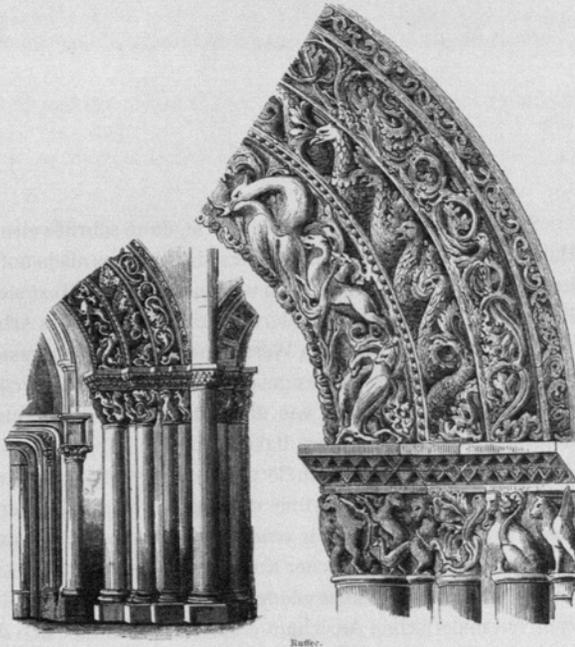
Abb. 65: Doppelseite, Holzstiche. Aus: Schnaase 1843–1861, Bd. 4/2, S. 328/329



328

Aquitanien.

sich darin ausspricht, ist völlig verschieden. Die menschliche Gestalt, welche dort zwar strenge und ernst, aber doch sauber, geregelt, mit feierlichem Faltenwurf, fast zu schlank erscheint, ist hier kurz, schwerfällig, mit vollen Formen und derben Bewegungen gegeben; die Ornamente, auch wo sie denselben Ursprung haben, sind hier so dicht gedrängt und mit so starker Ausladung, dass sie einen



Ruffec.

Poitou.

329

ganz anderen Eindruck machen. In jenen südlichen Bauten sind Reliefs und vollere Ornamente meistens, wie in Italien, oder in der Antike, an flachen, leeren Stellen angebracht; die Bögen sind ohne bedeutsame Zier, nur durch zarte Rundstäbe, ähnlich wie der antike Architrav, getheilt. Hier sind vorzugsweise die ausladenden Theile, die Gesimse, die Archivolten mit schweren, auffallenden Ornamenten, und zwar nicht bloss, wie in der Normandie, von linearer Zeichnung, sondern von Pflanzen und thierischen Theilen bedeckt. In der Provence herrscht eine antike Mässigung und Klarheit; die reicher verzierten Stellen sind durch einfachere, die bedeutungsvolle Plastik ist durch architektonische gesondert und eingerahmt, das Auge findet Ruhepunkte. Hier ist die ganze Façade von oben bis unten mit



N. D. la grande, Poitiers.



Peter von Aspelt im Dome zu Mainz.

Künstler in die Linien keine Einheit zu bringen, und gaben ihren Helden durch eine kleinliche Auffassung der Natur den unbeabsichtigten Ausdruck des Spiessbürgerlichen und Schwächlichen. Die reiche Sammlung erzbischöflicher Gräber im Dome zu Mainz giebt uns eine Uebersicht dieses Kampfes; alle Denkmäler, welche



Conrad v. Weinsperg im Dome zu Mainz.

\*) Die beiden vorstehenden Abbildungen sind dem vortrefflichen, bei Victor v. Zabern in Mainz 1857 herausgekommenen photographischen Werke: der Dom zu Mainz, Taf. XIII und XIX entlehnt.

VI.

34

auf das obenerwähnte des Peter von Aspelt folgen, leiden an dieser Styllosigkeit, und erst am Ende des Jahrhunderts, an dem Grabmale des Erzbischofs Conrad von Weinsperg († 1396), tritt uns wieder eine würdige Erscheinung entgegen\*). Der Kopf macht den Eindruck eines Mannes von lebenswürdigem sanftem Charakter, die Haltung ist einfach, natürlich und würdig, die Gewänder fallen breit und voll mit richtigem Verhältnisse der Querfalten zu den senkrechten der Unterkleider. Die chronologisch darauf folgenden Denkmäler zeigen, dass diese Vorzüge nicht auf einer zufälligen Gunst beruhen. Zwar kommen noch immer Beispiele der Styllosigkeit vor, z. B. an dem erst am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts errichteten Denkmale

Abb. 66: Doppelseite, Holzstiche. Aus: Schnaase 1843–1861, Bd. 6, S. 528/529

»Um bei dem näheren Eingehen auf die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Schulen verständlicher zu werden, habe ich eine grössere Zahl von Abbildungen beifügen zu müssen geglaubt. [...] meistens nur Details zum Behufe spezieller Vergleichen, für die wenig bekannte französische Architektur dagegen grössere Theile des Innern und Aeusseren ...« Und nicht ohne Stolz wird auf noch nie edierte Bildvorlagen verwiesen (Bd. 4/2, S. X). Die thematisierte didaktisch-funktionale Differenzierung von Abbildungstypen zeigt Schnaase als jemanden, der sich intensiv zum Bildmedium und zu seinem Einsatz Gedanken macht. Bei dieser Aufgeschlossenheit wundert es nicht, wenn im Laufe der Arbeit an der *Geschichte der bildenden Künste* die Illustration in neue Aufgaben hineinwächst. Waren zunächst die den allgemeinen Rahmen aufspannenden Einleitungskapitel ohne visuelle Ergänzung geblieben, so können relativ spät – erst im sechsten Band der zweiten Auflage – auch hier Bilder die Argumentation bereichern. Unter der Überschrift »Weltleben« (S. 47–72) werden Rüstung und Tracht durch Figurinen aus Tafelgemälden und Handschriften verdeutlicht. Ihre parataktische Zusammenstellung unterstreicht den dokumentarischen Charakter der Illustration.

Schnaases zunächst eher reservierte, dann schrittweise sich ändernde Haltung gegenüber dem Bild bezieht sich allerdings allein auf die Illustration im Buch, die in Konkurrenz zum wissenschaftlichen Text steht. Geht es um Forschung, so ist das reproduzierte Original als wichtiges Arbeitsinstrument unverzichtbar und in seinem Wert keinerlei Zweifel ausgesetzt. Gerade für Schnaase, der als Jurist Kunstgeschichte nur nebenberuflich betreiben und nicht im gleichen Umfang wie die Kollegen vom Fach reisen kann, sind Reproduktionen eine Notwendigkeit. Deshalb spiegelt es seine persönliche Zugangsweise zu den Denkmälern, wenn er wenigstens an einer Stelle des Werks die Leser ausführlich über die Möglichkeiten informiert, sich in Besitz dieser wichtigen Quellen für eine indirekte Anschauung der Originale zu bringen. Dem an französischer Kunst des Mittelalters Interessierten werden nämlich nicht allein immer wieder die großen Stichpublikationen mit ihren zum Teil malerischen Ansichten empfohlen; es findet sich darüber hinaus auch der Hinweis auf die Sammlung von Zeichnungen wichtiger Monumente im Pariser Innenministerium. Diese stelle eine große Hilfe dar, um sich einen Überblick zu verschaffen. Der Autor jedenfalls habe wesentlich von der Arbeit mit ihnen profitiert (Bd. 4/2, S. 253, Anm. \*).

KN

## Literatur:

Podro 1982, S. 31–43. – Stemmerich 1983. – Karge 1996 (1). – Karge 1996 (2). – Karlsruh 1996, bes. S. 110–117, 129–131.

## Bibliographische Angaben:

Geschichte der bildenden Künste. Von Carl Schnaase [6 Bände], Düsseldorf: Verlag von Julius Buddeus, 1843–1861.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage [8 Bände], Düsseldorf: Verlagsbuchhandlung von Julius Buddeus, [und] Stuttgart: Verlag von Ebner & Seubert [8. Bd.], 1866–1879

[1. Bd.] Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Erster Band. Die Völker des Orients. 1843, XX S. ([Titel, Widmung], Zueignungsschreiben als Vorwort, Inhalt des ersten Bandes), 457 S. [Text, Druckfehler], [2 ungezählte Seiten Verlagsankündigungen] [zweite Auflage] Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Dr. Carl von Lütow. 1866, XIV S. (Vorwort zum ersten und zweiten Bande, Inhalt des ersten Bandes, Verzeichniss der Abbildungen), 392 S. [Text], [S. 485–492 {sic!}], alphabetisches Ortsregister], [67 Abb.: Holzstiche]

[2. Bd.] Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Zweiter Band. Griechen und Römer. 1843, X S. ([Titel, Inhalt des zweiten Bandes), 534 S. ([Text], Druckfehler und Berichtigungen)

[zweite Auflage] Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Dr. Carl Friedrich. 1866, XII S. (Inhalt des zweiten Bandes, Verzeichniss der Abbildungen), 428 S. [Text], [S. 423–428, alphabetisches Ortsregister], [118 Abb.: Holzstiche]

[3. Bd.] Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Erster Band. Altchristliche und muhamedanische Kunst. 1844, XI S. ([Titel, Inhalt des dritten Bandes), 554 S. ([Text], Druckfehler und Berichtigungen), [1 S. Verlagsankündigungen], [2 Abb.: Holzstiche]

[zweite Auflage] Altchristliche, byzantinische, muhamedanische und karolingische Kunst bearbeitet vom Verfasser, unter Mithilfe von Dr. J. Rudolf Rahn. 1869, XXI S. (Vorrede, Druck- oder Schreibfehler nebst Nachträgen, Inhalt des dritten Bandes, Verzeichniss der Abbildungen), 688 S. [Text], [S. 677–688, alphabetisches Orts- und Künstlerregister], [151 Abb.: Holzstiche]

[4. Bd.] Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Zweiter Band. Das eigentliche Mittelalter.

Erste Abtheilung. 1850, V S. ([Titel, Inhalt der ersten Abtheilung des vierten Bandes), 417 S. [Text], [41 Abbildungen: Holzstiche]

Zweite Abtheilung. 1854, XVIII S. ([Titel, Vorwort, Inhalt der zweiten Abtheilung des vierten Bandes, Verzeichniss der Abbildungen), 593 S. [Text], [75 Abb.: Holzstiche]

[zweite Auflage] Die romanische Kunst. Bearbeitet vom Verfasser, unter Mithilfe von Dr. Alwin Schultz und Dr. Wilhelm Lübke. 1871, XIX S. (Vorrede, Druckfehler-Verzeich-

niss, Inhalt des vierten Bandes, Verzeichniss der Abbildungen), 752 S. [Text], [S. 741–752, alphabetisches Orts- und Künstlerregister], [186 Abb.: Holzstiche]

[5. Bd.] Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Dritter Band. Entstehung und Ausbildung des gothischen Stils. 1856, XVI S. ([Titel, Inhalt des fünften Bandes, Verzeichniss der Abbildungen), 808 S. ([Text], Nachträge und Druckfehler), [92 Abb.: Holzstiche]. [zweite Auflage] Bearbeitet vom Verfasser unter Mithilfe von Dr. Alfred Woltmann. 1872, XIX S. (Vorrede, Druckfehler-Verzeichniss, Inhalt des fünften Bandes, Verzeichniss der Abbildungen), 644 S. [Text], [S. 632–644, alphabetisches Orts- und Künstlerregister], [145 Abb.: Holzstiche]

[6. Bd.] Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Vierter Band. Die Spätzeit des Mittelalters bis zur Blüthe der Eyck'schen Schule. 1861, XIV S. ([Titel, Inhalt des sechsten Bandes, Verzeichniss der Abbildungen), 642 S. [Text], [S. 627–642, alphabetisches Ortsregister für Bd. 4–6], [107 Abb.: Holzstiche]

[zweite Auflage] Bearbeitet vom Verfasser. 1874, XVI S. (Vorrede, Druckfehler-Verzeichniss, Inhalt des sechsten Bandes, Verzeichniss der Abbildungen), 586 S. [Text], [S. 577–586, alphabetisches Orts- und Künstlerregister], [123 Abb.: Holzstiche]

[7. Bd.] Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Fünfter Band: Das Mittelalter Italiens und die Grenzgebiete der abendländischen Kunst. Bearbeitet vom Verfasser unter Mithilfe von Dr. Eduard Dobbert. 1876, XVI S. (Vorrede, Inhalt des siebenten Bandes, Verzeichniss der Abbildungen, Druckfehler-Verzeichnis), 688 S. [Text], [S. 671–688, alphabetisches Orts- und Künstlerregister], [127 Abb.: Holzstiche]

[8. Bd.] Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert. Unter Mitwirkung von Dr. O. Eisenmann herausgegeben von Wilhelm Lübke. 1879, LXXXIV S. (Vorrede, Inhalt des achten Bandes, Verzeichniss der Abbildungen, Carl Schnaase. Biographische Skizze von Wilhelm Lübke), 596 S. [Text], [S. 591–596, alphabetisches Orts- und Künstlerregister], [55 Abb.: Holzstiche]

## Anmerkungen:

- 1 Diese grundsätzlichen Differenzen kunstgeschichtlicher Darstellungsweise werden bereits in Schnaases Rezension zu Kugler thematisiert (Kunstblatt 22, 1841, S. 401–403, 405–407, 409f.; 23, 1842, S. 105–108, 109–111, 113–116, 117–119) und in den Formulierungen »Erzählen des Thatsächlichen« (S. 402) versus »den Prozeß ihrer [d. i. der Formen] Entstehung aus dem geistigen Zustande des Volkes« entwickeln (S. 407) auf den Punkt gebracht.
- 2 Kugler, Franz: Besprechung von Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 2. Bd., in: Deutsches Kunstblatt 1, 1850, S. 334–336, 340–342, 350f., hier bes. im Mittelteil.
- 3 Vgl. die Besprechung des ersten Bandes der zweiten Auflage, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1, 1866, S. 211–216.

**Ernst Guhl und Joseph Caspar**  
**Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges.**  
 4 Bände.  
 Stuttgart: Ebner & Seubert, 1851–1856.

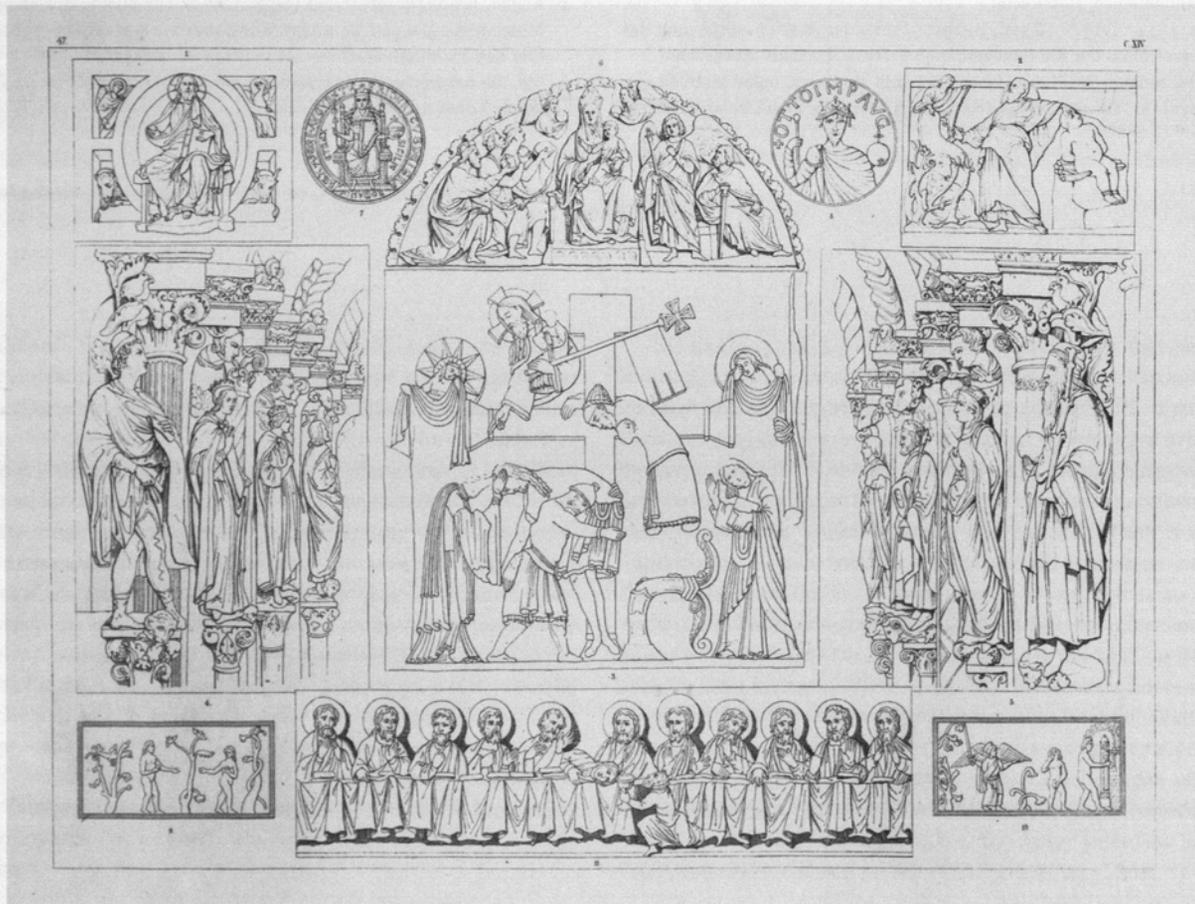
38 x 27,5 cm  
 Marburg, Universitätsbibliothek, XVIa B 60

Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (Kat.-Nr. 14), die erste Gesamtübersicht über die Geschichte der Kunst von den Megalithkulturen bis zur Gegenwart, war 1842 zwar ohne Abbildungen erschienen. Der Verfasser hatte im Vorwort aber der Hoffnung Ausdruck gegeben, der im selben Verlagshaus Ebner & Seubert angekündigte *Bilder-Atlas* werde »in fortlaufender Folge eine unmittelbare Anschauung des künstlerischen Entwicklungsganges, nach seinen bedeutsamsten Denkmälern, geben.«<sup>1</sup> Tatsächlich erschien 1845 unter der Regie des Münchner Architekten August Voit und des Kupferstechers Heinrich Merz die erste Lieferung des Werks in elf Tafeln. Was zu dem baldigen Wechsel in der Herausgeberschaft und Aufsicht über die Produktion der Tafeln führte, ist unbekannt. Mit dem

Philologen Ernst Guhl und dem Kupferstecher Joseph Caspar übernahmen ab 1847 Fachleute die Edition. Guhl hat die Grundsätze seiner Auswahl in mehreren Artikeln im Kunstblatt niedergelegt.<sup>2</sup> Caspar dürfte die Aufsicht über die Zeichner der Abbildungen – Wilhelm Riefstahl für die Architektur, Alexander oder Karl Becker für Skulptur und Malerei – sowie über die Stecher geführt haben.

Es war eine gewaltige Arbeit zu leisten. Zwar konnte man für die klassische Antike auf das auch von Kugler genannte Vorbild bauen: Karl Otfried Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1830) waren zwei begleitende Tafelbände – die *Denkmäler der alten Kunst* (1832–1836) – an die Seite gestellt worden, die nicht nur in der Formulierung des Titels und in der Entscheidung für den Liniestich, sondern auch bei der Auswahl der Monumente als Modell dienten. Für das Mittelalter, das den Hauptteil von Kuglers *Handbuch* ausmachte, konnte man auf Seroux d'Agincourts *Monumens* von 1823 (Kat.-Nr. 4) bauen. Indessen war die Forschung weitergegangen, nicht aber in jedem zu bearbeitenden Areal die Herstellung von geeigneten Reproduktionen. So mußte Guhls Hauptarbeit darin bestehen, aus dem Fundus an illustrierten Werken sowie Reproduktionsstichen des 17. und 18. Jahrhunderts oder aus der jüngeren Spezialforschung Abbildungen zusammenzutragen. Mehr noch als in Kuglers *Handbuch*, der in seinen Spezialgebieten auf eigene Recherchen zurückgreifen konnte und der selbst zeichnete, bestimmte die Existenz von Vorarbeiten das Erscheinungsbild der Tafelbände. Ein Kunstwerk, das zuvor nicht abgebildet war oder dessen Abbildung unerreichbar blieb, konnte nicht aufgenommen werden. Erst in den Nachtragsbänden zur Kunst der Gegenwart wurden vermehrt Zeichnungen nach dem Original als Vorlagen für die Stiche

Abb. 67: Deutsche Skulptur, Kupferstich. Aus: Guhl 1851–1856, Taf. 47 (C XIV)



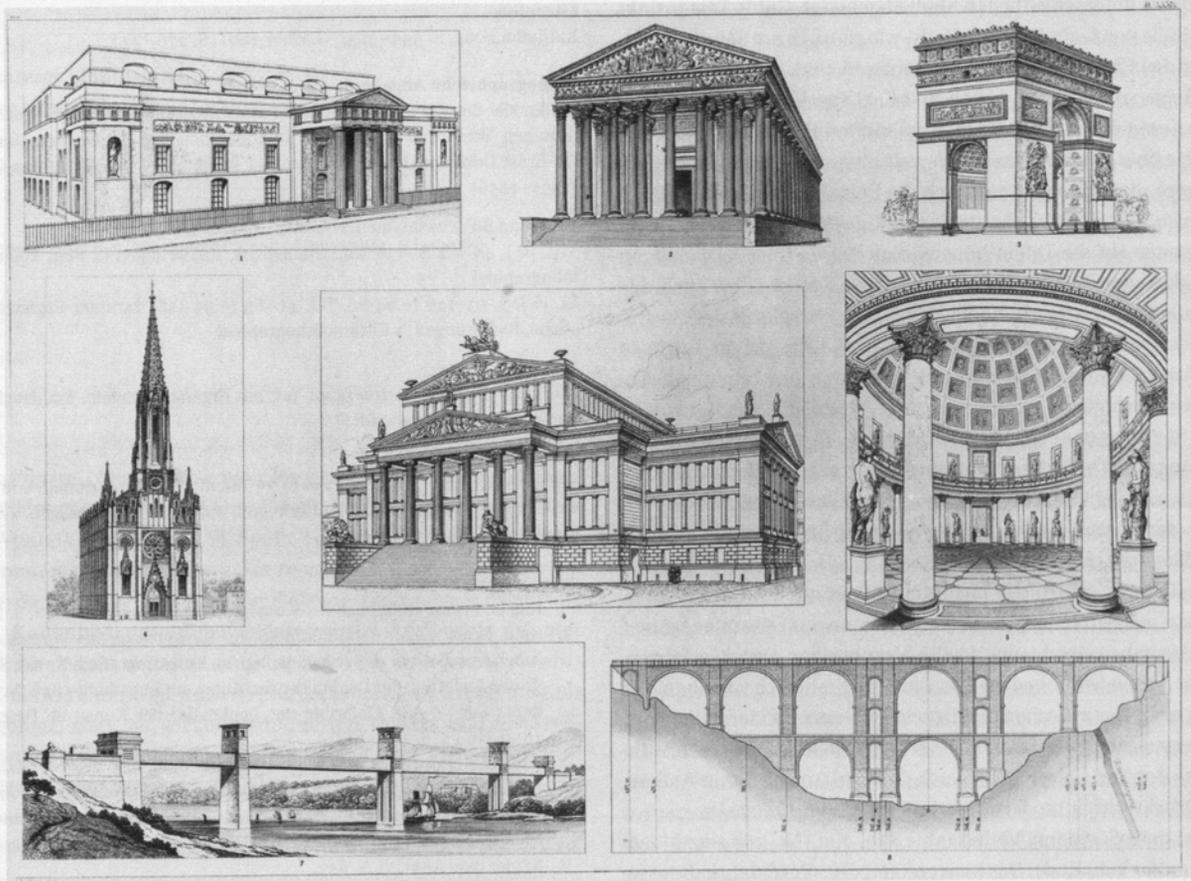


Abb. 68: H. Gugler nach Wilhelm Riefstahl, *Neuere Architektur*, Kupferstich. Aus: Guhl 1851–1856, Taf. 102 (D XXXIX)

bestellt. Vor allem den Tafeln zur Architektur ist die Herkunft der Stichvorlagen anzusehen, obwohl sich Caspar und seine Stecher um ein einheitliches Erscheinungsbild bemühten: Bauten erscheinen mal in Veduten mit Staffagefiguren, mal als saubere Risse.

Beim Fortschreiten der Arbeit emanzipierte sich Guhl zunehmend von den Vorgaben des *Handbuchs*. In den ersten beiden Bänden gibt die Gliederung des Textes die Produktion der Tafeln vor. Jeweils ein Blatt entspricht einem Paragraphen des Buchs, jede Seite zeigt also einen regional/national und zeitlich/stilgeschichtlich begrenzten Ausschnitt aus der Geschichte der Kunst. Anders als bei den Übersichtstafeln von Seroux d'Agincourt präsentiert nicht die einzelne Tafel, sondern erst die Abfolge der Blätter den »Entwicklungs-Gang« der Kunst. Die Ordnung der Objekte auf dem einzelnen Blatt folgt dementsprechend nicht der Chronologie, die Guhls separat gedruckte Erläuterungen mitteilen, sondern ästhetischen Grundsätzen wie Symmetrie und Ausgewogenheit der Gesamtkomposition. So nimmt auf der Tafel zur »Deutschen Skulptur« des »romanischen Styles« (Nr. 47) die *Kreuzabnahme* von den Externsteinen das Zentrum ein, somit jenen Platz, der bei den flankierenden Gewändestaturen und dem bekrönenden Tympanon der Freiburger Goldenen Pforte den Türflügeln zukäme. Das so entstandene Triptychon erhält mit dem von Kugler nicht erwähnten Relief vom Türsturz in Saint-Germain-des-Prés (Paris) eine »Predella«, die von den dürftigen Wiedergaben zweier Felder der Hildesheimer Bronzetür eingefasst ist. Guhls (wie auch Kuglers) Quelle für die auf der Tafel gezeigten sächsischen Monumente war Puttrichs Werk über die *Baukunst des Mittelalters in Sachsen*,<sup>3</sup> für die Bronzetür und die Siegel mußte er auf ein eher antiquarisch ausgerichtetes Werk zurückgreifen.<sup>4</sup> Die Nachweise für die Abbildungen sind im Gegensatz zum heutigen Usus nicht der Achtung

vor dem Urheberrecht geschuldet, sondern Beleg für die Sorgfalt des Historikers im Umgang mit Quellen jedweder Art.

Erheblich gegenüber der Textvorlage ausgeweitet ist dann der Bestand an Tafeln zur »modernen« Kunst, das heißt zur Kunst seit der Renaissance. Hier macht sich der Zwang zur Vollständigkeit bemerkbar, dem sich die Herausgeber der Abbildungen unter dem Eindruck jüngerer Buchproduktionen ausgesetzt sahen – genannt seien Wilhelm Lübkes *Geschichte der Architektur* von 1855 (Kat.-Nr. 13) oder dessen *Grundriss der Kunstgeschichte* von 1860. Obwohl Guhl Kuglers negative Bewertung der Barockarchitektur teilt, widmet er ihr zwei Tafeln und trägt somit erheblich zur Kanonbildung in diesem Bereich bei (Nr. 91).

Das stilgeschichtliche Modell versagt, wo Kugler und Guhl in der Gegenwart anlangen. Der Mangel an Distanz läßt den Historiker Kugler seine »freudigste Theilnahme«,<sup>5</sup> aber auch Verwirrung eingestehen, die Rolle des Kunstkritikers verweigert er entschieden. Guhl folgt ihm in dieser Haltung, aber er kann, zumal die anvisierte Menge von hundert Tafeln inzwischen überschritten ist, den von Kugler knapp beschriebenen Differenzen zwischen der antikisierenden und der gotisierenden Architektur der Gegenwart nicht den erforderlichen Raum geben. So erscheinen die Monumente des internationalen Klassizismus, dem Schinkel mit dem Schauspielhaus und der Rotunde des Alten Museums angehört, zusammen mit der neugotischen Maria-Hilf-Kirche von Ohlmüller und Ziebland in München-Au auf einem Blatt (Nr. 102). Guhls eigene Entscheidung, wiederum über Kugler hinausgehend, ist es, diese Bauten des Kultus und der Kunst mit zwei technischen Architekturen zu kombinieren. Die Eisenbahnbrücken in Wales (Robert Stephenson und William Fairburn, 1848) und in Sachsen (Kommission der Sächsisch-Bayerischen Staatseisenbahn, 1851)

werden in durchaus unterschiedlichen Modi abgebildet. Guhls Text prunkt indes mit einer Fülle von technischen Details, wie sie auch am Schnitt durch die Brücke über das Elstertal (Nr. 102/8) abzulesen sind.

Unter der Regie von Wilhelm Lübke und Carl von Lützwow wurden die *Denkmäler der Kunst* durch die Edition eines vierten Bands zur Kunst des 19. Jahrhunderts über Kuglers *Handbuch* weit hinausgeführt. Damit hatte sich das Tafelwerk, das schon zuvor durch die Beigabe der Erläuterungen unabhängig konsultiert werden konnte, endgültig verselbständigt, obwohl im *Handbuch* weiter auf die Tafeln hingewiesen wurde und Doppelungen des Bildmaterials selten blieben. Lübke, der nach Kuglers Tod auch das *Handbuch* herausgab, erweiterte dessen Text und reduzierte dessen Bestand an Abbildungen. Umgekehrt vermehrte er die Anzahl an Tafeln in den späteren Ausgaben der *Denkmäler* stetig. Schon ein Jahr nach Abschluß der ersten erschien die zweite, um einige Tafeln erweiterte Ausgabe (1857/1858). 1868 kam eine vom Bestand der nun 145 auf 79 Tafeln verringerte »Volksausgabe« in Stahlstichen zum Preis von 10 Thalern 12 Silbergroschen heraus, 1869 ein Supplementband, ebenfalls in Stahlstich. Von da ab vermarktete der Verlag die *Denkmäler* auch als Ergänzung zu Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte*.<sup>6</sup> Die Übertragung sämtlicher Tafeln in die preisgünstigere Technik, allerdings auch die Ergänzung um Chromolithographien, erfolgte mit der 1875 bis 1879 edierten neuen Gesamtausgabe.<sup>7</sup> Die folgenden Ausgaben erschienen in lithographischen Druckverfahren, wurden aber mit Paralleleditionen im dann edleren Stahlstich versehen. Die Käufer konnten nicht nur zwischen den Druckverfahren, sondern auch zwischen »Klassikerausgaben« (erstmalig 1884) und »neuen« Ausgaben wählen. Die Strategie des Verlags ging auf. Auch die Konkurrenz der in Aufbau, Auswahl und Drucktechnik moderneren und billigeren *Kunsthistorischen Bilderbogen* aus dem Seemann Verlag (ab 1877, Kat.-Nr. 20) setzte dem Erfolg der *Denkmäler* kein Ende. Das kam erst mit der »Prachtausgabe« von 1894; nach Zählung des in die Hände von Paul Neff übergegangenen Verlags war es die achte Auflage. Kein Zweifel: Die *Denkmäler der Kunst* haben die Anschauung in der Kunstgeschichte auf Jahrzehnte geprägt.

KK

#### Literatur:

Karlholm 2001, S. 555–563. – Locher 2001, S. 270–277.

#### Bibliographische Angaben:

Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und [Joseph]. Caspar, [4 Bde.], Stuttgart. Verlag von Ebner & Seubert. [1851–1856]

Bd. 1 und Bd. 2 zusammengebunden, 1851

VIII, [6 J. 48 + 2 S., [36 Taf.: Stahlstiche, Radierungen (1 Blatt koloriert), 1 Chromolithographie]

VI, [6 J. S. 53–116 [= 64 S.], Taf. 41–63 [= 35 Taf., darunter Ergänzungstafeln: Stahlstiche, Radierungen, 1 Chromolithographie]

Bd. 3, 1853

[VIII], 108 S., Taf. 64–106 [= 48 Taf. mit Ergänzungstafeln: Stahlstiche, Radierungen, Radierungen mit Kupferstich]

Bd. 4, 1856

VIII [recte XI], 58 S., Taf. 107–136 [= 39 Taf. mit Ergänzungstafeln und 6 Taf. Nachträge zu Band 1–2, Stahlstiche, Radierungen, unter den Nachträgen zwei Chromolithographien]

#### Anmerkungen:

- 1 Kugler, Franz: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, S. XIV.
- 2 Guhl, Ernst: Ueber den Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Vortrag im wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin gehalten, in: *Kunstblatt* 1847, Nr. 60, S. 237f.; ders.: Zur dritten Lieferung der *Denkmäler der Kunst*, in: *Kunstblatt* 1848, Nr. 54, S. 213–215; ders.: Zur IV.–VII. Lieferung der *Denkmäler der Kunst*, in: *Deutsches Kunstblatt* 1850, Nr. 15, S. 115–117.
- 3 Puttrich, Ludwig (Hrsg.): *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen*, Leipzig 1836–1850, hier: *Die Goldene Pforte der Domkirche zu Freiberg*, 1836.
- 4 Müller, Franz Hubert: *Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale mit vorzüglicher Berücksichtigung des Mittelalters*, Leipzig 1837.
- 5 Kugler (wie Anm. 1), S. 852.
- 6 Lübke, Wilhelm: *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1860; das Werk erschien 1868 in der vierten Auflage.
- 7 P. F.: Die neue Auflage der *Denkmäler der Kunst*, in: *Kunst-Chronik* 10, Nr. 27, 1875, Sp. 417–421.

**Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc**  
**Dictionnaire raisonné de l'architecture française.**  
 10 Bände.  
 Paris: B. Bance/A. Morel, 1854–1868.

17,5 x 24 cm  
 Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität, E I 260 (R)

»Dictionnaire. En rire. N'est fait que pour les ignorants.« Im beschränkten Horizont des Bildungsbürgertums bleibt für die konzentrierte Zusammenfassung des Wissens nur Hohn und Spott. Gustave Flaubert, der diese Haltung in seinem *Dictionnaire des idées reçues* festhält,<sup>1</sup> weiß natürlich auch um den zwiespältigen Charakter der Gattung: umfassende Belehrung auf der einen, Kanonbildung auf der anderen Seite. Angesichts rasanter Fortschritte in den Wissenschaften entpuppt sich die kodifizierte Gelehrsamkeit rasch als veraltet. Und auch die alphabetische Ordnung mag als schematisch gelten, aber sie garantiert immerhin sichere und nachvollziehbare Vermittlung von Information. Ideologische oder ästhetische Einseitigkeit werden so wenigstens oberflächlich ausgeglichen. Schließlich: Der Fragmentcharakter des einzelnen Eintrags läßt Verknüpfungen mit Artikeln an anderer Stelle und die Erfahrung von Zusammenhängen nur schwer zu. Dafür regt er aber, liest man diese Fragmente nacheinander, zu ungewöhnlichen Assoziationen an.

Die Kritik an Wörterbuch oder Lexikon ist indirekt Beleg für deren Notwendigkeit. Denn mit jeder Ausweitung des Wissens, mit jeder fachlichen Spezialisierung geht der Bedarf nach sprachlicher Klärung komplexer Sachverhalte und Erläuterung der Details einher. Das gilt nicht anders für die Künste. Bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts werden deshalb – übrigens nicht ohne Widerspruch – erste moderne, auf Architektur bezogene Fachausdrücke im Französischen eingeführt.<sup>2</sup> Für Nachschlagewerke bleibt vorerst allerdings das Lateinische die Umgangssprache. Erst zum Ende des 17. Jahrhunderts wird sich das ändern, als André Félibien sein Wörterbuch liefert, mit dessen Hilfe der Laie die zur Analyse unerläßlichen Termini lernen und verstehen konnte.<sup>3</sup> Fortan begleitet diese Publikationsform Theorie wie historische Forschung. Sie hat immer dann Konjunktur, wenn ästhetische Neuorientierung oder methodische Umbrüche den Blick auf die Dinge verändern.

Auch um 1800 befindet man sich in einer solchen Situation. Die historisch-kritisch operierende kunstgeschichtliche Mediävistik, welche zunächst und vor allem Erforschung von Architektur betrieb, war dabei, ein angemessenes begriffliches Instrumentarium zu entwickeln. Für die sachgerechte Präsentation der Monumente wie für das Verstehen dieser Präsentation war wiederum die Vertrautheit mit einer Fachsprache erforderlich, die vorerst nur wenigen Spezialisten zur Verfügung stand. Erneut wird der Bedarf an lexikographischer Erschließung eines Wissensgebiets evident. Symptomatisch hierfür mochte eine Passage aus dem Brief sein, den Charles-Alexis-Adrien Duhérissier de Gerville, einer der Gründerväter der Mittelalterarchäologie in Frankreich, 1818 seinem Freund Auguste Le Prévost geschrieben hatte: »J'ignore presque tous les termes d'architecture du moyen âge, et surtout en français, bien que j'en entende quelques-uns en anglais, mais il m'est impossible de les rendre. Je n'ai pu trouver à Paris d'ouvrage qui me les explique.«<sup>4</sup> Gut eine Generation später hat sich die Situation, wie Gerville sie erlebte, noch nicht entscheidend gebessert.

Alphabetisch geordnete normative Darstellungen der Kunst und Architektur in der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts waren durchaus auf dem Markt, aber diese reichten, gerade wenn es um Mittelalter gehen sollte, kaum aus.<sup>5</sup> Zwar gab es mittlerweile privat oder institutionell betriebene Versuche, hier Abhilfe zu schaffen. Auch existierten bald erste Spezialwörterbücher, die dem neuen Anspruch der Wissenschaft gerecht wurden: Besonders England tat sich damit hervor, und dort interessierte man sich nicht zuletzt auch für historische Begrifflichkeit, die bis ins Mittelalter zurückverfolgt werden konnte.<sup>6</sup> In Frankreich war man allerdings noch nicht so weit. Wohl hatte Arcisse de Caumont einen illustrierten historischen Überblick zu den Teilen eines Gebäudes und seiner Ausstattung verfaßt, der auch im Ausland positive Resonanz hervorrief.<sup>7</sup> Das war aber erst ein bescheidener Anfang, der sich für die jetzt einsetzenden großangelegten Forschungen sehr bald als zu eng und als zu beschränkt erwies. So können das Verlagshaus Bance, später Morel,<sup>8</sup> und Viollet-le-Duc mit ihrem *Dictionnaire* eine Position besetzen und sogleich eine führende Rolle in der Literatur über alte Architektur übernehmen.

Der Titel des Werks klingt eindeutig; was sich jedoch genau dahinter verbirgt, ist kaum zu ahnen. Jedenfalls geht der Inhalt weit über den eines herkömmlichen Wörterbuchs hinaus. Denn der Autor stellt nicht allein historische und moderne Begriffe vor, die er mit Definitionen versieht, er nutzt vielmehr die Präsentation der Terminologie, um die Geschichte des jeweiligen Gegenstands oder Motivs nachzuzeichnen. Im Falle so globaler Einträge wie »Architecture«, »Cathédrale«, »Construction«, »Sculpture«, »Style« oder »Voûte« werden daraus monographische Abhandlungen, die sich teilweise zu Buchstärke auswachsen. Dies erforderte dezidierte Überlegungen zur Aufteilung des Stoffs und dementsprechend zur Distribution der Illustrationen. Ein vor Beginn der Publikation erarbeitetes Konzept erweist sich allerdings als nicht realisierbar; die ursprünglich geplante knapp tausendseitige zweibändige Ausgabe mit 1300 Abbildungen erweitert sich nämlich im Laufe der Zeit zu den schließlich auf zehn Bände verteilten 5000 Seiten mit nicht weniger als 3367 Bildern. Spuren des Umbruchs zur neuen Idee vom Lexikon bleiben jedoch erhalten: Die Vielzahl kleinformatiger Vignetten, die im ersten Teil noch in den Text inseriert sind, wird in den Folgebänden durch dominantere, bis auf Seitengröße gesteigerte Illustrationen ersetzt.

Dadurch und durch ihre ins Unüberschaubare vermehrte Zahl scheint die Bedeutung der Illustration im Kontext des *Dictionnaire* klar zu sein: Ganz offensichtlich wird hier die alte Vorstellung wieder zum Leben erweckt, nach der eine visuelle Darbietung komplizierte Dinge und Verhältnisse weit einfacher vermitteln könne als schriftliche beziehungsweise mündliche Kommunikation. »Et pour éviter de plus longues explications ...« bietet die passende, zur Einführung des Bildes typische Redewendung, die der Autor hier im Artikel »Cul-de-lampe« nicht zuletzt gegen Unschärfen in der Sprache benutzt (Bd. 4, S. 487). Aber auch sonst wird das Bild als wesentlicher Informationsträger immer wieder direkt angesprochen und in den Text einbezogen, ja zahlreiche Artikel wirken wie eine Aneinanderreihung von Bilderklärungen. Beschreibungen beziehen sich direkt auf Illustrationen; diese geraten durch ein ausführliches innerbildliches Erläuterungssystem aus Buchstaben und Zahlen sozusagen zu eigenen Texten, deren Aussage in den Artikeln aufgeschlüsselt und in geschriebene Sprache umgesetzt wird. Der Weg von einem Medium ins andere ist also in beide Richtungen möglich, wengleich manche der visuellen Perspektiven auf seziierte Gegenstände oder die Kombinationen von Rissen, Schnitten und Konstruktionszeichnungen ohne Erläuterung nur schwer verständlich sind. Eine außerordentlich enge Verzahnung der Kommunikationsformen ist das Ergebnis, und dafür hatte der Autor sogar drucktechnische Einschränkungen in Kauf genommen: Statt hochwertiger Kupfer, die auf separaten Tafeln zu drucken gewesen wären, muß er für die Kombination von Text und Bild auf einer Buchseite Holzstiche einsetzen. Diese werden von erfahrenen Stechern

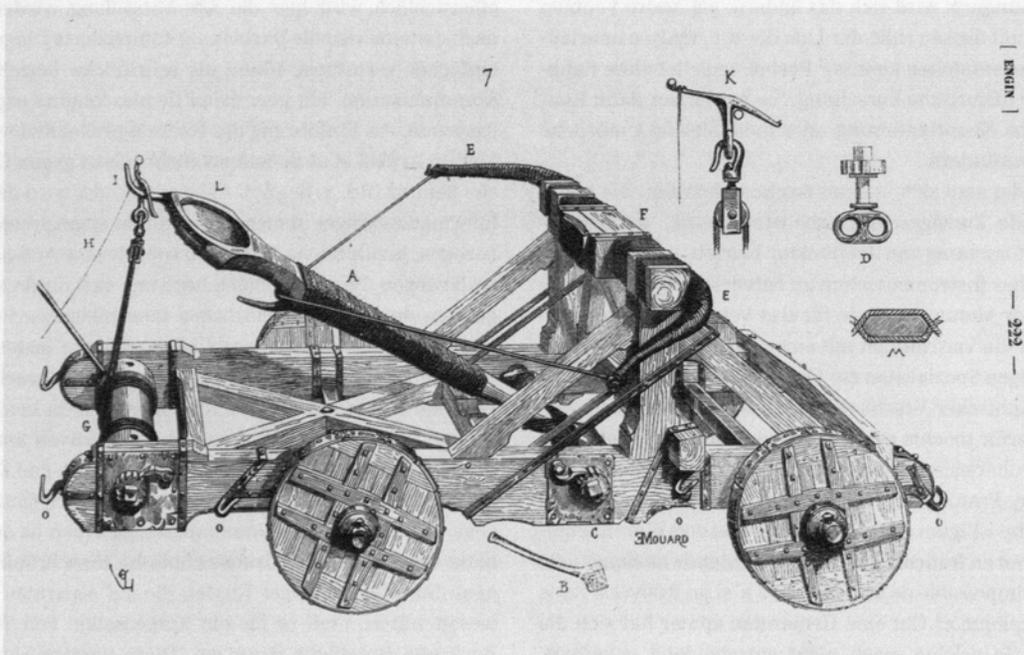
nach seinen Vorlagen gearbeitet, wobei die überaus trockenen, präzisen Zeichnungen Viollet-le-Ducs durch Unschärfen und leicht plastische Effekte in der graphischen Transposition eine haptische Präsenz erhalten und einiges von ihrem strengen technischen Charakter verlieren.<sup>9</sup>

Aber so eindeutig, wie sich die Rollenverteilung von Text und Bild vordergründig darstellt, ist sie nicht. Denn Viollet-le-Duc denkt keineswegs an eine Ersatzfunktion der Abbildungen. Obwohl Architekt und ausgebildeter Zeichner gilt für ihn doch nach wie vor die Literatur als Vehikel zur Propagierung wissenschaftlicher Erkenntnis. Das Bild könne zu dieser Erkenntnis beitragen, müsse aber immer zum Text hinführen, stehe als Hilfsmittel demnach stets in zweiter Reihe: »Il faut que l'image, dans le livre illustré, invite à lire le texte, qu'elle excite la curiosité en exigeant une explication. Autrement on regarde les images, et on ne lit pas le texte. On a reproché souvent aux livres illustrés d'être des livres fait pour ne pas être lus, parce qu'en effet les figures et le texte sont deux choses qui n'ont guère de rapports entre elles, étant le produit de deux esprits, l'un qui écrit, l'autre qui tient, avant tout, à faire une jolie planche ou, quelquefois, une planche qui sera vite expédiée.«<sup>10</sup> Was hier, zehn Jahre nach Abschluß der Arbeiten am *Dictionnaire* mit autoritativer Geste ausgedrückt wird, galt – wie zahlreiche Stellen im Werk belegen – aber auch schon in früherer Zeit: So war der komplizierte Altaraufbau mit den Reliquienschreinen in der Klosterkirche Saint-Denis nach der Beschreibung durch Abt Suger zwar nicht bis ins einzelne zu rekonstruieren, aber eine Abbildung mochte den Text verdeutlichen: »... un croquis aussi exactement tracé que possible d'après la description, afin de rendre le texte intelligible pour tous« (Bd. 2, S. 24).<sup>11</sup> Gleiches gilt für die historischen Beschreibungen der Chorausstattungen in Paris und Saint-Denis (Bd. 3, S. 230–235). Bild als inferiores Hilfsmittel? Litteratura laicorum? Womöglich. Denn wieder klingt das Anliegen durch, auch für den Nichtfachmann verständlich zu sein und ein »mieux comprendre« zu ermöglichen. Allzuweit geht diese Sorge um die Laien jedoch nicht. Weithin Bekanntes bleibt ausgespart, es sei ja ohnehin »entre les mains de tout le monde« (Bd. 3, S. 358); ebenso wird auf die Darstellung spätgotischer Extravaganzen verzichtet, die doch nur Augenkitzel böten und die Neugierde des Publikums befriedigten (Bd. 3, S. 274).

Und wiederum scheint der Eindruck zu täuschen. Denn das Bild im *Dictionnaire* ist beileibe nicht einfach Ergänzung oder Zugabe. Allein die vom Autor verantwortete Suggestivität der Illustrationen und das von ihnen ausgebildete eigene System der Kommunikation sprechen dagegen. Beides aber war notwendig, wurden hier doch komplizierte Dinge vermittelt. Der Betrachter lernt nämlich die Struktur von Gebäuden und Gebäudeteilen kennen, die aus einem Gesamtorganismus geschickt seziiert wurden. Seinem Auge präsentieren sich die wesentlichen Teile eines Organismus; gleichzeitig wird ein vertiefter Einblick in das Funktionieren komplexer Konstruktion geboten. Zugunsten dieser Kaprizierung auf aussagekräftige Fragmente sind größere Zusammenhänge, etwa ganze Gebäude, so gut wie nicht im Bild präsent (Ausnahmen davon: Burgen, deren Bedeutung wesentlich durch die Kombination von Bauten bestimmt ist, die nach fortifikatorischen Gesichtspunkten angelegt wurden und deshalb in Vogelperspektive gegeben werden, oder auch Maschinen und technische Gegenstände). Wer ansonsten das Ganze im Bild erkennen will, sieht sich also weitgehend zu eigenverantwortlicher Rekonstruktion gezwungen.

Dies scheint Viollet-le-Duc nicht weiter zu stören, und höchstwahrscheinlich will er sich auch ganz bewußt von Vedutenmalerei absetzen, die als unwissenschaftlich gilt. Aber die den *Dictionnaire* durchziehende Liebe zum strukturelevanten Detail bedeutet mehr. Sie macht nämlich eine naturwissenschaftliche Position fruchtbar, die in den publikumswirksam propagierten Forschungen des Paläontologen Georges Cuvier während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts außerordentlich populär geworden war. Der von Cuvier betriebenen vergleichenden Anatomie waren spektakuläre Rekonstruktionen ausgestorbener Lebewesen gelungen, die aufgrund weniger Reste zu integraler Gestalt ergänzt werden konnten. Für die ähnlich operierende Architekturforschung ging es weniger um die Wiederherstellung verschwundener Bauten als vielmehr um die Wiederherstellung von Urzuständen, die unter mehreren Schichten von Veränderungen freizulegen waren. Indem Viollet-le-Duc vergleichende Anatomie an mittelalterlichen Gebäuden exemplifiziert, kann er auch die Entwicklung von Technik und damit eine Geschichte der Architektur über wesentliche Strukturmerkmale romanischer und gotischer Bauten nachzeichnen.<sup>12</sup>

Abb. 69: Schleuder, Holzstich. Aus: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 5, S. 222



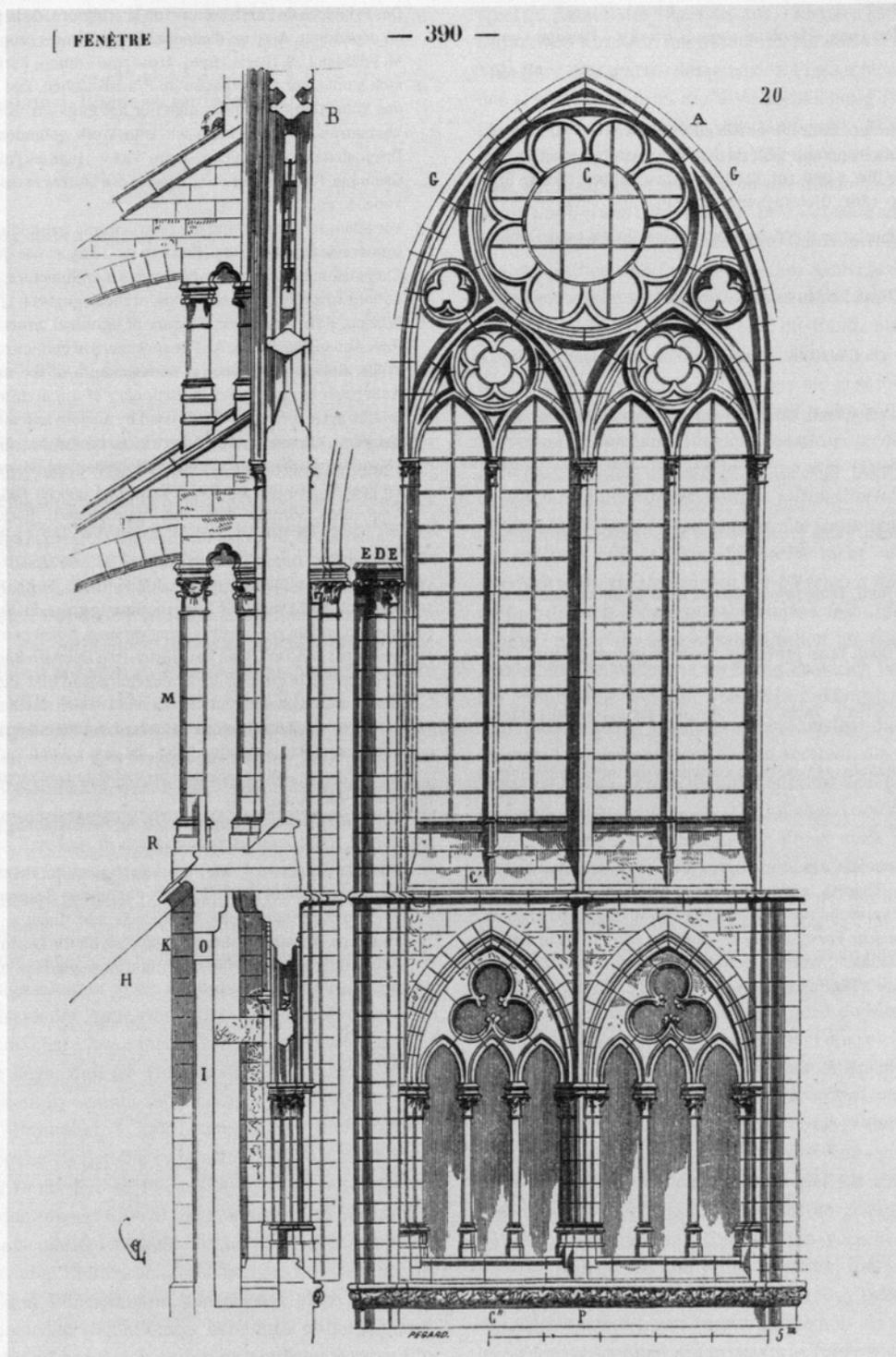


Abb. 70: Aufriß und Schnitt einer gotischen Fenster- und Triforienzone, Holzstich.  
 Aus: Viollet-le-Duc 1854-1868, Bd. 5, S. 390

Auch dazu leisten die Bilder des *Dictionnaire* einen Beitrag. Denn sie präsentieren nicht nur an einzelnen Orten vorkommende individuelle Lösungen von Bauanforderungen, sondern darüber hinaus immer wieder Typen technischer und künstlerischer Standards wie sie für bestimmte Zeiten maßgeblich sind. Diese visualisierten Ideale orientieren sich an Denkmälern des hohen Mittelalters; das 15. und 16. Jahrhundert ist als

Epoche des Niedergangs weitgehend ausgeklammert. Typen, Ideen oder Visionen aber entheben wiederum von ausführlichen Beschreibungen, da aus der Realität verdichtete Vorstellungen dieser Art im Wort nur schwer zu vermitteln sind. So erhält das Bild im *Dictionnaire* letztlich doch eine eigenverantwortliche Rolle, die ihm – obwohl gebunden an das Wort – von diesem nicht streitig gemacht werden kann.

KN

#### Literatur:

Boudon/Deshayes 1979. – Boudon 1983. – Leniaud 1994, S. 80–83. – Baridon 1998. – Niehr 2004.

#### Bibliographische Angaben:

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Par M. Viollet-le-Duc, Architecte du Gouvernement, Inspecteur-général des édifices diocésains [Bd. 1–8]. Par M. Viollet-le Duc, Architecte [Bd. 9 und 10], Paris: B. Bance, Éditeur [Bd. 1–6], A. Morel, Éditeur [Bd. 7–10], 1854–1868, [Holzstichabbildungen].

Tome premier. 1854, XX S. (Préface), 507 S. ([Text], Table provisoire des mots contenus dans le tome premier)

Tome deuxième. o. J., 546 S. ([Text], Table provisoire des mots contenus dans le tome deuxième)

Tome troisième. o. J. [1858], 513 S. ([Text], Table provisoire des mots contenus dans le tome troisième)

Tome quatrième. o. J. [1859], 511 S. ([Text], Table provisoire des mots contenus dans le tome quatrième)

Tome cinquième. 1861, 566 S. ([Text], Table provisoire des mots contenus dans le tome cinquième)

Tome sixième. 1863, 458 S. ([Text], Table provisoire des mots contenus dans le tome sixième)

Tome septième. 1864, 571 S. ([Text], Table provisoire des mots contenus dans le tome septième)

Tome huitième. 1866, 521 S. ([Text], Table provisoire des mots contenus dans le tome huitième)

Tome neuvième. 1868, 554 S. ([Text], Table provisoire des mots contenus dans le neuvième volume)

Tome dixième. 1868, ohne Seitenzählung (Avis, Table analytique des mots contenus dans les neuf volumes)

#### Anmerkungen:

- 1 Flaubert, Gustave: Le Dictionnaire des idées reçues. Édition critique établie, présentée et annotée par Marie-Thérèse Jacquet, Fasano 1990, S. 222.
- 2 Vgl. Goebel, Gerhard: Zwei Versuche zur Architekturbeschreibung in der Dichtung der Renaissance, in: Romanische Forschungen 78, 1966, S. 280–313. Zur Gattung »Dictionnaire« vor allem Szambien, Werner: Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800, Paris 1986, S. 24–29.

- 3 Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun des ces arts. Par M. Félibien [...], [Paris 1676]. Troisième Édition, Paris 1697, S. 333–542.
- 4 »Ich kenne, vor allen Dingen im Französischen, fast keine Begriffe zur Architektur des Mittelalters. Einige wenige nur auf Englisch, aber es ist mir unmöglich sie zu übersetzen. In Paris habe ich kein Werk gefunden, das sie mir erklärte.« Das Originalzitat nach Mallion, Jean: Victor Hugo et l'art architectural (Université de Grenoble. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines 28), Paris 1962, S. 29.
- 5 Vor allem zu nennen sind die Encyclopédie méthodique. Architecture, par M. Quatremère de Quincy, 3 Bde., Paris 1788–1825, sowie Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostôme: Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques [...] de cet art, 2 Bde., Paris 1832.
- 6 Willson, Edward James: Glossary of technical terms descriptive of gothic architecture. Anhang zu: Pugin, A.: The specimens of gothic architecture, Bd. 2, London 1822; Willis, Robert: Architectural nomenclature of the middle ages, Cambridge 1844. Außerdem Britton, John: A dictionary of the architecture and archaeology of the middle ages, including words used by ancient and modern authors, London 1838.
- 7 Caumont, Arcisse de: Abécédaire ou rudiment d'archéologie française, 2 Bde., Caen 1850. Vgl. die Anzeige mit einer Probe der Abbildungen in: Congrès archéologique de France. Séances générales tenues à Dijon en 1852 [...], Paris 1853, Anhang, S. 1–4. Eine Stimme dazu aus Deutschland: Bock, Franz: Kunstberichte aus Frankreich III, in: Organ für christliche Kunst 4, 1854, S. 33–35, hier 34.
- 8 Vgl. Bouvier 1999, S. 20–37, 47–59; Bouvier 2004.
- 9 Vgl. die Gegenüberstellung bei Boudon 1983, S. 95, Fig. 1.
- 10 »Das Bild im illustrierten Buch muß zur Lektüre des Textes einladen, muß Neugierde wecken, indem es eine Erklärung verlangt. Sonst betrachtet man nur die Bilder und liest nicht den Text. Man hat illustrierten Büchern häufig vorgeworfen, nicht für das Lesen gemacht zu sein, denn tatsächlich sind Bild und Text zwei Dinge, die kaum in Beziehung zueinander stehen. Es handelt sich nämlich um Produkte zweier Geister: der eine, welcher schreibt, der andere, der vor allem eine schöne Tafel machen will, oder manchmal auch eine Tafel, die sich schnell verkaufen läßt.« Brief an Hetzel, 17.7.1874, in: Lettres inédites de Viollet-le-Duc recueillies et annotées par son fils, Paris 1902, S. 147.
- 11 »... eine so exakt wie möglich nach der Beschreibung ausgeführte Zeichnung, um den Text für alle verständlich zu machen«.
- 12 Kritik an der mangelnden Berücksichtigung von Religion als bestimmendem Faktor für Sakralarchitektur findet sich nur in der Besprechung von Karl Schnaase, in: Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst 2, 1858, S. 138–143, 183–187, 234–240. Ansonsten überwiegt das Lob für die Leistung des Autors. Vgl. Allgemeine Bauzeitung 23, 1858 (Literatur- und Anzeigenblatt 6), S. 180–182; 30, 1865 (Literaturblatt 7), S. 309–345.

Ernst Förster

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei.

12 Bände.

Leipzig: T. O. Weigel, 1855–1869.

25 x 32 cm

Marburg, Universitätsbibliothek, XVIa A 68

»Nicht blos an das lesende, sondern auch an das beschauende Publikum wendet«<sup>1</sup> sich das Lieferungswerk, das Ernst Förster in den Jahren 1855 bis 1869 zeichnet, fotografieren und stechen läßt, schreibt und herausgibt. Die *Denkmale*, die Försters *Geschichte der deutschen Kunst* (1851–1859) begleiten, sind somit Teil des großangelegten Versuchs, die Ergebnisse der neu entstandenen Wissenschaft von der Geschichte der Kunst zu popularisieren. Folglich bemüht sich Förster nicht nur um die reiche und exakte Bebilderung des Werks, sondern auch um eine leicht verständliche Sprache, die nach Möglichkeit auf allzu viele »technische Ausdrücke« verzichtet (Bd. I, Vorwort, S. VIII).

Förster, als Maler ausgebildet und erst im mittleren Alter zur »Kunst-schriftstellerei« gekommen, stand den Nazarenern nahe. Sein prägendes Erlebnis in Sachen Kunstgeschichte waren die Italienreisen der 1820er und 1830er Jahre, insbesondere diejenige von 1837, während der er an der Restaurierung von Giotto's Fresken in der Scrovegni-Kapelle in Padua beteiligt war. Mit einer Arbeit über die Italiener des Tre- und Quattrocento wurde er 1835 an der Universität Tübingen zum Doktor der Philosophie promoviert.<sup>2</sup> Försters ästhetische Maßstäbe formten sich also an der italienischen Malerei bis in die Generation Raffaels, und dies ist seinem Urteil über die deutsche Kunstgeschichte stets anzumerken. Denn wie seine nazarenischen Freunde ist er der Auffassung, daß die Qualität der »alten Kunst« – gemeint sind zunächst Werke des italienischen Mittelalters und der Renaissance – darin liege, daß sie von ernstzunehmendem, christlichem Gehalt sei und diesen in einem »selbständigen Formensinn« zum Ausdruck bringe (Bd. IX, Baukunst, S. 47). Letzterer aber muß sich von Nation zu Nation und Epoche zu Epoche unterscheiden. So kann Förster postulieren, die Kunst der Deutschen sei in der Gotik zu sich selbst gekommen. Möglichen Einwänden, dieser Stil sei international und überdies in Frankreich älter als in Deutschland, begegnet Förster mit dem Konzept von der folgerichtigen, von fremden Einflüssen unabhängigen Entwicklung der Kunst einer Nation, das auf Winckelmann zurückgeht, aber schon seit Herders Kritik obsolet geworden war.<sup>3</sup> Förster behauptet daher, die gotische Baukunst in Deutschland habe sich »ohne wesentliche äußere Einwirkung, durch den innewohnenden Trieb mit einer gewissen Naturnothwendigkeit« entwickelt und ohne Spuren des romanischen – das heißt antisch-westlichen – Stils »eine selbständige, folgerichtige Durchbildung« erlebt.<sup>4</sup>

Nur Konsequenz in der formalen Erscheinung, die die deutsche Kunst somit früher als die italienische erreicht, und ernster Gehalt sind geeignet, ein Werk zum Monument zu erheben. Nicht in die *Denkmale* aufgenommen sind daher Arbeiten, die sich scheinbar auf die Nachahmung der Natur beschränken, wie Porträt-, Landschafts- und Genremalerei. Sie fallen allerdings auch deswegen aus, weil die *Denkmale*, anders als die *Geschichte der deutschen Kunst*, kaum ein Objekt aus den Zeiten zwischen dem fortgeschrittenen 16. und dem frühen 19. Jahrhundert enthalten. An je einem Bei-

spiel zu Bauten des Klassizismus – Klenzes Ruhmeshalle –, der Neugotik – Ohlmüllers Kirche in der Münchner Au – sowie der Neorenaissance – Leins' Villa Berg (Stuttgart) – demonstriert Förster jedoch, daß sich die Architektur der Gegenwart durch die »Wiederbelebung früherer Bauformen [...] auf Umwegen« dem Ziel des »selbständigen [...] Formensinnes« nähere. Ähnlich süddeutsch und parteiisch fällt die Auswahl auf dem Areal der Malerei aus: Mit Franz Overbecks *Bund der Kirche mit den Künsten* sowie Philipp Veits *Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum* (beide Frankfurt a. M., Städel) sind Gemälde ausgesucht, die das inhaltliche wie das ästhetische Programm einer Kunstgeschichte von *Einführung des Christenthums* programmatisch verbildlichen. Von der im Titel suggerierten Vollständigkeit der Übersicht sind die Bände also weit entfernt.

Sieht man von solchen Einschränkungen ab, konnte Förster sich zu Recht rühmen, er sei der erste, der die gesamte deutsche Kunst in einem Werk behandle. Zwar waren zuvor mehrere Publikationen zur Architektur vorgelegt worden – Stieglitz' *Von altdeutscher Baukunst* (1820), Mollers *Denkmaehler der deutschen Baukunst* (1821) oder auch Kallenbachs *Geschichts-Abriss der deutschen mittelalterlichen Baukunst* (1846). Aber es fehlte an einer Übersicht über alle Gattungen der Kunst, wobei Förster Seitenblicke auf das Kunstgewerbe nicht scheute. Im Unterschied zu Joachim Sigharts *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern* (1862), die sich auf ein neu formiertes, fest umrissenes Territorium bezog, mußte Förster diese politische Einheit für die deutsche Kunstgeschichte einklagen. Die Widmung an König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen läßt die enttäuschte Hoffnung von 1848 anklingen. Sie macht zudem klar, wie sehr Förster seine Arbeit an einer Kunstgeschichte der Deutschen als Beitrag zur Formierung einer Nation versteht, die aus dem »Rückblick auf die Vergangenheit« ihre Zukunftshoffnung schöpft. Die fehlende politische Einheit kann in der kunstgeschichtlichen vorweggenommen werden. Dabei muß Förster die Geschichte der Kunst auch als die eines Rückzugs der Nation beschreiben, wenn er das Grabmal des Theoderich in Ravenna – nach eigener Zeichnung – als das älteste Monument begreift (Bd. XII, Baukunst, S. 35ff.) und bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts die Niederländer den Deutschen zuschlägt (Prospectus, nicht paginiert).

Im Titel des Werks klingt dieser Wunsch nach Wiedergewinn nationaler Größe durchaus an. Seit Bernard de Montfaucons *Monumens de la Monarchie française* (1729) verspricht ein solcher Titel ein großformatiges und reich bebildertes Werk. Dieser Anspruch war mit Mollers *Denkmaehler(n)* von 1821 oder Boisserées *Denkmale(n) der Baukunst [...] am Nieder-Rhein* (Kat.-Nr. 8) durchaus eingelöst worden. Im Wunsch, zur Popularität der Kunstwerke und der Kunstgeschichte beizutragen, entschieden sich Verleger und Autor hier für eine bescheidenere Variante: Die Bände wurden im Quartformat vorgelegt, was einige Faltafeln erfordern sollte, und mit Stahlstichen versehen, was einen Kompromiß zwischen Anspruch und Preis darstellte. Indes erlaubte die Technik nicht nur eine hohe Auflage zum Preis von 16 <sup>2</sup>/<sub>3</sub> Talern pro Band, der angesichts des Umfangs mit jeweils rund 50 Stichen als angemessen zu bezeichnen ist.<sup>5</sup> Dieses Bemühen um preiswerte Tafeln verband Förster mit dem unterschiedenen Streben nach Objektivität: Sie war in den Jahren bald nach 1850 allerdings noch nicht durch die Fotografie, sondern allein durch den skrupulösen Zeichner zu erreichen, der daher auf Autopsie beharrt. Wo Förster nicht Augenzeuge sein konnte, teilt er dies mit und gibt die Quellen für seine verbalen wie visuellen Mitteilungen an. Wo Förster nicht genug sieht, wie auf der sehr dunklen Michaels-Seite der Schranken im Georgenchor des Bamberger Doms, kann er nicht zeichnen und unterrichtet den Leser darüber (Bd. III, Bildnerei, S. 15). Wo das Atelier von Jean Laurent Holbeins des Älteren *Lebensbrunnen* in Lissabon nur in zu dunkler Ablichtung reproduziert, freut er sich über die mitgelieferte Zeichnung nach dem Gemälde und läßt aus beidem den Stich entwickeln (Bd. VII, Malerei, S. 17).



MADONNA UND DIE FAMILIE MEYER IN BASEL.

V. H. HOLBEIN D. J.

J. G. Wügel. Impert.

Abb. 71: William Unger nach Fotografie von Ernest Reulbach, Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J. in Dresden, Stahlstich.  
Aus: Förster 1855-1869, Bd. 5

VALERIE.



MADONNA VON H. HOLBEIN  
IN DRESDEN.

J. O. Weigelt Leipzig

Abb. 72: Johannes Burger nach Fotografie von Ernest Reulbach, Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J. in Dresden, Stahlstich.  
Aus: Förster 1855-1869, Bd. 5

Die von Rezensenten gerühmte »sinnliche Vergegenwärtigung unserer grossen Vorzeit«<sup>6</sup> findet im Modus der Stiche freilich ihre Grenzen. In der Reduktion von Skulpturen und Gemälden auf den Kontur – mit ausgesprochen sparsamer Schattierung der Volumina – setzte Förster ein Verfahren wieder ins Recht, das seit den üppiger modellierten Wiedergaben von Werken im Holzstich aus der Übung gekommen war. Der modifizierte Konturenstich, so wie er von Försters Mitarbeitern Johann Poppel und den Schülern Julius Cäsar Thaeters praktiziert wurde, war durchaus nicht immer dogmatisch, sondern auch pragmatisch begründet worden (vgl. Kat.-Nr. 3). Die Seltenheit von Försters Äußerungen zum Kolorit und zum Helldunkel von Gemälden sowie seine Parteinahme für die Werke der Nazarener läßt die Wahl dieser inzwischen veralteten Manier jedoch als Entscheidung für eine Ästhetik der Klarheit – im Bestand an Formen wie im Gehalt – erscheinen. In einem Fall aus dem fünften Band wird dies ganz deutlich: Die Dresdner *Madonna des Bürgermeisters Meyer* von Hans Holbein dem Jüngeren rühmt Förster, wie es nach August Wilhelm Schlegel üblich geworden ist, als Meisterwerk deutscher Malerei, weil sie nicht nur »Leben und Wirklichkeit, Herzschlag und Athem« habe, sondern auch »im höchsten Grade schön!« sei. Mit der Tafel nach einer Fotografie von Ernest Reulbach hatte Förster Pech. Wie der Mitteilung an die Subskribenten zu entnehmen ist, stand der bewährte Stecher Julius Ernst nicht zur Verfügung; so übergab Förster die Aufnahme an den noch jungen William Unger. Dieser indes wählte den modernen Modus der Reproduktion: lebhaft schraffierte, die seinen (unvollendeten) Stich einer Radierung annähern und – bei exaktem Formenbestand – das stets gerühmte Helldunkel des Bilds erfassen.<sup>7</sup> Er verleiht dem Gemälde so einen Überschuss an Tiefe und Stofflichkeit, die nicht dem Befund der Kopie aus dem 17. Jahrhundert, aber dem Wissen über das vermeintlich altdeutsche Gemälde widerspricht. Förster war mit dem Ergebnis äußerst unzufrieden. So ließ er die Arbeit durch Johannes Burger im sparsam schraffierten Linienstich wiederholen, der die Figuren durch die gleichmäßige Ausleuchtung in dieselbe vordere Bildebene rückt. Der Bitte Försters, den »mißlungenen« Stich gegen den besseren auszutauschen und so ein einheitliches Bild der Reproduktionen wie der reproduzierten Kunst zu wahren, sind die Käufer des Werks allerdings nicht immer nachgekommen.

KK

#### Bibliographische Angaben:

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. Herausgegeben von Ernst Förster. [12 Bde., Leipzig 1855–1869]

Erster Band. – Leipzig, T. O. Weigel 1855.

VIII [Titel, Widmung, Vorwort, Inhaltsverzeichnis], [II, Zwischentitel], S. 1–64, [Taf. 1–26: Stahlstiche], [II, Zwischentitel], S. 1–24, [Taf. 27–38: Stahlstiche], [II, Zwischentitel], S. 1–14, [Taf. 39–50: Stahlstiche], [VI, Prospectus, Rezensionen]

Zweiter Band. [...] 1856.

IV [Titel, Inhaltsverzeichnis], [II, Zwischentitel], S. 1–58, [Taf. 1–25: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–18, [Taf. 26–38: Stahlstiche], [II, Zwischentitel], S. 1–20, [Taf. 39–50: Stahlstiche]

Dritter Band. [...] 1857.

[VI, Titel, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–50, [Taf. 1–25: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–18, [Taf. 26–37: Stahlstiche], [II, Zwischentitel], S. 1–32, [Taf. 38–50: Stahlstiche], [VIII, Verlagswerbung]

Vierter Band. [...] 1858.

[VI, Titel, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–40, [Taf. 1–24: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–26, [Taf. 25–37: Stahlstiche], [II, Zwischentitel], S. 1–34, [Taf. 38–48: Stahlstiche, 2 kolorierte Stahlstiche]

Fünfter Band. [...] 1859.

[VI, Titel, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–50, [Taf. 1–26: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–26, [Taf. 27–38: Stahlstiche], [II, Zwischentitel], S. 1–20, [Taf. 39–51: Stahlstiche]

Sechster Band. [...] 1860.

[VI, Titel, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–54, [Taf. 1–25: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–30, [Taf. 26–37: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–20, [Taf. 38–49: Stahlstiche]

Siebenter Band. [...] 1861.

[X, Titel, Widmung, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–70, [Taf. 1–24: Stahlstiche], [II, Zwischentitel], S. 1–26, [Taf. 25–37: Stahlstiche], [II, Zwischentitel], S. 1–22, [Taf. 38–48: Stahlstiche]

Achter Band. [...] 1863.

[VI, Titel, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–61, [Taf. 1–25: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–20, [Taf. 26–33: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–26, [Taf. 34–50: Stahlstiche], [III, Mitteilung an die Subskribenten]

Neunter Band. [...] 1864.

[VI, Titel, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–62, [Taf. 1–25: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–32, [Taf. 26–38: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–32, [Taf. 39–49: Stahlstiche]

Zehnter Band. [...] 1866.

[VI, Titel, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–48, [Taf. 1–25: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–12, [Taf. 26–31: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–38, [Taf. 32–50: Stahlstiche]

Elfter Band. [...] 1867.

[VI, Titel, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–60, [Taf. 1–25: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–2, [Taf. 26: Stahlstich], [III, Zwischentitel], S. 1–70, [Taf. 27–50: Stahlstiche, Farbholzschnitt]

Zwölfter Band. [...] 1869.

[VIII, Frontispiz, Titel, Vorwort, Inhaltsverzeichnis, Zwischentitel], S. 1–58, [Taf. 1–26: Stahlstiche], [II, Zwischentitel], S. 1–18, [Taf. 27–34: Stahlstiche], [III, Zwischentitel], S. 1–34, [Taf. 35–51: Stahlstiche], XLII [Übersicht über das Gesamtwerk, Register], [III, Errata]

#### Anmerkungen:

- 1 Rezension in: Frankfurter Conversationsblatt, zit. nach Prospectus, nicht paginiert, in: Bd. 1, 1855.
- 2 Regnet, Carl Albert: Nekrolog Ernst Förster, in: Kunst-Chronik 20, Nr. 36, 1885, Sp. 603–606; Betthausen, Peter: Förster, Ernst, in: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon, Stuttgart/Weimar 1999, S. 92–94.
- 3 Vgl. Locher 2001, S. 118f., 123–128.
- 4 Förster, Ernst: Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig<sup>2</sup> 1860, Bd. 1, S. 112.
- 5 Für Buchpreise auf dem Sektor Kunst vgl. Rudolph Weigel's Kunstlagerkatalog. Sechszwanzigste Abtheilung, Leipzig 1855, bes. S. 55–63.
- 6 Rezension in: Grenzboten, zit. nach Prospectus, nicht paginiert, in: Bd. 1, 1855.
- 7 Unger 1929, S. 76.

**Wilhelm Lübke****Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.****Leipzig: Verlag von Emil Graul, 1855.**15,5 x 23 cm  
Privatbesitz

Lübke hat einen zweifelhaften Ruf. Er gilt als der Kunsthistoriker, welcher in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am entschiedensten für die Popularisierung der Wissenschaft eingetreten sei und dies in den zahlreichen Werken aus seiner Feder konsequent umgesetzt habe. Schon früh als oberflächlich gebrandmarkt, führen seine zum Teil umfangreichen Buchpublikationen heute im Bewußtsein des Fachs das Dasein belächelter Relikte einer überholten bildungsbürgerlichen Kultur. Gerade dort, wo Lübke große Stoffmassen bewältigt und Handbücher unterschiedlichen Zuschnitts konzipiert, darf man in der Tat keine neuen Gedanken oder erkenntnisleitenden Forschungen erwarten. Denn diese Publikationen basieren häufig auf Vorarbeiten anderer; sie bereiten Material auf und stellen es für eine breite Leserschaft zur Verfügung. Was schwerer wiegt, die Sache noch verschlimmert – und den Autor erst recht verdächtig macht: Er hat Erfolg. Alle seine Bucheditionen sind mehrfach in immer wieder stark erweiterten Ausgaben aufgelegt worden – allein sein *Grundriss der Kunstgeschichte* erlebt innerhalb von 25 Jahren zehn Editionen und Übersetzungen ins Englische, Dänische, Schwedische und Französische –, so daß kaum jemand, der sich nach 1850 für bildende Kunst interessierte, an der »Institution Lübke« vorbeikommen konnte.<sup>1</sup>

Doch mit kritischen Anmerkungen über die Art der hier betriebenen Wissensvermittlung wird man Lübkes Anliegen wie seinen zweifellos existierenden Verdiensten nicht gerecht. Es geht ihm zwar um Belehrung auch der nicht fachlich Gebildeten, aber diese Belehrung steht in engster Verbindung zur aktuellen Forschung. Denn den Kontakt zu den Kollegen aus der Kunstgeschichte, besonders Kugler, Burckhardt und Schnaase, hat Lübke nie abreißen lassen; auch geht er selbst immer wieder auf Reisen, um seinen Horizont zu erweitern sowie eigene Eindrücke und Standpunkte zu gewinnen. Schließlich gehört er der zweiten Generation historisch-kritisch arbeitender Wissenschaftler an, die sich das Material ihrer Studien noch auf sehr unmittelbare Art und Weise aneignen, das heißt in der Regel selbst »erfahren« und erwandern: Zu Beginn der 1850er Jahre hatte der 1826 in Dortmund geborene Lübke das heimatliche Westfalen bereist und aus den dort gesammelten Beobachtungen an älteren Denkmälern seine Dissertation verfaßt.<sup>2</sup> Ein längerer Aufenthalt in Italien 1858/59 diente der Vertiefung von Kenntnissen über Werke der Antike bis in die Neuzeit.<sup>3</sup> Später ist es die noch wenig beachtete Kunst der Renaissance nördlich der Alpen, die er intensiv erforscht und dem Publikum präsentiert.<sup>4</sup>

Was immer wieder deutlich wird: Lübkes kunsthistorische Projekte stehen seit Beginn stets im Kontext der Vermittlung. Dabei darf nicht vergessen werden, daß trotz aller populärwissenschaftlichen Ausrichtung seiner Werke der Autor lange Jahre als Hochschullehrer arbeitet: seit 1857 als Dozent an der Bauakademie Berlin, 1861 bis 1885 als Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte am Polytechnikum in Zürich und in Stuttgart, ab 1885 dann in Karlsruhe, wo er zugleich die Leitung der Kunstsammlungen übernimmt.<sup>5</sup>

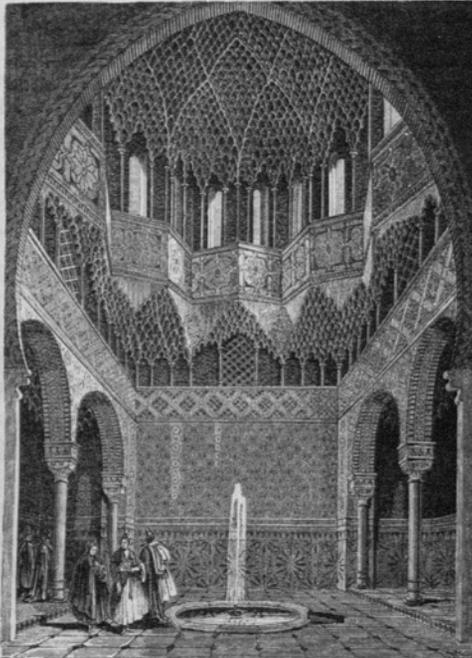
Für die Verbindung von »hoher Wissenschaft« und »volkstümlicher Präsentation« ist Lübkes *Architekturgeschichte* ein gutes Beispiel, zeigt sie doch auf exemplarische Weise das Reagieren dieser Wissenschaft auf die Bedürfnisse auch eines breiteren Publikums.<sup>6</sup> Hierbei muß man sich klar machen, daß der Markt kunsthistorischer Publikationen in den 1850er Jahren expandiert; nicht zuletzt gilt dies für Überblickswerke: Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (Kat.-Nr. 14) hat bereits zwei Auflagen hinter sich; die dritte steht vor dem Erscheinen. Die mehrbändige *Geschichte der Baukunst* vom gleichen Autor wird in diesen Jahren entstehen. Auch die seit 1843 edierte erste Ausgabe von Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* ist nicht abgeschlossen; es fehlen noch der fünfte und sechste Band (Kat.-Nr. 9). Mit den genannten Werken ist ein Niveau der Erschließung und der wissenschaftlichen Aneignung der Denkmäler gegeben, das in anderen Ländern seinesgleichen sucht. Lübke fühlt sich diesen Arbeiten gerade in Ermangelung eigener Anschauung verpflichtet;<sup>7</sup> für ein vertieftes Studium weist er seine Leser ausdrücklich auf sie hin (S. VIII). Das mußte ja keineswegs nur Bescheidenheit ausdrücken, denn an einigen der genannten Werke ist er selbst mit beteiligt: So sorgt er für die Bearbeitung und Ergänzung der dritten Auflage von Kuglers *Handbuch*, und auch dessen *Baukunst* wird nach dem Tod des Autors von Lübke weiterbetreut.

In dieser Situation mochte eine knappe Darstellung der Architekturgeschichte aller Völker und Zeiten überflüssig erscheinen, und so sehen es auch die Verlage. Deshalb hat Lübke anfangs große Probleme, sein Manuskript zu veröffentlichen.<sup>8</sup> Aus zwei Gründen bot sich jedoch ein reduzierter Überblick an: Der rasch konzipierte und hingeworfene Text – Lübke ist ein Meister im schnellen Schreiben, muß es sein, da er zunächst damit sein Brot verdient – kann aktueller als der eines umfangreichen grundlegenden Werks sein, das Jahre bis zur Fertigstellung benötigt. Die Aktualität von Lübkes *Architekturgeschichte* ist denn auch daran abzulesen, daß hier künstlerische Tendenzen selbst der jüngsten Zeit wie Neugotik oder Eisen- und Glasarchitektur Berücksichtigung wenn auch nicht unbedingt Zustimmung finden (S. 376–380). Hinzu kommt, daß der Autor ein Zielpublikum vor Augen hat, das mit dickleibigen wissenschaftlichen Veröffentlichungen kaum etwas anzufangen weiß. Seine Darstellung versteht sich deshalb als ein Stück komplementärer Literatur, als eine Art Schulbuch, das dort ansetzt, wo Defizite aufzuarbeiten sind. Es geht ihm nicht in erster Linie um die Darbietung von Denkmälern; er sucht vielmehr die von ihm konstatierte fehlende »Kenntniss der nothwendigsten Grundbegriffe« (S. VI) zu beheben. Und da »es keine literarischen Hilfsmittel gibt, aus welchen der Laie über die vielen technischen Ausdrücke, die bei dieser Disziplin so wichtig sind, Belehrung schöpfen könnte« (S. VI), ist dies der eigentliche Zweck des Buchs. In ihm wird »alles Technische in seiner bestimmt ausgeprägten Bezeichnung erklärt, durch Wort und Abbildung deutlich vorgeführt« (S. VI). Die so umschriebene Aufgabe war auch noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts aktuell. Denn die terminologische Durchdringung des gesammelten Materials steckte erst in den Kinderschuhen. Am weitesten war man hier in England und Frankreich. Westlich des Rheins hatte man das Problem seit langem erkannt und versucht, Abhilfe zu schaffen. Im Jahr vor Lübkes *Geschichte* war dann mit Viollet-le-Ducs *Dictionnaire* (Kat.-Nr. 11) das große Unternehmen gestartet worden, welches eine systematische Klärung und Erläuterung alter Architektur über die Fachterminologie in Angriff nahm.

Ähnlich wie in einem Lexikon sind deshalb auch für Lübke Kürze und Prägnanz wichtige Prämissen der Arbeit. Sein Buch hat infolgedessen Qualitäten eines Vademecums für rasch nachschlagbare Sachinformation, ohne die geschichtlich erzählende Form abzulegen. Eine derartige, auf das Wesentliche konzentrierte Präsentation des Wissens dürfte dem Autor kaum schwergefallen sein, stand sie doch in engster Korrespondenz zum Unterricht in der Architekturausbildung, wie er ihn zu halten gewohnt war.

Bogenformen. Dieselbe Wahrnehmung machen wir an den Formen des Bogens, welche in diesem Style zur Verwendung kommen. Selten, und zumeist nur

Fig. 81.

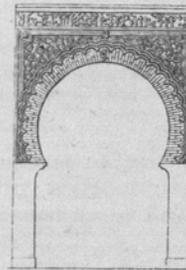


Alhambra. Abencerragen-Halle.

in früheren Denkmälern, welche noch einen Nachklang antiker Baubraditionen spüren lassen, tritt der seiner Konstruktion und Gestalt nach einfach klare, verständliche Rundbogen auf. Wo man ihn anwendet, liebt man seine Schenkel nach unten zu verlängern (ihn zu stützen), oder seine

Rundung mit Reihen von kleinen Auszackungen zu besetzen (vgl. Fig. 84). Schon früh kommt der Spitzbogen auf, bereits im 9. Jahrh. mit Sicherheit an ägyptischen Denkmälern nachzuweisen. Ueber die konstruktive Bedeutung dieser Form, die in der Folge die gewaltigste Umwälzung im Reiche der Architektur hervorrufen sollte, werden wir erst später zu reden haben, zumal da der muhamedanische Styl, seine konstruktive Bedeutung nicht im Entferntesten ahnend, ihn breit und schwer, also fast mehr lastend als tragend bildete.

Fig. 85.



Hufeisenbogen.

Sehr eigenthümlich erscheint sodann der Hufeisenbogen, eine Form, die ihre beiden Schenkel wieder zusammenkrümmt, also mehr als eine Hälfte des Kreisbogens ausmacht. Da ihre Basis demnach kleiner ist, als ihr grösster Durchmesser, so ergibt sich schon daraus das Mangelhafte ihrer konstruktiven Bedeutung. Doch lässt sich dieser überraschenden Form ein pikant phantastischer Reiz nicht absprechen. Durch die Zuspitzung des Bogenscheitels nach Art des Spitzbogens wird noch eine besondere Varietät, die man als spitzen Hufeisenbogen bezeichnen könnte, hervorgebracht. Ist diese Form vorzugsweise in den westlichen Ländern heimisch, so findet man in den orientalischen Bauten eine noch weit phantastischere Gestalt des Bogens. Diese entsteht, indem der Spitzbogen seine beiden Schenkel zuerst nach Aussen krümmt, dann tief nach Innen einzieht und mit dieser keck geschweiften Linie in der Spitze zusammenschiesst. Noch weniger konstruktiv geeignet, als jene Formen, überrascht dieser Kielbogen, wie man ihn nach seiner Ähnlichkeit mit dem Baue des Schiffskielles benannt hat, durch seine kühne, phantastisch geschwungene Gestalt.

Fig. 86.



Kielbogen.

Gleichsam um jeden Gedanken an eine strenge Verbindung und Wechselbeziehung der Bauglieder im Keime zu ersticken, werden die Säulen, welche wie in der altchristlichen Architektur die Bögen stützen, so schlank, dünn und zerbrechlich wie möglich gebildet. Nur in älteren Bauten, bei denen zum Theil Säulen von antik römischen Denkmälern genommen wurden, findet man strenge, kräftige Verhältnisse der Schäfte. Wo der muhamedanische Styl seine Eigenthümlichkeit vollständig durchgebildet hat, da gestaltet er die Schäfte seiner Säulen unglaublich dünn, ordnet freilich manchmal zwei oder mehrere in ein Bündel zusammen, sucht aber auch darin durch Unregelmässigkeit die eben erlangte grössere Solidität wieder illusorisch zu machen. Der Fuss der Säulen besteht gewöhnlich aus einigen Ringen, doch kommen auch Säulen ohne alle Basis vor. In der Bildung des Kapitäl

Abb. 73: Doppelseite, Holzstiche. Aus: Lübke 1855, S. 168/169

Daß sich hierdurch, und sicherlich auch durch den mäßigen Preis von drei Reichstalern, ein weites Publikum angesprochen fühlte, beweist der Erfolg des Werks, das bis 1870 in vier jeweils vermehrten Auflagen erscheint. Wie ernst gerade dieses Publikum und damit die im Buch umgesetzte Didaktik genommen wird, zeigt sich wenige Jahre später. Denn nachdem die zweite, stark vermehrte Auflage 1858 erschienen war, mangelte es wiederum an einer konzisen Einführung in die Geschichte der Architektur. Auf's neue erstellt Lübke ein Destillat aus dem umfangreichen Werk, das als »Abriß« den ursprünglich einmal intendierten Zweck erfüllt.<sup>9</sup>

Kürze und Prägnanz, wie sie die erste Auflage der *Architekturgeschichte* auszeichnen, lassen zudem den Stand der hier reflektierten Forschung besonders gut ablesen. Vor allem im Platz, den Lübke einzelnen Abschnitten einräumt, sind die herrschenden Standards scharf konturiert ausgebildet. Als Zentrum fungiert – wie in den 1850er Jahren nicht anders zu erwarten – das Mittelalter, dessen Architektur daher im Buch auch quantitativ dominiert. Mehr als ein Drittel der Druckseiten ist romanischer und gotischer Baukunst gewidmet (S. 191–346). Begründet wird dies durch die Mannigfaltigkeit der Architektur dieser Zeit und durch ihre wesensmäßige Nähe zum 19. Jahrhundert (S. VII); beide Aussagen sind ersichtlich noch von der patriotischen Perspektive auf alte Kunst beeinflusst. Dagegen fallen die noch kaum erforschten neueren Epochen deutlich ab (S. 347–380); 20 Seiten für italienische Renaissance (S. 347–367) bedeuten schon viel gegenüber den drei Seiten über europäischen Barock (S. 367–369).

Es entspricht Lübkes didaktischer Ambition, das Werk durchgehend zu illustrieren. Versuche dazu gab es seit etwa zehn Jahren, zum Beispiel in Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* (Kat.-Nr. 9), aber sie waren noch nicht sehr weit gediehen. Die *Architekturgeschichte* ist deshalb das erste konsequent mit Abbildungen versehene Überblickswerk.<sup>10</sup> Entsprechend der Idee von der Vermittlung eines rasch abfragbaren Wissens sind diese Abbildungen integraler Bestandteil der Information. Dem Text eingefügt, zeigen sie die enge Zusammengehörigkeit von einer auf Sehen basierenden Wissenschaft und der Illustration. Sie demonstrieren zudem, daß sich die Bebilderung noch im Erprobungsstadium befindet. Denn obwohl sich schon hier die in Publikationen seit Mitte des 19. Jahrhunderts zu beobachtende flexible Einbettung des Bilds in den Text ankündigt, gibt es doch auch immer wieder Probleme der Abstimmung: An den Stellen zum Beispiel, wo gestürzt reproduzierte Bilder sich eine Seite mit dem Text teilen müssen (etwa S. 78, 148, 150, 303 oder 315), wird unmittelbar einsichtig, wie wenig ausgereift das Zusammenspiel der Medien noch ist.

Bei alledem bleibt zu konstatieren, daß die Abbilder vom Kunstwerk dem geschriebenen Wort keineswegs einheitlich gegenüberstehen. Unterschiedliche Bildsorten treten auf. Die nach Skizzen und schematischen Zeichnungen angefertigten Holzstiche haben die Aufgabe, wichtige Struktur- und Schmuckelemente der Baukunst vorzuführen. Mit Auf- und Grundrissen, Säulen, Bogenformen bis hin zu Profilen und Nasen von Maßwerk

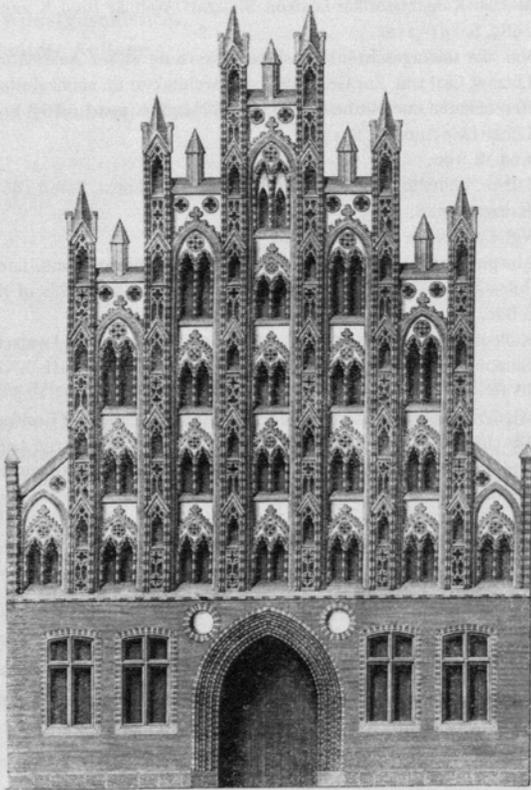


Fig. 150. Haus zu Greifswald.

mehrere Reihen von fensterartigen Oeffnungen belebt. Diese reiche Durchbrechung, dies lebendige Aufstreben liegt durchaus im Charakter des gotischen Styles. Wir fügen ein Beispiel solcher reichen Giebelbildung an einem Wohnhause zu Greifswald bei, welches zugleich als Prachtwerk polychromer Backstein-Architektur gelten kann. Dieser stattliche Giebelbau

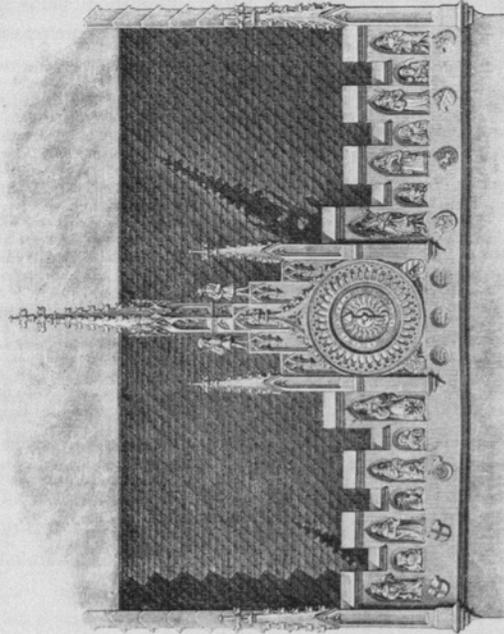


Fig. 151. Vom Schauhause zu Nürnberg.

ist indess sehr häufig nur ein dekoratives Architekturstück, dessen Höhe die wirkliche Dachhöhe weit überragt. Die Langseiten der grösseren Gebäude, wenn sie nach der Strasse hin ebenfalls sichtbar wurden, bekrönte man in der Regel mit einem oder mehreren giebelartigen Aufsätzen, hinter welchen man die Seitenflächen des hohen Daches verbarg. Ein Beispiel

Abb. 74: Doppelseite, Holzstiche. Aus: Lübke 1855, S. 302/303

wird ein Inventar wesentlicher, für die historisch-kritische Einordnung unabdingbarer Motive vorgestellt. Zugleich unterstützen sie die Absicht des Lehrbuchs, Begrifflichkeit und Beschreibung mit konkreten Vorstellungen zu füllen und darüber hinaus wenigstens in abgekürzter Form Stilgeschichte vor Augen zu führen. Letzteres kann allerdings nur zum Teil gelingen, da die Bebilderung sehr ungleichmäßig verteilt ist. Für die neuere Baukunst bleiben gerade einmal fünf Illustrationen; drei für den italienischen Palastbau des 15. bis 17. Jahrhunderts, zwei für den Sakralbau, welchen die Kirche S. Maria di Carignano in Genua eher randständig vertritt. Hier wird nicht nur die im Text schon auffallende Schwerpunktbildung unterstrichen, offensichtlich ist zudem die Abhängigkeit vom verfügbaren Bildmaterial.

In gewissem Sinn macht sich diese Abhängigkeit auch für die Monumente frühchristlicher, spanisch-maurischer und mittelalterlicher Architektur nördlich der Alpen bemerkbar. Für diese Bereiche treten nun neben die Zeichnungen Veduten mit Innen- und Außenansichten wichtiger Denkmäler, die manchmal bis zur Größe einer vollen Seite gesteigert sind. Vom Trajansbogen in Benevent (S. 116, Fig. 66) bis zum Dom von Halberstadt (S. 327, Fig. 164) ist eine reiche Folge solcher Ansichten vorhanden, die aber ebenfalls kaum eine bestimmte Systematik verrät. Auch ihre Qualität schwankt nicht unerheblich; wieder ein Beleg für die Orientierung an den zur Verfügung stehenden Illustrationen. Durch die Kombination von Vedute und Zeichnung wird eine Argumentation aufgebaut, die geschicht-

liche Darstellung und systematische Lehre miteinander verbindet und so der Aufgabe des Buchs entspricht.

Die Quellen, aus denen man für die Bilder schöpft, lassen sich in vielen Fällen unschwer nachweisen. Ansichten englischer und französischer Monumente hat man den großen Werken von Chapuy (Kat.-Nr. 7) oder Laborde wie den mittlerweile erschienenen Monographien von Carter und Britton (Kat.-Nr. 34) entnommen. Das maurische Spanien war über die Publikationen von Murphy und Goury/Jones bequem verfügbar.<sup>11</sup> Eine große Zahl von Aufrissen, Schnitten und Details romanischer und gotischer Gebäude in Deutschland wurde nach Zeichnungen von Georg Gottfried Kallenbach angefertigt.<sup>12</sup> Die Umsetzung in Holzstiche vergrößert die Vorlagen und reduziert deren oftmals feingestufte Plastizität. Eine Kritik an den übernommenen Bildern wird nur selten laut; wenn, dann bezieht sie sich auf den Inhalt, nicht auf die Präsentationsform (vgl. S. 142, Anm. \* zum Grundriß von San Vitale in Ravenna).

Vergleicht man Lübkes *Architekturgeschichte* hinsichtlich der Illustrationen mit der kurze Zeit später erscheinenden dritten Auflage von Kuglers *Handbuch*, so zeigt sich der knappe Überblick auch auf diesem Gebiet durchaus eigenständig. Durch geschickte Auswahl der Bilder wird die Aussage prononciert; der Eindruck von umfassender Information ist kaum geschmälert. Insofern kann das Ziel, dem sich Lübkes Werk verpflichtet, durchaus als erreicht bezeichnet werden.

KN

#### Literatur:

Locher 2001, S. 278–281.

#### Bibliographische Angaben:

Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Dargestellt von Wilhelm Lübke. Mit 174 Holzschnitt-Illustrationen. Leipzig, Verlag von Emil Graul, 1855. X S. ([Widmung], Vorwort, Inhalt), 388 S. ([Text], Ortsregister, Berichtigungen), [Textabbildungen: Holzstiche]

#### Anmerkungen:

- 1 Bereits zu Lebzeiten genöß der Autor deshalb hohe Popularität und Anerkennung. Vgl. den Artikel: Lübkes Verdienst um die Kunstgeschichte, in: Die Grenzboten 25, 1866, S. 263–269. Für weiteres aus den 1870er bis 1890er Jahren siehe die in Anm. 5 genannte Literatur.
- 2 Lübke, Wilhelm: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt, Leipzig 1853. Vgl. Schenkluhn, Wolfgang: Die Erfindung der Hallenkirche in der Kunstgeschichte, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 22, 1989, S. 193–202.
- 3 Vgl. Lübke, Wilhelm: Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien, in: Mitteilungen der Kaiserlich-Königlichen Centralcommission 5, 1860, S. 112–120, 134–140, 160–173.
- 4 Lübke, Wilhelm: Geschichte der Renaissance in Deutschland (Geschichte der neueren Baukunst von Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke), Stuttgart 1873; zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, 2 Bde., Stuttgart 1882; ders.: Geschichte der Renaissance in Frankreich, Stuttgart 1868; 2 Bde., Stuttgart <sup>2</sup>1882.
- 5 Vgl. zur Biographie bis in die Anfänge seiner Zürcher Zeit schon Wilhelm Lübkes Lebenserinnerungen, Berlin 1891. Ferner: Allgemeine deutsche Biographie 52, 1906, S. 106–111 (Lemcke); jetzt auch den Artikel bei Betthausen, Peter u. a., in: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon, Stuttgart/Weimar 1999, S. 249–251 sowie Meier 1985, S. 151–212.
- 6 Vgl. die uneingeschränkt positive Bewertung dieser Ausrichtung des Werks bei Lützow, Carl von: Zur Geschichte der Architektur im neunzehnten Jahrhundert, in: Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst 4, 1865, S. 273–276.
- 7 Lübke (wie Anm. 5), S. 179f.
- 8 Ebd., S. 190.
- 9 Lübke, Wilhelm: Abriß der Geschichte der Baukunst, Essen 1861. Vgl. Allgemeine Bauzeitung 28, 1863, S. 101.
- 10 Vgl. Lübke (wie Anm. 5), S. 180.
- 11 Murphy, James Cavanah: The arabian antiquities of Spain, London 1815; Goury, Jules/Jones, Owen: Plans, elevations, sections and details of the Alhambra [...], 2 Bde., London 1842/1845.
- 12 Kallenbach, Georg Gottfried: Atlas zur Geschichte der Deutsch-mittelalterlichen Baukunst in 86 Tafeln, München 1847, hier bes. Taf. XVIII, XXIII, XLVI, XLVIII, LVIII, LXII, die ganz oder in Teilen bei Lübke in Fig. 115, 117, 145, 168, 150, 166 wiederkehren. Die Bauaufnahmen bei Kallenbach, Georg Gottfried/Schmitt, Jacob: Die christliche Kirchen-Baukunst des Abendlandes von ihren Anfängen bis zur vollendeten Durchbildung des Spitzbogen-Styles, Halle 1850, wurden hingegen nicht benutzt.

Franz Kugler

**Handbuch der Kunstgeschichte.****Dritte, überarbeitete Auflage.****2 Bände.****Stuttgart: Ebner & Seubert, 1856/1859.**

15 x 22,5 cm

Privatbesitz

»So erscheint die dritte Auflage des Handbuchs als ein wesentlich neues Werk.« Die knappe Charakterisierung, mit der der Autor sein 1856 und 1859 in zwei Bänden herausgebrachtes *Handbuch der Kunstgeschichte* vorstellt (Bd. 1, Vorwort, S. XI), deutet auf grundlegende qualitative Veränderungen. Erweiterungen des Textes auf der Basis des jüngsten Forschungsstands, eine Straffung insbesondere in den Kapiteln zur mittelalterlichen Architektur wie auch eine partielle Neuordnung des Stoffs gehören dazu.<sup>1</sup> Und schließlich ist es die Ergänzung dieses Stoffs durch Abbildungen, die die Erscheinung und das Wesen der Publikation nachhaltig beeinflusst. Das »neue Werk« fügt sich der Editions-geschichte des *Handbuchs* somit tatsächlich als eine den Bedürfnissen und Wünschen der Wissenschaft wie des Publikums angepaßte und das heißt modernisierte Version ein.

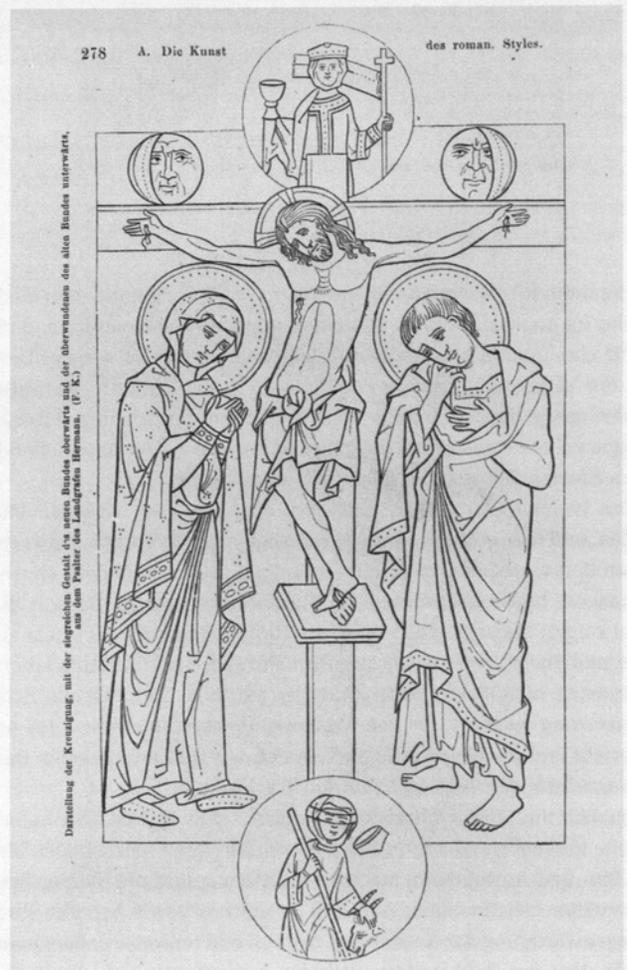
Die noch einbändige erste Auflage von 1842 war ein genialer Wurf des damals gerade einmal 34jährigen Kugler gewesen. Noch nie hatte jemand den Versuch unternommen, auf gut 900 Seiten einen Überblick über die gesamte, zu seiner Zeit bekannte bildende Kunst und Architektur zu geben. In äußerst knapp gehaltenen Abschnitten war der Leser, ausgehend vom nordeuropäischen Altertum, über Ozeanien sowie Süd- und Mittelamerika ins nördliche Afrika geführt worden, um von dort eine Reise zu den altorientalischen Reichen und ins östliche Asien anzutreten. Nach dieser Weltumrundung näherte man sich dem eigenen Standort: Griechische, römische und altchristliche Kunst bereiteten, nach einem Abstecher in den Islam, auf Architektur und Bildkünste des abendländischen Mittelalters vor. Damit war der Höhepunkt der Darstellung erreicht. Es folgte, im Umfang deutlich reduziert, die moderne Zeit Europas bis ins 18. Jahrhundert. Durch Orts- und Namensregister erschlossen, schien die hier ausgebreitete Materialfülle alle Wünsche an eine Publikation dieser Gattung zu befriedigen. Kuglers Kombination von Konzentration auf das Einzelne und Weite des Blicks verdankte sich dabei nicht zuletzt der Methode einer Vereinigung beschreibender und synthetisierender Weltbetrachtung, wie sie Alexander von Humboldt 1827/28 in der Berliner Singakademie öffentlich vorgetragen hatte, um sie dann in der Einleitung zu seinem *Kosmos* 1845 noch einmal ausführlich darzulegen.

Kuglers Buch hatte durchschlagenden Erfolg. Schon fünf Jahre nach dem Erscheinen wird eine zweite Auflage nötig, und der durch Amtsgeschäfte überlastete Autor vertraut die Bearbeitung seinem Schüler und Freund Jacob Burckhardt an. Der erweitert und ergänzt den Text. Aber auch in dieser Fassung bleibt das *Handbuch* ohne Illustration. Eine Notwendigkeit dazu war wohl nicht leicht einzusehen, denn der zwischen 1845 und 1851 erscheinende Atlas *Denkmäler der Kunst* von Ernst Guhl und Joseph Caspar (Kat.-Nr. 10) verstand sich – wie schon im Titel angekündigt – als Ergänzung zu Kuglers Werk, bot also die wünschenswerte visuelle Unterstützung für dessen Beschreibungen und historische Erläuterungen. Insofern bedeutet es auch einen konzeptionellen Neuanfang, wenn nun für die dritte Auflage des *Handbuchs* Abbildungen in den Fließtext integriert

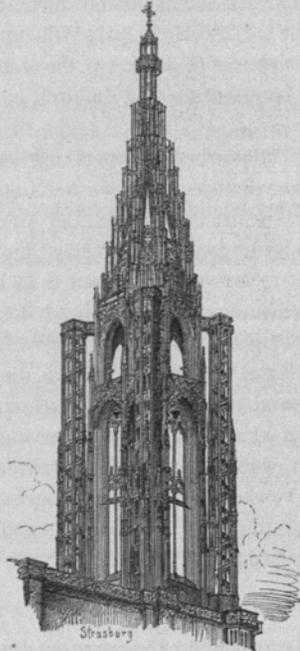
werden. Sie sollen den Bildatlas nicht ersetzen, bieten vielmehr eine weitere Informationsschicht und tragen damit zur Steigerung des Gebrauchswerts bei. Ein Grund für die doppelte und damit gespaltene Illustrierung mag in der nicht ganz einfachen Handhabung der monumentalen *Denkmäler* gelegen haben, die wohl kaum von größeren Käuferschichten erworben wurden. Ausschlaggebend dürfte aber vor allem gewesen sein, daß kurz zuvor bei Graul in Leipzig Wilhelm Lübkes *Geschichte der Architektur* erschienen war (Kat.-Nr. 13), die erstmals einen modernen Text mit Abbildungen kombinierte und dadurch einen verpflichtenden Standard setzte.

In dieser Situation der Erprobung kunsthistorischer Publikationsformen wundert es nicht, wenn wir bei Kugler einen experimentellen Umgang mit den Illustrationen finden. Der Autor weist selbst darauf hin, daß sich vom ersten zum zweiten Band eine Umorientierung in der Bebilderung vollzog (Bd. 2, 1, Vorwort, S. V [recte S. IX]). Tatsächlich wurde 1859 die Zahl der Darstellungen beträchtlich erhöht. Inwieweit Lübke hier als Bearbeiter noch eingreifen konnte, ist ungewiß. Entscheidend ist jedoch, daß jetzt auch Vorlagen Verwendung fanden, die kurz zuvor bereits im zweiten und dritten Band von Kuglers *Geschichte der Baukunst* 1858/59 abgedruckt worden waren. Sicherlich entsprang es neuen verkaufspolitischen Überlegungen, wenn nun die vorher vermiedene Doppelung von Illustrationen in den Werken des Verlags aufgegeben wird.<sup>2</sup> Denn auf dem zunehmend mit kunsthistorischen Publikationen versorgten Markt war nicht mehr davon auszugehen, daß ein Leser alle Produkte eines Hauses kaufte.

Abb. 75: Darstellung der Kreuzigung aus dem Psalter des Landgrafen Hermann, Holzstich. Aus: Kugler 1856/1859, Bd. 2, 1, S. 278



Oberrhens. Das bedeutendste Werk ist der Oberbau des Thurmes am Münster zu Strassburg, zu Anfang des 15. Jahrhunderts durch Johann Hültz aus Köln ausgeführt, 1439 vollendet; eine luftige achteckige Pyramide, ganz durchbrochen und

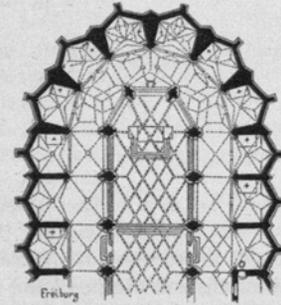


Thurmsatz des Münsters von Strassburg. (Nach Chapuy.)

mit bunten Maasswerkmustern gefüllt, ohne streng organische Entwicklung, aber in pikanter malerischer Wirkung. Der Oberbau ist 256 F., der ganze Thurm 480 F. hoch. — Ein kleiner, aber ungemein zierlicher Bau derselben Epoche ist die Kirche

zu Thann, im Anfange des 15. Jahrhunderts erneuert und 1455 im Wesentlichen vollendet, ein Hochbau mit entwickeltem Strebesystem, dabei ein Thurm mit schlanker, durchbrochen gearbeiteter Spitze, an die Thürme von Strassburg und Esslingen erinnernd.

Ein ausgedehnter, vielfach eigenthümlicher Bau ist sodann der Chor des Münsters zu Freiburg, seit 1471 durch Meister Hans Niesenberger aus Gratz erbaut, 1513 geweiht, langgestreckt



Chor-Grundriß des Münsters von Freiburg. (Nach Moller.)

mit niedrigem Umgang und Kapellenkranz, nicht ohne Wunderlichkeiten der Anlage und Ausbildung, namentlich in der Fensterbehandlung und der Strebebogengliederung. Die Gewölbe zeigen bunte Netzverschlingungen. — Ebendasselbst gehört das Mauthgebäude noch in diese Epoche, eine tiefe Halle auf Rundpfeilern, darüber zierlich dekorierte Fenster und auf den Ecken Erker.

Am Mittelrhein finden sich die wichtigsten Denkmäler dieser Epoche zu Frankfurt, und unter diesen wieder als das bedeutendste der Thurm des Doms, ein klar durchgebildeter, doch unvollendet gebliebener Bau, der im Jahr 1415 begründet und von Meister Madern Gertener begonnen wurde. Viereckig mit zierlich entwickelten Strebemassen, verjüngt er sich achteckig, schliesst sodann jedoch, statt einer schlanken Spitze, mit einer maasswerkgegliederten Kuppel. Drei verschiedenartig modifizierte Entwürfe zur Spitze haben sich erhalten, deren einer von Meister Hans von Ingelheim, der seit 1480 am Dom thätig war, 1512 wurde der Bau geschlossen. — Ferner ebendasselbst die kleine St. Leonhardskirche, der Chor 1434 erbaut, das kurze hallenartige Schiff fast quadratisch angelegt, mit

Abb. 76: Turmaufsatz des Münsters von Straßburg (nach Chapuy), Chor-Grundriß des Münsters von Freiburg (nach Moller), Holzstiche.  
Aus: Kugler 1856/1859, Bd. 2, I, S. 508/509

Hier konnten Rücksichtnahmen entfallen. Gleichzeitig hatte man die Konkurrenz im Auge zu behalten und zwecks Anwerbung neuer Käuferschichten für eine quantitative Steigerung der Bebilderung zu sorgen. Deshalb stellt der Verlag aus eigenem Fundus weitere Vorlagen für Illustrationen zur Verfügung; darüber hinaus wählt Kugler aus den von ihm selbst angefertigten »chalkotypischen Radierungen« aus, die er vor kurzem bereits in seinen *Kleinen Schriften* veröffentlicht hatte (hier Taf. 4).

Das Inventar der Bilder speist sich also aus sehr unterschiedlichen Quellen, und man erkennt auch ohne die knappen Herkunftsnachweise unter den Reproduktionen, daß hier – wie Kugler selbst befindet – eine »eingermaassen bunte und wechselnde Ausstattung« vorliegt (Bd. 2, I, S. VI). Hinzu kommt die ungleiche Verteilung. Bevorzugt werden deutsche Architektur und Buchmalerei wiedergegeben. Für spät- und nachmittelalterliche Bildkünste fehlen Illustrationen hingegen gänzlich. Damit ist eine Schwerpunktsetzung etabliert, die den wissenschaftlichen Interessen des Autors entspricht und die gleichzeitig auch in den von ihm bearbeiteten Bänden der *Geschichte der Baukunst* zum Ausdruck kommt.

Qualität und Typus der kleinformatigen, selten einmal über halbe Seitenhöhe hinauskommenden Abbildungen differieren beträchtlich. Malerische Ein- und Ansichten in starker Schattierung und mit Staffagefiguren, Konstruktionszeichnungen, Auf- und Grundrisse sowie Schnitte sind zur Vergegenwärtigung der Architektur gewählt und teilweise nebeneinander gestellt. Von der Zahl weitaus geringer präsentieren sich die Bilder für

Skulptur und Malerei zumeist in knapp skizzierten Umrißlinien. Beim Großteil der Illustrationen handelt es sich um Übernahmen aus alten Ansichtswerken, etwa den *Voyages pittoresques* oder Labordes *Monumens de la France*, wie aus moderner wissenschaftlicher Literatur: Die Überblickswerke von Puttrich zu sächsischen Denkmälern des Mittelalters, Viollet-le-Ducs *Dictionnaire* (Kat.-Nr. 11) und die Sammelbände von Gailhabaud (Kat.-Nr. 17) lieferten Vorlagen. Aber auch Zeichnungen nach Originalen oder nach Abgüssen werden reproduziert (Bd. 1, Vorwort, S. XI); in einem Fall hat man nach Fotografien gestochen und versehentlich zweimal gedruckt (Bd. 2, I, S. 417, 514). Die Referenzwerke sind am Beginn der einzelnen Teile des *Handbuchs* aufgezählt (Bd. 2, I, S. 6–8; Bd. 2, 2, S. 563, Anm. 1, sowie S. 606, Anm. 1) und in Stichworten unter den Bildern vermerkt. Auch hier liegt das Schwergewicht eindeutig auf dem Mittelalter nördlich der Alpen. Immer wieder sind Ausschnitte gewählt, oft dort, wo es um Gebäude geht. Sie zeigen sich fest umrissen in den schematischen Zeichnungen, unbestimmt auslaufend in den vedutenartigen Bildern.

Der aufs Detail fokussierte Blick, der gerade in den Reproduktionen nach Kuglers eigenen Zeichnungen aus Bauplastik und Buchmalerei ansichtig wird, erlaubte nicht nur wechselnde Formate und dadurch einen flexiblen Einsatz der Reproduktionen auf der Textseite. Er entsprach auch der wissenschaftlichen Methode des Autors, anhand von ausgewählten Fragmenten Zeitstellung und stilistische Besonderheiten der Werke auszumachen: Um dies nachzuvollziehen, ist eine Illustration unverzichtbar, die

gleichfalls ausschnitthaft visualisiert, und das in doppelter Hinsicht: einmal in Bezug auf das Motiv, dann aber auch durch das Fortlassen aller malerischen Ausschmückung, um zu einer fast abstrakten Präsentation des Gegenstands zu kommen. Boisserée hatte diese Form der Darstellung als »das Dürftigste von der Welt« bezeichnet und damit den Abstand zwischen alter und neuer Kunstgeschichte auch auf dem Gebiet des im Dienste der Wissenschaft produzierten Bilds beschrieben.<sup>3</sup>

Besonders deutlich demonstriert Kugler den gestiegenen Wert und die Eigendynamik des Bildmediums, wenn er völlig unmotiviert vor den Text des zweiten Bands als Nachtrag zum ersten Teil die Wiedergaben eines Evangelisten aus dem Trierer Codex Aureus nach eigener Zeichnung und der Lorscher Torhalle nach Gailhabaud setzt, um – wie es im Vorwort heißt – den Übergang von der Antike in das Mittelalter zu illustrieren. Die ansonsten engste Verzahnung von Text und Bild ist zugleich aber auch Beleg für eine typische Arbeitsweise des Autors. In dem an Burckhardt adressierten Vorwort der *Kleinen Schriften* hatte Kugler, auf seine Skizzen anspielend, von »kunsthistorischen Studien [...] mit dem Zeichenstift« gesprochen. In diesen materialisierte sich das Sehen zu einem festen Bild und Begriff vom Artefakt; es ergänzte und konkretisierte das nicht immer in gleicher Weise präzise geschriebene Wort. Selbst wenn Kugler seine eigenen dilettantischen Versuche auf dem Gebiet der Zeichnung oft als nicht genügend ansieht, so liegt für ihn dennoch der Vorteil und der wissenschaftliche Ertrag derartiger Versuche darin, »dass sie das Stylverhältniss des Dargestellten möglichst festhalten, was bei dem Ueberlassen solcher Arbeiten an fremde Copistenhände nicht allzu selten verloren geht«.<sup>4</sup>

KN

#### Literatur:

Karlholm 1996, S. 213ff. – Klamt 1999, S. 259–265. – Locher 1999. – Niehr 1999, S. 233–241. – Locher 2001, S. 244–254.

#### Bibliographische Angaben:

Handbuch der Kunstgeschichte von Franz Kugler. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage.

Erster Band. Mit Illustrationen und dem Bildniss des Verfassers. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1856. XVIII S. ([Titel, Widmung, Vorworte], Inhalt des ersten Bandes, Berichtigungen), 382 S. [Text], [Textabb.: Holzstiche]

Zweiter Band. Erste Abtheilung. Mit zahlreichen Illustrationen, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1859. XII S. ([Titel], Inhalt der ersten Abtheilung des zweiten Bandes, Vorwort, [2 Holzstichabb.]), 566 S. [Text], [Textabb.: Holzstiche, 1 Zweifarbendruck (Xylographie schwarz/rot), Chalcotypien]

Zweiter Band. Zweite Abtheilung. Mit zahlreichen Illustrationen, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1859. VIII S. ([Titel], Inhalt der zweiten Abtheilung des zweiten Bandes), 374 S. [= S. 557–930] ([Text], Orts-Verzeichniss, Verzeichniss der Künstlernamen, Verzeichniss der Illustrationen, Druckfehler), [Holzstichabb.]

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Zu den nach Kuglers Tod 1858 von Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke durchgeführten redaktionellen Eingriffen und Ergänzungen siehe Rehm 1942, S. 233–247, sowie Kaegi 1947–1982, Bd. 4, S. 153, Anm. 6.
- <sup>2</sup> Ursprünglich war an eine wechselseitige Ergänzung der Abbildungen gedacht worden: Kugler, Franz: Geschichte der orientalischen und antiken Baukunst (Geschichte der Baukunst 1), Stuttgart 1859, S. VI.
- <sup>3</sup> Boisserée 1978–1995, Bd. 2, S. 658 (zum 12.5.1832).
- <sup>4</sup> Kugler 1853/54, Bd. 1, S. V/VI.

James Fergusson

A history of architecture in all countries,  
from the earliest times to the present day.

3 Bände.

London: John Murray, 1862-1867.

17 x 23 cm

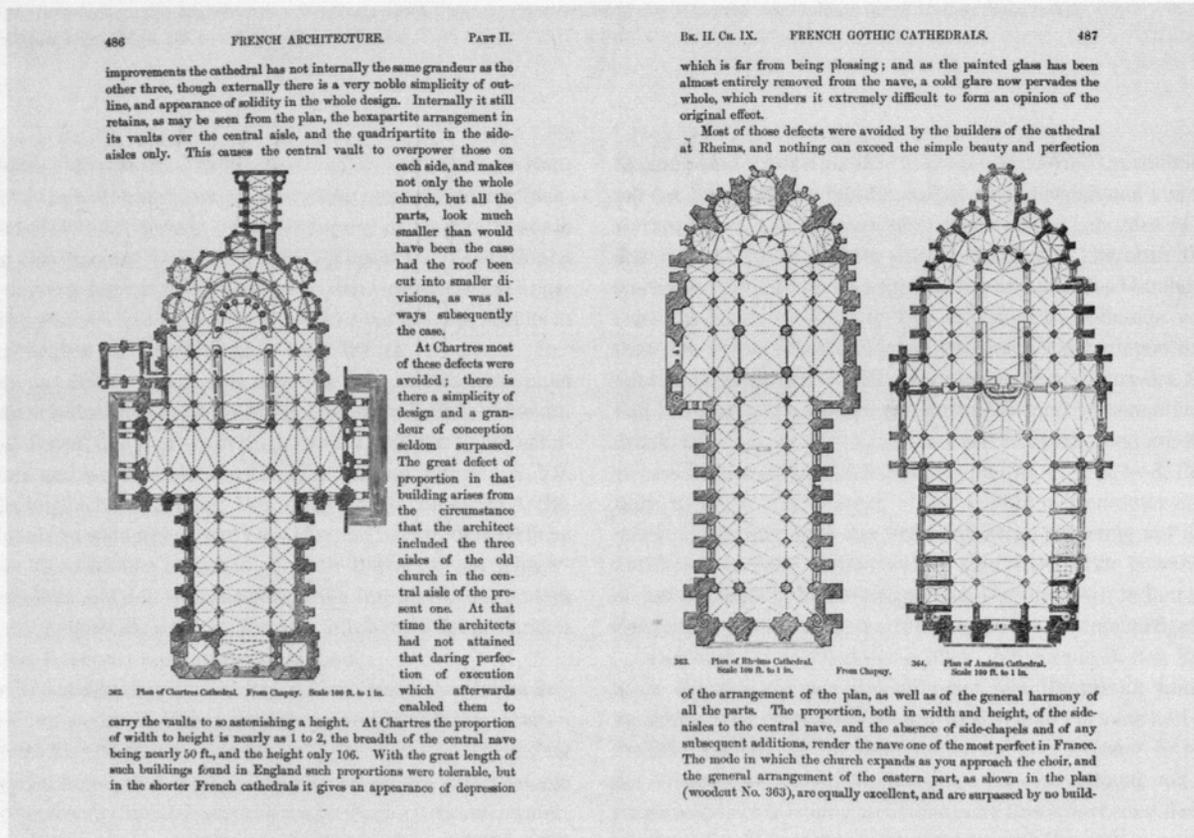
Marburg, Universitätsbibliothek, XVI a C 190

James Fergussons Überblick über die Baukunst der ganzen Welt war die englischsprachige Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts, und sie überragte ähnliche deutsche Unternehmungen in zwei Aspekten: in der Breite des herangezogenen Materials vom Fernen Osten bis nach Südamerika sowie in der Qualität und Fülle der 1487 Holzstiche, die gleichmäßig auf die drei Bände verteilt wurden. Fergusson war als Fabrikant in der Textilbranche zu Wohlstand gelangt, den er in seine Architekturstudien, zunächst in Indien und den angrenzenden Ländern, investierte. Als seine architekturtheoretische *Inquiry* (1849) zum verlegerischen Desaster geriet und Fergusson durch Bankrott seiner Firma auf ein regelmäßiges Einkommen angewiesen war, kam ihm die Aufforderung des Verlegers John Murray gelegen. Es war ein *Handbook of architecture* zu verfassen,

das bald nach Lady Eastlakes Übersetzung des Kuglerschen *Handbuchs der Geschichte der Malerei* diese Buchgattung in England populär machte.<sup>1</sup> 1855 in der ersten, schon 1859 in der zweiten Auflage erschienen, war das Material von den Anfängen der Architekturgeschichte bis ins 15. Jahrhundert rein topographisch sortiert. Von diesem Prinzip wich Fergusson 1862 im Ergänzungsband ab, der *History of the modern styles*. Hier stellte er die Bauten von der Renaissance bis in die Gegenwart in chronologischer Ordnung vor, wobei aber die Nationen die Binnengliederung vorgeben. Dieser Band war zugleich Abschluß des einen wie Anfang des neuen Gesamtwerks. Nach Fergussons Meinung eignete sich die topographische Präsentation der Monumente besser für die monographische Darstellung nur eines einzigen Stils und war zudem als Verfahren der erstmaligen Beschreibung zuzurechnen. Diese Erfassung der Bauten sei aber inzwischen für die Randgebiete Europas sowie für Asien weit fortgeschritten (Bd. 1, S. III-VI). So entschloß sich Fergusson für eine vollständige Neubearbeitung des *Handbook*. Als *History* in eine Narration umgegossen und mit zahlreichen neuen Bildern bestückt, kamen die Bände 1865 und 1867 heraus. Fergusson war überzeugt, damit sei die universale Architekturgeschichte vollständig, doch ließ er 1876 noch einen separaten Band zu den Bauten des Orients folgen, der bis weit ins 20. Jahrhundert als ein Standardwerk gelten konnte.<sup>2</sup>

Fergussons Ansatz ist durchaus originell: Architekturgeschichte sei nur dann interessant, wenn sie einen eigenständigen Beitrag zur universalen Menschheitsgeschichte leiste. Nicht allein schriftliche Quellen, sondern auch Monumente müßten eine Quelle für den Ethnologen darstellen, der in der Nachfolge Alexander von Humboldts steht. Denn die (architektonischen) Folgen, die aus der Ausbreitung des britischen Empire resultieren,

Abb. 77: James Cooper (Firma) nach Nicolas Chapuy, Grundrisse der Kathedralen von Chartres, Reims und Amiens im Maßstab 1:1200. Holzstiche. Aus: Fergusson 1865, S. 486/487



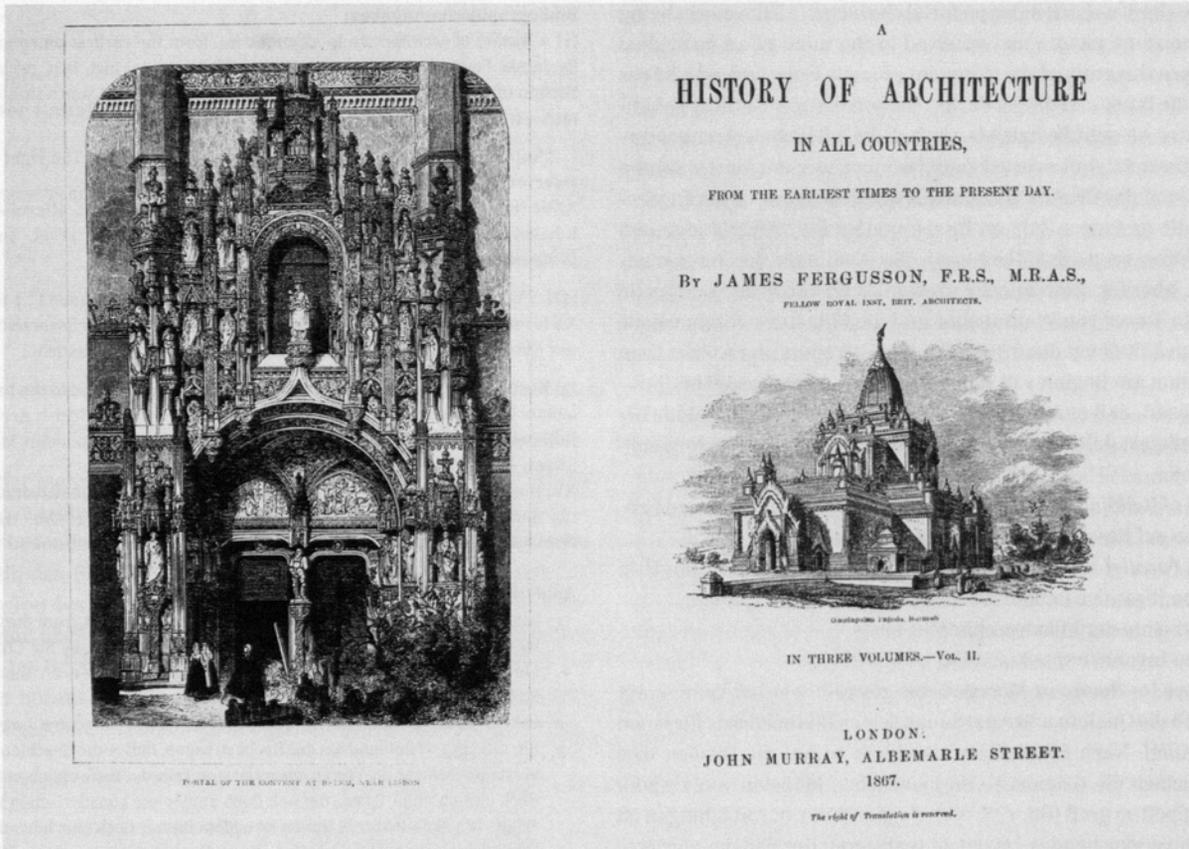


Abb. 78: James Cooper (Firma), Frontispiz und Titelblatt mit Veduten des Portals der Klosterkirche Belem (Portugal) und der Gaudapalen Pagode in Burma, Holzstiche. Aus: Fergusson 1867

beurteilt Fergusson äußerst ungünstig. Seine Wertungen, die sich in der quantitativen Gewichtung und in der Wortwahl abbilden, muß er in den Vorworten mit Nachdruck verteidigen. Dort spricht zudem mehr der Architekturtheoretiker als der Historiker: Baukunst sei Ausdruck einer Nation und nur dann »wahr«, wenn sie nicht imitiere. Daher stehe die französische Gotik höher als die deutsche, die diese nachahme (Bd. 1, S. 612f., 623). Seit der Renaissance gebe es in Europa keinen »wahren Stil« mehr, da sich die Architekten von da an und bis in Fergussons Gegenwart nur noch in Stilkopien ausdrückten (Bd. 3, S. I–IV). Seither sei in Europa zudem die (individuelle) Erfindung an die Stelle der (kollektiven) Praxis getreten (Bd. 3, S. IV). Anders in Indien: Dort stehen die zwar attraktiven, aber »falschen« Exempel der Kolonialarchitektur neben den bis in Fergussons Zeit praktizierten Beispielen einer wahren Volksarchitektur: »No one has a right to say that he understands the history of architecture who leaves out of his view the works of an immense portion of the human race, which has always shewn itself so capable of artistic development. But, more than this, architecture in India is still a living art, practised on the principles which caused its wonderful development in Europe in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries; and there consequently, and there alone, the student of architecture has a chance of seeing the real principles of the art in action.«<sup>3</sup>

Es geht um eine natürliche, nicht aber naive Baukunst. Denn Fergusson beharrt auf künstlerischer Qualität gerade auch des anonymen Bauens im europäischen Mittelalter und in der indischen Gegenwart. Baukunst ist »the art of ornamental and ornamented construction« (Bd. 1, S. 9). Dabei fußt Fergussons Definition des Ornaments und seiner Anwendung auf Pugins Forderung nach Angemessenheit der Zierde je nach Nutzung und Konstruktion des Baus<sup>4</sup>, löst sich aber von dessen doktrinäer Mittelalterbegeisterung

in der positiven Akzentuierung eines jeden selbständigen, eben auch des indischen Stils.

In der Trennung der nachahmenden Künste Malerei und Plastik, die als »Phonetic arts« Leistungen der Sprache repetieren, sowie der Architektur und des Kunstgewerbes, die als »Technic arts« dem Menschen unmittelbar nützlich sind, berührt sich Fergusson mit Gottfried Semper.<sup>5</sup> Ihm fehlt indes die theoretische Begründung des Ornaments in der Materialbeschaffenheit und das Interesse am Ursprung der Baukunst. Da die Völker einander ablösen beziehungsweise nebeneinander leben, können gleichzeitig verschiedene Stadien der Entwicklung bestehen. Die Zäsur liegt zwischen der »wahren« und der »imitierenden« Baukunst im Europa des 16. Jahrhunderts; für Indien ist sie aufgrund des europäischen Einflusses zu befürchten.

Mehr als einmal kommt Fergusson auf die Schwierigkeiten der Auswahl aus dem reichhaltigen Bestand an Monumenten zu sprechen. Er zieht es schließlich vor, typische Exempel abzubilden und nur diese ausführlich zu kommentieren, statt eine große Masse an Objekten zu streifen. Nach diesen Prinzipien sind auch die Frontispize und Titelblätter gestaltet, die in bezeichnenden Konfrontationen je zwei »typical specimens« (Bd. 3, S. IV) präsentieren. Die Anschaulichkeit und der Verzicht auf die Fachterminologie zielen auf den »general reader« (Bd. 3, S. V), ebenso das Fehlen von Belegen aus der Forschung.

Die Abbildungen sind anders behandelt. Zu den Holzstichen, die in der Firma James Cooper ausgeführt wurden, sind die Quellen benannt: die großen Tafelwerke, aber auch Fotografien und Fergussons eigene Skizzen, die er auf Reisen mit der Camera lucida herstellte. Während in den beiden ersten Bänden zahlreiche Risse und Details erscheinen, sind die Stiche zur

Moderne »generally of a much more pictorial character [...] the object being to reproduce the stone picture as conceived in the mind of an individual artist, not to trace the gradual development of a quasi-natural art.«<sup>6</sup> Dies impliziert, daß die Baukunst der Moderne insofern den der Gattung gebührenden Charakter eingeübt hat, als sie auf die bildlichen Architekturimaginationen ihrer Schöpfer zurückgeht. Dennoch werden für die Bauten des Mittelalters und des Orients Veduten aus der Reiseliteratur herangezogen. Allenfalls die geringere Zahl an Rissen und an Detailabbildungen im Band zur Moderne zeigt, daß Fergusson die Anatomie der Bauten als Methode kennt, aber für diese Epoche als sinnlos erachtet (Bd. 3, S. 3). So sind der Victoria Tower von Westminster und die Münchner Ruhmeshalle auf Frontispiz und Titelblatt des dritten Bandes als Vedute, der Kölner Dom und der Parthenon am Beginn von Band 1 als Risse wiedergegeben.

Fergusson weiß, daß er keine Universalgeschichte der Architektur beibringt und definiert daher deren Gesamtumfang. Zu seiner *History* sollten hinzukommen:

1. ein *Index of Buildings*, enthaltend Angaben zu Namen, Alter und Größe, Hinweise auf Besonderheiten und Literatur;
2. ein *New Parallel of Architecture*, der umfassender als Durand<sup>7</sup> in zehn Bänden Risse der Bauten in einheitlichem Maßstab enthält;
3. eine Geschichte der Militärarchitektur und
4. der zivilen Ingenieursbaukunst (Bd. 1, S. VIII–X).

Während letztere im Band zur Moderne nur gestreift werden kann, sorgt Fergusson durch die Qualität und Anordnung seines Bildmaterials für einen Ersatz des *Parallel*. Nach Möglichkeit, das heißt soweit die Quellen dies zulassen, erscheinen die Grundrisse im identischen Maßstab von 1:1200, die Aufrisse doppelt so groß (Bd. 1, S. XV). Bei der Fülle an Abbildungen ist nicht immer ein vergleichendes Layout zu realisieren. Im Fall der vier großen gotischen Kathedralen Paris, Chartres, Reims und Amiens kommen immerhin drei Pläne auf eine Doppelseite zu stehen, und nach dem Umläutern, im Verfolgen des vergleichenden Kommentars, wird der Leser auf die Fassade der Pariser und der Chartreiser Kathedrale treffen. »Nothing can be more unintelligible than a mere verbal description of a building« (Bd. 3, S. IV). Fergusson hält Text und Bild im Gleichgewicht – nichts ist gesagt, was nicht auch gesehen werden kann.

KK

#### Literatur:

Craig 1968. – Pevsner 1972, S. 238–251. – Dobai 1977, S. 459–465, 470. – Watkin 1980, S. 82–85. – Krufft 1995, S. 383–385.

#### Bibliographische Angaben:

[1] A history of architecture in all countries, from the earliest times to the present day. By James Fergusson. F. R. S., M. R. A. S., fellow royal inst. Brit. architects. [Vignette:] Section of the Parthenon, sharing the mode in which light was admitted. In three volumes. – [London, 1862–1867]

[...] Vol. I. London: John Murray, Albemarle Street. 1865. The right of Translation is reserved.

XXVI [Frontispiz, Titelblatt, Werkliste des Autors, Vorwort, Hinweis zur Benutzung, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abbildungen], 674 S. [Titel, Text], Abb. 1–535 [Holzstiche]

[2] [...] Vignette] Gaudapalen Pagode, Burmah [...] Vol. II. London [...] 1867. [...]

XX [Frontispiz, Titelblatt, Werkliste des Autors, Vorwort, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abbildungen], 826 S. [Text, Index], Abb. 536–1175 [Holzstiche]

[3] History of the modern styles of architecture: being a sequel to the handbook of architecture by James Fergusson, fellow of the Royal Institute of British Architects. [Vignette] Ruhmes-halle near Munich. With 312 illustrations. London: John Murray, Albemarle Street. 1862. The right of Translation is reserved.

XVI [Frontispiz, Titelblatt, Werkliste des Autors, Vorwort, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abbildungen], 539 S. [Text, Anhang, Index], 312 Abb. [Holzstiche], 32 S. [Verlagsverzeichnis].

#### Anmerkungen:

- 1 Kugler, Franz: The schools of painting in Italy: Translated, from the German of Kugler, by a Lady [Mrs. Margaret Hutton]. Edited, with notes, by Sir Charles L. Eastlake. London: John Murray, <sup>2</sup>1851. Die erste Auflage war 1842 noch ohne Abbildungen bei Richard and John E. Taylor in London erschienen.
- 2 Fergusson, James: History of indian and eastern architecture, London 1876.
- 3 Bd. 2, S. 453: »Niemand hat das Recht zu sagen, daß er die Geschichte der Architektur verstehe, wenn er die Werke eines riesigen Teils der menschlichen Rasse nicht in den Blick nimmt, einer Rasse, die sich doch immer zur künstlerischen Entwicklung fähig zeigte. Die Architektur in Indien ist zudem immer noch eine lebende Kunst, die nach jenen Prinzipien praktiziert wird, die im Europa des 12. und 13. Jahrhunderts deren wunderbare Entwicklung hervorbrachten. Wer die Architektur erforscht, hat folglich dort, und nur dort, die Chance, die wirklichen Prinzipien der Kunst am Werk zu sehen.« Vgl. auch Bd. 3, S. 422.
- 4 Pugin, Augustus Welby Northmore: Contrasts: or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries to the present day, London 1836, <sup>2</sup>1841, S. 1.
- 5 Vgl. Herrmann, Wolfgang: Gottfried Semper. Theoretischer Nachlaß, Katalog und Kommentar, Basel/Boston/Stuttgart 1981, S. 27.
- 6 Bd. 3, S. III/IV: »im allgemeinen von einem sehr viel malerischen Charakter, [...] denn es ist ihr Zweck, die Steinbilder zu reproduzieren, wie sie im Geist eines einzelnen Künstlers konzipiert wurden, nicht die Entwicklung einer quasi-natürlichen Kunst nachzuzeichnen«.
- 7 Durand, Jean-Nicolas-Louis: Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle, Paris 1801.

**Jacob Burckhardt**  
**Geschichte der Renaissance in Italien.**

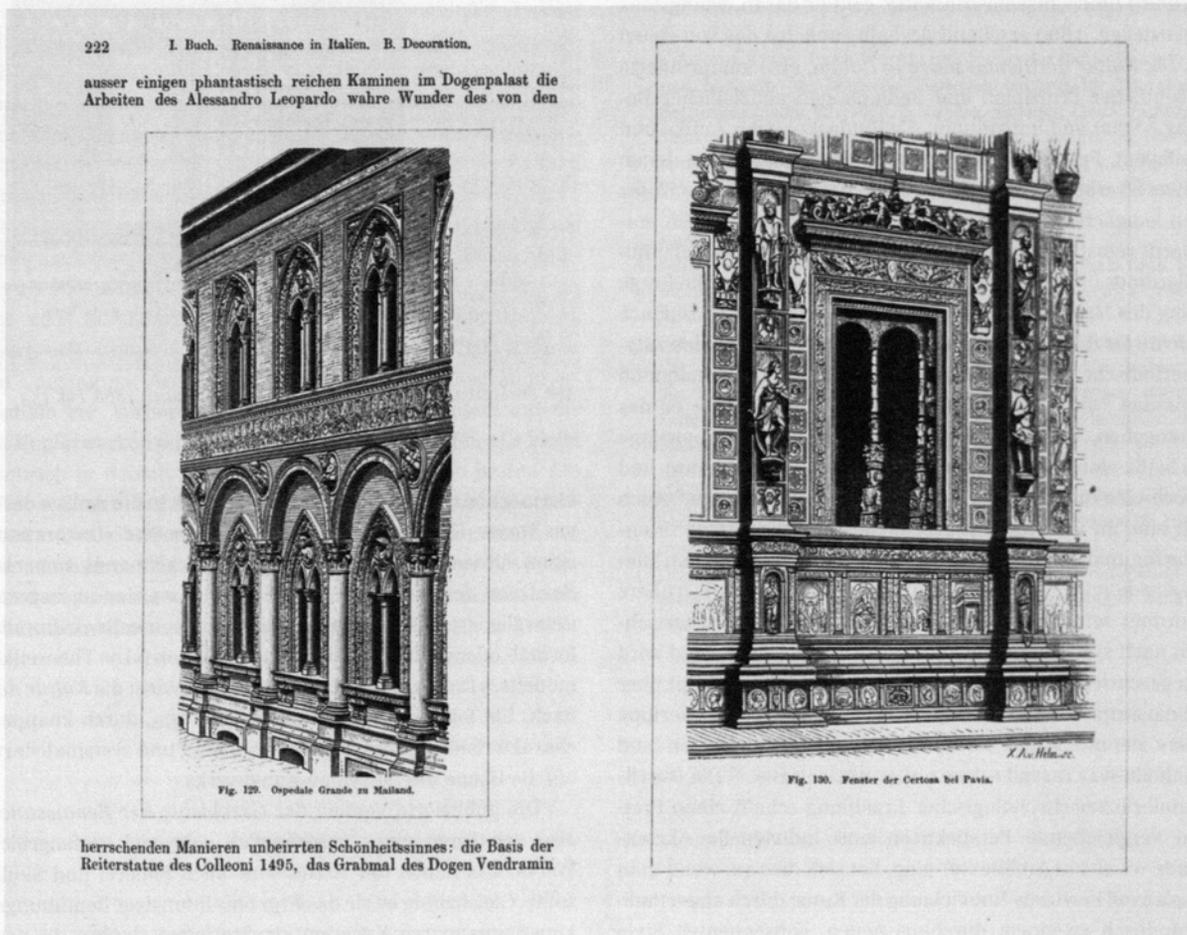
15,4 x 22 cm  
 Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität, E III 20 (R)

In der Reihe der mehrbändigen kunsthistorischen Handbücher, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen, hat Franz Kuglers *Geschichte der Baukunst* ein besonderes und verwirrendes Schicksal, das gleichwohl oder gerade deshalb den Blick auf ein zentrales Stück Wissenschaftsgeschichte freigibt. Beim Tod des Autors im Frühjahr 1858 liegt lediglich der 1856 fertiggestellte Band über die Antike vor. Der Teil zur romanischen Architektur befindet sich im Druck und kommt mit dem Erscheinungsjahr 1858 auf dem Titelblatt heraus. Der dritte Band, der zur Gotik, ist als Manuskript weitgehend abgeschlossen und folgt mit geringfügigen Ergänzungen 1859.

Für die geplante Fortsetzung über das Mittelalter hinaus mußte also neu disponiert werden. Schon im März 1858 bemüht sich deshalb Kuglers Schwiegersohn Paul Heyse, Jacob Burckhardt als Autor zu gewinnen.<sup>1</sup> Nach dem *Cicerone* (1855) durfte Burckhardt nicht nur als vorzüglicher Kenner gelten, sondern auch als ein Experte, der bereit war, Architektur der Neuzeit anders als bisher üblich zu bewerten. Immerhin hatte er angedeutet, daß nachmittelalterliche Baukunst über Qualitäten verfüge, die mit den alten ästhetischen Kriterien nicht zu fassen seien. Zwar bleibt auch in seinen Augen der »Hauptmangel« der Renaissancearchitektur das »Unorganische«. »Ich glaube indess, dass es eine bauliche Schönheit giebt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen; nur dürfen letztere nicht widersinnig gebildet sein, das heißt ihren Functionen nicht geradezu widersprechen ...«<sup>2</sup>

Nicht allein derartige Äußerungen, die auf unvoreingenommene Herangehensweise an das Thema hoffen ließen, sprachen für eine Verpflichtung Burckhardts als Autor. Es war überdies bekannt, daß dieser eine größere Abhandlung über moderne Kunst und Kultur südlich der Alpen plante, also ein Projekt verfolgte, das mit dem des Verlags engstens zusammenging. Dennoch sieht sich der Angesprochene nicht in der Lage, den gewünschten Beitrag zuzusagen: Die in Basel angetretene Geschichtsprofessur fordere ihn zu sehr. Außerdem verblaßten die Erinnerungen an Italien, das er zuletzt 1853/54 besucht habe. Und schließlich fehle es an Kupferstichwerken zum Studium der Denkmäler. Höchstens einen kleinen Anhang zu dem gewünschten Werk sei er zu liefern bereit.<sup>3</sup> Erst als

Abb. 79: Doppelseite, Palastbau, Holzstiche. Aus: Burckhardt 1868, S. 222/223



222 I. Buch. Renaissance in Italien. B. Decoration.  
 ausser einigen phantastisch reichen Kaminen im Dogenpalast die  
 Arbeiten des Alessandro Leopardi wahre Wunder des von den

herrschenden Manieren unbeeirrten Schönheitssinnes: die Basis der  
 Reiterstatue des Colleoni 1495, das Grabmal des Dogen Vendramin

Wilhelm Lübke sich einschaltet und den Freund zur Fortsetzung des Werks ihres gemeinsamen Lehrers Kugler drängt, gibt dieser seine Zurückhaltung auf. Um die gewünschte Darstellung zu realisieren, beginnt Burckhardt nun damit, Exzerpte und Vorstudien des geplanten Italienprojekts in die Kategorien Kultur und Kunst aufzuteilen.

Aber mit dem erkennbaren Willen zur Kooperation sind Burckhardts Zweifel am Vorhaben noch keineswegs ausgeräumt. Mehrmals setzt er an, er konzipiert neu, verwirft und ist zu Beginn des Jahrs 1863 unsicherer denn je, ob er das bis dahin Niedergeschriebene überhaupt veröffentlichen soll. Wieder greift Lübke ein. Er erinnert ein weiteres Mal daran, daß es um die Vollendung von Kuglers *Baukunst* gehe, verspricht, selbst den Part über die Renaissance nördlich der Alpen zu verfassen und gegebenenfalls das Manuskript Burckhardts zu überarbeiten. Schließlich vermittelt er 1864 einen direkten Kontakt zum Verlag. Burckhardt stimmt einer Veröffentlichung des bis dahin fertiggestellten Manuskripts unter dem Vorbehalt zu, daß Lübke es kritisch durchsieht und ergänzt. Der jedoch bringt es abgesehen von wenigen Nachträgen unverändert zum Druck, so daß es erstmals 1867 in einer vom Verfasser so nicht autorisierten Form erscheint.<sup>4</sup> In dieser Ausgabe bildet Burckhardts Text das erste Buch des vierten Bands von Kuglers *Geschichte der Baukunst*. Das mit separater Seitenzählung beigegebundene zweite Buch ist Lübkes *Renaissance in Frankreich*. Der Gesamttitel *Geschichte der neueren Baukunst von Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke* macht die ursprüngliche Planung deutlich, die einen einheitlichen Teil für die Neuzeit vorsah. Diese Planung wird ein Jahr später endgültig aufgegeben. Burckhardts Text erscheint nun unverändert, aber als eigenständiger Band. Der Hinweis auf Kuglers *Geschichte* entfällt, der ursprüngliche Gesamttitel wird zum Reihentitel.

Burckhardts Zweifel, die zur erheblichen Verzögerung des Vorhabens führten, waren grundsätzlicher Art. Nachdem er sich zur Trennung der Bereiche Kunst und Kultur entschlossen hatte, geht er daran, wenigstens einen Teil fertigzustellen. 1860 erscheint deshalb zunächst das von vielen erwartete Werk *Die Kultur der Renaissance in Italien*, eine komprimierte Darstellung wesentlicher Prinzipien und Bedingungen neuzeitlicher Bewußtseinsbildung.<sup>5</sup> Staat und Individuum, die Entdeckung der Antike und der Natur, Geselligkeit, Feste und Religion sind die Fixpunkte, an denen Burckhardt seinen Überblick orientiert. Architektur und bildende Kunst spielen hingegen lediglich eine Nebenrolle. Das Publikum zeigt sich enttäuscht; Burckhardt selbst erkennt die Notwendigkeit, die Lücke aufzufüllen.<sup>6</sup> Was ihn allerdings hindert, den Plan sofort umzusetzen, ist die Frage nach der Ordnung des Materials. Schon Kugler hatte in seinem *Handbuch der Kunstgeschichte* für die komplexen Verhältnisse der Neuzeit eine »stylistische und periodische Anordnung« der Denkmäler als zunehmend schwierig empfunden.<sup>7</sup> In der *Geschichte der Baukunst* konnte er das Problem dann umgehen, indem er »das Gesetz der lokalen Gruppierung« anwandte, das heißt eine Gliederung nach Landschaften vornahm und dadurch die Geschichte in eine Reihe von Einzelhistorien aufteilte.<sup>8</sup> Auch Burckhardt hält eine an Entwicklungsgeschichte oder Biographie orientierte Darstellung für unangemessen. Somit schied die Orientierung an älteren Arbeiten weitgehend aus. Bereits 1861 verwirft er deshalb frühere Versuche und ordnet seine gesammelten Notizen statt nach historisch-chronologischen nach systematischen Prinzipien. Dementsprechend wird im 1862/63 neu geschriebenen, rund 500 Seiten starken Manuskript über die Kunst der Renaissance, das Burckhardt selbst eher abschätzig »Geripp« oder »Grundriss« nennt,<sup>9</sup> »alles nach Sachen nicht nach Zeiten und Künstlern eingetheilt, was rasend schwer, aber nützlich ist.«<sup>10</sup> Die Durchbrechung kontinuierlicher chronologischer Erzählung schafft einen Freiraum für neue vergleichende Perspektiven und individuelle Akzentsetzungen. Gerade wo es um Architektur ging, bot sich dies an, wenn man dem Leser die »planvoll bewusste Entwicklung der Kunst durch anderthalb Jahrhunderte hindurch zu einem durchaus neuen, consequenten Styl«

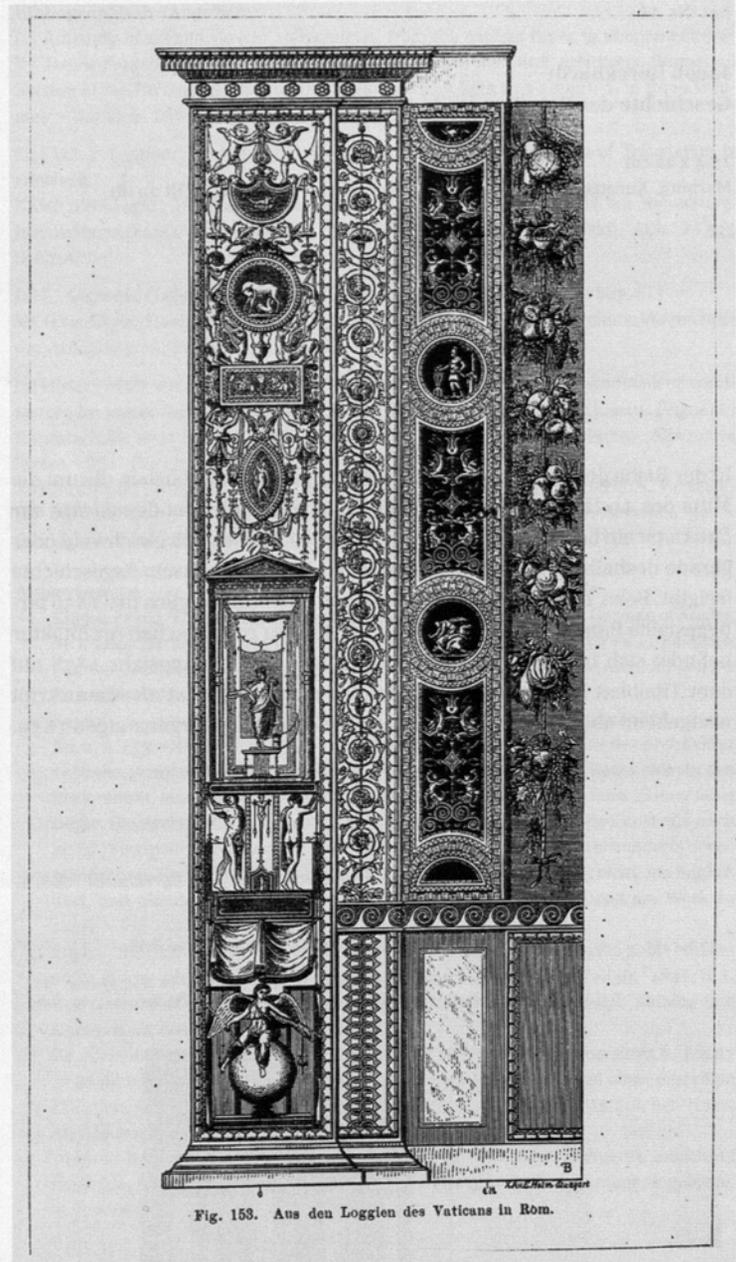


Abb. 80: Vatikan, Loggien, Holzstich. Aus: Burckhardt 1868, Fig. 153

klarmachen wollte (S. VI). Dies spiegelt sich in der Anlage des 1867 gedruckten Textes: Die beiden Teile »Architektur« und »Dekoration«, eine Disposition, die vielleicht in Anlehnung an Winckelmanns *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* von 1762 entstand, werden in insgesamt 24 Kapitel untergliedert. Sie markieren wichtige historische, kulturelle, funktionale, formal- oder gestaltgeschichtliche Einheiten (»Die Theoretiker«, »Das Baumodell«, »Die Garten-Decoration«). Hier wirkt die *Kultur der Renaissance* nach. Ein feingesponnenes Gerüst von 195, durch knappe Überschriften charakterisierte Paragraphen spezifiziert und systematisiert den Inhalt bis auf die Ebene des einzelnen Kunstwerks.

Die publizierte Version der *Geschichte der Renaissance in Italien* ist also der Torso eines ursprünglich sehr viel umfangreicher geplanten Werks, das neben der Architektur auch Malerei und Skulptur enthalten sollte. Gleichzeitig ist sie das Ergebnis intensiver Bemühungen um ein nach kunstimmanenten Kriterien strukturiertes Ganzes. In der vorliegenden

Form darf das Buch zudem, obwohl allein Burckhardt für das Konzept verantwortlich zeichnet und den Text verfaßt, als ein Gemeinschaftswerk gelten. Lübke ebnet nicht nur den Weg zur Publikation, ihm ist auch die Ausstattung zu verdanken. Nachdem bereits 1855 seine *Geschichte der Architektur* (Kat.-Nr. 13), fünf Jahre später dann bei Ebner & Seubert der *Grundriss der Kunstgeschichte* (zweite Auflage 1864) jeweils als illustrierte Werke herausgekommen waren, schien es kaum mehr möglich, hinter diesen Standard zurückzugehen. Das sah man im Verlag ganz ähnlich, und deshalb hat man auch dort ein starkes Interesse an einer umfanglichen Bebilderung des neuen Buchs. Da hierfür publiziertes Material kaum greifbar war, nutzte man Zeichnungen der Zürcher Architekten Julius Stadler und Georg Lasius sowie von Max Hohl. Der Architekt Baldinger ist für die Umsetzung in den Holzstich verantwortlich. Außerdem ließ er weitere Abbildungen nach Fotografien und Abgüssen in Holz stechen (S. VI/VII). Auf diese Weise kommt eine weitgehend homogene Illustration zustande. Die überwiegende Zahl der 160 Darstellungen profitiert von der strengen Methodik architektonischer Bauaufnahme.<sup>11</sup> Zumeist handelt es sich um Frontalansichten, Risse und Schnitte; die Motive sind dabei häufig freigestellt. Dies und eine Fokussierung auf Details läßt charakteristische Strukturelemente der Bauten deutlich heraustreten. Nach der bewährten Methode des Verlags wurden die Bilder in den Text eingestreut. Variabel in ihrer Größe, waren sie flexibel im Satzspiegel unterzubringen. Die außerordentliche, gerade auch optisch ansprechende Qualität des Layouts erweist sich im Vergleich mit der modernen historisch-kritischen Ausgabe, die hinsichtlich der Gestaltung dem Druck von 1867 folgen will. Indem aber die Seiteneinrichtung durchweg vereinfacht wurde, die Abbildungen jetzt nicht mehr von Zeilen umschlossen sind, sondern über, unter und neben den Text rutschen, ist die überlegte Präsentation von ineinander verschmolzenen Schrift- und Bildelementen zerstört.

Innerhalb dieses für den Druck der Erstauflage wichtigen Aspekts bleibt dennoch Raum für ein eigenständiges Auftreten der Illustration. Immer wieder sind die Abbildungen so plaziert, daß sich Vergleichskonstellationen ergeben, die auch ohne Konsultation des Textes Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung deutlich machen. Erst mit den zum Teil ganzseitigen Tafeln im zweiten Teil werden diese Möglichkeiten eingeschränkt. Text und Bild treten weiter auseinander.

Mit dezent schattierten Rissen und En-face-Projektionen, die bis auf wenige vedutenartige Ansichten so gut wie immer als technische Zeichnungen und damit als Hilfsmittel der Argumentation im Text erkennbar bleiben,<sup>12</sup> ließ sich auch Burckhardts eher skeptischer Haltung im Hinblick auf den Gebrauch und Einsatz von Bildern begegnen. Schon früh hatte er gerade für den Umgang mit Architektur die Nachteile der Illustration erkannt und deshalb zur Vorbereitung des *Cicerone* konsequent auf die Benutzung von Kupferwerken oder Einzelaufnahmen verzichtet. »Es bleibt bedenklich«, schrieb er damals im Vorwort, »auch nach den besten Abbildungen auf den Eindruck zu schliessen, den das Nichtgesehene vermuthlich machen müsse.«<sup>13</sup> Aber jetzt geht es nicht mehr darum, Eindrücke zu vermitteln, sondern klare Prinzipien des Bauens aufzuzeigen. Dies konnte am ehesten und angemessen in Bildern geschehen, die strukturöffnendes Sehen und Detailwahrnehmung reproduzierten. Zu einer solchen Art der

Visualisierung hatte der Autor selbst in seinen späten Skizzenbüchern ab 1857 gefunden,<sup>14</sup> um so der Entwurfspraxis etwa eines Serlio oder Palladio nahezukommen. Burckhardts Urteil über die Bebilderung seines Buchs als »zum Theil sehr schön«<sup>15</sup> dürfte demnach auch auf der mit der eigenen Anschauung harmonisierenden Form der Illustration basieren. Möglicherweise trat dem Gelehrten hier einmal der perfekte Gleichklang von kunstgeschichtlicher Methodik und dokumentierendem Bild vor Augen.

KN

#### Literatur:

Rehm 1942, S. 244–247. – Kaegi 1947–1982, Bd. 3, S. 665–672; Bd. 4, S. 192–238. – Hardtwig 1974, S. 183f., 195–200. – Huse 1977. – Meier 1985, S. 166–181. – Sitt 1994. – Kummer 1995, S. 357–367. – Bruer 1998, S. 105–108. – Burckhardt 2000.

#### Bibliographische Angaben:

Geschichte der Renaissance in Italien von Jacob Burckhardt. Mit Illustrationen. (Geschichte der neueren Baukunst von Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke. Mit zahlreichen Holzschnitt-Illustrationen.) Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1868[.]

VIII S. (Vorwort), 332 S. [Text], VII S. (Vorläufiges Inhaltsverzeichnis, Berichtigungen), 1160 Textabbildungen: Holzstiche]

#### Anmerkungen:

- 1 Brief vom 28.3.1858 (Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse, hrsg. von Erich Petzet, München 1916, S. 42–45). Vgl. zur Geschichte des Werks neben den älteren Darstellungen von Kaegi 1947–1982 und Meier 1985 jetzt auch Ghelardi im Nachwort der neuen Ausgabe (Burckhardt 2000), S. 483–500.
- 2 Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855, S. 171.
- 3 Briefe an Paul Heyse, 3. und 9.4.1858 (Jacob Burckhardt, Briefe, Bd. 4, Basel 1961, S. 15–19).
- 4 »Es ist nicht zum lesen; ich hatte es eigentlich nur als Notizensammlung redigirt und Freund Lübke, der es hätte umarbeiten und beleben sollen, hat es dann tale quale abdrucken lassen.« Brief an Heinrich Schreiber, 2.6.1867 (Burckhardt [wie Anm. 3], S. 253f.).
- 5 Vgl. Ganz, Peter: Jacob Burckhardts Kultur der Renaissance in Italien: Handwerk und Methode, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62, 1988, S. 24–59; Simonis, Linda: Genetisches Prinzip. Zur Struktur der Kulturgeschichte (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 18), Tübingen 1998, S. 39–83.
- 6 Vgl. Burckhardt, Jacob: Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, Basel<sup>2</sup> 1869, Vorwort.
- 7 Kugler 1856/1859 (Kat.-Nr. 14), Bd. 2, 1, S. V.
- 8 Kugler, Franz: Geschichte der Baukunst, Bd. 1, Stuttgart 1856, S. VI.
- 9 Briefe an Otto Münder, 5.1.1862, und an Paul Heyse, 30. 11.1862 (Burckhardt [wie Anm. 3], S. 104, 123).
- 10 Brief an Friedrich Salomon Vögelin, 15.2.1863 (Burckhardt [wie Anm. 3], S. 130).
- 11 Die »ausgezeichneten und glücklichen Illustrationen«, welche »zum Verständniß des Textes und zur Anregung der Phantasie« beitragen, werden schon von den Zeitgenossen gelobt: Schnaase, Carl: Die italienische Renaissance, in: Zeitschrift für bildende Kunst 2, 1867, S. 156–166, hier 159.
- 12 Erst mit den 61 zusätzlichen Abbildungen der zweiten Auflage von 1878 kommen in verstärktem Maße malerische Ansichten zum Einsatz. Vgl. die Zusammenstellung der neuen Illustrationen in der Ausgabe Burckhardt 2000, S. 417–479.
- 13 Burckhardt (wie Anm. 2), S. VIII.
- 14 Die Skizzenbücher von Jacob Burckhardt, bearb. von Yvonne Boerlin-Brodbeck (Beiträge zu Jacob Burckhardt 2), Basel/München 1994, S. 24, 431–468.
- 15 Brief an Schreiber (wie Anm. 3), S. 254.

**Jules Gailhabaud**  
**L'architecture du Ve au XVIIe siècle.**  
**Zweite Ausgabe.**  
**4 Bände.**  
**Paris: A. Morel, 1869–1872.**

32 x 44,5 cm  
 Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität, E V 700 # (R)

Im Reigen der an Extravaganzen und Auffälligkeiten keineswegs armen kunstgeschichtlichen Publikationen nach 1850 gebührt der monumentalen Edition zu Architektur und Bildkünsten des 5. bis 17. Jahrhunderts von Jules Gailhabaud besonderer Stellenwert. Eine nachhaltige Wirkung im Bereich der Wissenschaft haben die Bände zwar nicht gehabt, aber der investierte Aufwand war doch immerhin so groß, daß man Aufmerksamkeit erregte. Wenigstens der gebildete Laie konnte sich angesprochen fühlen, und die nach knapp 20 Jahren veranstaltete Neuauflage beweist, daß dem Werk tatsächlich eine gewisse Verbreitung beschieden war. Am Text dürfte es aber kaum gelegen haben, denn der vermittelt mitnichten rasche historische Information und einen grundlegenden Überblick, besaß also keineswegs die Eigenschaften und Qualitäten, mit denen man auf breite Leserschichten hoffen konnte. Was aufgrund reicher Illustrierung Anschaulichkeit erwarten ließ, wurde nämlich in seinem Wert erheblich durch das wenig durchschaubare Konzept gemindert, das man hier verwirklicht sah. Eher publikumsorientiert war da schon die Ausgabe in Lieferungen. Auf diese Weise entsteht – auch inhaltlich – eine Sammlung in des Worts reinster Bedeutung, die antiquarische Leidenschaft in monumentale Form gießt. Das ist zu dieser Zeit nicht selten: Ein Blick in die seit 1844 erscheinenden Zeitschriften *Annales archéologiques* oder *Revue archéologique* mag das ebenso unterstreichen wie die Konsultierung der chronologisch ähnlich weit gefaßten Darstellungen von Nicolas-Xavier Willemin oder Daniel Ramée.<sup>1</sup>

Dort wo hier sind es Werke alter Kunst, ganz gleich welcher Qualität, die sich einem antiquarischen Interesse ausgesetzt finden. Und dabei regiert zumeist eine sehr klare Vorstellung über das Zusammenspiel der Gattungen: Architektur als das Haupt der Künste, in deren Nähe und Abhängigkeit Skulptur und Malerei, Metallarbeiten und solche aus Glas gedeihen. Eine derartige Auffassung geht natürlich von den Zuständen des 13. Jahrhunderts aus, als unter dem Dach der Kathedralbauhütte die einzelnen Gewerke vereinigt waren. Wenn dies jetzt zum Darstellungsprinzip im Buch gemacht wird, dann ist das zwar auch Abbildung historischer Zustände, aber mehr noch Beleg für eine Position in den Auseinandersetzungen um moderne Architektur: Gailhabaud, der zu den »Romantikern« zählte, hatte sich für die Wiederaufnahme mittelalterlicher Bauformen im 19. Jahrhundert ausgesprochen, das heißt eine Epoche als Muster präferiert, in der angeblich eine klare Hierarchie der Künste herrsche.

Schon der Titel von Gailhabauds Werk verrät dieses Denken; er rechtefertigt damit die hier zu findende, auf den ersten Blick ungewöhnliche Zusammenstellung von Artefakten. Um eine Geschichte der Architektur handelt es sich – wie angedeutet – nicht. Eine solche jedoch hatte der Herausgeber wenigstens der Intention nach bereits mit der kurz zuvor edierten vierbändigen Sammlung von Monumenten vorgelegt.<sup>2</sup> Aber auch dort war eine strenge historische Abfolge nicht zu finden gewesen. Zudem konnte man – wie im Vorwort zur deutschen Fassung hervorgehoben –

bereits die Auswahl, aus der sich Geschichte ergeben sollte, als höchst unbefriedigend ansehen, da sie sich weder an der Qualität der Werke und ihrer Bedeutung ausrichtete, noch sonst irgendwie nachvollziehbar erschien.

Genau dies aber macht sich auch jetzt wieder bemerkbar. Eine chronologisch-historische, gattungsbezogene oder gar funktionsgeschichtliche Systematik wird man vergebens suchen. Dazu sind die meisten der vorgestellten Denkmäler zu wenig repräsentativ. Denn in den vier Bänden, die in Lieferungen mit je zwei Tafeln sehr kleinteilig parzelliert erscheinen, findet sich äußerst Disparates zusammengetragen. Die beigegebene »division de l'ouvrage« läßt immerhin so etwas wie eine Grundidee erahnen. Der erste Band führt Sakralarchitektur vor: Kathedralen, Kirchen, Kapellen, dann Portale, Glockentürme, Querschiffe. Bekanntes und Qualitätvolles – etwa die Kathedrale von Reims – steht neben Unbekanntem und kaum Spektakulärem. Schon darin zeigt sich, wie wenig auf ein Erkenntnisziel hingearbeitet wurde. Unterstrichen wird dies durch die in ihrem Sinn nicht recht erkennbare Auswahl der separat abgehandelten Bauteile. Der zweite Band ist der Ausstattung gewidmet. Auch hier eine bunte Mischung: Tympana, Treppen, Skulpturen, Glasfenster, Brunnen und so fort, dann zum Schluß aber auch »art oriental«. Für den dritten Band ist Zivilarchitektur reserviert. Von Palästen zu Häusern in unterschiedlichen Materialien, über Türen, Höfe bis hin zu Grabplatten und Memorialdenkmälern reicht das weitgefäßte Panorama. Mobilier und Geräte, zumeist aus Kirchen, finden sich im letzten Band.

Die erste, seit 1851 herausgebrachte Auflage hatte einerseits Bekanntes und bereits Publiziertes zum Inhalt,<sup>3</sup> gab andererseits aber auch zu wissenschaftlichen Entdeckungen vor allem auf dem Gebiet mittelalterlicher Skulptur in Frankreich Anlaß. So ließen sich erstmals Bildwerke vom Nordquerhaus in Chartres anhand guter Abbildungen studieren und in ihrer Qualität einschätzen.<sup>4</sup> Und es sind gerade diese Abbildungen, die selbst 20 Jahre später noch den eigentlichen Wert der Bände ausmachen. Wie schon in den *Monuments* handelt es sich um sauber gestochene, perfekt gedruckte Tafeln: Große, mit Licht- und Schatteneffekten versehene Aufrisse, Szenographien und Schnitte präsentieren die Architektur in exakter Strichführung, die eine wissenschaftliche Ambition verrät, wie sie ähnlich in Boisserées Tafeln zum Domwerk zu finden war (vgl. Kat.-Nr. 35). Mit gleicher Präzision sind Baudetails und Geräte wiedergegeben, so daß ein Bildkompendium von hoher Verlässlichkeit vorliegt. Dieser Punkt ist angesichts vielfach nachlässiger Darstellungen gerade der Kleinkunst besonders zu erwähnen. Im Vorwort zur deutschen Ausgabe der *Monuments* hatte Ludwig Lohde bereits auf die herausragende, selbst strengsten Anforderungen genügende Qualität der Illustrationen hingewiesen und dies als typisches Produkt der vorzüglichen Pariser Reproduktionsgraphiker und Druckereien hervorgehoben. Das ist zweifellos richtig. Denn hier gab es mittlerweile hochspezialisierte Unternehmen. (Nicht umsonst hatte Boissérée sein Domwerk in Paris drucken lassen.) Und davon profitiert auch noch die zweite Ausgabe von Gailhabauds *Architecture*. Sie lag in der Verantwortung des Hauses Morel, das sich auf dem Gebiet der Publikation alter Kunst einen Namen gemacht hatte.<sup>5</sup> Nicht nur das seit 1861 erscheinende populäre Magazin *L'art pour tous* oder Jules Labartes monumentale *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance* (1864–1866) wurden dort ediert, man setzte auch auf kostspielige Monographien: *Les monuments de Pise au moyen âge* von Rohault de Fleury<sup>6</sup> gehörte ebenso dazu wie die Prachtausgabe über Schloß Fontainebleau (Kat.-Nr. 41), über die Sainte-Chapelle (Kat.-Nr. 43) oder die zweite Auflage des *Musée de peinture et de sculpture* (Kat.-Nr. 69). Außerdem galt die Aufmerksamkeit fremdsprachigen Arbeiten, was etwa zur Betreuung des Werks über die Kölner Kirchenschätze führte.<sup>7</sup> Und nicht zuletzt hatte man schließlich die durch Balthazar Bance begonnene Edition des zehnbändigen *Dictionnaire* von Viollet-le-Duc fortgeführt (Kat.-Nr. 11). Ähnlich



ECLISE CATHEDRALE DE CHARTRES — PORCHE MERIDIONAL

A. MICHEL, Éditeur

DECORATION DE LA PORTE CENTRALE

Dess. Lemercier et C<sup>o</sup> Paris

Abb. 81: Auguste Guillaumot, Chartres, Kathedrale, Südquerhaus, Mittelportal, linkes Gewände, Stahlstich.  
 Aus: Gailhabaud 1869–1872, Bd. 1, Pl. LXV–LXVI

wie in den anderen Werken des Verlags ist auch bei Gailhabaud besonderer Nachdruck auf die Abbildungen gelegt. Daß dafür neben der Pariser Druckerei Lemercier in erster Linie die geschickten Zeichner und Stecher – hier Huguenet, Guillaumot, Bury, Ribault und Sulpis – verantwortlich sind, wird vom Autor anerkennend gewürdigt. Als »nos savants et si consciencieux interprètes« gilt ihre Arbeit als der des Forschers ebenbürtig (Bd. 1, S. 10). Dies entspricht durchaus herrschender Meinung. Gerade gegenüber der angeblich automatisch abbildenden Fotografie hebt man Reproduktionsgraphik nun gern in den Rang eines wissenschaftlichen Instruments, das sonst unerreichbare Qualitäten aufweise.<sup>8</sup> Wie sehr die Rivalitäten zwischen den Abbildmedien gerade bei Gailhabaud eine Rolle spielen, machen die Ansichten der Kathedrale von Reims bewußt: Die Perspektiven auf den Bau

entsprechen zum Teil denen in neuen fotografischen Aufnahmen der Kirche und regen zu Vergleichen an.<sup>9</sup>

Die einzelnen Abschnitte und die zugehörigen Illustrationen geben sich sehr unterschiedlich. Das erste Bauwerk, die Kathedrale von Reims, wird mit einem zehneitigen Text und nicht weniger als 32 Tafeln bedacht, die allerdings – so der Autor – noch zu ergänzen seien (Bd. 1, S. 10, Anm. 2). Die darauf folgende Kirche von Saint-Généroux muß sich mit gut zwei Seiten und vier Tafeln, San Millán in Segovia dann mit nur einer Seite und einer Tafel begnügen. Diese Abfolge und das dabei sichtbar werdende Ungleichgewicht hat natürlich mit der künstlerischen Qualität der Bauten und ihrem geschichtlichen wie politischen Rang zu tun, macht jedoch die bereits angedeutete Problematik offensichtlich. Wichtiges neben Unwichtigem läßt



Abb. 82: Franz Kellerhoven nach Th. Vacquer, Grabplatte des Jean de Liekerke und seiner Frau, Chromolithographie. Aus: Gailhabaud 1869–1872, Bd. 3, Pl. XCI–XCIII

den Eindruck von Beliebigkeit entstehen, zumal, wenn weitere, nicht unbedeutende mittelalterliche Kirchen weniger günstig behandelt werden. Chartres zum Beispiel ist nur mit der Skulptur am Königsportal und an den Querhäusern vertreten (Bd. 1, S. 41–45 mit Taf. 56–66), für die Kathedralen von Paris und Meaux müssen die Querschiffsfronten genügen (Bd. 1, S. 49–51 mit Taf. 71–81). Hinzu kommen vor allem bei der Architektur – ähnlich wie wiederum schon in den *Monuments* – Unstimmigkeiten zwischen Text und Bebilderung. Denn den teilweise im extremen Ausschnitt präsenten Gebäuden stehen oft Beschreibungen der gesamten Anlage und ihrer Geschichte gegenüber. Oder aber es wird in Text und Bild ein Ausschnitt gewählt, der das Detail ohne jede Verbindung zum Ganzen vorführt. Einzig in der Passage über die Vorhalle von Saint-Benoît-sur-Loire, mit

13 Seiten noch großzügiger als Reims versorgt, hat man dies durch eine Vignette im Text auszugleichen gesucht (Bd. 1, S. 40).

Band 2 und 3 sind mit ihrer großen Zahl an Chromolithographien zweifellos die anspruchsvollsten und für die Geschichte der Abbildung wichtigsten. Nicht nur Buntfarbigkeit in Glasfenstern und an Skulpturen, von Fußböden, Mosaiken oder Gebäudeteilen, auch Materialeffekte wie etwa das Metall bei Bronzegrabplatten sucht man authentisch wiederzugeben. Hierfür konnte man zum Teil Lithographien des hochgerühmten Franz Kellerhoven benutzen und auch auf diesem Wege ein besonderes Qualitätsbewußtsein unter Beweis stellen.<sup>10</sup> Das dafür notwendige und komplizierte Herstellungsverfahren spiegelt sich in einer Besonderheit bei der Numerierung der Tafeln. Der Einsatz mehrerer Platten und Druckvorgänge

wird durch die Vergabe von bis zu fünf Ordnungsnummern für ein Bild indiziert und macht so den Entstehungsprozeß ablesbar.

Angesichts der bei Gailhabaud zu findenden Mischung von Denkmälern unterschiedlichster Qualität hatte Franz Kugler in seiner Rezension der ersten Ausgabe eine in Frankreich verbreitete »Archäomanie« kritisiert, die sich an allem delectiere, sofern es nur aus dem Mittelalter stamme.<sup>11</sup> Damit ist nicht allein über die Wissenschaftlichkeit des Werks geurteilt; auch individuelle nationale Befindlichkeiten sind angesprochen. Deutlicher als auf dem Gebiet älterer Kunst machen sich solche Unterschiede für jüngere Werke bemerkbar. Mochte man in Frankreich und Deutschland über Rang und Geschichte der Monumente des Mittelalters noch Einigkeit erzielen, wo es um Neuzeit ging, zeichneten sich kaum überbrückbare Meinungsverschiedenheiten ab. Sie werden punktuell sichtbar in der Bewertung der Architektur des 17. Jahrhunderts. Im vierten Band der *Monuments* hatte Gailhabaud, die Tradition des 18. Jahrhunderts fortführend, der Fassade des Invalidendoms uneingeschränktes Lob gespendet (vgl. Kat.-Nr. 27, 33): »Das Ganze ist so höchst edel in den Dimensionen, so klar in seinen Linien, so bewundernswürdig leicht in der Ausführung, daß man dasselbe nicht nur überhaupt als eine der schönsten Architekturen betrachtet, die Europa besitzt, sondern vornehmlich als das staunenswürdigste Meisterstück in Bezug auf architektonisches Gleichgewicht.« Kugler, der den Text für die deutsche Ausgabe bearbeitete, kommentierte grimmig-distanziert in einer Fußnote: »Wir bezweifeln, daß die deutsche Kunstkritik, wie sie sich heute gestaltet hat, das obige Urtheil unbedingt unterschreiben wird.« Damit ist auf den Punkt gebracht, was deutsche von französischer Ansicht über Kunst trennt. Und noch etwas unterscheidet die Nachbarn. Ähnlich anspruchsvolle Buchprojekte wie die *Monuments* oder die *Architecture* gab es östlich des Rheins nicht. Kaum ein Wissenschaftler hätte sich dort bereit erklärt, die mit künstlerischem Anspruch auftretende Abbildung zum wesentlichen Teil einer Publikation zu machen. Das lag am tiefsitzenden Mißtrauen gegenüber einem Bilddokument, das auch ästhetische Qualitäten aufwies. Wenn darüberhinaus bis ins 20. Jahrhundert hinein noch die Meinung herrschte, eine gute Schwarzweißabbildung sei jeder farbigen Reproduktion vorzuziehen,<sup>12</sup> dann spiegelt sich darin eine alte Aversion. Es ist die Angst der Wissenschaft, beim Publikum Gefühle auszulösen oder zu bedienen, derer man nicht Herr werden kann.

KN

#### Bibliographische Angaben:

L'architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent[.] la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc. Publiés d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers par Jules Gailhabaud. [4 Bände und Atlas], Paris: Gide et Baudry, 1854–1858.

Zweite Ausgabe: Paris, A. Morel, Librairie-éditeur, 1869–1872.

Tome premier, 1869, 56 S. ([Text], Division de l'ouvrage, Table des notices et des planches), [81 Tafeln: Stahlstiche]

Tome deuxième, 1870, 120 S. ([Text], Table des notices et des planches), [117, zum Teil mehrfach gezähnte Tafeln: Stahlstiche und Chromolithographien]

Tome troisième, 1870, 74 S. ([Text], Table des notices et des planches), [98, zum Teil mehrfach gezähnte Tafeln: Stahlstiche und Chromolithographien]

Tome quatrième, 1872, 166 [recte 168!] S. ([Text], Table des notices et des planches), [105, zum Teil mehrfach gezähnte Tafeln: Stahlstiche und Chromolithographien]

#### Anmerkungen:

- 1 Willemin, Nicolas-Xavier: *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts depuis le Ve siècle jusqu'au commencement du XVIIe*, 2 Bde., Paris [1806–] 1839. Ramée, Daniel: *Le moyen-âge monumental et archéologique. Vues, détails et plans des monuments les plus remarquables de l'Europe depuis le 6<sup>e</sup> jusqu'au 16<sup>e</sup> siècle* [...], 4 Bde., Paris 1848.
- 2 Gailhabaud, Jules: *Monuments anciens et modernes. Collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques*, 4 Bde., Paris 1850. Deutsche Ausgabe: Jules Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. Unter Mitwirkung von Franz Kugler und Jacob Burckhardt hrsg. von Ludwig Lohde, 4 Bde., Hamburg/Leipzig 1852.
- 3 Siehe die Kritik daran in den *Annales archéologiques* 15, 1855, S. 273f.
- 4 Vgl. die Besprechung von Franz Kugler, in: *Deutsches Kunstblatt* 2, 1851, S. 246f.
- 5 Bouvier 1999, S. 47–59, sowie jetzt Bouvier 2004.
- 6 Siehe die Besprechung in: *Kunstchronik* 2, 1867, S. 60f.
- 7 Bock, Franz: *Les trésors sacrés de Cologne*, Paris 1861. Besprechung von A. Darcel, in: *Gazette des Beaux-Arts* 9, 1861, S. 226–236.
- 8 Vgl. Burty, Philippe: *La gravure et la photographie en 1867*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 23, 1867, S. 252–271, hier 260.
- 9 Siehe S. 20f.
- 10 Der Erfolg bleibt nicht aus, und Gailhabauds Werke werden schon früh als Musterexemplare chromolithographisch illustrierter Bücher genannt: Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867, S. 701.
- 11 Kugler (wie Anm. 4), S. 247.
- 12 Vgl. Hamber 1995, S. 111, Anm. 44.

**Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle**  
**The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works.**  
**London: Murray, 1857.**

13 x 20 cm; beschnitten, neuer Einband

**Zweite Ausgabe.**

**London: Murray, 1872.**

13 x 18 cm; beschnitten, neuer Einband

Bochum, Universitätsbibliothek, PHA 270 (erste Ausgabe)  
 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nr 9252 (zweite Ausgabe)

Da Postkutschenintrigen für Romane entscheidend seien, in Deutschland aber nur das Königreich Hannover über gute und schnelle Verkehrsmittel dieser Art verfüge, solle man doch – so Lichtenberg – in Zukunft »alle Romane auf dem Wege zwischen Haarburg und Münden anfangen lassen, den man jetzt so geschwind zurücklegt, daß man kaum Zeit hat recht bekannt zu werden.«<sup>1</sup> Dem grandiosen Vorschlag des Göttinger Gelehrten war, wie wir wissen, kein Erfolg beschieden, aber die schöne Idee, den Beginn einer folgenreichen Geschichte auf vier Räder zu setzen, die quer durch deutsche Lande rollen, ist doch wenigstens einmal von der Wirklichkeit eingeholt worden. Und Lichtenberg hätte sich – auch wenn sein Rezept für gute Literatur ironisch gemeint war – bestätigt sehen können: Denn die Wirkungen in der Wissenschaft waren beträchtlich.

Der Weg führte allerdings nicht von der Elbe an die Weser, sondern – weit weniger prosaisch – von Hamm in Westfalen nach Berlin. Und auch nicht die durch Lichtenberg ins Spiel gebrachten fünf schnarchenden Kaufleute beherrschten die Szene, sondern zwei ausgeschlafene junge Männer. Das Jahr ist 1847. Da treffen sich im Pferdewagen auf dieser Strecke zwei merkwürdige Zeitgenossen, Engländer der eine, Italiener der andere. Joseph Archer Crowe (1825–1896), von Hause aus Journalist, gleichzeitig leidenschaftlich an Kunst interessiert, sammelt, von seinem Vater ermutigt, schon seit einem Jahr Material für eine Darstellung niederländischer Malerei des 15. Jahrhunderts. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819 oder 1820–1897), der sich selbst als Maler bezeichnet, studiert hingegen, ohne ein konkretes Ziel zu verfolgen, mit dem Skizzenbuch in der Hand italienische Gemälde in den großen Sammlungen nördlich der Alpen. Crowe und Cavalcaselle kommen schnell ins Gespräch, und immer deutlicher treten die ähnlich gelagerten Interessen zutage. Man trennt sich am Zielort, man trifft sich unerwartet vor dem Eingang des Museums wieder und kann nun dem anderen seine Vorlieben in natura vorführen.

Danach verlieren sich die beiden aus den Augen. Als Cavalcaselle fünf Jahre später aus politischen Gründen nach England flüchtet, wird er von Crowe beherbergt, und nun erst beginnt eine intensive Zusammenarbeit, die gezielt im Hinblick auf das vor langer Zeit ins Auge gefaßte Projekt organisiert wird. Man vergleicht Notizen und Aufzeichnungen und macht gemeinsame Reisen und Besichtigungen, auf denen man innerhalb der nächsten Jahre die bedeutendsten altniederländischen Werke in Augenschein nimmt. Auf diese Weise entwickelt sich nicht zuletzt auch durch den permanenten Austausch vor den Originalen eine Sicherheit in der Beurteilung der Gemälde. Es entsteht eine Kennerschaft, die, aus intensivem Sehen und Vergleichen geboren, durch die stete Herausforderung zur sprachlichen Umsetzung des Gesehenen auf literarische Fixierung zusteuert. Nach der Darstellung Crowes ergänzten sich dabei seine Fähigkeiten mit denen Cavalcaselles: Während sich letzterer im Studium der Bilder hervortut, immer tiefer in ihre Syntax und Sprache eindringt, aber auch die handwerkliche und technische Entwicklung bei einem Künstler aufzeigen

kann, bemüht Crowe sich neben dem Zeichnen um die Schriftquellen. In gemeinsamer Anstrengung werden sodann die Erkenntnisse aus beiden Bereichen zusammengeführt, wobei es gilt, aktuelles, individuelles Sehen und die daraus entwickelten Vorstellungen über Abhängigkeiten und Entwicklungen mit den harten Fakten der Dokumente wie mit der jüngeren Forschung in Einklang zu bringen, um so ein »connected narrative« (1. Ausgabe, S. IX) zu formen.<sup>2</sup>

Das aus diesen Vorarbeiten entstehende, von Crowe verfaßte Gemeinschaftswerk über die flämischen Meister kommt, als es nach Schwierigkeiten mit dem Verleger endlich um die Jahreswende 1856/57 erscheint, gerade zum rechten Moment. Denn es fällt in eine Zeit, die gekennzeichnet ist von äußerst lebhaften Bewegungen auf dem Gebiet der Erforschung altniederländischer Malerei. Die vor allem in Deutschland entwickelten romantisch-nationalen Ideen über die Geschichte spätmittelalterlicher Kunst und ihre Meister hatten sich immer mehr als eine den Wünschen des 19. Jahrhunderts folgende Beschwörung der eigenen Vergangenheit erwiesen; ihr heuristischer Wert ist verbraucht. Die jetzt intensiv betriebene Durchforschung der Quellen legte nämlich eine Realität frei, die oftmals kaum vereinbar war mit dem, was bisher propagiert wurde. Kunsthistorische Zusammenhänge und die Bedeutung einzelner Künstler: Alles erschien vor dem Hintergrund schriftlicher Überlieferung und ständig erweiterter Denkmälerkenntnis in einem neuen Licht. Um daraus ein authentisches Bild von der Geschichte der Malerei zu entwerfen, entwickelt sich ein Konkurrenzkampf zwischen den einzelnen Forschern. Natürlich spielen auch jetzt nationale Empfindlichkeiten eine nicht unbeträchtliche Rolle; gerade die Vertreter der jungen belgischen Wissenschaft fühlen sich herausgefordert und verpflichtet, ihren Beitrag zu leisten. Sie tun es nicht allein mit großem Engagement; sie können auch erhebliche Erfolge gerade für die Aufhellung der Verhältnisse im flämischen 15. Jahrhundert verbuchen. Crowe und Cavalcaselle profitieren davon. Denn wenige Jahre nach dem Erscheinen der ersten Auflage ihres Werks kommt eine in Belgien publizierte französische Übersetzung auf den Markt, die von den Herausgebern mit mehr als 300 Seiten historischen Anmerkungen und Quellennachweisen versehen wurde. Die alte Darstellung war deshalb nicht mehr haltbar und eigentlich neu zu schreiben.<sup>3</sup>

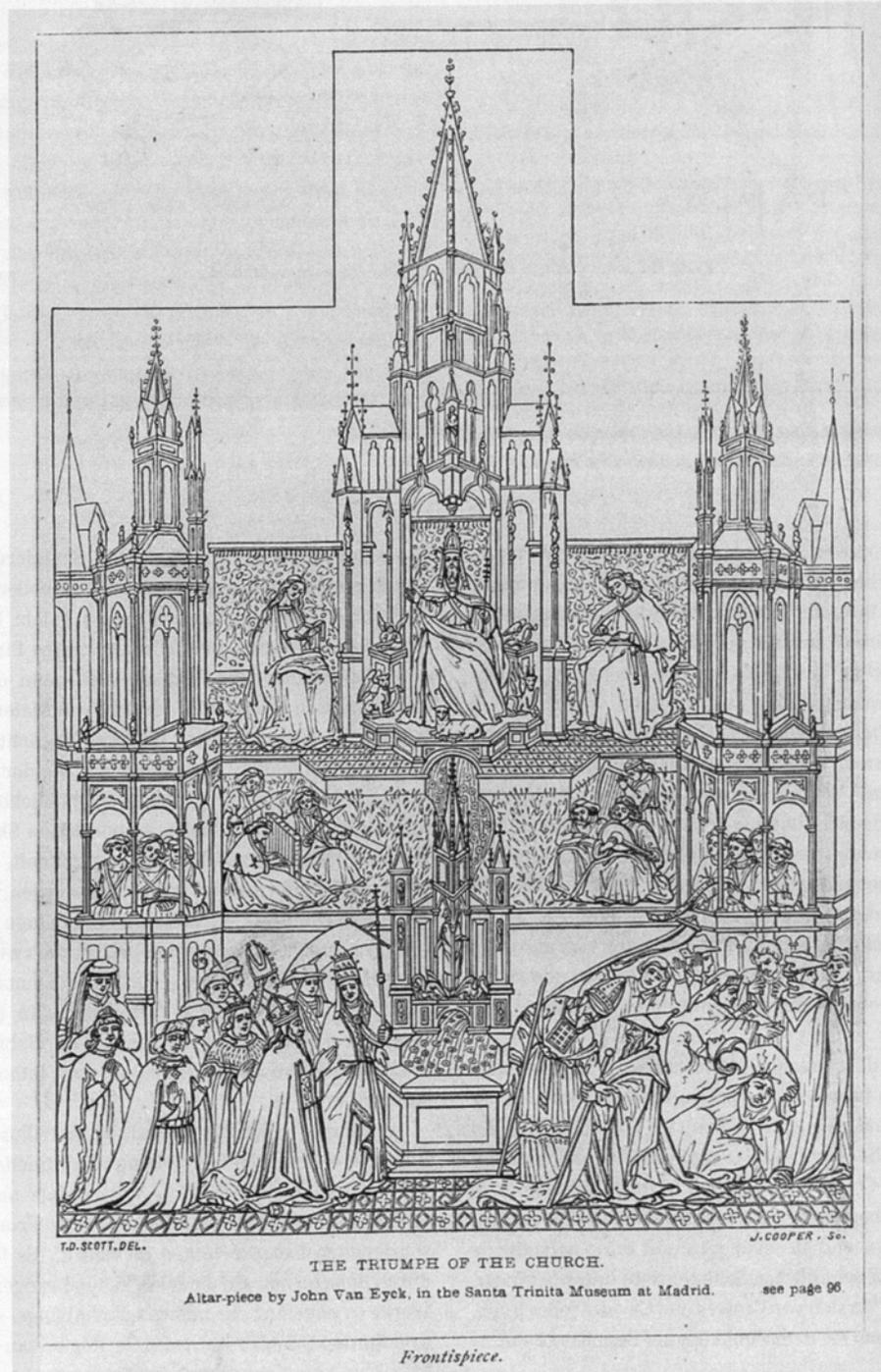
Dies geschieht nun in der zweiten Auflage von 1872. Ausgehend von einer knappen Übersicht über mittelalterliche Malerei, entwickelt nach normativem Verständnis der Neuzeit (»Painting in the dark ages«), werden im Text die Umrisse der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts anhand von Künstlermonographien entworfen. Da diese sich – wie das Vorwort betont – auf die jüngsten Ergebnisse der Sachforschung stützen, was umfangreiche Quellennachweise eindeutig belegen, kommt es zu zum Teil erheblichen Veränderungen gegenüber der ersten Auflage. Am spektakulärsten vielleicht in der Neubewertung der Rolle Hubert van Eycks, der jetzt weit hinter Jan zurücktritt und kaum mehr als gleichberechtigter Maler neben seinem Bruder erscheint. Aber auch die ursprüngliche Grundidee mußte modifiziert, das heißt umfassender fundiert werden. Galt die Geschichte altniederländischer Malerei zunächst als eine Geschichte der Schule von Brügge – van Eyck, Zeitgenossen, Schüler und Nachfolger, so lautete vereinfacht das Schema, mit dem man arbeitete –, so kommt nun mit der Kunst des bei Robert Campin in Tournay ausgebildeten Rogier van der Weyden eine gleichberechtigte Schule hinzu.

Niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts ist für die Autoren eine Kunst, die trotz aller modernen Züge in starkem Maße noch vom Mittelalter geprägt ist. Nicht nur das Eingangskapitel mit der Erinnerung an die vergangenen finsternen Zeiten weist darauf hin, auch die Detailanalyse kommt immer wieder auf diesen Punkt zurück. Selbst Jan van Eyck bleibt hiervon nicht verschont: Seine Werke zeigten dicht nebeneinander Stärken und Schwächen. Das war schon in der ersten Ausgabe vermerkt worden; jetzt aber wird es noch deutlicher formuliert. Die *Rolin-*

*Madonna* etwa sei »admirable« in der harten Charakteristik des Gesichts von Rolin und in der kristallinen Schärfe der Architekturdarstellung, »disappointing« hingegen, wenn man auf »the plain mask of the virgin or the wooden shape of the aged babe« schaue (2. Ausgabe, S. 96). Solche Urteile beruhen letztlich noch auf klassizistischen Ansichten, die an mittelalterlicher Kunst immer das Unflexible, Starre und Holzschnittartige kritisierten. Bei Crowe und Cavalcaselle sind derartige Äußerungen jedoch weniger Anzeichen einer starken Verhaftung in den Normvorstellungen des 18. Jahrhunderts als vielmehr Hinweise auf Prägungen durch aktuelle Erfahrungen. Denn ihre Urteile sind unterschwellig getönt vom Erlebnis

der Kunst südlich der Alpen, die als Kontrastfolie stets präsent und wirksam ist. Meistens bleibt das nur zu ahnen; an wenigen Stellen aber wird diese Haltung offen formuliert: Rogier van der Weyden seien anatomische Kenntnisse nicht abzusprechen, aber »those who have seen the graceful Infants of Italian painters will hardly bear with the coarse stiff doll which generally satisfied their Flemish contemporary« (2. Ausgabe, S. 186). Memling hat es hingegen besser. »His pictures were lyrics, not epics« (1. Ausgabe, S. 251). Auch in den Augen der Forscher steigt sein Ansehen, denn »no Flemish painter of Note produced pictures more attractive to the Italians« (1. Ausgabe, S. 256).

Abb. 83: J. Cooper nach T. D. Scott, Madrider Altar eines Nachfolgers der Brüder van Eyck, Holzstich.  
Aus: Crowe/Cavalcaselle 1872, Frontispiz





JOHN VAN EYCK.



HUBERT VAN EYCK.

From the Altar-piece in the Santa Trinita Museum at Madrid.

page 98.

Abb. 84: Zwei Köpfe aus dem Madrider Altar, Holzstich. Aus: Crowe/Cavalcaselle 1872, nach S. 96

Das so entstehende Bild von der Malerei, die auf ästhetische Werte festgelegt ist und in ihrer Erscheinung unverwechselbare Züge aufweist, verdankt seine Ausgestaltung in erster Linie nachsichtiger Autopsie. Die Charakteristik der Maler und ihrer Kunst mit zum Teil subtilen Unterscheidungen individueller künstlerischer Sprache ist im wesentlichen das Ergebnis eines langgeübten intensiven Studiums der Originale, wie Crowe es schon 1840 im Louvre betrieb. Damals hatte er es sich zur Aufgabe gemacht, sein Auge zu schulen und zu lernen, die einzelnen Künstler nach Malweise und Ausdruck zu unterscheiden.<sup>4</sup> Wenngleich sich vieles, was daraus gefolgert wurde, im nachhinein als nicht haltbar erwies, so wurde doch hier der Grundstein gelegt für eine auch später stets penibel wertende Analyse. Höchstens ein preußischer Museumsbeamter wie Gustav Friedrich Waagen konnte auf die Idee kommen, die so gewonnenen Beschreibungen als zu unpersönlich und vage abzuqualifizieren.<sup>5</sup> Andere sind ganz und gar nicht der Meinung, ja lassen sich sogar – wie etwa Morelli – von der Art und Weise der hier exemplifizierten Bildbetrachtung anregen und zu ähnlichem Tun animieren.<sup>6</sup>

Die hier zutage tretenden differenten Sichtweisen sind das Ergebnis grundsätzlicher Positionen. Sie führen in den folgenden Jahren zu immer wieder neuen Versuchen, die jeweils eigene Stellung im Forschungsfeld zu behaupten. Äußerliches Anzeichen dafür ist das rigorose Umgehen mit den Büchern der Konkurrenten. Als Crowe in den frühen 1870er Jahren Kuglers *Handbuch der Malerei* in der Überarbeitung Waagens übersetzt, hat er keine Probleme, die Vorlage weitgehend zu revidieren und seine persönliche Sicht der Dinge darzulegen.<sup>7</sup> Auf der anderen Seite schreibt Anton Springer, der Herausgeber der deutschen Version von Crowes und Cavalcaselles Buch, auch deren Text teilweise neu, um sie dem Publikum auf dem Kontinent zu präsentieren.<sup>8</sup>

Gegenüber den eindringlichen Schilderungen des aus skrupulösem Sehen resultierenden Wissens vom Künstler in der zweiten Auflage der *Flemish Painters* vermitteln die 17 Tafeln in Umrißstichen auf gelbgetöntem Papier einen allenfalls schwachen Eindruck von der Materie. Ihre zum Teil bescheidene Qualität läßt kaum ein authentisches oder auch nur ästhetisch ansprechendes Bild von Malerei entstehen. Crowe gibt zu, wie schwer man sich damit tat. Wo man nicht fremde Vorlagen übernahm, griff man auf eigene Skizzen zurück, die der darin ungeübte Cavalcaselle mühsam in Holzstiche umsetzte.<sup>9</sup> Die üblicherweise ergänzende Beschriftung der vor den Originalen angefertigten Skizzen, die hauptsächlich detaillierte Hinweise zur Farbgebung enthielt, konnte nicht verwendet und in optische Information umgesetzt werden, so daß eine unvollständige zeichnerische Bestandsaufnahme Grundlage der Abbildungen wurde. Deren nochmalige Verwendung auch für die zweite Auflage geht wohl auf die Sparsamkeit des Verlegers zurück und entspricht keineswegs den jetzt üblichen Standards eines Kunstbuchs. In der deutschen Ausgabe des Werks drei Jahre später ist deshalb die Bebilderung durch sieben Tafeln mit fotografischen Reproduktionen nach Lithographien und Stichen ersetzt worden.

Immerhin zeigt die Verteilung der Illustrationen auf die einzelnen Künstler, welche Idealvorstellung von altniederländischer Malerei im Kopf der Autoren herrschte. Den Spitzenplatz nehmen, wie nicht anders zu erwarten, die Brüder van Eyck ein: Das Frontispiz zeigt den ihnen zugeschriebenen *Lebensbrunnen* in Madrid. Es folgen im Text verstreut und durch Beischriften auf einzelne Seiten bezogene Reproduktionen wichtiger Werke in ungefähr chronologischer Abfolge: vier für Broederlam in Dijon, drei für den Genter Altar, zwei für Rogier van der Weyden, weitere drei für Memling, zum Schluß eine für Stefan Lochner, zwischengeschaltet einige

Abbildungen kleinerer Meister. Petrus Christus, Hugo van der Goes, Gerard David und Dirk Bouts, denen eigene Kapitel gewidmet sind, wurden nicht ins Bild gesetzt.

Trotz solch sparsamer und bescheidener Illustrierung, die unter dem Niveau liegt, das sonst in den 1870er Jahren herrscht, läßt sich in den Abbildungen allerdings noch ein didaktischer Zweck verfolgen. Denn immerhin ist der Versuch gemacht, systematisch vorzugehen: Gesamt- und Detailansichten folgen dicht aufeinander, so daß der Leser schrittweise tiefer in ein Werk eindringen kann. Auf diese Weise werden Händescheidung und Definition der Malerindividuen nicht unklug visuell propagiert, gleichzeitig aber auch die Erfahrungen der Autoren vor den Gemälden und ihre Vorgehensweise bei der Analyse für den Leser und Betrachter nachvollziehbar. Bereits die Wiedergaben vom Madrider *Lebensbrunnen* und die aus diesem Werk herauspräparierten Köpfe, angeblich Selbstporträts der Brüder van Eyck, sollen das vermitteln: Doch gerade hier sind die Schwierigkeiten nicht zu übersehen. Die nach Scott und Cooper reproduzierte Gesamtansicht des Werks erweist sich als zu undetailliert, um auch nur entfernt eine Ahnung von dessen Erscheinung und Wirkung zu geben, und die grobe Strichmanier macht aus den separat gegebenen Köpfen fast Karikaturen. Mögen aber die bescheidenen Mittel der Buchillustration gegenüber dem Text mit seinen oftmals nicht unsensiblen Charakterisierungen als wenig angemessen erscheinen, so transportieren sie doch eine Aussage. Für die Köpfe der flämischen Maler wurde dies bereits auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe überraschend konkret. Denn hier erschienen die angeblichen Selbstporträts von Hubert und Jan unter den Namen der Buchautoren. Ein schönes Beispiel für die Amalgamierung von historischen Persönlichkeiten und ihren Erforschern im 19. Jahrhundert, das in der zweiten Ausgabe allerdings von der Bildfläche verschwindet.

KN

#### Literatur:

Crowe 1897. – Giovanni Battista Cavalcaselle 1973. – Levi 1982. – Levi 1988, S. 42–68.

#### Bibliographische Angaben:

The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works. By J[oseph] A[rcher] Crowe and G[iovanni] B[atista] Cavalcaselle. London: Murray, Albemarle Street, 1857[.]

XII S. ([Titel], Preface, List of Illustrations, Contents), 383 S. ([Text], Index), 32 S. (Mr. Murray's General List of Works), [15 Holzschnittabbildungen auf Tafeln im Text]

Second Edition. London: John Murray, Albemarle Street, 1872[.]

VIII S. ([Titel], Preface, Contents, List of Illustrations), 383 S. ([Text], Index), [17 Holzschnittabbildungen auf Tafeln im Text, davon zwei ausklappbar]

#### Anmerkungen:

- 1 Lichtenberg, Georg Christoph: Ueber den deutschen Roman, in: Georg Christoph Lichtenberg's vermischte Schriften, hrsg. von Ludwig Christian Lichtenberg und Friedrich Kries, Bd. 1, Göttingen 1800, S. 81–92, hier 91.
- 2 Crowe 1897, S. 84f.
- 3 Les anciens peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres. Par J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle. Traduit de l'anglais par O. Delepierre [...]. Annoté et augmenté de documents inédits par Alex. Pinchart et Ch. Ruelens, 2 Bde., Brüssel 1862/63. Eine nicht sehr schmeichelhafte Charakterisierung der ersten Auflage bei Crowe 1897, S. 198f.
- 4 Ebd., S. 21f.
- 5 »Auch leidet der kritische Werth des Buchs durch den Umstand, daß man öfter nicht weiß, ob die Verfasser über Bilder aus eigener, oder nach fremder Anschauung urtheilen« (Waagen, G. F.: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen [Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1], Stuttgart 1862, S. XVI/XVII).
- 6 Vgl. Previtali, Giovanni: À propos de Morelli, in: Revue de l'art 42, 1978, S. 27–31.
- 7 Handbook of Painting. The German, Flemish, and Dutch schools. Based on the Handbook of Kugler. Re-modelled by the late Prof. Dr. Waagen. A new edition. Thoroughly revised and in parts re-written by J. A. Crowe, 2 Bde., London 1874.
- 8 Geschichte der altniederländischen Malerei. Von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle. Deutsche Original-Ausgabe, bearbeitet von Anton Springer, Leipzig 1875.
- 9 Crowe 1897, S. 194. Vgl. zur Zusammenarbeit auf diesem Gebiet Levi, Donata: L'officina di Crowe e Cavalcaselle, in: Prospettiva 26, 1981, S. 74–87.

René Ménéard

Histoire des Beaux-Arts.

Paris: Librairie de l'Imprimerie générale/  
Librairie de l'Écho de la Sorbonne, 1875.

19,5 x 28,5 cm, neuer Einband

Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität, A I 10

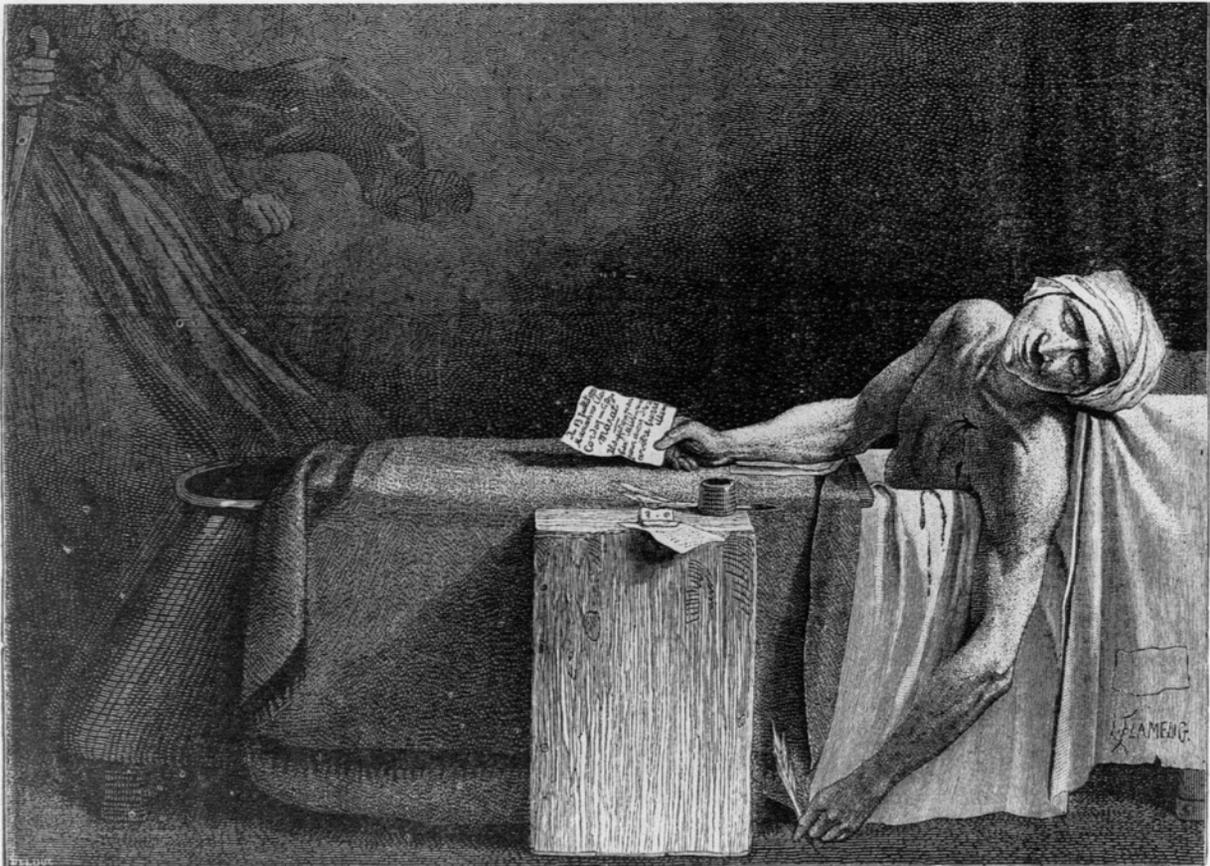
Nach Ende des Deutsch-Französischen Kriegs 1871 sind die großen kunstgeschichtlichen Projekte diesseits und jenseits der Grenze ersichtlich patriotisch gestimmt. Selbst eine globale Perspektive, in der die Betrachtung eigener Werke nur kleinen Raum einnimmt oder einnehmen sollte, schließt die Herausstellung nationaler Vorherrschaft oder wenigstens nationaler Bedeutung nicht aus. Dies wird nirgends besser ablesbar als in der von René Ménéard (1827–1887) edierten, überblicksartig organisierten einbändigen Geschichte der schönen Künste. Der Aufbau des Werks erschließt sich nicht ganz einfach, denn Ménéard kombiniert systematische und historische Darstellung. Die grobe Zweiteilung des Stoffs in Antike und (mit dem Mittelalter einsetzende) Moderne zeugt noch von einer alten, aus dem 18. Jahrhundert herrührenden Ordnung der Architektur und der Bild-

künste. Nachdem christliche Ikonographie, byzantinische und islamische Werke abgehandelt wurden, dominiert im zweiten Teil zunächst die Rolle Frankreichs (S. 210 ff.). Doch bereits in den Anfangskapiteln finden sich zahlreiche Hinweise auf die Bedeutung des Landes und seiner kulturellen Einrichtungen. Immer wieder wird die Darstellung durch eine »Visite au musée du Louvre« unterbrochen, die Gelegenheit gibt, die herausragenden Altertumsammlungen vor Ort ins rechte Licht zu rücken.

Der Schwerpunkt des Buchs liegt allerdings eindeutig auf der bildenden Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hier besonders auf der Malerei und Skulptur in Italien (S. 306–400). Auch dafür werden Besuche im Louvre angeboten. Spanische, flämische und niederländische Kunst schließen sich an (S. 401–439), es folgt ein knapper Überblick, der die Situation in Deutschland und England zeigt (S. 439–459). Jetzt erst wendet sich der Autor wieder dem eigenen Land zu und präsentiert die dortige Entwicklung vom 16. bis ins 19. Jahrhundert. Auf diese Weise wird bereits optisch eine Verbindung der »renaissance française« zu Italien negiert, darüber hinaus eine Moderne propagiert, die im wesentlichen Domäne Frankreichs ist.

Seit 1873 Chefredakteur der *Gazette des Beaux-Arts* war Ménéard in der privilegierten Situation, einerseits ständig mit den neuesten Forschungen in Kontakt zu kommen, andererseits aber auch über ein Kompendium von Abbildungen zu verfügen, das seit Gründung der Zeitschrift 1859 stetig angewachsen war. Denn der »courrier européen de l'art et de la curiosité«, wie sich die *Gazette* im Untertitel nannte, hatte sich nicht allein kultivierter und kritischer Kunstbetrachtung in der Tradition des 18. Jahrhunderts verschrieben,<sup>1</sup> sondern setzte auch auf Nachvollziehbarkeit vorgebrachter Argumente mit Hilfe von Kupfern und Xylographien wie – nicht zuletzt – auf die Befriedigung der genannten Neugierde.

Abb. 85: Léopold Flameng nach Jacques-Louis David, Tod des Marat, Holzstich. Aus: Ménéard 1875, S. 504



Diese Situation wirkt sich entscheidend auf das Buch von Ménéard aus. In der Zeitschrift publizierte Bilder sind nämlich eine der wichtigen Quellen für die reiche Illustration der *Histoire*. Schon die ersten Bände des *Periodicums* liefern Beispiele dafür: die Ansicht der Akropolis in Athen sowie Reliefs aus dem Nationalmuseum dort (*Gazette* 2, 1859, S. 69, 75) sind bei Ménéard ebenso zu finden (S. 57, 68) wie ägyptische Bronzen (*Gazette* 1, 1859, S. 273, 285; Ménéard, S. 4), gotische Fenster (*Gazette* 15, 1863, S. 552; Ménéard, S. 217), Interieurs von Pieter de Hooch (*Gazette* 16, 1864, S. 305; Ménéard, S. 421), die *Dantebärke Delacroix'* (*Gazette* 16, 1864, S. 9; Ménéard, S. 509), die *Unschuld* von Greuze (*Gazette* 25, 1868, S. 88; Ménéard, S. 497), Goyas *Gefesselter* (*Gazette* 24, 1868, S. 181; Ménéard, S. 407) oder auch Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* (*Gazette* 17, 1864, S. 135; Ménéard, S. 453). Die Aufzählung ließe sich fortsetzen, ohne daß dabei ein System der Übernahmen erkennbar würde. Ganz offensichtlich liegt hier die wahllose Nutzung eines Fundus vor, und ebenso offensichtlich ist durchweg die Minderung der Abbildqualität.

Interessanter sind die Fälle, in denen man von der *Gazette* abweicht. Raffaels *Schule von Athen* war in der Zeitschrift nach einer schlechten Vorlage und zudem seitenverkehrt reproduziert worden (*Gazette* 19, 1865, S. 75), dies wird jetzt durch die Benutzung eines besseren Modells korrigiert (S. 340). Auch für die Rembrandt zugeschriebene alte Frau aus St. Petersburg (S. 417) greift Ménéard nicht auf den Stich in der Zeitschrift zurück (*Gazette*, 2<sup>e</sup> Période, 6, 1872, Taf. nach S. 250): Härter in der Zeichnung und zum Teil genauer in den Details wird der »malerischen« Umsetzung von Massaloff dort eine »graphische« Variante gegenübergestellt. Doch solche Aktionen stehen vereinzelt. Normalerweise hält man sich kritisch an die Vorgaben auch veralteter oder qualitativ bescheidener Muster.

Die Holzstiche der *Gazette* sind allerdings nicht die einzige Bezugsquelle für die Bebilderung bei Ménéard. Zwar kamen schon die Illustrationen der Zeitschrift keineswegs einheitlich daher – auch hier hatte man bereits aus unterschiedlichen Vorlagenbereichen geschöpft –, aber die in Qualität und Technik stark differierenden Graphiken der *Histoire* stellen dies noch in den Schatten. Für die neuere Malerei in Frankreich bot das in Lieferungen erschienene monumentale Werk von Charles Blanc eine willkommene Orientierung.<sup>2</sup> Und für Lesueur, Chardin oder Carle Vernet hat man sich dort bedient (Ménéard, S. 480, 500, 501; Blanc, Bd. 1, Lesueur, S. 5; Bd. 2, Chardin, S. 9; Bd. 3, Carle Vernet, S. 7), wobei die Bildunterschrift bei Vernet ausnahmsweise einmal ausdrücklich die Quelle nennt. Doch auch hier sind Abweichungen zu konstatieren: Für Géricaults *Floß der Medusa* wählt Ménéard (S. 509) eine deutlich schlechtere Vorlage als die bei Blanc benutzte (Bd. 3, Géricault, S. 9); also wiederum keine streng durchgehaltene Systematik hinsichtlich der Bildbeschaffung.

Dementsprechend heterogen fallen die Ergebnisse aus. Vor allem für die Reproduktionen von Architektur wurden ältere, um 1870 längst nicht mehr aktuelle Stichwerke genutzt. Kein Wunder, wenn sich daraus keine wirklich guten Illustrationen machen ließen. Daneben steht die Verwendung von Bildern, die mit modernster Technik geschaffen worden waren. So finden sich Rückübertragungen aus der Fotografie. Die *Paradiestür* Ghibertis vom Baptisterium in Florenz (S. 288) folgt zum Beispiel einer Aufnahme, die 1869 erstmals für das *Art Journal* in Holz gestochen wurde.<sup>3</sup>

Damit ist das so beliebte Verfahren der Zweitverwendung von Bildern im Buch bis an die Grenzen des Erträglichen gesteigert. Die Konsequenzen sind überdeutlich: Viele der jetzt publizierten Ansichten und Abbildungen sind in anderen Publikationen der Zeit längst durch jüngere und bessere ersetzt worden. Hinzu kommt die mangelhafte Drucktechnik, welche ebenfalls kaum den aktuellen Standard erreicht. Dieser eher nachlässige Umgang mit dem Bild zeigt, wie wenig ausgeprägt der Sinn für das Original

und seine gedruckte Repräsentation bei Ménéard ist. Ob sich damit beim Leser ein Interesse an den Kunstwerken wecken ließ, sei dahingestellt. Blickt man noch einmal auf die *Gazette des Beaux-Arts*, dann wird ersichtlich, wie man hätte vorgehen müssen: Seit Anfang der 1860er Jahre verwendete man für die Illustrationen dort zunehmend unterschiedliche Reproduktionstechniken (ab 1869 Fotografien aus der sogenannten »photoglyptischen« Druckerei von Goupil, dann auch Fotogravüren und Chromolithographien) und dazu passend das jeweils bestgeeignete Papier, so daß die Bilder nicht nur eine teilweise hervorragende Qualität aufweisen (vgl. etwa die Reproduktion nach van Eyck: *Gazette*, 2<sup>e</sup> Période, Bd. 1, 1869, Taf. nach S. 8, hier Abb. 153), sondern die Bände auch zu bibliophilen Kostbarkeiten werden.

Alles das ist bei Ménéard nicht zu finden. Die Holzstiche, aus zweiter Hand und nachlässig gedruckt, können aber schon deshalb kaum einen authentischen Eindruck vom Original vermitteln, weil bereits die Vorlagen zum Teil nur wenig mit diesem Original zu tun hatten. Das gilt gleichermaßen für alte wie für neue Kunst. Einen besonders krassen Fall stellt Jacques-Louis Davids *Tod des Marat* dar (S. 504). Grundlage der Abbildung ist der bis dahin mehrfach publizierte Holzstich von Léopold Flameng, der – bei entsprechend verändertem Lauf der Inschrift – das Bild nicht nur seitenverkehrt reproduzierte, sondern die Szene gegenüber dem Gemälde auf charakteristische Weise uminterpretierte, indem er im Hintergrund die fliehende Mörderin Charlotte Corday einfügte.<sup>4</sup> Für den Text spielt das alles keine Rolle, da der *Marat* hier ohnehin nicht erwähnt wird. Ménéard dürfte das Original nie gesehen haben. Dem Publikum aber war eine solche grobe Verfälschung des Kunstwerks nur deshalb zuzumuten, weil der Großteil der Leser das Werk ebenfalls nie zu Gesicht bekommen hatte. Denn das 1799 gemalte und bis zum Ankauf durch die Brüsseler Museen 1893 lange Jahre in Privatbesitz befindliche Stück war mittlerweile nur noch in der Literatur präsent. Und die wenigen interessierten, mit dem Eigentümer bekannten Zeitgenossen, die es in Augenschein nehmen konnten und sich begeistert darüber äußerten,<sup>5</sup> haben Ménéards *Histoire*, das Musterbeispiel eines »ouvrage de vulgarisation«<sup>6</sup>, bestimmt nicht studiert.

KN

#### Literatur:

Talenti 2000, bes. S. 59, 181, 192, 281.

#### Bibliographische Angaben:

*Histoire des Beaux-Arts illustrée de 414 gravures représentant les chefs-d'œuvre de l'art à toutes les époques* par René Ménéard, Rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*. Paris: Librairie de l'Imprimerie générale u. Librairie de l'Écho de la Sorbonne, 1875.]

516 S. ([Text], Table des matières, Table des gravures), [414 Abbildungen: Holzstiche].

#### Anmerkungen:

- 1 Vgl. die »Introduction« von Blanc, Charles: in: *Gazette des Beaux-Arts* 1, 1859, S. 5–15.
- 2 Blanc, Charles: *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, 3 Bde., Paris 1865.
- 3 Vgl. Fawcett 1995, S. 72.
- 4 Vgl. Weston, Helen: *The Corday-Marat affair. No place for a woman*, in: Vaughan, William/Weston, Helen (Hrsg.): *Jacques-Louis David's Marat*, Cambridge u. a. 2000, S. 128–152, hier 131 mit Fig. 23.
- 5 Vgl. die Bibliographie in Jacques-Louis David 1748–1825, Ausst.-Kat. Paris 1990, S. 282; außerdem Zimmermann, Robert: *Marat's Tod von Jacques-Louis David*, in: *Recensionen und Mitteilungen über bildende Kunst* 2, 1863, S. 91–93, sowie Meyer, Julius: *Der ermordete Marat von J. L. David und die Kunst unter der französischen Revolution*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1, 1866, S. 44–47, 64–68 mit einer Wiedergabe des Stichs von Morel.
- 6 Talenti 2000, S. 192.

**Kunsthistorische Bilderbogen.**

4 Teile.

Leipzig: E. A. Seemann, 1879–1884.

41,5 x 30 cm

Privatbesitz

und

**Anton Springer**

Textbuch zu den kunsthistorischen Bilderbogen.

Zweite verbesserte Auflage. Leipzig: E. A. Seemann, 1881.

beigebunden:

**Anton Springer**

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts – Textbuch zu den  
Kunsthistorischen Bilderbogen. Leipzig: E. A. Seemann, 1881.

14,5 x 20 cm

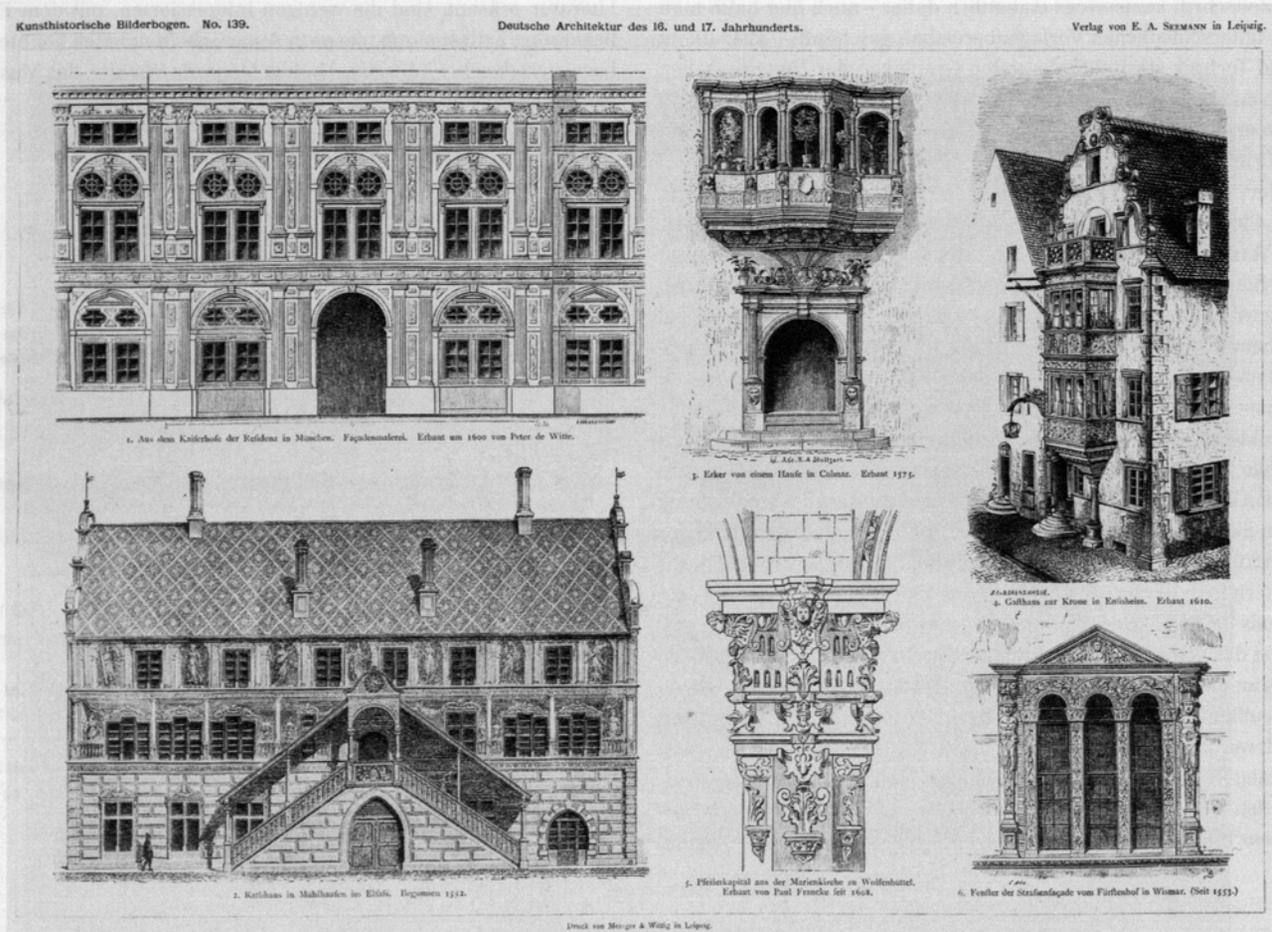
Privatbesitz

Von allen deutschen Kunstbuchverlagen hatte der Leipziger Verlag E. A. Seemann vermutlich den größten Bestand an Holzstichen angesammelt. Hier waren Wilhelm Lübkes *Geschichte der Architektur* (ab der zweiten Auflage 1858) und *Geschichte der Plastik* (ab 1863) sowie Adolph Görlings weniger erfolgreiche *Geschichte der Malerei* (1866/67) mit zahlreichen

Illustrationen erschienen. Mit wachsendem Interesse für den Unterricht in der Geschichte der Kunst, sei es in Gymnasien, Realgymnasien, Mädchenschulen, sei es in Gewerbeschulen und Universitäten,<sup>1</sup> stieg der Bedarf an preiswertem Anschauungsmaterial. Zwar hatte die Rasterfotografie bereits einiges Ansehen erworben, konkurrenzlos billig aber blieb der Holzstich, der hohe Auflagen aushielt und dessen Druckstöcke sich mittels galvanischer Verfahren vervielfältigen ließen, also eine unbegrenzte Menge an Abbildungen gleichbleibender Qualität ergaben. Zudem stellte der Holzstich eine Technik bereit, die die fotografische Projektion von Abbildungen auf den Druckstock ermöglichte und seit ihrer Einführung in Deutschland für die Darstellung von Bildern mit einer reichen Abstufung der Tonwerte herangezogen wurde.

Der Verleger ließ daher im Frühjahr 1877 in der im selben Hause herauskommenden *Kunst-Chronik* sowohl mittels Annoncen als auch Hinweisen im redaktionellen Teil die erste Lieferung der *Bilderbogen* ankündigen. Die Preisgestaltung – 24 Bogen zu je 2 Mark, Rabatte für die Abnahme von mehr als 100 Blättern – zielte ebenso wie der Titel, der auf ein populäres Bildmedium anspielte, auf eine hohe Verbreitung. Vor allem die Schulen sollten die *Bilderbogen* einsetzen: »Die Tafeln können also den Schülern bequem in die Hand gegeben werden.«<sup>2</sup> Schon 1878 konnte die baldige Vollendung des Werks angekündigt und als Beweis des Erfolgs eine »englisch-amerikanische und eine holländische Ausgabe« angeführt werden.<sup>3</sup> Im Sommer desselben Jahrs ließ Seemann vermelden, er habe sich dazu entschlossen, »um vielfach geäußerten Wünschen nachzukommen, [...]

Abb. 86: Deutsche Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts, Holzstich. Aus: Bilderbogen 1879–1884, Nr. 139



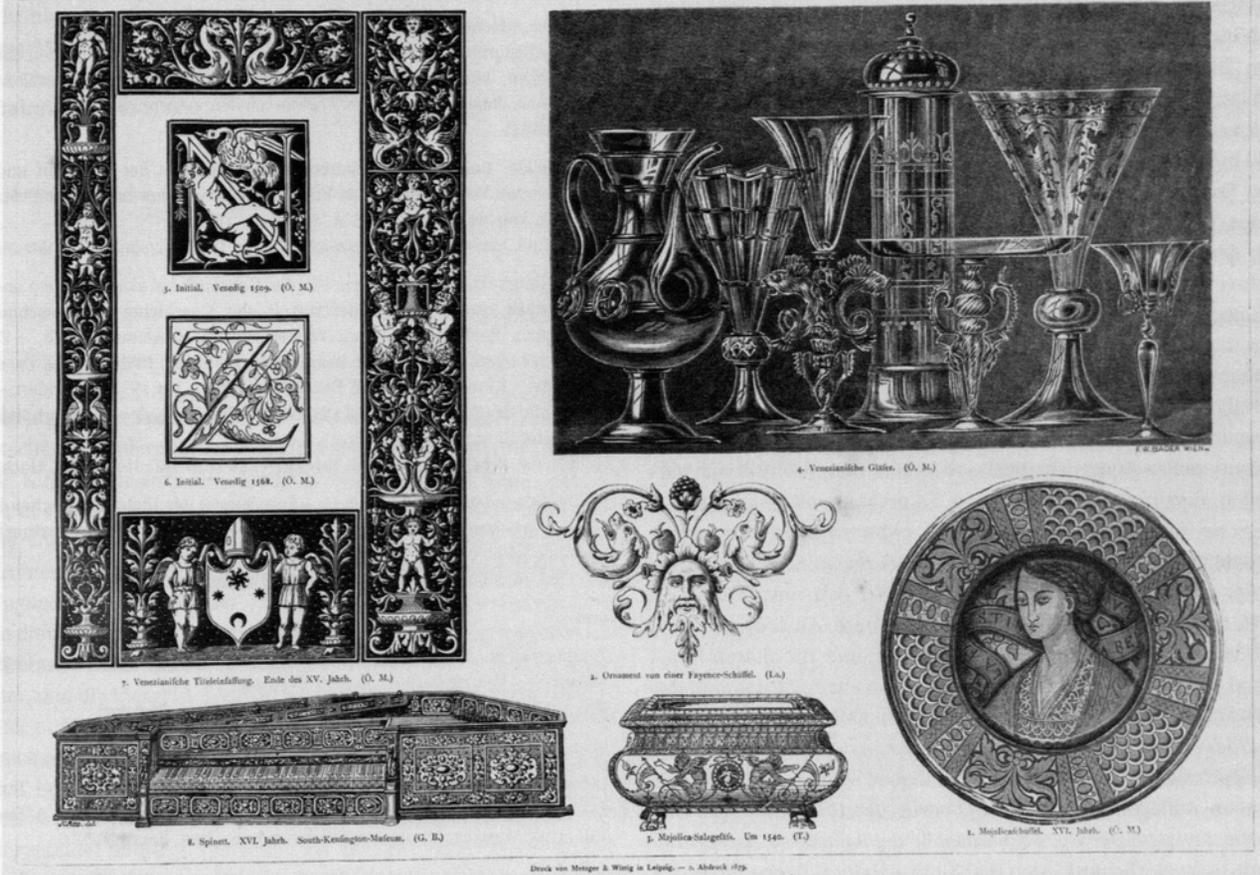


Abb. 87: Italienische Renaissance. Decoration und Kunstgewerbe. IX. Holzstich. Aus: Bilderbogen 1879–1884, Nr. 165

einen erläuternden Text von berufener Hand ausarbeiten zu lassen, mit Hülfe dessen die dankenswerthe Publikation – namentlich in den Händen der Lehrer an höheren und Mittel-Schulen – erst den vollen Gewinn bringen« werde.<sup>4</sup> »Berufen« war Anton Springer, der sein Pseudonym allerdings erst in der zweiten Ausgabe des *Textbuchs* von 1881 lüftete. Es kann sein, daß Springer, seit 1873 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Leipziger Universität und dort um den Aufbau eines umfangreichen Abbildungsapparats bemüht, an der Ordnung der *Bilderbogen* mitwirkte.<sup>5</sup> Dennoch waren *Bilderbogen* und *Textbuch* nicht auf eine Linie zu bringen: Zu sehr spekulierte Seemann auf ein breites Publikum in den unterschiedlichen Schulformen, um sein Bildmaterial zu verwerten, aber nicht unbedingt neue Stiche anzufertigen. Zu groß war Springers Anspruch, kompromißlos den Kenntnisstand der an den Universitäten noch jungen Kunstgeschichte zu vermitteln. Für die Diskrepanz sei nur ein Exempel genannt: Die »bedeutendsten romanischen Kirchen in Frankreich« – unter anderem in Toulouse, Tournus und Cluny – können von Springer nur aufgelistet werden, abgebildet sind andere Bauten, von denen er wiederum nur eine Auswahl kommentiert (*Textbuch*, S. 135).

Die Abfolge der *Bilderbogen* gibt aber im allgemeinen die Gliederung und die Schwerpunkte des *Textbuchs* vor. Es ist nicht zu entscheiden, ob die Etablierung der Kunstgeschichte als Disziplin oder die Rücksicht auf die Gymnasien als Abnehmer der *Bilderbogen* dazu führte, sich bei der Kunst des Altertums auf die griechische und römische Antike zu beschränken, die übrigen Hochkulturen aber genauso wie die germanischen Altertümer nicht zu berücksichtigen. Die Gegenstände der Kunstgeschichte waren da-

mit dem humanistischen Bildungskanon angenähert. Mit der Aufteilung des Bildmaterials in die drei wichtigsten Gattungen – die Architektur an der Spitze – wurde die Systematik älterer Darstellungen fortgeschrieben. Die Auflösung in Sparten ist bis heute in Studienordnungen des Fachs zu spüren: Sie spaltet nicht nur das Œuvre vielseitiger Künstler in mehrere Abteilungen der Publikation auf, sondern zertrennt auch Ensembles von architektonischer und malerischer sowie skulpturaler Ausstattung in ihre Einzelteile.

Nur in zwei Punkten überschritten die *Bilderbogen* und mit ihnen Springers Text die Grenzen des bisherigen Kanons: Das Kunstgewerbe erhielt ein eigenes, mit 42 Bögen recht umfangreiches Kapitel. Des weitere wurde die Profanarchitektur des Mittelalters und der Renaissance, insbesondere das bürgerliche Wohnhaus, in einigen prominenten Exempeln aufgenommen. Während die Tafeln zum Kunstgewerbe wohl vor allem auf die Hebung des allgemeinen Geschmacks und auf den Unterricht in Gewerbeschulen zielten, somit Muster für die zeitgenössische Produktion von Gebrauchs- und Luxusgegenständen liefern sollten, stellen die Bögen zur Profanarchitektur Dokumente für das Selbstbewußtsein jener Schicht der bürgerlichen Akteure dar, die sich die Geschichte der Kunst in besonderer Weise zu eigen gemacht hatten. Denn hier erscheinen, entgegen der säuberlichen Trennung im Textband, die Monumente der unterschiedlichen Stände gemischt und durchaus in einer Weise kombiniert, die mittels der stilistischen Einheit der deutschen Nation das Gleichgewicht zwischen der Stadt und ihren Bürgern einerseits, dem Fürsten und seinem Hof andererseits suggeriert.

Anders als bei den Vorgängern, den *Denkmalen der Kunst* (Kat.-Nr. 12), war die dekorative Ordnung auf der einzelnen Tafel kein Anliegen des Verlags. Den Bögen ist somit anzusehen, daß ihre Bilder unterschiedlichen Zusammenhängen und unterschiedlichen Etappen der Holzstichillustration entstammen. Hinzu kommt die Verzerrung der Größenverhältnisse. Neben einem Titelblatt mit schwarzgrundiger Einfassung aus Venedig erscheint ein Stilleben venezianischer Gläser aus dem Österreichischen Kunstgewerbemuseum mit hohem illusionistischen Anspruch. Dazu kommen, radikal verkleinert, ein Spinett und, wiederum vergrößert, das Ornamentdetail von einer Fayence. Was an solchen Tafeln gelernt werden sollte, abgesehen von der Vielfalt, dem Reichtum und der handwerklichen Qualität des Kunstgewerbes einer Epoche, blieb das Geheimnis des Verlegers. Springer nämlich schrieb gegen die Scheidung zwischen »reiner Kunst und dem Kunsthandwerke« an (Textbuch, S. 261) und zog es vor, seine knappe Schilderung des »Kunsthandwerks in der italienischen Renaissance« nach den Ausgangsmaterialien zu ordnen.

Man mag den Tafeln immer mehr das kommerzielle Interesse als einen hohen konzeptionellen Anspruch abgelesen haben. Dem Erfolg der *Bilderbogen* schadete dies nicht. Noch bevor die Sammlung vollständig vorlag, mußte der erste Teil neu aufgelegt werden. 1880 erschien zum ersten Mal das Supplement zur Kunst des 19. Jahrhunderts, wohl auf Anregung Springers, der auf diese Weise seine *Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert* (1858) überarbeiten konnte. Auch dieser Band ging schnell in neue Auflagen, ebenso die Supplemente zur älteren Kunst von 1882 und 1884, die mit einigen Farbtafeln versehen wurden und das Gesamtwerk auf insgesamt 468 Blätter anwachsen ließen. Nebenprodukte waren der *Bilder-Atlas zur Geschichte der Baukunst: zum Gebrauch für Bau- und Gewerbeschulen* mit Text von Adolf Bieber, später von Geog Krahl (1883 mit neun Auflagen bis nach 1911) sowie der *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte, Schulausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen* mit Text von Richard Graul (1888 mit sieben Auflagen bis 1907). In diesen Fällen bewiesen die Reproduktionen eine größere Beständigkeit als die immer wieder überarbeiteten Texte. Trotz dieser Erfolge sah Seemann ein, daß einerseits die Kombination von Tafel- und Textband mühsam zu handhaben war, daß andererseits für die Demonstration im kunstgeschichtlichen Unterricht großformatige Abbildungen einzelner Werke Vorteile gegenüber den ohnehin nicht sehr instruktiven Überschaufeln boten. Ab etwa Mitte der 1880er Jahre setzte Seemann daher auf spezialisierte Formen der Publikation: *Bilderbogen* und *Textbuch* wurden zum *Handbuch* (Kat.-Nr. 24) vereint, daneben traten die *Wandbilder*<sup>6</sup>, dann auch autotypische Dreifarbendrucke zunächst im kleinen doppelten »Postkarten«-Format von 14 x 18 cm, schließlich als »Kunstblätter« im Format von 18 x 24 cm.<sup>7</sup> Mit den immer preisgünstigen Reproduktionen hat der Verlag in hohem Maße zur Popularisierung kunsthistorischer Kenntnisse beigetragen.

KK

#### Literatur:

Verzeichnis 1908, S. 14f. – Langer 1983, S. 46–53. – Locher 2001, S. 281–283.

#### Bibliographische Angaben:

[1] Kunsthistorische Bilderbogen. Für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt. – [4 Teile, Leipzig 1879–1884]

Erste Hälfte. Bogen 1–120. Baukunst und Bildnerie der Griechen und Römer, der Aegypter und Vorderasiatischen Völker, des Mittelalters und der Renaissance. Dritter Abdruck. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1879.

[IV S., Titel, Vorwort, Inhaltsverzeichnis], 120 Taf. [Holzstiche, Hochätzungen]

[2] Kunsthistorische Bilderbogen. Für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt. – Zweite Hälfte. Bogen 121–246. Bildnerie der Renaissance (Schluss). Bildnerie des 17. und 18. Jahrhunderts. – Kunstgewerbe und Decoration vom 3. bis 18. Jahrhundert. – Malerei des Altertums, des Mittelalters und der Neuzeit bis Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1879.

[IV S., Titel, Inhaltsverzeichnis], Taf. 121–246 [126 Taf.: Holzstiche, Hochätzungen]

[3] Die Kunst des 19. Jahrhunderts – Supplement der Kunsthistorischen Bilderbogen – Neue Bearbeitung in 82 Tafeln mit 432 Abbildungen mit einem Textbuche von Anton Springer. Leipzig 1884. Verlag von E. A. Seemann.

[IV, Titel, Inhaltsverzeichnis], 82 Taf. [Holzstiche, Hochätzungen]

und

Textbuch zu den kunsthistorischen Bilderbogen von Anton Springer – Zweite verbesserte Auflage – Leipzig Verlag von E. A. Seemann 1881 [.]

VIII [Titel, Vorwort, Inhaltsverzeichnis], 407 S. [Text, Register]

beigebunden:

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts mit LXXII Tafeln in Folio – Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No 247–318[.] Leipzig Verlag von E. A. Seemann 1881. VIII [Titel, Vorwort, Inhaltsverzeichnis], 162 S. [Text, Register]

#### Anmerkungen:

- 1 Vgl. Joerißen 1979, S. 186–217.
- 2 Kunst-Chronik 12, 1877, Sp. 756.
- 3 Kunst-Chronik 13, 1878, Sp. 466. Vgl. Illustrations of the history of art. A series of illustrations arranged chronologically and forming an atlas, to be used in connection with any work on the history of art. Authorized american ed., published under the supervision of S. R. Koehler. Boston: L. Prang and company, 1879, 5 Bde. mit 246 Taf. Eine niederländische Ausgabe konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Den französischen Markt bediente Seemann selbst (Histoire de l'Art en tableaux, 2 Bde. mit 246 Taf., Leipzig 1879; Supplément: L'Art du XIXe siècle, 82 Taf., Leipzig 1879).
- 4 Kunst-Chronik 13, 1878, Sp. 837.
- 5 Springer, Anton: Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 4, Leipzig 1896, Nachwort von Ernst Seemann (nicht paginiert).
- 6 Seemanns Wandbilder. Meisterwerke der Baukunst, Bildnerie und Malerei aller Zeiten, in Lichtdrucken, 60 x 78 cm. Insgesamt 290 Blatt; dazu Warnecke, Georg: Erläuterungen zu Seemanns Wandbildern, 4 Teile, Leipzig 1897–1906.
- 7 Langer 1983, S. 82–88.

**Heinrich Köhler**  
**Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst**  
**in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert.**  
**Leipzig: Baumgärtner, 1880.**

55 x 69 cm  
 Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek,  
 gr. Fol. 1/6

»Die ganze Hingebung, Treue, Gründlichkeit, Aufopferung und Versenkung eines deutschen Künstlergemüts gehörte dazu, solche Nachbildungen zu schaffen.«<sup>1</sup> Kurz bevor sich die fotomechanische Reproduktion auch auf dem Areal des Kolorits als preisgünstige und zuverlässige Methode zur Darstellung von Kunstwerken zu erweisen scheint, werden für das Lob eines auf reiner Handarbeit beruhenden Werks alle Klischees deutsch-nationaler Tugendideale aufgeboten. Indessen waren die Forschungen zur Geschichte der Polychromie in der Architektur und die Anstrengungen um deren Wiedergabe in der Chromolithographie ausgesprochen international ausgerichtet, und die Viersprachigkeit der vorliegenden Ausgabe zielte vermutlich eher auf den internationalen Absatz eines mehrfach preisgekrönten, kostspieligen Werks als auf die Demonstration deutscher Dominanz.

Heinrich Köhler hatte sich nach dem Studium an der Kasseler Gewerbeschule von 1856 bis 1863 im Büro von Jacques-Ignace Hittorff in Paris weitergebildet und war spätestens da mit den Debatten um die Polychromie der antiken Architektur in Berührung gekommen. Kurz vor Köhlers Aufenthalt in Paris war nach langer Arbeit Hittorffs *Restitution du temple d'Empédocle ou Architecture polychrome chez les Grecs* (1851) erschienen, die die Farbigkeit von Innen- und Außenbau antiker Tempel auch als Muster für die zeitgenössischen Bauten proklamierte. Hittorffs aktuelle Bautätigkeit aber verzichtete in diesen Jahren auf die Kolorierung des Äußeren zugunsten einer konventionelleren Steinsichtigkeit.<sup>2</sup> Dies sollte Köhler für seine eigenen Arbeiten als Baurat in Hannover übernehmen, beispielsweise barg die steinsichtige Hülle seiner Villengruppe am Schiffgraben (ab 1871) prächtig kolorierte Interieurs.<sup>3</sup> Längst war zudem das Interesse an der Farbigkeit der Bauten von den antiken auf die mittelalterlichen Beispiele übergegangen. Doch erst mit den Studien Köhlers zur Renaissance in Italien stieg der farbige Innenraum, der der großzügigen Ausstattung mit Fresko- und Ölmalerei zu verdanken war, zum alleinigen Schwerpunkt einer Publikation auf.

Köhler hatte auf seiner Reise nach Italien Aquarelle angefertigt und – wie sich sein Reisebegleiter und Rezensent Hermann Allmers erinnert – sich um ein »vollkommenes Aufgeben aller und jeder subjektiven Auffassung« bemüht.<sup>4</sup> Objektivität ist vor dem Hintergrund der Diskussion um die Fotografie als bestes Hilfsmittel kunsthistorischer Forschung eine topische Behauptung und fundiert die oben angeführten Urteile über das Ethos des einführenden Beobachters mit dem Grundbegriff positivistisch ausgerichteter Wissenschaftlichkeit. Das große Aufgebot an derartigen Feststellungen verwundert in diesem Zusammenhang nicht. Schließlich galt es, die schwerwiegenden Zuschreibungen, die das Kolorit im Laufe der Kunstgeschichte erfahren hatte, umzukehren: Köhler insistiert in Bild und Text auf der Wirkung des farbigen Innenraums, auf seiner Erscheinung, aber nicht im Hinblick auf das individuelle Betrachtersubjekt, sondern auf eine Rekonstruktion der historischen Verhältnisse, die somit Allgemeingültigkeit beanspruchen kann. Zur Geschichte eines Baus und seiner Farbigkeit

gehört auch die frühere Nutzung: »Wenn die heilige Taufe mit reichem Ceremoniel in Gegenwart vieler Andächtigen vollzogen wurde, und sich dann überdies in dem gefüllten Taufbecken die prachtvollste Kuppel in der Tiefe widerspiegelte, muss das Ganze auf der Gläubigen empfängliches Gemüth wunderbar, überwältigend gewirkt haben« (zum Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna, Taf. 1). Als Indizes dieser Objektivität, die die Lichteffekte und die ephemeren Handlungen der Staffagefiguren im Bild einerseits, die Evokation synästhetischer Erfahrungen von liturgischen Handlungen im Text andererseits aufheben soll, dienen die sorgfältige Wahl des Standorts, der die Überschau über den dargestellten Raum ermöglicht, die Präzision der zeichnerischen Aufnahme und das Protokoll von Schäden an Bau und Einrichtung.

Die Edition der Farblithographien hatte mit den Ansichten der Stanza della Segnatura und des Petersdoms begonnen, einem profanen, hauptsächlich durch die Wandbilder Raffaels bestimmten Interieur einerseits, einem sakralen, von Plastik, Malerei und Vergoldung geprägten Raum andererseits. Die Renaissance, der das Interesse Köhlers als praktizierender Architekt zeit seines Lebens gelten sollte, bildete weiterhin den Schwerpunkt des Werks, auch wenn auf vier der zwölf Tafeln – darunter der Fassade des Doms von Orvieto als einziger Außenansicht – Bauten des Mittelalters einen Vorspann darstellten. Nur unzureichend können sie aber Köhlers Anstrengungen um eine Geschichte der koloristischen Entwicklung begründen, zumal der Autor hier in oberflächlichen Behauptungen verharrt: Das Kolorit der (Innen-)Architektur steht zwischen den historischen und funktionalen Polen »der goldschimmernden Farbenpracht und dem mystischen Dunkel der altchristlichen Zeit«, dem »colorierten Grau der geistvollen Rafaëllischen Fresken und [dem] prächtigen coloristischen Reichthum der Venetianer« sowie zwischen dem »Mystisch-Erhabenen und Prachtvoll-Heiteren« (Vorwort, nicht paginiert, 1870).

Tatsächlich gelingt es Köhler und den lithographischen Druckern der Firma Loeillot, Winckelmann und Söhne (Berlin), hauptsächlich durch die Beimischung von mehr oder weniger Rot unterschiedliche Farbwirkungen hervorzurufen. Insbesondere die eher kühlen, in grünen und blauen Tönen gedruckten Ansichten der Libreria Piccolomini in Siena, der vatikanischen Stanzen und Loggien kontrastieren zu den Tafeln mit den Bauten aus dem Mittelalter und dem Interieur des Dogenpalasts. Ohne daß Goldauflagen eingesetzt werden müssen, glückt es den Druckern auf dem feinstrukturierten Karton, die häufig beklagte stumpfe Wirkung der Chromolithographie zu überwinden und Glanzeffekte genauso wie Dunstschleier darzustellen. Nicht allein die Farbgebung eines Raums, die vereinheitlichend wirkt und den Bau somit erst seiner Vollendung zuführt, sondern auch das Kolorit eines Gemäldes kann nur so wahrgenommen beziehungsweise gezeigt werden: »Hier in seiner ursprünglichen Beleuchtung, in dieser reichen, goldstrahlenden Umgebung wirkt das zur letzten Höhe gesteigerte prachtvollste Colorit des grossen Meisters wahrhaft bezaubernd. Im Goldglanz der reich sculptirten Ornamente glühen farbige Reflexe und stimmen Gold und Gemälde auf's feinste zusammen«, heißt es über Veroneses Bilder in der Sala del Collegio des Dogenpalasts (Taf. XII, aus der 2. Lieferung 1874, hier Taf. 5).<sup>5</sup> Der reichlich schwüle Text, den sogar der wohlwollende Rezensent Allmers für überflüssig hielt,<sup>6</sup> wurde immerhin prominenten Übersetzern anvertraut: Charles Hittorff, der Sohn des Architekten, war für die französische, Max Jordan für die italienische und Gottfried Kinkel für die englische Fassung zuständig.

Köhler war vor allem am Effekt der Interieurs interessiert. Es lag in der Konsequenz seiner Ziele, daß er nur Veduten, aber keine Aufnahmen von Details in sein Werk aufnahm. Anders als sein Rezensent meinte,<sup>7</sup> konnte er jedoch für die Gesamtansicht polychromer Bauten nicht auf das Recht des Erfinders pochen. Zwar behielten in Arbeiten wissenschaftlichen Anspruchs die Details einen gewissen Vorrang vor der zum Theatralischen neigenden Vedute (vgl. Kat.-Nr. 43), aber hauptsächlich in Rekonstruktionen



Taf. 5: Lithographische Druckerei Winkelmann und Söhne (Berlin) nach Aquarell von Heinrich Köhler  
Die Sala del Collegio im Dogenpalast zu Venedig, Chromolithographie. Aus: Köhler 1880, Taf. XII

antiker oder mittelalterlicher Polychromien oder bei der Publikation von Neubauten gewann die attraktiv gestaltete Ansicht an Terrain. Genannt sei nur die Edition von Plänen und Ansichten, mit der Ludwig von Zanth's Villa Wilhelma bei Stuttgart 1855 dem internationalen Publikum präsentiert wurde.<sup>8</sup> Derartige »Prachtwerke« aber hatten im Wissenschaftsbetrieb keinen Platz mehr – dies nicht allein aus ökonomischen Gründen. Köhlers *Polychrome Meisterwerke* haben die Architekturgeschichte, die mit exakten Rissen der ihrer Ausstattung entkleideten Bauten zu arbeiten gewohnt war, nicht beeinflussen können. So dürften die technisch anspruchsvollen Farblithographien der italienischen Bauten im Besitz eines »Architekten und Kunstfreunde[s]« dazu benutzt worden sein, wohin sie die Vermarktung als Einzelblätter zum stolzen Preis von 18 Mark trieb: »... die Wände seines Arbeits- oder Wohnzimmers mit Kunst- und Erinnerungsblättern zu schmücken.«<sup>9</sup>

KK

#### Bibliographische Angaben:

Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert dargestellt durch 12 perspectivische Ansichten in Farbendruck – Mit erläuterndem Text – durch Munificenz der königlich-preussischen Regierung unterstützt.[.] Herausgegeben von Heinrich Köhler, Königlichem Baurath und Professor

der Baukunst an der Technischen Hochschule zu Hannover. Unter Mitwirkung der Herren Professoren Gottfried Kinkel in Zürich (für die englische Sprache), Charles Hittorf in Versailles (für die französische Sprache) und Direktor Dr. Max Jordan in Berlin (für die italienische Sprache) bei Übertragung der Textesworte in die fremden Sprachen. Übersetzungs- und Vervielfältigungsrechte vorbehalten. Leipzig 1880. Baumgärtner's Buchhandlung.

[XII, Vorsatzblatt, Titel, Widmung, Vorwort], 12 Taf. [Chromolithographien], [56 S., Text], [XII, Umschläge der Lieferungen beigegeben]

#### Anmerkungen:

- 1 Wilhelm Lübke, zit. in der Rezension des Gesamtwerks durch Allmers, Hermann, in: Zeitschrift für bildende Kunst 16, 1881, S. 90–92, hier 92.
- 2 Van Zanten, David: The architectural polychromy of the 1830's, Diss. Harvard, New York/London 1977, S. 128f.
- 3 Brönner, Wolfgang: Zwei Villen – zwei Richtungen historischer Baukunst, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 35, 1981, S. 146–173, bes. 160–173.
- 4 Kunst-Chronik 7, 1872, Sp. 332–342, hier 340.
- 5 Vgl. auch die Rezension des Blatts von Allmers, Hermann: Neue Erscheinungen des Farbendruckes, in: Kunst-Chronik 9, 1874, Sp. 764.
- 6 Ebd., Sp. 341.
- 7 Allmers, Hermann, in: Kunst-Chronik 7, 1872, Sp. 338.
- 8 La Wilhelma: villa mauresque du roi Guillaume de Wurtemberg d'après les plans de L. Zanth, Paris 1855.
- 9 Allmers (wie Anm. 1), S. 92. Zum Preis vgl. Verlagsanzeige (wie Anm. 6).

**Georg Dehio und Gustav von Bezold**  
**Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.**

**7 Bände.**

**Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung/  
Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung, 1887–1901.**

Textbände: 15,5 x 23 cm

Tafelbände: 30,5 x 39 cm

Marburg, Seminar für Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte  
der Philipps-Universität,

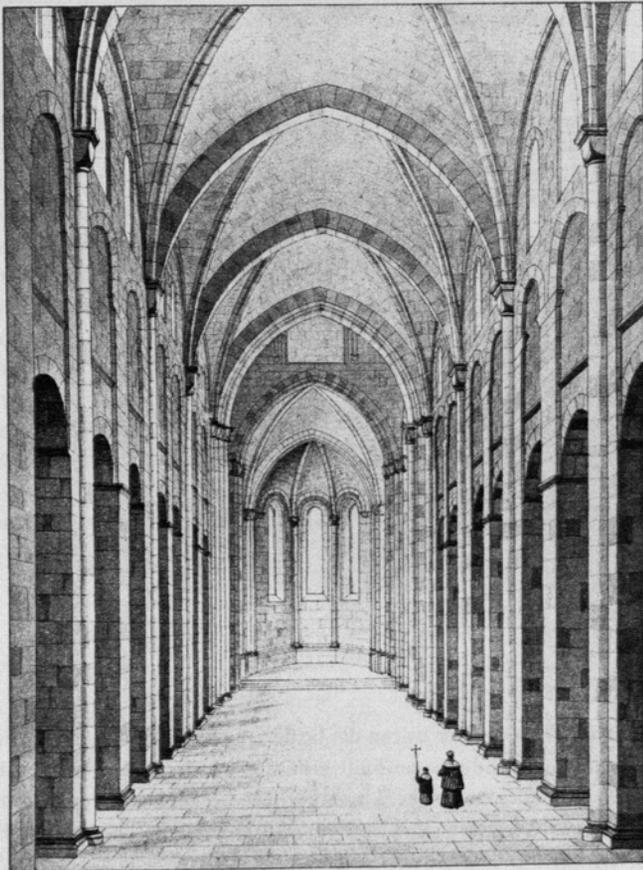
V C 4 (Textbände); V C 4 # (Tafelbände)

Zur Vorbereitung seiner Vorlesung über gotische Architektur an der Münchner Universität reiste Georg Dehio in den Herbstferien 1880/81 mit dem befreundeten Architekten und späteren Direktor des Germanischen Nationalmuseums, Gustav von Bezold, erstmalig nach Frankreich, um die großen Kathedralen zu sehen. Genau zu dieser Zeit wird der Plan zu *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes* entwickelt. Die sieben Bände, zwei Textbände und fünf Atlanten, sollten einen Überblick über den europäischen Kirchenbau in der altchristlichen, romanischen und goti-

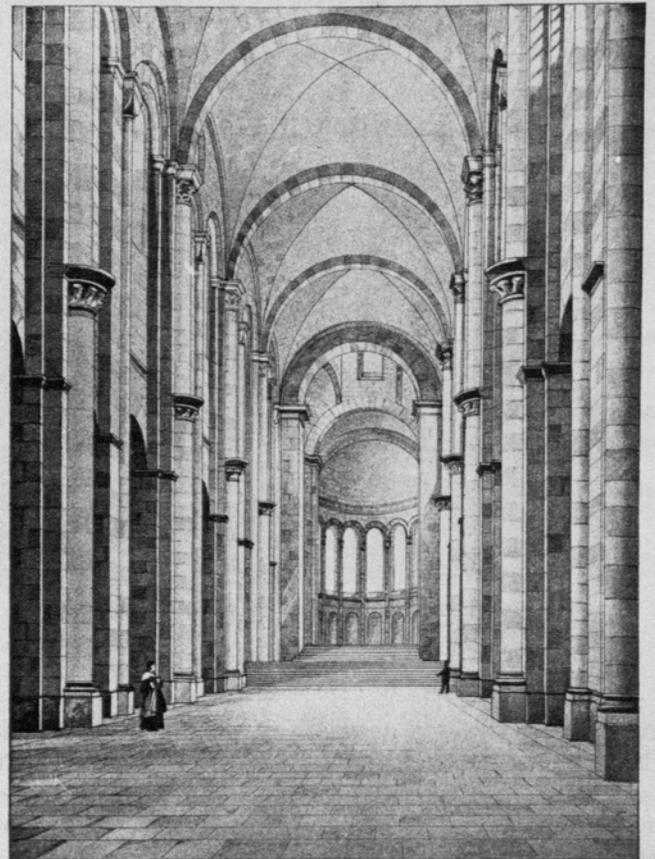
schen Epoche geben. Anfang 1881 lag ein Konzept vor, und im Oktober wurde der Vertrag abgeschlossen. Am 25. Oktober 1881 teilte Dehio seiner Mutter voller Freude den Vertragsabschluß mit dem Freiherrn Karl von Cotta in München mit und äußerte sich hochzufrieden über das Entgegenkommen des Verlegers. Die beiden Autoren, Dehio und Bezold, erhielten einen Vorschuß von 10 000 Mark zum Reisen, sollten zu 50 Prozent am Reingewinn beteiligt und an keinen festen Abgabetermin gebunden sein.<sup>1</sup> Das Werk wurde vor allem durch die großzügige Unterstützung des Verlegers getragen. »Die einsichtige Liberalität der Verlagshandlung hat uns instandgesetzt, umfassende Studienreisen zu unternehmen und so die Selbständigkeit unseres Urteils zu sichern, die vorhandenen Publikationen zu kontrollieren und zu berichtigen« (I. Textband, S. VI). Noch einmal erfolgt der ausdrückliche Dank an den Verleger im zweiten Textband (S. VII f.).

In einem ersten selbstverfaßten Artikel in der *Deutschen Bauzeitung* von 1882 kündigen die beiden Verfasser ihr neues architekturgeschichtliches Werk mit einer »Illustrationsprobe« an und erläutern den Aufbau ihrer Studie: »Wir zerlegen das Werk in zwei äußerlich getrennte, innerlich genau zusammen hängende Abteilungen: einen Atlas von ca. 400 Tafeln in gr. 4° (Format 29:36 cm) und einen Textband als fortlaufenden Kommentar.«<sup>2</sup> Gewidmet werden sollte das umfangreiche Opus dem Kunsthistoriker Jacob Burckhardt, dem Dehio von allen zeitgenössischen Gelehrten am meisten zu verdanken habe; dieser lehnte jedoch ab.<sup>3</sup>

Abb. 88: Mainz, Dom; Speyer, Dom, Lichtdruck. Aus: Dehio/Bezold 1887–1901, Atlas, Bd. 2, Taf. 188



1. MAINZ: DOM.



2. SPEYER: DOM.

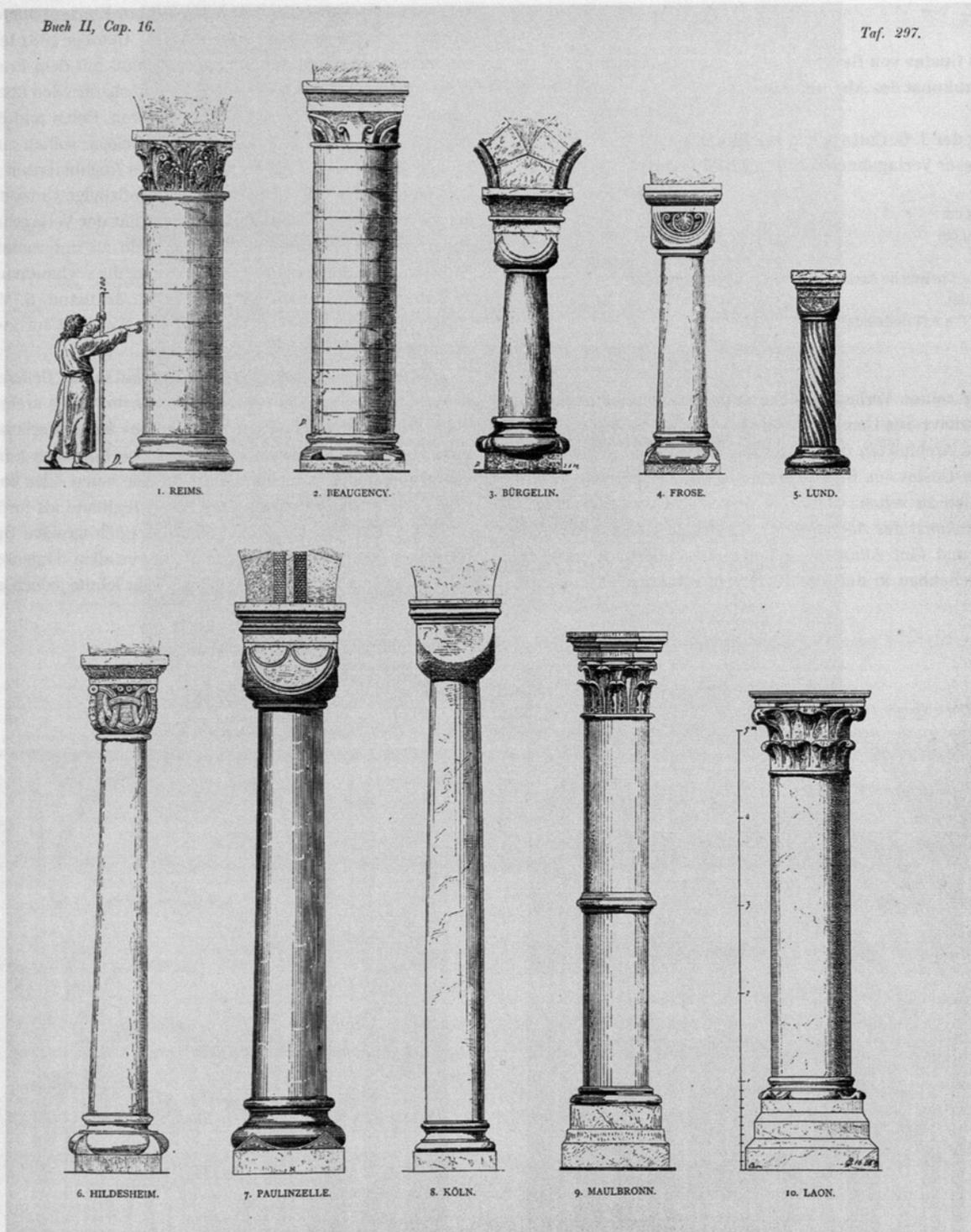


Abb. 89: Säulen, Holzstich. Aus: Dehio/Bezold 1887–1901, Atlas, Bd. 3, Taf. 297

Das Bestreben der beiden Autoren war es, dem »Studium der mittelalterlichen Baukunst eine feste Grundlage zu geben« (2. Textband, S. VIII). Dieser Aufgabe dienten zunächst die vorbereitenden gemeinsamen Studienreisen, bei denen es vor allem auf die Bauuntersuchungen vor Ort ankam. Die erste Exkursion nach Norddeutschland und an den Rhein fand noch im Herbst 1881 statt. Im darauffolgenden Jahr bereisten die Autoren für mehrere Wochen Mittel- und Oberitalien. Es sollten noch weitere Exkursionen durch Frankreich und Deutschland, nach England, Spanien, Italien und

Palästina folgen. Immer waren die beiden mit Maßband und Zirkel unterwegs, um vor Ort die genauen Maßverhältnisse von Grundriß und Aufriß der einzelnen Baudenkmäler in Skizzenbüchern festzuhalten. Für die Autoren entsteht der Wunsch nach einem neuen architekturgeschichtlichen Handbuch, das sich deutlich beispielsweise von Lübkes *Geschichte der Architektur* (Kat.-Nr. 13) unterscheiden sollte. »Es fehlt hier durchweg an lebendiger Anschauung der entfernteren Denkmälerkreise, an der Möglichkeit gründlicher und methodischer Vergleichung« (1. Textband, S. IV).

Die erste und vornehmste Aufgabe sahen die Autoren darin, »an die Monumente selbst heranzuführen«. Deshalb bildet die Darstellung der Denkmäler auf den Tafeln nach dem Willen der Verfasser das »Hauptmonument«. Die Trennung von Text und Abbildungen und die maßstäbliche Vereinheitlichung der Wiedergabe sind dafür wichtig. Es entspricht »unserer oben motivierten Absicht, daß die bildliche Darstellung nicht bloß gelegentliche Illustration des Textes, sondern der eigentliche Körper des Werks sein müsse« (1. Textband, S. V). Für diese Abbildungen wählten Dehio und Bezold nur wenige Fotografien, hauptsächlich hingegen gezeichnete Darstellungen der Kirchenbauten in Orthogonalprojektion: Grundrisse und Aufrisse sowie Schnitte werden in einheitlichem Maßstab gegeben: 1:666 für alle Grundrisse und 1:2000 für die Schnitte.

Die Bedeutung der Proportionen und ihre eminente Relevanz für die Architektur werden von Dehio ausdrücklich hervorgehoben. Er beklagt, daß die Kunstgeschichte hier achtlos gewesen und daß neben der ausgebildeten Stilkritik der Baukunst eine Kritik der Proportionen noch gar nicht entwickelt sei (2. Textband, S. 563f.).

Damit ist auch ein Anwendungsbereich der *Kirchlichen Baukunst des Abendlandes* berührt: »Es ist in erster Linie von wissenschaftlichem Interesse eingegeben. Doch hoffen wir nicht minder, daß es gleichzeitig auf praktischem Gebiete als fördernd sich erweisen möge. Angesichts der Stellung, welche die Baukunst in unserem Jahrhundert einnimmt, ist für den schaffenden Architekten umfassende historische Bildung eine unerläßliche Vorbedingung, von der auch die größte persönliche Begabung nicht dispensiert« (1. Textband, S. III).

Schließlich kommt, trotz der grundsätzlich systematischen Ordnung des Materials, trotz aller eingehenden Erörterungen technisch-konstruktiver und ästhetischer Fragen, der Historiker Dehio zu Wort: nicht nur, indem die Fragen nach dem Entstehen der wichtigsten Bautypen und Stilkomplexe – dem Entstehen der Basilika und den Etappen ihrer Entwicklung, nach den Anfängen des Gewölbebaus, der Herkunft und Ausbreitung des Backsteinbaus, der Genese der Gotik und so weiter – eingehend und in oft kritischer Auseinandersetzung mit der Forschung erörtert, sondern indem die großen Wandlungen der mittelalterlichen Baukunst aus den Voraussetzungen politischer, religiöser, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Verhältnisse abgeleitet werden.

So hoffnungsvoll das Projekt begonnen hatte, so kläglich endete es. Unter Rücksichtnahme auf die finanziellen Möglichkeiten des Verlags mußte es mit dem Erscheinen des zweiten Bandes zur gotischen Baukunst, der allein von Georg Dehio verfaßt worden war, aufgegeben werden. Der ursprünglich geplante Renaissanceband konnte nicht mehr in Angriff genommen werden. Dennoch wurde das Werk von den Zeitgenossen als eine der »stolzesten Leistungen der deutschen Kunstwissenschaft« gefeiert.<sup>4</sup>

Dehio selbst hatte etwas Ähnliches im Blick gehabt. In einem Brief an seine Mutter vom Oktober 1881 schrieb er: »Gleichwohl denke ich etwas zustande zu bringen, das länger dauern wird, als ich selbst.«<sup>5</sup> Diese Er-

wartung hat sich erfüllt, denn der *Dehio/Bezold* ist bis heute als historisch-systematische Darstellung der europäischen Sakralarchitektur durch keine andere ersetzt worden.

JT

#### Literatur:

Hubala 1983.

#### Bibliographische Angaben:

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und systematisch dargestellt von G.[eorg] Dehio und G.[ustav] von Bezold [7 Bände], Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1887–1901.

Erster Band. Hierzu ein Bilderatlas von 360 Tafeln in fünf Mappen oder drei Bänden. Stuttgart 1892. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. Nachfolger.

VII S. (Anstatt eines Vorwortes, Inhalt des ersten Bandes), 720 S. [Text mit ungezählten Abbildungen], (Beschreibung der Tafeln), [Abbildungen: Hochätzungen, Autotypien, Lichtdruck]

Zweiter Band. Hierzu ein Bilderatlas von 241 Tafeln in drei Mappen oder zwei Bänden. Stuttgart 1901. Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung. A.[lfred] Kröner.

X S. [Vorwort, Inhalt des zweiten Bandes], 623 S. ([Text mit ungezählten Abbildungen], Beschreibung der Tafeln, [ganzseitige schematische Darstellungen], Register), [Abbildungen: Hochätzungen, Autotypien, Lichtdrucke]

Atlas. Erster Band. Erste Abteilung. Tafel 1–116. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1887.

[Hochätzungen, Lichtdrucke, nicht bestimmbare Technik]

Atlas. Zweiter Band. Tafel 117–210. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1888.

[Hochätzungen, Lichtdrucke, nicht bestimmbare Technik]

Atlas. Dritter Band. Tafel 211–360. Stuttgart 1892. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. Nachfolger.

[Hochätzungen]

Atlas. Vierter Band. Tafel 361–444. Stuttgart 1894. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. Nachfolger.

[Hochätzungen, Lichtdrucke, Autotypien, Zinkographien, nicht bestimmbare Technik]

Atlas. Fünfter Band. Tafel 445 [446]–601. Stuttgart 1901. Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung. A.[lfred] Kröner.

[Hochätzungen, Autotypien, nicht bestimmbare Technik]

#### Anmerkungen:

- 1 Betthausen, Peter: Georg Dehio (1850–1932). Eine biographische Skizze, in: Georg Dehio (1850–1932). 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, München/Berlin 2000, S. 16.
- 2 Dehio, Georg/Bezold, Gustav von: Ein neues architekturgeschichtliches Werk, in: Deutsche Bauzeitung 16, 1882, S. 516.
- 3 Betthausen (wie Anm. 1), S. 20.
- 4 Vitzthum, Georg Graf: Georg Dehio, in: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Geschäftliche Mitteilungen aus dem Berichtsjahr 1931/32, S. 86–90, hier 87.
- 5 Dehio, Gertrude: Georg Dehio. Aus Skizzenbüchern und Briefen. Mit Handzeichnungen des Verfassers, Hameln 1947, S. 20.

Eugène Müntz

Histoire de l'art pendant la Renaissance.

3 Bände.

Paris: Librairie Hachette et Cie, 1889/1891/1895.

22,5 x 30 cm

Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität,

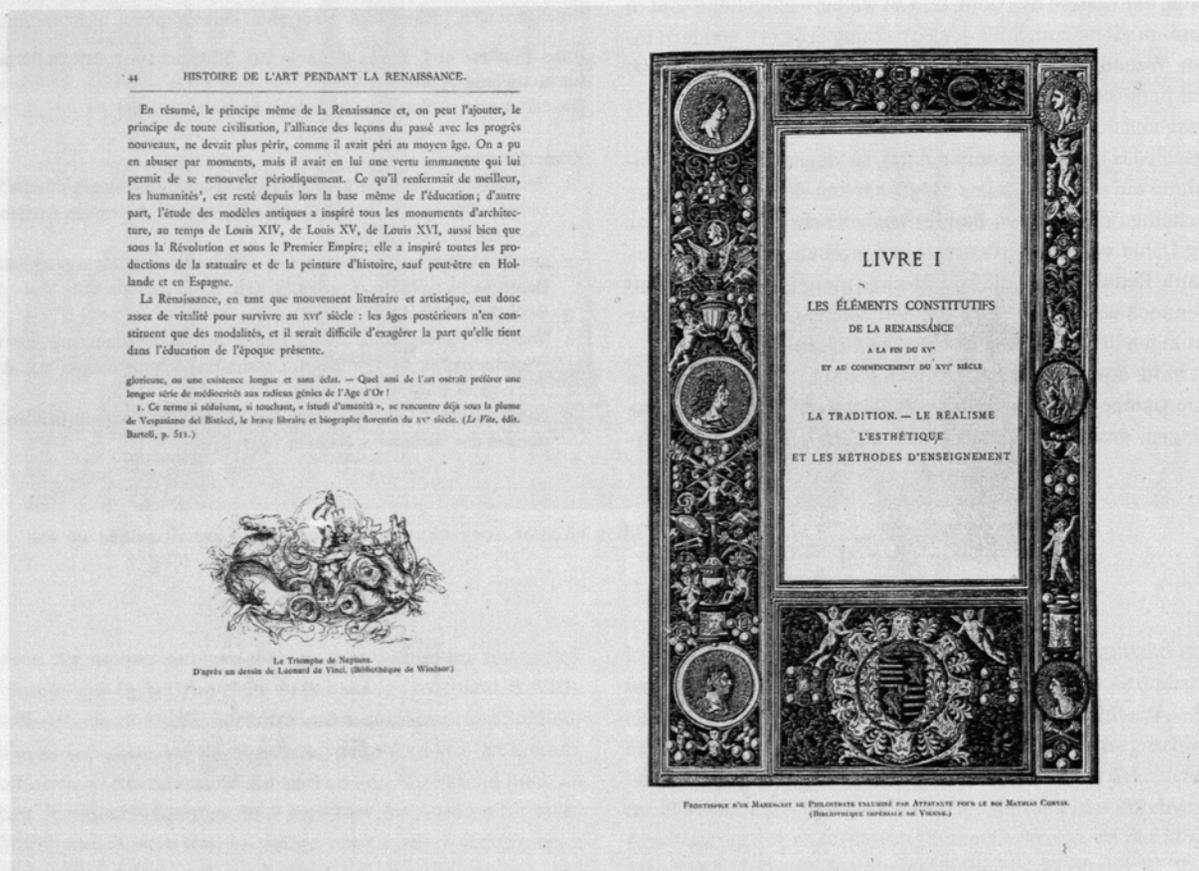
A III 1320

»Quelle belle et radieuse époque pour l'art italien que celle qui s'ouvre, vers 1470, avec l'apparition de Laurent le Magnifique, de Bramante et de Léonard de Vinci, et qui se termine vers 1520 à la mort de Raphaël et de Léon X! Partout éclatent la joie de vivre et le désir de consacrer la vie aux plus hautes jouissances intellectuelles; partout des idées sublimes, les sentiments les plus nobles, le charme infini de la forme, et la pureté ou la chaleur de style, l'ampleur, la plénitude, le rythme, l'harmonie, qui semblaient avoir à jamais sombré dans la ruine du monde antique.«<sup>1</sup> Die hochgestimmten, literarische Ambition verratenden Eingangsworte, die Eugène Müntz – inspiriert durch Giorgio Vasari – dem zweiten Band seiner Geschichte der italienischen Renaissancekunst voranstellt (S. 1), zeigen mehr

als deutlich die Affinität des Autors zu seinem Gegenstand. Diese Affinität ist Ergebnis einer langjährigen Beschäftigung mit dem Thema, die der Bibliothekar, Archivar sowie ab 1885 Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte an der École des Beaux-Arts seit 1868 in einer Reihe von Artikeln und Büchern öffentlich gemacht hatte.<sup>2</sup> Und sie ist zugleich Ausdruck des Unbehagens am 19. Jahrhundert, denn der Verfasser zeichnet mit dem leuchtenden Bild der frühen Neuzeit den Gegenentwurf zur eigenen Epoche und initiiert von hier aus eine Kritik an der Moderne. Diese habe das Erbe verschleudert, die kulturellen und künstlerischen Errungenschaften zerstört. Es ist eine Kritik, die zudem stark nationalistische Züge trägt. Für Müntz ist die Vernichtung klassischer Kultur nämlich eindeutig das Werk transmariner Barbarei; verantwortlich seien »les représentants de la race anglo-saxonne, et plus particulièrement les Américains, qui avaient entrepris de détruire le culte de la forme, porté si haut par les artistes du XVIe siècle« (Bd. 2, S. 2).<sup>3</sup> Und so öffnet sich aus dekadenter, dem Untergang geweihter Gegenwart das Fenster auf eine heile Welt der Vergangenheit, in welcher Architektur, Skulptur und Malerei zu Indikatoren seither nie mehr erreichter Zivilisation werden.

Die drei voluminösen Bände zur italienischen Kunst sind das Herzstück einer auf fünf Teile konzipierten Gesamtdarstellung der Renaissance, die trotz Kritik im einzelnen von der Wissenschaft enthusiastisch aufgenommen wird.<sup>4</sup> Müntz entwirft darin ein Panorama, das die künstlerischen Leistungen als Ergebnis mentaler wie politisch-kultureller Verfassung zeigt. Deshalb werden zunächst die Bedingungen im 15. und 16. Jahrhundert abgehandelt, Mäzene, Orte, »les éléments constitutifs« wie Tradition, Realismus, Wissenschaft, dann die Gattungen, Architektur, Skulptur, Malerei, die

Abb. 90: Doppelseite. Aus: Müntz 1889–1895, Bd. 2, S. 44/45



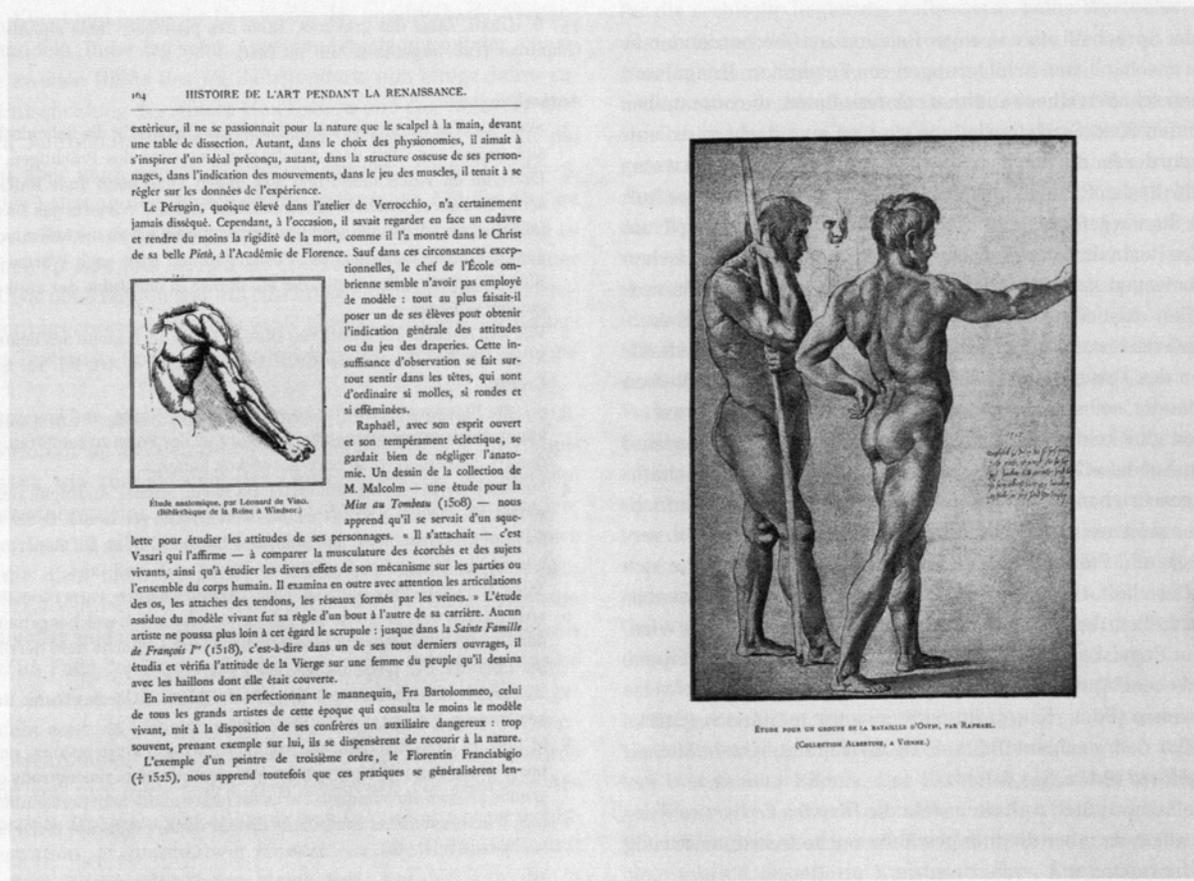
graphischen Künste und das Kunstgewerbe, und dabei einzelne Künstler besprochen. Hierfür kann Müntz sich auf Vorarbeiten von Michelet, Quinet, Burckhardt und Taine berufen (Bd. 1, S. 1). Methodisch richtungswesend ist allerdings nur letzterer. Das lag nahe. Denn wenige Jahre zuvor, 1882, war – ebenfalls bei Hachette – eine Neuausgabe der *Philosophie de l'art* erschienen, in deren zweitem Teil Hippolyte Taine erstmals seine Milieutheorie auf die Malerei der italienischen Hochrenaissance angewandt hatte. Für ihn war gerade die lateinische Zivilisation südlich der Alpen nicht nur Basis von Denken und Diplomatie, sondern letztlich auch entscheidend verantwortlich für die Erfindung vollkommener Formen, wie sie insbesondere durch Michelangelo, den unbestrittenen König dieser Zeit, verwirklicht worden seien. Mit dieser Art des Determinismus ließen sich Kultur und Kunst in ein Bedingungsgefüge bringen, das auch das in der Geschichte wirkende Gesetz des Reifens, Blühens und Vergehens auf beiden Seiten mit einschloß. Denn Renaissance sei eben die Zeit des Ausgleichs zwischen unzureichender und überfeinerter Kultur.<sup>5</sup> Müntz verweist ausdrücklich auf Taines »pages éloquentes« (Bd. 2, S. 2) und insbesondere auf die Darlegungen zum Höfling, welche zur erneuten Lektüre und Meditation anstünden. Das auf diese Weise offengelegte methodische Fundament der *Histoire de l'art* hilft zudem, die hier propagierte Kritik an der Moderne zu verstehen. Denn bereits Taine hatte Vergleiche über die Jahrhunderte hinweg angestellt, Wissenschaft und Erziehung der neuesten Zeit als Zerstörerinnen der Form gebrandmarkt und allein den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien ein reines, ganzheitliches Sehen bescheinigt.

Trotz solcher Gefolgschaft wird die Brüchigkeit einer allein auf die Trias von »race, temps, milieu« gegründeten Betrachtung nicht verkannt. Denn

zu offensichtlich sind die Widersprüche, die sich gerade für die Zeit der Hochrenaissance zwischen Politik und Verfassung auf der einen, den Künsten auf der anderen Seite ergeben. »Et par quelle ironie du destin ou par quelle mystérieuse loi historique une époque si infortunée correspondelle au plus magnifique épanouissement de la littérature, de la science, de l'art ...?« (Bd. 2, S. 4).<sup>6</sup> Die Antwort hierauf fällt einigermaßen vage aus. Mochte das Land politisch noch so zersplittert sein, es gab die gemeinsame Wurzel ererbter Latinität. Erschienen die Handlungen der Mäzene moralisch noch so verwerflich, es beseelte diese Mäzene doch eine christliche Grundgesinnung wie eine hohe Wertschätzung der Wissenschaften und Künste. Infolgedessen habe man in Malerei oder Skulptur auch nicht Patriotismus oder Politik zu suchen, sondern allein den Ausdruck religiöser Gefühle und naturwissenschaftlichen Fortschritts. Bildende Kunst höchstens als Spiegel eng ausgewählter Befindlichkeiten: eine Deutung, die Entpolitisierung und Ästhetisierung zum Ziel hat.

Müntz' Publikation unterstreicht diese spezifische Wertschätzung auch optisch, denn sie tritt in einer Ausstattung außerordentlicher Opulenz vor die Augen des Lesers, einer Opulenz, welche den Rang der besprochenen Gegenstände und Kunstwerke unmittelbar einsehbar macht. Die prachtvollen schwarzen Ledereinbände mit Rankenbordüren und Beschlagwerk in Blindprägung zeigen jeweils im Zentrum das vergoldete Rundbild einer wichtigen Persönlichkeit – Cosimo de' Medici, Papst Leo X. und Michelangelo. Lediglich die Ausläufer der im unteren Mittelfeld positionierten Plakette mit dem Initial-H des Verlags widersprechen dem intendierten Renaissancecharakter des Einbands und sind der Ornamentik des Art déco verpflichtet. Im Inneren der Bände wird diese reiche Inszenierung aller-

Abb. 91: Doppelseite. Aus: Müntz 1889–1895, Bd. 2, S. 164 mit Taf.



dings nur verhalten fortgesetzt. Dennoch bewegt man sich auch hier in einem Ambiente erlesener Noblesse. Die einzelnen Teile erhalten als Titelblatt eine Schmuckseite italienischer Buchausgaben des 15. oder 16. Jahrhunderts. Den Kopf der Kapitel zieren Reproduktionen von Ornamentleisten, Friesen oder dekorgesättigten Gebrauchsgeräten. Das Ende eines Abschnitts ist durch vignettenartig eingestellte Zeichnungen oder Schmuckelemente markiert. Darüber hinaus herrscht ein überaus variantenreicher Einsatz von Illustrationen vor, deren reproduktionstechnische Vielfalt auf den Titelblättern vermerkt ist. Der Verlag hat sich alle Mühe gegeben, die vorhandenen Möglichkeiten der Bildwiedergabe auszunutzen und kann auf diese Weise die besprochenen Kunstwerke angemessen dokumentieren (hier Taf. 3 und 6).

Der Eindruck von Reichtum und Diversität, der hier nicht zuletzt durch die unterschiedlichen Wiedergabeverfahren entsteht, ist dem Text in idealer Weise angemessen, und zwar auf doppelte Weise. Müntz liebt die breit ausmalende Erzählung, die sich in der Schilderung von Zeitumständen und Lebensläufen gefällt. Die Renaissance, für das 19. Jahrhundert eine Zeit der großen Individuen und damit Beginn der Moderne, rechtfertigt, ja fordert biographisches Vorgehen. Ihm ordnet sich in den Kapiteln zu den Kunstgattungen vieles unter, so daß die Künstlerpersönlichkeit immer als entscheidender Faktor erkennbar bleibt. So kann zum Beispiel der Wettbewerb für die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz problemlos in die Lebensgeschichte Ghibertis integriert werden (Bd. 1, S. 531–540); eine kurze Abschweifung über den Stil der Werke (S. 534) stört dabei kaum. Gegenüberstellungen etwa Botticellis und Ghirlandaios helfen, ihren individuellen Malstil kennenzulernen (Bd. 2, S. 642). Der Palastbau der Hochrenaissance wird in erster Linie über die Biographien von Ammanati, Peruzzi, Antonio da Sangallo und Michelangelo abgehandelt (Bd. 3, S. 330–338). Müntz greift also auf das historiographische Prinzip Vasaris zurück und zeigt das auch dadurch an, daß er die Künstlerbildnisse aus der zweiten Auflage der *Viten* in den Text einfügt, so daß »l'homme et l'œuvre« dem Leser vor Augen stehen.

Aber auch der Sprachstil steht in enger Relation zur überbordenden Illustrierung. Die anschaulichen Schilderungen von Zuständen, Ereignissen und Kunstwerken schaffen einer »audition colorée« Raum, die unmittelbar auf Nachempfinden zielt. Synästhesie, wie sie hier angestrebt wird, entspricht aber genau der für die Renaissance konstatierten Komplexität wahrnehmbarer Welt. Feste, Einzüge, religiöse Zeremonien hätten eine Aufnahme mit allen Sinnen gefordert (Bd. 1, S. 7f.). Dementsprechend wird nun die Rezeption des Buchinhalts organisiert, die sich ungezwungen zwischen Text und Bild bewegen kann. Ein fixiertes Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Medien existiert nicht. So, wie Kunst bruchlos in die Kulturgeschichte eingebettet ist, so integriert sich das Bild in den sich weit öffnenden Rahmen des Textes. Schriftliche und visuelle Information bleiben deshalb eigenständig, selbst wenn kleinere Illustrationen den Fließtext ergänzen. Aber es gibt keine Verweisungen, und die Unterschriften sind knapp gehalten. Auf diese Weise kann der Leser im Laufe seiner Beschäftigung mit dem geschriebenen Wort Bilder wie selbstverständlich aufnehmen. Diese aber sind weit mehr als nur eingeschobene Belege für vermerkte Ereignisse und Fakten. Denn sie bieten eine eigene Welt, die sich assoziativ erweitern läßt. Dazu gibt der Text erste Anstöße. Wenn das religiöse Gefühl im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts thematisiert wird, können dafür ein Engelskopf Nanni de Bancos, eine Tafel Filippino Lippis, eine Pietà Bellinis oder Werke Peruginos, Fra Bartolomeos beziehungsweise Michelangelos stehen (Bd. 1, S. 4/5; Bd. 2, S. 20–23); militärische Stärke wird an Donatellos *Georg* evident (Bd. 1, S. 6), für Tapferkeit steht Michelangelos *Marmordavid* (Bd. 2, S. 14).

Mit ihrem selbstbewußten Auftreten steht die *Histoire de l'art* zu ihrer Zeit zwar nicht allein da, aber die hier gewählte reiche Instrumentierung

ist durchaus nicht die Regel. Zum Kontrast mag die ebenfalls 1889 posthum publizierte *Geschichte der Renaissancekunst* von Charles Blanc dienen.<sup>7</sup> In den bei Firmin-Didot erschienenen Bänden wird die Zeit von Mitte des 13. bis Mitte des 15. Jahrhunderts in den Fokus gerückt. Es liegt also eine Vorstellung von Chronologie zugrunde, die sich deutlich an Vasaris Exemplifizierung vom Aufblühen der Künste seit dem hohen Mittelalter orientiert. Auch Blanc setzt auf große Erzählung, die in Biographie mündet, durch sie aber nie ersetzt werden kann.<sup>8</sup> Vielleicht erscheint deshalb der Verzicht auf Abbildungen möglich, ohne daß dies als Hindernis empfunden würde. Müntz und Blanc führen zwei Prinzipien von Kunstgeschichtsschreibung vor Augen: Beide verschreiben sich der literarischen Vermittlung von Kulturgeschichte, aber allein Müntz spielt die Möglichkeiten medialer Vielfalt aus, die sich gegenseitig ergänzen und in ihrer Wirkung steigern.

KN

#### Bibliographische Angaben:

*Histoire de l'art pendant la Renaissance* par Eugène Müntz [3 Bände], Paris: Librairie Hachette et Cie, 1889, 1891, 1895.

I Italie. Les primitifs. Ouvrage contenant cinq cent quatorze illustrations insérées dans le texte, quatre planches en chromotypographie, et huit en phototypie polychrome, une carte en couleur et vingt et une planches en noir, en bistre et un bleu tirées a part[.]

744 S. ([Text], Tables des gravures, Table des planches, Table alphabétique, Table des chapitres), [Taf., ungezählte Abb. im Text]

II Italie. L'age d'or. Ouvrage contenant cinq cent trente et une illustrations insérées dans le texte, treize planches tirées en taille-douce, deux en phototypie polychrome, une carte en couleur, et vingt-deux en noir ou en chromotypographie tirées a part[.]

864 S. ([Text], Table des gravures, Table des planches, Table alphabétique, Table des chapitres), [Taf., ungezählte Abb. im Text]

III Italie. La fin de la renaissance. Michel-Ange, Le Corrège – Les Vénitiens. Ouvrage contenant quatre cent soixante-seize illustrations insérées dans le texte et trente-deux planches en noir ou en chromotypographie tirées a part[.]

757 S. ([Text], Table des gravures, Table des planches, Table alphabétique, Table des chapitres), [Taf., ungezählte Abb. im Text]

#### Anmerkungen:

- 1 »Was für eine wunderbare und strahlende Epoche für die italienische Kunst, welche sich gegen 1470 mit dem Erscheinen Lorenzos des Prächtigen, Bramantes und Lionardo da Vincis öffnet und sich gegen 1520 beim Tode Raffaels und Leos X. schließt. Überall bricht Lebensfreude auf und der Wunsch, das Dasein höchsten intellektuellen Vergnügungen zu weihen; überall erhabene Ideen, edelste Gesinnungen, der unendliche Reiz der Form, Reinheit oder auch Wärme des Stils, Weite, Fülle, Rhythmus, Harmonie, die auf immer in der Ruine der antiken Welt untergegangen schienen.«
- 2 Vgl. den Nachruf auf Müntz von Dimier, Louis, in: *Gazette des Beaux-Arts* 29, 1903, S. 42–46. Zur Biographie auch *The Dictionary of Art*, Bd. 22, S. 320 (Robert C. Crum).
- 3 »... die Repräsentanten der angelsächsischen Rasse, und hier speziell die Amerikaner, die es unternommen haben, den Kult der Form zu zerstören, den die Künstler des 16. Jahrhunderts so hoch entwickelt hatten.«
- 4 Siehe die Besprechung zum ersten Band von Michel, André, in: *Gazette des Beaux-Arts* II, 38, 1889, S. 510–513; zum zweiten Band von Gonse, Louis, ebd. II, 39, 1890, S. 515–518. Ins Detail gehend dann Fabriczy, C. v.: in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 13, 1890, S. 168–177; 15, 1892, S. 228–231.
- 5 Taine, Hippolyte: *Philosophie de l'art*. Treizième édition, Paris 1909, Bd. 1, S. 111–221.
- 6 »Aber durch welche Ironie des Schicksals oder durch welches geheimnisvolle Gesetz der Geschichte entspricht eine so unglückliche Epoche dem herrlichen Aufblühen der Literatur, der Wissenschaft, der Kunst ...?«
- 7 *Histoire de la Renaissance artistique en Italie* par Charles Blanc. Révisée et publiée par Maurice Faucon, 2 Bde., Paris 1889.
- 8 »L'histoire de la Renaissance, pas plus que toute autre histoire, ne saurait se composer d'une suite de biographies. Mais lorsque nous rencontrons quelqu'un de ces grands artistes dans lesquels l'art s'est momentanément personnifié, il nous est permis, il nous est même commandé de leur donner dans nos récits la place qu'ils ont occupé ...« (ebd., Bd. 1, S. 141).

**Anton Springer**  
**Handbuch der Kunstgeschichte.**

**Vierte Auflage.**

**5 Bände.**

**Leipzig: E. A. Seemann, 1895–1907.**

20 x 27,5 cm

Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität,

A 1 30 (Bd. 1–4, Bd. 5, Neudruck der dritten Auflage)

Marburg, Universitätsbibliothek, XVI a B 53db (Bd. 5)

Die fünfbandige Edition von Springers *Handbuch der Kunstgeschichte* aus dem E. A. Seemann Verlag in Leipzig, die nach dem Tod des Autors in den Jahren 1895 bis 1907 erschien, spiegelt von Band zu Band die Entwicklung der Illustrationsverfahren im kunstwissenschaftlichen Buch. Aus der komplizierten Editions-geschichte sei hier nur das Nötigste mitgeteilt. Nach den drei Auflagen des *Textbuchs* zu den *Kunsthistorischen Bilderbogen* (Kat.-Nr. 20) beschloß Seemann, den Bestand an Bildern und den Text ineinanderzuführen, obwohl die separaten Ausgaben nicht restlos verkauft waren und wohl noch Abnehmer fanden.<sup>1</sup> Dabei mußte, da die Holzstiche mit ihren Druckstöcken in der Größe nicht verändert werden konnten, das Buchformat vergrößert werden – dennoch erscheinen zahlreiche Abbildungen im Buch gekippt.

Während Bild und Text in den ersten vier Bänden ohne größere Korrekturen am Wortlaut Springers kombiniert werden konnten, mußte für den letzten Band, der das nunmehr abgeschlossene 19. Jahrhundert betraf, eine andere Lösung gefunden werden. Springer hatte sich zeit seines Lebens nicht geschaut, Kunst und politische Geschichte der unmittelbaren Vergangenheit zu behandeln. Indes lag seine Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nun einige Jahre zurück. Aus der Entscheidung des Autors Max Osborn und des Verlegers, den Text zur ersten Jahrhunderthälfte unverändert zu belassen, den für die Jahre ab 1850 aber ganz neu zu schreiben, spricht »Respekt« (Bd. 5, Vorwort) vor der Leistung des Wissenschaftlers Springer. Mit der vierten Ausgabe des *Handbuchs der Kunstgeschichte von Anton Springer* ging so für den deutschen Sprachraum die Ära der Überblicksdarstellung aus einer Feder zu Ende. Die neue Edition war mit einem Gesamtpreis von 43 Reichsmark (gebunden) preiswerter als die jeweils jüngste Ausgabe der Bilderbogen und des Textbuchs (insgesamt 47 Reichsmark, gebunden oder geheftet).

Seemann hatte im ersten Band – zur Kunst des Altertums – fast ausschließlich die Holzstiche aus den *Bilderbogen* verwendet, nur die Hauptwerke der Plastik wie zum Beispiel der *Laokoon* wurden im neuesten Reproduktionsverfahren, der »Netzätzung« (Autotypie) nach Fotografien, wiedergegeben. Es trifft allerdings nicht wirklich zu, daß »vielfach ältere Holzschnitte, die nicht mehr zu genügen schienen, durch neue Reproduktionen ersetzt« wurden (Bd. 1, Vorwort von Jaro Springer). Auch im Band zum Mittelalter sind nur wenige Autotypien enthalten. Es scheint, als habe man sich im Falle der Buchmalerei mit der alten Technik, teilweise sogar mit dem Konturenstich in Hochätzung reproduziert, zufrieden gegeben. Farbtafeln sind als Lithographien ausgeführt und daher der Darstellung von Polychromie in der Baukunst vorbehalten. Insgesamt wurde beim Übergang von den *Bilderbogen* zum *Handbuch* die Zahl der Abbildungen reduziert, trotzdem gibt es kaum eine Doppelseite ohne wenigstens eine Illustration. In quantitativer Hinsicht zog die Edition also mit älteren englischen Buchproduktionen gleich (vgl. Kat.-Nr. 15), die in

früheren Werken so präzise Zuordnung von Text und Abbildung mußte allerdings bei der Fülle von Reproduktionen aufgegeben werden – im allgemeinen hinkt der Text den Illustrationen um mehrere Seiten hinterher.

In den beiden Bänden zur Neuzeit beobachtet Springer die Ausformung einer tonalen Farbigkeit recht genau. Dazu paßt, daß nach der Weiterentwicklung der Druckverfahren vom Verlag vermehrt Autotypien eingesetzt werden, auch wenn dies höhere Kosten verursachte. Nach der Reichsgesetzgebung von 1876 fielen fotografische Reproduktionen unter das Urheberrecht, wozu sich Seemann selbst kritisch geäußert hatte.<sup>2</sup> In der allgemeinen Begeisterung über die Wiedergabe von Tonwerten, die sich mit der Überzeugung von der Objektivität der mechanischen Reproduktion verband, scheint es nicht gestört zu haben, daß nun geradezu konträre Abbildungsmodi auf Doppelseiten nebeneinanderstanden – etwa der Holzstich in Linienmanier nach Dürers *Rosenkranzfest* und die Autotypie nach dessen Florentiner *Anbetung der Könige* (Bd. 3, S. 84f.). Zudem war die unzureichende Druckqualität der Autotypien, die für kontrastarme Fotografien einen hohen Verlust an Informationsgehalt mit sich brachte, offenbar kein Grund, das Experiment im Verlauf der Ausgabe zu korrigieren oder abubrechen. Grundlegende Verbesserungen kamen erst mit dem fünften Band von 1906. Hier wurden fast alle Druckvorlagen für die Abbildungen in den Kapiteln über Malerei und Skulptur neu angefertigt. Außerdem erhielt der Band 23 Tafeln im Dreifarbendruck. Auf diesem Gebiet brillierte der Verlag seit der Jahrhundertwende zusammen mit der Zwickauer Druckerei Förster & Borries sowie der Papierfabrik Adolf Scheufelen (Oberlenningen) und deren »Qualitäts-Kunstdruck-Papier«.<sup>3</sup>

Die Steigerung der Abbildungsqualität eröffnete auch neue Wege, teils auch Abwege, für die Darbietung der Argumente. Moritz von Schwind zum Beispiel erfährt durch Springer eine eingehende Würdigung als wahrhaft volkstümlicher Künstler. Dies ist für den 1848er Springer, den überzeugten Demokraten, der sein kärgliches Bonner Gehalt mit politischen Berichten für die serbische Regierung aufbesserte, keine Worthülse. Auch Schlüter, dessen Reiterbild des Großen Kurfürsten der Verlag im vierten Band des *Handbuchs* mit einer neuen ganzseitigen Abbildung feiert, erreicht »hier«, im eigentlich problematischen Barock, »das Größte [...] das Fortleben des von ihm geschaffenen Typus in der Volksphantasie« (Bd. 4, S. 395). Im übrigen trägt der gebürtige Österreicher Schwind, der sich im deutschen Ausland durchschlägt, als Freund von Musik und Dichtung zweifellos die Züge des Autors. Der eine Generation jüngere Springer schildert in seiner Autobiographie, wie er in Prag im Kloster Strahov aufwuchs, als katholischer Österreicher im preußischen Bonn bespitzelt und doch zum überzeugten preußischen Staatsbeamten wurde und wie er das Bonner Musikleben genoß.<sup>4</sup> Wo er im *Handbuch* den Abstand der Österreicher »zur deutschen literarischen Bildung« (Bd. 5, S. 107) als Ursache für Schwinds Verharren in der Romantik nennt, dann aber auf dessen Gemälde zu Goethes *Brautfahrt des Ritters Kurt* zu sprechen kommt, liegt vollends eigene Lebenserfahrung – die Entdeckung des Dichters durch den Prager Gymnasiasten – zugrunde.<sup>5</sup> Doch nicht die kritische Bemerkung zum Kolorit dieses Bilds, das Schwinds Durchbruch in Deutschland bewirkt hatte, wird vom Verlag mit einer Farbtafel veranschaulicht. Der (gelungene) Dreifarbendruck gilt vielmehr dem für Seemann besser erreichbaren Leipziger Gemälde *Ritt Kunos von Falkenstein* (hier Taf. 7), das Springer nicht ausdrücklich erwähnt hatte.

Wie im Fall von *Textbuch* und *Bilderbogen* gelingt es nicht, die Abbildungen und die Argumentation des Autors aufeinander abzustimmen. Verdichtet wird indes die Koordination zwischen dem Werk eines Künstlers und seinem Bildnis. Der Farbtafel gegenüber erscheint Moritz von Schwind, von Lenbach porträtiert und im Rasterdruck abgebildet. Die Illustration bedeutet keinen Rückfall in eine vormoderne, ausschließlich biographisch orientierte Kunstgeschichte. Sie entspricht vielmehr dem

druck, indem er sich zugleich an die auserlesene Gemeinde der Humanisten wendet (Hertules, Ammon, Tronm u. a.), bald denkt er an die Notdurft des Lebens und arbeitet für den großen Markt (Vandelsucht, Tüfte, Mißgeburt eines Schweines u. a.). Auch die ältesten, durch großes Format ausgezeichneten Holzschnitte bewahren manche Anfänge an die italienische Re-



Fig. 81. Das Rosenkranzfest, von Dürer. Höhe 2 1/2 Zoll. Zirkelstein.

naissance im Inhalte wie in den Bautischkeiten der Hintergründe, legen aber zugleich Zeugnis ab für seine Neigung zu reichen landschaftlichen Schilderungen.

Auf dem Gebiete der Malerei eroberte er sich nur langsam die Anerkennung weiterer Kreise. Das Selbstporträt kurz vor seiner Bräutigamszeit, mit Inschrift und Jahreszahl 1493 (im Privatbesitz in Leipzig, Fig. 80), das lebendig angehauchte Bildnis Friedrichs des Weisen (Berliner Museum) und ein Flügelaltar (Dresden) sind mit Leinwänden auf Leinwand aus-

geführt und wirken dadurch auf die Entwicklung Dürers als Maler ein helles Licht. Die bedeutendste Schöpfung seiner Jugend aber bleibt doch die große Holzschnittfolge der »heimlichen Offenbarung« oder Apokalypse in 15 Blättern (1498). Zum erstenmale sehen wir hier von Dürer die Kunst des Holzschnittes benutzt, um eine zusammenhängende Reihe von Kompositionen zu verkörpern. Wenn auch in vielen Fällen das Messer des Holzschnitters die Linien der Dürerschen Vorzeichnung nur grob und stumpf herausbrachte, immerhin bildete der Holzschnitt für Dürer ein unvergleichliches Mittel, die Schöpfungen seiner Phantasie in den weiten Kreisen zu verbreiten. Durch Dürer wurde der Holzschnitt gedehnt, in den Kreis der wirksamen Kunst-



Fig. 84. Anbetung der Könige, von Dürer. Florenz, Uffizien.

lerischen Ausdrucksweisen eingefügt. Daß durch den Holzschnitt das Charakteristische der Dürerschen Kunst festgehalten wird, zeigen am besten die vier Reiter aus der Apokalypse verkleinerte Nachbildung (Fig. 81). In grimmiger Ferne hürten sie einher, um die Menschheit zu vernichten. Das phantastisch Erhabene kommt in diesem Blatte vollkommen zur Geltung. Dürer fand den Holzschnitt so passend für die Wiedergabe seiner gedankereichen, poetischen Kompositionen, daß er nach Vollendung seiner »heimlichen Offenbarung« daran ging, auch die Passion Christi und das Marienleben in großen Holzschnittblättern als geschlossene Folgen herauszugeben. Das dramatische Element stellte Dürer in der »Großen Passion« (12 Blätter) in den Vordergrund; in mächtigen Zügen werden vor unseren Augen die Leidenschaften der erregten

Abb. 92: Doppelseite mit dem Rosenkranzfest und der Anbetung der Könige von Dürer, Autotypien. Aus: Springer 1895-1907, Bd. 4, S. 84/85

Grundsatz, Kunstgeschichte als das Werk handelnder Personen in Relation zu ihrer jeweiligen Epoche zu schreiben. Denn Springer mißt die Qualität eines Kunstwerks am subjektiven Gehalt: als Ergebnis »persönlichen Gefallens« (Niccolo Pisano, Bd. 3, S. 9), als die aus dem Geist eines Künstlers erwachsende »innere Wahrheit« (Giotto, Bd. 3, S. 17), als »reinen Ausdruck seiner Persönlichkeit« (Delacroix, Bd. 5, S. 76). Was Springer in seiner Dissertation 1848 einmal aus Opposition zum Systemdenken Hegels entwickelt hatte, mag jetzt die Leser angesichts der Bändigung »machtvolle[r] Persönlichkeit[en]« mit »in ihrer Tiefe fast unergründlichen Natur« (Michelangelo, Bd. 3, S. 228) in das Raster der Stilgeschichte wohligh erschauern lassen. Das von seinen Vorgängern, insbesondere Kugler und Schnaase, entwickelte Schema, die Kunstgeschichte nach Epochen, unterhalb der Epochen nach Gattungen aufzugliedern, wird im *Handbuch* zum Korsett, an dem sich Springers Interessen merklich scheuern. Anhand von Zeichnungen nachzuverfolgen, wie ein Künstler aus der Reibung am herrschenden Stil der eigenen Persönlichkeit Ausdruck verlieh, wie aus den Bedingungen des Materials – ob Stein, Holz, Ton und so weiter bis hin zum Porzellan – die epochemachenden Werke entstanden, wie die Rezeption durch Künstlerkollegen die Schöpfungen einzelner Großer auszeichnete: Für derartige Untersuchungen boten die Handbücher keinen Raum.

Springer hatte das schon früh erkannt. Nach der Edition seines ersten *Handbuchs* (1855), einer Brotarbeit, die ihm Friedrich Vischer verschafft hatte, übte er auf diesem Feld mehr als zwanzig Jahre Enthaltensamkeit: »Ich war im Allgemeinen, in den universalhistorischen Übersichten, in Schilderungen ganzer weiter Weltalter stecken geblieben. Die Gefahr der Verflachung, und die noch schlimmere Gefahr, die Lockung, durch populäre Handbücher den Beifall der Halbgebildeten zu gewinnen, lag nahe. Es war ein Glück, daß ich rechtzeitig den bedenklichen Ausgang des bis jetzt eingeschlagenen Weges entdeckte und zur Umkehr mich anschickte.«<sup>6</sup> Der Wissenschaftler Springer ist daher in seinen anderen Schriften zu entdecken. Schon in seiner Rezension des *Textbuchs* hatte Springers Nachfolger auf dem Straßburger Lehrstuhl, Hubert Janitschek, nur noch den didaktischen Nutzen des Buchs für Laien und für Anfänger hervorgehoben: »... für den, der als Laie sich in anregender Weise über die ganze Kunstentwicklung unterrichten will, wie für den angehenden Forscher, der sich über den Standpunkt der Disciplin, über die gethane Arbeit und über die noch zu lösenden Aufgaben orientieren möchte.«<sup>7</sup> Die Kontroversen der Forschung wurden längst in anderen Publikationsformen ausgetragen.

KK

#### Literatur:

Verzeichnis 1908, S. 77. – Dilly 1979, S. 238ff., 252. – Podro 1982, S. 152–158. – Langer 1983, S. 48–53. – Schlink 1992, S. 71f. – Espagne 2000. – Locher 2001, S. 281ff.

#### Bibliographische Angaben:

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer – Vierte Auflage der Grundzüge der Kunstgeschichte – Illustrierte Ausgabe – [5 Bde., Leipzig 1895–1907]

[...] I. Das Altertum[.] Mit 359 Abbildungen im Text und vier Farbendruck[.] Leipzig Verlag von E. A. Seemann 1895

[X, Frontispiz, Titel, Vorwort, Inhaltsverzeichnis], 242 S. [Text], 359 Abb., 4 Taf. [Holzstiche, Hochätzungen, Autotypien, Chromolithographien]

[...] II. Das Mittelalter[.] Mit 363 Abbildungen im Text und drei Farbendruck[.] Leipzig Verlag von E. A. Seemann 1895.

[VI, Frontispiz, Titel, Inhaltsverzeichnis], 278 [+ 1] S. [Text], 363 Abb., Taf. V–VII [Holzstiche, Hochätzungen, Autotypien, Chromolithographien]

[...] III. Die Renaissance in Italien[.] Mit 319 Abbildungen im Text und einem Farbendruck[.] Leipzig Verlag von E. A. Seemann 1896.

[VIII, Vorsatztitel, Titel, Inhaltsverzeichnis], 328 S. [Text], 319 Abb., Taf. VIII [Holzstiche, Hochätzungen, Autotypien, Chromolithographie]

[...] IV. Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts[.] Leipzig Verlag von E. A. Seemann 1896.

[X, Titel, Vorworte, Inhaltsverzeichnis], 410 [+ 2] S. [Text], 409 Abb. [Holzstiche, Hochätzungen und Autotypien]

[...] V. Das 19. Jahrhundert – Bearbeitet und ergänzt von Max Osborn – Dritte Auflage, bearbeitet und ergänzt von Max Osborn – Mit 490 Abbildungen und 23 Farbendrucktafeln[.] Leipzig Verlag von E. A. Seemann 1907.

[XII, Frontispiz, Titel, Vorworte, Inhaltsverzeichnis], 452 S., 490 Abb., 23 Taf. [Holzstiche, Hochätzungen, Autotypien, Dreifarbindrucke (Autotypien)]

#### Anmerkungen:

- 1 Vgl. Anzeige des Textbuchs, erstes Heft (Altertum), in: Kunst-Chronik 14, 1879, Sp. 401f.; H. J. [= Hubert Janitschek]: Rezension zum Textbuch zu den kunsthistorischen Bilderbogen von Anton Springer. Zweite verbesserte Auflage. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1881, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 5, 1882, S. 443f.; ders.: Rezension zu Anton Springer: Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch der Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen. Dritte, stark vermehrte Auflage des Textbuchs. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann 1889, S. XII und 652, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 13, 1890, S. 166–168.
- 2 Rezension zu Rudolf Klostermann: Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken, Abbildungen, Compositionen, Photographien, Mustern und Modellen, Berlin 1876, in: Kunst-Chronik 12, 1877, Sp. 269–272.
- 3 Langer 1983, S. 77.
- 4 Springer, Anton: Aus meinem Leben, Berlin 1892, S. 1f., 255f.; vgl. Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon 1999, S. 391–394.
- 5 Springer (wie Anm. 4), S. 28f.
- 6 Ebd., S. 222f. Zum Handbuch von 1855 vgl. Karlholm 1996, S. 117–122, 131f.
- 7 Janitschek (wie Anm. 1), 1890, S. 168.

André Michel

**Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours.**

18 Bände.

Paris: Armand Colin, 1905–1929.

21 x 28,3 cm

Marburg, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität, A 1 49

André Michels *Histoire de l'art* stellt in jeder Hinsicht einen Höhepunkt in der Geschichte der Synthese kunsthistorischer Kenntnisse dar. Dazu trugen das Ansehen der Mitarbeiter und des Verlags sowie der Umfang und die Ausstattung der 18 Bände bei. Als sich der Verlag 1896 an Michel, damals Inhaber der Professur für die Geschichte der Skulptur an der École du Louvre, mit der Bitte um die Herausgeberschaft einer »Kunstgeschichte« wandte, konnte zwar das Haus Armand Colin auf gute Erfahrungen mit ähnlichen Editionen aus anderen Wissensgebieten zurückblicken, nicht aber die französischen Kunsthistoriker. Mit der *Histoire générale du I<sup>ve</sup> siècle à nos jours*, die Ernest Lavisse zusammen mit Alfred Rambaud ediert und für die Michel die kunsthistorischen Beiträge verfaßt hatte, und der gerade begonnenen *Histoire de la langue et de la littérature française* unter der Verantwortung von Louis Petit de Julleville, lagen im Verlag Modelle für die Kooperation renommierter Forscher zu einem solchen mehrbändigen Opus vor. Es gab auch mehrere Versuche, einem breiteren Publikum kunsthistorische Kenntnisse in einer losen Folge von Einzelbänden zu vermitteln. Genannt sei die *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts* des Verlags Quantin. Die deutschen Übersichten stammten im allgemeinen aus der Feder eines Autors: Im selben Jahrzehnt unterzog sich Anton Springer der Aufgabe, die Kunst Europas darzustellen, und nur in einem Punkt sollte die französische Unternehmung hinter dessen *Handbuch der Kunstgeschichte* (Kat.-Nr. 24) zurückstehen: Armand Colin setzte für die Abbildungen auf die Heliogravüre und damit auf eine Technik, die in der Anmutung den alten Reproduktionsverfahren am nächsten kam. E. A. Seemann dagegen gehörte mit der Verwendung des Dreifarbendrucks (Autotypien) zur Avantgarde in der Drucktechnik.

Zum großen Renommee<sup>1</sup> der *Histoire de l'art* trugen vor allem zwei Faktoren bei:

1. Die bemerkenswert internationale Ausrichtung in der Konzeption der Bände. Zwar entschied sich Michel, mit der Antike und dem Orient jene Felder auszugrenzen, die nicht unmittelbar zur (Vor-)Geschichte des christlich geprägten Europas gehörten, aber er nahm den ganzen Kontinent in den Blick, von Skandinavien bis nach Sizilien, von Großbritannien bis nach Rußland. Inwieweit die Aufnahme von Latein- und Nordamerika im letzten Band des Werks (1928/29) noch auf den 1925 verstorbenen Michel zurückging, läßt sich nicht feststellen. Seiner Überzeugung, es sei eine Geschichte der Kunst aller Gattungen, aller Nationen und aller Zeiten bis in die Gegenwart zu erarbeiten (Vorwort, Bd. I, 1, 1905), entspricht dieses Ausgreifen über den Atlantik hinaus.

2. Das entschiedene Eintreten André Michels und seiner Koautoren für die Konzeption des Werks als geschichtliche Darstellung, die sowohl eine rein künstlerbiographische Darstellung in der Art Charles Blancs als auch Spekulationen philosophischer Ästhetik in der Art Hippolyte Taines hinter sich ließ<sup>2</sup> und ihre Bewertungen nach Möglichkeit frei von innenpolitischen Implikationen hielt. Am deutlichsten wird Michel im Nachwort zu den drei

Bänden über die Renaissance. Luzide stellt er die positiven Bewertungen dieses Zeitalters, zu denen das *Siècle des Lumières* gefunden hatte, der Verdammung durch »le romantisme catholique et le nationalisme artistique« entgegen, wozu er neben Didron auch seinen Mentor und Vorgänger Louis Courajod zählt. Hier kann man die Sorge des Protestanten und Südfranzosen Michel, der die gotische Skulptur besonders schätzte und die entsprechenden Kapitel in der *Histoire de l'art* (Bd. II, 1906) verfaßte, gegenüber einer konfessionellen und hauptstädtisch-zentralen Vereinnahmung des Mittelalters heraushören. Genauso parteiisch, die Fakten verdunkelnd, sei aber auch Jules Michelets Darstellung der Renaissance gewesen. »Des faits« sind also gefragt. So insistiert Michel auch gegen die jüngsten Trends aus der deutschen Forschung, gegen Thode genauso wie gegen Wölfflin, auf dem Beitrag der Kunstgeschichte zur historischen Darstellung des »milieu moral« oder der »atmosphère morale«, die allein die Ursachen für die Veränderung von Themen und Formen der Kunst begreifen ließen. Dazu zählt Michel im Fall der italienischen Renaissance geistesgeschichtliche wie sozialgeschichtliche Phänomene: den Humanismus sowie Transformationen in der Religiosität und deren Ausübung, das Entstehen neuer Kundenkreise, Veränderungen im Status der Künstler und in der Kunsttechnik (Bd. V, 1, 1912, S. 483–498). Michel konnte auf dieser Grundlage durch die Wahl seiner Autoren demonstrieren, daß die französische Kunstgeschichte auf dem international üblichen Niveau angelangt war. Die *Histoire de l'art* war daher auch ein Argument für die institutionelle Etablierung der Kunstgeschichte als ein von Historie, Archäologie und Philosophie unabhängiges Lehrfach, wie sie sich in diesen Jahren in Paris und in den Provinzen vollzog.

Abb. 93: *La Grande Galerie sous Louis XIV, d'après Sébastien Leclerc, Autotypie. Aus: Michel 1905–1929, Bd. VI, 2, S. 632 mit Fig. 426*



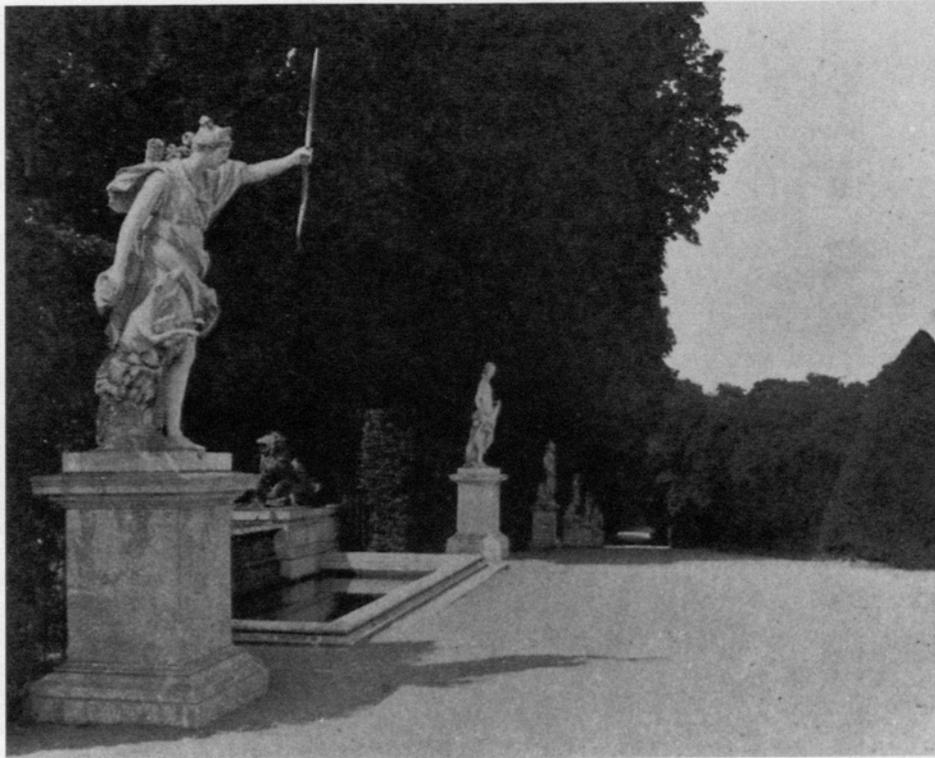


Abb. 94: Diane chasseresse, par Martin Desjardins. (Parc de Versailles).  
Autotypie nach Fotografie von Eugène Atget. Aus: Michel 1905–1929, Bd. VI, 2, Fig. 487

Die Ausgewogenheit der Konzeption verdankte sich vielleicht ebenso der außenpolitisch einigermaßen entspannten Situation der 1890er Jahre wie der Persönlichkeit des Herausgebers. Trotz des französisch-deutschen Konflikts um Elsaß-Lothringen gehörte für André Michel das Straßburger Münster in die Geschichte der deutschen Kunst (Bd. II, 2, S. 761–764), und mit Arthur Haseloff und Otto von Falke wurden neben dem Schweizer Conrad de Mandach zwei Deutsche als einzige Autoren aus dem Ausland an der *Histoire de l'art* beteiligt. Doch konnten nicht alle Mitarbeiter Michel in dieser Haltung folgen. Noch nach dem Ersten Weltkrieg schrieb Louis Réau über die deutsche, skandinavische und russische Kunst des 18. Jahrhunderts als Zielgebiet einer »offensive victorieuse de l'art français«<sup>3</sup> und fand für seine Mißbilligung des deutschen Expressionismus die Formulierung, dieser sei »un peu en peinture ce que le jazz-band est en musique. Aucun souci de l'harmonie ...«<sup>4</sup>

Trotz allen Bemühens um ein Gleichgewicht in der Menge an Text und Bild sind in der Gesamtkomposition der 18 Bände zwei Phasen der Kunstgeschichte klar herausgehoben. Neben der italienischen Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts ist dies das »lange« französische 17. Jahrhundert, das mit der Regierung Heinrichs IV. beginnt und mit dem Tod Ludwigs XIV. endet. Mit Henri Lemonnier<sup>5</sup>, der die Einleitung zum »Siècle de Louis XIV« sowie das Kapitel über die Baukunst und die Malerei dieser Epoche verfaßte, konnte sich Michel auf einen Kollegen stützen, der wie er selbst der École des Chartes entstammte und der sich daher zunächst auf die Darstellung der aus Urkunden gewonnenen Fakten konzentrierte. Lemonnier charakterisiert die handelnden Personen, schreibt Institutionengeschichte mit einem Schwerpunkt auf den Akademien und findet dann zu einer eher nüchternen Darbietung der wichtigsten Beispiele. Fakten vermitteln auch die Abbildungen dieses Kapitels: Wie in der gesamten *Histoire de l'art* sind die Bauten in guter, kontrastreicher Ausleuchtung, möglichst frontal und ohne Spuren aktuellen menschlichen Lebens prä-

sentiert. Der Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung wird, anders als in Michels Forschungsprogramm angestrebt, isoliert und dem stilgeschichtlichen Blick des Forschers ohne jegliche Ablenkung dargeboten. Dies ist vor allem an jenen Abbildungen sichtbar, die Skulpturen aus dem architektonischen Verband herauslösen, indem der gesamte Fond eingeschwärzt ist. Allenfalls Veduten von untergegangenen Monumenten können dem Betrachter der *Histoire de l'art* einen Eindruck von früheren Funktionszusammenhängen der Bauten vermitteln. Bei Lemonnier entstehen Konfrontationen zwischen Veduten des 17. Jahrhunderts und Fotografien aus dem Bedarf an Bildmaterial. Nur wo ein brauchbares Foto nicht erreichbar ist, greift er auf alte Ansichten zurück. Die Vedute ist für ihn also Quelle, genauso wie ein Aktenstück. In diesem Sinne kann sie die Rezeption des Werks durch die Zeitgenossen belegen: So läßt Lemonnier ein Zitat zum Prunk der Versailler Spiegelgalerie mit einer Vedute von Sébastien Leclerc illustrieren, die den Raum in der ganzen (verlorenen) Pracht seiner Möblierung und mit zahlreichen bewundernden Hofleuten zeigt (Bd. VI, 2, 1922, S. 632).

André Michel verfährt in Text und Bild anders. Seine Darstellungen sind durchsetzt mit kurzen Zitaten: Es sind Äußerungen von Zeitgenossen, zumeist in französischer, aber auch in italienischer und deutscher Sprache, die den sonst nüchternen Text mit der Atmosphäre von Zeit und Ort überblenden. Mit diesem Verfahren stellt sich Michel in die Tradition der romantischen Geschichtsschreibung zum Beispiel Prosper Barantes, wobei er seinen Lesern in den Kapiteln zum Mittelalter jedoch frühe Sprachstufen des Französischen erspart.<sup>6</sup> Verteilt über die Bände findet sich eine Geschichte der französischen Skulptur vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert, die wohl aus Michels Vorlesungen an der École du Louvre hervorgegangen ist. Wie die Kapitel aller anderen Autoren sind auch diese Texte mit denselben nüchternen Fotografien illustriert, die die Faktizität der Fotografie genauso wie die Isolierung des kunstgeschichtlichen Gegenstands



Abb. 95: Eugène Atget, Versailles, Aufnahme 1901, Negativnummer 6075 (New York, Metropolitan Museum of Art)

herausstreichen. Indes gibt es eine auffällige Ausnahme. Michels Abschnitt über »Les Sculpteurs de Louis XIV et de Versailles« ist mit zahlreichen Drucken nach Aufnahmen von Eugène Atget ausgestattet. Im Widerspruch zur Bildunterschrift, die wie üblich mit Werktitel und Name des Bildhauers auf das vereinzelte Objekt abzielt, zeigen diese Abbildungen die Gartenskulpturen in der Abfolge einer Reihe, in ihrer Präsentation vor dem Grün der Hecken und Bäume oder auch vor dem Geäst des winterlich kahlen Versailler Walds. Die Statuen sind an den Rand der Abbildung gerückt; sie nehmen nur einen geringen Teil der Bildfläche ein. Blätter schwimmen auf der Wasserfläche von Girardons *Fontaine de la Pyramide* (Bd. VI, 2, 1922, Abb. 464) und verstärken den Eindruck von Verlassenheit, den sämtliche Aufnahmen Atgets ausstrahlen.

Im Fall der *Diana* von Martin Desjardins gehen Foto und Text, obwohl nicht auf derselben Seite plaziert, überein: »... cette Diane chasserresse, lancée de tout l'élan de son corps jeune et svelte qu'accompagne un lévrier bondissant à la poursuite du gibier.«<sup>7</sup> Atget hatte 1901 an einem sonnigen Tag die vom Rücken her beleuchtete Marmorfigur vor der unterbelichteten, im Foto schwarz erscheinenden Masse der Bäume plaziert, so daß der Kontrast von Figur und Fond verstärkt und zur Verdeutlichung ihres Schwungs im Schatten auf dem hellen Boden wiederholt wird.<sup>8</sup> Der fototechnische Fehler wird in den Aufnahmen zum Gestaltungsmittel, denn Atget zeigte die *Diana* in ihrer Reihe entlang der Allee, die von den Statuen genauso wie vom Lichteinfall der Querwege abgeteilt wird. Dabei verstärkt das Beschneiden der Aufnahme im Layout der Buchseite den von Atget gewünschten Effekt steil fluchtender Perspektiven; die Spannung zwischen dem Weiß der Figur und des Bodens sowie dem Schwarz der Vegetation wird aber durch die zum einheitlichen Grau tendierende Autotypie erheblich gemindert. Was Michel in Versailles sah und was er auf den Fotografien Atgets wiedererkennen konnte, hat er im gewichtigen Nebensatz zum *Florabrunnen* in Versailles ausgedrückt: Tubys Figuren »sont égales aux plus charmants morceaux mêlés aux perspectives des allées, à qui il ne manque, pour bercer et enchan-

ter leur grâce séculaire, que l'accompagnement des eaux qui ne se tairaient jamais ...«<sup>9</sup> Für eine solche synästhetische Erfahrung, vor allem aber für deren Würdigung, war in der nach Gattungen aufgesplitterten *Histoire de l'art* genauso wie in der kunstwissenschaftlichen Praxis der Jahre zwischen den Weltkriegen kein rechter Platz zu finden.

KK

#### Literatur:

Leclerc 1929. – Therrien 1998, S. 148–152.

#### Bibliographische Angaben:

*Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* [.] Publiée sous la direction de André Michel Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre [.] [18 Bde., 1905–1929]

[...] Tome II [.] Des Débuts de l'Art Chrétien à la Fin de la Période Romane [.] Première Partie [.] Librairie Armand Colin [.] Paris, 5, Rue de Mézières – 1905 [.] Tous droits réservés [VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Autoren, Titel], IV [Vorwort], [II, Zwischentitel], S. 1–440 [Text, Bibliographie, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Taf. und Abb.], Abb. 1–207 [Autotypien], Taf. I–V [Lichtdrucke], [II, Umschlag]

*Histoire de l'art* [...] Deuxième Partie [...] 1905 [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Autoren, Titel], S. 441–956 [Zwischentitel, Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb., Errata], Abb. 208–471 [Autotypien], Taf. VI–XII [Heliogravüren], [VI, Verzeichnis der Taf., Nachsatzblatt, Umschlag]

*Histoire de l'art* [...] Tome III [.] Formation, expansion et évolution de l'Art Gothique [.] Première Partie [...] 1906 [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Autoren, Titel], VIII [Einleitung], S. 1–520 [Zwischentitel, Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf., Errata], Abb. 1–333 [Autotypien], Taf. I–V [Lichtdrucke, Heliogravüren], [III, Umschlag]

*Histoire de l'art* [...] Seconde Partie [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Autoren, Titel], S. 521–1011 [Zwischentitel, Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf., Errata], Abb. 334–585 [Autotypien], Taf. VI–XII [Lichtdrucke], [III, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Tome III.[.] Le Réalisme.[.] Les Débuts de la Renaissance.[.] Première Partie [...] 1907 [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Autoren, Titel], S. 1–464 [Vorwort, Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf., Errata], Abb. 1–257 [Autotypien], Taf. I–V [Heliogravüren], [II, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Seconde Partie [...] 1908[.] Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays, y compris la Hollande.

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel], S. 465–975 [Zwischentitel, Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf., Errata], Abb. 258–548 [Autotypien], Taf. VI–XII [Heliogravüren], [II, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Tome IV.[.] La Renaissance.[.] Première Partie [...] 1909[.] Tous droits réservés

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel], IV [Vorwort], S. 1–488 [Zwischentitel, Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf., Errata], Abb. 1–342 [Autotypien], Taf. I–VI [Heliogravüren], [II, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Seconde Partie [...] 1911 [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel], S. 489–1006 [Zwischentitel, Text, Bibliographien, Nachwort, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb.], Abb. 343–669 [Autotypien], Taf. VII–XI [Lichtdrucke, Heliogravüren], [IV, Verzeichnis der Taf., Errata, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Tome V.[.] La Renaissance dans les pays du Nord.[.] Formation de l'art classique moderne.[.] Première Partie.[.] 103, Boulevard Saint-Michel – 1912 [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel], S. 1–512 [Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf., Errata], Abb. 1–296 [Autotypien], Taf. I–VI [Lichtdrucke], [II, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Seconde Partie [...] 1913 [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel], S. 513–960 [Vorwort, Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb., Erratum, Verzeichnis der Taf.], Abb. 297–577 [Autotypien], Taf. VII–XII [Lichtdrucke], [II, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, Conservateur honoraire des Musées Nationaux. Tome VI.[.] L'Art en Europe au XVII<sup>e</sup> siècle.[.] Première Partie [...] [1921] Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel, Erscheinungsjahr], S. 1–508 [Vorwort, Zwischentitel, Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb., Erratum, Verzeichnis der Taf.], Abb. 1–345 [Autotypien], Taf. I–VI [Heliogravüren], [II, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Seconde Partie [...] [1922] [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel, Erscheinungsjahr], S. 509–948 [Vorwort, Zwischentitel, Text, Bibliographien, Schlußbemerkung/conclusion, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf.], Abb. 346–608 [Autotypien], Taf. VII–XII [Heliogravüren], [II, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Tome VII.[.] L'Art en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle.[.] Première Partie. [...] 1923 [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel, Erscheinungsjahr], S. 1–448 [Vorwort, Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf.], Abb. 1–283 [Autotypien], Taf. I–VI [Heliogravüren], [II, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Seconde Partie [...] [1924] [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel, Erscheinungsjahr], S. 449–902 [Text, Bibliographien, Verzeichnis der Abb. und Taf.], Abb. 284–536 [Autotypien], Taf. VII–XII [Heliogravüren], [IV, Nachsatzblatt, Umschlag]

Histoire de l'art [...] Tome VIII.[.] L'Art en Europe et en Amérique au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>.[.] Première Partie [...] [1925] [...]

[II, Umschlag] VIII [Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel, Vorwort], S. 1–472 [Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf.], Abb. 1–277 [Autotypien], Taf. I–VI [Heliogravüren], [II, Umschlag]

Histoire de l'Art [...] Seconde Partie [...] [1926] [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel, Erscheinungsjahr], S. 473–920 [Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf.], Abb. 278–569 [Autotypien], Taf. VII–XII [Heliogravüren], [II, Umschlag]

Histoire de l'Art [...] Troisième Partie [...] [1929] [...]

[VI, Umschlag, Schmutztitel, Verzeichnis der Mitarbeiter, Titel, Erscheinungsjahr], S. 921–1236 [Text, Bibliographien, Inhaltsverzeichnis, Verzeichnis der Abb. und Taf.], Abb. 570–786 [Autotypien], Taf. XIII–XVIII [Heliogravüren], [II, Umschlag]

Histoire de l'Art [...] Index d'ensemble.[.] Noms d'artistes, noms de lieux, sujets et table générale par Louise Lefrançois-Pillion [...] [1929] [...]

[II, Umschlag], XII [Schmutztitel, Verzeichnis der Einzelbände, Titel, Erscheinungsjahr, Vorwort, Hinweis zur Benutzung der Register], S. 1–280 [Register, Inhaltsverzeichnis der Einzelbände], [II, Umschlag]

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Vgl. die Rezension von Bernath, Morthon H., in: Zeitschrift für bildende Kunst 45, 1910, S. 161.
- <sup>2</sup> Zuletzt Morton 2002; Thomas 2002.
- <sup>3</sup> Bd. VII, 1, 1923, S. 249: »einer siegreichen Offensive der französischen Kunst«.
- <sup>4</sup> Bd. VIII, 2, 1926, S. 712: »in der Malerei ein wenig das, was die Jazzband in der Musik ist. Keine Sorge um die Harmonie«.
- <sup>5</sup> Therrien 1998, S. 314–332.
- <sup>6</sup> Bann, Stephen: A cycle in historical discourse: Barante, Thierry, Michelet, in: ders.: The clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France, Cambridge 1984, S. 32–53, bes. 38f.
- <sup>7</sup> Bd. VI, 2, 1922, S. 724: »diese *Diana als Jägerin*, vom Schwung ihres jungen und schlanken Körpers nach vorn geworfen, begleitet von einem Windspiel, das bei der Verfolgung der Beute springt«.
- <sup>8</sup> Szarkowski, John/Hambourg, Maria Morris: Eugène Atget 1857 bis 1927. III. Schlösser und Gärten des Ancien Régime, New York/München 1983/84, Taf. 11, S. 163–165.
- <sup>9</sup> Bd. VI, 2, 1922, S. 720: »kommen den bezauberndsten Stücken gleich, die zu den Perspektiven der Alleen gefügt sind; ihnen fehlt, um ihre weltliche Anmut zu wiegen und zu verzaubern, nur die Begleitung durch die Wasserspiele, die niemals schwiegen«.

**Wilhelm Pinder**

**Deutsche Dome des Mittelalters.**

**Düsseldorf/Leipzig: Karl Robert Langewiesche Verlag, 1910.**

19,5 x 26 cm

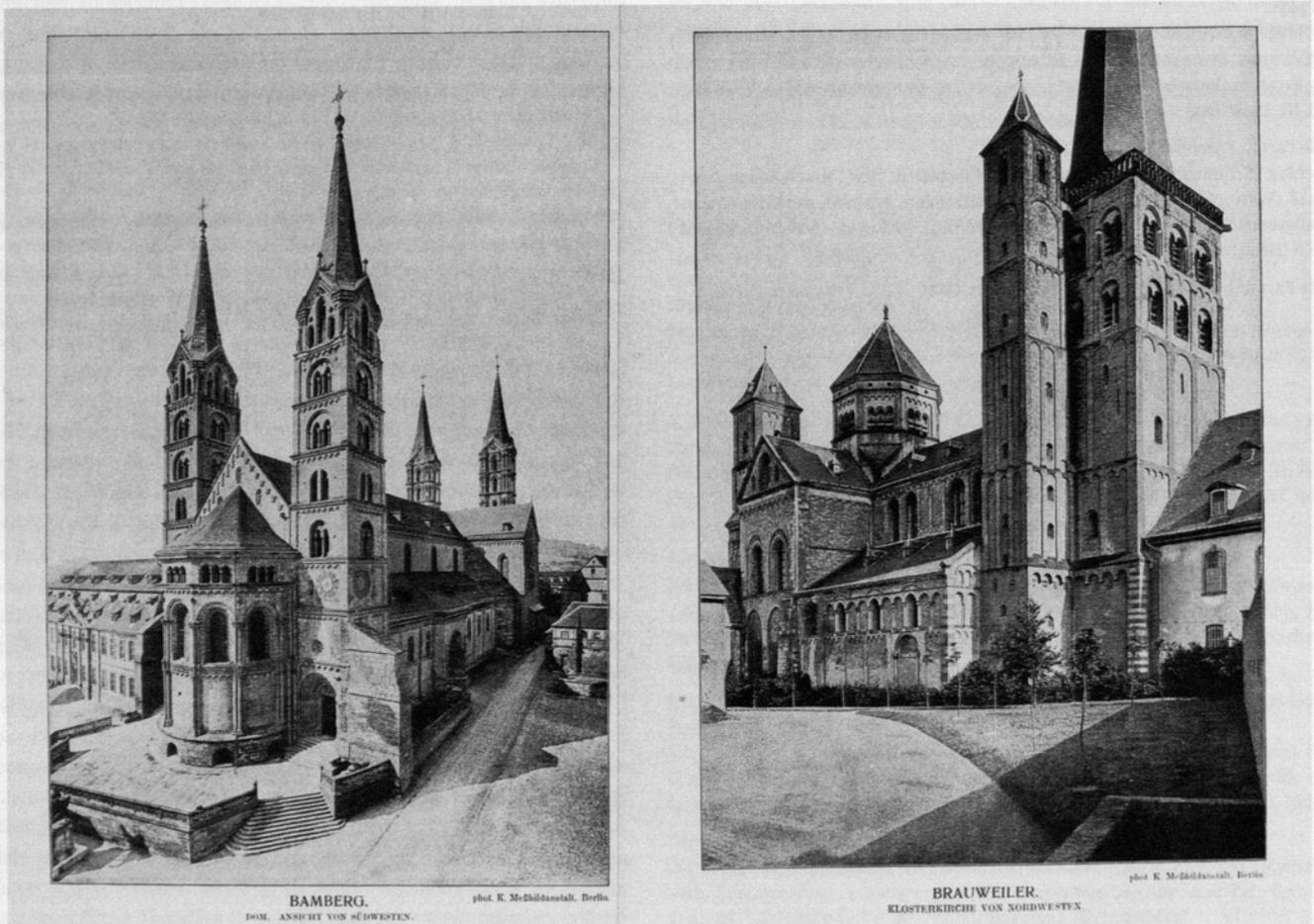
Privatbesitz

*Deutsche Dome*, die ohne Zweifel populärste Präsentation mittelalterlicher Architektur des 9. bis 15. Jahrhunderts in Deutschland, kommt als Gemeinschaftsprodukt Wilhelm Pinders und des Verlegers Karl Robert Langewiesche im Februar 1910 erstmals auf den Markt. Bis zum Ende der 1960er Jahre waren nicht weniger als 455 000 Exemplare verkauft, wobei das Werk in Layout und Abbildungen ständig dem Zeitgeschmack wie den wirtschaftlichen Verhältnissen angepaßt wurde.<sup>1</sup> Der Text blieb, abgesehen von wenigen Änderungen, die Pinder selbst noch angebracht hatte, bis zuletzt der gleiche. Der außergewöhnliche Erfolg des Buchs verdankt sich zum Teil einer genialen Strategie, mit der auf die Bedürfnisse des Publi-

kums reagiert wurde. Doch kamen bei der Verwirklichung des Projekts mehr als nur kommerzielle Überlegungen zum Tragen. Denn hier wurde eine Philosophie umgesetzt, die der Verleger seit 1907 entwickelt und in Bänden über griechische Bildwerke und deutsche Plastik des Mittelalters von Max Sauerlandt erprobt hatte. In der Reihe *Die Welt des Schönen*, einer Sondergruppe seiner *Blauen Bücher*, wollte Langewiesche Qualität und Popularität miteinander verbinden.<sup>2</sup> »Die technische Herstellung wird nur ersten Firmen anvertraut werden, und wenn sich auch bei dem einzuhaltenden Einheitspreise des Verlages (M. 1,80) jeder eigentliche Luxus von selbst verbietet, so soll doch gerade diese Gruppe der *Blauen Bücher* in gewissem Sinne als »äußerste Leistung« modernen Buchgewerbes angesprochen werden können« (*Deutsche Dome*, Nachsatzblatt).

Angestrebt ist also ein kleines Gesamtkunstwerk, für jeden erschwinglich. Die Gestaltung durch den für die Reihe verantwortlichen Graphiker Karl Köster macht dementsprechend auch aus der *editio princeps* der *Deutschen Dome* in ihrem dunkelblauen Leineneinband mit Blindprägung und Goldschrift ein Exempel gediegener Handwerksleistung und unaufdringlicher Eleganz. Seit der zweiten Auflage vom Mai 1910 wird diese Eleganz reduziert. Bei gleichen Motiven ändern Pappband und blaue Schrift jedoch nichts an der gefälligen Erscheinung. Zur Zeit der Inflation kann der Standard nicht gehalten werden. Auf 59 Abbildungen reduziert, stark vereinfacht im Layout und in extrem kleiner Schrifttype gedruckt, kostet das Werk in der zehnten Auflage von 1924 bereits zwölf Mark. Für diese Ausgabe lehnt Pinder die Verantwortung ab; er erlaubt zwar den Nachdruck seiner Einleitung, wird auf dem Titelblatt aber nicht mehr als

Abb. 96: Bamberg, Dom und Brauweiler, Stiftskirche, Autotypien. Aus: Pinder 1910, Taf. 26 und 27





STRASSBURG i. E.  
AUS DEM INNEREN DES MÜNSTER.

phot. K. Meißelmann, Berlin



MAGDEBURG.  
BLICK INS MITTELSCHIFF.

phot. Dr. F. Stöckert, Berlin SW 1.

Abb. 97: Straßburg, Münster, und Magdeburg, Dom, Autotypien. Aus: Pinder 1910, Taf. 50 und 51

Autor genannt. Die wirtschaftliche Konsolidierung in den Folgejahren zeigt sich dann in der wieder reicheren Ausstattung des Werks. Die Zahl der Bilder steigt bis auf 111 im Jahr 1929.<sup>3</sup>

Seit Sommer 1910 hatten sich die geschäftlichen Beziehungen zwischen Pinder und Langewiesche intensiviert, und Pinder war es gewesen, der anregte, verstärkt altdeutsche Kunst in den *Blauen Büchern* zu publizieren.<sup>4</sup> Nicht nur angesichts des Erfolgs der bis dahin erschienenen Bände traf dieser Vorschlag bei Langewiesche auf offene Ohren. Die *Deutsche Plastik des Mittelalters* und die *Deutschen Dome* wurden demnach im Nachhinein so etwas wie die Prototypen der neuen Themenreihe. Beide sind ähnlich aufgebaut. In Pinders Buch folgen auf einen zweiseitig gesetzten Text von zwölf Druckseiten, den eingestreute Holzstichwiedergaben von Kapitellen nach Zeichnungen von Hans Schmidt auflockern, insgesamt 97 fotografische Abbildungen als Autotypien auf Kunstdruckpapier, 95 davon als ganzseitige Tafeln. Zwölf der Bilder, zu sechs Paaren geordnet, wurden gestürzt reproduziert, erfordern für die Betrachtung also ein Drehen des Buchs um 90 Grad. Knapp zwei Drittel der Bilder sind Außen- aufnahmen. Abfolge und Anordnung der Tafeln kombinieren Chronologie und systematischen Vergleich. Von der Aachener Pfalzkapelle bis zu den Innenräumen spätgotischer Kirchen in Halle, Annaberg, Dinkelsbühl und Nürnberg findet der Betrachter eine ideale Entwicklungsgeschichte deutscher Architektur. Einzelne Stufen dieser Geschichte werden ausführlicher belegt. Geschickt sind dafür Gesamtansichten, Fassaden, Chöre, Innenräume und so fort miteinander konfrontiert, so daß sich aus der paarweisen Anordnung auch ohne Text automatisch eine vergleichende Perspektive ergibt, die Verwandtschaften oder Differenzen in den Baulösungen unmit-

telbar vor Augen treten läßt.<sup>5</sup> Wie streng die von Pinder mitbestimmte Auswahl und Ordnung des Bildteils durchgeplant war, zeigt sich daran, daß bei der Herstellung unterlaufene Abweichungen vom Konzept als Errata auf S. III vermerkt sind. Ein zehnsseitiger, mit »Erläuterungen« überschriebener Anhang, wiederum im Zweisepaltendruck, gibt knappe Hinweise zu den abgebildeten Bauten. Wenige in den Text integrierte Grundrisse nach Dehios und von Bezolds *Kirchliche(r) Baukunst des Abendlandes* (Kat.-Nr. 22) vervollständigen die Informationen.

Pinders einleitender Essay und die Abbildungen sind nur indirekt aufeinander bezogen. Die dem Benutzer abverlangte Lektüre und die Bildbetrachtung werden von daher zu getrennten Aktionen. Das entsprach durchaus der Absicht des Verlags, der den Tafelteil als eigengewichtigen Part des Werks konzipierte. Aber auch inhaltliche Diskrepanzen zwischen den Teilen sind festzustellen: In emphatischer, expressionistisch-schwerer Sprache trägt Pinder seine Botschaft vor und beschwört die völkische Zugehörigkeit mittelalterlicher Architektur in Deutschland. Knappe Beschreibungen sind darum bemüht, aus den Kirchen Charaktere zu machen, die individuelle Züge tragen. Demgegenüber erscheinen die fotografischen Aufnahmen weitgehend emotionslos. Schon die dünne schwarze Rahmung der Bilder trägt zur Vereinheitlichung bei und drückt die im Text vermittelte Stimmung auf das Niveau größtmöglicher Sachlichkeit. Verstärkt wird dies durch die gleichmäßige Ausleuchtung der Objekte.

Das jeweils individuelle Informationspotential von Text und Bild erklärt sich aus deren unterschiedlicher Herkunft und Aufgabe. War Pinders Einleitung speziell für den Band geschrieben worden, so stammten die Bilder aus fremden Quellen. Den Großteil von ihnen, nämlich 32, verdankte der

Verlag der Königlich Preußischen Messbildanstalt; 15 kamen vom Lichtbildverlag Franz Stödtner, weitere 14 von der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz. Es handelt sich also um professionell hergestellte, für die Wissenschaft angefertigte Aufnahmen. Vielen von ihnen gemeinsam ist der Versuch, unverzerrte Gesamtperspektiven auf das Äußere oder das Innere der Bauten zu eröffnen. Leichte Schrägansichten, zum Teil von erhöhten Standorten, unterstützen die Überblicksperspektive. Bei der Konzentration auf Bauteile wie Türme, Chöre oder Fassaden sind zumeist große Ausschnitte gewählt, so daß der Gesamtorganismus erkennbar oder doch wenigstens zu erahnen bleibt. Bestimmend für die Denkmäler ist der Eindruck von Zeitlosigkeit und Monumentalität. Bis auf wenige Menschen in ihrem Umfeld wirken die Gebäude völlig isoliert; es lassen sich – sieht man von einer unscheinbaren Marktszene (Taf. 12) einmal ab – so gut wie keine Hinweise auf modernes Leben finden. Wolkenformationen wurden retuschiert, so daß sich die Architektur vor einem einheitlich hellgrauen Hintergrund wie ausgeschnitten präsentiert. Das alles sind Elemente einer Inszenierung, die weitgehend auf äußere Zusätze verzichtet und die Kunstwerke als Denkmäler in eine Sphäre der Unberührbarkeit stellt.

KN

#### Literatur:

Starl 1981, S. 78f. – Halbertsma 1992, S. 130–133. – Conradt 1999.

#### Bibliographische Angaben:

Wilhelm Pinder, Deutsche Dome des Mittelalters. Mit 96 ganzseitigen Abbildungen. Erstes bis dreißigstes Tausend, Karl Robert Langewiesche Verlag, Düsseldorf & Leipzig [1910]

XVI S. [Titel, Abbildungsnachweis, Impressum, Text mit 6 Vignetten], [96 Tafeln mit 97 Abb.: Holzstiche, Autotypien], X S. (Erläuterungen), [6 S. Verlagsanzeigen]

#### Anmerkungen:

- 1 Genaue bibliographische Angaben bei Starl 1981, S. 78f.
- 2 Conradt 1999, S. 64–71.
- 3 Ebd., S. 138.
- 4 Langewiesche, Karl Robert: Aus Fünfundzwanzig Jahren. Buchhändlerische Erinnerungen 1891/1916, Königstein i. T./Leipzig 1919, S. 113f. Vgl. Conradt 1999, S. 71–73, 126–140.
- 5 Trotz Kritik an Einzelheiten werden schon in der Rezension von Burkhard Meier (Monatshefte für Kunstwissenschaft 3, 1910, S. 245f.) Ausstattung des Bands, Druckqualität und Ordnung der Denkmäler gelobt.