

Thomas Noll

Ordnungsmodelle in der Kunstgeschichte. Von Boccaccio, Alberti und Vasari zu Kugler und Riegl

Im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts schuf Cimabue (um 1240–1301/1302) sein zweites, auf stilkritischem Weg ihm zuzuschreibendes Tafelkreuz (*croce dipinta*), das sich heute im Museo dell’Opera di S. Croce in Florenz befindet und das nicht zuletzt durch seine starke Beschädigung bei der Flutkatastrophe in Florenz 1966 und durch die anschließenden Restaurierungsmaßnahmen bekannt ist (Abb. 1).¹ Es handelt sich um ein monumentales Kreuz, das ursprünglich in der Franziskanerkirche S. Croce (höchstwahrscheinlich) als Triumphkreuz diente und den toten Christus – ‚Christus patiens‘ – vor Augen bringt. Hochrechteckige Bildfelder, die an die Querarme des Kreuzes sich anschließen, zeigen die Halbfigurenbilder der trauernden Maria und Johannes; eine querrechteckige Tafel für den Titulus findet sich am oberen Kreuzesstamm, ornamentierte schmalhohe Felder beiderseits des unteren Schaftes und dessen Verbreiterung auch auf Höhe der Füße Christi ermöglichen die Wiedergabe des Erlösers in seiner über den Kreuzesstamm hinausgreifenden Körperlichkeit. Verloren ist ein Medaillon mit der Büste „des segnenden Erlösers“² als Bekrönung des Kreuzes.

Die Arme waagrecht ausgebreitet, mit geneigtem Kopf – den ein Nimbus hinterfängt – und weit nach links ausschwingendem Leib ist Christus mit vier Nägeln ans Kreuz geheftet. Überaus detailliert und differenziert modelliert erscheint der Körper, dessen Plastizität zumal durch ein fein gefälteles, halb durchsichtiges Lententuch noch betont wird. Eine leichte Drehung der Beine, die Überschneidung des rechten

¹ Cimabue, Tafelkreuz, letztes Viertel 13. Jahrhundert, Tempera und Blattgoldauflagen auf Holz, 431 x 390 cm, Museo dell’Opera di S. Croce, Florenz. ENIO SINDONA: L’opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco. Mailand 1975 (Classici dell’Arte. Band 81), Nr. 3; UMBERTO BALDINI und ORNELLA CASAZZA: Das Kruzifix von Cimabue, Ausst.-Kat. Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 22.9.–30.10.1983. Himgberg bei Wien 1983; LUCIANO BELLOSI: Cimabue. Apparati a cura di GIOVANNA RAGIONIERI. Mailand 1998, S. 96–102 und Kat. Nr. 2, S. 273f.; MARIA MAGRINI: Cimabue. In: AKL. Hgg. von GÜNTER MEISSNER u. a. Band 19. Berlin u. a. 1998, S. 220–224, hier S. 221; gegenüber der Datierung hier „in die 2. H[älfte]. der 1270er Jahre“ plädiert Michael Viktor Schwarz für eine Spätdatierung zwischen 1295 und 1301. MICHAEL VIKTOR SCHWARZ und PIA THEIS, unter Mitarbeit von MICHAELA ZÖSCHG: Giotto pictor. 2 Bd.e. Wien u. a. 2004, 2008, Band 1: Giotto Leben, Band 2: Giotto Werke, hier Band 2, S. 284f. Zu Cimabues Kreuz im Gesamtzusammenhang der *croci dipinte* siehe insbesondere MARCELLO GAETA: Giotto und die ‚Croci dipinte‘ des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290–ca. 1400). (Diss. phil. Bonn 2008) Münster 2013 (Tholos. Kunsthistorische Studien. Band 6), S. 47–63, mit einer Datierung „um 1275–1285“ (S. 47).

² GAETA: Giotto (wie Anm. 1), S. 50; von einem „Medaillon mit Gottvater“ ist die Rede bei SCHWARZ und THEIS: Giotto pictor. Band 2 (wie Anm. 1), S. 286; vgl. ebd., S. 281, Abb. 136.

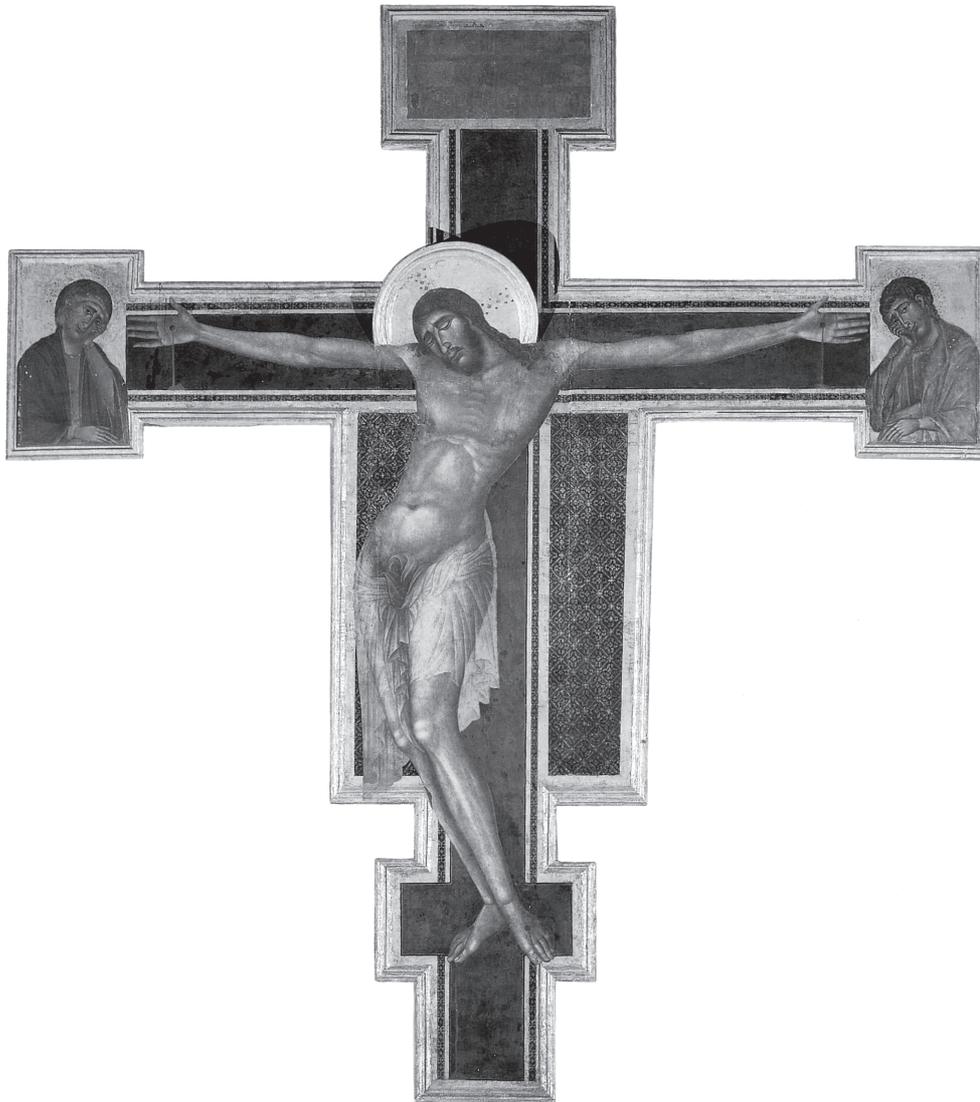


Abb. 1: Cimabue, Tafelkreuz, letztes Viertel 13. Jahrhundert, Tempera und Blattgoldauflagen auf Holz. Florenz, Museo dell'Opera di S. Croce. Bellosi: Cimabue (wie Anm. 1), Abb. S. 96.

durch das linke Bein, das mit dem Knie gegen den Betrachter vorzuragen scheint, verstärkt eine Illusion von Räumlichkeit, die schon durch die scheinbar den Rahmen des Kreuzes überlagernden Körper- und Gewandpartien – die Daumen der Hände, Kopf und Nimbus, das Lendentuch, Beine und Füße – absichtsvoll hervorgerufen wird. Demgegenüber bleiben die Proportionen und die anatomische Durchgestaltung des Körpers, ebenso wie dessen s-förmiger Schwung hinter einer naturalistischen Gestaltung zurück, oder richtiger: folgen dem Naturvorbild in dieser Hinsicht nicht. Und dies gilt auch für die Beziehung des Toten zu seinem Marterinstrument. Wiewohl aus

allen fünf Wundmalen das Blut strömt und bei den Händen und Füßen in illusionistischer Weise scheinbar auf dem Rahmen sich staut, so dass auch in diesem Betracht eine Körper- und Raumillusion entstehen, ist der Körper doch nicht wirklich als am Kreuz hängend aufgefasst; vielmehr wird Christus ohne Körperschwere wie schwebend vor dem Kreuzesholz dargestellt und damit, so scheint es, über die menschliche bzw. leibliche Natur des leidenden Erlösers hinaus auch dessen Göttlichkeit anschaulich gemacht. Als eigene Ausdrucksqualität und als inhaltlicher Aspekt ist mithin die Differenz zum Naturvorbild zu werten. Als sprechende Leidenschiffre erscheint der gelängte, s-förmig geschwungene Körper, als Zeichen der Göttlichkeit des im Tod über den Tod triumphierenden Heilands dürfte dessen Schwerelosigkeit zu begreifen sein. In der Distanz zum Naturvorbild erfüllt sich der theologische Gehalt dieser Kreuzigungsdarstellung, deren Linien Schönheit, nuanciertes Kolorit und Feinheit der Modellierung im Übrigen den außerordentlichen künstlerischen Rang außer Zweifel setzen.

In großer zeitlicher Nähe zu Cimabue schuf Giotto (um 1270–1337) eine entsprechende (urkundlich für ihn gesicherte) *croce dipinta* als Triumphkreuz für die Dominikaner von S. Maria Novella in Florenz, die 1301 vollendet war (Abb. 2).³

In gleicher Weise begegnet hier die Form des Kreuzes mit den Halbfiguren von Maria und Johannes an den Enden des Querholzes, dem Bildfeld für den Titulus – der hier allerdings nicht nur in Latein, sondern gemäß Joh 19,19–20 in drei Sprachen erscheint⁴ –, den schmalhohen Feldern beiderseits des Kreuzesstamms und dessen Verbreiterung auf Fußhöhe des Gekreuzigten. (Wiederum auch ist eine Medaillonbüste mit dem Erlöser verloren.) Hinzu kommt hier noch eine trapezförmige Basis, die den Felsen von Golgota mit dem Grab des Stammvaters Adam darstellt. Der gleiche Typus des Tafelkreuzes und die Wiedergabe abermals des toten Christus zeigen jedoch auf den ersten Blick eine veränderte Auffassung. Nicht nur erscheint der Gekreuzigte, im Anschluss an entsprechende Vorbilder, in dem neuen, für die Gotik (und die Folgezeit) kennzeichnenden ‚Dreinageltypus‘, sondern gewandelt hat sich auch die Körperbildung. Erheblich gedrungener in den Proportionen und anatomisch genauer durchgeformt, das heißt kurz: sehr viel naturalistischer, erscheint hier Christus. Überdies ist die starke, ‚unnatürliche‘ Körperbiegung aufgegeben; stattdessen wird die ganze Gestalt (nicht nur der Bereich der Beine) ins Dreiviertelprofil

³ Giotto, Tafelkreuz, um 1300, Tempera und Blattgoldauflagen auf Holz, 578 x 406 cm, S. Maria Novella, Florenz. GIANCARLO VIGORELLI (Presentazione) und EDI BACCHESCHI (Apparati critici e filologici): *L'opera completa di Giotto*. Mailand 5. Aufl. 1971 (1. Aufl. 1966 [Classici dell'Arte. Band 3]), Nr. 49; MARCO CIATTI und MAX SEIDEL (Hgg.): *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*. Florenz 2001; SCHWARZ und THEIS: *Giottus pictor*. Band 2 (wie Anm. 1), S. 280–298 (hier S. 282f. die Datierung „zwischen 1298 [...] und 1301“), zudem Band 1 (wie Anm. 1), S. 46f. (über die beiden Tafelkreuze von Cimabue und Giotto); MICHAEL VIKTOR SCHWARZ und PIA THEIS: *Giotto*. In: AKL. Hgg. von GÜNTER MEISSNER u. a. Band 54. Berlin u. a. 2007, S. 471–477, hier S. 472; GAETA: *Giotto* (wie Anm. 1), S. 65–121.

⁴ Siehe dazu SCHWARZ und THEIS: *Giottus pictor*. Band 2 (wie Anm. 1), S. 287–289.

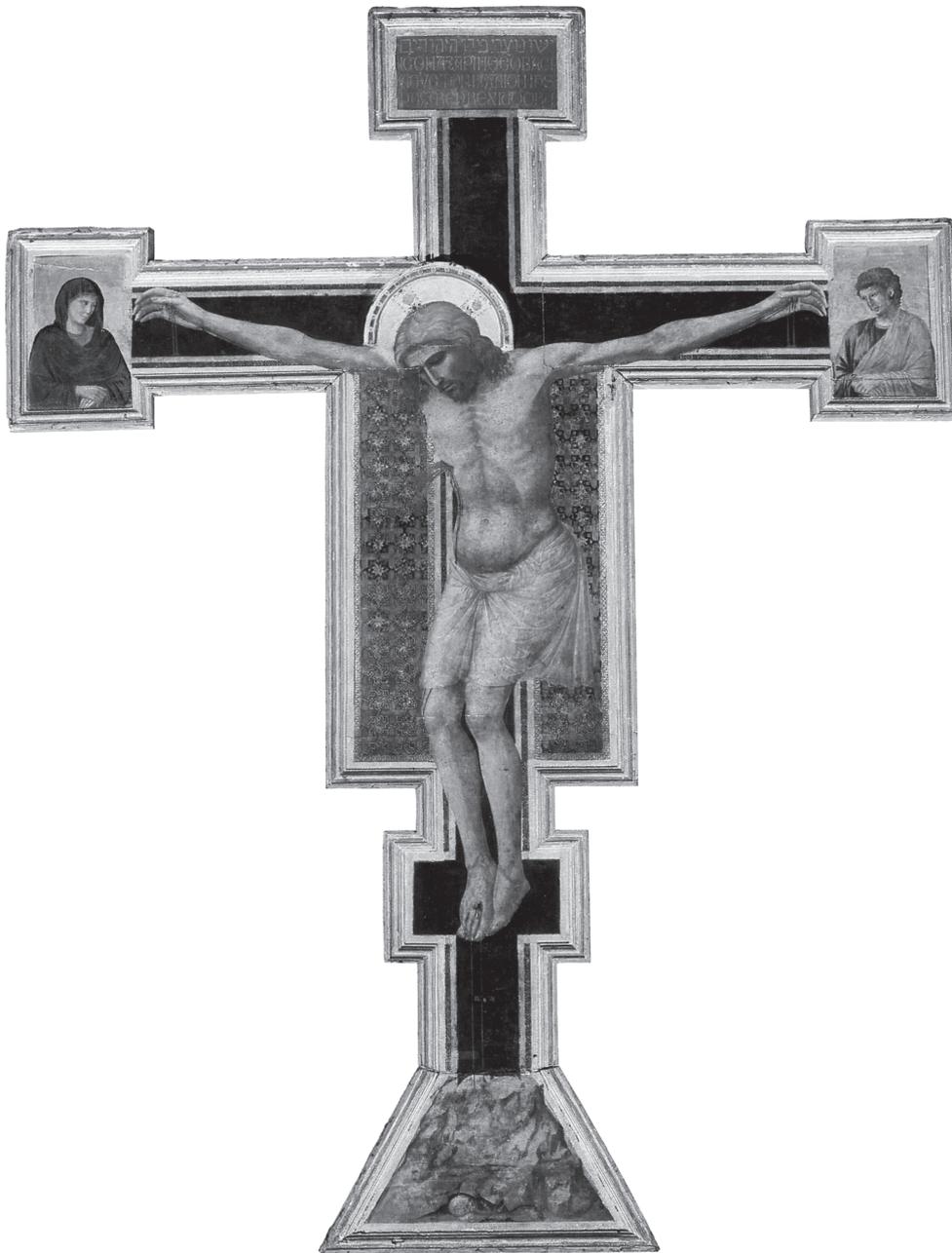


Abb. 2: Giotto, Tafelkreuz, um 1300, Tempera und Blattgoldauflagen auf Holz. Florenz, S. Maria Novella. Luciano Bellosi: Giotto. Florenz 1981, Abb. S. 7.

nach links gekehrt. Durch die Wendung aus der Fläche in den Raum, aber auch durch ein Detail wie die ihrerseits aus der Bildebene in den Raum gedrehten – und damit in perspektivischer Verkürzung dargestellten – Hände ist die Illusion eines dreidi-

mensionalen Körpers, der sich räumlich vor dem Kreuz befindet, erheblich gesteigert. Entsprechend trifft das Blut, das aus den Nägelmalen der Füße strömt, auf der Schräge des Felsens, das heißt in der ‚richtigen‘ räumlichen Ebene vor dem Kreuz, auf, um weiter herabzufließen bis zu den Gebeinen Adams, dessen Erlösung nun aus dem Sühneopfer des ‚neuen Adam‘ folgt. Mit der plastisch-räumlichen, anatomisch korrekter durchgebildeten Körperlichkeit Christi verbindet sich schließlich aber auch die Illusion der Körperschwere. Mit schräg herabgeführten Armen und auf die Brust gesunkenem Haupt (wohingegen der Kopf des Erlösers bei Cimabue ‚unnatürlich‘ zur Seite geneigt ist), mit eingeknickter Hüfte und gebeugten Knien lastet der tote Christus scheinbar mit einigem Gewicht am Kreuz und gibt damit zugleich die Schwere dieses Todes in ganz neuer Unmittelbarkeit und sinnlicher Präsenz zu erkennen. Dies ist die Folge des erhöhten Naturalismus und des gesteigerten Illusionismus: eine größere Authentizität und Nähe des dargestellten Geschehens, das wie greifbar im Raum des Betrachters und direkt vor seinen Augen sich vollzieht, und eine neue Form der Anteilnahme, der Vergewärtigung werden eröffnet. An die Stelle der Leidenschiffre tritt die Buchstäblichkeit des Leidens. Doch verloren geht damit die Durchsichtigkeit auf die göttliche Natur des Erlösers, die in der ‚Unnatürlichkeit‘ des Schwebens sich angedeutet hatte. Der gesteigerte Naturalismus, der in stärkerem Maße einer von der bildlichen Anschauung stimulierten *compassio* des Betrachters dienen kann, zieht Christus doch auch ganz in die Immanenz, in das irdische Hier und Jetzt. Vergleicht man mithin die beiden Kruzifixe von Cimabue und Giotto, so wird deutlich, dass mit einem Gewinn an Naturalismus ein Verlust an Transzendenz, mit einer gesteigerten Leidensunmittelbarkeit eine Verengung des (durch die Anschauung vermittelten) theologischen Gehalts einhergeht. Allerdings ist Giottos Kreuz (geringfügig) jünger, oder besser: das Werk eines jüngeren Meisters, und bedeutet als gewandelte Darstellungsform einen Entwicklungsschritt im Sinne einer absichtsvollen Veränderung, die sich in der Zeit vollzieht. Dies darf umso nachdrücklicher festgestellt werden, als der hier über Cimabue hinaus weitergeführte Naturalismus die Richtung bezeichnet, in der die nachfolgenden Künstlergenerationen ihrerseits voranschreiten sollten. Doch heißt das nicht mehr, als dass ein veränderter und sich fortgesetzt wandelnder künstlerischer Modus oder Stil gewählt bzw. entwickelt wird. Eine offene Frage bleibt die Beurteilung und Bewertung dieser Entwicklung.

I

Bestimmend für die gesamte Kunstgeschichte und deren Ordnung – und das heißt nicht nur für die Geschichte der Malerei, auch wenn im Folgenden von Ordnungsmodellen in Bezug vor allem auf die Malerei und die bildenden Künste die Rede sein wird, während die Architekturgeschichte außer Betracht bleibt –, bestimmend ist die schon im 14. Jahrhundert getroffene Entscheidung darüber, wie diejenigen Verände-

rungen, die sich exemplarisch im Vergleich zwischen den beiden *croci dipinte* haben beobachten lassen, zu beurteilen sind. Bereits Mitte des 14. Jahrhunderts findet sich in Boccaccios «Decameron» die folgende bekannte und wegweisende Kennzeichnung Giottos. Dieser habe, so heißt es in der fünften Novelle des sechsten Tags, ein derart außerordentliches Ingenium besessen,

dass es keinen Gegenstand der Natur gab, der Mutter aller Dinge und Werkmeisterin unter dem fortwährenden Kreislauf der Himmel, den er nicht mit dem Griffel, mit der Feder oder mit dem Pinsel so ähnlich hatte darstellen können, dass er nicht ähnlich, sondern vielmehr er selbst zu sein schien, dergestalt, dass der Gesichtssinn der Menschen getäuscht wurde, indem sie glaubten, es sei real [wahr], was er dargestellt hatte. Und deshalb kann man zu Recht sagen, dass er eine der Leuchten des Ruhmes von Florenz sei, denn er hat jene Kunst wieder ans Licht gebracht, die viele Jahrhunderte unter dem Irrtum derer begraben lag, die lieber etwas darstellten, um den Augen der Ignoranten zu schmeicheln, als dem Verstand der Gelehrten zu gefallen [...].⁵

Von ganz anderer Seite erklärt im Prinzip ähnlich Cennino Cennini (als Urenkelschüler Giottos) in seinem Malereitratat an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, es sei Giotto gewesen, der „die Malkunst vom Griechischen wieder ins Lateinische verwandelte [will sagen: von der byzantinischen Kunst sich abkehrte und wieder an die – auf italienischem Boden beheimatete – Antike anknüpfte] und sie zum gegenwärtigen Stand führte; und er übte die[se] Kunst mit größerer Vollkommenheit aus als irgend-einer zuvor.“⁶

5 [...] Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà'lla natura, madre di tutte le cose ed operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da' llui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E perciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni che piú a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote [...]. Giovanni Boccaccio: Il Decameron. Edizione critica. Hg. von ALDO ROSSI. Bologna 1977, VI, 5, S. 338; siehe dazu JULIUS SCHLOSSER: Zur Geschichte der Kunststoriographie. In: DERS.: Präludien. Vorträge und Aufsätze. Berlin 1927, S. 248–295 (zuerst erschienen: Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten. Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe. Jahrb. K. K. Zentral-Komm. Hist. Denkmale 4 [1910], S. 105–211, hier S. 118–133 und S. 163–179), hier S. 248–261; AUGUST BUCK: Zu Begriff und Problem der Renaissance. Eine Einleitung. In: Zu Begriff und Problem der Renaissance. Hg. von DEMS. Darmstadt 1969 (WdF. Band 204), S. 1–36, hier S. 5: „Damit [mit Boccaccios Äußerungen] erhält Giotto in der Kunst die gleiche Stellung wie Petrarca in der Literatur: Mit beiden beginnt eine neue Epoche.“ Siehe auch SCHWARZ und THEIS: Giottus pictor. Band 1 (wie Anm. 1), S. 70–76 und S. 348–352.

6 [...] il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di grecho in latino e ridusse al moderno, e ebe l'arte piú compiute ch'avessi mai piú nessuno. Cennino Cennini: Il libro dell'arte. Hg. von FABIO FREZZATO. Vicenza 3. Aufl. 2006 (1. Aufl. 2003), I, S. 63; siehe hier die ausführliche „Introduzione“, S. 11–54. Vgl. die Übersetzung: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdesa. Übers., mit einer Einleitung, Noten und Register versehen von ALBERT ILG. Wien 1871 (Quellenschr. für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Band 1), 1, S. 4f.; siehe dazu SCHWARZ und THEIS: Giottus pictor. Band 1 (wie Anm. 1), S. 336f.

Kurz zuvor wird Giotto von Filippo Villani, und damit nun von einem Historiker, in einen größeren entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang gebracht. In seiner Schrift «De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus» (1381–1390) erklärt Villani nach einem Hinweis auf die berühmten Maler und Bildhauer der Antike – Zeuxis, Apelles, Phidias, Praxiteles u. a. –, dass an dieser Stelle auch die herausragenden florentinischen Maler eingefügt werden sollten, da sie „die entkräftete und fast ganz ausgelöschte Kunst wieder zum Leben erweckt haben“.⁷ Nach vielen Jahrhunderten, in denen die griechische und lateinische – also die byzantinische und italienische – Kunst grober Unkenntnis unterlegen waren, sei unter denjenigen Florentinern, die eine Erneuerung herbeigeführt hatten, der erste Cimabue gewesen; die überlebte Malerei, die durch die Unwissenheit der Maler sowohl in kindischer Weise vom Naturvorbild abgewichen als auch wie zügellos lange umhergeschweift sei, habe er durch Kunstfertigkeit und Ingenium wieder zum Naturvorbild zurück geführt.⁸ Auf ihn folgte Giotto, der nicht nur den berühmten Malern des Altertums an Ruhmesglanz gleich zu stellen, sondern nach Kunstfertigkeit und Ingenium vorzuziehen sei; in ihre vormalige Würde und ihr hohes Ansehen habe er die Malerei wieder eingesetzt. Denn seine mit dem Zeichenstift geschaffenen Bilder stimmten so sehr mit den Formen der Natur überein, dass sie den Betrachtern zu leben und zu atmen scheinen. Dermaßen treffend habe er seine Abbilder verfertigt, dass sie aussehen, als würden sie reden, weinen, sich freuen und anderes mehr tun, nicht ohne Vergnügen für den Betrachter und zum Lob von Hand und Ingenium des Künstlers.⁹

Giotto war in der Tat, wenn man seine Malkunst einmal beiseite lässt, ein Mann von großer Einsicht und bewährt in vielen praktischen Dingen; überdies verfügte er über eine umfassende Kenntnis der Geschichte. Und so wurde er [mit seiner Kunst] ein Nachahmer [im Sinne von Konkurrent]

7 [...] *egregios pictores florentinos [...], qui artem exanguem et pene extinctam suscitaverunt*. Philippus Villani: *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*. Hg. von GIULIANO TANTURLI. Padua 1997 (Thesaurus mundi. Band 26), S. 411, siehe auch S. 152, S. 213, S. 463. Der hier wesentliche Abschnitt ist abgedruckt auch in: JULIUS VON SCHLOSSER: *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*. Wien 1896 (Quellenschr. für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Neue Folge. Band 7). ND Hildesheim u. a. 2. Aufl. 1986 (1. Aufl. 1976), Nr. 52, S. 370f.; siehe dazu SCHLOSSER: *Geschichte der Kunsthistoriographie* (wie Anm. 5), S. 261–270; BUCK: *Begriff* (wie Anm. 5), S. 6; MICHAEL BAXANDALL: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*. Oxford 1971 (Oxford-Warburg Studies), S. 66–78; SCHWARZ und THEIS: *Giottus pictor*. Band 1 (wie Anm. 1), S. 287–290.

8 *Inter quos primus Iohannes, cui cognomento Cimabue dictum est, antiquatam picturam et a nature similitudine ‚pictorum inscitia pueriliter discrepantem ad nature similitudinem‘ quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit*. Villani: *De origine* (wie Anm. 7), S. 411.

9 *Post hunc, strata iam in novis nivibus ‚via‘, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit. Huius enim figurate radio ymagines ita liniamentis nature conveniunt ut vivere et aërem spirare contuentibus videantur, exempla etiam actus gestusque conficere adeo proprie, ut loqui, flere, letari et alia agere non sine delectatione contuentis et laudantis ingenium manumque artificis prospectentur [...]*. Villani: *De origine* (wie Anm. 7), S. 411f.

der Dichtkunst insofern, als er nach dem Urteil derer, die es genau betrachten, das malt [das heißt in der Lage ist zu malen], was jene [die Dichter] nur sich ausdenken.¹⁰

Die zitierten Äußerungen von Villani, Cennino Cennini und Boccaccio gehören unüberhörbar in den Kontext des neuen humanistischen Geschichtsbewusstseins, das mit der Vorstellung einer Erneuerung oder Wiederbelebung namentlich von Literatur und Kunst zugleich gegenüber vorausgehenden Jahrhunderten, einer Epoche, in der eben diese Bereiche der Kultur vermeintlich darnieder lagen, sich abgrenzt, um stattdessen an die Errungenschaften der Antike anzuschließen. Entscheidend in unserem Zusammenhang ist nun, dass mit den zitierten Anschauungen schon gleichsam in der ersten Stunde, in der die Vorstellung einer Wiedergeburt auf die bildende Kunst bezogen wird – noch vor Leon Battista Alberti oder Lorenzo Ghiberti und lange vor Giorgio Vasari – alle zentralen Gesichtspunkte präsent sind, die im Folgenden, und zwar für ein halbes Jahrtausend, das Verständnis, die Beurteilung und die historische Ordnung der Kunst bestimmen sollten.

Das betrifft zunächst überhaupt den geschichtlichen Blick auf die Kunst, ihre Zusammenschau in einem historischen Rahmen, als einem Entwicklungsprozess; und es betrifft, unmittelbar damit verbunden, ihre Periodisierung anfangs in drei Epochen: die Kunst des Altertums, auf die eine ‚mittlere‘ Zeit (des Verfalls) – das ‚Mittelalter‘ – folgte, an die, als die gegenwärtige Zeitstufe, eine Wiedergeburt der Kunst – die ‚Renaissance‘¹¹ – sich anschloss. Zum dritten betrifft es die Auffassung der Kunst-

10 *Fuit sane Giottus, arte picture seposita, magni vir consilii et qui multarum ‚rerum‘ usum habuerit; hystoriarum insuper notitiam plenam habens, ita poesis extitit emulato, ut ipse pingere que ipsi fingere subtiliter considerantibus perpendatur.* Villani: De origine (wie Anm. 7), S. 412. Für Hilfe bei der genauen Übersetzung dieses Abschnitts – vor allem des letzten Halbsatzes – danke ich herzlich Herrn Prof. i. R. Dr. Fidel Rädle, Göttingen. Von erheblichen Belang ist das interpretierend-verdeutlichende „nur“ hinsichtlich des *fingere* der Dichter; dies trägt dem durch Jahrhunderte hindurch negativ beurteilten Schaffen der (heidnischen) Poeten als bloße *figmenta* Rechnung (siehe dazu LUDWIG GOMPF: *Figmenta poetarum*. In: *Literatur und Sprache im europäischen Mittelalter*. Festschrift für Karl Langosch zum 70. Geburtstag. Hgg. von ALF ÖNNERFORS u. a. Darmstadt 1973, S. 53–62). Wenn auch Giotto als *emulato* der Dichter dargestellt wird und damit zeitlich als der Erste unter denjenigen Malern bzw. bildenden Künstlern figuriert, deren Stellung durch die enge Beziehung zur Dichtkunst, im Sinne des *ut pictura poesis*, aufgewertet werden soll, scheint doch bei Villani zugleich noch ein ‚mittelalterlicher‘ Vorbehalt gegenüber dem Geschäft der Poeten in diesem *fingere* nachzuklingen. Villanis Formulierung bezeichnet damit gleichsam eine Wasserscheide nicht nur bei dem Zusammenhang zwischen Malerei und Dichtkunst in nachantiker Zeit, sondern auch bei der Bewertung des dichterischen Schaffens.

11 Zur Begriffsgeschichte siehe BUCK: Begriff (wie Anm. 5), bes. S. 7 und S. 9–17. Den Ausgangspunkt bildete hier Mitte des 14. Jahrhunderts Petrarcas Unterscheidung von drei Epochen: der Antike, einer Zeit der Finsternis (*tenebrae*) – die die Spätantike und das Mittelalter umfasst – und einer nur erst erhofften, kommenden „neuen Zeit“, mit der eine „geistige Wiedergeburt“ sich verbindet. Siehe dazu THEODOR E. MOMMSEN: Der Begriff des „finsternen Zeitalters“ bei Petrarca. In: Begriff. Hg. von BUCK (wie Anm. 5), S. 151–179 (zuerst erschienen: *Petrarch's Conception of the „Dark Ages“*. *Speculum* 17 [1942], S. 226–242), Zitate S. 166 und S. 176. Über das Aufkommen des Ausdrucks ‚Mittelalter‘ siehe

entwicklung als eines Fortschritts, den Villani deutlich in der Beziehung zwischen Cimabue und Giotto konstatiert. (Nur am Rande sei an Dantes Verse in der «Divina Commedia», Purg. XI, 94–96, erinnert, die zuvor bereits, wenn auch mit anderer Akzentsetzung, Cimabue und Giotto in Vergleich bringen und den Anknüpfungspunkt bilden für Boccaccio und Villani.¹²) Das Vorbild dafür bot Plinius der Ältere in seiner «Naturalis historia», in der zuvor schon die geschichtliche Entwicklung der Künste bei den Griechen als eine schrittweise vollzogene Erschließung der Bildmittel begriffen wird (wir kommen darauf zurück).¹³ Zum vierten betrifft es die Idee eines Fortschritts sogar über das geschätzte Vorbild der Antike hinaus; Villani stellt Giotto, mit welcher Überzeugung auch immer,¹⁴ über die berühmten Maler des Altertums, und auch Cennino Cennini spricht davon, dass Giotto *ebe l'arte più compiute ch' avessi mai più nessuno* – dass Giotto die Malerei mit größerer Vollkommenheit ausgeübt habe als irgendeiner zuvor. Vielfach wird diese Frage nach dem Vorrang der *antiqui* oder der *moderni* in den folgenden Jahrhunderten eine Rolle spielen. Es betrifft zum fünften, als zentralen Aspekt, die Gewissheit einer unverrückbaren künstlerischen Norm. Die Urteile aller drei Zeugen der ersten Stunde setzen, so unbestimmt sie noch sein mochte, eine normative Ästhetik *ante litteram*, das heißt die Vorstellung von Regeln, Gesetzmäßigkeiten bzw. einem künstlerischen Ideal, voraus, nach dem sichere Werturteile wie selbstverständlich gefällt werden konnten. Dies war in der Natur der Sache begründet, denn als eine der *artes mechanicae*, zu denen die Malerei, nicht anders als die übrigen bildenden Künste, nach mittelalterlichem Verständnis gehörte, wie als eine den *artes liberales* gleich gestellte Wissenschaft, ein von Villani

ebd., S. 177f. „Für die Humanisten des fünfzehnten Jahrhunderts [...] war die ‚neue‘ Ära tatsächlich ans Licht gekommen, und zwar durch die Werke der großen Künstler und Dichter des vierzehnten Jahrhunderts, unter ihnen Petrarca selbst.“ Ebd., S. 177f.

12 *Credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, e or ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura.* Siehe dazu SCHLOSSER: Geschichte der Kunsthistoriographie (wie Anm. 5), S. 248f.; MAURIZIO BONICATTI: Giotto. In: Enciclopedia Dantesca. Hg. von UMBERTO BOSCO Band 3. Rom 1971, S. 176–178; SCHWARZ und THEIS: Giottus pictor. Band 1 (wie Anm. 1), S. 45–47 und S. 359f. (danach das Zitat); hier findet sich folgende bemerkenswerte Feststellung über die Nennung Giottos an dieser Stelle: „Vielleicht war Dantes Terzine bei aller Indifferenz gegenüber der Leistung des Malers für Giottos Andenken wichtiger als sämtliche Bilder, die er je gemalt hat.“ Ebd., S. 47.

13 Genauer sieht BAXANDALL: Giotto (wie Anm. 7), S. 77, „Pliny’s account of the relation between Apollodorus and Zeuxis“ als Villanis „model for saying how Cimabue stood to Giotto.“ Vgl. C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturalis historiae libri XXXVII – Naturkunde. Lateinisch – deutsch, Band 35: Farben, Malerei, Plastik. Hg. von RODERICH KÖNIG in Zusammenarbeit mit GERHARD WINKLER. Düsseldorf u. a. 2., überarb. Aufl. 1997 (1. Aufl. 1978), 60f., S. 54f.

14 BAXANDALL: Giotto (wie Anm. 7), S. 72, erklärt nachdrücklich, dass es sich bei diesem Lob um einen – von Villani selbst mehrfach gebrauchten – humanistischen Topos handele. Inwieweit die Aussage sich damit relativiert, bleibt eine Frage. Im Übrigen fehlte Villani allerdings jede Möglichkeit, im Hinblick auf die Qualität der antiken Malerei ein begründetes Urteil zu fällen.

bereits ausdrücklich vertretener Anspruch, war die Malerei, wie die anderen Künste, an Regeln welcher Art auch immer *per definitionem* gebunden.¹⁵

Sechstens betrifft es, als eines der Hauptkriterien dieser normativen Ästhetik, die naturalistische, ja illusionistische Darstellungsform. Boccaccio und Villani gleichermaßen streichen mit dem denkbar größten Nachdruck Giotto's Vermögen der Augentäuschung als wesentlichen Beleg seiner Kunstfertigkeit und seines Ingeniums heraus. Die antike Herkunft dieses Topos, der geradezu mit Penetranz das Künstlerlob der folgenden fünf Jahrhunderte durchzieht, ist bekannt, und es genügt, auf den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios zu verweisen – von denen jener mit gemalten Trauben die Vögel, dieser mit einem gemalten Vorhang sogar seinen Kollegen zu täuschen vermag – oder auf das von Apelles gemalte Pferd, bei dessen Anblick lebende Pferde zu wiehern beginnen, anders als vor Pferdebildern der Künstlerkollegen, deren nachrangiges Genie damit erwiesen sein soll.¹⁶ Als Maßstab des künstlerischen Vermögens bereits in der Antike war ungeachtet ihres topischen Charakters die überzeugende Wirklichkeitsschilderung mit Boccaccio und Villani in den Kreis der Anforderungen auch an die nachmittelalterliche Kunst einbezogen. Man sollte betonen, dass die mit dieser naturalistisch-illusionistischen Wiedergabe engstens verbundene Vorstellung einer (scheinbar realen) Präsenz der dargestellten Personen und Dinge keineswegs notwendig an genau diese Darstellungsform einer augentäuschenden Mimesis geknüpft ist. Die nach heutigen Begriffen eher zeichenhafte oder stilisierte Bildform im frühen und hohen Mittelalter brachte das damit Bezeichnete in den Augen der Zeitgenossen ohne Zweifel nicht minder ‚real‘ zur Anschauung (eher sogar in höherem Grade).¹⁷ Wichtig ist hier nur, dass im 14. Jahrhundert in der Kunsttheorie und Kunstgeschichtsschreibung der Grad an Naturalismus bei der bildlichen Darstellung ein wesentliches Kriterium nicht nur der chronologischen Ordnung in der Entwicklungsgeschichte der Kunst als einer Geschichte des künstlerischen Fortschritts, sondern dass er ein maßgebliches ‚objektives‘ Qualitätskriterium bildet.

15 Villani: De origine (wie Anm. 7), S. 412, erklärt: *[...] extimantibus multis [...] pictores non inferiores ingenii his quos liberales artes fecere magistros, cum illi artium precepta scripturis demandata studio atque doctrina percipiant, hii solum ab alto ingenio tenacique memoria que in arte sentiant exigant.* „[...] nach der gar nicht abwegigen Ansicht Vieler haben die Maler kein geringeres Ingenium als diejenigen, die über das Studium der ‚artes liberales‘ zu Magistern geworden sind, weil nämlich diese sich die in [Lehr-]Büchern niedergelegten Regeln ihrer Disziplinen durch Studium und Unterricht aneignen [können], jene jedoch nur aus der Tiefe ihres Ingeniums und aus dem Vermögen fest haftender Erinnerung das heraus treiben [zum Ausdruck bringen können], was sie in ihrer Kunst empfinden“ (Übersetzung Fidel Rädle, Göttingen). Siehe dazu SCHLOSSER: Geschichte der Kunsthistoriographie (wie Anm. 5), S. 265; BAXANDALL: Giotto (wie Anm. 7), S. 70f. Hier der Verweis auf Isidor von Sevilla, der erklärt: *Ars vero dicta est, quod artis praeceptis regulisque consistat.* Isidor von Sevilla: Etymologiarum sive originum libri XX. Hg. von W. M. LINDSAY, 2 Bd.e. Oxford 1966 (1. Aufl. 1911), Band 1, I, 1, 2.

16 Plinius Secundus: Naturalis historia (wie Anm. 13), 65f., S. 56–59, 95, S. 76f.

17 Vgl. ERNST KRIS und OTTO KURZ: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von ERNST H. GOMBRICH. Frankfurt a. M. 1980 (zuerst erschienen: Wien 1934), S. 106f.

Ein siebenter und letzter Aspekt, der in den Äußerungen der drei Zeugen zu fassen ist, betrifft die Beziehung der Malerei zur Dichtkunst, wie sie gekennzeichnet ist durch das Horazische *ut pictura poesis* («Ars poetica», 361) und das durch Plutarch («Moralia», 18A, 346F–347A und 748A) überlieferte Wort des Simonides von Keos, dass die Malerei eine stumme Dichtung (wie die Dichtkunst eine sprechende Malerei) sei.¹⁸ Ausdrücklich erklärt Cennino Cennini, dass die Malerei den zweiten Rang nach der Wissenschaft verdiene und von der Poesie gekrönt werden müsse, und zwar aus dem Grund, dass sie nicht anders als die Dichtkunst mit aller Freiheit nach ihrer Phantasie Gestalten bilden könne.¹⁹ Villani spricht von Giotto geradezu als *emulator* der Dichtkunst, der, als *pictor doctus* (auch wenn nicht schon dieser Begriff fällt), durch umfassende Bildung und Erfahrung sich hervorgetan habe, *ut ipse pingere que ipsi fingere subtiliter considerantibus perpendatur*.²⁰

Mit diesen sieben Gesichtspunkten sind im Moment der nachmittelalterlichen (Wieder-)Vergeschichtlichung der Kunst diejenigen Faktoren und Kriterien an die Hand gegeben, mit deren Hilfe das Kunstgeschehen zu ordnen, die Kunstproduktion zu beurteilen und zu klassifizieren war. Weit über Boccaccio, Cennino und Villani hinaus gehen, was die Historiographie wie die Theoriebildung angeht, wenig später schon Lorenzo Ghiberti und Leon Battista Alberti. Erstmals Ghiberti zieht in seinen drei Bücher umfassenden «Commentarii» die antike Künstlergeschichte in seine Entwicklungsgeschichte der Kunst mit ein und verknüpft sie mit deren Erneuerung in jüngster Vergangenheit.

Nach einer Schilderung der Hauptmeister des Altertums im ersten Buch hebt das zweite (um 1447/1448) an mit dem Hinweis auf die Diskreditierung der antiken Skulpturen und Malereien als Götzenbilder. Die Rede ist von dem Verlust unzähliger herausragender Werke, aber auch von kunsttheoretischen Schriften und Regelwerken; *così finì l'arte statuaria e la pictura et [sic] ogni doctrina che in essa fosse fatta*.²¹ 600

¹⁸ Siehe dazu RENNELAER W. LEE: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*. New York 1967 (zuerst erschienen in: *Art Bull.* 22 [1940], S. 197–269); HUBERT LOCHER: *Ut pictura poesis*. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hg. von ULRICH PFISTERER. Stuttgart/Weimar 2., erw. und aktual. Aufl. 2011 (1. Aufl. 2003), S. 454–459.

¹⁹ *E con ragione merita metterla [die Malerei] a sedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza per una che à, il fa degno e libero di potere comporre e llegare insieme sì e nno come gli piacìe, secondo suo volontà. Per lo simile, al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo mezzo cavallo, sì chome gli piace, secondo suo fantasia*. Cennino: *Il libro dell'arte* (wie Anm. 6), 1, S. 62; dazu die Übersetzung: Ders.: *Das Buch von der Kunst* (wie Anm. 6), 1, S. 4. Den Bezug bildet Horaz: *Ars poetica*, 1–13. Siehe dazu SCHLOSSER: *Geschichte der Kunsthistoriographie* (wie Anm. 5), S. 265f.; JULIUS SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wien 1924. ND 1985, S. 79f.

²⁰ Siehe oben Anm. 10.

²¹ Lorenzo Ghiberti: *I commentarii*. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333. Introduzione e cura di LORENZO BARTOLI. Florenz 1998 (Biblioteca della Scienza Italiana. Band 17), II. *Arte moderna*, I. 1., S. 83. Die hier wesentlichen Abschnitte sind abgedruckt auch in: SCHLOSSER: *Quellenbuch* (wie Anm. 7), Nr. 54, S. 373–384; zur Datierung siehe SCHWARZ und THEIS: *Giottus pictor*. Band 1 (wie Anm.

Jahre habe die Kunst in der Folge darnieder gelegen, ehe die *Greci* – die byzantinischen Künstler – mit aller Ungeschicklichkeit (*debilissimamente*) die Malerei wieder aufgenommen und Werke von großer Ungeschlachtheit (*con molta rozesa*) hervorgebracht hätten. Von Neuem habe sich dann die Malerei jedoch erhoben in *Etruria* – in der Toskana – mit Giotto, auf dessen Talent Cimabue aufmerksam geworden sei, als er den Knaben am Wegesrand sitzen und ein Schaf nach der Natur auf eine Steinplatte (*lastra*) zeichnen sah.²² Kennzeichnend für Ghibertis Darstellung ist die gegenüber seinen Vorgängern ausführlicher entfaltete und genauer begründete Periodisierung der Kunstgeschichte in drei Epochen mit einer Zeit des Niedergangs zwischen einer Blütezeit der Kunst in der Antike und einer Zeit der Erneuerung seit dem späten Duecento; des Weiteren die klar formulierte Überzeugung von *regole* und *doctrine* als Grundlagen rechter Kunstübung, und das heißt von Normen auch zur Beurteilung der Ergebnisse; dann die selbstverständliche Orientierung am Naturvorbild – darauf zielt programmatisch die Anekdote des ‚nach dem Leben‘ zeichnenden jungen Giotto –, die Ausrichtung mithin auf eine naturalistische Wirklichkeitsschilderung. Aber kennzeichnend ist auch die Auflistung verschiedenster Wissenschaften (*arti liberali*), von der Grammatik über die Medizin bis hin zur *Teorica disegno* und Arithmetik, bereits auf den ersten Seiten des ersten Buches,²³ die ein Maler und ein Bildhauer beherrschen müssten, und die nachdrückliche (dabei abermals topische) Feststellung schließlich, dass bereits Giottos Schüler *furono tutti dotti al pari delli antichi Greci*;²⁴ damit ist zum Ausdruck gebracht, dass die Erneuerung der Kunst mit erstaunlicher Schnelligkeit die Errungenschaften der Antike zurück gewonnen habe.

Die überragende Gestalt in der Kunsttheorie des Quattrocento ist Leon Battista Alberti, dessen Traktate über die Architektur, die Malerei und die Bildhauerkunst – die beiden letztgenannten zehn bis fünfzehn Jahre vor Ghibertis «Commentarii» – in vielfältiger Hinsicht Aufschluss geben über das Kunstverständnis der Frührenaissance.²⁵ An dieser Stelle genügt es, einige Gesichtspunkte herauszuheben, mit denen Alberti, durchaus im Anschluss an seine Vorläufer, die Prämissen der Kunst

1), S. 294; dazu PETER MURRAY: Ghiberti e il suo secondo ‚Commentario‘. In: Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (18.–21.10.1978), 2 Bd.e. Florenz 1980, Band 2, S. 283–292; JANICE L. HURD: The Character and Purpose of Ghiberti’s Treatise on Sculpture. In: ebd., Band 2, S. 293–315; GERDA S. PANOFKY: Ghiberti, Alberti und die frühen Italiener. In: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. Hgg. von PETER GANZ u. a. Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen. Band 4), S. 1–28; siehe auch Giorgio Vasari: Das Leben des Lorenzo Ghiberti. Neu ins Deutsche übersetzt von VICTORIA LORINI. Hg., kommentiert und eingeleitet von BIRGIT WITTE. Berlin 2011, Bibliographie, S. 85–91.

²² Ghiberti: I commentarii (wie Anm. 21), II. Arte moderna, II. 1., S. 83; zu dieser Schilderung der ‚Entdeckung‘ Giottos siehe KRIS und KURZ: Legende (wie Anm. 17), S. 46–51, sowie SCHWARZ und THEIS: Giottus pictor. Band 1 (wie Anm. 1), S. 14–18 und S. 291–294.

²³ Ghiberti: I commentarii (wie Anm. 21), I. Arte antica, II. 1., S. 46.

²⁴ Ghiberti: I commentarii (wie Anm. 21), II. Arte moderna, II. 1., S. 84.

²⁵ Zu Alberti siehe als Gesamtdarstellung ANTHONY GRAFTON: Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance. Berlin 2002 (zuerst erschienen: Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance. New York 2000), bes. S. 161–216.

und deren Beurteilungskriterien definiert und präzisiert. Zunächst war auch Alberti von einer Erneuerung der Künste in seiner Zeit durchdrungen. Ohne dass diesmal von Cimabue oder Giotto die Rede wäre, erklärt er im Prolog der italienischen Fassung seines Malereitraktats, in einem an Filippo Brunelleschi gerichteten Schreiben 1436, seine vormalige Auffassung, dass „viele hervorragende und göttliche Künste und Wissenschaften“, die die „Alten“ gepflegt hätten, darunter die Malerei, Bildhauerei und Architektur, inzwischen „fast gänzlich verloren“ seien.²⁶ Angesichts von Brunelleschi, Donatello, Masaccio und anderen findet er jedoch „eine zu jeder rühmenswerten Tat bereite schöpferische Fähigkeit“, die keiner der früher existierenden „alten und berühmten in diesen Künsten hintanzusetzen“ sei.²⁷ Vor allem von Bedeutung ist dann die von Alberti definierte Aufgabe des Malers,

jeden beliebigen gegebenen Körper so auf einer Fläche mit Linien und Farben zu zeichnen und zu malen, dass – aus einem bestimmten Abstand und bei einer bestimmten, im voraus zugewiesenen Stellung des Zentralstahls [gemeint ist die in einem zentralperspektivisch konstruierten Bildraum lotrecht auf den Fluchtpunkt ausgerichtete Blickachse] – alles, was man gemalt sieht, plastisch und dem gegebenen Körper vollkommen ähnlich erscheint.²⁸

Entsprechend wird die Fläche eines Gemäldes „gewissermaßen als offenstehendes Fenster“ begriffen (*quod quidem mihi pro aperta fenestra est*).²⁹ Auch für die Bildhau-

26 [...] *che tante ottime e divine arti e scienze, quali per loro opere e per le istorie veggiamo copiose erano in que' vertuosissimi passati antiqui, ora cos siano mancate e quasi in tutto perdute: pittori, scultori, architetti [...]*. Leon Battista Alberti: Prologus der italienischen Fassung von ‚Della Pittura‘. In: Ders.: De statua. De pictura. Elementa picturae – Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Hgg., eingeleitet, übers. und kommentiert von OSKAR BÄTSCHMANN und CHRISTOPH SCHÄUBLIN, unter Mitarbeit von KRISTINE PATZ. Darmstadt 2000, S. 363–365, hier S. 363f.; dazu – neben Bättschmanns Einleitung in der Textausgabe – BAXANDALL: Giotto (wie Anm. 7), S. 121–139; PANOFKY: Ghiberti (wie Anm. 21), bes. S. 1–14.

27 [...] *compresi in molti [...] essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti*. Alberti: Prologus (wie Anm. 26), S. 363f. Pfisterer macht darauf aufmerksam, dass für den „Beginn der Renaissance [...] drei Modelle diskutiert [wurden]: Das erste ließ sie mit Giotto einsetzen, das zweite mit den Künstlern des frühen 15. Jahrhunderts. Das dritte ging von einem unabhängigen Neuanfang von Malerei und Skulptur aus, mit Giotto im 14. Jahrhundert und Donatello im 15. Jahrhundert als jeweiligen Begründern. Erst Vasaris Entwurf in der Einleitung zu seinen ‚Viten‘ sollte diese verschiedenen Vorstellungen dann erfolgreich vereinen und zugleich ersetzen [...]“. Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen. Hg. von ULRICH PFISTERER. Stuttgart 2002, S. 84. Während Ghiberti dem ersten Modell folgt, vertritt Alberti das zweite; das dritte findet sich bei Alamanno Rinuccini (1473), siehe dazu unten Anm. 38. Dass Alberti „sich eines Renaissance-Standpunktes bewußt war“, wird allerdings von Gerda S. Panofsky bezweifelt. PANOFKY: Ghiberti (wie Anm. 21), S. 11, Anm. 54; siehe auch S. 10 und S. 14.

28 Leon Battista Alberti: De pictura – Die Malkunst. In: Ders.: De statua. De pictura. Elementa picturae (wie Anm. 26), S. 193–333, hier 52, S. 293, der lateinische Text ebd., S. 292; zur Datierung in die Jahre um 1435/1436 siehe auch S. 317f.

29 Alberti: De pictura (wie Anm. 28), 19, S. 224f.; siehe dazu GERD BLUM: ‚Fenestra prospectiva‘. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino. In: Leon

erei gilt, dass sie Werke zu schaffen habe, die „dem Betrachter so erscheinen, dass er den Eindruck gewinnt, sie seien den tatsächlichen Körpern in der Natur vollkommen ähnlich.“³⁰ Ausdrücklich wird damit ein geradezu augentäuschender Naturalismus als Forderung und damit als Maßstab der Kunstleistung aufgestellt (auf der Grundlage weiterhin der antiken Kunstliteratur).

Mehr noch als auf die naturgetreue Wiedergabe hat der Künstler für Alberti aber auf die Schönheit zu achten. Über den Maler heißt es, er müsse „in erster Linie sein Streben und seinen Fleiß darauf richten, Schönheit wahrzunehmen, festzuhalten und wiederzugeben.“³¹ Verfehlen dürfe er nicht „jene Idee der Schönheit, welche selbst die Kenntnisreichsten kaum deutlich zu unterscheiden vermögen“ (*pulchritudinis idea quam peritissimi vix discernunt*).³² Naturalistisch, ja illusionistisch soll mithin die sichtbare Wirklichkeit vor Augen gebracht werden, zugleich aber kraft einer dem Künstler innewohnenden (erworbenen oder angeborenen) Idee der Schönheit überhöht oder idealisierend zur Erscheinung kommen. Schließlich – und das ist der dritte Gesichtspunkt, der hier vor allem von Interesse ist – soll der Maler seine Aufmerksamkeit vornehmlich auf die Darstellung einer *historia*, eines szenisch-bewegten Figurenbildes, richten; damit erreiche sein Werk den Gipfel, vorausgesetzt diese *historia* besitzt „die ganze Fülle und Erlesenheit der Dinge“ (*omnis rerum copia et elegantia*).³³ Die enge Verbindung zwischen Malerei bzw. den bildenden Künsten allgemein und der Dichtkunst oder überhaupt der Literatur erfährt damit eine nachdrückliche Bekräftigung (wobei die Unterschiede etwa gegenüber Cennino Cennini hier keine Rolle spielen).³⁴ Die vielfältigen Kenntnisse und Fertigkeiten, die nach

Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker. Hgg. von JOACHIM POESCHKE und CANDIDA SYNDIKUS. Münster 2008, S. 77–122.

30 Leon Battista Alberti: De statua – Das Standbild. In: Ders.: De statua. De pictura. Elementa picturae (wie Anm. 26), S. 141–191, hier 2, S. 145, der lateinische Text ebd., S. 144; zur Datierung um 1434/1435 siehe auch S. 183f.

31 Alberti: De pictura (wie Anm. 28), 55, S. 299, der lateinische Text ebd., S. 298.

32 Alberti: De pictura (wie Anm. 28), 56, S. 300f.; zur „Idee der Schönheit“ siehe ERWIN PANOFSKY: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin 7. Aufl. 1993 (1. Aufl. 1924); ANDREAS BEYER: Idea. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Hg. von PFISTERER (wie Anm. 18), S. 189–192.

33 Alberti: De pictura (wie Anm. 28), 60, S. 306f.; siehe dazu BAXANDALL: Giotto (wie Anm. 7), S. 135–139; KRISTINE PATZ: Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘. Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986) S. 269–287, bes. S. 285–287; Alberti: De statua. De pictura. Elementa picturae (wie Anm. 26), Einleitung, S. 87–94. Hier definiert Bächtelmann *historia* als eine „zusammenhängende Szene mit menschlichen Figuren in körperlicher und seelischer Bewegung im Raum“ (S. 88). Wenn der Begriff folglich nicht mit dem des Historienbildes gleichgesetzt werden darf und theoretisch auch Genreszenen damit zu bezeichnen wären, so sind tatsächlich doch Themen gemeint, die der später sogenannten Historienmalerei entsprechen. Patz, S. 287, erklärt zu Recht, dass Alberti in jedem Fall historisch „mit seiner Grundlegung zur *historia* und unter Einbezug des Begriffes selbst den Beginn jener Entwicklung [markiert], in der sich das Historienbild als wichtigste und damit auch als höchste Gattung der Malerei für nahezu drei Jahrhunderte etablieren konnte.“

34 Siehe dazu Alberti: De statua. De pictura. Elementa picturae (wie Anm. 26), Einleitung, S. 98.

Albertis Verständnis ein Künstler besitzen muss – ausführlich wird dies im Hinblick auf den Maler dargelegt –, die von ihm geforderte Geistes-, aber auch Herzensbildung können hier auf sich beruhen. Entscheidend in unserem Zusammenhang sind die Kriterien zur Beurteilung eines Kunstwerks, die wie selbstverständlich auf einer normativen Ästhetik beruhen, auf der Überzeugung von feststehenden Regeln und Erfordernissen, die ein Künstler zu beachten habe.

II

Auf dem Fundament der kunsttheoretischen und kunst- bzw. künstlergeschichtlichen Überlegungen der Antike wie der Frührenaissance steht das bekannteste und wirkmächtigste Ordnungsmodell der neueren Kunstgeschichte, das sich in den umfangreichen «Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori» von Giorgio Vasari findet (1550; erweiterte und überarbeitete Auflage 1568).³⁵ In monumentaler und ausdifferenzierter Form wird hier diejenige Geschichtskonzeption vorgetragen, die im Prinzip bereits bei Boccaccio, Cennino Cennini und Villani begegnet. Rund 200 Jahre nach Boccaccio und 150 Jahre nach Villani hat die Entwicklungsgeschichte der Kunst in drei großen Epochen – einer Zeit der Blüte in der Antike, des Verfalls im ‚Mittelalter‘ und der Wiedergeburt im späteren 13. und frühen 14. Jahrhundert – die Qualität einer geradezu selbstverständlichen Überlieferung erlangt. Über seine Vorgänger hinaus, die namentlich von Plinius die Vorstellung einer schrittweise erreichten Vervollkommnung der Künste übernommen und auf die Zeit der Erneuerung – auf das Verhältnis zwischen Cimabue und Giotto zunächst – übertragen hatten, unternimmt es Vasari nun, zweieinhalb Jahrhunderte nach diesen Anfängen der Regeneration, diese dritte Epoche ihrerseits als eine Entwicklungsgeschichte in drei Stufen des Fortschritts, das heißt in ‚Unterepochen‘, zu gliedern. Genauer ist von „drei Abschnitte[n] oder Zeitalter[n]“ (*tre parti, o vogliamole chiamare età*) der *rinascita* die Rede,³⁶

³⁵ Zu Vasari siehe als Gesamtdarstellungen T. S. R. BOASE: Giorgio Vasari. The Man and the Book. Princeton, New Jersey 1979, bes. S. 43–72; PATRICIA LEE RUBIN: Giorgio Vasari. Art and History. New Haven/London 1995; GERD BLUM: Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie. München 2011, bes. S. 144–164 und S. 182–188, mit weiterer Literatur.

³⁶ Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567. Übers. von LUDWIG SCHORN und ERNST FÖRSTER, neu hg. und eingeleitet von JULIAN KLIEMANN, 6 Bd.e. Worms 2. Aufl. 1988 (1. Aufl. 1983; zuerst erschienen: Stuttgart/Tübingen 1832–1849), Band 2, 1, S. 5; Giorgio Vasari: Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di ROSANNA BETTARINI. Commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 Bd.e. Florenz 1966–1987, Band 3, Text (1971), S. 5 (zitiert wird hier und im Folgenden nach der Ausgabe von 1568); siehe auch Giorgio Vasari: Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien. Neu übers. von VICTORIA LORINI. Hg., eingeleitet und kommentiert von MATTEO BURIONI und SABINE FESER. Berlin 2004; dazu SVETLANA LEONTIEF ALPERS: ‚Ekphrasis‘ and Aesthetic Attitudes in Vasari’s ‚Lives‘. Journal of

deren Zahl aus den Jahrhunderten vom Trecento bis zum Cinquecento sich zwanglos ergeben mochte und sachlich zu begründen war, auch eine schöne Analogie zu den drei ‚Großepochen‘ bildete; darüber hinaus aber stellte dies ein sinnbildlich aufgeladenes Gliederungsschema dar (man denke nur an die Heilsepochen *ante legem, sub lege* und *sub gratia*), das vorzüglich geeignet war, um die Entwicklung von einer Zeit der Anfänge und der Verheißung bis zu der der Vollendung und Erfüllung zu strukturieren.

Klarer geordnet als bei Plinius erscheint damit die Entwicklungsgeschichte der Kunst, die Geschichte ihres Fortschritts, bei Vasari; aber auch die Errungenschaften im Laufe der Zeit werden systematischer erfasst. Die Rede ist nicht von Einzelleistungen, etwa wer als erster Maler Mann und Frau unterschiedlich dargestellt oder als erster Verkürzungen wiedergegeben, wer zuerst den Gesichtsausdruck differenziert oder zuerst Symmetrie in seine Bilder gebracht habe.³⁷ Vielmehr geht es Vasari darum zu zeigen, wie in den verschiedenen Bereichen der bildenden Kunst – der Erfindung, der Zeichnung, den Proportionen der Figuren etc. – im Hinblick auf *a priori* bestehende Erfordernisse, das heißt durch die Arbeit der einzelnen Künstler an einer gemeinschaftlichen Aufgabe, nämlich der Verwirklichung eines Ideals oder einer Norm,³⁸ sukzessive die Perfektionierung der Künste erreicht wurde. Kennzeichnend auch für Vasari bleibt die selbstverständliche Überzeugung von bestimmten Bedingungen, unter denen nur ein Werk der Kunst zur Vollkommenheit gelangen konnte. Entsprechend werden in seinen Viten in einleitenden, übergreifenden Abschnitten die jeweiligen Leistungen in den drei Zeitaltern der *rinascita* resümiert.

Noch weit von der Vollendung entfernt seien die Künste in dem ersten Zeitalter gewesen; „wenn auch Einiges an ihnen gut war, so verband sich damit doch noch so viel Unvollkommenes, daß fürwahr jener Zeit an sich kein sonderliches Lob

the Warburg and Courtauld Institutes 23 (1960) S. 190–215; HANS BELTING: Das Ende der Kunstgeschichte? München/Berlin 1983, S. 63–91 (Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?; zuerst erschienen in: Historische Prozesse. Hgg. von KARL-GEORG FABER und CHRISTIAN MEIER. München 1978, S. 98–126); JULIAN KLIEMANN: Giorgio Vasari. Kunstgeschichtliche Perspektiven. In: Kunst. Hgg. von GANZ u. a. (wie Anm. 21), S. 29–74; Le ‚Vite‘ del Vasari. Genesi, topoi, ricezione – Die ‚Vite‘ Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption. Hgg. von KATJA BURZER u. a. Venedig 2010 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz. Max-Planck-Institut. Band 14), mit zahlreichen hier einschlägigen Beiträgen und weiterer Literatur; zum Begriff der *rinascita* vgl. BUCK: Begriff (wie Anm. 5), S. 10f.; zu dem dreistufigen Geschichtsmodell siehe bes. GERD BLUM: Provvidenza e progresso. La teologia della storia nelle ‚Vite‘ vasariane. Con alcune considerazioni su periodizzazione e paginatura nella Torrentiniana. In: Le ‚Vite‘. Hgg. von BURZER u. a. (wie Anm. 36), S. 131–152; BLUM: Vasari (wie Anm. 35), S. 187.

³⁷ Plinius Secundus: *Naturalis historia* (wie Anm. 13), 56, S. 50–53, 58, S. 52f., 67, S. 58f.

³⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang ERNST H. GOMBRICH: Der Fortschrittsgedanke im Kunstleben der Renaissance. In: DERS.: Norm und Form. Stuttgart 1985 (Zur Kunst der Renaissance. Band 1), S. 11–23 und S. 174–179 (zuvor erschienen: *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*. In: DERS.: Norm and Form. London 1966 [Studies in the Art of the Renaissance. Band 1], S. 1–10 und S. 137–140).

zukommt.“³⁹ Einigen Ruhm gönnt Vasari den Werken dieser Zeit dennoch, weil sie am Anfang desjenigen Weges stehen, „der zum Besseren führte“. Anerkannt wird mithin ihre geschichtliche Bedeutung, während sie kaum Beifall verdienen würden, „wenn man sie nur streng nach den Regeln der Kunst beurtheilen wollte.“⁴⁰ Für die Malerei, und genauer für Giotto, konstatiert Vasari etwa, dass dessen Figuren, verglichen mit denen der älteren Zeit, anmutigere Gesichter, schönere Stellungen, eine größere Lebendigkeit und in den Gewändern einen natürlicheren Faltenwurf aufwiesen.⁴¹ Im zweiten Zeitalter – dem Quattrocento – seien dann die Werke besser, „mit mehr Erfindung und Zeichnung, mit schönerer Manier und größerem Fleiße ausgeführt, und die alterthümliche Rohheit und die plumpen Mißverhältnisse verbannt“,⁴² die man zuvor noch habe beobachten können. Doch erst im dritten Zeitalter habe die Kunst „gethan, was in Nachbildung der Natur zu leisten vergönnt ist“, und sei „so hoch gestiegen, daß man eher befürchten müsse, sie werde wieder sinken, als daß man hoffen dürfe, sie könne zu noch höherer Vollendung gelangen.“⁴³ Die Qualitätskriterien, nach denen Vasari diese Vollkommenheit bemisst, sind nach wie vor eine naturalistische Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit, namentlich eine korrekte Zeichnung, anatomische Richtigkeit bei den Figuren (um deren Darstellung in ‚Historien‘ es selbstverständlich in erster Linie geht) und ein schöner Faltenwurf in den Gewändern, dann aber eine idealisierende Übersteigerung des Naturvorbilds durch eine Manier – eine stilistische Form –, die das Vollkommene aus den schönsten Vorbildern vereint (in Geltung bleibt mithin die „Idee der Schönheit“), Anmut und Lebendigkeit, Mannigfaltigkeit in verschiedener Hinsicht, ein reizvolles Kolorit und eine gelungene Anordnung der Bildgegenstände, schließlich „eine gewisse Freiheit, die, ohne Regel zu seyn, durch die Regel geordnet ist und bestehen kann ohne Verwirrung zu veranlassen und die Ordnung zu verderben.“⁴⁴ Erreicht hatte die Vollkommenheit in der Malerei für Vasari

³⁹ Vasari: *Leben* (wie Anm. 36), Band 2,1, S. 5. [...] *come elle [arti] abbiano avuto qualcosa di buono, essere stato acompagnato da tanta imperfezzione, che e' non merita per certo troppa gran lode [...]*. Vasari: *Le vite* (wie Anm. 36), Band 3, Text, S. 6.

⁴⁰ Vasari: *Leben* (wie Anm. 36), Band 2,1, S. 5. [...] *ancora che, per aver dato principio e via e modo al meglio che seguitò poi, se non fusse altro, non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse*. Vasari: *Le vite* (wie Anm. 36), Band 3, Text, S. 6.

⁴¹ Vasari: *Leben* (wie Anm. 36), Band 2,1, S. 10f.; Vasari: *Le vite* (wie Anm. 36), Band 3, Text, S. 12.

⁴² Vasari: *Leben* (wie Anm. 36), Band 2,1, S. 5. *Nella seconda [età] poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nell'invenzioni e nel condurle con più disegno e con miglior' maniere e con maggior diligenza, e così tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva recata adosso*. Vasari: *Le vite* (wie Anm. 36), Band 3, Text, S. 6.

⁴³ Vasari: *Leben* (wie Anm. 36), Band 2,1, S. 6. [...] *che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare abasso che sperare oggimai più augumento*. Vasari: *Le vite* (wie Anm. 36), Band 3, Text, S. 7.

⁴⁴ Vasari: *Leben* (wie Anm. 36), Band 3,1, S. V–XIII; das letzte Zitat ebd., S. VIII f.; Vasari: *Le vite* (wie Anm. 36), Band 4, Text (1976), S. 4f. [...] *nella regola una licenzia, che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine [...]*. Ebd., S. 5.

insbesondere Raffael, der aus Natur und Kunst das Beste gewählt und vereinigt, und der damit die Natur besiegt und die größten Meister des Altertums, Apelles und Zeuxis, übertroffen habe.⁴⁵ Der Preis vor allen Künstlern, vor den lebenden und den toten, wird jedoch Michelangelo vindiziert, und zwar in der Architektur, der Skulptur und der Malerei gleichermaßen.⁴⁶

Ein Äußerstes war damit gesagt; die Fortschrittsgeschichte der Kunst in der dritten ‚Großepoche‘, der Epoche ihrer Wiedergeburt, war in drei Zeitaltern mit einer fortwährenden Progression vom Guten zum Besseren zu einem Ziel gelangt. Sie erreichte die höchste Vollkommenheit, die nach festen Kriterien zu beurteilen war, nach einer Norm, die sich im Hinblick auf die bildenden Künste kurz als idealisierender Naturalismus, als eine ins Ideal-Schöne gesteigerte Wirklichkeitsschilderung beschreiben lässt. Und sie betraf vor allem die narrative, figürliche Darstellung, die in geschwisterlicher Beziehung zur Dichtkunst, zur Literatur stand. In dieser geschichtlichen, oder richtiger: in dieser von ihm selbst in dieser Weise Mitte des 16. Jahrhunderts definierten Situation musste Vasari konstatieren, dass man nun eher zu befürchten habe, die Kunst „werde wieder sinken, als daß man hoffen dürfe, sie könne zu noch höherer Vollendung gelangen.“⁴⁷ Zugleich stellte er fest, dass die von ihm im Folgenden (in Form von Künstlerbiographien) beschriebene Entwicklungsgeschichte der *rinascita* ihre Parallelen in anderen Zeiten, nämlich in der Antike, habe; die von Plinius geschilderte Fortschrittsgeschichte der Künste im Altertum gliederte Vasari ihrerseits in drei Phasen (wobei die dritte Phase in der Skulptur etwa mit Polyklet, in der Malerei zum Beispiel mit Apelles bezeichnet wird),⁴⁸ so dass die Zeit der Erneuerung von Cimabue bis Michelangelo auch strukturell in Analogie zur ersten Blüte der Kunst gebracht war. Unübersehbar ergab sich daraus nun aber ein zyklisches Geschichtsmodell, und entsprechend den vorgenannten Befürchtungen Vasaris lag ein neuerlicher Niedergang der Künste tatsächlich in der Natur der Sache, mochte auch immer durch eine Kodifizierung des Erreichten und durch dessen Vermittlung an die nachfolgenden Künstler in den nun entstehenden Kunstakademien⁴⁹ dieser Verfall verzögert oder gemildert werden. Es erhob sich unweigerlich die Frage, wie in Rücksicht auf Vasaris überwältigend evident anmutendes Entwicklungsmodell die weitere Geschichte der Künste fortgeschrieben werden könne.

Außer Zweifel stand für die nachfolgenden Kunstschriftsteller und -theoretiker jedoch nicht nur Vasaris klar durchstrukturierte Geschichtskonstruktion mit zwei Gipfelpunkten der Kunstentwicklung in der Antike und in der (heute so bezeichneten) Hochrenaissance. Wesentlich ist in unserem Zusammenhang, dass weitere Ord-

⁴⁵ Vasari: Leben (wie Anm. 36), Band 3,1, S. XIII; Vasari: Le vite (wie Anm. 36), Band 4, Text, S. 8f.

⁴⁶ Vasari: Leben (wie Anm. 36), Band 3,1, S. XVI; Vasari: Le vite (wie Anm. 36), Band 4, Text, S. 10f.

⁴⁷ Siehe oben Anm. 43.

⁴⁸ Vasari: Leben (wie Anm. 36), Band 2,1, S. 6f.; Vasari: Le vite (wie Anm. 36), Band 3, Text, S. 7f.

⁴⁹ Siehe dazu die ‚klassische‘ Studie von NIKOLAUS PEVSNER: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986 (zuerst erschienen: Academies of Art. Past and Present. Cambridge 1940; 2. Aufl. 1973).

nungsmodelle bzw. Gesichtspunkte zur Beurteilung von Kunstwerken als Grundlage für deren Einordnung oder Klassifizierung ihre Gültigkeit behielten. Zum ersten wird wie selbstverständlich an einer normativen Ästhetik festgehalten, an feststehenden – das heißt geschichtlich nicht relativierten – Qualitätskriterien, nach denen der Rang eines Kunstwerks zu bestimmen war. Zum zweiten blieb die naturalistische Wirklichkeitsschilderung als Aufgabe der bildenden Künste bestehen. Zum dritten war speziell in der Malerei – bei einem seit dem 15. Jahrhundert breit sich ausfächernden Motivkreis – die *historia*, die Darstellung biblischer, mythologischer, literarischer und geschichtlicher Themen wie auch allegorischer Motive in narrativen Szenen, weiterhin die vornehmste Aufgabe, ungeachtet der Beliebtheit, die namentlich Landschaften, nicht nur nördlich der Alpen, bei Sammlern aus jeder Gesellschaftsschicht genossen.

Dies gilt auch für einen Niederländer wie Karel van Mander; bei aller Wertschätzung namentlich der Landschaftsmalerei und bei aller Ermunterung der Kunstadepten, dieser Gattung der Malerei sich zu widmen, folgte er in seinem «Schilder-Boeck» (1603–1604) doch ohne Weiteres den Italienern in der Beurteilung der *historia* als der würdigsten Aufgabe eines Malers. Die niederländische Figurenmalerei auf das Niveau der ultramontanen zu heben, ist nicht zum wenigsten das Ziel seiner Schrift, namentlich des vorangestellten ‚Lehrgedichts‘.⁵⁰ Von Belang ist van Manders «Schilder-Boeck» für uns noch deshalb, weil neben der chronologischen Künstlergeschichte, die nach den Meistern der Antike die der jüngeren Vergangenheit bzw. der eigenen Zeit zur Sprache bringt – wie dies zuerst Ghiberti getan hatte –, hier überdies die Ordnung der Künstler nach geographischen bzw. nach Schulzusammenhängen voll ausgeprägt ist. Bereits Ghiberti weiß neben den Malern und Bildhauern seines Heimatlands von einem nicht genauer fassbaren *maestro nell'arte statuaria* aus Köln mit Namen Gusmin⁵¹ zu berichten, und auch Vasari berücksichtigt in seinen Viten verschiedene herausragende deutsche und niederländische Künstler. Van Mander bietet indes neben je einem Buch über die antiken und über die

50 Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übers. und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von RUDOLF HOECKER. Den Haag 1916 (Quellen zur holländischen Kunstgeschichte. Band 8). Die Italiener, so erklärt van Mander, würden die Niederländer für gut in Landschaftsdarstellungen, sich hingegen im Figürlichen halten, „doch“, setzt er hinzu, „hoffe ich, dass wir ihnen ihr Teil noch entreissen werden“ (*Dan ick hoop of wy haer deel oock ontstelden*). Siehe auch Kap. V, 9 und 13f., S. 98–101. Für den „wichtigsten Teil der Kunst“ (*het besonderste deel der Consten*) hält van Mander wie selbstverständlich, „eine menschliche Figur richtig konstruieren zu lernen“ (*te weten / een Menschlijk beeldt te leeren stellen*). Ebd., Vorrede, S. 12f.; siehe ferner den Kommentar ebd., S. 340–345. Zu van Mander siehe auch WOLFGANG VON LÖHNEISEN: Carel van Mander zwischen Vasari und Winckelmann. In: Kunst. Hgg. von GANZ u. a. (wie Anm. 21), S. 101–134; ferner JÜRGEN MÜLLER: Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinschen Hofkünstler. (Diss. phil. Bochum 1991) München 1993 (VCC. Band 77).

51 Ghiberti: I commentarii (wie Anm. 21), Band 1, II, 17, S. 43; siehe dazu MURRAY: Ghiberti (wie Anm. 21), S. 291.

italienischen Maler⁵² einen umfangreichen dritten Teil mit Künstlerviten, in denen, analog zu der Entwicklungsgeschichte der antiken und der italienischen Kunst, der künstlerische Progress in den Niederlanden und Deutschland dargelegt wird.⁵³ Das Modell eines anhand von Künstlerbiographien verfolgten Aufstiegs (oder Wiederaufstiegs) der Kunst wird, durchaus in nobilitierender Absicht, für die Entwicklung der niederländischen Malerei adaptiert und ein Ordnungsmuster geprägt – nämlich die Beschreibung der Kunstentwicklung nach einzelnen nationalen Schulen –, das weiter ausgebaut und ausdifferenziert werden konnte. Nicht die folgenden Entwicklungsstufen dieses Ordnungsmodells sollen hier jedoch behandelt werden, sondern diejenigen von Vasaris kunstgeschichtlichem bzw. kunsttheoretischem Konzept, die Rezeption des Drei-Epochen-Modells mit seinen zyklischen Implikationen, die Idee eines Fortschritts in den Künsten im Zusammenhang mit einer normativen Ästhetik, der naturalistisch-idealiserenden Wirklichkeitsschilderung und der *historia* als der vornehmsten Bildgattung.

III

Unter diesen Voraussetzungen ließ sich etwa in Frankreich im 17. Jahrhundert eine deutliche Vorstellung vom weiteren Entwicklungsgang der Kunst seit der Hochrenaissance und seit Vasaris Viten gewinnen. André Félibien folgt in seinen «Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes» (1666–1688) zunächst ohne Weiteres dem Drei-Epochen-Modell, wie die italienische Kunsthistoriographie und vor allem Vasari es vorgeben; er konstatiert den Beginn einer Erneuerung der Malerei (die hier wieder exemplarisch genannt sei) um 1240 mit der Geburt Cimabues und sieht deren Gipfelpunkt in Raffael, der alle seine Vorläufer

52 Karel van Mander: *Het Leven der oude Antijcke doorluchtighe Schilders / soo wel Egyptenaren / Grieken als Romeynen / uyt verscheyden Schrijvers by een ghebracht / en in Druck uytgegeven / tot dienst / nut / en vermaeck der Schilders / en alle Const-beminders* (= *Het Schilder-Boeck*. Band 2). Haarlem 1603. Geschildert wird hier die Entwicklung der Kunst bis zur Zeit des Kaisers Hadrian; Ders.: *Het Leven der Moderne / oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders. Beginnende aen de ghene / die d'Edel Schilder-const in dese leste Eeuwen weder als van der Doot verweckt / oft herbaert / en tot desen onsen tijdt in Italien hebben gheoeffent / en tot meer en meer volcomenhey gebracht / tot groot nut en vermaeck der Schilders / en Schilder-const beminders* (= *Het Schilder-Boeck*. Band 3). Haarlem 1603. Hier geht es, im direkten Anschluss an Vasari u. a., um die Entwicklung nach dem Niedergang der Kunst seit der Zeit Konstantins des Großen: *Hoe dat dan de Const van den ondersten trap tot nu ter tijdt nae boven toe weder opgheclommen is, beginnende in Italien, en van daer elder verspreyt wesende [...]*. Ebd., fol. 93v. Der Aufstieg der Malerei beginnt auch für van Mander mit der Geburt Cimabues, die auf 1240 datiert wird. Ebd., fol. 94r.

53 Karel van Mander: *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche / en Hooghduytsche Schilders. [...] Alles tot lust / vermaeck / en nut der Schilders / en Schilder-const beminders* (= *Het Schilder-Boeck*. Band 4). Haarlem 1604. Der Aufstieg der Malerei beginnt hier mit Jan van Eyck.

übertroffen habe.⁵⁴ Was Vasari befürchtet hatte, einen neuerlichen Verfall der Kunst nach deren Blüte in der Hochrenaissance, ist für Félibien nun tatsächlich eingetreten. Raffael habe die Malerei zur höchsten Vollendung geführt, und einige seiner Schüler seien ihm recht glücklich gefolgt; diejenigen aber, die danach gekommen waren, hätten sich schließlich weit von dem Weg, den die großen Meister gewiesen hatten, entfernt, sei es, dass sie kein hinlängliches Genie besaßen, sei es, dass sie das für ihre Vorhaben notwendige Studium vernachlässigten.⁵⁵ Um 1600 war für Félibien in allen Schulen Italiens die Malerei bereits sehr heruntergekommen. Man habe kein genaues Studium dessen mehr betrieben, was zur Vollkommenheit eines Werkes erforderlich ist, ein jeder sei nur seinen Einfällen gefolgt. In Rom namentlich habe es zwei Parteien gegeben, die die Jugend entzweiten; dabei hätten die einen (mit Caravaggio allen voran) die Natur gerade so wiedergegeben, wie sie sie fanden (das heißt ohne deren Steigerung ins Ideale), während die anderen (mit dem Cavaliere Guiseppe d'Arpino als ihrem Hauptvertreter) im Gegenteil die Natur gar nicht studiert, sondern, indem sie sich allein von der Einbildungskraft leiten ließen, nur nach den Bildern gearbeitet hätten, die sie sich im Geist bildeten. Die Kunst der Malerei würde binnen kurzem, so Félibien, ganz verloren gewesen sein, hätte der Himmel nicht Annibale Carracci auf die Welt kommen lassen, um sie aus den Händen derer zu retten, die sie so übel traktierten.⁵⁶ Eine abermalige Erneuerung oder Wiedergeburt der Kunst wird damit veranschlagt, ein Aufstieg zu neuen Höhen, der diesmal, im Frühbarock, mit Annibale Carracci und der Bologneser Malerschule beginnt. Den neuerlichen Gipfel,

54 André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes*, 6 Bd.e. Trévoux 1725. ND in einem Band. With an Introductory Note by SIR ANTHONY F. BLUNT. Farnborough, Hants. 1967, Band 1, Second Entretien, S. 155 und S. 291; zu Félibien siehe STEFAN GERMER: *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich Ludwigs XIV.* (Habilitationsschrift Bonn 1994) München 1994; über die «Entretiens» siehe hier S. 439–503.

55 *La Peinture, comme les autres Sciences & les autres Arts, n'est pas toujours demeurée dans un même état; elle a eu son commencement, son progrès; & après être arrivée au plus haut point où on l'ait vûe, elle est comme tombée, & ceux mêmes qui avoient pour exemple les plus excellens Peintres, ne les ont pas suivis dans le chemin qu'ils leur avoient tracé. Raphael est sans contredit, celui des Peintres Modernes qui a mis cet Art dans sa plus haute perfection [...]. Quelques-uns de ses disciples l'ont suivi assez heureusement; mais enfin ceux qui sont venus depuis, soit qu'ils n'eussent pas un génie assez élevé, soit qu'ils négligeassent l'étude nécessaire pour ce qu'ils entreprenoient, se sont éloignés beaucoup de la route que ces grands Maîtres leur avoient marquée.* Félibien: *Entretiens* (wie Anm. 54), Band 3, Sixième Entretien, S. 245.

56 *Cependant la Peinture étoit alors déjà beaucoup déchûe dans toutes les Ecoles: on n'y faisoit plus une étude exacte de tout ce qui est nécessaire à la perfection d'un Ouvrage: chacun suivoit son caprice, & dans Rome il s'étoit élevé comme deux différens partis qui partageoient tout la jeunesse. Les uns s'attachoient particulièrement à imiter la nature telle qu'ils la trouvoient [...]; & les autres, sans examiner le naturel, se laissant conduire par la force de leur imagination, & sans autre modèle que leurs seules idées, travailloient d'après les images qu'ils se formoient dans l'esprit. [...] l'on peut dire que le bel Art de la Peinture se seroit bien-tôt perdu, si le Ciel n'eût fait naître ANNIBAL CARACHE pour le sauver des mains de ceux qui le traitoient si mal.* Félibien: *Entretiens* (wie Anm. 54), Band 3, Sixième Entretien, S. 247f.

oder vielmehr einen Grad der Perfektion, wie er nie zuvor erreicht worden war, sieht Félibien dabei (nicht anders als zuvor Vasari oder Alberti) in seiner eigenen Zeit, und zwar nicht in Italien, sondern in Frankreich unter Ludwig XIV. Die Lichtgestalt ist nun Nicolas Poussin, von dem Félibien erklärt, dass er, der der Ruhm und die Ehre der französischen Nation gewesen sei, alle Wissenschaft der Malerei gleichsam in seine Arme genommen habe, um sie von Griechenland und Italien nach Frankreich zu tragen, wo die höchsten Wissenschaften und die schönsten Künste derzeit sich niedergelassen hätten.⁵⁷ Keinen Maler habe es gegeben, der eine höhere Idee von der Vollkommenheit der Malerei besessen oder besser als Poussin gewusst habe, was ein Werk zur Vollendung bringen kann.⁵⁸

Deutlicher erklärte Charles Lebrun in seiner «Conférence» über Poussins «Mannawunder» 1667, dass hier nicht nur die großartige Zeichenkunst Raffaels, das Kolorit Tizians und die Leichtigkeit des Pinsels von Paolo Veronese, sondern „darüber hinaus andere [Fähigkeiten], die man bei den genannten Malern keineswegs hatte beobachten können“,⁵⁹ ausgeprägt seien. Nochmals deutlicher und zumal detaillierter und systematischer kommt diese Auffassung in Charles Perraults «Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences» (1688–1697) zum Vorschein. Für die Malerei (um bei diesem Beispiel zu bleiben) werden zunächst wie selbstverständlich die Antike – die Epoche des Zeuxis und Apelles –, die Renaissance – die Epoche von Raffael, Tizian und Veronese – und das eigene Jahrhundert als drei Blütezeiten ausgewiesen.⁶⁰ Wie nun aber (von dem für Perrault sprechenden Dialogpartner) die Renaissance über die Antike gestellt wird, so wird die eigene Epoche über die Antike und die Renaissance erhoben. Und dies geschieht auf der Basis einer normativen Ästhetik; auf-

57 [Poussin] *qui a été l'honneur & la gloire de notre Nation, & qu'on peut dire avoir enlevé toute la science de la Peinture, comme d'entre les bras de la Grece & de l'Italie, pour l'apporter en France, où les plus hautes Sciences & les plus beaux Arts semblent s'être aujourd'hui retirés.* Félibien: Entretiens (wie Anm. 54), Band 1, Préface, S. 45.

58 [...] *je ne crois pas qu'il y ait eu de Peintre qui ait possédé une plus haute idée de la perfection de la Peinture, ni qui ait mieux sçû que lui, tout ce qui peut rendre un Ouvrage accompli.* Félibien: Entretiens (wie Anm. 54), Band 1, Préface, S. 21.

59 WILHELM SCHLINK: Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins ‚Mannawunder‘. Freiburg i. Br. 1996 (Rombach Wissenschaft. Reihe Quellen zur Kunst. Band 4), S. 29. *Mais qu'il [Lebrun] fera remarquer dans l'ouvrage du fameux M. Poussin toutes ces parties rassemblées, et encore d'autres que l'on n'a point observées dans les peintres dont l'on a parlé.* Ebd., S. 10. Zu den „Conférences“ siehe auch GERMER: Kunst (wie Anm. 54), S. 347–352 und S. 370–379; JUTTA HELD: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie. Berlin 2001, bes. S. 92–105 (Lebrun über das «Mannawunder») und S. 339–367 (Text und Übersetzung).

60 Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, 4 Bd.e. Paris 1688–1697. ND mit einer einleitenden Abhandlung von HANS ROBERT JAUSS und kunsthistorischen Exkursen von MAX IMDAHL. München 1964 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen. Band 2), S. 150 (S. 197f.); siehe dazu auch HIPPOLYTE RIGAULT: *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Paris 1856, S. 174–208.

grund von *a priori* festgesetzten, dabei an die Gesichtspunkte schon der frühen italienischen Kunsttheorie anschließenden Kriterien wird eine auf diesen drei Gipfelpunkten schrittweise vollzogene Perfektionierung der Bildmittel und der Darstellungsform postuliert. So hätten die berühmten Maler des Altertums zwar das Auge und das Herz des Betrachters erfreut, indem sie sowohl eine korrekte Zeichnung und richtige Lokalfarben als auch einen lebendigen Ausdruck zeigten, in dem die Seelenregungen der dargestellten Personen sichtbar werden. Gefehlt habe jedoch ein Drittes, das zusätzlich den Verstand (*la raison*) erfreut, nämlich eine richtige Verteilung von Licht und Schatten, eine Luftperspektive und eine schöne Bildordnung (*ordonnance*).⁶¹ Aber auch einem Raffael, Veronese und den Meistern der Renaissance im Ganzen sei namentlich ein Künstler wie Charles Lebrun, ‚Premier Peintre‘ Ludwigs XIV., entschieden überlegen, und zwar schon im Hinblick auf die Luftperspektive, von der Raffael noch kaum etwas gewusst habe.⁶² Überdies aber vermöchte etwa Veronese in seinem «Emmaus-Mahl» (Abb. 3) – von Fehlern in der Linearperspektive ganz abgesehen – im Unterschied zu Lebrun in seinem «Zelt des Darius» (Abb. 4; beide Gemälde hingen damals vis-à-vis in der ‚Chambre de Mars‘ im Schloss von Versailles), nicht der Forderung nach den drei Einheiten, nämlich von Ort, Zeit und Handlung, Genüge zu tun; dies aber war notwendig, da ein Gemälde ein stummes Dichtwerk sei.⁶³ Denn *le lieu y est immuable, le temps indivisible, & l'action momentanée*.⁶⁴

Diese Argumente machen deutlich, dass die Entwicklungslinie von Vasari weiter ausgezogen wird und dass der Fortschritt – in der Malerei – ganz entsprechend in der Perfektionierung einer Verbildlichung von ‚Historien‘ besteht, von (gehobenen, nicht genrehaften) narrativen Szenen, die in einem naturalistisch-idealisierenden Stilidiom vor Augen gebracht werden. Dass in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘, in der Perrault als Vertreter der ‚Modernes‘ sich zu Wort meldet, auch umgekehrt von den ‚Anciens‘ die Antike als höchster Gipfelpunkt der Kunstentwicklung betrachtet werden konnte, darf in unserem Zusammenhang beiseite bleiben; das hier in Rede stehende Ordnungsmodell und die Gesichtspunkte der Kunstbetrachtung werden davon nicht grundsätzlich berührt. Der Unterschied liegt nur in der jeweiligen Höhe der Gipfel – ob der erste oder der letzte der höhere sei – und in dem Qualitätsurteil, das aber hier wie dort auf eine normative Ästhetik sich gründet.

⁶¹ Perrault: *Parallèle* (wie Anm. 60), S. 154 (S. 212–215).

⁶² Perrault: *Parallèle* (wie Anm. 60), S. 159 (S. 233f.).

⁶³ Perrault: *Parallèle* (wie Anm. 60), S. 156f. (S. 222–226); zu den beiden Gemälden von Veronese und Lebrun, ihrem inhaltlichen Zusammenhang in der ‚Chambre de Mars‘ und der Beurteilung durch Perrault siehe HANS KÖRNER: Der ‚Neue Alexander und die Spieler‘. Zur Ikonologie der ‚Chambre de Mars‘ in Versailles. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 40 (1989) S. 141–152, bes. S. 144f.; siehe auch GERMER: *Kunst* (wie Anm. 54), S. 208–218 (Félibiens Beurteilung von Lebruns Gemälde). Zu Lebruns Gemälde siehe zuletzt MICHAEL ROHLMANN: Die Kunst zu Füßen des wahren Alexander. Charles Le Brun, ‚Reines de Perse‘. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 71 (2010) S. 233–263 (mit umfangreicher Bibliographie).

⁶⁴ Perrault: *Parallèle* (wie Anm. 60), S. 156 (S. 223).



Abb. 3: Paolo Veronese, «Das Emmaus-Mahl», um 1559/1560, Öl auf Leinwand. Paris, Musée du Louvre. Körner: Der ‚Neue Alexander und die Spieler‘ (wie Anm. 63), S. 143, Abb. 3.



Abb. 4: Charles Lebrun, «Das Zelt des Darius» («Die Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders des Großen»), 1661, Öl auf Leinwand. Versailles, Château de Versailles. Körner: Der ‚Neue Alexander und die Spieler‘ (wie Anm. 63), S. 143, Abb. 2.

Wichtiger ist zum einen, dass neben der klaren chronologischen Ordnung der Kunstepochen nun im Hinblick auf die Malerei auch eine feste Ordnung in der Hierarchie der Bildgattungen formuliert wird, und zwar wiederum von Félibien 1669 in der Einleitung zu den ersten «Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture», den Vorträgen des Jahres 1667; geradezu auf metaphysischer Grundlage bekommt die mit einem allegorischen Sinngehalt aufgeladene Historienmalerei hier nachdrücklich vor dem Porträt, dem Tierstück, der Landschaft und dem Stilleben (von der Genremalerei ist nicht die Rede) den höchsten Rang zugesprochen.⁶⁵ Und wichtiger ist zum anderen, dass die ästhetischen Urteilkriterien in ein denkbar differenziertes, in seiner subtilen Starrheit unübertroffenes Regelwerk münden, in die sechs «Tables de préceptes» (Lehrtafeln) von Henri Testelin, der wie Félibien zeitweise Sekretär der ‚Académie royale‘ war; in Tabellenform werden hier die Bestandteile, Erfordernisse und Gesichtspunkte der Zeichnung (*le traict*), der Proportionen (*les proportions*), des Ausdrucks (*l'expression*), der Bildordnung (*l'ordonnance*), des Helldunkels (*le clair et l'obscur*) und der Farbe (*la couleur*) auseinandergesetzt.⁶⁶ Zu erwähnen ist an dieser Stelle auch die berühmt-berüchtigte «Balance des peintres», die Roger de Piles seinem «Cours de peinture par principes» (1708) beifügt und in der 58 Maler der verschiedensten Epochen und Schulen nach vier Gesichtspunkten – *la composition, le dessin, le coloris et l'expression*⁶⁷ – mit Punkten (maximal 20) bewertet werden. Alle diese Äußerungen der französischen Kunsttheorie im Zeitalter Ludwigs XIV. sind als Bemühungen um eine objektive Beurteilung und Klassifizierung der Kunst zu verstehen, die letzten Endes (nicht anders als Vasaris kunsttheoretische Anstrengungen) praktisch darauf zielten, die postulierte aktuelle Blüte möglichst zu verlängern, wenn schon nicht zu konservieren.

IV

Wenn in diesem Rahmen ohnehin keine auch nur annähernd lückenlose Übersicht über die vielfältigen Adaptionen und Modifikationen von Vasaris bzw. dem in der italienischen Kunstliteratur aufgebrachten Ordnungsmodell gegeben werden kann, so

⁶⁵ André Félibien: Préface aux ‚Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667‘ (1669). In: Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle. Hg. von ALAIN MÉROT. Paris 2. aktual. Aufl. 2003 (1. Aufl. 1996 [Collection Beaux-Arts Histoire]), S. 43–59, hier S. 50f.; siehe dazu GERMER: Kunst (wie Anm. 54), S. 356–369; HELD: Kunsttheorie (wie Anm. 59), S. 119–138 und S. 237–269 (Text und Übersetzung).

⁶⁶ Henri Testelin: Les Tables de préceptes et leurs commentaires (1675–1679). In: Conférences. Hg. von MÉROT (wie Anm. 65), S. 309–380.

⁶⁷ Roger de Piles: Cours de peinture par principes. Préface de JACQUES THUILLIER. Paris 1989, S. 236–241, hier S. 237; zu Roger de Piles siehe THOMAS PUTTFARKEN: Roger de Piles' Theory of Art. New Haven/London 1985; SVETLANA ALPERS: Roger de Piles and the History of Art. In: Kunst. Hgg. von GANZ u. a. (wie Anm. 21), S. 175–188.

darf vielleicht mit einem Sprung, auch über Winckelmann und die Überführung der Künstler- in eine Kunstgeschichte hinweg, zuletzt noch die Frage nach der Beziehung der sich etablierenden Kunstwissenschaft zu diesem Erbe gestellt werden.

Die ersten kunstwissenschaftlichen Überblickswerke oder Gesamtdarstellungen stammen von Franz Kugler, der nach seiner Habilitation in Berlin 1833 – die „durch ihr Thema (Geschichte der Baukunst) als die erste kunstgeschichtliche Habilitation angesehen werden“⁶⁸ kann – sowohl an der Universität wie an der Akademie der Künste in Berlin Vorlesungen hielt.⁶⁹ 1837 erschien in zwei Bänden sein «Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit», 1842 sein «Handbuch der Kunstgeschichte». Nimmt man das frühere Werk, das sich in den hier interessierenden Punkten jedoch nicht prinzipiell von dem späteren unterscheidet, so finden sich eine chronologische Darstellung und eine Gliederung des Stoffes nach Ländern und Schulen. Band 1 behandelt die «Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen», wobei innerhalb der zeitlichen Ordnung die Künstler nach lokalen, und das meint stilistischen Zusammenhängen vorgestellt werden. Der zweite Band ist der «Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England» gewidmet. Diese Aufteilung zeigt deutlich eine Bevorzugung der Malerei in Italien, die sich nicht ohne Weiteres aus der Natur der Sache ergibt, sondern auf einen Standpunkt hindeutet, der der italienischen Kunst einen qualitativen Vorrang zugesteht. Und kennzeichnend ist nun, dass auch hier noch immer, 1837, in wesentlichen Aspekten die Auffassung der traditionellen, im Trecento grundgelegten Kunsttheorie sich fortgeschrieben findet. Allerdings wird die spätantike bzw. frühchristliche Figurendarstellung differenziert charakterisiert und gewürdigt, und auch der byzantinischen Kunst können positive Seiten abgewonnen werden. Außer Frage aber stehen zugleich deren Defizite und die Tatsache, dass es sich um Werke einer Zeit, wenn nicht rein des Verfalls, so doch lediglich der Vorbereitung handelt. Vertraut klingen die Schilderung eines Wiederaufstiegs der Malerei (bzw. der Künste) in der Zeit von Cimabue und Giotto und die Gliederung dieser Entwicklung in drei Perioden. Da heißt es:

68 KILIAN HECK: Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben. Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 32 (2005) S. 7–15, hier S. 8.

69 Zu Kugler siehe GABRIELE BICKENDORF: Die ‚Berliner Schule‘: Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Karl Schnaase (1798–1875) und Franz Kugler (1808–1858). In: *Klassiker der Kunstgeschichte*, 2 Bd.e. Hg. von ULRICH PFISTERER. München 2007–2008, Band 1: Von Winckelmann bis Warburg, Band 2: Von Panofsky bis Greenberg, hier Band 1, S. 41–61; PETER BETTHAUSEN: Kugler, Franz Theodor. In: DERS. u. a.: *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon*. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart/Weimar 2. aktual. und erw. Aufl. 2007 (1. Aufl. 1999), S. 247–249, mit Bibliographie; Franz Theodor Kugler. *Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*. Hgg. von MICHEL ESPAGNE u. a. Berlin 2010; ERIC GARBERSON: *Art History in the University*. Toelken – Hotho – Kugler. *Journal of Art Historiography* 5 (2011), online-Ressource: <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/garberson-toelken-kugler1> (01.07. 2015).

In der ersten Periode der neuerwachenden Kunst, um das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, hatte man die heiligen, aus früher Vorzeit überlieferten Gegenstände mit lebendigem Sinne darzustellen und in demselben Geiste weiter zu bilden gestrebt; in der zweiten Periode war der Geist und das Gemüth des Künstlers in freier selbstschöpferischer Thätigkeit herausgetreten und seiner eigenen Kräfte, seines eignen Rechtes bewusst geworden; noch ein Element war zur Vollendung der Kunst erforderlich, – das Studium, die freie, naturgemässe Durchbildung der Form. [...] Diese dritte Periode bezeichnet die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen, wie in der vorigen die Befreiung ihres inneren Lebens vor sich gegangen war.⁷⁰

Nicht ganz decken sich diese Perioden mit den drei Zeitaltern bei Vasari, wenn Kugler etwa die dritte Periode bereits mit Masaccio beginnen lässt und die Blütezeit an das Ende dieser dritten als eine weitere Periode setzt. Im Prinzip ändert sich jedoch nichts gegenüber Vasaris Urteil, wenn Kugler schreibt:

Was in den verschiedenen, bisher betrachteten Perioden der neueren Malerei in einzelnen einseitigen Richtungen aus einander getreten war, was sich stufenweise, eins mit Ausschliessung des andern, entwickelt und die v e r s c h i e d e n e n Bedingnisse einer vollkommensten Kunstübung zum lebendigen Bewusstsein gebracht hatte, v e r e i n i g t e sich nach dem Ablaufe der letzten Periode, um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, und schuf somit einen der seltensten Höhenpunkte menschlicher Bildung, eine Zeit der lautersten Offenbarungen jener göttlichen Kraft, deren der Mensch theilhaftig geworden ist. In edelster Form, mit tiefsinnigster Auffassung sehen wir die würdigsten Gegenstände in den Meisterwerken dieser neuen Periode dargestellt, wie es die Folgezeit bis jetzt noch nicht wieder erreicht hat.⁷¹

Diese Blütezeit bildet für Kugler, nicht anders als knapp drei Jahrhunderte zuvor für Vasari, den zweiten Gipfel der Kunstgeschichte. „Raphaels Sixtinische Madonna und Phidias rossebändiger Heros [gemeint ist einer der beiden Rossebändiger vor dem Quirinalspalast, der irrtümlich Phidias zugewiesen ist⁷²], Leonardo's Abendmahl und Skopas Gruppe der Niobiden“⁷³ bezeichnen exemplarisch diese Epochen der Kunstblüte. Was Vasari befürchtet und was nachfolgende Autoren diagnostiziert hatten, bestätigt Kugler: auf die Zeit der Blüte folgte ein neuerlicher Verfall – die Zeit des (heute sogenannten) Manierismus –, an die sich immerhin um 1600, wie bereits Félibien befunden hatte, mit Annibale Carracci und der Bologneser Malerschule eine, wenn auch als eklektizistisch apostrophierte, Epoche der Restauration anschloss, ehe ein abermaliger Verfall einsetzte. Nur als „ein Künstler von grossem Talent, von

⁷⁰ Franz Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit, 2 Bd.e. Berlin 1837, Band 1: Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen, Band 2: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England, hier Band 1, S. 87f.; siehe dazu REGINE PRANGE: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004, S. 144–147.

⁷¹ Kugler: Handbuch. Band 1 (wie Anm. 70), S. 147.

⁷² Siehe dazu FRANCIS HASKELL und NICHOLAS PENNY: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. New Haven/London 6. Aufl. 2006 (1. Aufl. 1981), S. 136–141.

⁷³ Kugler: Handbuch. Band 1 (wie Anm. 70), S. 148.

reicher Phantasie und leichtester Darstellungsgabe, aber ohne die innere Lauterkeit und Sammlung, welche dem Werke der Hand das Gepräge des Geistes giebt“,⁷⁴ figuriert übrigens Lebrun. Eine neue Blütezeit der Kunst allgemein knüpfte sich für Kugler erst an die Person von Johann Joachim Winckelmann, und speziell in der Malerei, in Maßen, an das Schaffen von Anton Raphael Mengs, der allerdings als neuerlicher Eklektizist erkannt wird. Durch diese beiden „Ausländer“ sei im „Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts [...] in die Geschmacksverwirrung der italienischen Kunst wiederum ein strengeres Studium“ eingetreten.⁷⁵ „Es scheint“, resümiert Kugler, da die Kunst der Romantik nur als „eine vorübergehende Krisis“ sich erwiesen und die Resultate der „bedeutsamen vorangegangenen Bestrebungen“ Winckelmanns und seiner Gesinnungsgenossen nicht zunichte gemacht habe, „als ob sich unsere Zeit wiederum einem der Höhenpunkte, deren die Kunstgeschichte so wenige zählt, anzunähern im Begriff stehe.“⁷⁶

So unbestritten bei Kugler ein Fortschritt in der Entwicklung der Kunstwissenschaft zu beobachten ist, in Geltung bleibt doch ein Ordnungsmodell, das die Entwicklung der Kunst als eine Folge von Blüte- und Verfallszeiten begreift; bestehen bleiben unangefochten die (griechische) Antike und die (Hoch-)Renaissance als Gipfel der Kunst, auch der Anspruch oder wenigstens die Hoffnung auf einen neuerlichen Gipfel in der eigenen Zeit (wohingegen das Zeitalter Ludwigs XIV. sich bestenfalls als Hochebene ausnimmt). Bestehen bleibt damit aber noch immer auch die Überzeugung von bestimmten normativen Qualitätskriterien, die sich bei Kugler kurz in der Forderung nach „Schönheit der äusseren Form“ – einer ins Ideal-Schöne gesteigerten naturalistischen Wirklichkeitsschilderung – als „Ausdruck innerer Sittlichkeit“ geltend macht.⁷⁷ Raffael erfüllte diese Forderung im höchsten Grade, sein Zeitgenosse nördlich der Alpen, Albrecht Dürer, tat es nicht oder doch nur ausnahmsweise; „blicken wir [...] auf das höchste Ziel der Kunst, auf die Schönheit, welche das Geheimniss offenbar machen, Inhalt und Form als Eins und untrennbar darstellen soll, so finden wir hier nur im seltensten Falle eine vollkommene Befriedigung.“⁷⁸ So das Urteil über Dürer. Schließlich bleibt bei dieser Auffassung sogar die Historienmalerei unausgesprochen in ihrem Rang als vornehmste Bildgattung bestehen.

V

Mit seinen Ordnungs- und Urteilkriterien steht Kugler im 19. Jahrhundert nicht allein. Nur im Detail stellte sich etwa für seinen Schüler und Freund, für den Bearbeiter auch

⁷⁴ Kugler: Handbuch. Band 2 (wie Anm. 70), S. 277.

⁷⁵ Kugler: Handbuch. Band 1 (wie Anm. 70), S. 358f.

⁷⁶ Kugler: Handbuch. Band 2 (wie Anm. 70), S. 314f. und S. 318.

⁷⁷ Kugler: Handbuch. Band 1 (wie Anm. 70), S. 242; eine Kennzeichnung von Raffaels Kunst.

⁷⁸ Kugler: Handbuch. Band 2 (wie Anm. 70), S. 88.

der zweiten Auflage von beiden Handbüchern, für Jacob Burckhardt, die Entwicklung der Kunst anders dar; gleichermaßen kannte er Blüte- und Verfallszeiten und hielt an einem überzeitlichen Qualitätsmaßstab fest, so großzügig auch immer sein Urteil im Laufe der Zeit etwa über die vermeintliche Verfallsepoche des Barock ausfiel.⁷⁹ Selbst ein Mann wie Gustav Friedrich Waagen, seit 1830 Direktor der Gemäldegalerie des neu gegründeten Königlichen Museums in Berlin, musste in seinem «Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen» (1862) der italienischen Malerei konzedieren, dass sie „die höchsten Schöpfungen der ganzen christlichen Kunst“⁸⁰ hervorgebracht habe. Einen Stich gewinnt die altniederländische Malerei damit, dass sie origineller, eigenständiger als die der Antike nachfolgende italienische erscheint.⁸¹ Eine grundsätzliche Revision derjenigen Perspektive auf den Entwicklungsgang der Kunst, der, etwas überspitzt, (in nachantiker Zeit) von Boccaccio bis Burckhardt Bestand hatte – was nicht heißen soll, dass nicht daneben auch andere Positionen vertreten worden sind⁸² –, einen wirklichen ‚Paradigmenwechsel‘ brachte

⁷⁹ Siehe dazu THOMAS NOLL: Vom Glück des Gelehrten. Versuch über Jacob Burckhardt. Göttingen 1997, S. 270–475, bes. S. 335–340, über die Beurteilung der Barockarchitektur. – Nur beiläufig sei erwähnt, dass auch ein Mann wie Carl Friedrich von Rumohr, der in seinen dreibändigen «Italienischen Forschungen» sich eingehend mit der italienischen Kunst des Mittelalters befasst, doch wie selbstverständlich „vom Wiederaufleben des Geistes im dreyzehnten Jahrhundert bis auf das Zeitalter Raphaels“ oder von der Hochrenaissance als der „Epoche der höchsten Entwicklung der neueren Kunst“ sprechen kann. Carl Friedrich von Rumohr: Italienische Forschungen. 3 Teile. Berlin/Stettin 1827–1831, Teil 1, S. 159 und Teil 3, S. IV. Übrigens enthält der dritte Teil als Hauptstück (S. 1–154) eine Abhandlung über Raffael, deren erstes Kapitel überschrieben ist: „Was Raphael vor allen neueren Künstlern auszeichnet.“ Ebd., Teil 3, S. 3.

⁸⁰ Gustav Friedrich Waagen: Handbuch der Geschichte der Malerei, Band 1: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862, Erste Abt., S. 68; zu Waagen siehe GABRIELE BICKENDORF: Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung. In: Kunst. Hgg. von GANZ u. a. (wie Anm. 21), S. 339–374; BERNHARD RIDDERBOS: From Waagen to Friedländer. In: Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research. Hgg. von BERNHARD RIDDERBOS u. a. Amsterdam 2005, S. 218–251; BICKENDORF: ‚Berliner Schule‘ (wie Anm. 69); PETER BETTHAUSEN: Waagen, Gustav Friedrich. In: BETTHAUSEN u. a.: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon (wie Anm. 69), S. 464–467, mit Bibliographie.

⁸¹ Waagen: Handbuch (wie Anm. 80), Erste Abt., S. 68: Die Werke der italienischen Kunst seien „doch, mit der antiken, namentlich mit der griechischen Kunst verglichen, keineswegs so durchaus originell, als jene Malerei der alten Niederländer, sondern erscheinen vielmehr als eine Art von glücklicher Mittelbildung der antiken und der christlich-germanischen Kunst. Darin aber, dass uns in diesen, von *allen fremden* Einflüssen freien Bildern der altniederländischen Schule der Gegensatz des griechischen und germanischen Kunstnaturells, als das der beiden Hauptstämme der Kultur der antiken und modernen Welt, in einer Reinheit und einer Schärfe entgegentritt, wie sonst nirgend, liegt eine hohe Bedeutung dieser Schule für die allgemeine Kunstgeschichte.“ Ihren hohen Rang bezieht die altniederländische Malerei demnach insbesondere aus ihrem kulturgeschichtlichen Stellenwert, nämlich als unverfälschtes Dokument des „germanischen Kunstnaturells“.

⁸² Etwa ein Künstler wie Caspar David Friedrich kann 1809 dem Modell einer Entwicklungsgeschichte und der normativen Ästhetik eine Auffassung entgegensetzen, die er graphisch als Punkt veranschaulicht, um den ein Kreis gezogen ist; von diesem Kreis führen Linien – wie die Speichen in einem

erst die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In derselben Zeit, in der in der Malerei eklatant etwa mit dem ‚Ende der wissenschaftlichen Perspektive‘ bei Paul Cézanne⁸³ das Postulat einer naturalistischen Wirklichkeitsschilderung und damit die „Idee der Schönheit“ außer Kraft gesetzt wurde und folglich eine über ein halbes Jahrtausend bestehende Prämisse der bildenden Kunst ihre Gültigkeit verlor, änderten sich auch das traditionelle Ordnungsmodell und die Urteilkriterien über die Kunst.

Zentrale Bedeutung besitzt hier Alois Riegls epochales Buch über die «spätromische Kunst-Industrie» von 1901 (dessen Titel etwas irreführend ist, da neben der ‚Kunst-Industrie‘, der ‚angewandten Kunst‘, wie wir sagen würden, auch Architektur, Skulptur und Malerei berücksichtigt sind). Der Verfallsepoche *par excellence*, der Zeit vom 4. bis 9. Jahrhundert, also von Konstantin bis Karl dem Großen, gilt hier alle Aufmerksamkeit. Kritisch wendet Riegl sich gegen die traditionelle Auffassung, der zu Folge die bildende Kunst „von dem hohen Stande der Entwicklung, zu dem sie es bei den Mittelmeervölkern gebracht hatte, durch das zerstörende Eingreifen barbarischer Völkerschaften im Norden und Osten des römischen Weltreiches herabgeschleudert worden, so dass sie von Karls des Großen Zeit an eine aufsteigende Entwicklung von neuem beginnen musste.“⁸⁴ Gegen diese, als „Vorurtheil“ bezeichnete Haltung setzt Riegl seine

Rad – zu dem (Mittel-)Punkt hin. Dazu erklärt er, „daß die Wege, so zur Kunst führen, unendlich verschieden sind; daß die Kunst eigentlich der Mittelpunkt der Welt, der Mittelpunkt des höchsten geistigen Strebens ist, und die Künstler im Kreise um diesen Punkt stehen. Und so kann es sich leicht zutragen, daß zwei Künstler sich gerade entgegen kommen, während sie beide nach einem Punkte streben. Denn die Verschiedenheit des Standpunktes, ist die Verschiedenheit der Gemüther, und sie können auf entgegen gesetzten Wege beide ein Ziel erreichen. Nur die beschränktheit herzloser Kunstrichter [...] können [sic] wähnen daß nur ein einziger Weg zur Kunst führe [...]“. Caspar David Friedrich: Brief an Johannes Karl Hartwig Schulze, Dresden, 8.2.1809. In: Ders.: Die Briefe. Hg. von HERRMANN ZSCHOCHE. Hamburg 2005, Nr. 20, S. 51–57, hier S. 51. Demgegenüber bleiben die Nazarener – wie in Frankreich die ‚Barbus‘ – trotz abweichender Anschauungen im Hinblick auf die Blüte- und Verfallszeiten der Kunst dem in Rede stehenden Ordnungsmodell im Prinzip verpflichtet. Siehe dazu ERNST H. GOMBRICH: Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee. Köln 1978 (zuerst erschienen: The Ideas of Progress and their Impact on Art. New York 1971), S. 61–73.

83 So der Titel des bekannten Buches von FRITZ NOVOTNY: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien 1938. ND 1970.

84 Alois Riegl: Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. 2 Teile. Wien 1901, Teil 1, S. 4. Den Stellenwert dieses Buches zeigen die Neuauflagen; nach drei Nachdruckauflagen der 2. Aufl., Wien 1927, in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt, zwischen 1964 und 1987 ist im Jahr 2000 im Gebr. Mann Verlag, Berlin, eine Neuausgabe (mit einem Nachwort von Wolfgang Kemp) erschienen. Zu Riegl siehe HANS SEDLMAYR: Einleitung. In: Alois Riegl: Gesammelte Aufsätze. Hg. von KARL M. SWOBODA. Augsburg 1924, S. XI–XXXIV, bes. S. XVII f.; WILLIBALD SAUERLÄNDER: Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle. In: Fin de siècle. Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hgg. von ROGER BAUER u. a. Frankfurt a. M. 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 35), S. 125–139; WOLFGANG KEMP: Alois Riegl (1858–1905). In: Altmeister moderner Kunstgeschichte. Hg. von HEINRICH DILLY. Berlin 1990, S. 36–60; PETER H. FEIST: Riegl, Alois. In: BETTHAUSEN u. a.: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon (wie Anm. 69), S. 344–347, mit Bibliographie; Alois Riegl Revisited. Beiträge

Auffassung eines ununterbrochenen Fortschritts; nicht im Sinne einer zunehmenden Vervollkommnung der Kunst, die an feststehenden Qualitätskriterien zu ermessen wäre, sondern als eine folgerichtige Entwicklung der künstlerischen Formensprache. Tatsächlich gebe es in der Geschichte keinen Verfall, und nur ein falsches Geschmacksurteil fordere von einem Kunstwerk „Schönheit und Lebendigkeit“.

Dass aber jemals auf Hässlichkeit und Leblösigkeit, wie wir ihnen in der spätrömischen Kunst zu begegnen glauben, ein positives Kunstwollen gerichtet gewesen sein könnte, erscheint uns vom Standpunkte des modernen Geschmackes schlechthin unmöglich. Es kommt aber alles darauf an, zur Einsicht zu gelangen, dass weder mit demjenigen, was wir Schönheit, noch mit demjenigen, was wir Lebendigkeit nennen, das Ziel der bildenden Kunst völlig erschöpft ist, sondern dass das Kunstwollen auch noch auf die Wahrnehmung anderer (nach modernen Begriffen weder schöner noch lebendiger) Erscheinungsformen der Dinge gerichtet sein kann.⁸⁵

Damit ist der zentrale Begriff von Riegls Verständnis der Kunstgeschichte genannt; jedes Werk erscheint als „das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens“⁸⁶ und kann damit grundsätzlich nicht defizitär oder ein Verfallsprodukt sein. Riegls „Kunstwollen“ darf dabei nicht als psychologisierend missverstanden, nicht als bloße künstlerische Intention verkürzt werden. Gemeint ist damit zuletzt, mehr oder weniger im Hegelschen Verständnis, eine Manifestation des ‚Weltgeistes‘ (nicht einfach nur eines ‚Zeitgeistes‘) im Bereich der Kunst, deren Hauptcharakteristika für Riegl ihre wesensmäßige Entsprechung allenthalben in der jeweiligen Weltepoche finden. Ausdrücklich teleologisch⁸⁷ ist mithin Riegls Kunstverständnis; als sinnhaft-positiv und zielgerichtet stellt sich ihm die Entwicklungsgeschichte der Kunst dar, in der es für ihn „nicht allein keinen Rückschritt, sondern auch keinen Haltpunkt gibt und vielmehr alles beständig vorwärts fließt“⁸⁸. An die Stelle von Berggipfeln und Niederungen, von Blüte und Verfall tritt damit gewissermaßen das Bild einer Flusslandschaft, an die Stelle von Zyklen des Aufstiegs und Niedergangs die Vorstellung eines großen Kontinuums. Mochten Epochengrenzen als Ordnungsfaktoren beibehalten werden, so erhielten sie doch nun eine andere Bedeutung. Einer normativen Ästhetik war hingegen der Boden vollständig entzogen. Bringt man den ‚Weltgeist‘ in Abzug und entkleidet das „Kunstwollen“ seiner metaphysischen und teleologischen Dimension, um stattdessen rein diesseitige, weltimmanente Entwicklungsfaktoren und Zwecke einzusetzen, so ist damit im Wesentlichen die Position der

zu Werk und Rezeption – Contributions to the Opus and its Reception. Hgg. von PETER NOEVER u. a.. Wien 2010 (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte/Österreichische Akademie der Wissenschaften. Band 9).

85 Riegl: Kunst-Industrie (wie Anm. 84), S. 6.

86 Riegl: Kunst-Industrie (wie Anm. 84), S. 5.

87 Riegl: Kunst-Industrie (wie Anm. 84), S. 5.

88 Riegl: Kunst-Industrie (wie Anm. 84), S. 10.

neueren Kunstwissenschaft bezeichnet, unbeschadet der Zählebigkeit von biologistischen oder Vegetations-Metaphern, von kunstimmanenten Teleologien u. ä.

Riegls «spätromische Kunst-Industrie» bildet einen deutlich sichtbaren Markstein in der Kunstgeschichtsschreibung, aber die hier vorgenommene Revision des überkommenen Ordnungsmodells und der entsprechenden Urteilkriterien findet sich auch bei anderen Autoren. An wenig auffälliger Stelle urteilte etwa Franz Bock 1909:

Anstatt einer allgemein anerkannten und angewandten Methode der Wertung haben bisher in der Kunstwissenschaft nacheinander, nebeneinander oder auch durcheinander im wesentlichen drei Konventionen geherrscht: die akademische, die klassizistische, die italienische. Alle drei fließen zu der einen ungeheuren Einseitigkeit zusammen, daß man seit dem 16. Jahrhundert alle Kunst mit südlichem Maßstab gemessen und entsprechend gewertet hat. [...] Meine Meinung ist aber eben die, daß eine historische Wissenschaft jeweils aus den wechselnden Zeitstilen selbst und aus der sehr verschiedenen Kunst der Großen selbst die wechselnden und verschiedenen Maßstäbe zu entnehmen hat.⁸⁹

Vertreten wird diese durchaus ‚moderne‘ und auch heute gültige Position (die bei Bock allerdings mit stark nationalistischen Tendenzen einhergeht) im Hinblick auf Mathis Gothart Nithart, den sogenannten Matthias Grünewald, der hier neben Rembrandt – und vor Dürer – für den „größten bildenden Künstler des Nordens“⁹⁰ angesehen wird. Noch 1873 hatte Alfred Woltmann als „das Edelste und Großartigste“ in Grünewalds Isenheimer Retabel die monumentalen Gestalten der Heiligen Antonius und Sebastian betrachtet, auch wenn der letztere „kein Jüngling von idealer Schönheit, wie ihn die Italiener malen“, sei; das Hochaltarretabel des Hans Baldung Grien im Freiburger Münster war ihm demgegenüber „an maßvollem Ernst, an deutscher Tüchtigkeit, an sicherem Stilgefühl“ als „weit überlegen“ erschienen.⁹¹ Im Jahre 1919 wurde derselbe Grünewald bei Wilhelm Hausenstein „die kühnste Fregatte deutscher Malerei; und wahrscheinlich nicht bloß der deutschen (denn noch immer begreifen wir nicht ganz, um was für ein Format es sich beim Isenheimer Altar handelt).“⁹² Mit der Erhebung eines Künstlers wie Grünewald – der nun sogar noch vor Albrecht Dürer rangiert – in den absoluten und bedingungslosen Superlativ spiegelt sich nicht anders als in der Beurteilung der «spätromischen Kunst-Industrie» der Beginn einer grundsätzlich neuorientierten Epoche der Kunstgeschichtsschreibung.

⁸⁹ Franz Bock: Matthias Grünewald. Erster Teil. München 1909, S. Vif.; siehe dazu THOMAS NOLL: Rilke und die Rezeption des sog. Matthias Grünewald im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Im Schwarzwald. Uncollected Poems 1906–1911. Hgg. von ERICH UNGLAUB und JÖRG PAULUS. Göttingen 2012 (Blätter der Rilke-Gesellschaft. Band 31), S. 133–156.

⁹⁰ Bock: Grünewald (wie Anm. 89), S. VI.

⁹¹ Alfred Woltmann: Streifzüge im Elsaß V. Der deutsche Correggio. Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873) S. 321–331, hier S. 322 und S. 329.

⁹² Wilhelm Hausenstein: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. München 1919, S. 56.