



L'idée du style dans l'historiographie artistique

Variantes nationales et transmissions

sous la direction de

Sabine Frommel et Antonio Brucculeri



Campisano

HAUTES ETUDES
histoire de l'art/storia dell'arte

L'idée du style dans l'historiographie artistique

*Variantes nationales
et transmissions*

sous la direction de

Sabine Frommel
Antonio Brucculeri



Campisano Editore

Il convegno – di cui questo libro raccoglie
gli atti – è stato realizzato grazie al sostegno di



SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE



École Pratique des Hautes Études

histara

EA 4115

histoire de l'art
histoire des représentations
archéologie de l'Europe

sources
documents
méthodes

En couverture :

Richard Samuel, *Portraits sous
l'apparence des Muses dans le Temple
d'Apollon*, huile sur toile, 1779,
Primary Collection NPG 4905.
© National Portrait Gallery, London

HAUTES ETUDES
histoire de l'art/storia dell'arte

comité scientifique

Sabine Frommel
François Queyrel
Jean-Michel Leniaud

Reproduction, même partielle,
interdite sans autorisation de l'éditeur.

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2012 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel (39) 06 4066614 - Fax (39) 06 4063251
campisanoeditore@tiscali.it
ISBN 978-88-88168-98-2

Table des matières

pag.	5	Introduction <i>Sabine Frommel, Antonio Brucculeri</i>
		PREMIÈRE PARTIE
		ORIENTATIONS EN MILIEU GERMANIQUE : TRAJECTOIRES DÉTERMINANTES
	21	Stil/stylus: Rumohrs Versuch einer Neuprägung des Stilbegriffs und die Flucht in die Kulturgeschichte <i>Alexander Auf der Heyde</i>
	35	Stil und Epoche. Karl Schnaases dialektisches Modell der Kunstgeschichte <i>Henrik Karge</i>
	49	Winckelmann-Rezeption zwischen Schinkel und Burckhardt <i>Wolf-Dieter Heilmeyer</i>
	65	Die Auffassungen des Genies und das Bild des antiken Künstlers bei Johann Joachim Winckelmann und Jacob Burckhardt <i>Mathias René Hoffer</i>
	81	Schwingungen. Oder: Stil aus Energie Zu Jacob Burckhardts gleichsam seismischem Fortwirken <i>Josef Imorde</i>
	91	Burckhardt, Narrative and Objectivity <i>Ian Verstegen</i>
	105	Burckhardt, “die wahre Skulptur”, and the Issue of Color in Renaissance Sculpture <i>Bruce Boucher</i>
	117	<i>Der Cicerone</i> et <i>Die Baukunst der Renaissance in Italien</i> : considérations de Jacob Burckhardt sur l’architecture du <i>Quattrocento</i> et du <i>Cinquecento</i> <i>Sabine Frommel</i>
	137	Architecture, Objects and Ornament: Heinrich Wölfflin and the Problem of <i>Stilwandlung</i> <i>Alina Payne</i>
	151	Was bedeutete Renaissance-Architektur für Burckhardt und Wölfflin? <i>Christoph Luitpold Frommel</i>
	165	„Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst“. Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl <i>Wilhelm Schlink</i>
	177	Burckhardt und Riegl <i>Artur Rosenauer</i>
	187	Stile e problemi di stile: Alois Riegl <i>Emanuele Pellegrini</i>
	199	Die „Bruchstücke“ Aby Warburgs und die Frage des Stils <i>Susanne Müller, Giovanna Targia</i>

SECONDE PARTIE

VARIANTES NATIONALES ET TRANSFERTS

- 217 Winckelmann et Longin. La rhétorique du sublime et les styles de l'art grec
Lorenzo Lattanzi
- 231 Caylus, de l'antiquaire à l'archéologue : une méthode différente de celle de Winckelmann
François Queyrel
- 241 Portrait de Jacob Burckhardt en voyageur : ses expériences comparées de Paris, Londres et Vienne
Marie-Jeanne Heger-Étienne
- 255 Burckhardt und Séroux d'Agincourt
Bruno Klein
- 263 La fortuna italiana degli scritti di Burckhardt sull'architettura del Rinascimento
Francesco Paolo Fiore
- 273 Arte italiana e arte tedesca nell'opera di Henry Thode
Michela Passini
- 285 Julius von Schlosser tra Riegl e Croce:
appunti su storia dello stile e storia del linguaggio
Donata Levi
- 299 Anticiviltà del Rinascimento. Riflessioni su metodi e posizioni della storiografia francese di fine Ottocento
Flaminia Bardati
- 313 De Heinrich Wölfflin à Charles Garnier.
Quelques propositions sur l'invention du néo-baroque
Jean-Michel Leniaud
- 321 Classico e barocco, categorie oltre gli stili: Eugenio d'Ors e Louis Hautecœur, interpretazioni a confronto nel contesto francese
Antonio Bruculeri

ILLUSTRATIONS

- 337 Index des noms
- 345 Les auteurs

Stil / stylus: Rumohrs Versuch einer Neuprägung des Stilbegriffs und die Flucht in die Kulturgeschichte

Alexander Auf der Heyde

Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorisches Vokabular umfasst praktisch die gesamte Bandbreite der nach wie vor gängigen Anwendungen des Stilbegriffs: Angefangen vom Individualstil bis hin zum Baustil findet sich dieser bedeutungsschwangere Ausdruck in nahezu allen seinen Schriften. Lediglich Johann Joachim Winckelmanns Bezeichnungen des harten, großen, schönen und nachahmenden Stils lassen sich kurioserweise nicht, wie erwartet, in Rumohrs *Italienischen Forschungen* (1827-31), sondern ausgerechnet im *Geist der Kochkunst* (1822) nachweisen¹. Anscheinend meidet der von seinen Zeitgenossen als ideologieferner Ästhet verschrieene Freiherr den bei Winckelmann vorherrschenden Gebrauch des Stilbegriffs als ästhetischen Reflex einer politisch-kulturellen Blüte²: Rumohr führt ihn zurück auf die rhetorische Tradition der Antike und des Humanismus, er löst ihn aus dem historischen Kontext heraus und setzt ihn mit allgemeinen Maßhaltenormen gleich, um – wie zu zeigen ist – die übernationale und überzeitliche Eigengesetzlichkeit der als Kollektivsingular aufgefassten „einen“ Kunst gewährleisten zu können³. Doch dieser Versuch einer von technischen und materiellen Aspekten geprägten eigengesetzlichen Neuformulierung des Stilbegriffs bleibt trotz aller augenscheinlichen Modernität lediglich ein Denkansatz⁴. Denn die von Julius von Schlosser gern betonte revolutionäre Wende in Rumohrs Stilreflexion bleibt in letzter Instanz einer an Italien orientierten, klassizistischen Denktradition treu und kann erst mit Gottfried Sempers „praktischer Aesthetik“, anhand von vollkommen anders gearteten Anschauungsobjekten zu Ende gedacht werden⁵. In der Tat stellt sich die Frage, inwiefern der so häufig verwendete Begriff des Stils für Rumohrs Studien eigentlich das maßgebliche Arbeitsinstrument darstellt. Schließlich besteht die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung Rumohrs nicht unbedingt in der stilkritischen Analyse des Kenners, als vielmehr in der Darstellung komplexer kulturwissenschaftlicher Zusammenhänge⁶.

Die kunsttheoretische Reflexion um 1800 sieht die „Entfernung der Antike“ und die fragmentarische Überlieferung des antiken Kunstkörpers als Raum zur begrifflichen Annäherung und kreativen Rekonstruktion. In seinem Buch *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke* (1806) war sich Carl Ludwig Fernow nicht zu schade, die Sinnlosigkeit der empirischen Vermessung einzelner antiker Kunstwerke anzuklagen, denn „da auch die größte Übersicht der

vorhandenen Reste des Alterthums noch keine Vollständigkeit giebt, so mus die Philosophie der Kunst aus der Erkenntnis ihres Zwecks das der Anschauung Mangelnde theoretisch durch den Begriff ersetzen“⁷. Als Gegenpol zu Canova, dessen Werk er sehr kritisch begegnet, erhebt Fernow seinen verstorbenen Freund Asmus Jacob Carstens zum hervorragenden Vertreter jenes antimimetisch geprägten, literarischen „Kunststrebens“, das keinen Anspruch auf technische Ausarbeitung erhebt, schließlich sei die künstlerische Originalität eines Werks allein am Prozess der Bildfindung messbar. So schreibt Fernow über Carstens im Jahr 1795: „Sein Stil, der überhaupt der Stil einfacher Größe und Schönheit ist, ist jedesmal dem Inhalt des Kunstwerkes gemäß, so glücklich modificiert, daß er sich dadurch von jedem Vorwurfe der Manier frey zu erhalten gewußt hat“⁸.

Wie kontrovers eine derartige Interpretation letzten Endes ist, das zeigt zunächst die von Friedrich Müller angezettelte Polemik gegen Fernow und dessen allzu stark polarisierendes Bild vom Genie Carstens, der angesichts seiner römischen Neider nahezu isoliert lebe⁹, sowie eine anonyme Rezension von Fernows Carstens-Biographie in den *Göttingischen gelehrten Anzeigen*¹⁰. Der unbekannte Rezensent teilt die in der Darstellung von Carstens' Künstlerschicksal zum Ausdruck gebrachte Akademieskepsis, verweist allerdings auf Johann Gottfried Herders Begriff der „verbildenden“ Bildungsanstalten. Ähnlich wie Fernow steht er dem zunehmenden „Kunstaberwitz“ der (gemeinsam mit ihm) zum Katholizismus konvertierten Brüder Riepenhausen kritisch gegenüber, allerdings kann er mit der Sinnesfeindlichkeit und Intellektualisierung von Bildkonzepten in Fernows Arbeit recht wenig anfangen, was sich besonders in der unterschiedlichen Auffassung des Idealbegriffs bemerkbar macht¹¹. Dass der seit Kurzem von seiner Italienreise zurückgekehrte Rumohr als Autor oder geistiger Urheber der Rezension in Frage kommt, zeigt neben vielen inhaltlichen Kongruenzen mit seinen späteren Arbeiten eine Äußerung Fernows, der vorschlägt, den Unbekannten als „Herrn v. R. oder wenigstens einen in seinem Geiste Denkenden“ zu identifizieren¹². Rumohr verfügte dem zu Folge bereits sehr früh über ein kunsttheoretisches Rückgrat und die von ihm geäußerten Ansichten dürften vor allem im Kreise der römisch-deutschen Veteranen (Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhart) auf Beifall gestoßen sein. Die Entstehungsgeschichte der *Italienischen Forschungen* kann also bedenkenlos um einige Jahre antizipiert werden, denn wir haben es bereits im Jahr 1806 mit einem theoretisch profilierten, dezidiert Weimar-kritischen Autor zu tun, dessen Quellen – er nennt Diderot und Wilhelm Heinse – eher auf die empirisch-sensualistische Tradition verweisen, was sich besonders in der undogmatischen Annäherung Rumohrs an Problemkreise wie Naturschilderung, Technik und Farbwahrnehmung äußert.

Nach dieser frühen Auseinandersetzung mit Carstens und dessen Biographen widmet sich Rumohr in seinem offiziellen Frühwerk *Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken* (1812) der Figur und Methode, oder besser vielleicht: der Rezeption Winckel-

manns im frühen 19. Jahrhundert. Auch in diesem Fall handelt es sich um eine (wenn auch indirekte) Auseinandersetzung mit den „Weimarischen Kunst-Freunden“. Schließlich gehört die Würdigung und kritische Edition der Schriften Winckelmanns ebenso wie die Musealisierung und Literarisierung von Carstens Werk zu dem von Goethe und Hans Heinrich Meyer lancierten Programm einer klassizistischen Erneuerung der Kunst, an dem auch Fernow als Herausgeber Anteil hatte. Ähnlich wie Carstens wird Winckelmann in Goethes biographischem Abriss als Prophet und visionärer Interpret der Antike gepriesenen und ungefragt zum Gründervater einer theoriegesteuerten Kunstarchäologie, das heißt zum Weimarer Kunstfreund *par excellence*, gemacht¹³.

Rumohr begegnet diesem Winckelmann-Bild zunächst einmal mit dem Einwand, dass dem viel gepriesenen stilgeschichtlichen Modell eine methodische Erbsünde zu Grunde liegt, schließlich habe Winckelmann in seiner Arbeit nur sehr zögerlich zwischen Kopien und Originalwerken unterscheiden können. Diese keinesfalls originelle (bereits von Anton Raphael Mengs geäußerte) Bemerkung inszeniert er mit Wortgewalt, indem er darauf verweist, wie sehr der durch Winckelmann und dessen Nachfolger normativ geprägte Stilbegriff dem wirklichen Verständnis der Antike im Wege stünde¹⁴: „[...] leider giebt es für uns keine Originalität, nur noch Style in den Werken der alten Kunst. Wenige Werke der besten Zeit, theils sehr verstümmelt, lassen uns mehr im Allgemeinen verrathen und sehnen, als sie uns vollständige Kenntniß einer unvergleichlichen Vollkommenheit gewähren“¹⁵. Rumohr greift also die zu diesem Zeitpunkt einschlägige Ganzheits-Metapher vom „Kunstkörper“ auf, allerdings wertet er dessen Unvollständigkeit nicht – wie Fernow oder Friedrich Schlegel – als Raum zur kreativen Aneignung durch die Moderne, sondern als Vakuum, denn durch einseitige Fokussierung auf wenige bekannte Meisterwerke (Laokoon, Apollo del Belvedere) habe Winckelmann einer vom Prinzip der Steigerung und Idealisierung geprägten Geschmackslehre die Pforten geöffnet.

Bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts haben Autoren wie Heinse und Aloys Hirt auf sehr unterschiedliche Weise Zweifel an dieser Geschmackslehre geäußert¹⁶. Im frühen 19. Jahrhundert wird in Toussaint-Bernard Émeric-Davids *Recherches sur l'art statuaire* (1805) ein besonders gut dokumentiertes, „naturalistisch“ gefärbtes Bild der antiken Plastik entworfen. Dort heißt es, dass die allseits bewunderte künstlerische Vollkommenheit der Alten nicht allein auf der Reflexion, sondern auf schweißtreibenden Übungen, Naturbeobachtungen, sowie anatomischen und geometrischen Studien beruhe¹⁷. Zwar lässt sich kaum nachweisen, dass Rumohr Émeric-Davids Arbeit kannte, denn er zitiert sie nicht, doch in jedem Fall weist seine Frühschrift diverse Parallelen zu den Argumentationsmustern seines französischen Kollegen auf. Beide gelangen nach eingehendem Quellenstudium zur Erkenntnis, dass Abbildhaftigkeit und technisches Geschick die einzig gültigen Qualitätskriterien der antiken Kunstlehre gewesen seien¹⁸. Der Idealbegriff wird somit als eine wenig fundierte Erfindung der Moderne entpuppt und Rumohr zeigt am Beispiel des Barberini-Fauns, dem vielleicht bekanntesten Opfer von Winckelmanns moralisch fundiertem Formenideal, dass die „sich selbst gelassene einfältige Natur“

keinesfalls als ästhetisch minderwertig anzusehen sei¹⁹. Diese Konfrontation mit Winckelmann und der Weimarer Winckelmann-Orthodoxie scheint mit Veröffentlichung der „Elgin Marbles“ und der daraus resultierenden Erweiterung des Skulpturenkanons zugunsten einer naturnachahmenden, weniger strengen oder „apollinischen“ Antike überholt zu sein, findet allerdings eine punktuelle Fortsetzung in Rumohrs Auseinandersetzung mit den Nazarenern²⁰.

Als Freund und Förderer Friedrich Overbecks steht er dem Wirken der Lukasbrüder anfangs nahe, allerdings findet die auch öffentlich geäußerte Sympathie Rumohrs für die „Neudeutsch-Religios Patriotische Kunst“ einen raschen Dämpfer, als mit Johann David Passavants *Ansichten über die bildenden Künste* 1820 ein theoretischer Pamphlet erscheint, dessen Ziel es ist, im Sinne Friedrich Schlegels einen historischen Bogen von der altitalienischen Kunst zur deutschen Gegenwartsmalerei zu spannen. Wiederum scheint die alte Kunst, diesmal die italienische, als historische Folie zur Legitimierung zeitgenössischer ästhetischer Tendenzen zu dienen. Von dieser Form der kunsthistorischen Positionierung gegenwärtiger Tendenzen distanziert sich Rumohr in seiner polemischen Rezension von Passavants Arbeit für Schorns „Kunstblatt“²¹. Aus seiner Stilauffassung heraus kritisiert er die natursteigernden Tendenzen der zeitgenössischen Ästhetik. In einem Brief an Theodor Rehbenitz schreibt er dazu: „Wenn Sie [...] behaupten, daß der Styl die Naturgestaltung beherrschen, ihr einen bestimmten Zuschnitt geben könne, so finde ich Sie wider Erwarten in einem Vorurtheile der modernen Aesthetik befangen, dem ich nie begegne, ohne mich dagegen aufzulehnen“²². Der Künstler solle, so Rumohr, die Formen der Natur „mit Sinn erfassen [...] um sie dann, nach den jedesmaligen Wünschen und Forderungen der Menschen für menschliche Zwecke selbstthätig zu verwenden“²³. Unter Natur versteht Rumohr also nicht „jedes abgelebte Lohnmodell“, sondern im Sinne Schellings „den höchst allgemeinen Begriff der wirklichen, thätigen, hervorbringenden Natur“²⁴. Seine kurzzeitige Korrespondenz mit dem Philosophen zeigt jedoch, dass sich Rumohr – trotz aller grundsätzlichen Übereinstimmung mit Schellings Annahme einer Wesensverwandtschaft von Natur und Kunstwerk, sowie der daraus resultierenden Nachahmungslehre – mit dessen theorielastiger, summarischer Auffassung von Kunstgeschichte schwer tut. Die rigorose Gedankenarchitektur einer philosophischen Geschichte der Kunst, welche einzelne Künstlerpersönlichkeiten wie Raffael, Michelangelo und Correggio lediglich topisch begreift, ist dem an komplexen Beziehungsgeflechten, zweitrangigen Figuren und kulturwissenschaftlichen Zusammenhängen interessierten Rumohr zutiefst fremd.

Auch wenn Rumohr in seiner Auseinandersetzung mit Winckelmann, Schelling und Passavant als theorieferner Pedant auftritt, dem jede Art von Systematik fern liegt, sollte man nicht außer Acht lassen, dass er trotz seiner erklärten Feindschaft gegenüber geschmacklichen Vereinnahmungen der Kunstgeschichte keinesfalls dem wissenschaftlichen Anspruch eines Ausgleichs zwischen Faktensammlung und Wissensstrukturierung durch Begriffsbestimmung fernsteht. In einem Brief an Schelling betont Rumohr, dass

Winckelmann der erste war, „der es [...] gewagt [hat] die Plastick des Neuen zu verdammen, den Malern zu sagen: wie kam es, daß nach Raffaell nur Manieristen oder Nachahmer da waren? Dieser Schritt muß geschehen, wenn man die Kunst geschichtlich ansieht, und die ersten Bestrebungen in ihrem ganzen Umfange, und in ihrer unglaublichen Vielfältigkeit ergründen will“²⁵. Auch wenn ihm, wie gesagt, der Anspruch einer normativen Geschmackslehre fern liegt, möchte Rumohr in den *Italienischen Forschungen* grundsätzliche Fragen zur Entstehung und Entwicklung, zur Hochzeit und Dekadenz der Kunst klären: wie kam es zur künstlerischen Blüte in den italienischen Freistaaten des Mittelalters und der frühen Neuzeit? Was trug zur Reifung des einzig objektiven Künstlers Raphael bei? Warum erlebte die Kunst unter seinen Nachfolgern einen raschen Niedergang? Rumohrs „Haushalt der Kunst“, die kunsttheoretische Basis der *Italienischen Forschungen*, fungiert in diesem Sinne als begriffliche Bedienungsanleitung zum historischen Verständnis der Kunst. Seine sich aus Künstlern, Kennern und Amateuren zusammensetzende Leserschaft erhält eine „theoretische Mindestausstattung“²⁶, eine am Prinzip der praktischen Anwendung ausgerichtete Darstellung jener Begrifflichkeiten, die mittels einer Vielzahl von Fakten und Einzelbeobachtungen zum kritischen Verständnis der Ganzheit beitragen sollen. Der bewusst unkonventionelle Titel der kunsttheoretischen Abhandlung, die weder als Theorie, noch als System oder Philosophie verstanden wird, erinnert jedenfalls an die Pflichtlektüren eines norddeutschen Landadeligen, die sogenannte „Hausväterliteratur“ – , die Gutsbesitzern praktisches Wissen und ethische Richtlinien zur Haus- und Landwirtschaft vermittelte. Ein Werk wie Georg Andreas Böcklers *Nützliche Hauß- und Feldschule* (1666), von dem im Katalog von Rumohrs Hausbibliothek die Rede ist, dürfte dem Freiherrn also bei der Strukturierung der *Italienischen Forschungen* diverse Anregungen geliefert haben²⁷, vor allem aber mag es seine paternalistische Auffassung von Kunstpatronage und Künstlerbildung inspiriert haben²⁸.

Zunächst einmal geht Rumohr ebenso wie Winckelmann vom Begriff der „einen“ Kunst aus, das heißt von der überzeitlichen und überregionalen Einheit alles Kunstschaffens²⁹. Das treffendste Beispiel dieser von ihm vertretenen „durchgängigen Uebereinkömmlichkeit aller Kunst“ ist seine Annahme, „daß die Vorzeit auch dann noch belehrt, wenn alle Ideen, gleichwie alle äußeren Anlässe, sich verändert haben; daß ein nordisches Land oft auf ein südliches wirkt, und so auch im umgekehrten Falle, wie nun schon oft erprobt worden ist“³⁰. Diese Vorstellung wird fassbar in dem durch Rumohr, Gustav Friedrich Waagen und Wilhelm von Humboldt geprägten Projekts für das Alte Museum in Berlin, denn dort sollen in zwei separaten, der italienischen und nordeuropäischen Malerei gewidmeten Flügeln, die unterschiedlichen nationalen Traditionen in ihrem historischen Werdegang dargestellt werden. Diese beiden Hauptstränge treffen schließlich in einem zentralen, den jeweiligen Grenzgängern gewidmeten Saal zusammen, worin laut Rumohr die Einzigartigkeit des Berliner Alten Museums bestehe, es habe nämlich

[...] den einzigen, allein dastehenden Vorzug, auf eine schlagende Weise zeigen zu können: daß jene venezianische Schule, welche man gemeiniglich die venezianische schlechthin zu nennen pflegt [...], sowohl die Technik der Oelmahlerey, als besonders ihre naturalistische Richtung, beide von den alten Niederländern empfangen hat. Es war daher unumgänglich den Antonello, Bellino und alles der Richtung und Manier nach Verwandte dem Genter Van Eyck ganz nahe zu bringen³¹.

Overbecks symbolische Umarmung von *Italia und Germania* überschreitet im Berliner Museumsprojekt den Rahmen der literarischen Topik und wird zur visuell nachvollziehbaren kunstwissenschaftlichen Problematik der Beeinflussung³². Das Bild hat aber gleichzeitig einen dezidiert kunstpädagogischen Charakter, denn schließlich geht es darum, die nach wie vor verkannte nord-europäische Malerei durch Verknüpfung mit der als hochwertiger begriffenen ästhetischen Tradition Italiens zu rehabilitieren³³. Gabriele Bickendorf spricht in diesem Zusammenhang vom „historiographischen Italianismus“, der sowohl Johann Dominik Fiorillos, als auch Rumohrs und Waagens Studien zur nordeuropäischen Kunst charakterisiere³⁴: Nicht etwa als eigenständige Künstlerpersönlichkeit, sondern über den Umweg seiner italienischen Rezeption soll Jan van Eyck dem Berliner Kunstpublikum, vor allem den jungen Künstlern schmackhaft gemacht werden. Dabei scheint die mit Veröffentlichung des *Anonimo Morelliano* (1800) dokumentierte Präsenz nordeuropäischer Malerei in Venetien Wilhelm Heinrich Wackenroders Idealbild der Verbrüderung von deutscher und italienischer Kunst, sowie Rumohrs Prinzip vom „inneren Zusammenhang der Kunstgeschichte“ ein geschichtliches Fundament zu geben³⁵.

Dieser Prozess der ästhetischen Aufwertung macht sich in Rumohrs Studien zur nordeuropäischen Plastik noch stärker bemerkbar und wirkt somit indirekt auf den von ihm vertretenen Stilbegriff³⁶. In einem der ersten Beiträge im *Kunstblatt* berichtet er von Hans Brüggemanns spätgotischem Bordsesholmer Altar in Schleswig (1521). Er lobt in den höchsten Tönen den Geniestreich des Bildschnitzers, dem es gelungen sei, einen Ausgleich zu finden zwischen den „Eigenheiten und Härten des [...] deutschen Styles“ und der „Natürlichkeit der Erscheinung“, wobei er sich in „jenem allgemeinen Style der Bildnerey“ ausdrückt, „welcher unter allen Umständen und gegen jegliche Art der Eigenthümlichkeit seine Rechte behauptet“³⁷. Zwei Stile, der eine überzeitlich und der andere historisch-geographisch bedingt, scheinen sich in einem Werk gegenüberzustehen: die „Härten“ des deutschen Stils geben dem Werk einen Charakter, der allgemeine Stil entspricht Rumohr zu Folge der Einhaltung der für jede Kunstgattung geltenden spezifischen „Gesetze des äußern Wohlstandes“³⁸. Dass diese allgemeinen Prinzipien des Ebenmaßes und der Symmetrie, sowie der strikten Unterwerfung unter die Grenzen der jeweiligen Kunstgattung letztendlich von der klassizistischen Ästhetik geprägt sind, zeigen Rumohrs kritische Bemerkungen über die angebliche Stilunreinheit „malerischer“ Reliefs wie Ghibertis *Porta del Paradiso*. Jedenfalls fragt sich der Herausgeber des *Kunstblattes*, Ludwig Schorn, in einer Fußnote, warum Rumohr den Stilbegriff eigentlich entindividualisiert und mit dem gleich setzt, was er selbst in sei-

nem Buch *Ueber die Studien der griechischen Künstler* (1818) als Inbegriff des Kunstschönen bezeichnet hat³⁹. Mit einer kurzen Fußnote beginnt somit eine öffentliche Debatte über den Stilbegriff, die in den *Italienischen Forschungen* fortgesetzt wird und in der Polemik gegen Johann Gottlob von Quandt einen Ressentiment geladenen Abschluss erlebt. Im Gegensatz dazu spielt die Frage, was eigentlich schön oder hässlich ist, im Rahmen des von Anstand und gegenseitigem Respekt geprägten Disputs zwischen Schorn und Rumohr noch keine Rolle, denn hier scheinen beide Autoren grundsätzlich einer Meinung zu sein: Es geht ihnen nicht um geschmackliche Fragen, sondern vielmehr um die unterschiedliche Gewichtung eines kunsttheoretischen Konzeptes.

Schorn sieht den Stilbegriff in der Tradition Goethes und Fernows als Ausdruck individueller geistiger Arbeit und somit als idealen Gegenpol zur handwerklichen Nachahmungspraxis der Manier. Rumohr will den Stilbegriff aus dem Joch der intellektuellen Tätigkeit befreien und somit der Vorstellung von einer vom Bildgegenstand unabhängigen, rein gestalterischen Schönheit den Weg ebnen. Seine etymologische Neuprägung des Begriffs – Stil/Stylus – scheint prinzipiell an der ahistorischen Stilauffassung der antiken Rhetorik angelehnt zu sein⁴⁰; vor allem aber zeugt seine Identifizierung mit dem Griffel, das heißt mit dem Arbeitsinstrument des Zeichners und Kupferstechers, von einem exemplarischen Richtungswandel, der in Rumohrs Studien zur Druckgraphik besonders gut zum Ausdruck kommt. Im Gegensatz zu der von Adam von Bartsch vertretenen Meinung, der zu Folge man den künstlerischen Erfindungsprozess von der mechanischen Übertragung auf den Druckstock klar trennen sollte, tendiert Rumohr hier zu einer Identifikation von *invenit* und *sculpsit*, was einer Aufwertung des Handwerks gleichkommt⁴¹. Dem daraus folgenden Anspruch, dass auch scheinbar hässliche (oder besser: nicht ideal-schöne) Bildgegenstände – Tierstücke oder Genremalereien – durch angemessene künstlerische Behandlung schön sein können, widersetzt sich Johann Gottlob von Quandt in einer kritischen Rezension der *Italienischen Forschungen*. Quandt zu Folge ist der Stil einzig und allein „das geistige Merkmal, nach welchem das Kunstwerk zur Klasse des Schönen oder des Erhabenen gehört; unter Manier aber versteht man die individuelle Darstellungsart eines Künstlers“⁴². Vor allem aber bezweifelt er, dass ein „hässlicher“ Gegenstand allein durch künstlerische Umsetzung schön sein könne „so sehr wir auch in einzelnen Fällen die Künstlichkeit der Darstellung von etwas Hässlichem bewundern müssen“⁴³. Rumohr reagiert äußerst verstimmt auf diese öffentliche Zurückweisung seiner Theorie und glaubt, dass Karl August Böttiger als unsichtbarer Strippenzieher hinter dem gutmütigen Quandt wirke⁴⁴. Jedenfalls antwortet er seinen Gegnern in einem Separatdruck, wo er zunächst einmal klarstellt, dass die Bildgegenstände, abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen, „nirgend nach Principien ausgewählt, sondern durch Umstände herbeygeführt werden, deren Ursprung weit außerhalb der Kunst in allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen aufzusuchen ist“⁴⁵.

Das Problem der Bildfindung wird von Rumohr also mit bemerkenswerter

Lässigkeit als außerkünstlerische Bedingung abgetan und somit (nahezu) komplett aus seiner Stilreflexion ausgeklammert⁴⁶. Ausschlaggebend für die Qualität eines Werkes sei allein die maltechnische Bravour, denn „Bilder, welche am Ende die Bestimmung haben, eine wohlverzierte Stube zu schmücken, sollten in dieser Beziehung tadellos seyn“⁴⁷. Diese Haltung ist, wie gesagt, auf seine Aversion gegen die exzessive Intellektualisierung der Bildkonzepte um 1800 und sein Sammelinteresse an „gegenstandsloser“ Landschaftsmalerei zurückzuführen. Darüber hinaus sollte man andere, keinesfalls aus der Mode gekommenen Quellen wie Diderots *Salons* nicht außer Acht lassen, denn hier wird insbesondere die technische Ausführung literarisch sublimeriert und gegenüber der *inventio* aufgewertet⁴⁸.

Jedenfalls verfügt der Kenner und Malerdilettant Rumohr dank seiner Erkundungen des Kunstmarktes und der italienischen Archive über eine bemerkenswerte Detailkenntnis, die besonders dann zum Ausdruck kommt, wenn es darum geht, die vermeintliche Oberflächlichkeit seiner theoriefesten Kritiker zu entblößen. Sein Beitrag zur Dresdner Restaurierungspolemik und seine originelle Neudeutung der „Sixtinischen Madonna“ sind in diesem Sinne der letzte Akt in der Auseinandersetzung mit Quandt und Böttiger, die ihn – wie aus einem Brief an Overbeck hervorgeht – zutiefst verletzt hat⁴⁹.

Raffaels Gemälde, das mit Sicherheit im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts berühmteste altmeisterliche Werk, befand sich bereits zur Zeit von Schlegels Kunstgespräch „Die Gemälde“ (1799) in separater Lage auf einer Staffelei, sodass es von Kunstschülern eingehend studiert werden konnte⁵⁰. Im Jahr 1826-27 wird es als eines von insgesamt 54 Gemälden von Pietro Palmaroli restauriert, doch wird das Ergebnis dieses Eingriffs heftig kritisiert. Im *Berliner Conversations-Blatt* erscheint ein anonymes Artikel, der mit scharfen Tönen über die soeben vollendete Restaurierung der „Sixtinischen Madonna“ herzieht. Es heißt Dresden sei „seines höchsten Kindes beraubt“⁵¹. Der „verwegene Italiener“, einst gefeierter Pionier der Fresko-Ablösung, steht im Kreuzfeuer der durch Christian Philipp Köster, Christian Xeller und Johann Jakob Schlesinger vertretenen Restauratorenschule, die ebenso wie die Nazarener beansprucht, den italienischen Kollegen zeigen zu müssen, worin der Geist ihrer alten Meister bestehe⁵². Unter dem Titel *Italienische Restaurationen betreffend* kritisiert Köster, der Autor des soeben erschienenen Handbuchs *Ueber Restauration alter Oelgemälde* (1827-30), Palmarolis Vorgehensweise, der anscheinend retuschiert und somit gesunde Stellen des Bildes einträchtigt habe⁵³. Trotz aller Kritiken findet Palmaroli in Quandt einen einflussreichen Fürsprecher, der auf die im *Berliner Conversationsblatt* vorgebrachten Kritiken zu antworten weiß (übrigens in dem falschen Glauben, der Artikel stamme von Rumohr)⁵⁴.

Im Februar 1828 hat Rumohr endlich Gelegenheit, das Gemälde zu untersuchen und sich selbst ein Bild von der Lage zu verschaffen. In einem Artikel für das *Kunstblatt* gibt er Köster daraufhin Recht, spricht von „übler Zurichtung“ und fragt sich angesichts der Retuschen, „ob die Restaurationsmethoden der

letzten Decennien überhaupt eine unmittelbare Anwendung auf öffentliche Sammlungen zulassen“, schließlich sollten sie „blos darauf bedacht seyn, zu erhalten, weil der nichtige und ganz unreine Zweck, zu täuschen und zu hintergehen, für sie nicht vorhanden ist; es ist also ihre Aufgabe, zu finden, nicht was die Gemälde schmückt und rohen Sinnen gefälliger macht, sondern einzig, was den drohenden Verfall abwendet, dem künftig möglichen vorbeugt“⁵⁵. Diese bemerkenswerte Stellungnahme entspricht dem Hauptkriterium der *Carta del Restauero* und wäre ohne Rumohrs eingehende Kenntnis des Florentiner Kunstmarktes und seiner Restaurierungspraktiken schwer denkbar: Im Gegensatz zur Handelsware der privaten Galerien sollen die Kunstwerke im staatlichen Besitz ihrem öffentlichen Bildungsauftrag durch größtmögliche Originalität gerecht werden.

In den *Italienischen Forschungen* zieht Rumohr aus dem Dresdner Vorfall die Konsequenzen, indem er auf die problematische Rolle von Kopien, Fälschungen und Übermalungen hinweist. Hier zeichnen sich dann auch die zentralen Argumentationen des Berliner Kunstkennerstreits ab⁵⁶:

Mehr und mehr wird es Gewohnheit, die Kunstwerke nur noch auf ihr Ganzes anzusehen, die einzelnen Evolutionen des Geistes, die Feinheiten aus den Augen zu lassen; und wenn es so fortgeht, wird man am Ende auch mit leidlichen Copien sich vollkommen begnügen, der Originale ganz entbehren können. Daher die auffallende Gleichgültigkeit bey täglich sich wiederholenden, gänzlichen Umgestaltungen der größten Meisterwerke, das Frohlocken, der Jubel über das neue Kleid, welches sie angethan⁵⁷.

Doch sollte man Rumohrs Besprechung der „Sixtinischen Madonna“ keinesfalls auf rein kennerschaftliche Aspekte beschränken, schließlich bietet er den Lesern der *Italienischen Forschungen* eine Neudeutung des Bildes, die ihrerseits den religionsartigen Kult des Meisterwerks und den Begriff der absoluten Kunst in Frage stellt⁵⁸. Rumohr verweist auf den eigentlichen Zweck dieses authentischen Kultbildes, bei dem es sich seines Erachtens um eine Prozessionsfahne, um religiöse Gebrauchskunst, handle. Die allseits gerühmte suggestive Wirkung des Gemäldes entfalte sich, so Rumohr, nicht etwa im Museum, sondern im performativen Kontext einer langsam voranschreitenden Prozession⁵⁹. Diese höchst originelle (an Vasaris Borgo Allegri-Anekdote inspirierte) These wird zwar bald von Giovanni Morelli als „spitzfindige Träumerei“ zurückgewiesen⁶⁰, doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass Rumohr hier eine methodisch brillante Idee darlegt, die erst in Michael Baxandalls sozialgeschichtlichem Ansatz des „periods eye“ eine adäquate Nachfolge finden wird⁶¹. Rumohr zeigt anhand der „Sixtinischen Madonna“, dass ein Kunstwerk „[...] nicht eher ganz zu genießen [ist] als bis man die Umstände und Verhältnisse in's Reine gebracht, unter und aus welchen dasselbe entstanden“⁶².

ANMERKUNGEN

¹ C. F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 Bde., Berlin-Stettin, 1827-31 (die hier zitierten Textstellen entstammen allesamt der von E.Y. Dilk herausgegebenen Faksimile-Edition: *Sämtliche Werke*, Bde. 2-4, Hildesheim-Zürich-New York, 2003); C. F. von Rumohr, *Geist der Kochkunst von*

Joseph König, Stuttgart-Tübingen, 1822. Rumohr gliedert die Kochkunst in Epochen und Schulen, dabei unterscheidet er drei Kochstile (streng, anmutig, überfeinert), die ebenso wie bei Winckelmann einen historischen Ablauf von Geburt, Blüte und Untergang suggerieren. Analog zum schönen Stil Winckelmanns hat Rumohr den anmutigen Stil als glückliche Vereinigung von Nahrhaftigkeit, Reiz und Zierde zum Gipfel und somit zum normativen Bezugspunkt für die zeitgenössische Küche ausserkoren (vgl. Rumohr, *Kochkunst*, 1822, S. 19-21).

² Dazu W. Sauerländer, „From stilus to style. Reflections on the fate of a notion“, *Art History* 6, 3 (1983), S. 253-270 und H. Locher, „Stil“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von U. Pfisterer, Stuttgart-Weimar, 2003, S. 335-340.

³ Dazu P. Müller-Tamm, *Rumohrs „Hausbalt der Kunst“. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit*, Hildesheim-Zürich-New York, 1991, S. 43-50. Die Autorin bezeichnet Rumohr als „entwicklungsgeschichtliche[n] Denker in Herderscher Tradition“, der die Kunst „nur partiell historisch begriffen“ hat, weil das Einzelkunstwerk immer das Produkt eines Dialogs zwischen dem „überzeitliche[n] Paradigma“ des Stils und dessen „Anwendung und Beziehung“ im historischen Kontext ist (ebd., S. 11).

⁴ Müller-Tamm spricht sehr treffend vom „undogmatische[n] Gestus, mit dem sich klassizistische Elemente als selbstverständlicher Bestandteil einer sich unklassizistisch gebenden Kunsttheorie präsentieren“ (Müller-Tamm, *Hausbalt der Kunst*, 1991 (wie Anm. 3), S. 13).

⁵ G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, Bd. 1, *Textile Kunst*, Frankfurt am Main, 1860, S. VII-VIII. Zur Interpretation Rumohrs als idealem Ahnherren der Wiener Schule, siehe J. Schlosser, „Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung“, in: *Italienische Forschungen: mit der „Beygabe zum ersten Bande der Italienischen Forschungen“ und einem Bildnis*, hrsg. von J. Schlosser, Frankfurt am Main, 1920, S. XXIV-XXV.

⁶ Dazu die hervorragend dokumentierten Studien von E. Y. Dilk, *Ein „practischer Aesthetiker“*. *Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs*, Hildesheim-Zürich-New York, 2000.

⁷ C. L. Fernow, *Über den Bildbauer Canova und dessen Werke*, Zürich, 1806, S. 45. Vgl. dazu vor allem die Arbeit von H. Tausch, *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen, 2000.

⁸ C. L. Fernow, „Ueber einige neue Kunstwerke des Hrn. Prof. Carstens“, *Der neue Teutsche Merkur*, 2, 6 (Juni 1795), S. 185-186.

⁹ Dazu P. Springer, „*Artis germanicae restitutor*. Asmus Jacob Carstens als ‚Erneuerer‘ der deutschen Kunst“, *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf*, 3 (1990/1991), S. 45-82.

¹⁰ [C.F. von Rumohr ?], „Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, von Carl Ludwig Fernow“, *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 154-155 (25.-27. September 1806), S. 1529-1546.

¹¹ Viele Jahre später schreibt Rumohr über Carstens und dessen Biographen: „Ein Wunder, daß er nicht an Fernow's Grillen darauf gegangen ist; doch mögen sie ihm das Leben verkürzt haben“ (C. F. von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien*, Leipzig, 1832, S. 116).

¹² Brief Fernows an Gerhard von Kugelgen (Herbst 1806), zitiert nach J. Schopenhauer, *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Tübingen, 1810, S. 362-364.

¹³ Vgl. dazu Tausch, *Entfernung der Antike*, 2000 (wie Anm. 7), S. 271-272 (enthält den Editionsplan der Weimarer Winckelmann-Ausgabe); H. Pfothner, „Fernow als Kunsttheoretiker in Kontinuität und Abgrenzung von Winckelmanns Klassizismus“, in: *Von Rom nach Weimar – Carl Ludwig Fernow*, hrsg. von M. Knoche und H. Tausch, Tübingen, 2000, S. 38-51; F. J. Verspohl, *Carl Ludwig Fernows Winckelmann. Seine Edition der ‚Werke‘*, Stendhal, 2004, S. 12-14; J. Grave, *Winckelmanns „schlecht abgefundene Erben“: Zur Spannung zwischen Kunsttheorie und Kunstgeschichte bei Goethe, Meyer und Fernow*, in *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, hrsg. von J. Grave, H. Locher, R. Wegner, Göttingen, 2007, S. 31-85.

¹⁴ Vgl. A. Potts, „Greek Sculpture and Roman Copies, I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43 (1980), S. 150-173.

¹⁵ C. F. von Rumohr, *Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken*, Hamburg, 1812, S. 14.

¹⁶ Dazu M. L. Baeumer, *Winckelmann und Heinse. Die Sturm- und Drang-Anschauung von den bildenden Künsten*, Stendhal, 1997; É. Décultot, „Heinse als Leser Winckelmanns. Eine kritische Beleuchtung“, in: *Wilhelm Heinse. Der andere Klassizismus*, hrsg. von M. Bernauer und N. Miller, Göttingen, 2007, S. 86-98; J. Schönwälder, „Streitbare Charaktere. Zur Ästhetik des Charakteristischen um 1800“, in: *Ästhetik des Charakteristischen. Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik*, hrsg. von R. Kanz und J. Schönwälder, Göttingen, 2008, S. 195-247.

¹⁷ Wie kontrovers diese Thesen sind, zeigt die Rezension von T. Sickler, „Recherches sur l'Art sta-

tuaire, considéré chez les Anciens et chez les Modernes [...]“⁶, *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts; rédigé par A. L. Millin*, 4 (1805), S. 57-69.

¹⁸ Daher auch die polemische Aufforderung an Karl August Böttiger, eine kritische Edition aller antiken Quellen zur bildenden Kunst zu verfassen. Vgl. Rumohr, *Italienische Forschungen*, Bd. 1, 1827 (wie Anm. 1), S. 30.

¹⁹ Rumohr, *Castor und Pollux*, 1812 (wie Anm. 15), S. 22. Zur Rezeptionsgeschichte des Fauns, siehe F. Haskell/N. Penny, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven-London, 1981, zitiert nach der italienischen Ausgabe: *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Turin, 1984, S. 286-290.

²⁰ Im „Haushalt der Kunst“ (Rumohr, *Italienische Forschungen*, Bd. 1, 1827 (wie Anm. 1), S. 29) lobt Rumohr in höchsten Tönen Benjamin Haydons 1818 und 1819 erschienene Studien zu den „Elgin Marbles“, die mittels eines Naturparadigmas auf eine kritische Revision des bestehenden Statuen-Kanons abzielen.

²¹ Vgl. dazu „Die ‚neudeutsche religio-patriotische Kunst‘. Rumohrs Kontroverse mit Passavant und Fiorillo“, in: Dilk, *Practischer Aesthetiker*, 2000 (wie Anm. 6), S. 13-33; J. Schönwälder, *Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800*, München, 1995, S. 76-92; J. Schönwälder, „Johann Dominik Fiorillo und Carl Friedrich von Rumohr“, in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hrsg. von A. Middeldorf-Kosegarten, Göttingen, 1997, S. 388-401; R. Prange, „Gegen die ‚eigene Welt‘ der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals“, in: *Der Körper der Kunst*, 2007 (wie Anm. 13), S. 204-211.

²² Brief an T. Rehbenitz (4. März 1819), zitiert nach F. Stock, „Briefe Rumohrs. Eine Auswahl“, Beiheft zum *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 64 (1943), S. 1-136, hier S. 13.

²³ C.F. von Rumohr, „Ueber den Styl in der bildenden Kunst. I. Antwort des Freyherrn v. Rumohr auf das Schreiben vom Herausgeber im Kunstbl. Nr. 1. d. J.“, *Kunstblatt*, 75 (19. September 1825), S. 298.

²⁴ Ebd., S. 299. Zum Problem der Naturnachahmung, dem naturmystischen Ansatz in Rumohrs Denken und der Auseinandersetzung mit Schelling, siehe Müller-Tamm, *Haushalt der Kunst*, 1991 (wie Anm. 3), S. 14-19; Dilk, *Practischer Aesthetiker*, 2000 (wie Anm. 6), S. 181-215; M. Espagne, „La notion d'imitation dans l'Économie de l'art“, in: *Pour une „économie de l'art“. L'itinéraire de Carl Friedrich von Rumohr*, hrsg. von M. Espagne, Paris, 2004, S. 110-124.

²⁵ Brief an F. Schelling (Krempelsdorf, 19. Februar 1808), zitiert nach Dilk, *Practischer Aesthetiker*, 2000 (wie Anm. 6), S. 213.

²⁶ Müller-Tamm, *Haushalt der Kunst*, 1991 (wie Anm. 3), S. 12.

²⁷ In Rumohrs Bibliothek sind diverse Werke zur Haus- und Feldwirtschaft nachweisbar, darunter auch Boecklers Traktat in einer Ausgabe von 1678. Vgl. *Verzeichnis einer Sammlung von Büchern des verstorbenen Kammerherrn C.F.L.F. v. Rumohr*, Lübeck, 1846, S. 11 (Nr. 281).

²⁸ Zur Künstlerbildung und Kunstförderung im „Haushalt der Kunst“, vgl. Müller-Tamm, *Haushalt der Kunst*, 1991 (wie Anm. 3), S. 73-94.

²⁹ Vgl. G. Bickendorf, „Visualität und Narrativität. Rumohrs ‚Italienische Forschungen‘ in einem methodischen Spannungsfeld“, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hrsg. von M. Kern, T. Kirchner und H. Kohle, München-Berlin, 2004, S. 371.

³⁰ C. F. von Rumohr, „Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey“, *Kunstblatt*, 7 (22. Januar 1821), S. 25. Vgl. dazu A. Tarrach, „Studien über die Bedeutung Carl Friedrich von Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft“, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14, 1 (1921), S. 112.

³¹ Rumohr, *Drey Reisen*, 1832 (wie Anm. 11), S. 285-286. Zur musealen Präsentation der Werke im Alten Museum, siehe den Beitrag von Wolf-Dieter Heilmeyer im vorliegenden Band.

³² C. M. Vogther, „Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 34 (1992), S. 58-59. Eine kritische Entgegnung auf Rumohrs Begriff der Beeinflussung italienischer Kunst durch nordeuropäischen Realismus findet sich bei G. Morelli, *Die Werke italienischer Meister in den Gallerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*, Leipzig, 1880, S. 127-128.

³³ In Sulpiz Boissérées Tagebuchnotizen vom 2. Oktober 1819 kommt das Bedauern zum Ausdruck, dass die jungen Künstler praktisch gar kein Interesse an seiner Sammlung altniederländischer Malerei zeigen (vgl. S. Boisserée, *Briefwechsel, Tagebücher*, hrsg. von H. Klotz, Göttingen, Bd. 2, 1, 1970, [1862], S. 252).

³⁴ G. Bickendorf, „Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis zur Berliner Schule“, in: *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, hrsg. von T. Schilp und B. Welzel, Gütersloh, 2004, S. 36-38.

³⁵ Rumohr, *Drey Reisen*, 1832 (wie Anm. 11), S. 284.

³⁶ L. Cicognaras *Storia della scultura*, 3 Bde., Venedig, 1813-1818, konzentriert sich (abgesehen von einigen lobenden Bemerkungen zur Bauplastik am Strasburger Dom) fast ausschließlich auf die italienischen Bildhauer und wird daher von Émeric-David heftig kritisiert. Vgl. dazu D. Gallo, „La Storia della scultura de Cicognara: une polémique franco-italienne sous l'Empire et la Restauration“, in: *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, hrsg. von O. Bonfait, V. Gerard Powell u. a., Paris 1998, S. 229-237.

³⁷ C. F. von Rumohr, „Mittheilungen über Kunstgegenstände. Auszüge aus Briefen von Carl Friedrich Freyherrn von Rumohr an Dr. Schorn“, *Kunstblatt*, 39 (15. Mai 1820), S. 154. Zu Rumohrs Studien über Lübeck und die Kulturlandschaften des Nordens, vgl. C.F. von Rumohr, *Kunstgeschichte des mittelalterlichen Lübeck*, hrsg. und kommentiert von I. Wenderholm, Heidelberg, 2011; E.Y. Dilk, *Das „verzweifelte allerhand Talent“: neue Studien zu Carl Friedrich von Rumohr*, Hildesheim-Zürich-New York, 2010, S. 55-74.

³⁸ C. F. von Rumohr, „Vom Ursprunge der gothischen Baukunst“, *Deutsches Museum*, 3, 5 (1813), S. 483.

³⁹ L. Schorn in Rumohr, *Mittheilungen*, 1820 (wie Anm. 37), S. 215. Siehe außerdem L. Schorn, „Ueber Styl und Motive in der bildenden Kunst. An Herrn Baron C. F. v. Rumohr“, *Kunstblatt*, 1 (3. Januar 1825), S. 1-4; C. F. von Rumohr, „Ueber den Styl in der bildenden Kunst. I. Antwort des Freyherrn v. Rumohr auf das Schreiben vom Herausgeber im Kunstbl. Nr. 1. d. J.“, *Kunstblatt*, 75 (19. September 1825), S. 297-300; L. Schorn, „Ueber den Styl in der bildenden Kunst. II. – Antwort an Herrn Baron v. Rumohr“, *Kunstblatt*, 76 (22. September 1825), S. 301-304. Zur Stildebatte zwischen Rumohr und Schorn, siehe A. von Schorn, „Über den Styl. Aus dem ungedruckten Briefwechsel zwischen Ludwig von Schorn und Friedrich von Rumohr“, *Deutschland. Monatsschrift für die gesamte Kultur*, 4 (1906), S. 284-293; I. Dahm, *Das Schornsche „Kunstblatt“ 1816-1849*, 2 Bde., unveröffentlichte Dissertation, Universität München, 1953, Bd. 1, S. 77-80; H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München, 2001, S. 227-235.

⁴⁰ Sauerländer, *Stilus to style*, 1983 (wie Anm. 2), S. 254-255.

⁴¹ C. F. von Rumohr, *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst*, Leipzig 1837, S. 23-25.

⁴² J. G. von Quandt, „Berlin u. Stettin, b. Nicolai: Italienische Forschungen von C.F. von Rumohr“, *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 166 (Juli 1827), S. 486.

⁴³ Ebd., S. 488.

⁴⁴ Dazu C. F. von Rumohr, *Briefe an Johann Georg Rist*, hrsg. von G. Kegel, Buchholz-Nordheide, 1993, S. 26-29, 44.

⁴⁵ C. F. von Rumohr, *Beygabe zum ersten Bande der italienischen Forschungen*, in: Rumohr, *Italienische Forschungen*, Bd. 1, 1827 (wie Anm. 1), S. 633-643, hier S. 633.

⁴⁶ In dem bereits zitierten Antwortschreiben an Quandt unterscheidet Rumohr in Anlehnung an musiktheoretische Erwägungen drei verschiedene Möglichkeiten für die Hervorbringung von Schönheit in einem Kunstwerk: 1. die „rein sinnliche Annehmlichkeit“, 2. die „Schönheit des Maßes“, 3. die „Erfreulichkeit der im Geiste angeregten Vorstellungen“ durch Abbildung der „eigenthümlichen Geistesart“ des Künstlers; Rumohr, *Beygabe*, 1827 (wie Anm. 45), S. 639. Die Formel von der „eigenthümlichen Geistesart“ öffnet den Weg zu der von Müller-Tamm bemerkten „Form-Inhalt-Synthese“; Müller-Tamm, *Hausbalt der Kunst*, 1991 (wie Anm. 3), S. 48. Darüber hinaus erinnert sie stark an Fernows Begriff vom Stil als „das Gepräge der eigenthümlichen hervorbringenden Geisteskraft des Künstlers an seinen Werken“; C.L. Fernow, „Ueber den Stil in den bildenden Künsten“, *Der neue Teutsche Merkur*, 1, 4 (1795), S. 407.

⁴⁷ Brief an J. Bunsen (30. Juni 1828), zitiert nach F. Stock, „Briefe Rumohrs an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum“, *Beihft zum Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 46 (1925), S. 8.

⁴⁸ Dazu H. Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff (Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin)*, Hildesheim-Zürich-New York, 1989, S. 101-105.

⁴⁹ Siehe den Brief an F. Overbeck (12. Juli 1828) in Stock, *Briefe Rumohrs*, 1943 (wie Anm. 22), S. 45.

⁵⁰ A.W. Schlegel und C. Schlegel, „Die Gemälde: Gespräch“, *Athenaeum*, II, 1 (1799), zitiert nach *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, hrsg. von C. Grützmacher, Bd. 2, Berlin, 1969, S. 56. Vgl. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, München, 1998, S. 83-101.

⁵¹ „Dresden im Januar 1828“, *Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik*, 18 (26. Januar 1828), S. 71-72.

⁵² Zur Restaurierungs- und Rezeptionsgeschichte des Bildes, siehe A. Walther, „Die Sixtinische Madonna: Ein Meisterwerk aus dem Rom der Renaissance als Inbegriff der Dresdner Gemäldegale-

rie“, in *Raffael zu Ehren*, hrsg. von W. Schmidt und A. Walther, Dresden, 1983, S. 15-17.

⁵³ C. P. Koester, „Italienische Restaurationen betreffend“, *Kunstblatt*, 71 (3. September 1827), S. 283. Zu Koester siehe die kommentierte Ausgabe seines Handbuchs *Ueber Restauration alter Oelgemälde* (1827-30), hrsg. von T. Rudi, Leipzig, 2001, sowie die italienische Übersetzung *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, hrsg. von G. Perusini, Udine, 2001, darin insbesondere das einleitende Kapitel „Pietro Palmaroli e il restauro a Roma e a Dresda nei primi decenni dell'Ottocento“, S. 117-144.

⁵⁴ J. G. von Quandt, „Entgegnung auf eine Correspondenznachricht im Berliner Conversationsblatte N^o 18 über das von Palmaroli restaurierte Gemälde, die Madonna di San Sisto“, *Artistisches Notizenblatt*, 6 (1828), S. 22. Im April 1828 ist dann zu lesen: „Da von Dresden aus das Gerücht verbreitet worden ist, als sei Herr von Rumohr der Correspondent gewesen, welcher in Nr. 17 und 18 über Palmarolis Restaurationen geschrieben hat, so erklären wir, dem Wunsche des Herrn v. Rumohr gemäß, daß jenes Gerücht keinen Grund hat“ (*Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik*, 83 (28. April 1828), S. 329).

⁵⁵ C. F. von Rumohr, „Nur gelegentlich einer neulich erhobenen Streitfrage über die jüngste Restauration und den gegenwärtigen Zustand der raphaelischen Madonna zu Dresden“, *Kunstblatt*, 38 (12. Mai 1828), S. 151.

⁵⁶ Dazu B. Schroedter, „Der Kunstkennerstreit. Hirt, Rumohr und Waagen“, in: *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, hrsg. von C. Sedlarz, Laatzen, 2004, S. 153-171.

⁵⁷ Rumohr, *Italienische Forschungen*, Bd. 3, 1831 (wie Anm. 1), S. 60.

⁵⁸ Vgl. dazu H. Beltling, „Le musée et la conception du chef-d'oeuvre“, in: *Histoire de l'histoire de l'art*, Bd. 1, hrsg. von É. Pommier, Paris, 1995, S. 345-368; *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre?: un cycle de conférences qui a eu lieu au Musée du Louvre du 16 mars au 6 avril 1998*, hrsg. von J. Galard et M. Waschek, Paris, 2000.

⁵⁹ Ebd., S. 130-131.

⁶⁰ Morelli, *Werke italienischer Meister*, 1880 (wie Anm. 32), S. 249.

⁶¹ Zur Nachfolge Rumohrs, insbesondere dessen Wirkung auf Semper, Schlosser und Baxandall, siehe J. Kroupa, „Tři návraty k Rumohrovi“, *Umění*, 48 (2000), S. 3-21.

⁶² C. F. von Rumohr, *Deutsche Denkwürdigkeiten. Aus alten Papieren*, Bd. 3, Berlin, 1832, S. 149. Vgl. dazu Dilk, *Practischer Aesthetiker*, 2000 (wie Anm. 6), S. 32.