

IV.

Die Erkenntnis historischer und kultureller Relativität ästhetischer Normen am Ende des 17. Jahrhunderts

IV.1

Depositarien des Schönsten und Kuriosesten in der Welt

Die »Inventur« der Weltkunst: Das »imaginäre Museum« und seine »imaginäre Bibliothek«

Die hier im Verlauf der Erörterungen der Rezeptionsweisen antiker und fremder Kunst angeführten antiquarischen Publikationen, die Sammlungs-»Kataloge«, Stichwerke, Reise- und Weltbeschreibungen stellen selbstverständlich nur einen Bruchteil der tatsächlich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts produzierten und akkumulierten schriftlichen und bildlichen Kommunikationen über alte und fremde Kunst dar. Es konnte hier nur vage angedeutet werden, welches Ausmaß die Erwirtschaftung von Informationen und Wissen über alte und fremde Kulturen und Kunst angenommen hatte und welche Massen von Bildern dabei hergestellt, zusammengetragen, vervielfältigt und verbreitet wurden. Ein anderer wichtiger Zweig der Entwicklung des Publikations- und Reproduktionswesens, der durch die bisherige Konzentration der Untersuchungen auf antike und fremde Kunst vernachlässigt worden ist, muß in die folgenden Überlegungen einbezogen werden: die kunsthistorisch noch wenig untersuchte,⁵⁴⁷ seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmende Reproduktion auch »moderner« (»neu-antiker«) Kunst und deren Verbreitung. Sie begann mit repräsentativen »Sammlungskatalogen«, wie jenem der »Aedes Barberinae« (1642) von Girolamo Teti mit den Abbildungen der Deckenmalereien Pietro da Cortonas im Palazzo Barberini oder dem »Theatrum Pictorium« (1660), in welchem David Teniers die Gemäldesammlung des Erherzogs Leopold Wilhelm in ein »Papiermuseum« aus Kupferstichen verwandelte. Mit diesen Publikationen feierten die großen Sammler sich selbst und ihre Sammlungen und reproduzierten darin nicht mehr nur die antike, sondern nun auch mehr und mehr die seit dem 15. Jahrhundert entstandene Kunst. Sie verschenkten diese prächtigen, meist nicht nur in ihrer Landessprache, sondern auch in anderen Sprachen oder zumindest in »internationalem« Latein verfaßten Kataloge und trugen damit zur ideellen Verbreitung und »Bestandsaufnahme« auch der »modernen« Kunstwerke in ganz Europa bei, ebenso wie die »modernen« Künstler selbst, die ihre eigenen Werke stechen und damit vervielfältigen ließen und im Verkauf der Kupferstiche eine neue Einnahmequelle und ein Mittel zur werbewirksamen Steigerung ihrer Popularität sahen.⁵⁴⁸ Diese Hinweise mögen genügen, um zu veranschaulichen, daß gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein opulenter Bilderfundus an antiker, »moderner« und fremder Kunst zusammengetragen war, welcher eine Bibliothek und eine Kupferstichsammlung zu einem »imaginären Museum« machte, in welchem Kunstwerke aller Zeiten und Kulturen als Bilder zu simultaner Präsenz gelangten und bewahrt wurden.

Die frühen Holzschnitte und Kupferstiche stellten, wie wir gesehen haben, fremde Kunst noch als Kompositionen aus Versatzstücken europäischer Formfindungen dar. Die Fremdartigkeit der solchermaßen dargestellten fremden Kunst resultierte gerade aus der fremdartig erscheinenden, weil regelwidrigen Zusammenstellung heterogener europäischer Formen, welche die Regelwidrigkeit der fremden Kunst zum Ausdruck brachten. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts gewannen die Darstellungen des Fremden allmählich an Authentizität und zeigten die fremden Dinge, besonders die Architekturen, in einem hinreichenden Maße in ihren tatsächlichen, ihnen eigenen Formen und Ordnungen. Dennoch, so hat Eleanor von Erdberg für die europäische Rezeption chinesischer Architektur festgestellt - und in Anbetracht der großen Priorität Chinas im euro-

⁵⁴⁷ Darauf macht Francis Haskell [1993, S. 10] aufmerksam.

⁵⁴⁸ Siehe dazu ausführlicher Haskell 1993, Lloyd 1975 und Münster 1976.

päischen »wissenschaftlichen« Interesse sagt diese Feststellung auch einiges über die Rezeption von im europäischen Interesse weniger »prominenten« Kulturen aus -, entstanden verlässliche, annähernd authentische ("reliable" und "true to reality") Wiedergaben chinesischer Architektur erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, etwa in Gestalt jener akribischen und detaillierten Texte des Sir George Staunton und der gleichermaßen präzisen Zeichnungen und Aquarelle des englischen Künstlers William Alexander [Abb. 53], die sie beide auf der Chinareise der englischen Gesandtschaft des Earl of Macartney angefertigt hatten, und die im Jahr 1797 in einem zweibändigen Werk veröffentlicht wurden.⁵⁴⁹ "In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts" - in der Zeit, in der in Europa bereits die ersten »chinesischen« Bauformen entstanden, wie etwa die Dächer von Schloß Pillnitz bei Dresden (1720-1732), der »Trèfle« in Lunéville (1738-1741), das »Entenhaus« im Garten von Schloß Wilhelmsthal (1747-1748), das »Indianische Lusthaus« in Brühl (1745-1750), das »Chinesische Teehaus« in Sanssouci (1754-1756)⁵⁵⁰ - "kann man", wie Erdberg meint, "nicht erwarten, in Europa ein wirkliches [»gleichsinniges«] Verständnis chinesischer Architektur vorzufinden."⁵⁵¹



Abb. 53: William Alexander: Aquarell aus Georges Stauntons »Authentic Account of an Embassy«, 1797.

Die oben angeführten Beschreibungen und Illustrationen unterstützen diesen Befund. Die von den Europäern importierten, in Texten beschriebenen und in Illustrationen gezeichneten fremden Kunstwerke waren zunächst kuriose und bewunderungswürdige, vor allem aber weitestgehend von ihren eigenen Kontexten gelöst - »leere« - Formen, "frei flottierende Signifikanten",⁵⁵² frei für neue Kontextualisierungen. Ihre authentischen Inhalte, ihre Identitäten, waren den Europäern größtenteils verborgen geblieben. Die neuen Kontexte, in denen die Europäer sie sahen, waren zunächst jene (weiter oben beschriebenen) des unfaßbar und unbeschreiblich Neuen, Fremden und Wunderbaren. Die darauf folgenden Kontextualisierungen der mit europäischen Augen gese-

⁵⁴⁹ Staunton 1797. Dazu Erdberg 1936, S. 21: "The views and buildings were carefully recorded and rendered true to reality; for instance, the pictures of Jehol, of the Great Wall, and of the gates of Peking correspond on the whole with their present appearance. The descriptions in the text are mostly based on careful observation and are free from the exaggerations which make so many accounts of travellers unreliable." Vgl. dazu auch Berlin 1973, S. 370-371 (S 6 und S 7).

⁵⁵⁰ Englische Beispiele aus der Zeit von 1735-1750 nennt Conner 1979, S. 45-56.

⁵⁵¹ "One cannot expect to find in Europe in the first half of the eighteenth century a real understanding of Chinese architecture." Erdberg 1936, S. 20.

⁵⁵² Lüdeking 1994, S. 361.

henen Kunstwerke und ihrer nach europäischen (und in vielen Fällen zugleich gegen diese) Konventionen hergestellten Abbilder mit fremden mündlichen und europäischen schriftlichen Erklärungen waren spärlich und vage. Die fremden Kunstwerke wurden, als "von aller Kunst entfernt", gerade nicht als Kunstwerke, sondern als Kulturdokumente aufgefaßt, die zur Erklärung der fremden Kultur herangezogen wurden. Die »ikonographischen« beziehungsweise »ikonologischen« Deutungen der fremden Bildinhalte und Darstellungssysteme waren einfache, meist laiensprachliche Beschreibungen des mit europäischen Augen Gesehenen, ergänzt um das zunächst nur spärliche, erst allmählich zunehmende Wissen von der fremden Kultur. Die fremden Kultbilder wurden, bevor sie von den Gelehrten religionskomparatistisch und nicht »künstlerisch« mit solchen des europäischen Altertums verglichen werden konnten [Abb. 11, 54], mit europäischen religiösen Vorurteilen und den ersten Eindrücken von der Beschaffenheit der jeweiligen fremden religiösen Systeme verknüpft, profane Darstellungen mit europäischen Vorurteilen und dem allmählich entstehenden Wissen von den jeweiligen Sitten und Gebräuchen.



Abb. 54: »Ursprung der Abgötterey«. Kupferstich aus Lafitau »Sitten der amerikanischen Wilden«, 1752, Taf. IV.

Auf der anderen Seite aber waren gerade ihre Kontextlosigkeit beziehungsweise die Unkenntnis ihrer authentischen Kontexte und Systembindungen die Voraussetzungen, die die fremde Kunst für die Europäer erst zum begehrten Exotikum werden ließen - "Dekontextualisierung", so schreibt Lorraine Daston, "ist das *sine qua non* des Exotischen".⁵⁵³ Und die fremde Kunst - hier ist besonders, aber nicht ausschließlich, die *immobile* fremde Kunst gemeint - hatte, bevor sie von europäischen Künstlern rezipiert werden konnte, gleich mehrere Formen und Stadien der Dekontextualisierung und Neukontextualisierung durchlaufen. Denn anders als die europäischen Artefakte, die, wenn auch mit Aufwand verbunden, zumindest potentiell doch immer und immer wieder aufs neue in unmittelbarer, autoptischer Erfahrung wahrgenommen und »verstanden« werden konnten, waren die fremden immobilen oder wenig verbreiteten fremden mobilen Kunstwerke nur über die Vermittlung durch das Medium »Bild« zugänglich und verfügbar. Die Verluste und die ihre eigentliche Identität ignorierenden oder verändernden neuen Kontextualisierungen, die sie bei ihrer Umsetzung in das Medium »Bild« erfahren hatten, können wie folgt rekapituliert werden: Der Zeichner, der diese Transformation einleitete, hat das gezeichnet, was er mit seinen europäisch geschulten Augen, und von seinem Wissen und seiner gesamten kulturellen Prägung gelenkt, zu sehen geglaubt (»verstanden«) hat, und der Kupferstecher, der die Transformation ins Bild vollendete, indem er die Formvorgaben des Zeichners nach europäischen Konventionen (beziehungsweise gegen europäische Konventionen) bildhaft komponierte, füllte die vom Zeichner hinterlassenen »Leerstellen« (weiter »verstehend«) mit eigenen oder aus anderen Zusammenhängen entliehenen »Einbildungen« aus.⁵⁵⁴ Wir haben gesehen, zu welchen Resultaten man dabei selbst bei der Rezeption eigener alter europäischer Artefakte gelangen konnte, denn diese erfuhren bei ihrer Umsetzung in das Medium »Bild« dieselben grundlegenden Transformationen und Verluste: Sie verloren ihre Materialität, ihre Dimensionalität, ihre Kontextualität - ihre Identität; sie waren als Bilder nicht mehr sie selbst, sondern reduziert auf ihre rein formalen Daten, gespeichert im »Datenträger«, im Medium »Bild«.

Walter Benjamin und André Malraux haben in ihren heute, angesichts der gegenwärtig sich ereignenden medialen Revolution bereits nostalgisch anmutenden Abhandlungen über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936) und über »Das imaginäre Museum« (1951) die Konsequenzen der Reproduktion von Kunstwerken auf dem ihnen gegenwärtigen, damals schon als sehr hoch empfundenen Entwicklungsstand der Reproduktionstechniken (der Techniken zur Transformation von Kunstwerken in »Bilder«) - wobei sie vor allem die Reproduktionstechniken seit der Erfindung der Fotografie im Auge hatten - erörtert und dabei in ihren Worten die oben beschriebenen Verluste umschrieben. Wenn Benjamin in seinen Ausführungen auch noch einen feinen Unterschied zwischen manueller und technischer Reproduktion sah, so konnten die hier bereits vorgestellten und die noch vorzustellenden Urteile der Zeitgenossen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts diesen Unterschied noch nicht treffen. Der Stand ihrer manuellen Reproduktionstechniken war der höchste ihnen erreichbare, aber er brachte auch den für sie in diesen Techniken höchsten erreichbaren mimetischen Effekt hervor. Der Verlust, den Benjamin in der Reproduktion des Kunstwerkes sah, war für ihn besonders auch eine Folge der durch die Reproduktion ermöglichten Vervielfältigung der Reproduktion, eine Folge des Kopierens eines Originals in großen Mengen: "Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus

⁵⁵³ Daston 1994, S. 44. Vgl. dazu die Ausführungen von Sally Price [1992, S. 92-95] über die europäische Wunschvorstellung einer Anonymität und Kontextlosigkeit und "Jungfräulichkeit" [S. 153-154, Anm. 1] der »tribal objects«. Vgl. dazu die gegensätzliche Position von Schmalenbach 2001.

⁵⁵⁴ Zur »Einbildung« und zur Bedeutung von »Leerstellen« bei Rezeptionsvorgängen siehe Kemp 1985b und Herzog 1989, S. 129-139.

dem Bereich der Traditionen ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten - einer Erschütterung zur Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist."⁵⁵⁵

André Malraux' Beurteilung der Konsequenzen der Reproduktion war eine ambivalente. Er sah die gleichen Verluste wie Benjamin, aber er sah auch, daß einzig und allein die Reproduktionstechnik ihm ermöglicht hatte, jene Sammlung von Formfindungen aus allen Zeiten und Kulturen der Welt zusammenzutragen, die er als »imaginäres Museum« präsentieren und, in seine brillante Rhetorik gekleidet, enthusiastisch feiern konnte: "Die Reproduktion hat uns die Bildwerke der ganzen Welt gebracht. Die Zahl anerkannter Meisterwerke hat sie vervielfacht, eine Menge anderer Werke zu diesem Rang erhoben und sie noch um einige weniger bedeutende Stile erweitert, die sie bis in den Bereich einer nur als fiktiv zu verstehenden Kunst hinein erhöht. Sie verleiht der Sprache der Farbe Wort in der Geschichte und gestaltet ein imaginäres Museum, in dem Tafelbild, Fresko, Miniatur und Glasfenster dem gleichen Bezirk zugehören. All diese Miniaturen, Fresken, Glasfenster, Teppiche, skythischen Schmuckstücke, Gemälde, griechischen Vasenbilder - selbst die plastischen Bildwerke sind zu Abbildungen geworden. Was haben sie damit verloren? Ihre Eigenschaft als Gegenstände."⁵⁵⁶

Was aber von Benjamin und Malraux und vielen Kunsthistorikern unserer Zeit zu Recht als Verlust beklagt werden kann,⁵⁵⁷ erweist sich in den hier erörterten Zusammenhängen als unabdingbare Voraussetzung für jenen »zweigleisigen« Entwicklungsprozeß des Kunstsystems, welcher die simultane Präsenz und Verfügbarkeit jeglicher bekannter Weltkunst in Bildern hervorgebracht hat, auf deren Basis auf der einen Seite die kunsthistorische Systematisierung der Kunst und auf der anderen Seite die künstlerische Rezeption von sämtlichen bekannten alten und fremden Stilen als Vorbilder und Muster für neue Formfindungen erfolgen konnte. Erst in ihrer Entmaterialisierung und Transformation auf den Datenträger »Bild« konnten, wie bereits Malraux andeutete, Kunstwerke zusammen gesehen werden, die »nicht zusammengehören«. Erst in der »virtuellen Realität« der Bilder konnten selbst unterschiedlichste Kunstwerke - selbst Miniaturmalereien mit Monumentalarchitekturen, Antikes mit Aztekischem, Gotisches mit Chinesischem - kommensurabel und kompatibel werden, konnten Formen zwischen Gattungen und Kontinenten fluktuieren, ließen sich akkumulieren und zu komplexen Systemen wie »Stilen« systematisieren - wie fragwürdig auch immer die jeweiligen Ergebnisse des »Verstehens« sein mochten, auf denen die Transformationen basierten.

Was wir heute »Datenträger« nennen, nannte der Kunsttheoretiker Roger de Piles am Ende des 17. Jahrhunderts »depositarium«. In seiner Abhandlung »Von der Nutzbarkeit der Kupferstücke, und wie man sich deren bedienen soll«, die er an seine »Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Mahler« (1699, deutsch 1710) anhängte, faßte de Piles die bereits in seiner Zeit als eminent erkannte mediale Bedeutung der Reproduktion in Kupferstichen zusammen:

"Selbige seynd bey unsern Zeiten in so hohen *grad* gestiegen, und haben uns die Kupffer-Stecker derer so viele über allerhand Materie [90] gegeben, daß man mit Warheit sagen kan, daß sie *depositarii* allen desjenigen seynd, was das schönste und curiöseste in der Welt ist."⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Benjamin 1963, S. 13-14.

⁵⁵⁶ Malraux 1956, S. 42-44.

⁵⁵⁷ Siehe zum Beispiel Heinrich Dillys [1975] Ausführungen über die Diaprojektion als ebenso unabdingbare wie fragwürdige technische Basis kunsthistorischer Lehre.

⁵⁵⁸ Piles 1710, S. 89-90.

Für de Piles bedeuteten die Kupferstiche - vor allem auch jene, welche nach dem 15. Jahrhundert entstandene Kunstwerke abbildeten - ein für die Unterstützung und Entlastung des von ihm bereits als höchst strapaziert empfundenen Denk- und Gedächtnisapparates unabdingbar gewordenen Medium, "denn nachdem man die Wissenschaften und Künste zusammen gesucht, und zu deren Ergründung unzählig viel *Volumina* ans Licht bracht hat, so hat man uns zugleich ein erschreckliches *objectum*, und welches unsern Verstand und Gedächtnis verdrießlich zumachen fähig ist, vor die Augen geleet."⁵⁵⁹ Im Medium der Kupferstiche und deren geordneter Sammlung könnte man, so glaubte de Piles, des angehäuften Wissens noch einigermaßen Herr werden. Doch auch die Sammlung von Kupferstichen stellte für ihn, wenn sie nicht nach bestimmten Selektionskriterien erfolgte, noch die Gefahr einer »Reizüberflutung« durch eine übermäßige Komplexität und eine Herausforderung an die Selektionskompetenz des Sammlers dar: "Man will aber nicht, daß ein jedweder verbunden sey, alle und jede Kupfferstücke seines Nutzens und Vortheils halber zusehen, immassen deren fast unzählige Menge, und da sie jederzeit so viel unterschiedene *ideén* vorstellen, vielmehr den Verstand beschweren, als [94] solchen erleuchten würden. Sondern es können solche sich nur diejenigen zu Nutzen machen, und sie alle ohne Confusion ansehen, welche mit einen grossen und *subtilen* Verstande gebohren, oder auch denselben einige Zeit mit so vielen unterschiedlichen Sachen ausgeübet haben."⁵⁶⁰ Um die Komplexität der "so vielen unterschiedlichen Sachen" zu reduzieren, schlug de Piles zunächst »berufs-« beziehungsweise interessenspezifische Selektion vor, und in seinen selektiven Ordnungen zeichnet sich wieder jene bereits bemerkte »Zweigleisigkeit« ab, in welcher die Kunstwerke beziehungsweise ihre Bilder auf der einen Seite als »depositarii« des Wissens und Medien des Lernens für alle Wiß- und Lernbegierigen und auf der anderen Seite für die Künstler und Kunstliebhaber als Medien zur Bildung des Geschmacks und des eigenen schöpferischen Vermögens dienen konnten: "Immassen die Mahler einen grossen Vortheil von allen unterschiedenen Manieren derjenigen, welche ihnen vorgangen sind, schöpfen, und viele Blumen sind, aus welchen sie gleich denen Bienen den Safft sammeln müssen, welcher in der Verwandlung in ihre eigene *Substantz* nützliche und angenehme Wercke hervorbringen wird."⁵⁶¹ Für den Kunstliebhaber und den Sammler, so de Piles, ermöglichten die Stiche ein vergleichendes Sehen "derer berühmte Mahler Wercke" und eine aus diesen Vergleichen sich ergebende Ordnung nach "Ursprung, Fortgang und Vollkommenheit ihrer Wercke", nach Manieren, Ländern, Zeiten und Schulen, und "sie sehen in wie viel Aeste selbige sich durch die Vielheit derer Schüler eingetheilet, und auf wie vielerley Weise der menschliche Verstand einerley Sache, welche nichts als die Nachahmung ist, zu begreifen fähig, und daß daher so viele unterschiedene Manieren kommen, welche die Länder, Zeiten, Verstand und die Natur durch ihre Mannigfaltigkeit uns hervorgebracht haben."⁵⁶² - Die Bilder, so meinte de Piles bei seiner Zusammenfassung der sechs wesentlichen Vorzüge der Kupferstiche in Anspielung auf die »ut-pictura-poesis«-Lehre des Horaz,⁵⁶³ seien den Texten weitaus überlegen:

"Wird man also vergnügt seyn, wenn man 6. gute Würckungen von allen denen, so von der Kupfferstücke Gebrauch herkommen, beybringet, vermittelst welcher denn man auch die andern leicht wird *judiciren* können.

Die erste ist, daß wir uns durch die Nachahmung belustigen, und solches geschiehet, indem wir uns durch ihre Mahlerey die sichtbare Dinge vorstellen. Die andere ist, uns nach einer starcken und hurtigen Figuren Manier mehr, als durch das Wort [102] zu unterrichten.

Die Sachen, sagt *Horatius*, welche durch die Ohren eingehen, nehmen einen sehr langen Weg, und rühren viel weniger, als die, welche durch die Augen gehen, als welche die sichersten und getreuesten Zeugnisse sind.

⁵⁵⁹ Piles 1710, S. 89.

⁵⁶⁰ Piles 1710, S. 93-94.

⁵⁶¹ Piles 1710, S. 96.

⁵⁶² Piles 1710, S. 101.

⁵⁶³ Siehe dazu Lee 1967.

Die 3te ist, die Zeit, welche man sonst in Wiederholung und Durchsehung, der aus dem Gedächtnis entfallenen Sachen aufwenden würde, zu verkürzten, und solchergestalt in einem Augenblick alles wieder in frisches Andencken bringen zu können.

Die 4te, uns die abwesenden Sachen vorzustellen, gleich als wenn sie vor unsern Augen wären, und welche wir nicht würden können anders als durch mühselige Reisen und grosse Kosten, zu sehen bekommen.

Die 5te, Die Mittel an Hand zu geben, vielerley Sachen leicht mit einander, durch den geringen Raum, welchen die Kupfferstücke einnehmen, und auch durch ihre grosse Anzahl und Mannigfaltigkeit, zu vergleichen.

Die 6te, den *Gout* zu denen guten Sachen zu *formiren*, und zum wenigsten einen Anfang der guten Künste zu verschaffen, als welche die *bonnêten* Leute allerdings wissen müssen.

Diese Würckungen seynd *general*, jedoch kan ein jeder nach seinen Erleuchtungen und Zuneigung noch besondere empfinden; und durch diese sonderbare Würckungen, kan auch ein jeder die vorhabende Zusammenlesung, *reguliren*.⁵⁶⁴

Roger de Piles schloß seine kleine Abhandlung mit dem großen Bedauern, daß »die Alten« diese Kunst noch nicht beherrscht hätten und man daher "eine unzehlige Menge schöner Sachen, wovon uns die Historien-Schreiber nur tunckele und verwirrete *idées* hinterlassen", nicht "erkennen", nicht verstehen könne.⁵⁶⁵ Noch in de Piles Argumentationen scheint die antiquarische Auffassung hindurch, daß die »Bilder« ein besseres Erkennen und Verstehen ermöglichen könnten als die überlieferten literarischen Werke:

"Wir würden die prächtigen *Monumenten* des *Memphis* und *Babylons*, den Tempel zu Jerusalem, welchen Salomon in seiner Herrlichkeit gebauet, sehen.

Wir würden von denen Gebäuden zu *Athen*, Corinthien, und alten Roms, mit mehreren Grunde und Gewißheit, als durch die davon uns überbliebene Rätzel, urtheilen können. *Pausanias*, welcher uns so eine vollkommene Beschreibung Griechenlandes machet, und uns darinne an alle Oerter gleichsam bey der Hand herum führet, solte seinen *discursen* die bezeichneten Figuren mit beygefüget haben, welche biß auff uns würden kommen seyn, und wir würden nicht allein die Tempel und Paläste, so, wie sie in ihrer Vollkommenheit waren, mit *plaisir* sehen, sondern auch von denen alten Werck-Meistern die Kunst, selbige gut aufzubauen, erbet haben. *Vitruvius*, dessen *demonstrationes* verlohren worden, würde ohne Zweifel uns nicht in der Unwissenheit von allen *instrumenten* und allen *machinen*, welche er uns beschreibet, gelassen [110] haben, würden auch in seinem Buche nicht so viel dunckle Oerter finden, wenn die von ihm verfertigte Figuren, als wovon er selbst meldet, durch Hülffe der Kupfferstiche wären erhalten worden.

Denn darinne zeigt er seine Kunst-Stücke, und die seynd die Erleuchtungen der Rede, und die warhafftigen Mittel, wodurch die *Authores* sich uns theilhaftig machen. In Ermangelung dieser Mittel, haben wir auch die *Machinen* des *Archimedes* und des alten *Hérons*, deßgleichen die Erkänntniß so vieler Pflantzen des *Dioscoridis*, so vieler Thiere, und *curienser* Hervorbringungen der Natur, welche uns der Fleiß und Nachsinnen der Alten vormahls entdeckt, verlohren.⁵⁶⁶

Verkleidet in seinem Bedauern über die unwiederbringlichen Verluste an antikem Wissen und Können, die vielleicht durch das Medium des Kupferstiches hätten verhindert oder zumindest gemindert werden können, läßt Roger de Piles doch auch ein Gefühl der Überlegenheit über die Antike erkennen, die über diese »fortschrittliche« Technik noch nicht verfügte. Und ein weiterer seiner Gedankengänge läßt aufmerken, nämlich die Erkenntnis, "auf wie vielerley Weise der menschliche Verstand einerley Sache, welche nichts als die Nachahmung ist, zu begreifen fähig [ist], und daß dahero so viele unterschiedene Manieren kommen, welche die Länder, Zeiten, Verstand und die Natur durch ihre Mannigfaltigkeit uns hervorgebracht haben." Solche Erkenntnisse der Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der menschlichen Hervorbringungen in unterschiedlichen Ländern und Zeiten waren möglich geworden, "nachdem man die Wissenschaften und Künste zusammen gesucht, und zu deren Ergründung unzehlig viel *Volumina* ans Licht bracht hat". Das Zusammentragen, die "Computation"⁵⁶⁷ von historischen und kulturellen Informationen, die Erwirtschaftung und die Akkumulation von historischem und kulturellem Wissen in den hier aufge-

⁵⁶⁴ Piles 1710, S. 101-102.

⁵⁶⁵ Piles 1710, S. 108-109.

⁵⁶⁶ Piles 1710, S. 108-110.

⁵⁶⁷ Als "Computation" bezeichnet Wolfgang Ernst [1994] die antiquarische Form der Geschichtsbefassung, in welcher er eine Vorstufe der Informatik sieht.

fürten antiquarischen, anthropologischen und »ethnologischen« Studien - nicht zu vergessen die zunehmende Reproduktion »moderner« Kunstwerke, verbunden mit einer Zunahme kunsttheoretischer Literatur -hatten Unmengen von Datenbeständen angehäuft und gleichsam »zur Synopse gebracht«. Die Verarbeitung dieser Informationsbestände, die Vergleiche zwischen der eigenen Kultur und zeitlich, räumlich und kulturell weit voneinander entfernten, differenten Kulturen nicht nur ermöglichten, sondern geradezu herausforderten, stimulierte die Semantik und führte zu semantischen Innovationen, die in den beiden folgenden Kapiteln vorgestellt und in ihren Auswirkungen auf die Kommunikationen über alte, »moderne« und fremde Kunst untersucht werden sollen.

IV.2

Der Streit zwischen »Altertumsfreunden« und »Modernen«

»Geschichte«, »Genie« und »Geschmack« als neue Kontexte
für das Verstehen antiker und moderner Kunst

"Der hauptsächlichliche Einwand, auf den man sich am meisten stützt, gründet auf einem Vorurteil und der falschen Annahme, daß es nicht erlaubt ist, von den Gewohnheiten der Alten abzuweichen, daß alles, was nicht ihre Ausdrucksweisen nachahmt, für bizarr und für launenhaft gehalten werden muß, und daß man, wenn dieses Gesetz nicht unangetastet gewahrt wird, einem Verstoß gegen die Regeln, der die Unordnung in alle Künste bringt, Tür und Tor öffnet."⁵⁶⁸

Claude Perrault im Kommentar seiner Vitruv-Übersetzung, 1673.

In seiner Untersuchung über "Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«" (1964) konnte Hans Robert Jauß den Beginn eines neuen geschichtlichen Denkens und die Konstituierung unseres noch heute gültigen Geschichtsbewußtseins nachweisen. Seine Untersuchung von Charles Perraults Abhandlung »Parallèle des Anciens et des Modernes« (1688-1697) ergab, daß in dem bereits seit der Antike tradierten Streit um die Frage der Normativität des Alten für die Gegenwart,⁵⁶⁹ der sich am Vortrag von Perraults »Poème sur le Siècle de Louis le Grand«⁵⁷⁰ in der Académie Française (27.1.1687) neu entzündet hatte, eine bahnbrechende Relativierung herbeigeführt werden konnte: Die antike Kunst sollte nach Perraults »Parallèle« nicht länger als überzeitliche ästhetische Norm auch für alle nachantike Kunst betrachtet, sondern sie sollte in ihrer geschichtlichen Bedingtheit erkannt werden, auf daß auch die zeitgenössische moderne Kunst in ihrer eigenen Geschichtlichkeit erkannt und gewürdigt werden könnte. Für Jauß war daher die »Querelle« "nicht nur der Ausgangspunkt eines neuen geschichtlichen, genauer gesagt: entwicklungsgeschichtlichen *Denkens* [...]", sondern auch "der Ursprung eines neuen geschichtlichen *Verstehens*, das erst allmählich als unerwartetes Ergebnis der wechselseitigen Kritik von *Anciens* und *Modernes* hervortritt, am sich wandelnden Bild der Antike im 18. Jahrhundert mehr und mehr greifbar wird und schließlich in das geschichtliche Weltverständnis der Romantik übergeht." Aus dieser "Auseinandersetzung über Fragen des ästhetischen Urteils" resultierte, so meinte Jauß, "jene andere geschichtliche Denkart, der »Historismus« des 18. Jahrhunderts".⁵⁷¹ Die durch die »Querelle« beförderte Ausbildung eines neuen, an die Kategorien »Entwicklung« und »Fortschritt« gebundenen Geschichtsbewußtseins wurde von der Geschichtswissenschaft weitergehend erforscht und nachdrücklich bestätigt.⁵⁷² Besonders Reinhart Koselleck hat die Semantik von »Geschichte«, die "Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs"⁵⁷³ und der Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert untersucht und zeigen können, wie über die Verdichtung der »Geschichte(n)« zum Kollektivsingular »Geschichte«⁵⁷⁴, über die Verschmelzung ihrer drei konkreten Wesensebenen "Sachverhalt, Darstellung und Wissenschaft"⁵⁷⁵ im einen Begriff der »Geschichte« jene abstrakte und komplexe Ganzheit unseres noch heute gültigen Geschichtsbegriffs entstand, mit dem ein "Erfahrungsraum" erschlossen wurde, "wie er zuvor

⁵⁶⁸ "La principale objection sur laquelle on appuye le plus, est fondée sur un préjugé & sur la fausse supposition qu'il n'est pas permis de se départir des usages des Anciens; que tout ce qui n'imité pas leurs manieres doit passer pour bizarre & pour capricieux, & que si cette Loy n'est inviolablement gardée, on ouvre la porte à une licence qui met le déreglement dans tous les arts." Perrault 1979, S. 79.

⁵⁶⁹ Jauß 1971.

⁵⁷⁰ Abgedruckt in Perrault 1964 [Bd. 1 (1688), nach S. 252], S. 165-171.

⁵⁷¹ Jauß 1964, S. 12-13.

⁵⁷² Koselleck 1969; Koselleck/Stempel 1973; Koselleck 1975a-c; Koselleck 1979; Koselleck 1980; Herzog/Koselleck 1987.

⁵⁷³ Koselleck 1975a.

⁵⁷⁴ Koselleck 1975a, S. 647-658.

⁵⁷⁵ Koselleck 1975a, S. 657.

noch nicht formuliert werden konnte.⁵⁷⁶ Die ästhetische Relativierung der Antike in der Erkenntnis ihrer Historizität erfolgte in der »Querelle des Anciens et des Modernes« und ihrem Umfeld über die Relativierung wesentlicher bis dahin gültiger ästhetischer Normen, und sie zog weitere, für die Fragestellung dieser Untersuchung bedeutende Relativierungen nach sich, die im folgenden näher erörtert werden sollen.

Das alte Geschichtsbild, auf dessen Hintergrund sich die »Querelle des Anciens et des Modernes« abspielte, war das der Zyklen­theorie, als deren "historiographisches Genre *par excellence*" nach Jochen Schlobach jene literarische Form der »parallèle« bezeichnet werden kann, die Charles Perrault für seine Antikenkritik gewählt hatte. Die »parallèle« ermöglicht es in idealer Weise, im Vergleich der Epochen durch ihre Parallelsetzung und Vergleichzeitigung den eigenen gegenwärtigen Standort zu problematisieren, zu reflektieren und zu bestimmen.⁵⁷⁷ Und genau dieses war das Ziel von Perraults »Parallèle des Anciens et des Modernes« auf dem Höhepunkt der »Querelle des Anciens et des Modernes« im ausgehenden 17. Jahrhundert, zu einer Zeit, in der das Selbstbewußtsein *beider* Streitparteien so hoch war, daß sie sich nicht länger in die Vorstellung ergeben konnten, in Zukunft, wie es die Zyklen­theorie zu befürchten gab, wieder dem unausweichlich kommenden Verfall preisgegeben zu sein (»Korruptionshypothese«) und nach einem Ausweg aus diesem Schicksal, und zwar dem einzig möglichen in Gestalt eines neuen Geschichtsmodells, einer neuen Geschichtstheorie suchen mußten.⁵⁷⁸

Für ein neues Geschichtsmodell gab es zwei Alternativen, und diese wurden in der »Querelle« intensiv diskutiert: als erste Möglichkeit die Beibehaltung der Zyklen­theorie unter Ausschluß der »Korruptionshypothese« und unter entschiedener Behauptung der "Gleichberechtigung und mögliche[n] Überlegenheit der Moderne innerhalb des zyklischen Modells [...]. In diesem Bemühen waren die Modernisten [...] durchaus erfolgreich. Ihre Adaption der Zyklen­theorie an die veränderte historische Realität führt zur [...] klassizistischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts." Die Beibehaltung der Zyklen­theorie wurde nachhaltig gestützt durch das Prinzip der Nachahmung der Natur (»imitatio naturae«), das die Kunsttheorie als Mittel zu Wiedererlangung der Vollkommenheit der Antike bereitgestellt hatte und das bisher die »imitatio naturae« mit der Nachahmung der Antike identifizierte. Die »imitation de la nature« in der »imitation des anciens«⁵⁷⁹ garantierte geradezu das Wiedererreichen der »perfection« und stabilisierte dadurch auch die Zyklen­theorie, deren Verabschiedung eben nur dann einen Sinn haben konnte, wenn die antike Kunst nicht mehr als höchste Norm der Perfektion zu gelten hatte. Die zweite Möglichkeit eines neuen Geschichtsmodells bestand darin, die Ungültigkeit des alten zu beweisen, indem man nachwies, daß die Maßstäbe antiker Perfektion längst übertroffen worden und demnach nur relativ waren, daß es seit der Antike ein kontinuierliches Fortschreiten in der Entwicklung der Kultur gegeben hatte - sie bestand also in der Konstituierung einer Fortschrittstheorie.⁵⁸⁰ Ein äußerst effektvoller und zudem kaum anfechtbarer Nachweis der Relativität antiker Perfektion erbot sich im Vergleich der kultischen / religiösen Bedingtheiten der Dichtung, wie ihn Jean Desmarets de Saint-Sorlin zwischen 1657 und 1673 - also noch vor dem Höhepunkt der »Querelle« - vorgenommen hatte. In seinen Gegenüberstellungen antiker heidnischer und christlicher Dichtung stellte Desmarets gleich zwei weitere ästhetische Doktrinen in Frage: die der Wahrscheinlichkeit (»vraisemblance«) und, ungleich bedeutender, die der Nachahmung der Natur. Die von Aristoteles begründete Lehre des »verosimile«,⁵⁸¹

⁵⁷⁶ Koselleck 1975a, S. 647.

⁵⁷⁷ Schlobach 1980, S. 341.

⁵⁷⁸ Schlobach 1980, S. 270-271.

⁵⁷⁹ Knabe 1972, S. 320-321.

⁵⁸⁰ Schlobach 1980, S. 282. Zur Metaphorik der Fortschrittstheorie siehe Schlobachs Zusammenstellung in seiner Einleitung, S. 8-17.

⁵⁸¹ Knabe 1972, S. 472-479.

die das Fundament der »klassischen« Poetik bildete, besagt, es sei "nicht die Aufgabe des Dichters, zu berichten, was geschehen ist, sondern viel mehr, was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit".⁵⁸² Die Wahrheit der christlichen Religion, so argumentierte Desmarets, überforderte jedoch das Prinzip des »verosimile«, indem sie die getreue Darstellung der »historischen« Wahrheit beanspruchte.⁵⁸³ Die christliche Dichtung sei der heidnischen überlegen, "weil sich der klassische Dichter in seinen poetischen Fiktionen mit dem Schein des Wahren begnügen und darum am Kunstwerk Wahrscheinlichkeit der Wahrheit vorziehen muß [, während die christliche Dichtung] ihr *vray-semblable* auf dem Wahren und Wirklichen selbst gründen kann [...]".⁵⁸⁴

Demarets' Relativierung des Prinzips der »imitatio naturae« erfolgte über die Aufwertung eines anderen Prinzips, jenes der Erfindungskraft (»inventio«). Der ursprünglich in der antiken Rhetorik geprägte Begriff der »inventio« als "das aus dem Gedächtnis entnommene Material, das zur erfolgreichen Rede bereitgestellt wird",⁵⁸⁵ wurde von Desmarets zunächst christlich umgedeutet, indem er den Künstler als »inventeur«, nicht mehr als »imitateur de la nature«, Nachahmer der Natur, sondern als Nachahmer Gottes, als »imitateur de Dieu« bezeichnete, der kraft der Invention fähig sei, Gottes Schöpfung nachzuschaffen. Damit wurde die menschliche Schöpfungskraft zwar enorm aufgewertet, aber noch in die von Gott gesetzten Grenzen gebunden.⁵⁸⁶ In seiner »Comparaison de la langue et de la poésie Française avec la Greque et la Latine« von 1670 aber ging Demarets in seiner Bestimmung des Prinzips der »Invention« noch weiter, indem er eine Unterscheidung der Welt in zwei Bereiche vornahm: in einen Bereich der immer gleich vollkommenen Natur und einen anderen Bereich von Dingen, die nicht mit der Erschaffung der Natur, sondern erst durch die Invention des Menschen entstanden seien. In diesem Bereich der durch Invention entstandenen Menschenschöpfungen sei Entwicklung möglich, könne die Kunst eines Zeitalters und einer Nation zu relativer, wenn auch nicht zu absoluter Vollkommenheit fortschreiten.⁵⁸⁷

"Nicht von jeher hat es prächtige Paläste gegeben, denn die Paläste und die Ordnungen der Architektur sind nicht zusammen mit der Welt geschaffen worden. Nicht von jeher hat es Dichtung gegeben: sie ist eine Sache der Erfindungskraft [invention] der Menschen, und die Natur hat ihnen dafür kein Vorbild bereitgestellt. Die Menschen mußten zunächst die Art und Weise erfinden, die Worte nach bestimmten Maßen zu ordnen, um daraus Verse zu machen, dann verschiedene Dichtungen zu verfertigen, je nach ihren Sujets einfach oder ernsthaft; dann heroische Dichtungen, um die großen Taten der Menschen darzustellen. Aber weder die menschlichen Erfindungen, noch ihre Werke waren von Anfang an vollkommen, [10] während die Werke Gottes von Anbeginn ihrer Schöpfung an vollkommen waren. Was ihre Erfindungskraft betrifft, so verbesserten sich die Menschen, der eine am anderen, und die letzten sind die glücklichsten und, dem ihnen von Gott gegebenen Genie nach, die gelehrtesten und die am meisten vollkommenen."⁵⁸⁸

⁵⁸² Aristoteles: Poetik. (Übers. v. Olaf Gigon). Stuttgart 1961, 39 Kap. 9.

⁵⁸³ Siehe dazu Jauß 1964, S. 37, Anm. 74.

⁵⁸⁴ Jauß 1964, S. 37.

⁵⁸⁵ Knabe 1972, S. 339.

⁵⁸⁶ Zur Theorie der menschlichen Schöpfungskraft in den Prinzipien der »imitatio naturae« und des »homo secundus deus« siehe Blumenberg 1957 und Rüfner 1955.

⁵⁸⁷ Jauß 1964, S. 36.

⁵⁸⁸ "De tout temps, il n'y a pas eu de somptueux Palais; parce que les Palais & les ordres de l'Architecture n'ont pas esté créés avec le monde. De tout temps il n'y a pas eu de la Poésie: c'est une chose de l'Invention des hommes, & la Nature ne leur en a pas fourny des modeles. Il a falu que des hommes ayent inventé la maniere de ranger des mots avec de certaines mesures pour en faire des vers; puis de faire diverses poësies, selon les sujets, ou simples, ou graves; puis des poëmes heroïques, pour représenter les grands faits des hommes. Mais ni les Inventions humaines, ni leurs ouvrages, n'ont pas d'abord esté parfaits; [10] au lieu que les ouvrages de Dieu ont esté parfaits dès leur creation. Les hommes, pour ce qui regarde l'Invention, se corrigent les uns sur les autres; & les derniers sont les plus heureux, les mieux instruits, & les plus parfaits, selon le genie que Dieu leur donne." Desmarets de Saint-Sorlin 1670, S. 9-10.

»Invention« nannte Desmarets de Saint-Sorlin also die entwicklungs- und vervollkommnungsfähige Erfindung dessen, "wofür die Natur kein Vorbild bereitgestellt hat",⁵⁸⁹ und als Voraussetzung für diese vorbildlose Schöpfung - und in Konsequenz auch als deren Hervorbringer - bezeichnete er das »Genie«. Jochen Schlobach deutete Demarets Unterscheidung in Bezug auf die Reflexion der alternativen Geschichtsmodelle: "Auf der einen Seite [steht] das christliche Modell einer ursprünglichen Vollendung der gesamten Schöpfung, einschließlich des Menschen als Werk Gottes - wobei die Betonung ihrer Konstanz in diesem Bereich reines Korruptionsdenken ebenso ausschließt wie die Fortschrittshypothese. Auf der anderen Seite jedoch steht die Annahme einer ursprünglichen Unzulänglichkeit und erst langsamen Vervollkommnung der menschlichen Werke (»ouvrages des hommes«). In diesem Bereich ist Fortschritt möglich, nicht durch Leugnung der Tradition, sondern durch Weiterentwicklung, Korrektur oder Vermehrung vergangenen Wissens und früherer Erfahrung."⁵⁹⁰

Der Begriff der »Invention« wurde im 17. Jahrhundert aus der Rhetorik in die »Naturwissenschaften« übertragen und muß in dieser Übertragung in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Geniebegriffs gesehen werden, an welcher "das Leitbild des Naturwissenschaftlers wesentlich Anteil hat."⁵⁹¹ Die in der Tat gegenüber dem Entwicklungsstand der Antike auf den Gebieten der »artes mechanicae« und der »Naturwissenschaften«⁵⁹² unübersehbar gewordenen und nicht mehr zu ignorierenden Fortschritte waren es denn auch, die Perrault in Weiterführung der Argumentationen von Desmarets zu seiner Relativierung der Antike in der »Parallèle« heranzog: Konnten unter Umständen die ersten Erfindungen (Inventionen) des Menschen vielleicht noch als simple »Nachahmung der Natur« begriffen werden, "auf die im Zwang der Bedürfnisse jeder hätte kommen müssen", - eine Beurteilung, mit der nach Desmarets nun auch Perraults »Abbé« als »Moderner« eine Abwertung des Prinzips der »imitatio naturae« vornahm⁵⁹³ - so waren die komplizierten Erfindungen, wie etwa die von Perrault über die Maßen bewunderte Maschine zum Wirken von Seidenstrümpfen, nicht mehr im Prinzip der »imitatio«, sondern nur noch in dem der »inventio« zu fassen. "Der entscheidende Fortschritt des erfinderischen Menschengenies liegt für Perrault nicht mehr im Hervorbringen des von der Natur Vorgezeichneten oder nur Begonnenen, sondern auf dem Weg von den planlosen und situationsbedingten ersten Erfindungen zu der völlig vorbedacht in Kenntnis aller Naturgesetze entworfenen und in einer rationalen Konstruktion völlig zweckmäßig ausgeführten Maschine."⁵⁹⁴

Die Übertragung des fortschrittlichen Prinzips der »inventio« mit der in ihm gebundenen Erkenntnis der menschlichen Fähigkeit zu vorbildloser Erfindung und zumal der Erkenntnis der Möglichkeit ihrer stetigen Vervollkommnung (»perfectibilité«) auf das System der Kunst mußte für Perrault das Prinzip der »imitation de la nature« und mit diesem auch das Prinzip der »imitation des anciens« in Frage stellen, dessen Ziel es im Grunde doch war, einen schon längst vergangenen

⁵⁸⁹ Desmarets de Saint-Sorlin und nach ihm auch Charles Perrault nahmen hier in abgewandelter Form eine Argumentation auf, die Nikolaus von Kues in seiner Abhandlung »Über den Geist« (De mente, 1450) in seiner Anekdote des Löffelschnitzers entwickelt hatte, dort allerdings um das Handwerk gegenüber der Kunst aufzuwerten. Siehe dazu Pochat 1986, S. 220-221.

⁵⁹⁰ Schlobach 1980, S. 229.

⁵⁹¹ Knabe 1972, S. 207-208. Zur naturwissenschaftlichen Bestimmtheit des Geniebegriffs siehe Fabian 1967. Es würde nun unweigerlich den Rahmen meiner Untersuchung sprengen und den zügigen Verlauf der weiteren Überlegungen bremsen und verunklären, wenn ich mich hier auf eine Erörterung des Geniebegriffs einließe. Ich muß mich damit begnügen, auf die diesbezüglichen kunsttheoretischen Untersuchungen von Knabe 1972, S. 204-238 und Schmidt 1985 zu verweisen.

⁵⁹² Der Begriff »Naturwissenschaft«, den ich dem heutigen Sprachgebrauch gemäß benutze, existierte bereits als »Natur-Wissenschaft« um die Wende zum 18. Jahrhundert (1703) und bezeichnete zunächst hauptsächlich die Physik. Vgl. König 1984.

⁵⁹³ Jauß 1964, S. 49.

⁵⁹⁴ Jauß 1964, S. 49.

Zustand wieder zu erreichen, womit ein Fortschrittsdenken auf dem Gebiet der Künste bisher als "geradezu absurd" hatte erscheinen müssen.⁵⁹⁵ Die Produktion von »Neuem« in der Kunst hatte unter der Prämisse der Nachahmung des Alten höchstens darin bestehen können, neue technische (etwa perspektivische) oder methodische (etwa kompositorische) Verbesserungen für die Nachahmung des Alten, nicht jedoch vorbildlose Werke hervorzubringen.⁵⁹⁶ Diese Fortschritte jedoch erschienen Perrault für eine Unterscheidung zwischen Antike und Gegenwart und für eine Entscheidung über deren jeweilige Überlegenheit nicht ausreichend.

Für seine weiteren Unterscheidungs- und Entscheidungsbemühungen ging Perrault zurück zu den "vollkommenen Musterbeispielen"⁵⁹⁷ antiker Dichtung, Homers »Ilias« und Vergils »Aeneis«, und setzte sie in Parallele zu den großen Werken seiner Gegenwart. Dabei verwendete er einen Kunstgriff, der es ihm ermöglichen sollte, Vorurteile und Hemmnisse auszublenden, die bei einem solchen Vergleich unweigerlich drohten: Die Übermächtigkeit des »Alterswerts« der antiken Künstler, die sie als Namen hatte unantastbar werden lassen, ihre ihnen im Laufe der Jahrhunderte zugewiesenen, wie Patina an ihnen haften gebliebenen Bedeutungen und ihre erwiesene Selektionsresistenz ließen es als anmaßend und »unfair« erscheinen, die Namen der Jüngeren, die solche Qualitäten einfach rein zeitlich noch nicht hatten unter Beweis stellen können, denen der Älteren gegenüberzustellen. Perrault bestand deshalb auf einer Unterscheidung zwischen Produzent (»ouvrier«) und Produkt (»ouvrage«) und darauf, die Namen der Produzenten aus seinen Argumentationen auszublenden "und nur Werk gegen Werk, Eloquenz gegen Eloquenz kämpfen [zu] lassen. Dies ist das einzige Mittel, um unverdorben und ohne Voreingenommenheit über sie zu urteilen."⁵⁹⁸ - Auf die geschichtstheoretische Funktion dieser Unterscheidung, die als entscheidend und grundlegend für den Übergang vom alten historiographischen Modell der "Künstlergeschichte" - der Künstlerviten Vasaris und seiner Nachfolger und Nachahmer - zum neuen, abstrakteren und Komplexität reduzierenden der *Kunstgeschichte* aufgefaßt werden muß, wird noch zurückzukommen sein.

Auch im Verlauf dieser Argumentation gelang es Perrault nicht, eine Überlegenheit der Antike gegenüber der Moderne - oder umgekehrt - nachzuweisen, ihr Resultat war vielmehr eine Umorientierung in der Auffassung, wie "Musterbeispiele vollkommener und sogar regelbildender Kunst" zustande kommen können.⁵⁹⁹ Perrault erklärte sie "als mehr der Kraft des Genies denn der

⁵⁹⁵ Schlobach 1980, S. 285.

⁵⁹⁶ Jauß 1964, S. 50-51; Imdahl 1964, S. 79.

⁵⁹⁷ Jauß 1964, S. 53.

⁵⁹⁸ "L'ABBÉ: J'avoué que je n'ay point d'hommes à vous nommer dont les noms puissent tenir contre ceux de Ciceron & de Demosthene, le temps qui embellit si fort les beaux tableaux, comme nous le disions cette apres disnée, & qui en augmente le prix si considerablement, donne encore à proportion plus de relief aux noms des grands hommes.

LE CHEVALIER: Vous scavés M^r. le President, vous qui estes curieux en medailles combien cette rouille verte qui leur vient de l'ancienneté, ce vert de poireau, comme vous l'appellez, les embellit & les rend précieuses, & combien celles qui ont ce beau vernis fussent-elles du bas Empire sont preferées à toutes les modernes; il en est de mesme des noms que des medailles. [...]

L'ABBÉ: Il faut donc mettre à l'écart les noms des Auteurs, les faire retirer de part & d'autre, & ne laisse combattre qu'ouvrage contre ouvrage, & Eloquence contre Eloquence, c'est là le seul moyen d'en juger sainement & sans prevention. [...]" Perrault 1964 [Bd. 2 (1690), S. 39-40], S. 189-190. Voltaire hat eine solche Unterscheidung nicht getroffen, wie seiner Kritik an Charles Perrault, die er in seinem »Siècle de Louis XIV« (1751 bzw. 1766) äußerte, zu entnehmen ist: "Man hat ihm [Charles Perrault] vorgeworfen, daß er gar zu viele Fehler an den Alten gefunden habe, sein wirklich großer Fehler aber ist, daß er sie ungeschickterweise tadelte und sich gerade die zu Feinden machte, die er den Alten hätte entgegenstellen können. Diese Fehde war und wird noch lange eine Parteianglegenheit sein, wie sie es bereits zur Zeit des Horaz war. Wieviel Leute in Italien, die den Homer nur mit Verdruß lesen können und täglich den Ariost und Tasso mit Begeisterung lesen, nennen trotzdem den Homer unvergleichlich!" Voltaire 1885, Bd. 2, S. 369.

⁵⁹⁹ Jauß 1964, S. 53.

Kenntnis der Regeln entsprungen. Und er [hielt] den Begriff des Genies, das ein vollkommen schönes Werk oder ein großes philosophisches System auf eigene Weise hervorzubringen vermag, für unvereinbar mit der Nachahmung von Vorbildern und Lehrmeistern".⁶⁰⁰ Neben dieser Umorientierung der Qualität des künstlerischen Schaffensprozesses - weg von der Kenntnis und Befolgung der Regeln, hin auf die individuelle, unregelmäßige Originalität des Genies - zeichnet sich Perraults Argumentation noch durch eine weitere Umorientierung in der Bewertung der Qualität eines Kunstwerkes aus, und auch diese Umorientierung setzt die bisherige Verbindlichkeit der Regeln außer Kraft: Ein Kunstwerk sei dann schön, wenn es gefalle, wenn es den Geschmack des Rezipienten treffe. Mit dieser Umorientierung auf eine stärkere Gewichtung der ästhetischen Rezeption (gegenüber der Gewichtung der geregelten Produktion) wurde der kunsttheoretische Diskurs der Rezeptionsästhetik eröffnet, der das gesamte folgende Jahrhundert bestimmen sollte. Das Unterscheidungskriterium des »Geschmacks« aber, welches nun das alte Regelkriterium ablösen sollte,⁶⁰¹ zeichnet sich aus durch große Unbestimmtheit und Variabilität.⁶⁰² Perrault unterschied grundsätzlich zunächst zwei Arten von Schönheit und damit auch zwei Arten von Geschmack:

"DER ABBÉ: Damit wir uns verstehen: Man muß zwei Arten von Schönheiten in der Eloquenz unterscheiden, so wie wir es auch bei der Architektur gemacht haben, und wie man es bei allen Sachen in der Welt machen kann: Universelle und absolute Schönheiten, das heißt solche, die zu allen Zeiten und an allen Orten und allen Arten von Personen gefallen, und andere, besondere und relative Schönheiten, die nur bestimmten Personen an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten gefallen."⁶⁰³

"Die anderen Nationen haben ihren eigenen Geschmack, den ihre Redner studieren mußten, um sich möglichst vorteilhaft anhören zu lassen. Was für die verschiedenen Nationen gilt, gilt auch für die verschiedenen Temperamente und die verschiedenen Professionen, die man in jeder Nation antrifft, wie auch in verschiedenen Jahrhunderten und verschiedenen Zeiten."⁶⁰⁴

In seiner Definition der "universellen und absoluten Schönheit" - als ein, so Jauß, "von Natur aus notwendig Schönes [, als] das handwerklich Vollkommene und geometrisch Regelmäßige, im Grunde also [als] eine rational bestimmte Schönheit technologischen Ursprungs" - und ihre Unterscheidung von relativen Schönheiten - abhängig vom Geschmack bestimmter (Arten von) Personen, bestimmter Orte (Regionen, Nationen) und bestimmter Zeiten (Epochen) - nahm Perrault eine schon ältere Argumentation auf, die hier bereits (in Kap. II.1) angeführt worden ist, die jedoch in ihrer Zeit noch keine Konsequenzen zeitigen konnte. Francesco Morandi il Terribilia hatte rund hundert Jahre zuvor (1589) eine ähnliche Unterscheidung getroffen, allerdings nicht direkt in bezug auf die Schönheit, sondern auf die Regeln der Architektur, von deren richtiger Anwendung zu seiner Zeit die Schönheit abhing. Terribilia hatte die Regeln unterschieden in (absolute, universale und überzeitliche) strukturell und technisch-konstruktiv bedingte, funktionale Konstanten, die für alle Bauarten, so unterschiedlich sie auch sein mochten, gelten würden und in solche (relativen), die nach "Brauch oder »Kunstherrlichkeit«" differieren könnten, vor allem, was die

⁶⁰⁰ Jauß 1964, S. 53. Perrault 1964 [Bd. 1 (1688), S. 47], S. 112.

⁶⁰¹ Luhmann 1995, S. 386-390.

⁶⁰² Auf die Semantik von »Geschmack« kann hier nicht näher eingegangen werden. Zur systemtheoretischen Definition des »Geschmacks« vgl. vorhergehende Anmerkung; zum »Geschmack« in der französischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts siehe Knabe 1972, S. 239-279 und (Architekturtheorie) Szambien 1986; zur allgemeinen Geschmacksdiskussion im 17. und 18. Jahrhundert siehe u. a. Weisbach 1947, Schümmer 1955, Saisselin 1965, Bormann 1974.

⁶⁰³ "L'ABBÉ: Pour nous mettre d'accord, il faut distinguer deux sortes de beautez dans l'Eloquence, comme nous l'avons fait dans l'Architecture, & comme on le peut faire dans toutes les choses du monde. Des beautés universelles & absoluës, c'est à dire qui plaisent en tous temps, en tous lieux & à toutes sortes de personnes: d'autres particulieres & relatives qui ne plaisent qu'à certaines personnes qu'en certains lieux & qu'en certains temps." Perrault 1964 [Bd. 2 (1690), S. 48], S. 192.

⁶⁰⁴ "Les autres Nations ont leur goust particulier, qu'il a fallu que leurs Orateurs ayant étudié pour se faire écouter favorablement: ce qui se dit des differentes Nations se doit entendre aussi des humeurs, & des professions differentes qui se rencontrent dans chaque nation, comme aussi des differentes siecles & des differentes temps." Perrault 1964 [Bd. 2 (1690), S. 51], S. 192.

"Verzierungen" beträfe. Ein kurzer Vorgriff auf das übernächste Kapitel kann diese Unterscheidung noch anschaulicher machen und auch ihre Fortdauer im 18. Jahrhundert dokumentieren. Der Architekt Johann Bernhard Fischer von Erlach formulierte diese Unterscheidung im Jahr 1721, indem er schrieb, daß "aller Veränderung ungeachtet, gewisse allgemeine Grund=Sätze sind, welche ohne offenbahren Ubelstand nicht können vergessen werden. Dergleichen sind die SYMMETRIE; Oder, daß das schwächere vom stärkern muß getragen seyn &c. daß auch gewisse Umstände sind, welche in allerhand Bau=Arten, wie immer sie unterschieden seyn mögen, gefallen: als die Größe des Umfangs, die Nettigkeit, und Gleichheit in Hauung und Zusammenfügung der Steine &c."⁶⁰⁵

Entscheidend für das Ergebnis von Perraults »Parallèle« und damit auch für das Fazit der »Querelle des Anciens et des Modernes« war jedoch nicht die Konstatierung universeller und absoluter Schönheit⁶⁰⁶ und ebensolchen Geschmacks (die alle Zeiten und Nationen verbinden), sondern die Konstatierung relativer Schönheiten und Geschmäcker, die zu der Erkenntnis führte, daß sich in der Kunst keine Überlegenheit bestimmter Epochen oder Nationen feststellen ließe, sondern daß jede Zeit und jede Nation ihren eigenen Begriff von Schönheit und ihren eigenen Geschmack hätten und ihre Kunstwerke nur in ihren jeweiligen historischen und kulturellen Bedingungen von Schönheit und Geschmack zu verstehen und zu werten wären. Damit war die ästhetische Norm der Antike als Norm ihrer eigenen Zeit und Kultur erkannt und für die Gegenwart und Zukunft destabilisiert. Fortan sollte es möglich sein, auch solche Formen der Kunst anzuerkennen, die vom Muster der Antike und den von diesem Muster geprägten Regeln abwichen. Neue Kriterien für die Bewertung der Kunstqualität waren ins Spiel gekommen.

Das Kriterium der genialen, der vorbildlosen künstlerischen Erfindung diskreditierte das alte Kriterium der Nachahmung des bereits Vorhandenen, und die Arbeit der Antiquare und Kunstpublizisten hatte es wahrlich zur Genüge ermöglicht, im Medium der Reproduktion den gesamten Bestand an bereits vorhandener Kunst überblicken zu können und zugleich für die neue Kunstproduktion offensichtlich werden zu lassen, daß und inwiefern sie sich vom Alten unterscheiden ließ. Dieses und das Kriterium der Originalität - und auch dieses mußte sich, wie man meinen möchte, beinahe zwangsläufig auch aus der schier massenhaften Hervorbringung und Verbreitung von Kopien (Reproduktionen) im Zuge der expansiven Entwicklung des Reproduktions- und Publikationswesens ergeben - und mit diesem verknüpft das Kriterium der Neuheit (der Abweichung vom Alten, Bekannten)⁶⁰⁷ sowie das Kriterium des Geschmacks ebneten den Weg für die Anerkennung bisher verkannter und auch einfach nur weniger bekannter Kunst, die zuvor, wie die außereuropäische Kunst, nur in die Peripherie des Kunstsystems eingelassen oder, wie die gotische Kunst, an die Peripherie gedrängt worden war. Für die Architektur, auf die sich im folgenden meine Untersuchungen konzentrieren werden, und für die angewandte Kunst (»Kunstgewerbe«) sollte es jedoch schwierig werden, tatsächlich vorbildlos neu zu sein, denn sie waren aufgrund ihrer ihnen wesentlichen funktionalen Bestimmtheit gezwungen, die »universalen und überzeitlichen Grundregeln« beizubehalten, solange keine umwälzend neuen technischen Konstruktions- und Produktionsverfahren entwickelt waren. Sie mußten sich damit behelfen, auf die weniger bekannten aber offensichtlich funktionierenden Alternativen der bislang differenten Architekturen zurückzugreifen.

Neben der Temporalisierung (Historisierung) von Schönheit und Geschmack, das heißt der Zuordnung einer bestimmten Schönheit und eines bestimmten Geschmacks zu einer bestimm-

⁶⁰⁵ Vgl. Kap. V.2, S. 160.

⁶⁰⁶ Zum »Geschmack« vgl. die hier in Anm. 35 genannten Autoren, zur (wachsenden Auffassung der Relativität der) »Schönheit« siehe Knabe 1972, S. 53-92).

⁶⁰⁷ Zum Begriff und zur Kategorie des »Neuen« siehe (allgemein und historiographisch) Günther 1980, Moltmann/Rath 1984; (im Kunstsystem): Langer 1989, Groys 1992 und Luhmann 1995, besonders auf den Seiten 323-327, 386-390, 434-436.

ten Zeit (in der Geschichte), läßt sich bei Perrault auch eine »Nationalisierung« von Schönheit und Geschmack feststellen, daß heißt die Zuordnung einer bestimmten Schönheit und eines bestimmten Geschmacks zu einer bestimmten Nation. Diese letztere Zuordnung von »Geschmack« zu »Nation« (beziehungsweise »Volk«) ist uns ebenfalls bereits bei Terribilias Versuch der Erklärung des Zustandekommens der gotischen Ordnung begegnet, und sie wird im folgenden immer wichtiger werden. Es ist daher nach der bisherigen Semantik von »Nation« zu fragen und deren weitere Entwicklung im Auge zu behalten.⁶⁰⁸ Zu Terribilias und noch zu Perraults Zeiten faßte der Begriff »Nation« (lat. natio = Geburt, Abstammung) Menschen zusammen, die durch "Herkunft, geographische Lage, Sprache, Sitten und Gebräuche (nie aber durch ein Moment allein) miteinander verbunden" erschienen,⁶⁰⁹ war also weitestgehend, wie man heute sagen würde, kulturell bestimmt.

Der Begriff »Nation« konstituierte (und konstituiert noch heute)⁶¹⁰ die kulturelle Selbst- und Fremdwahrnehmung durch die Unterscheidung von kultureller Identität (Zusammengehörigkeit) und Differenz.⁶¹¹ Eine wachsende Bedeutung (kultur-) nationalen Denkens ließ sich seit dem Humanismus⁶¹² und vor allem im "barocken Sprach- und Kulturpatriotismus" feststellen,⁶¹³ wobei sich hinter "dem Stolz auf die Geschichte und die geistig-kulturellen Leistungen der eigenen Nation und dem damit einhergehenden Anspruch auf ihre Vorrangstellung [...] häufig, wie schon bei den Humanisten, eine konkrete Furcht vor kultureller Überfremdung und politischer Ohnmacht" verbarg.⁶¹⁴ Eine politische Komponente gewann »Nation« im 17. Jahrhundert als eine Art Emanzipationsbegriff gegen den Absolutismus in der sich mehr und mehr durchsetzenden Auffassung, daß "der König zum Wohle der Nation erkoren und die Nation nicht für den König gemacht sei".⁶¹⁵ Für die folgenden Untersuchungen interessiert mehr die kulturelle als die politische Semantik von »Nation«, genauer gesagt, es interessiert die zeitgenössische Beobachtung der historischen Manifestationen des Nationalen in »Sitten« und »Gebräuchen«. Deren Rolle in den Argumentationen der »Querelle des Anciens et des Modernes« will ich mich nun zuwenden und kehre dazu zurück zu der von Perrault vorgenommenen Unterscheidung zwischen Produkt und Produzent.

Perraults Unterscheidung von »ouvrier« und »ouvrage« hatte eine geschichtstheoretische Funktion, die von anderen Zeitgenossen Perraults bereits früher konstatiert und betont worden war: Nachdem Desmarets in seiner Relativierung der »imitatio naturae« durch die »inventio« die Werke des Menschen hervorgehoben und aufgewertet hatte, hat Bernard de Fontenelle in seinen fortschrittstheoretischen Überlegungen in der »Disgression sur les Anciens et les Modernes« (1688) diesen Gedanken, welcher in den größeren Zusammenhang der Theorie von der immer sich gleich bleibenden Natur des Menschen gebettet ist, fortgeführt, noch bevor ihn Perrault aufgreifen konnte. Fontenelle unterschied zwischen menschlichen Anlagen und menschlichen Werken, zwischen Produzent und Produkt, und darüber hinaus vergleichend zwischen dem einzelnen Menschen und der gesamten Menschheit, um den Widerspruch zwischen der Annahme der Unveränderlichkeit der menschlichen Natur und dem Fortschrittsgedanken aufzulösen.⁶¹⁶ Seine Lösung lag in der

⁶⁰⁸ Ich recurriere im folgenden auf die Untersuchungen von Dierse/Rath 1984, Dann 1991, Giesen 1991, Hobsbawm 1990, Koselleck u. a. 1992 und Schulze 1994.

⁶⁰⁹ Dierse/Rath 1984, Sp. 407.

⁶¹⁰ U.a. Giesen 1991.

⁶¹¹ Koselleck u.a. 1992, S. 141-145. Koselleck schreibt nicht ausdrücklich von Identität und Differenz, sondern von "Oppositionsbestimmungen" (S. 145).

⁶¹² Siehe dazu aus kunsthistorischer Sicht ("Die Buchillustration der deutschen nationalen Geschichtsschreibung der Frühneuzeit") Prieur-Buhlan 1988.

⁶¹³ Koselleck u.a. 1992, S. 305-307.

⁶¹⁴ Koselleck u.a. 1992, S. 306.

⁶¹⁵ Aus dem anonymen »Entretien d'un Parisien et d'un Breton« (ca. 1718-1720), zit. u. übers. nach Dierse/Rath 1984, Sp. 408. Vgl. auch Koselleck u. a. 1992, S. 282.

⁶¹⁶ Fontenelle führte damit - entschiedener als vor ihm Desmarets - Theorien Francis Bacons und Blaise Pascals

Theorie, daß sich bei "aller Gleichartigkeit des Menschengeschlechts [...] die Leistungen der einzelnen Generationen und Epochen durch Vermehrung von Erkenntnis - und was dasselbe ist, durch Erschöpfung des Irrtums - in einem ständigen Prozeß zum Fortschritt des Wissens [addieren]."617

"Die barbarischen Zeiten, die auf das Jahrhundert Augusts gefolget, und vor dem itzigen vorhergegangen, geben den Verfechtern des Alterthumes denjenigen Beweis an die Hand, der noch den meisten Schein der Gründlichkeit hat. Woher kömmt es, sagen sie, daß die Unwissenheit in diesen Zeiten so dick und tief gewesen? Das machet, man kannte damals weder die Römer noch die Griechen; ja man las sie nicht mehr: so bald man sich aber diese trefflichen Muster vor Augen legete, so sah man die Vernunft und den guten Geschmack wieder hervorkeimen. Dieses ist wohl wahr: es beweist aber indessen noch nichts. Wenn ein Mensch, der in Wissenschaften und freyen Künsten einen guten Anfang gemacht hätte, in eine Krankheit fiel, darinnen er alles [630] vergäße: wollten wir wohl sagen, er wäre ungeschickt dazu geworden? Nein! er könnte sie wieder zur Hand nehmen, sobald er wollte, und von den ersten Grundsätzen anfangen. Dafern ihm ein Mittel das Gedächtniß auf einmal wieder gäbe, so hätte er viel Mühe erspart. Er würde noch alles wissen, was er vorher gewußt; und wenn er weiter fortschreiten wollte, so dörfte er nur da anfangen, wo ers gelassen hätte. Das Lesen der Alten hat die Barbarey und Unwissenheit voriger Zeiten zerstreuet. Ich glaube es gar wohl. Sie gab uns die Begriffe des Schönen und Guten auf einmal wieder; die wir lange hätten suchen müssen: die wir aber doch endlich, auch ohne den Beystand der Griechen und Römer, würden gefunden haben; wenn wir sie nur recht eifrig gesucht hätten. Aber wo hätten wir sie hergenommen? Wo sie die Alten her hatten. Die Alten selbst haben lange genug getappet, ehe sie dieselben ergriffen haben."⁶¹⁷

Die Vergleichung, die wir zwischen den Menschen aller Zeiten, und einem einzigen Menschen gemacht, läßt sich auf unsere ganze Frage von den Alten und Neuern ausdehnen. Ein rechter aufgeräumter Kopf ist, so zu reden, aus allen guten Köpfen der vorigen Zeiten zusammen gesetzt; sein Geist ist eben derjenige, der durch alle die Jahrhunderte auspoliret worden. Dergestalt hat dieser Mensch, der seit dem Anfange der Welt gelebet hat, seine Kindheit [631] damals gehabt, als er sich mit den äußerlichen Nothwendigkeiten dieses Lebens behalf; seine Jugend, als er in Sachen, die auf die Einbildungskraft ankommen, dergleichen die Dicht- und Redekunst ist, glücklich war; ja als er auch schon die Vernunft, wiewohl mit mehr Feuer als Gründlichkeit, zu brauchen anfang. Itzo ist er in seinem männlichen Alter, wo er mit mehrerer Stärke urtheilet und schließt; und wo er mehr Einsicht hat, als jemals. [...]

Es ist Schade, daß man eine Vergleichung nicht bis zum Ende fortführen kann, die in so gutem Gange ist: allein ich werde gestehen müssen, daß dieser Mensch kein hohes Alter haben wird. Er wird allezeit gleich fähig seyn zu dem, wozu seine Jugend vermögend war; ja er wird täglich vermögender zu dem werden, was sich für sein männliches Alter schicket. Das heißt, um daß Gleichniß fahren zu lassen, daß die Menschen niemals aus der Art schlagen werden; und die gesunde Vernunft aller guten Köpfe, die nacheinander folgen werden, sich allezeit bereichern und verstärken wird.

[632] Dieser Haufen von Absichten, darnach man streben, von Regeln, denen man folgen muß, welcher täglich zunimmt, vermehret zwar täglich die Schwierigkeit aller Künste und Wissenschaften: allein andertheils entstehen wieder andre Vortheile, diese Schwierigkeiten zu ersetzen."⁶¹⁸

Bevor ich Fontenelles historiographische Betrachtungen weiter verfolge, will ich hier kurz innehalten, um auf die mit ^{*)} gekennzeichnete Anmerkung von Fontenelles Übersetzer, Johann Christoph Gottsched, hinzuweisen, dessen Übersetzung aus dem Jahr 1760 ich hier zitiert habe. Gottscheds Anmerkung wirft die Schatten zweier Problemkreise voraus, auf die ich im folgenden Kapitel noch näher eingehen werde: zum einen die Einbeziehung außereuropäischer Nationen (Kulturen) in das europäische historische (und kulturelle) Denken im Umkreis der »Querelle des Anciens et des Modernes«, und zum anderen die entscheidende Frage nach der tatsächlichen Durchsetzung der in der »Querelle des Anciens et des Modernes« gewonnenen Erkenntnisse historischer (und, was noch eingehender zu behandeln ist, kultureller) Relativität ästhetischer Normen. Zu Fontenelles auf die Geschichtsauffassung der Renaissance zurückgehendem Topos vom Mittelalter als einer Zeit des (»durch Krankheit bedingten«) »Gedächtnisverlustes« merkt Gottsched an:

"*) Das Gleichniß passet nicht gar zu sonderlich. Es sind viel schöne Schriften der Alten verlohren gegangen:

fort, auf die hier, um den Gedankengang nicht zu verkomplizieren, nicht eingegangen wurde. Siehe dazu: Jauß 1964, S. 20-21 (Pascal), S. 30 (Bacon); Koselleck 1975c, S. 372-373; ausführlich: Schlobach 1980, S. 283-289.

⁶¹⁷ Schlobach 1980, S. 292; vgl. dazu Koselleck 1975c, S. 371-373.

⁶¹⁸ Fontenelle 1760, S. 629-632.

folglich hat der Kranke nicht sein ganzes Gedächtniß wieder bekommen. Und wie lange müßten wir noch tapfen, wenn wir sie finden wollten? Ja liest man denn alles Alte? Und wie? Haben die Peruaner in America, die Africaner und Asiater nicht alle Zeit genug gehabt, die Regeln der Schönheit und des Geschmacks zu erfinden? Haben Sie sie aber gefunden?"⁶¹⁹

Die Akkumulierbarkeit der Erkenntnis und des Wissens und die Schaffung immer neuer Möglichkeiten, diese Akkumulation immer komplexer werdender Wissensbestände zu bewältigen,⁶²⁰ die Fontenelle als grundlegend für den Fortschritt der Menschheit betrachtete, impliziert die Notwendigkeit der Aufzeichnung, Bewahrung, Bereithaltung und Weitergabe des Wissens, deren Voraussetzungen, die Kunst betreffend, hier bereits erörtert wurden. Fontenelles Einbettung seiner Theorie der Akkumulation des Wissens in die Erkenntnis der geschichtlichen Bedingtheit des Menschen⁶²¹ erfolgte später in seiner wahrscheinlich zwischen 1691 und 1699 entstandenen, aber erst 1758 veröffentlichten Abhandlung »Sur l'histoire«.⁶²² In dieser kommentierenden Darstellung einer "Geschichte der Geschichte selbst"⁶²³ beschrieb Fontenelle vergleichend drei von ihm erkannte Entwicklungsstadien in der Auffassung und Schreibung von Geschichte: Er begann bei der »histoire fabuleuse« als frühestem, von Wahrheit, Dichtung und Irrtum geprägtem Stadium, in welchem die »historischen Fakten« besonders aus des Erzählers Bedürfnis nach Gefallen heraus als »Wundererzählungen« vermittelt worden wären.⁶²⁴ Dem Stadium der erdichteten Geschichte folgte jenes der wahren oder der zumindest wahrscheinlichen Geschichte, fußend auf der Anschauung, die Nützlichkeit der Geschichte läge in ihrem Vermögen, ein Medium zur Bewahrung ruhmreicher Errungenschaften der Nationen, zur Erkenntnis der Verschiedenheit der Völker, und eine Sammlung von Tugendbeispielen zu sein. Im Schreiben der wahren beziehungsweise wahrscheinlichen Geschichte aber habe man zunächst die Charaktere der Menschen und die Motive ihrer Handlungen, die "connaissance des passions du coeur" nicht genügend berücksichtigt, ohne deren Kenntnis sich jedoch die Geschichte nicht verstehen lasse. Der eigentliche Nutzen der wahren Geschichte liege aber, so Fontenelle, in der über die Erkenntnis des Geistes zu gewinnenden Selbsterkenntnis, und die Erkenntnis des eigenen Selbst sei oft besser aus der Erkenntnis "der Anderen" zu schöpfen.⁶²⁵

⁶¹⁹ Gottsched in Fontenelle 1760, S. 630.

⁶²⁰ Schlobach 1980, S. 308-311, geht in diesem Zusammenhang auch der Metapher der »Zwerge auf den Schultern der Riesen« nach, die die »Querelle« leitmotivisch begleitete". Zu dieser Metapher siehe auch Haug 1987.

⁶²¹ Siehe abweichend dazu Jauf 1964, S. 17, der bei Fontenelle das historische Denken noch nicht erreicht sah.

⁶²² Zum Datierungsproblem des Textes siehe Schlobach 1980, S. 295.

⁶²³ "l'histoire de l'histoire même". Zit. nach Krauss 1969, S. 161.

⁶²⁴ "Les premiers hommes ont donc vu bien des prodiges, parce qu'ils étaient fort ignorants; mais parce qu'ils étaient hommes, ils les ont exagérés en les racontant, soit de bonne foi, pour ainsi dire, soit de mauvaise foi. Si ces récits sont déjà gâtés à leur source, assurément ce sera bien pis quand ils passeront de bouche en bouche. Chacun en ôtera quelque petit trait de vrai, et y en mettra quelqu'un de faux, et principalement du faux merveilleux, qui est le plus agréable; et peut-être qu'après un siècle ou deux, il n'y restera rien du vrai qui y était d'abord, et même peu du premier faux." Zit. nach Krauss 1969, S. 162.

⁶²⁵ "L'ignorance diminue peu à peu, et par conséquent on vit moins de prodiges, on fit moins de faux systèmes, les histoires furent moins fabuleuses, car tout cela s'enchaîne. Jusque-là on n'avait gardé le souvenir des choses passées que pour une vaine curiosité: mais on s'aperçut que l'histoire pouvait être utile, soit pour conserver des choses dont les nations se faisaient honneur, soit pour décider des différends qui pouvaient naître entre les peuples, soit pour fournir des exemples de vertu; et je crois que cet usage a été le dernier auquel on ait pensé; quoique ce soit celui dont on fait le plus de bruit. Tout cela demandait que l'histoire fût vraie, j'entends vraie par opposition aux anciennes fables qui n'étaient pleines que d'absurdités. On commença donc à écrire l'histoire d'une manière raisonnable, et qui avait ordinairement de la vraisemblance." Zit. nach Krauss 1969, S. 165.

"Voilà ce que j'ai prétendu quand je me suis proposé d'abord de faire l'histoire de l'histoire: nous serons présentement plus en état de raisonner son utilité. J'appelle utile, quant à ce qui regarde l'esprit, tout ce qui nous conduit ou à nous connaître, ou à connaître les autres; et ces deux choses me paraissent à peu près également utiles, parce que souvent on se connaît mieux dans les autres que dans soi-même, et qu'enfin il est fort à propos de savoir comment sont faits ces hommes avec qui l'on a tant de liaisons différentes. Tout ce qui ne nous conduit pas à ces connaissances, ne peut passer que sous le nom d'amusement agréable." Zit.

Nach der "histoire fabuleuse", die Aufschluß über die Irrtümer des menschlichen Geistes gebe und diese zu vermeiden helfe, und nach der "histoire véritable", die die "connaissance des passions du coeur" eröffne, gab Fontenelle schließlich eine dritte Art der Geschichtsbetrachtung zu bedenken, die für ihn die wichtigste darstellte, da sie die beiden anderen einbegreife und bedinge und erst das wahre Verständnis der Geschichte in der Betrachtung der Bedingtheiten der Entwicklung des Menschen, seines Denkens und Handelns ermögliche: die Geschichte der Sitten und Gebräuche, die wir heute zur »Kulturgeschichte« zählen würden.

"Es gibt eine dritte Sache, die sowohl aus den Geisteshaltungen als auch aus den Leidenschaften des Herzens hervorgeht; das sind die Sitten der Menschen, ihre Gebräuche, ihre verschiedenen Gewohnheiten: und dieses ist gewöhnlich, was uns die Geschichte am wenigsten zeigt, obwohl gerade dieses es wäre, was sie als Nützlichstes und Angenehmstes zu bieten hätte. Wenn man die Geschichte *Alexanders* oder *Karls des Großen* liest, wird man fast nur an den Namen gewahr, daß man sich in sehr unterschiedlichen Jahrhunderten und Ländern befindet; die Kriege, Eroberungen und Verschwörungen sind von ziemlich gleicher Art, aber die Verschiedenheit der Sitten ist gar nicht genug herausgestellt: die Griechen sind gar nicht griechisch genug und die Franzosen gar nicht französisch genug, und man könnte mir die einen für die anderen vorhalten, ohne daß mich diese Vertauschung unangenehm berühren könnte.

Es wäre jedoch besser, wenn man mir Einblick in die wahren Charaktere der Völker verschaffte, anstatt mich zu lehren, welche Provinzen die einen von den anderen erobert haben. Ich sehe in einem großen Überblick die auf der Oberfläche der Erde verteilten Nationen sich unablässig streiten, sich wie Wellen einander vor- und zurücktreiben, und es scheint mir, daß meine Neugier daraus zu ihrer Befriedigung nicht viel Gewinn ziehen kann. Aber ich würde mich sehr freuen, anstatt dieser bloß auf der Oberfläche der Erde stattfindenden Bewegung jene zu sehen, die sich fortwährend in den Geistern der Völker tut, diese Geschmäcker, die unmerklich aufeinander folgen, diese Art von Krieg, die sie sich liefern, indem sie sich jagen und zerstören, diese ewige Revolution von Geisteshaltungen und Gebräuchen, und ich fühle, daß die Einzelheiten von allem diesem meine Neugier stillen würden, vor allem, wenn man mir zeigte, wie diese Geschmäcker, diese Geisteshaltungen, diese Gebräuche sich gegenseitig hervorbringen oder aufheben."⁶²⁶

Fontenelles Anschauung, daß das eigentliche geschichtliche Verstehen erst über die aus der Betrachtung ihrer Sitten und Gebräuche zu gewinnende Erkenntnis der "wahren Charaktere der Völker" (in heutigen Worten: ihrer kulturellen Identität) möglich sei, vertrat auch Jean de La Bruyère in seinem »Discours sur Théophraste«, der 1688 erschien, im selben Jahr wie der erste Band von Perraults »Parallèle«.

Die eminente Bedeutung des aus Sitten und Gebräuchen zu erschließenden »Charakters« für das wahre Verständnis eines Volkes bzw. eines vergangenen Zustands der Menschheit - in diesem Fall desjenigen der »Anciens« - stellte La Bruyère heraus, indem er in einer durch Cicero überlieferten Anekdote über Theophrast die äußerste, aber entscheidende Subtilität kultureller Bedingt-

nach Krauss 1969, S. 166.

⁶²⁶ "Il y a une troisième chose qui résulte et des opinions de l'esprit, et des passions du coeur; ce sont les mœurs des hommes, leurs coutumes, leurs différents usages: et c'est ordinairement ce que l'histoire nous montre le moins, quoique ce fût peut-être ce qu'elle aurait de plus utile et de plus agréable. Qu'on lise l'histoire d'*Alexandre* et celle de *Charlemagne*, on ne s'apercevra presque que par les noms, que l'on est dans des siècles et dans des pays fort différents; ce sont des guerres, des conquêtes, des conjurations qui se font à peu près de la même façon; mais la différence des mœurs n'est [170] point assez marquée, les Grecs ne sont point assez Grecs, ni les Français assez Français, et l'on me pourrait mettre les uns en la place des autres, que je ne serais presque point blessé du changement.

Cependant il vaudrait mieux que l'on me fit entrer dans les vrais caractères des peuples, que de m'apprendre quelles provinces ils ont usurpées les uns sur les autres. Je vois d'une vue générale les nations répandues sur la surface de la terre, se la disputant incessamment, et se poussant et repoussant les uns les autres comme des flots; et il me semble que ma curiosité n'en demande pas beaucoup d'avantage pour être satisfaite. Mais je serais bien-aise de voir, au lieu de ce mouvement qui ne se fait que sur la surface de la terre, celui qui se fait continuellement dans les esprits des peuples, ces goûts qui se succèdent insensiblement les uns les autres, cette espèce de guerre qu'ils se font en se chassant et en se détruisant, cette révolution éternelle d'opinions et de coutumes; et je sens que les détails de tout cela plairaient à ma curiosité, surtout si on me montrait comment ces goûts, ces opinions, ces coutumes se produisent ou s'abolissent les uns les autres." Zit. nach Krauss 1969, S. 169-170.

heit verdeutlichte. Theophrast, der eigentlich aus Eresos auf Lesbos stammte, hatte fast sein ganzes Leben in Attika verbracht und sprach akzentfrei attisch. Dennoch wurde er von einer Marktfrau in Athen als Fremder erkannt:

"**Theophrast**, eben derselbe **Theoprast**, von dem eben so grosse Dinge sind gesaget worden, dieser anmuthige Redner, dieser Mann, der sich so unvergleichlich ausdrückte, wurde von einem gemeinen Weibe, von der er auf dem Markte Kräuter kaufte, für einen Fremden erkannt. Sie bemerkte, daß er kein Athenienser war, weil er, ich weis nicht worinn, wider die Attische Mundart verstieß. **Cicero** füget hinzu, daß dieser grosse Mann erstaunt wäre, als er gesehen hätte, daß, ungeachtet er in **Athen** so lange gelebet, und die attische Sprache so vollkommen gesprochen, ja durch die vieljährige Gewonheit, den Atheniensischen Accent völlig angenommen hatte, ihm dennoch dasjenige mangelte, was der gemeine Mann von Natur, und ohne Unterricht wüßte."⁶²⁷

Um diese Anekdote herum entwickelte La Bruyère, um des wahren Verständnisses des Werkes von Theophrast willen, nahezu das gesamte methodische Repertoire der geschichtlichen Standortreflexion seiner Zeit. Er versuchte seine eigene Gegenwart mit den Augen der Zukunft zu sehen, um über diesen Kunstgriff, den auch Fontenelle⁶²⁸ und viele auf ihn folgende Denker anwandten, sowohl die »Fehler« der Antike als auch die Werte seiner eigenen Zeit zu relativieren. In dieser, in der Geschichtsbetrachtung von nun an immer öfter praktizierten Futurisierung der Gegenwart zur Vergangenheit einer offenen Zukunft kündigt sich das neue moderne Gegenwartsbewußtsein (siehe Kap. VI.3) an.

"Wir, die wir so neu [modernes] sind, werden innerhalb einiger Jahrhunderte alt [anciens] seyn. Die Geschichte unserer Zeit wird alsdann die Nachkommen belehren, daß die Bedienungen bei uns feil waren, das ist, daß die Macht, die Unschuld zu beschützen, das Laster zu bestrafen, und jedermann Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, so gut als eine Meyerey mit baarem Gelde bezahlet wurde; und daß die Finanzpächter, diese bey den Ebräern und Griechen so verachtete Leute, in grossem Ansehen standen.

[...]

[15] Wir müssen den Büchern der Alten eben dieselbe Nachsicht angedeyen lassen, die wir von unseren Nachkommen erwarten. Wir müssen überzeuget seyn, daß die Menschen keine Gewohnheiten und Gebräuche haben, die in allen Jahrhunderten üblich sind; sondern, daß solche sich von Zeit zu Zeit verändern. Wir sind gar zu weit von denjenigen entfernt, die ehemals gewöhnlich waren, und gar zu nahe bey denen, die jetzo im Schwange gehen, als daß solche aus dem gehörigen Gesichtspunkte beurtheilen könnten. Sonst würden uns weder unsere sogenannte artige Sitten, und wohlstandige Gewohnheiten, noch unsere Pracht und Herrlichkeit wider die einfältige Lebensart, so wenig der Athenienser, als der ersten Menschen, einnehmen. Sie waren groß an sich selbst, und ohne Absicht auf tausend äußerliche Dinge, die man hernach erfunden hat, um dadurch vielleicht diese wahre Größe zu ersetzen, die nicht mehr vorhanden ist."⁶²⁹

⁶²⁷ La Bruyère 1754, S. 18. La Bruyère 1965, S. 36-37. "Théophraste, le même Théophraste dont l'on vient de dire de si grandes choses, ce parleur agréable, cet homme qui s'exprimait divinement, fut reconnu étranger et appelé de ce nom par une simple femme de qui il achetait des herbes au marché, et qui reconnut, par je ne sais quoi d'attique qui lui manquait et que les Romains ont depuis appelé urbanité, qu'il n'était pas Athénien; et Cicéron rapporte que ce grand personnage demeura étonné de voir qu'ayant vieilli dans Athènes, possédant si parfaitement le langage attique et en ayant acquis l'accent par une habitude de tant d'années, il ne s'était pu donner ce que le simple peuple avait naturellement et sans nulle peine."

⁶²⁸ Fontenelle in der »Disgression sur les Anciens et les Modernes«: "En vertu de ces compensations, nous pouvons espérer qu'on nous admirera avec un excès dans les siècles à venir, pour nous payer du peu de cas que l'on fait aujourd'hui de nous dans le nôtre. On s'étudiera à trouver dans nous ouvrages des beautés que nous n'avons point prétendu y mettre. Telle faute insoutenable, et dont l'auteur conviendrait lui-même aujourd'hui, trouvera des défenseurs d'un courage invincible; et Dieu sait avec quel mépris on traitera en comparaison de nous les beaux esprits de ces temps-là, qui pourront bien être des Américains." Zit. nach Krauss 1969, S. 155-156. Siehe dazu Jauß 1964, S. 19-20.

⁶²⁹ La Bruyère 1754, S. 13-15.

Die (Selbst-) Distanz, die La Bruyère in diesem Perspektivwechsel und in einer allgemeinen Schilderung der Antike als einer Art Urzustand schuf, sollte helfen, das zeitlich wie auch räumlich beziehungsweise kulturell Fremde und "im Fremden das Eigene zu erkennen":

"Nichts ist unseren Sitten entgegen gesetzter, als alle diese Dinge. Allein die Entfernung der Zeiten machet uns solche angenehm; eben so, wie uns die Entlegenheit der Oerter die verschiedenen Nachrichten, oder die Reisebeschreibungen von entfernten Ländern, und fremden Völkern, beliebt machet. Sie geben uns Nachricht von einer Religion, Policey, Lebensart, von einer Art sich zu kleiden, zu bauen, und Krieg zu führen, von der man nichts wußte; und von Sitten, die wir nicht kannten. Diejenigen, die mit den unsrigen eine Aehnlichkeit haben, rühren uns; Andere, die von den unsrigen unterschieden sind, setzen uns in Erstaunen; Alle aber belustigen uns. Die barbarischen Manieren und Gebräuche, so weit von uns entfernter Völker, sind uns nicht zuwider. Sie unterrichten uns vielmehr; ja wir werden durch ihre Neuigkeit so gar ergötzet. Es ist genug, daß diejenigen, von denen die Rede ist, Siameser, Chineser, Neger und Abyßinier sind. Diejenigen, deren Sitten uns **Theophrast** in seinen Gemälden abschildert, waren Athenienser, und wir sind Deutsche [im Original »français«]. Wenn wir, nebst dem Unterschiede der Oerter und Himmelsgegend, auch die Länge der Zeit betrachten, wenn wir bedenken, daß dieses Buch vielleicht im letzten Jahre der hundert und funfzehnten Olympiade, und also dreyhundert und vierzehn Jahre vor der christlichen Zeitrechnung geschrieben ist; folglich dieses Volk, welches allhier abgebildet wird, volle zweytausend Jahre vor uns gelebet hat: so werden wir uns wundern, daß wir uns selbst, unsere Freunde, Feinde, und Bekannten, darinnen abgebildet finden; und daß diese Aehnlichkeit [17] zwischen den Menschen so vollkommen sey, die durch so viele Jahrhunderte von einander abgesondert sind. In der That! die Menschen haben sich so viel das Herz, und die Leidenschaft betrifft, gar nicht geändert. Sie sind noch so, wie sie damals waren, und wie Theophrast sie abzeichnet, eitel, falsch, schmeichelhaft, eigennützig, unverschämt, beschwerlich, mistrauisch, verläumberisch, zänkisch, abergläubisch."⁶³⁰

⁶³⁰ La Bruyère 1754, S. 16-17. La Bruyère 1965, S. 35."Rien n'est plus opposé à nos mœurs que toutes ces choses; mais l'éloignement des temps nous les fait goûter, ainsi que la distance des lieux nous fait recevoir tout ce que les diverses relations ou les livres de voyages nous apprennent des pays lointains et des nations étrangères."

IV.3

"Schönheiten, die nur bestimmten Personen an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten gefallen"

»Kultur« als neuer Kontext für das Verstehen antiker, moderner und fremder Kunst

Parallel zur Verzeitlichung ästhetischer Normen, hervorgegangen aus der Erkenntnis ihrer Historizität, erfolgte über die zunehmende kulturvergleichende Ausdifferenzierung der geschichtlichen Betrachtung, wie sich bereits andeuten konnte, auch eine Verräumlichung der Normen. Schon Charles Perrault zog zur Relativierung der ästhetischen Norm der Antike in seiner »Parallèle« nicht nur die (*historischen*) »Fortschritte« und Erfindungen des Abendlandes seit der Antike und besonders im Zeitalter Ludwigs XIV. heran, sondern auch *kulturelle* Leistungen außereuropäischer Kulturen und damit anderer ästhetischer Systeme als der eigenen. Im folgenden Fall, zur Relativierung der Einzigartigkeit des griechischen Erfindungsgeistes in Rhetorik und Architektur, verwies Perrault bereits im ersten Buch (1688) der »Parallèle« auf Kulturelemente der Irokesen:

"DER PRÄSIDENT: Mit den Ornamenten in der Architektur verhält es sich nicht so, wie mit den Ornamenten in der Rede. Der Mensch schafft von Natur aus rhetorische Figuren; die Irokesen tun das, und reichlicher als die besten Redner Europas. Aber dieselben Irokesen verwenden an ihren Bauten keine Säulen, keine Architrave und keine Gesimse.

DER ABBÉ: Es stimmt, daß sie an ihren Behausungen keine Säulen und keine Gesimse ionischer oder korinthischer Ordnung verwenden, aber sie verwenden Baumstämme, welche die ersten Säulen sind, derer die Menschen sich bedienen, und sie geben ihren Dächern über der Mauer einen Vorsprung, der eine Art von Gesims bildet, vergleichbar jener, die in den ersten Zeiten für alle anderen, die seitdem verschönert wurden, als Vorbild gedient hat."⁶³¹

Bei der Behandlung der Entwicklung der Malerei, ebenfalls im ersten Buch der »Parallèle«, kommt der Abbé auf die handwerklich-technische Meisterschaft von Malern zu sprechen, deren Beispiele sich in Künstleranekdoten von der Antike bis in die Gegenwart erhalten hätten, aber letztendlich doch wenig aussagefähig in bezug auf die tatsächliche Qualität der Kunst seien. Der Abbé ordnet diese "Heldentaten" in das "Kindheitsstadium der Malerei" ein, und dort wird dann auch die chinesische Malerei verortet:

"Diese Arten von Heldentaten sind offensichtliche Zeichen für das Kindheitsstadium der Malerei. Einige Jahre vor Raphael und Tizian hat man Bilder geschaffen, und wir haben sie noch, deren hauptsächliche Schönheit in dieser Feinheit der Lineamente besteht; man kann auf ihnen alle Barthaare und alle Haare auf dem Kopf einer jeden Figur zählen. Die Chinesen, obwohl sehr alt in ihrer Kunst, machen das immer noch. Sie werden vielleicht bald dahin gelangen, richtig zu zeichnen, ihren Figuren schöne Haltungen zu geben und sogar den natürlichen Ausdruck aller Leidenschaften, aber es wird noch lange dauern, bis sie zur Einsicht des vollkommenen Hell-Dunkels, der Abstufung der Lichter, der Geheimnisse der Perspektive und der vernünftigen Anordnung einer großen Komposition vordringen werden."⁶³²

⁶³¹ "LE PRÉSIDENT: Il n'en est pas des ornemens de l'Architecture comme des ornemens du discours. Il est naturel à l'homme de faire des figures de Rhetorique, les Iroquois en font, & plus abondamment que les meilleurs Orateurs de l'Europe. Mais ces mêmes Iroquois n'employent pas des colonnes, des architraves & des corniches dans leurs bastimens.

L'ABBÉ: Il est vray qu'ils n'employent pas des colonnes & des corniches d'ordre Jonique ou Corinthien, dans leurs habitations, mais ils y employent des troncs d'arbres qui sont les premiers colonnes dont les hommes se sont servis, & ils donnent à leurs toits une saillie au delà du mur qui forme une espece de corniche semblable à celle qui dans les premiers temps ont servi de modèle à toutes les autres qu'on a depuis enjolivées." Perrault 1964 [Bd. 1 (1688), S. 129-130], S. 133.

⁶³² "Ces sortes de proüesses sont des signes évidens de l'enfance de la peinture. Quelques années avant Raphael & le Titien, il s'est fait des tableaux, & nous les avons encore, dont la beauté principale consiste dans cette finesse de lineamens, on y conte tous les poils de la barbe & tous les cheveux de la teste de chaque figure. Les Chinois quoyque tres-anciens dans les Arts en font encore là. Ils parviendront peut-estre bien-tost à designer correctement, à donner de belles attitudes à leurs figures, & mesme des expressions naïves de toutes les

Besonders umfangreich und besonders bedeutend sind Perraults Vergleiche antiker, zeitgenössischer und fremder Kulturelemente in bezug auf die Musik, die im vierten Buch (1697) im Anschluß an die Erörterung der Philosophie und der Medizin erfolgen. Der Abbé will seine diesbezüglichen Argumentationen ausdrücklich in einem Denken eingebettet wissen, das wir heute wohl »kulturalistisch« nennen könnten, und das im Grunde den gesamten Diskurs der »Parallèle« bestimmt. Der Schlüsselsatz dieses Denkens ist in der vorhergehenden Besprechung der Philosophie gefallen und wird bei der Behandlung der Musik noch einmal paraphrasiert. Es ist eine Stelle aus dem Matthäus-Evangelium (Matthäus 7, 12), die der Abbé zitiert und als eines der fundamentalen Prinzipien menschlicher Vernunft bezeichnet, als zweites "Naturgesetz", das unmittelbar auf das erste folge, welches die Erkenntnis des Unterschiedes von Gut und Böse betreffe: "*Handelt, sagt die Schrift, gegen die Menschen so, wie ihr wünschtet, daß sie gegen euch handeln; denn dies umfaßt alles, was das Gesetz und die Propheten meinen.*"⁶³³ Nach diesem Grundsatz will der Abbé beim Vergleich der Musik der Alten mit jener der Orientalen und der zeitgenössischen europäischen verfahren, nachdem man zuvor festgestellt hat, daß die Musik der Alten nur aus einfachen, einstimmigen Liedern bestanden hätte, was sie der modernen unterliegen ließe. Die Musik der Alten aber sei "noch heute die Musik der ganzen Welt, mit Ausnahme eines Teils von Europa", was "so wahr" sei, wie "daß man in Konstantinopel selbst heute noch nicht die Musik zu mehreren Stimmen" kenne.⁶³⁴ Schließlich streitet man darüber, ob denn die türkischen Musiker niemals im Orchester spielen würden:

"Sie tun das, aber sie spielen alle nur das Thema, dem sie nur an einigen Stellen, wie den Medianten und Finalen, einige Quinten und Oktaven hinzufügen. Herr de la Croix, der viel gereist ist, wird Ihnen sagen, daß es in Persien und in Mogolistan, wo die Harmonie, die aus der Mischung der Stimmen und der Variation der Konsonanzen resultiert, ebenso unbekannt ist, genau so ist. Aber damit Sie nicht glauben, daß ich den Orientalen wie den Alten unrecht täte, **werde ich ihnen all das zugestehen, was sie sich von uns wünschen könnten**; ich werde zugeben, daß, da sie nur den Gesang alleine kultiviert haben, sie darin vielleicht zu größerer Verfeinerung gelangt seien als wir. Dem Ohr der Orientalen sind bestimmte, wenig genaue Töne zuwider, so wie wir darunter leiden, darin nicht delikate genug sein zu können."⁶³⁵

Diese Vergleiche werden fortgesetzt, ohne daß sich - wie üblich - eine Einigung über die Überlegenheit entweder des Alten, des Fremden oder des Eigenen erzielen ließe, und münden schließlich in die Vorstellung eines Projekts des Ministers Colbert, welches den Streitparteien am Ende doch noch eine Art Synthese, vor allem aber eine Aussicht auf eine kulturelle Bereicherung bieten kann. Colbert habe den erwähnten Herrn de la Croix ausgesandt, um (neben den Sprachen) die Musik der orientalischen Länder zu studieren, und seine Absicht dabei sei gewesen,

passions, mais ce ne fera de longtemps qu'ils arriveront à l'intelligence parfaite du clair obscur, de la dégradation des lumières, des secrets de la perspective & de la judicieuse ordonnance d'une grande composition." Perrault 1964 [Bd. 1 (1688), S. 208-209], S. 153.

⁶³³ "Agissez, dit l'Écriture, envers les hommes, comme vous voudriez qu'ils agissent envers vous; car c'est là toute la Loy & les Prophetes." Perrault 1964 [Bd. 4 (1697), S. 216], S. 429.

⁶³⁴ "L'ABBÉ: La Musique des Anciens est encore aujourd'hui la Musique de toute la Terre, à la réserve d'une partie de l'Europe. Cela est si vrai qu'à Constantinople même ils ne connaissent point encore la Musique à plusieurs parties." Perrault 1964 [Bd. 4 (1697), S. 265-266], S. 438-439.

⁶³⁵ "Ils en font, mais ils ne jouent tous que le sujet, où ils ajoutent seulement quelques quintes & quelques octaves en certains endroits, comme aux médiantes & aux finales. Mr. de la Croix qui a beaucoup voyagé, vous dira qu'il en est de même en Perse, & au Mogol, où l'harmonie qui résulte du mélange des parties & de la variation des consonances, est également inconnue. Mais afin que vous ne croyiez pas que je fasse injustice aux Orientaux ny aux Anciens, je vais leur accorder tout ce qu'ils peuvent souhaiter de nous; je vais avouer que comme ils n'ont cultivé que le chant seul, ils y ont peut-être raffiné plus que nous: l'oreille des Orientaux s'offense de certains sons peu réguliers, que nous souffrons peu n'y être pas assez délicats." Perrault 1964 [Bd. 4 (1697), S. (265-) 267-268], S. (438-) 439 [Hervorhebung von mir].

"daß, wenn wir einmal wüßten, worin sie bestehe, es eine angenehme Sache wäre, einige Stücke davon in die Feste und Zerstreungen zu mischen, die Seine Majestät an seinem Hofe gibt; zum Beispiel eine Szene zu gestalten, in welcher die Sänginnen, türkisch gekleidet und dieselben Musikinstrumente spielend, die sie in Konstantinopel spielen, dieselben Arien sängen und dieselben Tänze tanzten, die sie vor dem Großsultan tanzen, wie auch eine andere Szene, in welcher die Musiker dieselben Arien sängen, die sie vor dem Persischen Sofi [Schah] oder vor dem Großmogul singen; denn obwohl ihre Musik mit unserer nicht vergleichbar ist, würde die Verschiedenheit ihrer Lieder und ihrer Instrumente viel Schönheit und Reichtum in unsere Spektakel einbringen können.

DER PRÄSIDENT: Dieser Gedanke gefällt mir unendlich, und ich gestehe Ihnen, ich fände großes Vergnügen daran, mich in einem Augenblick in die ganzen verschiedenen Teile der Welt versetzt zu sehen.

DER ABBÉ: Er hatte noch einen anderen, ziemlich ähnlichen Gedanken, der mir aber noch größer und herrlicher erscheint, das war, Seiner Majestät, wenn der Louvre fertiggestellt sei, vorzuschlagen, die große Zahl der Wohnungen, die er enthalten muß, gar nicht französisch auszustatten, sondern in der Mode aller Nationen der Welt: italienisch, spanisch, deutsch, türkisch, persisch, mogulisch, chinesisches; und dieses nicht nur durch eine genaue Nachahmung aller Ornamente, mit welchen diese Nationen auf verschiedene Weise das Innere ihrer Paläste verschönern, sondern auch durch ein genaues Ausschauen aller Möbel und aller Bequemlichkeiten, die ihnen eigen sind, so daß alle Fremden das Vergnügen hätten, auf eine bestimmte Weise bei uns ihr eigenes Land und die gesamte Herrlichkeit der Welt, in einem einzigen Palast umfaßt, wiederzufinden."⁶³⁶

Entscheidende Relativierungen, über welche die Bestimmung der eigenen gegenwärtigen Position vorgenommen werden sollte, waren also ganz bewußt und gezielt auch über eine sich mehr und mehr ausdifferenzierende, *kulturvergleichende* geschichtliche Betrachtung erfolgt. Daß die für die Herausbildung des neuen Geschichtsbewußtseins wesentliche Erkenntnis der Historizität der Welt, des Menschen, seines Denkens, seines Handelns und seiner Werke aufs engste auch verknüpft war mit der Erkenntnis ihrer Kulturalität, hat sich in den bisherigen Betrachtungen mehr und mehr konkretisiert - wenn auch der Begriff »Kultur« (»culture«) in den zeitgenössischen Zitaten bisher nur in Umschreibungen wie »Geist«, »Sitten«, »Gebräuchen« und »Charakter« (»esprit«, »mœurs«, »coutumes«, »usages«, »caractère«), oftmals verbunden mit den als »Volk« oder »Nation« bezeichneten Kulturträgern, erschienen ist. Den Weg in dieses kulturelle Denken hatten Charles Perrault in der Architekturtheorie sein älterer Bruder, der Architekt Claude Perrault, und dessen Konkurrent François Blondel gewiesen: Blondel hatte in seinen Akademievorlesungen (ab 1671) ein auf Überwindung der antiken Norm hinzielendes Entwicklungsmodell der Architektur entworfen, dessen einzelne Stufen er mit den Zivilisationsstufen verschiedener Völker in Parallele setzte,⁶³⁷ und Claude Perrault hatte in seiner 1673 erschienenen Vitruv-Übersetzung die Proportions- und Säulenordnungslehre entgegen der bisherigen vitruvianischen Architekturtheorie nicht als

⁶³⁶ "[L'ABBÉ...] que si nous sçavions une fois en quoy elle consiste, ce seroit une chose agreable d'en mesler quelques morceaux dans les festes & les divertissemens que sa Majesté donne à sa Cour; de faire une Scene par exemple, où les Chanteuses vêtues à la Turque & touchant les mesmes Instrumens de Musique dont elles jouent à Constantinople, viendroient chanter les mesmes airs, & danser les mesmes danses qu'elles dansent devant le Grand Seigneur, comme aussi de faire une autre Scene, où les Musiciens chanteroient les mesmes airs qu'ils chantent devant le Sophi de Perse, ou devant le Grand Mogol; car quoyque leur musique ne soit pas comparable à la nostre, la diversité de leurs chants & de leurs instruments auroit apporté beaucoup de beauté & de richesse à nos spectacles.

LE PRÉSIDENT: Cette pensée me plaist infiniment, & je vous avoüe que j'aurois un grand plaisir de me voir transporté en un moment dans toutes les differentes parties du monde.

L'ABBÉ: Il avoit une autre pensée à peu prés semblable, mais qui me paroist encore plus grande & plus magnifique, c'étoit de proposer à sa Majesté; en cas que l'on eût achevé le Louvre, de ne point faire à la françoise tout le grand nombre d'appartemens qu'il doit contenir, mais d'en faire à la mode de toutes les Nations du Monde: à l'Italienne, à l'Espagnolle, à l'Allemande, à la Turque, à la Persienne, à la maniere du Mogol, à la maniere de la Chine, non seulement par une exacte imitation de tous les ornemens dont ces Nations embellissent differemment les dedans de leurs Palais; mais aussi par une recherche exacte de tous les meubles & de toutes les commoditez qui leur sont particulieres, en sorte que tous les Etrangers eussent le plaisir de retrouver chez Nous en quelque sorte leur propre Pays, & toute la magnificence du Monde renfermée dans un seul Palais." Perrault 1964 [Bd. 4 (1697), S. 272-274], S. 440-441.

⁶³⁷ Krufft 1991, S. 147. Dennoch blieb Blondel, wie auch Imdahl [1964, S. 76-77] ausführt, ein "streng klassizistischer" »Hardliner«.

aus der Natur entstanden, sondern als eine aus "Gesellschaft und Gewöhnung" hervorgegangene "Übereinkunft der Architekten" erklärt, ähnlich wie nach ihm Charles Perrault,⁶³⁸ und ähnlich wie Desmarests de Saint-Sorlin bei seiner Definition des Prinzips der »Invention« die Architektur und die Poesie als »Kulturprodukte« bestimmte, indem er die Welt in zwei Bereiche schied, in den einen der Hervorbringungen der Natur und den anderen der Hervorbringungen der Menschen, die sie kraft ihrer Invention der Natur hinzugefügt hätten. Claude Perrault schrieb in einem Kommentar seiner Vitruv-Übersetzung:

"Im Text steht geschrieben: *cum non esset symmetrarium ratio nata*. Dieser Ausdruck Vitruvs scheint die Meinung des größten Teils der Architekten zu bevorzugen, welche glauben, daß die Proportionen der Glieder in der Architektur etwas Natürliches sind, so wie zum Beispiel die Größenverhältnisse, welche die Sterne zueinander haben oder die Teile des menschlichen Körpers. Was mich angeht, so habe ich nach der Meinung übersetzt, die ich habe, daß diese Proportionen durch eine Übereinkunft der Architekten festgelegt wurden, von denen, wie Vitruv selbst bezeugt, die einen die Werke der anderen nachgeahmt und die Proportionen übernommen haben, welche die ersten gewählt hatten, gar nicht, weil sie eine bestimmte, notwendige und überzeugende Schönheit hatten, die wie die Schönheit eines Diamanten jene eines Kiesels übertraf, sondern nur, weil diese Proportionen sich in Werken fanden, die, weil sie überdies andere bestimmte und überzeugende Schönheiten hatten, so wie jene des Materials und der Genauigkeit der Ausführung, bewirkt haben, daß man die Schönheit dieser Proportionen anerkannte und liebte, obwohl sie nichts Bestimmtes hatte. Dieser Grund, die Sachen aus Gesellschaft und aus Gewöhnung zu lieben, findet sich in fast allen Sachen, die gefallen, auch wenn man es nicht glaubt, weil man sich darüber keine Gedanken macht."⁶³⁹

Mit der Erschließung der »Welt der Kultur«, dieses vom Menschen geschaffenen "symbolischen Universums", wie Ernst Cassirer sie bezeichnete,⁶⁴⁰ erfolgte die aus den kulturvergleichenden Betrachtungen heraus zwingend notwendig gewordene neue Definition dessen, was »natürlich« ist. Es war der Naturrechtler Samuel von Pufendorf, der diese Definition vornahm, um die überkommenen Rechtslehren durch die Positionsbestimmung des Einzelmenschen innerhalb der Sozialität zu relativieren beziehungsweise zu generalisieren. Eine wesentliche Grundlage für Pufendorfs Theorien war seine "weitausgedehnte Lektüre von Reisewerken über ferne Länder, die ihrerseits wieder auf sein Bestreben, seine naturrechtlichen Behauptungen durch das Verhalten der »Naturvölker« zu beweisen, zurückgeführt werden kann."⁶⁴¹ In seiner somit methodisch nicht mehr auf Axiomen, sondern auf empirischer Beobachtung und Erfahrung aufbauenden Schrift »De iure naturae et gentium« (1672), die zu einem Hauptwerk der Natur- und Völkerrechtslehre werden sollte, und in den als »Eris scandica« (1686) zusammengefaßten Verteidigungsschriften zu diesem heftig bekämpften Werk entwickelte Pufendorf "aus den Wurzeln *cultura animi, cultus vitae* und *socialitas* den modernen, statischen, absolut gebrauchten Begriff"⁶⁴² von »Kultur« ("cultura") -

⁶³⁸ Perrault 1964, [Bd. 1, 1688, S. 138] S. 135: "Cette diversité de proportions assignée à chaque ordre marque bien qu'elles sont arbitraires, & que leur beauté n'est fondée que sur la convention des hommes & sur l'accoustumance."

⁶³⁹ Perrault 1979, S. 105, Anm. 7: "ETABLIE. Il y a au texte *cum non esset symmetrarium ratio nata*. Cette expression de Vitruve semble favoriser l'opinion de la plus grande partie des Architectes, qui croient que les proportions des membres de l'Architecture sont quelque chose de naturel, telles que font les proportions des grandeurs, par exemple, des Astres, à l'égard les unes des autres, ou des parties du corps humain. Pour moy j'ay traduit suivant la pensée que j'ay que ces proportions ont esté établies par un consentement des Architectes, qui, ainsi que Vitruve témoignage luy-mesme, ont imité les ouvrages les uns des autres, & qui ont suivi les proportions que les premiers avoient choisies, non point comme ayant une beauté positive, necessaire & convainquante, & qui surpassast la beauté d'un diamant surpasses celle d'un caillou; mais seulement parce que ces proportions se trouvoient en des ouvrages, qui ayant d'ailleurs d'autres beautez positives & convaincantes, telles que sont celles de la matiere & de la justesse de l'execution, ont fait approuver & aimer la beauté de ces proportions, bien qu'elle n'eust rien de positif. Cette raison d'aimer les choses par compagnie & par accoustumance se rencontre presque dans toutes les choses qui plaisent, bien qu'on ne le croye pas, faute d'y avoir fait reflexion."

⁶⁴⁰ Cassirer 1960, S. 39.

⁶⁴¹ Niedermann 1941, S. 162; auf S. 138, in Anm. 162, zitiert Niedermann eine Auswahl der von Pufendorf konsultierten Reiseberichte.

⁶⁴² Karuth/Pust/Pflaum 1967, S. VIII.

ohne den ihm zuvor stets beigefügten Genitiv. Pufendorfs neue Lehre beruhte, konträr zu den Theorien von Thomas Hobbes und Baruch de Spinoza, für die die menschliche und außermenschliche Natur noch gleich waren,⁶⁴³ auf einer radikalen Unterscheidung der Welt in *zwei* Seinsebenen, ähnlich der Unterscheidung, die Desmarests vorgenommen hatte: eine »physische« der »entia physica«, entstanden durch die Schöpfung ("creatio"), und eine »moralische« der »entia moralia«, entstanden durch »Beilegung« ("impositio").⁶⁴⁴ Das Wesen der »entia moralia« versuchte Pufendorf an der Fiktion eines »status naturalis in se« zu erklären als alles das, was der Mensch, von einem imaginären Urzustand an, in seinem Denken und seinen Taten der Natur hinzugefügt hatte.⁶⁴⁵ Eine These in der »Eris scandica« macht besonders deutlich, daß die »physische« Seinsebene als »Natur«, die »moralische« Seinsebene als »Kultur« zu verstehen und daß beide Seinsebenen als einander komplementär aufzufassen sind:

"Auf andere Weise betrachteten wir den natürlichen Zustand des Menschen, je nachdem er entgegengesetzt wird der Kultur, die hinzutrat zum menschlichen Leben aufgrund von Hilfe, überlegtem Arbeiten und Erfindung anderer Menschen."⁶⁴⁶

»Kultur« ist also nach Pufendorf das Ergebnis der Hilfe, des überlegten Arbeitens und der Erfindungen der menschlichen Gemeinschaft, und, wie schließlich aus seinen weiteren Argumentationen hervorgeht, "alles nicht von der Natur Gegebene, sondern vom Menschen - dem Einzelnen wie der Gesamtheit - durch eigenes Bemühen der Natur Hinzugefügte (der menschlichen Natur wie der Natur der Dinge), ist Kultur."⁶⁴⁷ Analog und zeitlich parallel zur Entdeckung der Geschichtlichkeit als Voraussetzung für die Ausbildung eines neuen Geschichtsbewußtseins in der »Querelle« erkannte Pufendorf in seinen Werken die Kulturalität der Welt und damit auch die kulturelle Bedingtheit ihrer Normen.

Für die von Pufendorf ausgehende weitere Entwicklung des Begriffs »Kultur« (sowie seiner Ersatzbegriffe) und eines Kulturbewußtseins - die hier in ihrer Komplexität nicht erläutert werden muß⁶⁴⁸ - war wesentlich, "dass das Menschenwirken und das vom Menschengestalt Geschaffene als hoher eigener Wert, 2. als eigengesetzliche Ganzheit und 3. als tradierbares, sich entwickelndes oder fortschreitendes Gesellschaftsgut gesehen wurde."⁶⁴⁹ Joseph Niedermann hat die Entwicklung und Verbreitung dieser Auffassungen in Philosophie und Geschichtsbetrachtung des 18. Jahrhunderts nachgewiesen,⁶⁵⁰ und seine Untersuchungen wurden von späteren Forschungen bestätigt.⁶⁵¹ Schon bei seiner »Entdeckung« ist der Begriff »Kultur«, da basierend auf dem abstrakten Konstrukt eines hypothetischen Anfangs- oder Urzustandes (»status naturalis«) der Menschheit, mit Zeitlichkeit beziehungsweise Geschichtlichkeit fest verknüpft gewesen.⁶⁵² Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde er zu einem Paradigma der Geschichtsbetrachtung Voltaires in seinem »Siècle de Louis XIV« (1751 bzw. 1766)⁶⁵³ und dem »Essai sur l'histoire générale et sur les

⁶⁴³ Hügli 1984, Sp. 589.

⁶⁴⁴ Welzel 1931.

⁶⁴⁵ Welzel 1931, S. 601.

⁶⁴⁶ "Altero modo statum humanis naturalem consideravimus, prout opponitur culturae, quae vitae humanae ex auxilio, industria et inventis aliorum hominum [...] accessit". Pufendorf 1686, S. 219. Zit. nach Perpeet 1976, S. 43.

⁶⁴⁷ Niedermann 1941, S. 159.

⁶⁴⁸ Diese wird erörtert von Baur 1951, Schlüsselwörter 1967, Williams 1972, Bénétón 1975, Steinbacher 1976, Fisch 1992.

⁶⁴⁹ Niedermann 1941, S. 196.

⁶⁵⁰ Niedermann 1941, »III. Teil. Durchbruch des Begriffes und des Wortes 'Kultur' im 18. Jahrhundert«. (S. 175-225).

⁶⁵¹ Baur 1951, Schlüsselwörter 1967, Williams 1972, Bénétón 1975, Steinbacher 1976, Fisch 1992.

⁶⁵² Vgl. dagegen Perpeet 1976, S. 43, für den erst Herder seine Verknüpfung mit der Historizität vorgenommen hat.

⁶⁵³ »Le Siècle de Louis XIV« erschien erstmals 1751 in Berlin, wurde jedoch in den folgenden Ausgaben bis zur

mœurs et l'esprit des nations« (1756),⁶⁵⁴ und im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erschienen schließlich die ersten von vielen, das Wort »Kultur« im Titel führenden »Geschichten«, wie Johann Christoph Adelungs »Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts« (1782).⁶⁵⁵

Pufendorfs Werk war, wie bemerkt, bald nach seinem Erscheinen heftig umstritten; man bezichtigte es der Häresie. Dieser Vorwurf war besonders auf die beiden Kernbegriffe in Pufendorfs Argumentation bezogen, jenen der "socialitas"⁶⁵⁶ und jenen des "status naturalis"⁶⁵⁷. Pufendorf hatte nämlich in seiner Auffassung von »socialitas« und seinem Entwurf eines »status naturalis« religiöse Paradigmen weitestgehend ausgeschlossen und "klar dargelegt, daß sein Naturrecht von allen Menschen begriffen werden müsse, auch von jenen, welche die Heilige Schrift nicht kennen. Daher könne er doch [statt vom »status naturalis«] nicht von dem Zustand im Paradiese geredet haben, da dieser nur aus den Hl. Schriften erhellt."⁶⁵⁸ Diese, in ihrer Zeit als revolutionär empfundene säkulare Sphäre, aus der heraus der Begriff »Kultur« entstand, in welchem - und dieses war der eigentliche, unter anderen auch Leibniz peinlich berührende Skandal - nach Pufendorf logischerweise auch die Religionen als (vom Menschen gemachte) »Kulturprodukte« hätten begriffen werden müssen,⁶⁵⁹ ist in den Begriff eingegangen und blieb wesentlich mit ihm verküpft. Die im Kulturbegriff gebundene emanzipatorische Erkenntnis des hohen Eigenwertes der Menschenschöpfungen, die nun nicht mehr als bloße Nachahmungen der Natur, sondern als eigenständige menschliche, der Natur hinzugefügte Schöpfungen aufgefaßt werden konnten, ermöglichte es, über die In-Frage-Stellung der eigenen und über die Auseinandersetzung mit fremden ästhetischen Systemen, alle Menschenschöpfungen jenseits ihrer bisherigen Systembindungen in den neuen Semantiken von »Geschichte« und »Kultur« zu verstehen, zu würdigen, zu erforschen, zu bewahren und auch nachzuahmen.

In seiner säkularen emanzipatorischen Bedeutung berührt sich der Kulturbegriff mit einem anderen, ebenfalls in wesentlichen Komponenten aus der Konfrontation mit fremden Menschengesellschaften hervorgegangenen Emanzipationsbegriff, jenem der »Menschheit«: Die Auseinandersetzung mit immer mehr Menschengesellschaften jenseits der christlichen abendländischen Heilsordnung in welcher »Menschheit« vor allem als »christianitas« begriffen wurde,⁶⁶⁰ zwang zur Reflexion und zur Relativierung des überkommenen abendländischen Menschheitsbegriffs. Über seine seit dem »Humanismus« fortschreitende Säkularisierung, die zunächst besonders in den Naturrechtslehren wie jener Pufendorfs greifbar wurde - welcher die gemeinsame Natur aller Menschen voraussetzend, die Verschiedenheit ihrer Hervorbringungen eben im Kulturbegriff zu fassen suchte -, entwickelte sich der Begriff »Menschheit« zum »planetarischen« Gattungsbegriff,⁶⁶¹ bevor er schließlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum weitestgehend enttheologisierten Emanzipationsbegriff wurde, in welchem der Mensch (Kollektivsingular) sich als Schöpfer und als

endgültigen Fassung in der Ausgabe von 1766 von Voltaire immer wieder überarbeitet. Hier benutzt wurde die deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1885.

⁶⁵⁴ "Il résulte de ce tableau que tout ce qui tient intimement à la nature humaine se ressemble d'un bout de l'univers à l'autre; que tout ce qui peut dépendre de la coutume est différent, et que c'est un hasard s'il se ressemble. L'empire de la coutume est bien plus vaste que celui de la nature; il s'étend sur les mœurs, sur tous les usages; il répand la variété sur la scène de l'univers; la nature y répand l'unité; elle établit partout un petit nombre de principes invariables: ainsi le fonds est partout le même; et la culture produit des fruits divers". Voltaire 1990, Bd. 2, S. 810.

⁶⁵⁵ Vgl. Niedermann 1941, S. 222-223.

⁶⁵⁶ Niedermann 1941, S. 140-142.

⁶⁵⁷ Niedermann 1941, S. 158; Welzel 1931, S. 601.

⁶⁵⁸ Niedermann 1941, S. 158.

⁶⁵⁹ Welzel 1931, S. 604.

⁶⁶⁰ Bödecker 1982, S. 1074.

⁶⁶¹ Koselleck 1979d, S. 247.

Zweck seiner selbst deutete.⁶⁶² Nur im Begriff der »Menschheit« als alle Menschen umfassendem Gattungsbegriff, "als einer empirisch einlösaren Gesamtheit",⁶⁶³ und im Kulturbegriff, als alle menschlichen Hervorbringungen zusammenfassendem Sammelbegriff, konnte sich - wofür Fontanelles Geschichtsbetrachtungen, seine Unterscheidung zwischen dem einzelnen Menschen und der »Menschheit«, seine Theorie der Akkumulation der menschlichen Erkenntnisse und des Wissens, seine und Perraults Unterscheidung von »ouvrier« und »ouvrage« und schließlich die Ausbildung der Universalgeschichte mit Voltaires »Essai sur les mœurs« als Beispiele anzuführen wären - der "»Fortschritt« als geschichtsphilosophische Kategorie definieren" lassen, als die er schließlich in Anne Robert Jacques Turgots »Discours sur le progrès de l'esprit humain« (1750) und Marie Jean Antoine Nicolas Condorcets »Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain« (1795) begriffen wurde.⁶⁶⁴ Erst in der Betrachtung der Gesamtheit der Menschen und der Gesamtheit ihrer Hervorbringungen in ihrer gleichzeitigen Vielfalt wurde »Fortschritt« als Entwicklung begreifbar und meßbar.

Die vorhergegangenen Ausführungen haben beschrieben, wie die weiter oben vorgestellten antiquarischen Studien und die Betrachtungen und Überlegungen zum Verstehen der Verschiedenartigkeit der Kulturen, hervorgegangen aus der seit den großen Entdeckungsreisen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts stetig angewachsenen Konfrontation mit immer »neuen« fremden Menschengesellschaften, sich am Ende des 17. Jahrhunderts zu Diskursen verdichteten, die zu entscheidenden europäischen Selbsterkenntnissen und semantischen Innovationen führten. Aus den vergleichenden Parallelsetzungen europäischer menschlicher Leistungen der Vergangenheit (Antike) mit jenen der Gegenwart des ausgehenden 17. Jahrhunderts (Moderne) und jenen fremder Kulturen in literarischen Werken im Umfeld der »Querelle des Anciens et des Modernes« ergab sich die Erkenntnis, daß diese Leistungen nur in ihren jeweils eigenen historischen und kulturellen Bedingtheiten verstanden und gewürdigt werden könnten. In ihrer historischen Verzeitlichung und kulturellen Verortung gaben sich die menschlichen Leistungen der Antike als relativ zu erkennen und verloren ihre absolute Normativität für die Gegenwart und die Zukunft. Die bis dahin als »natürlich«, als mit der göttlichen Schöpfung entstanden und damit als für immer gegeben und unantastbar aufgefaßten Normen - im System der Kunst die Normen der Schönheit - offenbarten sich als Ergebnisse menschlicher Hervorbringungen und Übereinkünfte, als Kulturprodukte, und als solche konnten sie nunmehr in Frage gestellt werden.

Wie sich die Destabilisierung der zuvor als naturgegeben und unveränderlich aufgefaßten Verbindlichkeiten auf die Reflexion des eigenen Selbstbildes und die Bestimmung der eigenen Identität auswirkte, läßt sich eindrucksvoll an der geradezu explosiven Entwicklung neuer literarischer Konzepte an der Wende zum 18. Jahrhundert veranschaulichen, die in nahezu allen Ländern Europas zu großer Popularität gelangten und in vielerlei Hinsicht eine Parallele zu den später vorzustellenden Manifestationen der bildenden Kunst darstellen. Wir haben gesehen, wie das weiter oben beschriebene Zusammentragen von Artefakten und Informationen von alten und fremden Kulturen Dinge und Daten aus weit von einander entfernten Zeiten und Kulturen zu gleichzeitiger und »gleichräumiger«, zu synchroner und synoptischer Präsenz gebracht hat. In der solchermaßen möglich gewordenen gleichzeitigen Wahrnehmung von zeitlich wie räumlich weit voneinander entfernten Kulturzuständen war sowohl in gewisser Weise das lineare Zeitgefüge, als auch die räumliche / kulturelle Entfernung aufgehoben. Kulturzustände, die man eigentlich als diachron auf einander folgend zu erkennen gewohnt war, konnten nun synchron betrachtet werden. Der

⁶⁶² Bödecker 1982, S. 1079-1083. Koselleck 1979d, S. 247-253.

⁶⁶³ Koselleck 1975c, S. 397.

⁶⁶⁴ Koselleck 1975c, S. 397. Vgl. auch die Ausführungen Kosellecks über die "nicht hoch genug einzuschätzende moralische und geschichtsphilosophische Bedeutung der *Übersee* im 18. Jahrhundert" in Koselleck 1959, 215, Anm. 156. Zu Turgot und Condorcet vgl. Koselleck 1975c, S. 377.

»status naturalis« als historischer Zustand »vor der Kultur« wurde im Kulturzustand der »Naturvölker« geographisch verortet, und die Antike als vermeintlich europäischer »status naturalis« wurde zum vermeintlich im gegenwärtigen Kulturzustand der »Naturvölker« erfahrbaren Ort, an dem man Aufschlüsse über die Geschichte der eigenen abendländischen Entwicklung - auch empirisch - gewinnen zu können glaubte. "Die exotische Wirklichkeit autarker Gesellschaftsbildung, die - gewissermaßen unter Experimentalbedingungen - »natürliche« Formen der Vergesellschaftung darstellte, regte dazu an, die Regeln »reiner« Vergesellschaftung von den tradierten Ordnungen der geschichtlichen Lebenswelt zu abstrahieren. Man rekonstruierte einen natürlichen Urzustand der eigenen Kultur oder entwarf insulare Utopien [unter denen die »Robinsonade« des 18. Jahrhunderts eine neue Form darstellt⁶⁶⁵], um an diesen Gedankenexperimenten einer imaginären Archaik oder fiktiven Exotik theoretisch mögliche Alternativen zur geschichtlichen Welt durchzuspielen und die denkbare Vernünftigkeit gesellschaftlichen Zusammenlebens sinnfällig vorzustellen."⁶⁶⁶ In der Anschauung gleichzeitig vorhandener Kulturzustände, die eurozentrisch als Segmente des eigenen Entwicklungszyklus beziehungsweise als Stufen der eigenen Entwicklungleiter (»Fortschritt«) interpretiert wurden, ermöglichte sich die für die Erfassung von »Fortschritt« wesentliche Erfahrung der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«.⁶⁶⁷ Ungleichzeitiges konnte gleichzeitig perzipiert und rezipiert werden, und Ungleichzeitiges konnte rezipierend vergleichzeitigt werden. Das in »historischer« und »kultureller« Reflexion sich für den Vergleich von Kulturen mehr und mehr etablierende Verfahren theoretischer / fiktiver Vergleichzeitigung manifestierte sich im historiographischen Genre der »parallèle« und auch in der verbreiteten historiographischen Metapher des »tableau«, die Voltaire zur Veranschaulichung der kulturellen Ausdifferenziertheit und der ihr methodisch einzig gemäßen »horizontalen« Differenzierung der Geschichtsbetrachtung im Kapitel 197 seines »Essai sur les mœurs«⁶⁶⁸ und später Condorcet schon im Titel seiner »Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain« gebrauchten. Und beide Verfahren liegen schließlich auch einer neuen literarischen Gattung zugrunde, die als weitestverbreitete Form der geistigen Auseinandersetzung mit der Bedingtheit der eigenen abendländischen Identität in sämtlichen ihrer Kulturercheinungen gelten kann. In dieser neuen Gattung wurden zur Erkenntnis der eigenen geschichtlichen und kulturellen Identität nahezu alle Möglichkeiten fiktiver zeitlicher und räumlicher beziehungsweise kultureller, sozialer (ständischer),⁶⁶⁹ maßstäblicher,⁶⁷⁰ »planetarischer«⁶⁷¹ und gar »kreatürlicher«⁶⁷² Identitäts-, Perspektiv- und Standortwechsel durchreflektiert. Winfried Weißhaupt hat die facettenreichen Ausprägungen dieses opulenten und in seiner wahren Bedeutung zuvor nicht erkannten literarischen Genres, das in seinen beiden großen Untergattungen - den Methoden der Vergleichzeitigung und denen der »Vergleichräumigung« - eine Parallele zu den Manifestationen der Historismen und Exotismen der *bildenden* Kunst darstellt (s. u.), zusammengetragen und untersucht.⁶⁷³

⁶⁶⁵ Dazu: Schlaeger 1985.

⁶⁶⁶ Pankoke 1977, S. 354.

⁶⁶⁷ Zur »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« vgl. Koselleck 1975c, S. 391-394.

⁶⁶⁸ Vgl. Anm. 108.

⁶⁶⁹ Z. B. die »Eipeldauerbriefe« (1785-1821) mit den Vorläufern der »Lettres provinciales« aus der Mitte des 17. Jahrhunderts; Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 25-26.

⁶⁷⁰ Z. B. Voltaire: »Micromegas« (1752); Jonathan Swift: »The travels into several remote nations by Lemuel Gulliver« (1726); Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 29.

⁶⁷¹ Z. B. Daniel Defoe: »A Letter from the man in the moon [...]« (1705); Weißhaupt 1979, Bd.1, S. 29. Im weiteren Zusammenhang hiermit wären auch Werke zu sehen wie Fontenelles »Entretiens sur la pluralité des mondes« (1686), welches eine Bevölkerung der die Erde umgebenden Sterne voraussetzt, sowie die fiktiven Reisen ins Innere der Erde, wie die Niels Klims (»Nicolai Klimii iter subterraneum«, 1741); Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 29.

⁶⁷² Z. B. fiktive Reisen des »Gesunden Menschenverstandes«, einer Guinee, des Teufels, des »Grünen Manns«; Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 29-30.

⁶⁷³ Wie die Historismen und Exotismen der bildenden Kunst wurde auch dieses literarische Genre zur »Modeerscheinung« banalisiert: "Im ganzen also kann zur Kenntnis des Genres gesagt werden, daß es mitunter als



Abb. 55: Des Herrn von Montesquiou Persianische Briefe. [...] Frankfurt und Leipzig 1759. Titelkupfer

Die Protagonisten dieses neuen Genres verfolgten anfänglich ein bereits in der Antike (Lu-
kian) entstandenes und stetig tradiertes literarisches Muster einer zeitlich verfremdenden bezie-
hungsweise vergleichzeitigenden Darstellung in Form von »Totengesprächen«, für die im 18. Jahr-
hundert allein im deutschsprachigen Raum fünfhundert verschiedene Beispiele zusammengetragen
werden konnten.⁶⁷⁴ Zu den bekanntesten Werken dieser Art zählen Fontenelles »Dialogues des
morts« (1683, in denen in einer Art »Parallèle des Anciens et des Modernes« etwa Sokrates mit
Montaigne und Straton mit Raffael sprechen), und François de Fénelons »Dialogues des morts
composées pour l'éducation de Mgr. le Duc de Bourgogne« (1710), während das deutsche Haupt-
werk dieses Genres, David Faßmanns »Gespräche in dem Reiche derer Todten« (von 1718 bis
1740 als Zeitschrift erschienen) heute kaum noch in Erinnerung ist.⁶⁷⁵

Die Selbst-Distanz schaffende Verfremdung zeitlicher Perspektive zur Erkenntnis des ei-
genen geschichtlichen und kulturellen Standortes, wie sie La Bruyère in der Futurisierung seiner
Gegenwart zur Vergangenheit einer möglichen Zukunft,⁶⁷⁶ und nach dem gleichen Prinzip Fon-
tenelle praktizierte, indem er zu bedenken gab, daß man die »Schöngester« der Zukunft, die sehr

Modeerscheinung des 18. Jahrhunderts in Erinnerung gerufen wird, daß es aber in seinen konkreten Ausfor-
mungen wie hinsichtlich bestimmender Tendenzen weitgehend unbekannt und nicht verfügbar ist und sich
oft nur in wenigen Texten, vor allem in Montesquieus's »Lettres persanes«, darstellt. Mitunter wird auf diese
Tradition als auf etwas Bekanntes, ja allzu Bekanntes verwiesen, während sie in Wirklichkeit vergessen ist." Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 7.

⁶⁷⁴ Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 27. Einführende Literatur ebendort Bd. 1, S. 378-379. Weißhaupt nennt auch Bei-
spiele einer weiteren Variante im Motiv des aus der orientalischen Antike in die Gegenwart Zurückgekehrten.

⁶⁷⁵ Zu Faßmann siehe vorhergehende Anmerkung.

⁶⁷⁶ Vgl. S. 139.

wohl Amerikaner sein könnten, einmal an den Leistungen seines Zeitalters messen würde,⁶⁷⁷ wurde im 18. Jahrhundert zur verbreiteten Methode literarischer Kulturkritik⁶⁷⁸ und bereitete die - nach den bisher geläufigen Raumutopien - erste Zeitutopie (»Uchronie«) vor, die 1771 mit Louis-Sébastien Merciers »L'An 2440« erschien.⁶⁷⁹ Noch populärer als die literarischen Werke, die die zeitliche Dimension reflektierten, waren jene, die in Perspektivwechseln die räumliche / kulturelle Dimension fiktionalisierten. In dieser Art von Werken, zu deren berühmtestem Charles-Louis de Montesquieus »Lettres persanes« (1721) wurden, für die Montesquieu ausgiebig sämtliche ihm erreichbare Reiseliteratur studiert hatte,⁶⁸⁰ bereisen fiktive außerabendländische Beobachter das Abendland und berichten in Briefen von den dort erfahrenen merkwürdigen fremden Sitten und Gebräuchen.

Am Beispiel der »Lettres Persanes«, die noch zu Lebzeiten des Autors schon in dreißig (!) verschiedenen Ausgaben erschienen waren,⁶⁸¹ kann deutlich werden, wie intensiv und wie differenziert die Auseinandersetzung mit fremden Kulturen betrieben wurde, wie begierig ihre Ergebnisse rezipiert wurden, und wie befruchtend sie für die abendländische Selbstreflexion gewesen ist. In Montesquieus Betrachtungen ist Persien der fiktive, Selbst-Distanz ermöglichende Standpunkt, von dem aus die Fremdheit der abendländischen Kultur vergleichend beschrieben und kritisiert wird. Aus der Perspektive der Perser Usbek (philosophisch und moralisch) und Rica (allgemein gesellschaftlich) erörtert Montesquieu die Bedenklichkeiten seiner eigenen Kultur. Zu den interessantesten Aspekten in seinen Vergleichen zählen seine Ausführungen über die als dominierende Kulturgegensätze herausgestellten Bedingtheiten von abendländischer Freiheit und dem durch sie beförderten dynamischen Erfindungsgeist, dem in spannungsreichen Differenzierungen ihrer Ambivalenzen der "morgenländische Despotismus" und die auf dieser Herrschaftsform vermeintlich basierende Kontinuität, Dauer und »Einfalt« der kulturellen Entwicklung entgegengehalten werden.⁶⁸² Im vierundzwanzigsten Brief, dem ersten aus Paris, berichtet Rica von seinen beiden ersten und stärksten Eindrücken: der abendländischen Schnellebigkeit und zwei mächtigen Zauberern, dem König von Frankreich und dem Papst:

"Du wirst es mir vielleicht nicht glauben, aber seit meiner Ankunft vor einem Monat habe ich noch nicht gesehen, daß irgend jemand ruhig geht. Niemand auf der Welt zieht besseren Nutzen aus seinen Gehwerkzeugen als die Franzosen: Sie laufen und fliegen dahin. Die langsamen Wagen Asiens und der bedächtige Gang unserer Kamele würde sie in Ohnmacht fallen lassen. Da ich an dieses Tempo nicht gewöhnt bin und

⁶⁷⁷ Fontenelle in der »Disgression«: "[...] nous pouvons espérer qu'on nous admirera avec un excès dans les siècles à venir, pour nous payer du peu de cas que l'on fait aujourd'hui de nous dans le nôtre. On s'étudiera à trouver dans nos ouvrages des beautés que nous n'avons point prétendu y mettre. Telle faute insoutenable, et dont l'auteur conviendrait lui-même aujourd'hui, trouvera des défenseurs d'un courage invincible; et Dieu sait avec quel mépris on traitera en comparaison de nous les beaux esprits de ces temps-là, qui pourront bien être des Américains."

Zit nach Krauss 1969, S. 155-156.

⁶⁷⁸ Weißhaupt 1979, Bd. 1, S. 28.

⁶⁷⁹ Siehe dazu Koselleck 1985a, Trousson 1985 und Funke 1985, S. 300. Koselleck [1985a, S. 3] erklärte das Zustandekommen der neuen Utopie- bzw. »Uchronie«-Form als Konsequenz der fortgeschrittenen Erschließung der Erde: "Der Mensch hatte sich, wie Rousseau damals sagte, polypengleich mit allen Fasern seines Körpers über den Globus ausgedehnt. Deshalb waren die Autoren des Nirgendwo schon seit geraumer Zeit auf den Mond und auf die Sterne ausgewichen oder unter die Erdoberfläche gekrochen. Die räumlichen Angebote, die Utopie auf der einmal erkannten Endlichkeit unserer Erdoberfläche anzusiedeln, waren erschöpft. Die utopischen Räume waren von der Erfahrung eingeholt worden. Die beste Lösung, diesem angewachsenen Erfahrungsdruck zu entinnen, war einfach, aber sie mußte gefunden werden. Wenn die Utopie nicht mehr auf unserer gegenwärtigen Erde und auch nicht im Jenseits zu finden oder zu errichten ist, so mußte in die Zukunft ausgewichen werden. Nun endlich hatte man den Entlastungsraum, in den die Phantasie, wie die Zeit unendlich reproduzierbar, einströmen konnte. Mit Mercier hatte sich der Zukunftsroman etabliert."

⁶⁸⁰ Besonders die Werke von Tavernier und Chardin. Weitere von Montesquieu benutzte Reisebeschreibungen nennt Young 1978.

⁶⁸¹ Weißhaupt 1979, Bd. 2,1, S. 38.

⁶⁸² Vgl. Weißhaupt 1979, Bd. 2,1, S. 52.

oft zu Fuß gehe, ohne den Schritt zu beschleunigen, gerate ich manchmal in Wut wie ein Christ; denn daß ich von Kopf bis Fuß mit Dreck bespritzt werde, mag noch hingehen, aber die Stöße, die ich immer wieder und regelmäßig abbekomme, gehen mir zu weit. Ein Mann, der mich von hinten überholt, stößt mich in die umgekehrte Richtung, und ein zweiter, der mir auf der anderen Seite begegnet, stellt mich wieder so hin, wie der erste mich erwischte hatte. Ich mache keine hundert Schritte und bin so zerschlagen, als hätte ich zehn Meilen zurückgelegt.

[...]

Dieser König ist übrigens ein großer Zauberer, denn er übt seine Herrschaft sogar über den Geist seiner Untertanen aus; er läßt sie so denken, wie er es wünscht. Wenn er nur eine Million Taler in seinem Schatz hat, aber zwei Millionen braucht, so muß er ihnen nur einreden, ein Taler wäre zwei Taler wert, und sie glauben es. Wenn er einen schwierigen Krieg führen muß und kein Geld hat, so muß er ihnen nur die Vorstellung in den Kopf setzen, ein Stück Papier sei Geld, und sie sind sofort davon überzeugt. Er geht sogar so weit und macht ihnen weis, daß er sie durch Berührung von allen möglichen Krankheiten heile. So groß ist die Kraft und die Macht, die er über ihren Geist ausübt!

Was ich Dir von diesem Fürsten berichte, darf Dich nicht verwundern, denn es gibt einen anderen Zauberer, der noch mächtiger ist als er und der ebenso über den Geist des Königs herrscht wie dieser über den der anderen. Dieser Zauberer heißt *Papst*. Er läßt ihn glauben, daß drei nur eins, daß das Brot, das man ißt, kein Brot oder der Wein, den man trinkt, kein Wein sei, und tausend andere Dinge dieser Art."⁶⁸³

In dieser Kulturkritik, die von Rousseau in seinen beiden kulturkritischen Diskursen (1750 und 1755)⁶⁸⁴ noch viel schärfer fortgeführt werden sollte, wird deutlich, daß die - an den Zuständen fremder Kulturen gemessen - dynamischer erscheinende Entwicklung des Abendlandes bereits bei den Denkern des 18. Jahrhunderts eine gewisse Fortschritts-Skepsis auslöste. Der hohe Abstraktionsgrad der abendländischen Symbole und die hohe Komplexität der abendländischen Symbolkonventionen (Semantiken), die dem »Fremden« geradezu absurd erscheinen, und dazu die Komponente der Erfahrung von Dynamik, die den »Fremden« überrollt, bilden bereits hier die wesentlichen Erfahrungsräume sich beschleunigend fortschreitender kultureller Ausdifferenzierung, die den sich selbst immer fremder werdenden Menschen verunsichert. Montesquieus kulturvergleichende, kultur- und fortschrittskritische Betrachtungen gehen über die Gegenüberstellung Frankreich - Persien weit hinaus; auch andere Länder werden in den Briefen berührt: Venedig (Brief 31), Spanien und Portugal (78), England (104), Schweden (139), Deutschland (102), Italien (102), Rußland (51), Indien (40, 125), China (61), Guinea (44), Afrika (118) und Amerika (121).⁶⁸⁵

In zwei Briefserien, in denen die vermeintliche Entvölkerung der Erde diskutiert (Briefe 112-122) und eine Bibliothek »erfahren« wird (Briefe 133-137), entfaltet sich ein »tableau« nicht nur der geographischen, sondern auch der geschichtlichen und kulturellen Welt. Bereits im neun- und fünfzigsten Brief zieht Montesquieu ein aus seinen Kulturvergleichen hervorgehendes Fazit: *alles* ist relativ und durch den jeweils eigenen Standpunkt bedingt:

"Wie mir scheint, Usbek, urteilen wir immer über die Dinge, indem wir insgeheim wieder auf uns selbst Bezug nehmen. Mich wundert es nicht, daß die Neger den Teufel strahlend weiß, ihre Götter aber schwarz wie Kohle darstellen; daß die Brüste der Venus bei manchen Völkerschaften bis zum Schenkel herunterhängen

⁶⁸³ Montesquieu 1991, S. 51. Stephen Greenblatt [1994, S. 20] praktiziert einen ähnlichen Perspektivwechsel, um zu veranschaulichen, was für die von Kolumbus »entdeckten« Menschen der Neuen Welt die Konfrontation mit der christlichen Religion bedeutet haben kann: Die Kultur der Europäer "zeichnete sich [...] aus [...] durch eine religiöse Ideologie, der es um die grenzenlose Verbreitung der Darstellung eines gefolterten und ermordeten Liebesgottes ging. Diese männliche Gottheit - aus dem Schoß einer Jungfrau geboren und von ihrem himmlischen Vater geopfert, um für den Ungehorsam der Menschen zu sühnen - war Gegenstand eines Kults, der in einem (im Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts zunehmend umstrittenen und kontrovers gedeuteten) Ritual kulminierte, bei dem man symbolisch den Leib und das Blut dieser Gottheit verspeiste. Das Selbstbewußtsein dieser Kultur war so maßlos, daß sie wie selbstverständlich davon ausging, vollkommen fremde Menschen - wie zum Beispiel die Aruaks in der Karibik - würden, vorzugsweise von einer Minute auf die nächste, von ihrem eigenen Glauben ablassen und sich den unmittelbar einsichtigen und einleuchtenden Wahrheiten des europäischen Glaubens verschreiben."

⁶⁸⁴ Rousseau 1983.

⁶⁸⁵ Vgl. Weißhaupt 1979, Bd. 2,1, S. 66-67.

und daß alle Götzenanbeter ihren Göttern menschliche Gestalt verliehen und sie mit allen ihren Vorlieben ausgestattet haben. Ganz richtig hat man bemerkt: Wenn die Dreiecke sich einen Gott schüfen, gäben sie ihm drei Seiten.

Mein lieber Usbek, wenn ich sehe, wie Menschen auf einem Atom - der Erde, die nur ein Punkt im All ist - herumkriechen und sich doch direkt als Modelle der Vorsehung darstellen, dann fällt es mir schwer, so viel Anmaßung mit so geringer Bedeutung in Einklang zu bringen."⁶⁸⁶

Angesichts des bisherigen Forschungsstandes zur Semantik von »Kultur« mögen meine Ausführungen zum Kulturbegriff und seinen Konsequenzen in manchen Teilen noch eher behauptend als beweisend anmuten. Man könnte einwendend fragen, ob die theoretische Erschließung der Semantiken von »Geschichte« und »Kultur« tatsächlich mit ihrer allgemeinen »praktischen« Durchsetzung konvergierte. Hans Ulrich Gumbrecht hat diese Frage in bezug auf die »Querelle des Anciens et des Modernes« gestellt und meint gemeinsam mit anderen Wissenschaftlern, daß die in ihr "geleistete theoretische Erschließung eines neuen Zeitverstehens über ein Jahrhundert hin *nicht* mit einer kollektiven Erfahrung konvergierte und eben deshalb nur in Einzelfällen ausgeschöpft wurde."⁶⁸⁷ - Auch die im vorhergehenden Kapitel zitierte Anmerkung Gottscheds könnte als Indiz in diesem Sinne angeführt werden. - In der Kunstgeschichte bestehen ähnliche Zweifel an der Durchsetzung der in der »Querelle« gewonnenen Erkenntnisse, vor allem wegen der Schriften Johann Joachim Winckelmanns. In seinen »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« (1755) mit ihrem Schlüsselsatz "Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]".⁶⁸⁸ sah man eine regressive, wieder hinter die Relativierungen der »Querelle« zurückgehende Normensetzung - seine »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) jedoch schien das neue historische Denken bereits umgesetzt zu haben (siehe folgendes Kap.).⁶⁸⁹ Auch was die Durchsetzung des Kulturbegriffs angeht, könnte man mit Welzel und Niedermann zu bedenken geben, daß dieser schon bald nach seiner Findung scheinbar wieder vergessen oder vielleicht, wegen seiner häretischen Komponente, auch verdrängt worden war und der Begriff und das Wort »Kultur« (frz. u. engl. »culture«, beziehungsweise das der deutschen Bedeutung von »Kultur« stärker entsprechende frz. »civilisation« / engl. »civilization«) sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzten.⁶⁹⁰ Diesen Einwänden wäre präzisierend zu entgegnen, daß weder die Erkenntnis der Historizität noch die der Kulturalität der Menschenwelt als datierbares Ereignis,⁶⁹¹ sondern nur als allmählich gewonnenes Ergebnis eines langwierigen, am Ende des 17. Jahr-

⁶⁸⁶ Montesquieu 1991, S. 113.

⁶⁸⁷ Gumbrecht 1978, S. 130 [Hervorhebung von mir]. Gumbrecht wertete erst die Durchsetzung des epochalen Modernitätsbegriffs als Vollendung der »Querelle des Anciens et des Modernes«. Hans Robert Jauß [1967] sah die Durchsetzung der Erkenntnisse der »Querelle« erst in Schillers und Schlegels "Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«" in Gestalt der Abhandlungen Schlegels (»Über das Studium der griechischen Poesie«, 1795/96) und Schillers (»Über naive und sentimentalische Dichtung«, 1795) erreicht.

⁶⁸⁸ Winckelmann 1969, S. 4.

⁶⁸⁹ Gumbrecht 1978, S. 104-105; vgl. auch Kreuzer 1959, Szondi 1991, besonders S. 20-64 und Maek-Gérard 1982, S. 38. Auf die Möglichkeit einer kulturalistischen Auflösung dieses Widerspruchs, wie sie von Eva Maek-Gérard eingeleitet wurde, kann hier nur hingewiesen werden: Ausgehend von der Prämisse, daß Winckelmann seine »Gedanken« in "kulturkritischer" Reaktion auf die "Rokokokunst" geschrieben habe [S. 35], untersuchte die Autorin, was »Antike«, »Natur«, und »Nachahmung der Natur« für Winckelmann bedeuteten. Wie schon einige Forscher vor ihr [u. a. Larson 1975/76] betonte Maek-Gérard ausdrücklich die Bedeutung der »Kultur« in Winckelmanns Kunsttheorie [bes. S. 45] und kam zu dem Schluß, daß das Objekt, dessen Nachahmung Winckelmann beschworen hat, nicht eigentlich die griechische Kunst, sondern die griechische Kultur war, das heißt Winckelmanns in die griechische Antike projiziertes "Wunschbild" [Larson 1975/76, S. 400] eines »status naturalis«, in welchem vermeintlich Natur und Kultur, Leben und Kunst noch identisch waren.

⁶⁹⁰ Welzel 1931, S. 594; Niedermann 1941, S. 172. Während Niedermann [1941, S. 175-225] den "Durchbruch des Begriffes und des Wortes »Kultur«" im Verlauf des 18. Jahrhundert erkannte und an zahlreichen Belegen, besonders aus der Zeit nach 1750, beweisen konnte, machten Perpeet [1976, S. 43] und Fisch [1992, S. 706-707] dagegen die Durchsetzung des Kulturbegriffs am Einsetzen der Geschichtsphilosophie fest.

⁶⁹¹ Vgl. Jauß 1964, S. 12.

hunderts sich erstmals konkretisierenden Kommunikationsprozesses aufgefaßt werden können, in dessen Verlauf sich die Semantiken von »Geschichte« und »Kultur« aneinander entwickelten, sich konkretisierten und schließlich in der allgemeinen Reflexion bewährten und durchsetzten.⁶⁹² Unter »Durchsetzung« wäre hier zu verstehen, daß die oben beschriebenen Erkenntnisse Teil des allgemeinen öffentlichen Diskurses wurden, was jedoch nicht heißen soll, daß diese Erkenntnisse allgemeine Akzeptanz fanden. Sie begründeten und ermöglichten ein historisches und kulturelles Denken, eine In-Frage-Stellung des eigenen historischen und kulturellen Standorts und die Anerkennung menschlicher Hervorbringungen in ihren jeweils eigenen historischen und kulturellen Bedingungen - aber sie erzwangen sie nicht. Sie lösten das bisherige Denken nicht vollends ab, sie ersetzten es nicht, sondern sie fügten ihm neue Möglichkeiten hinzu, die fortan mit den alten konkurrieren und sich bewähren konnten und mußten.

Die Kunst, die, wie Jaub nachgewiesen hat, das Objekt war, an welchem diese »fortschrittlichen« (historischen) Erkenntnisse entwickelt wurden, erweist sich auch in bezug auf die praktische Durchsetzung und auf die ästhetische Manifestation der oben beschriebenen Relativierungen und Umorientierungen als »fortschrittlich«, denn schon für die Mitte des 18. Jahrhunderts - wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird - läßt sich konstatieren, daß der »antike Stil« zwar einerseits noch immer der »größte« und »bedeutendste«, andererseits aber doch bereits nur noch ein Stil unter anderen möglichen Stilen war. Und nicht nur an den zahlreichen künstlerischen Manifestationen anderer Stile läßt sich erkennen, daß diese Relativierung bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzogen war, sondern auch an der wachsenden Kritik am Verlust der ästhetischen (stilistischen) »Einfalt« in der Kunsttheorie und besonders in der Kunstkritik und an den nicht enden wollenden Versuchen, die relativierten Normen und die »edle Einfalt« zu restaurieren (Winkelmann), die ja doch nur aus einem Bewußtsein des Verlustes ihrer Verbindlichkeit stimuliert sein konnten.

⁶⁹²

"Die entscheidende Absicherung der Ideenevolution, was Wahrscheinlichkeit und Tempo anlangt, liegt darin, daß Wissen überhaupt nur mit Hilfe von Problemstellungen systematisiert und zusammengehalten werden kann. Daß eine semantische Komponente andere stützt und mitträgt, ist nur erreichbar über Vermittlungsoperationen, die zugleich den Variationsprozeß mitsteuern. Variation kann in einer Abwandlung des Wortkörpers oder in Neukombinationen bestehen; sie kann aber auch auf Mißverständnissen oder auf planmäßigem Mißbrauch, auf Einfüllen neuen Sinnes in alte Begriffe beruhen. Sie gehört sozusagen zum Geschäft, wenn es überhaupt gepflegte Semantik gibt. Sie produziert ständig Abweichungen, ständig neue Varianten der semantischen Tradition, meistens jedoch erfolglos - sei es, daß schon der Einzelne den Einfall in Kommunikation mit sich selbst wieder unterdrückt; sei es, daß der kommunikative Erfolg in der sozialen Gemeinschaft der Kundigen und Interessierten ausbleibt. Eine erhebliche Zeitdistanz zwischen Erstauftreten und Einsetzen einer Wirkungsgeschichte semantischer Innovationen kann daher nicht überraschen." Luhmann 1993, S. 47-48.

V.

Von der Einfalt zur Vielfalt: Die Ausdifferenzierung ästhetischer Normen und die neue Semantik von »Stil« im 18. Jahrhundert

V.1

Alte und neue Differenzen, neues Altes und neues Fremdes

Zwischenbilanz und Ausblick auf die folgenden Untersuchungen

In den folgenden Kapiteln soll untersucht werden, wie die vorher beschriebene Erwirtschaftung und »Speicherung« von Daten über antike und differente Kunst, die neuen Kontexte »Geschichte« und »Kultur«, die Erkenntnis der Historizität und Kulturalität ästhetischer Normen und damit die Relativierung und Destabilisierung der ästhetischen Norm der Antike sowie die neuen Kriterien zur Bestimmung der Kunstqualität sich in den neuen Kommunikationen über differente Kunst und in der neuen Kunstproduktion auswirkten. Untersucht werden sollen die diesbezüglichen Kommunikationen im System der Kunst und in den als Anlehnungskontexten fungierenden Systemen der Wissenschaft (Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte) und - seit dem 17. Jahrhundert ein für das System Kunst ebenso wichtiger Anlehnungskontext wie seit jeher die Wissenschaft - der Wirtschaft (Kunstmarkt). Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen die Architektur⁶⁹³ und die Fragen, ob und wie die nun theoretisch möglich gewordene Anerkennung differenter Kunst tatsächlich auch praktisch umgesetzt werden und ob und auf welche Weise eine Integration oder Assimilation zuvor differenter Kunst in das europäische Kunstsystem erfolgen konnte. Auf die allgemeine Kunstentwicklung kann im Verlauf der Erörterung dieser Fragen, die ich mit einem Resümee der bisher angeführten Kommunikationen über differente Kunst und der darin sichtbar gewordenen Einstellungen einleiten will, nur im engeren Rahmen der Fragestellungen eingegangen werden.⁶⁹⁴

In vielen der hier bisher vorgestellten Kommunikationen zeigte sich durchaus eine Anerkennung der *handwerklich-technischen* Qualitäten differenter Kunst, eine Anerkennung, die allerdings in den meisten Fällen weniger von den Theoretikern als von den Praktikern des Kunstsystems getragen wurde. Die Baumeister der Renaissance, die gezwungen waren, sich handfest praktisch mit der differenten gotischen Architektur auseinanderzusetzen, zeigten einen gewissen Respekt vor dem baumeisterlichen Können ihrer »barbarischen« Kollegen. Und obwohl der »barbarischen« Bauweise zunächst prinzipiell Verwirrung, Unordnung und Regellosigkeit unterstellt worden war, hatte sie immerhin in bezug auf »firmitas« und »utilitas« funktioniert (und funktioniert immer noch). Zudem war sie für nicht wenige Zeitgenossen mit verschiedenen wichtigen Bedeutungen (wenn auch keinesfalls für die »Epochenidentität«, so doch für regional beziehungsweise national ausdifferenzierte kulturelle Identitäten) verbunden, die davor zurückschrecken ließen, sie einfach

⁶⁹³ Die Architektur steht im Mittelpunkt, da sie, aufgrund ihrer (unter allen Gattungen der Kunst) stärksten Präsenz in der alltäglichen Lebenswelt die meisten der hier zu untersuchenden Kommunikationen bestimmt hat.

⁶⁹⁴ Auch die Darstellung der Geschichte der Exotismen und Historismen in der europäischen Architektur des 19. und 20. Jahrhundert wird nur cursorisch erfolgen, um den Kontext der Fragestellungen zu verdeutlichen. Die wichtigste, einen Überblick über die Geschichte der europäischen Exotismen gebende Literatur, an der ich mich orientiert habe, wurde bereits in Kap. I (Einleitung, Anm. 18) genannt. Für die Architektur des 18. und 19. Jahrhunderts sind die Arbeiten von Conner und Koppelkamm hervorzuheben. Als wesentliche Werke zur Behandlung der historisierenden Architektur ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden folgende Arbeiten konsultiert: Brix/Steinhauser 1978; Brucher 1985; Döhmer 1976; Dolgner 1993; Germann 1974; Götz 1970; Grote 1965; Hager/Knopp 1977; Hamann/Hermand 1974; Hammerschmidt 1985; Hardtwig 1979; Klingenburg 1985; Onsell 1981; Pelt/Westfall 1991; Schmoll gen. Eisenwerth 1977; Wagner-Rieger 1969, 1975; Fillitz 1996, sowie die in den Anmerkungen und in der Bibliographie aufgeführten Titel zu einzelnen Neo-Stilen und Phänomenen.

abzureißen. Die »neu-antiken« Baumeister bekundeten mit vorsichtiger Zurückhaltung ihre Bereitschaft, den vielleicht doch vorhandenen Regeln, die "immerhin vernünftiger" sein mochten, "als man gemeinhin denkt", soweit sie sie verstehen könnten, Folge zu leisten. Sie konnten sie jedoch nur innerhalb der Kontexte ihrer »neu-antiken« Regeln und der identitätspolitischen Kontexte ihrer eigenen Zeit verstehen, und diese standen nicht nur einer Anerkennung der differentiellen Architektur *als Kunst*, sondern auch bereits einer Erforschung weitestgehend entgegen. Dennoch bemühten sich die Baumeister um eine gewisse Integration der Gotik, indem sie auf der einen Seite, retrospektiv historisierend, versuchten, die gotische Bauart als eine Mischordnung aus antiken "korinthischen" und "griechischen" mit gotischen Formelementen zu antikisieren und auf der anderen Seite versuchten, nach den »neu-antiken« Regeln des Kunstsystems »gotisch« (weiter) zu bauen.

In den Kommunikationen über außereuropäische Kunst zeigte sich eine ähnliche Einstellung, allerdings unter der fundamental unterschiedlichen Voraussetzung, daß zur *praktischen* Auseinandersetzung mit dieser Art von differentieller Kunst keinerlei Zwang oder Notwendigkeit bestanden hatte. - Außereuropäische Architekturen hatten zu dieser Zeit (mit Ausnahme der islamischen Architektur in Spanien), anders als die gotische Architektur, »von sich aus« noch keine nennenswerte materielle Präsenz in der alltäglichen Lebenswelt, sie konnten in Europa nur immateriell als Bilder und Beschreibungen präsent werden. (Die folgenden Ausführungen beziehen sich zunächst vorwiegend auf mobile, sammelbare Artefakte, schließen aber, was ihre Wertungen angeht, die Architektur mit ein.) In völligem Gegensatz zu den Werken der gotischen Kunst wurden jene der außereuropäischen Kunst in höchstem Maße begehrt und bewundert. Ihre Qualitäten und ihr Wert lagen vor allem in ihrer Verkörperung des »Wunderbaren«. Sie waren wunderbar, das hieß »erstaunlich«, »unglaublich«, »kurios«, »ungemein«, »nie zuvor gesehen«, »unbekannt« und nicht zuletzt - »neu«. ⁶⁹⁵ Europas Potentaten konnten durch ihren Besitz und ihre Zurschaustellung ihre Weltgewandtheit und Weltbeherrschung veranschaulichen. Die europäischen Kunst- und Wundersammler rissen sich um sie, um mit ihnen ihre kosmologisch konzipierten Sammlungen zu vervollständigen, die Antiquare, die Anthropologen und »Ethnologen« betrachteten, verglichen und erforschten sie als Kulturdokumente. Von den Künstlern wurden sie geschätzt wegen der zu ihrer Herstellung verwendeten fremden Materialien und Techniken (besonders Feder- und Lackmalerei, Porzellan etc.) und der unerhörten »Kunstfertigkeit« ihrer Herstellungsprozesse, die zum Teil (und wenn irgendmöglich) nicht nur zur Nachahmung empfohlen, sondern tatsächlich auch ausgiebig, mehr oder weniger erfolgreich, nachgeahmt wurden (Lack, Porzellan). Sie wurden um "Ich weiß nicht was" ("Je ne sais quoi") für Qualitäten willen geschätzt und anerkannt, jedoch fast niemals in ihrer Kunstqualität, denn nach den europäischen Regeln der Kunst erschienen sie als »nicht in Ordnung« und "von aller Kunst entfernt" - also als »nicht Kunst«.

Innerhalb des Wissenserwerbs, der Wissensdokumentation und der Wissensverbreitung über außereuropäische Kulturen spielte die Kunst (das, was wir heute Kunst nennen), wie wir sehen konnten, eine nur marginale Rolle, im Mittelpunkt des Interesses standen Sitten und Gebräuche. Auch die europäische antike Kunst wurde von den Antiquaren nicht um ihrer selbst willen erforscht, sondern als Mittel zur Rekonstruktion des Kulturzustandes der Antike. Doch im Kontext der Kommunikationen über Sitten und Gebräuche zeitlich und räumlich weit voneinander entfernter Kulturen (Antike und Außereuropa) und im Kulturvergleich (»Querelle«) wurden neue semantische Voraussetzungen und Möglichkeiten sowohl für das Verstehen der antiken als auch für das Verstehen und die Anerkennung differentieller Kunst geschaffen. Mit der "Verschiedenheit" der fremden Kunst könne man, so Perraults Abbé, "viel Schönheit und Reichtum in unsere Spektakel einbringen", und wenn man die Wohnungen des Louvre "in der Mode aller Nationen der Welt"

⁶⁹⁵ Noch im Grimmschen Wörterbuch (ab 1854) läßt sich eine schon seit der Antike weitreichende Dekungs-gleichheit der Semantiken von »wunderbar« und »neu« feststellen. Moltmann/Rath 1984, Sp. 726-727.

ausstatte, könne man "die gesamte Herrlichkeit der Welt, in einem einzigen Palast umfaßt" zur Geltung bringen. Trotz aller in der »Parallèle« demonstrierten Bereitschaft zur Anerkennung differenter Kunstwerke in ihrem Anderssein, in ihrer differentiellen Identität - "ihnen all das zu[zu]gestehen, was sie sich von uns wünschen könnten" - entpuppt sich bei genauerem Hinsehen die von Perraults Abbé imaginierte und propagierte Integration differenter Kunst als eine Integration in eng begrenzten Reservaten, in höfischen "Spektakeln" und höfischen Appartements, nicht jedoch als Integration in das Kunstsystem als Ganzes. Wie sollte die Entwicklung weitergehen?

Die große Chance der differentiellen Kunst und besonders der differentiellen Architektur, lag in ihrer - im Vergleich zur antiken und zeitgenössischen - geringeren Bekanntheit, sie war »neuer«. Und ihr Neuheitswert war ein entscheidendes Kriterium für ihre Durchsetzung auf dem sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts etablierenden Kunstmarkt.⁶⁹⁶ Mehr und mehr schob sich der Kunstmarkt zwischen den Künstler und seinen zunehmend aus dem Finanzbürgertum stammenden Kunden und fügte der traditionellen engen Beziehung zwischen Künstler und (vorher überwiegend adeligem) Auftraggeber eine neue Geschäftsform hinzu, die es dem Künstler erlaubte, immer mehr Kunst ohne Auftrag und auf Vorrat zu produzieren. Anders als die Maler und Bildhauer und die Künstler, die sich auf die Produktion angewandter Kunst spezialisiert hatten, konnten die Architekten ihre Werke selbstverständlich nicht auf Vorrat tatsächlich ausführen, also bauen, sondern sie mußten sich mit ihren Entwurfszeichnungen begnügen, die sie jedoch im Medium des Kupferstiches reproduzieren, vervielfältigen und verbreiten konnten. Viele Architekturpublikationen dienten nun nicht mehr zum Zweck der künstlerischen Selbstdarstellung als gelehrter Theoretiker und »Erfinder« gegenüber dem künstlerischen (akademischen) Fachpublikum, sondern der Selbstdarstellung beziehungsweise der Selbstvermarktung gegenüber potentiellen Kunstkäufern, die mit ihrer Nachfrage den Markt bestimmten. "Im Vergleich bietet die Anlehnung an einen Kunstmarkt größere Freiheiten. Man ist weniger abhängig von den Wunschvorstellungen einzelner Auftraggeber. Vor allem aber ist man unabhängig von den höfischen Intrigen - nicht zuletzt auch der am Hof akzeptierten Künstler selbst, die den Zugang zum Fürsten steuern und dessen Einschätzung von Kunstwerken und vor allem: von Künstlern beeinflussen konnten. Der Markterfolg ist in einem weniger personalisierten Sinne von durchgesetzter Reputation abhängig."⁶⁹⁷ Ein kurzer und schneller Vorgriff auf das Jahr 1802 kann ein Schlaglicht auf die rasche Entwicklung des architektonischen Kunstmarktes werfen und die neue Stellung und Einstellung des Künstlers als »Unternehmer« auf dem Kunstmarkt veranschaulichen.⁶⁹⁸ Der englische Architekt James Malton,⁶⁹⁹ von dem später noch die Rede sein wird, pries seine Qualitäten auf dem Titelblatt seines Musterkataloges von Entwürfen für Landhäuser, "principally in the Gothic and Castle Styles" mit folgenden Sätzen an:

"Vertraut mit den verschiedenen Stilen der Architektur, wird Herr Malton jedem wohl erhaltenen alten Gebäude jeden gewünschten Stil [style] geben, zu dem es verwandelt werden kann, oder auch jeden Bau erweitern und sich dabei auf Wunsch streng an den ursprünglichen Baustil halten."⁷⁰⁰

⁶⁹⁶ Siehe dazu Luhmann 1995, S. 262-268.

⁶⁹⁷ Luhmann 1994, S. 17-18.

⁶⁹⁸ Am Beispiel Rembrandts hat Svetlana Alpers [1989] die Rolle des Malers "als Unternehmer" auf dem Kunstmarkt untersucht.

⁶⁹⁹ Zu Malton siehe Dobai 1974-1978, Bd. 3, S. 671-678

⁷⁰⁰ Malton 1970, Titelblatt. Zit. in der Übers. von Germann 1974, S. 9. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

Entscheidend für den Erfolg eines Künstlers auf dem Kunstmarkt war nicht die künstlerische (akademisch gestützte) Selbstgewißheit, ein nach den Regeln der Kunst gutes Werk geschaffen zu haben, sondern die geschmeidige und prompte - am besten gar vorausseilende - Erfüllung der sich mehr und mehr ausdifferenzierenden Geschmacksbedürfnisse der Käufer, und von diesen wurden, wie aus Maltons Werbeslogan hervorgeht, ganz unterschiedliche, und wie sich noch zeigen wird, immer neue "Stile" gewünscht, die der Architekt als Künstler beherrschen mußte. Wie an anderer Stelle bereits bemerkt, waren den Architekten für ihre »Erfindungen« neuer Architekturen funktionale Grenzen gesetzt, die ihnen kaum erlauben konnten, wirklich vorbildlos Neues zu erfinden, wenn sie diese Erfindungen mit den Materialien und Techniken ihrer Zeit auch baulich verwirklichen wollten.⁷⁰¹ Den Mangel an vorbildloser, genialer Originalität aber konnten sie vordergründig kompensieren, indem sie auf den in Kupferstichen publizierten Fundus differenter Architekturen zurückgriffen - Architekturen, die different zu den bereits bekannten, althergebrachten waren, über welche die Stichwerke ebenfalls einen Überblick erlaubten.

Die Untersuchung der oben erwähnten Fragestellungen in bezug auf die Anerkennung und Integration differenter Kunst im Kontext der Wissenschaft (Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte) soll begleitet werden von der Erörterung der Frage, wie man der Komplexität der in Bildern und Texten gesammelten Daten zur Kunst, "die den Verstand beschwert", Herr werden konnte. Roger de Piles und Charles Perrault hatten bereits die Wege zur Reduktion dieser Komplexität gewiesen, indem sie zunächst auf eine generelle Ordnung durch zeitliche (Temporalisierung / Historisierung) und räumliche (Regionalisierung / Nationalisierung) Systematisierung verwiesen. Als das für solche Systematisierungen notwendige Unterscheidungskriterium, welches ermöglichte, das »Typische« bestimmter künstlerischer Manifestationen zu erfassen und zusammenzufassen und vom »Typischen« anderer künstlerischer Manifestationen zu unterscheiden, hatten de Piles (in Tradition der Terminologie der Renaissance) das Kriterium der »Manier« und Charles Perrault das Kriterium des »Geschmacks« verwendet. Der Comte de Caylus - ich greife nun der Entwicklung vor - wird diese beiden Unterscheidungskriterien im neuen Kriterium des »Stils« vereinigen. Winckelmann wird dieses neue Kriterium mit großem Erfolg in seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) anwenden. Und im 19. Jahrhundert dann werden die Ergebnisse der wissenschaftlichen Anwendung dieses Kriteriums zu großen Problemen führen, wenn es zu einer Rückkoppelung dieser Ergebnisse bei der Bewertung der neuen Kunstproduktion kommt. Die Rückkehr und gleichzeitige neue Verwendung von verschiedenen, zu historischen »Epochenstilen« typisierten - und als vergangen und in die Geschichte verabschiedet geglaubten - Formelementen bei der neuen historisierenden Kunstproduktion wird nun gar bisher anerkannte Kunst als different erscheinen lassen, als in der Gegenwart zeitlich deplaziert.

Auf der anderen Seite wird - im Zuge des stetigen Bedeutungszuwachses der Semantik des Nationalen - eine bisher differente Kunstform, die man nun »Stil« nennen kann, nämlich die Architektur der Gotik, nicht nur wieder in die Geschichte eingegliedert, nicht nur wieder anerkannt, sondern sogar emphatisch als Nationalstil identifiziert, wobei gleich mehrere Nationen um das Privileg der Urheberschaft dieser ehemals als »barbarisch« disqualifizierten und ausgegrenzten Kunst wetteifern. Unter derselben Prämisse des Nationalen wird das Schicksal der differenten außereuropäischen Kunst - Wie könnte es anders sein? - ein anderes sein.

⁷⁰¹ Die zum Teil tatsächlich ohne Vorbild gewesene, utopische »Revolutionsarchitektur« des 18. Jahrhunderts hätte - wenn sie denn nicht von vornherein als »Papierarchitektur« konzipiert gewesen wäre - mit den Baumaterialien und Techniken ihrer Zeit einfach nicht gebaut werden können. Siehe dazu einleitend Adhémar u. a. 1980.

V.2 Vom Antiquarianismus zur Kunstgeschichte

Die Differenzierung der Antike und die Rückkehr der Gotik in Kunsttheorie und Kunstwissenschaft

Als eine der frühesten beeindruckenden Manifestationen der europäischen Anerkennung außereuropäischer Architektur als Kunst und ihrer Eingliederung in eine zusammenfassende und vergleichende Betrachtung der »Weltarchitektur« kann das im Jahr 1721 erschienene Stichwerk des österreichischen Hofarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach angeführt werden. Der Kurztitel »Entwurf einer Historischen Architectur«, mit dem dieses Werk stets zitiert wird - so wie leider alle Werke mit »barocken« Titeln stets nur in einer Kurzform zitiert werden -, gibt nicht zu erkennen, wovon es wirklich handelt. Erst die dritte und vierte Zeile erklären, daß dieser Entwurf "In Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums *und fremder Völker*" besteht.⁷⁰² Fischers Werk, mit dessen Erarbeitung er bereits 1705 begonnen hatte und das er schließlich nach sechzehn Jahren doch nur in einer um wesentliche Teile gekürzten Fassung veröffentlichen konnte, gilt nicht nur als erste veröffentlichte Geschichte der Architektur,⁷⁰³ sondern zugleich auch als "erste vergleichende *Welt*geschichte der Architektur" und als erste künstlerische Manifestation stilistischer Ausdifferenzierung (Stilpluralismus).⁷⁰⁴ Der »Entwurf« ist in fünf Bücher gegliedert, deren jeweilige Titel ich im folgenden, um Fischers ursprüngliches Konzept zu verdeutlichen, um die ausgelassenen Teile ergänze:

1. (Blatt 7): "Erstes Buch von einigen Gebäuden der Alten Juden, Egypter, Syrer, Perser und Griechen."
2. (Blatt 56): "Anderes Buch von einigen alten unbekanntem Römischen Gebäuden." [**Ursprünglich vorgesehen und auch in einigen Zeichnungen erhalten: "Alte und neue Römische Architektur"**].
3. (Blatt 83): "Drittes Buch von einigen Gebäuden der Araber und Türcken; wie auch neuen Persianischen, Siamitischen, Sinesischen und Japonesischen Bau-art." [**Ursprünglich vorgesehen: "Einige fremde Europäische (Gebäude) als der Gothen, Mohren, Türcken" sowie "Beispiele indischer und japanischer Baukunst"**].
4. (Blatt 101): "Viertes Buch, einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung."
5. (Blatt 124): "Divers Vases Antiques, Aegyptiens, Grecs, Romains et Modernes: avec Quelques uns de l'invention de l'Auteur."⁷⁰⁵

Zusammen mit den nicht verwirklichten Komplexen der "neuen römischen", der gotischen, der indischen und japanischen Architektur hätte Fischer die Architektur beinahe aller Zeiten und Kulturen der Welt in einem einzigen Buch vereinigt, so jedoch beschränkte er sich auf die legendären »Sieben Weltwunder«, die antike Architektur Europas, Bauten des alten und jüngeren Orient und - erstmals zusammen mit europäischer Architektur präsentiert - die Architektur Ostasiens. Die Auswahl der einzelnen "Proben von allerhand Bau-Arten" enthält viele zu Fischers Zeit als maßgebende Vorbilder geltende Hauptwerke der Architektur. Das auffällige Fehlen absoluter Zimelien der römischen Antike, wie etwa des Pantheons oder des Kolosseums, erklärte Fischer mit dem gefälligen, aber doch nicht unbedingt überzeugenden Hinweis, daß diese bereits genügend

⁷⁰² Fischer 1980 [Hervorhebung von mir]. Dazu grundlegend: Kunoth 1956. Kunoths Buch ist von Harald Keller [Kunstchronik 10 (1957), S. 192-202] unverdient ungewöhnlich harsch rezensiert worden, weil es viele drängende Fragen (aus dem »klassischen« Bildungs- und Forschungsclaim des Rezensenten) unbeantwortet lasse. Es wirft ein Schlaglicht auf das Kunstgeschichtsverständnis Kellers (und seiner Zeit), daß nicht eine einzige dieser drängenden Fragen das - doch geradezu schreiend offensichtliche - eigentliche Kernphänomen des »Entwurfs« betrifft, nämlich das erstmalige Vorhandensein außereuropäischer Architektur, das Keller weder in seiner Rezension noch in seinem Nachwort zum Nachdruck des »Entwurfs« [Keller 1980] mit auch nur einem Wort kommentiert.

⁷⁰³ Ein solches Projekt für eine »Geschichte« der *abendländischen* Architektur hatten vorher bereits Giuliano da Sangallo (1452-1516) und, unmittelbar vor Fischer, Christopher Wren (1632-1723) in Angriff genommen, aber nicht verwirklichen können. Siehe dazu in Kurzfassung Keller 1980, S. 4, und Krufft 1991, S. 205-207.

⁷⁰⁴ Kunoth 1956, S. 24. [Hervorhebung von mir.]

⁷⁰⁵ Das ursprüngliche Konzept zitiert nach Keller 1980, S. 4-5. [Hervorhebung von mir].

dokumentiert und publiziert wären. Bereits das Auslassen solcher abendländischer Architekturklischees zugunsten außerabendländischer Architekturen erweist Fischers Werk als ziemlich revolutionär.

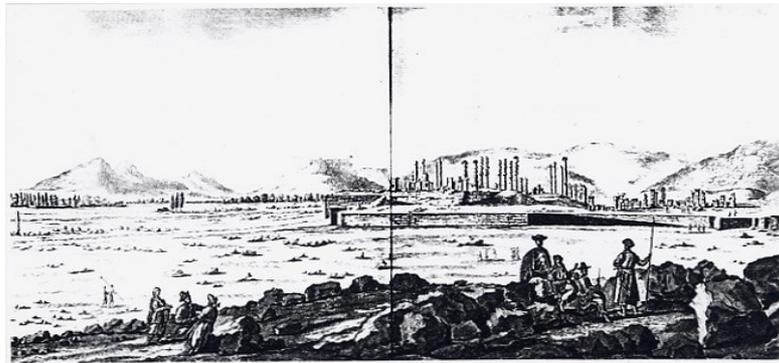


Abb. 56: Cornelis de Bruyn: Ruinen von Palmyra. Kupferstich aus den »Reizen«, 1698.

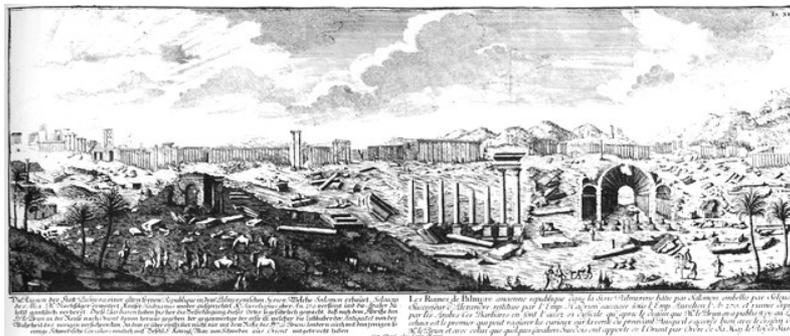


Abb. 57: Ruinen von Palmyra. Kupferstich aus Fischer von Erlach 1721, Buch 2, Taf. XIII.

Jeder Abbildung ist eine kurze Legende beigegeben, welche den jeweiligen Bau in seiner geographischen Lage, seiner Architektur und seiner Funktion beschreibt, wobei das entsprechende antiquarische Wissen der Zeit zusammengefaßt wird. Am Ende der Legenden nennt Fischer häufig die Text- und Bildquellen, aus denen er sein Wissen und seine Bildfindungen geschöpft hat, und dabei findet man viele der populärsten antiquarischen Publikationen und Reisewerke des 17. Jahrhunderts genannt.⁷⁰⁶ So sind etwa die »Ruinen von Palmyra« aus den Stichen der Reisebeschreibungen des Cornelis de Bruyn (1698) [Abb. 56, 57] und anderen Vorlagen komponiert,⁷⁰⁷ ebenfalls von de Bruyn und Jean Chardin übernommen sind die persischen Königsgräber [Abb. 58, 59]. Die Vorbilder für die Stiche der Hagia Sophia [Abb. 60, 61] und der Moscheen des Sultan Ahmed I. [Abb. 62, 63] und des Sultan Süleyman II. [Abb. 64, 65] stammen aus der »Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople« (1680) des Guillaume Joseph Grelot - einem der ersten Werke, die hinreichend exakte und ausführliche Zeichnungen von byzantinischen und islamischen Bauwerken aufwiesen, aus dem unter anderen auch die Architekten Christopher Wren, Nicholas Hawksmoor und Jacques-Germain Soufflot und die Verfasser zahlreicher Musterbücher ihre Kenntnisse dieser Art von Architektur bezogen haben.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ Kunoth 1956 führt sämtliche dieser Quellen mit Erläuterungen an.

⁷⁰⁷ Kunoth 1956, S. 88-91.

⁷⁰⁸ Grelot hatte auch die Vorlagen für Chardins »Journal du voyage« (1686) geliefert (Vgl. hier Kap. III). Literatur zu Grelots Einfluß auf die Architektur des 18. Jahrhunderts nennt Dobai 1974-1984, Bd. 1, S. 391.

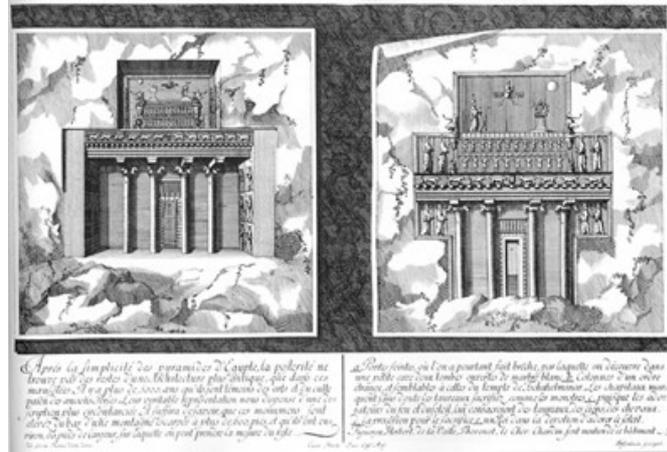
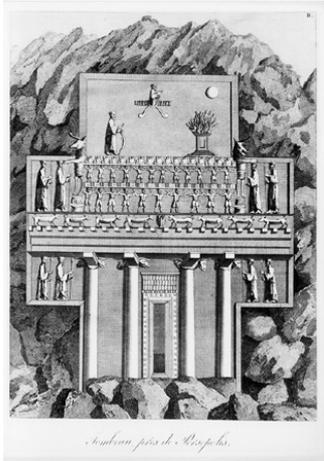


Abb. 58 (links): G. J. Grelot: Persisches Königsgrab. Kupferstich aus Jean Chardins »Voyage en Perse«, 1711.
 Abb. 59 (rechts): Persische Königsgräber. Kupferstich aus Fischer von Erlach 1721, Blatt 46.

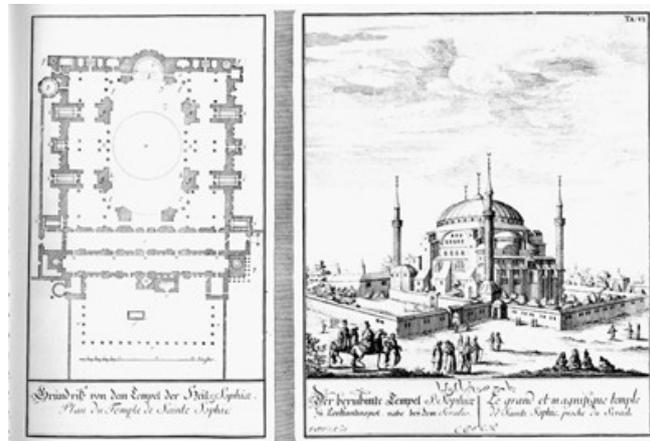


Abb. 60 (links): Guillaume Joseph Grelot: Prospekt der Hagia Sophia aus Grelot 1680.
 Abb. 61 (rechts): »Der berühmte Tempel St. Sophiae« aus Fischer von Erlach 1721, Taf. VI.

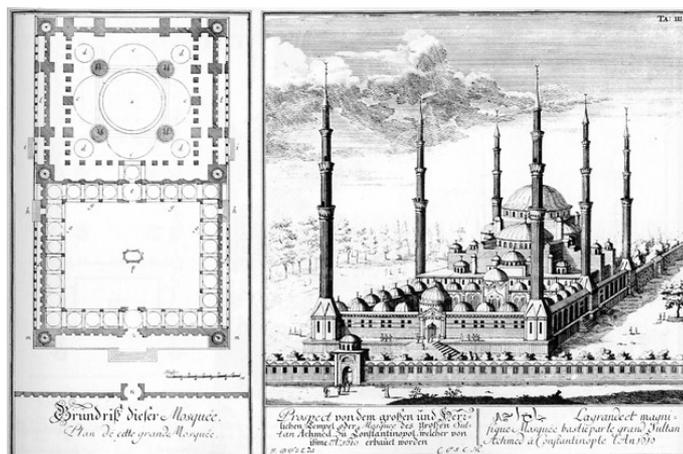
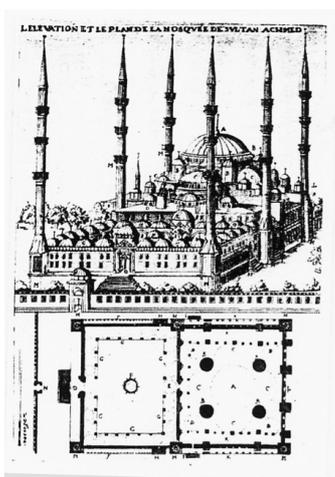


Abb. 62 (links): G. J. Grelot: »L ELEVATION ET LE PLAN DE LA MOSQVÉE DE SULTAN ACHMED« aus Grelot 1680.
 Abb. 63 (rechts): Grundriß und Prospekt der Achmedie aus Fischer von Erlach 1721, Tafel III.

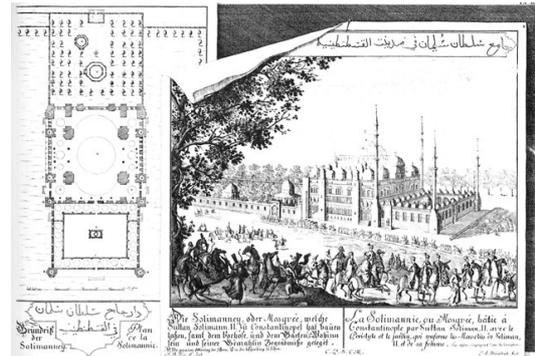
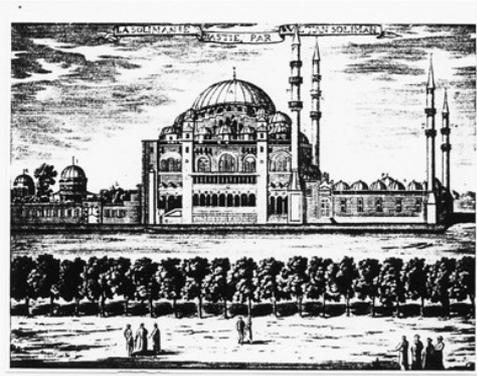


Abb. 64 (links): » La Solimanie bastie par Sultan Soliman« aus Grelot 1680.
 Abb. 65 (rechts): »Die Solimanney, oder Mosqvée, welche Sultan Solimann II. zu Constantinopel hat bauen laßen« aus Fischer von Erlach 1721, Taf. IIII.

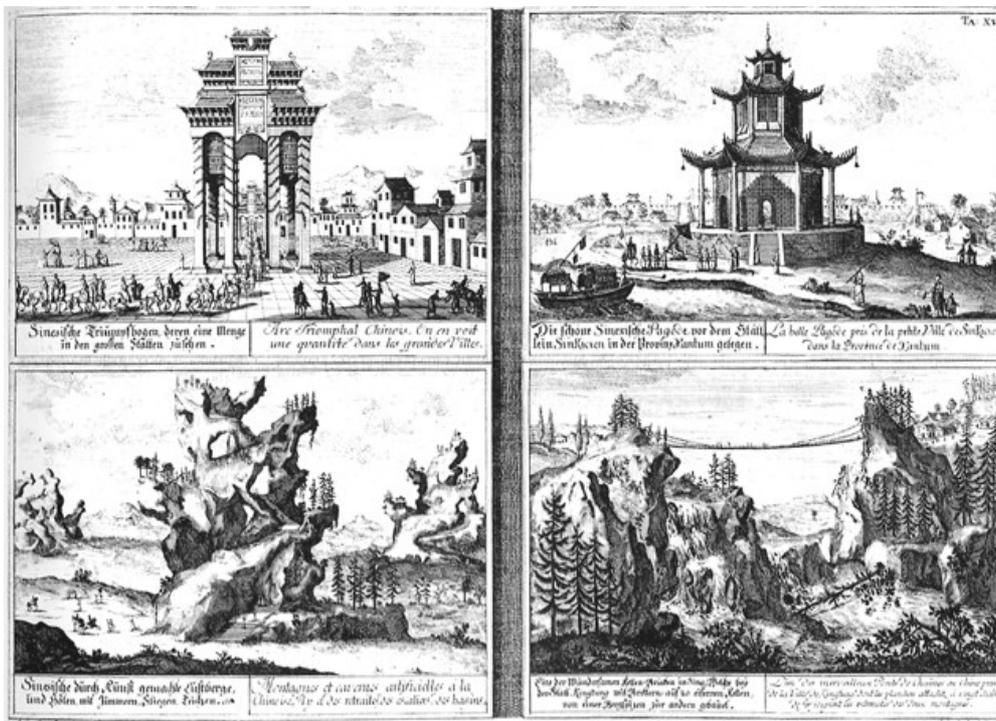


Abb. 66: Fischer von Erlach 1721, Taf. XV. (Vgl. Abb. 29, 30).

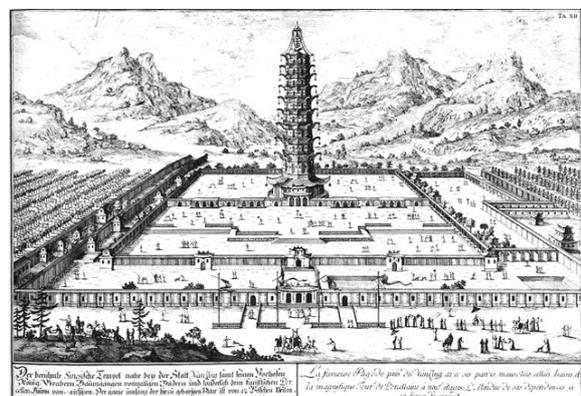
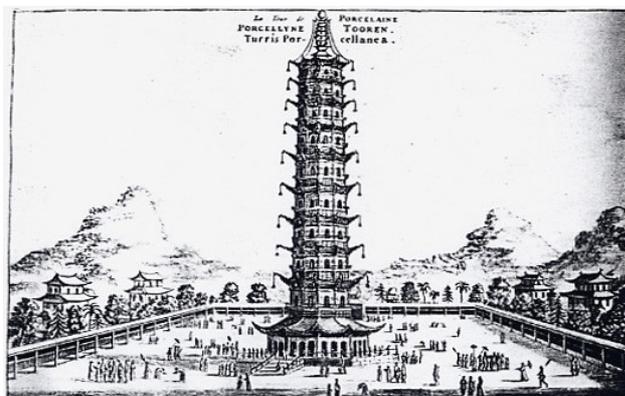


Abb. 67 (links): Die Porzellanpagode von Nanking. Kupferstich aus Nieuhofs »Gesandtschaft«, 1669.
 Abb. 68 (rechts): Die Porzellanpagode von Nanking. Kupferstich aus Fischer von Erlach 1721, Blatt 97.

Fischers Stiche nach Grelot wurden wiederum zum Vorbild für die orientalisierenden Landschaftsgartenbauten des 18. Jahrhunderts, besonders für die »maurischen Moscheen«.⁷⁰⁹ Die meisten Stiche chinesischer Bauwerke sind nach den Abbildungen Johan Nieuhofs kopiert [Abb. 29, 30, 66-68]. Fischers Absicht und seine Vorgehensweise bei der Erstellung seines Entwurfes gehen detailliert aus der »Vorrede« hervor, in welcher er schreibt:

"[...]; Daß man durch einige Proben von allerhand Bau-Arten das Auge der Liebhaber zu ergötzen, und denen Künstlern zu Erfindungen Anlaß zu geben, mehr im Sinne gehabt, als die Gelehrten zu unterrichten. Wie wohl auch diese nicht in Abrede seyn können, daß man, so viel es die Zeit, eigene Unkosten, und die Beschaffenheit der Zeugnisse zugelassen, getrachtet habe, die Wahrheit, (welche bey allen Vorstellungen den größten Beyfall verdienet,) zu beobachten. Denn man beruffet sich auf die ersten Zeugen, so offt die Gebäude von der Zeit gänzlich vernichtet worden; und also denen vermoderten Cörpern zu vergleichen sind; wann man ihre Urkunden, nur in den Geschichten, als gleichsam in den Grab-Schriefften solcher Aschen, suchen muß. Man führet auch nach Gelegenheit an, die Zeichnungen auf den Gedächtnis-Müntzen; welche für die Bildnisse dieser Verweseten zu halten. Endlich zieht man noch die anzutreffende Überbleibsel zu Rathe, welche das Gerippe solcher Leichen vorstellen, aus deren einzelen Knochen die Grösse und vormahlige Beschaffenheit des Cörpers abzunehmen. So, daß leicht zu erkennen seyn wird; Ob man diesen noch redenden Zeugen mehr gefolgt habe, oder anderer ungegründeten vorgemahlten Muthmassungen? Zum Erweiß können so fort im Anfang dienen, die sogenannte Welt-Wunder, welche so vielmahl zum Vorschein kommen, ohne sich anderst, als durch die Überschrift des Namens kennbar zu machen. So offt man aber fremder Vorarbeit nöthig gehabt, als etwa des berühmten VILLALPANDI⁷¹⁰, bey Vorstellung des SALOMONISCHEN Tempels, hat man derselben gebührende Meldung gethan. In anderen, nicht so nöthig hieher gehörenden, bereits kund gewordenen Rissen, welche mit diesem Buch ein gleiches Absehen gehabt haben; nemlich die alles verstörende Zeit und gänzliche Vernichtung der Denk-Male alter Gebäude abzuhalten, und sich dadurch sowohl um die Gedächtnis der Ruhm-würdigen Urheber, als um die Kunst-begierige Nach-Welt verdient zu machen: In solchen bereits heraus gegebenen Zeichnungen als etwan von PALLADIO, SERLIO, DONATO, LIGORIO &c. hat man lieber dieses Buch eines Zierraths berauben wollen, als ohne Noth etwas machen, das schon mit gleichem Fleiß gemacht worden. Eigenen zum Zierrath dienenden Erfindungen hat man keine andere Freiheit zugelassen, als welche die von gewissen Nachrichten verlassene Muthmassungen vergönnet, so offt man billig hat müssen bedacht seyn, das Auge nebst dem Gemüthe zu vergnügen. Auf solche Weise kan gegenwärtiger Entwurf von allerhand Bau-Arten nicht nur zur Lust, sondern auch zur Beförderung sowohl der Wissenschaften, als der Künste dienen, wann man in Historischen Vorstellungen nicht alles darf auf eine aus blossen Erzehlungen geholete Bildungs-Krafft ankommen lassen; sondern die Augen selbst in den Abzeichnungen kan zu Rathe ziehen, und durch solches Anschauen das Gedächtnis stärken: *wann auch die in Zeichnungen sich übende Gelegenheit gewinnen, den Geschmack der Landes-Arten, (welcher, wie in den Speisen, also auch so zu reden in den Trachten, und im Bauen ungleich ist) gegen einander zu halten, und das Beste zu erwählen, anbey zu erkennen, daß im Bauen zwar etwas auf eine Regel-lose Gewohnheit ankomme; (als etwan in dem Gothischen kleinen Schnitz-Werk, und in den oben zugespitzten Bogen, in den Thürmen &c. oder in den indianischen Drachen-Zügen, und krummen Drachen,) wo man einem jeden Volke sein Gutduncken so wenig abstreiten kan, als den Geschmack;* Daß aber dennoch in der Bau=Kunst, aller Veränderung ungeachtet, gewisse allgemeine Grund=Sätze sind, welche ohne offenbahren Ubelstand nicht können vergessen werden. Dergleichen sind die SYMMETRIE; Oder, daß das schwächere vom stärkern muß getragen seyn &c. daß auch gewisse Umstände sind, welche in allerhand Bau= [5] Arten, wie sie immer unterschieden seyn mögen, gefallen; als die Größe des Umfangs, die Nettigkeit, und Gleichheit in Hauung und Zusammenfügung der Steine &c."⁷¹¹

Fischer beschreibt in dieser »Vorrede«, die in einigen Aspekten an den »Brief über Denkmalpflege« erinnert, seinen »Entwurf« als Produkt einer Synthese künstlerischer und antiquarischer Arbeit, und so gestaltete er ihn auch: als eine synoptische Darstellung, als eine Parallelsetzung von Formen und Typen alter und fremder Architektur, die Fischer aus Texten und Bildern mehr oder weniger authentisch rekonstruiert beziehungsweise mehr oder weniger genau kopiert hatte, nicht ohne dabei auch ausgiebig seine eigenen Vorstellungen zu verwirklichen, die hier nicht gebührend gewürdigt werden können. Der Zweck dieser Darstellung lag nach seinen Worten darin, die vom Verfall bedrohten Werke im Gedächtnis der Nachwelt zu bewahren, sie zum ästhetischen Genuß wie zur Beförderung der Wissenschaft zur Anschauung zu bringen und den Künstlern zu ermögli-

⁷⁰⁹ Siehe dazu Koppelkamm 1987, S. 28-39.

⁷¹⁰ Gemeint ist Villalpando 1596-1604, dessen Rekonstruktion und Interpretation des Salomonischen Tempels für die nachfolgende Architekturtheorie Maßstäbe setzte. Siehe dazu Naredi-Rainer 1994.

⁷¹¹ Fischer 1980, Blatt 4 - Blatt 5. [Hervorhebung von mir.]

chen, aus den antiken Werken und den verschiedenen Geschmäckern der Landesarten, die er in ihrer Eigenart und selbst in ihrer "Regel=losen Gewohnheit" anerkennt, das Beste zur Inspiration für neue eigene Erfindungen zu erwählen.

Hanno-Walter Krufft hat sicherlich Recht, wenn er meint, daß Fischers Anerkennung von fremden "Bau-Arten" auch ein Ausdruck einer dem kaiserlichen Hofarchitekten eines Vielvölkerstaates wohl gut anstehenden »politisch korrekten« Einstellung war.⁷¹² Diese Einstellung ging jedoch offensichtlich noch weit über die Grenzen des Vielvölkerstaats (immerhin bis nach Ostasien) und noch viel weiter auch über die Grenzen des vitruvianischen Architektursystems hinaus. In keiner von Fischers Legenden zu fremden Bauten finden sich abwertende Bemerkungen, wie wir sie aus der Reiseliteratur kennen. Alle von ihm abgebildeten Bauten sind, wie der Titel zusammenfassend verkündet, "berühmt", und in einem Fall betont er noch einmal ausdrücklich, daß der Bau wegen seiner "denckwürdigen *Arabischen Architectur* sehr gerühmt und aestimiret wird".⁷¹³

Fischers »Entwurf« präsentiert sich als exemplarische Bestandsaufnahme des Formgutes der Weltarchitektur, als ein Werk, in welchem die Antike nicht mehr nur - beziehungsweise nicht mehr nur die Antike -, wie zuvor in solchen Werken üblich, zur Herleitung, Legitimierung und Positionsbestimmung der eigenen Architekturentwürfe des Autors dient.⁷¹⁴ Gemeinsam mit der Architektur außereuropäischer Kulturen gilt Fischer die antike als eine "Bau-Art" unter anderen "Bau-Arten", als Teil eines enzyklopädischen »Musterbuchs« zur Inspiration eigener neuer Formfindungen, wofür seine im vierten Buch vorgestellte Wiener Karlskirche (Baubeginn 1716) seinen künstlerischen Rezipienten ein anschauliches Beispiel sein konnte.

Neu an Fischers Werk sind auch die darstellerischen Mittel. Seine Stiche sind nicht, wie in vorhergehenden traditionellen Architekturtraktaten, als »Baufnahmen« in Konstruktionszeichnungen von Grundriß und Aufriß angelegt, sondern führen, wie es in gewisser Weise bereits im »Brief über Denkmalpflege« gefordert und von seinen Verfassern wohl auch praktiziert worden war, die Architektur in perspektivischer Ansicht vor, das heißt als nach den Prinzipien der Malerei gestaltete Bilder.⁷¹⁵ Nahezu alle Architekturprospekte werden in Landschaften vorgestellt, die mit Staffagefiguren bevölkert sind, welche eine den Architekturen historisch oder geographisch entsprechende Kleidung tragen. Ziel dieser Darstellungsweise ist die Erzeugung eines gleichmäßigen Realitätsgrades der Abbildungen von Bauwerken, die aus verschiedenen Zeiten und Kulturen stammen.⁷¹⁶ Auch durch einen anderen Kunstgriff gelingt es Fischer, die unterschiedlichen eigenen Realitäten aufzulösen und zu vereinheitlichen: Bei einigen Blättern, meist bei solchen, auf denen mehrere Motive vereinigt sind (jedoch bemerkenswerterweise auf keinem seiner eigenen Entwürfe, die als einzige, und auch nur zum Teil noch, in »technischer Zeichnung« präsentiert werden), wird die Bildhaftigkeit dadurch hervorgehoben, daß die einzelnen Motive in trompe-l'oeil als »Bild im Bild«, als aufgespießte, sich an einer Ecke einrollende Blätter [Abb. 59, 65]⁷¹⁷ oder als gerahmte Stiche vor dunkler »Wand« [Abb. 66]⁷¹⁸ zu sehen sind. Obwohl dieser Kunstgriff sicherlich auch dazu diente, eine größere Varietät im Darstellungsmodus zu erreichen, läßt sich doch seine eigentliche Funktion eher darin begreifen, ein Mittel zur Vereinheitlichung der heterogenen "Bau-Arten" auf der Ebene der abstrakteren Realität des Bildes zu sein. Fischer Rezeptions- und Präsentationskon-

⁷¹² Krufft 1991, S. 206 und S. 207. Allerdings sind die *beiden einzigen fremden* Bauwerke aus dem österreichischen Vielvölkerstaat, die Fischer abbildet, das "des so genannten Kaisers Bads" in Buda [Blatt 84 (Buch 3, Taf. I)] und die "Türkische Mosquée so zu Pest zu sehen" [Blatt 85 (Buch 3, Taf. II)].

⁷¹³ Blatt 84 (Buch 3, Taf. I), zum Grundriß.

⁷¹⁴ Krufft 1991, S. 207.

⁷¹⁵ Kunoth 1956, S. 217; Reudenbach 1979, S. 12-14.

⁷¹⁶ Kunoth 1956, S. 218; Reudenbach 1979, S. 12.

⁷¹⁷ Vgl. auch die Blätter 46, 51, 76, 84.

⁷¹⁸ Vgl. auch die Blätter 64 und 77.

zept - die Synthese von antiquarischer und künstlerischer Rezeption antiken Formengutes und die Art der bildhaften Präsentation von Architektur - fand seine bedeutendste Nachfolge in den Stichwerken Giovanni Battista Piranesis, seinen »Vedute di Roma« (ab 1748), »Antichità Romane« (1756) und »Della Magnificenza ed Architettura de' Romani« (1761).⁷¹⁹

Trotz des Titels »Entwurf einer Historischen Architectur«, in welchem sich nicht zuletzt Fischers Bewußtsein und Bedürfnis äußern, selbst »(welt-) historisch« zu sein, trotz der Gliederung in einer (groben) relativen chronologischen Abfolge, von der die außereuropäische Architektur allerdings ausgenommen ist, und trotz der modernen Bewertung als "erste vergleichende Weltgeschichte der Architektur" kann Fischers Werk nicht eigentlich als »Geschichte« der Architektur im heutigen Sinne einer Entwicklungsgeschichte aufgefaßt werden. Eher handelt es sich noch um eine Synopse beziehungsweise um eine bildkünstlerische Umsetzung der literarischen »Parallèle«. Fischer hat aber in seinem Werk, wie andere als Ahnen einer Kunstgeschichtsschreibung aufgefaßte Künstlerautoren, etwa Vasari und seine Nachahmer, historische Daten zur Kunst gesammelt, fixiert und verbreitet, welche Grundlage für eine (stil-) entwicklungsgeschichtliche Befassung sein konnten. Darüber hinaus aber gebührt ihm das Verdienst, als erster nicht mehr eine »Geschichte« der *Architekten*, sondern der *Architektur*, nicht mehr eine der *Künstler* (»ouvriers«), sondern eine »Geschichte« der *Kunst* (»ouvrages«) geschrieben und damit das traditionelle System der »Künstlergeschichte« schon vor Winckelmann verlassen zu haben. Für lange Zeit - bis zum Ende des 18. Jahrhunderts - wird Fischers »Entwurf einer Historischen Architectur« der erste und einzige Versuch einer vergleichenden »historischen« Zusammenstellung der Weltarchitektur bleiben.

Auch das wohl umfangreichste Stichwerk des 18. Jahrhunderts, das nach den Angaben seines Autors "1120 Tafeln mit insgesamt ungefähr 30.000 oder 40.000 Abbildungen" enthalten sollte,⁷²⁰ war noch keine Kunstgeschichte im heutigen Sinne, sondern ebenfalls eine synoptische Darstellung ohne hinreichende Datierungen und ohne entwicklungsgeschichtliche Gliederung: die »Antiquité expliquée et représentée en figures« (1719-1724) des Benediktiners Dom Bernard de Montfaucon. Wie Fischers Werk kann Montfaucons »Antiquité expliquée« als eine Bestandsaufnahme aufgefaßt werden - mit dem Unterschied allerdings, daß sie nicht von einem Künstler in künstlerischer Absicht, sondern von einem Antiquar in antiquarischer Absicht und nur für die antike Kunst erstellt wurde. Wie bei Fischers Werk besteht ihre historische Qualität in der bedeutenden Sammlungs- und Selektionsleistung, die zur Reduktion historischer und kultureller Komplexität führte: Wozu ein lebenslanges Studium der Antike nicht ausreichte, das konnte bei Montfaucon nach seinen eigenen Worten in zwei Jahren gelernt werden. In seiner »Vorrede« blickt er zurück auf die antiquarische Forschung, die nicht nur viele Vorarbeiten für sein Stichwerk, sondern auch die Probleme der Bewältigung des von ihr akkumulierten Wissens erbracht habe, nämlich die Spezialisierung und Fragmentierung (= Ausdifferenzierung) der Forschungs- und Wissensbereiche:

"Alles das hat uns eine fast unendliche Zahl von Büchern, und oft von dicken Büchern, eingebracht, die sehr schwierig zusammenzutragen ist, und wenn man sie zusammengetragen hat, reicht ein Menschenleben kaum zu ihrer Lektüre aus. Daher kommt es, daß unter so vielen fähigen Antiquaren, die die letzten Jahrhunderte hervorgebracht haben, man fast gar keine sieht, die Kenntnis von allen Teilen des Altertums hätten; dies will ich über diese und sogar über jene sagen, welchen die vorhergegangenen Antiquare bereits die Wege geöffnet und geebnet haben. Ein solcher, der tüchtig war, was den Krieg betraf, wußte fast nichts über die Trachten und die anderen Gewohnheiten des zivilen Lebens; ein solcher, der sich in der Religion der Griechen und

⁷¹⁹ Siehe dazu Reudenbach 1979.

⁷²⁰ "Tout l'ouvrage contient environ onze cens vingt planches, en comptant pour deux celles qui sont doubles & qui font deux pages. Ces planches renferment environ trente ou quarante mille figures, comme nous avons dit dans le Programme [...]" Montfaucon 1719-1724, Bd. 1 (1719), S. xi.

Römer auskannte, hatte fast nichts über die verschiedenen Religionen der barbarischen Nationen gelernt; ein solcher, der gut über die Marine Bescheid wußte, war wenig gelehrt in den Leichenbegängnissen. Die Werke der Antiquare waren zu zerstreut, ein Menschenleben reichte kaum aus, um sie zusammenzutragen."⁷²¹

"Vor diesem getreu gezeichneten Hintergrund gibt es niemanden, der nicht die Notwendigkeit begreifen würde, daß man, wenn man seine Kenntnisse über alle seine Teile entfalten will, ein Studium verkürzen muß, das durch die große Zahl der Bücher fast undurchführbar geworden ist. Dies ist es, was ich hier zu tun versuche; ich reduziere das ganze Altertum auf ein Sammelwerk: unter dem Begriff Altertum verstehe ich nur, was unter die Augen kommen, und was sich in Bildern darstellen kann; und auch dieses hört nicht auf, ein sehr weites Feld zu sein. Wenn jenes, was die Gesetze, die Regierung und die Polizei der Städte und Republiken betrifft, dabei gestreift wird, ist dieses nur zufällig. Dasselbe gilt für die Chronologie und die Geographie. Ich hoffe, daß nach Veröffentlichung dieses Werkes zwei Jahre genügen werden, um die Kenntnis vom Altertum zu erwerben. Man braucht viel weniger als zwei Jahre, um es zu lesen, aber ich empfehle dem Leser, keinesfalls flüchtig zu lesen und sich die Muße zu nehmen, die Bilder sehr aufmerksam zu betrachten, sie miteinander zu vergleichen und mit den Erklärungen zu verknüpfen [...]"⁷²²

Anders als für Fischer, für den die Architekturen sowohl Kunst als auch "Bildungsgut" bedeuteten,⁷²³ waren die antiken Artefakte für Montfaucon, obwohl er sie ausnahmslos als "Werke der Künste" bezeichnete,⁷²⁴ nach wie vor hauptsächlich Geschichts- und Kulturdokumente, ein Mittel zur Erforschung historischer Kulturzustände, die sich in den Bildern dieser Artefakte vollständiger und authentischer darstellen würden als in den Texten: "Man wird in den Bildern oft stumme Geschichten finden, die die alten Autoren nicht lehren."⁷²⁵ Diese Haltung zeigt sich auch noch in Montfaucons Behandlung des Mittelalters, allerdings mit einer entscheidenden Modifikation. Im Vorwort zur zweiten Auflage (1722-1724) der »Antiquité expliquée«, die die Antike mit der Basis des Theodosius-Obeliskens in Konstantinopel enden ließ, hatte Montfaucon einem imaginären Autor Hinweise gegeben, wie sein Werk für die Zeit vom Einfall der »Barbaren« bis zur Wiederentdeckung der Antike im 15. Jahrhundert fortgesetzt werden könnte,⁷²⁶ aber niemand anderer als er selbst sollte diese Fortsetzung besorgen. Zwischen 1729 und 1733 erschien pro Jahr ein Band des Werkes, mit dem das in den dominanten Diskursen bisher weitestgehend ausgegrenzte Mittelalter

⁷²¹ "Tout cela nous a produit un nombre presque infini de livres, & souvent de gros livres, qu'il est tres-difficile de rassembler; & quand on les a rassemblez, la vie d'un homme suffit à peine pour en faire la lecture. De là vient que parmi tant d'habiles Antiquaires que ces derniers siecles ont produits on n'en voit presque point qui aient eu la connoissance de toutes les parties de l'antiquité; je veux dire de celles-là même sur lesquelles les Antiquaires précédens avoient déjà ouvert & aplani des routes. Tel étoit habile dans ce qui regardoit la guerre, qui ne savoit presque rien dans ce qui concernoit les habits & les autres usages de la vie civile; tel connoissoit la religion des anciens Grecs & Romains, qui n'avoit presque rien appris sur les differents religions des nations barbares; tel savoit bien la marine, qui étoit peu instruit sur les funerailles. Les ouvrages des Antiquaires étoient trop dispersez, la vie de l'homme suffisoit à peine pour les rassembler." Montfaucon 1719-1724, Bd. 1 (1719), S. v.

⁷²² "Sur ce tableau fidele il n'est personne qui ne comprenne la necessité d'abreger une étude que ce trop grand nombre de livres rend presque impracticable, quand on veut étendre ses connoissances sur toutes ses parties. C'est ce que je tâche de faire ici; je reduis dans un corps d'ouvrage toute l'antiquité: par ce terme d'antiquité j'entends seulement ce qui peut tomber sous les yeux & ce qui se peut représenter dans des images; cela ne laisse pas d'être d'une tres-vaste étendue. Si ce qui regarde les loix, le gouvernement & la police des villes & des republicues, y entre quelquefois, ce n'est que par occasion. J'en dis de même de la chronologie & de la geographie. J'espere qu'après la publication de cet ouvrage deux années suffiront pour acquerir la connoissance de l'antiquité. Il faut bien moins de deux ans pour le lire: mais je conseille au lecteur de ne point courir en lisant, de se donner le loisir de bien considerer les images, de les comparer entre elles, de les rapporter aux explications [...]." Montfaucon 1719-1724, Bd. 1 (1719), S. vi.

⁷²³ Reudenbach 1979, S. 13.

⁷²⁴ "Il y a trois choses à considerer dans les arts, les preceptes, les instruments & les ouvrages. Nous ne voulons pas ici parler des preceptes des arts; car outre que cela est audessus de notre portée, cela demanderoit un ouvrage aussi gros que ce recueil: pour ce qui est des ouvrages des arts, c'est ce qui fait le sujet de tout ce livre." Montfaucon 1722-1724, Bd. 6, S. 338.

⁷²⁵ "On trouvera souvent dans les images des histoires muettes que les anciens auteurs n'apprennent pas." Montfaucon 1719-1724, Bd. 1 (1719), S. x.

⁷²⁶ Montfaucon 1722-1724, Bd. 1 (1724), S. xv.

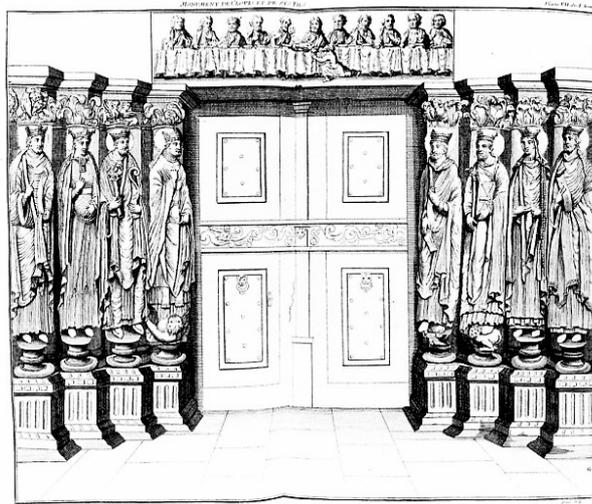


Abb. 69: Das Portal von St. Germain des Prés (während der Revolution zerstört). Kupferstich aus Montfaucons »Monumens de la Monarchie française«, Bd. 1 (1729), Taf. vii.

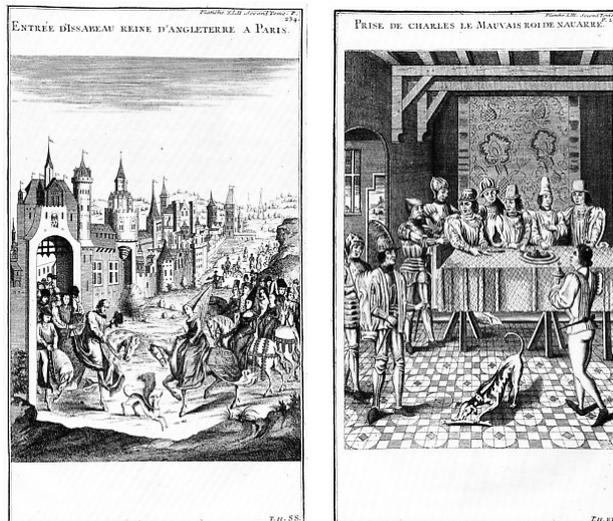


Abb. 70: Jehan Froissart: Miniaturmalereien aus den »Chroniques de France«. Mitte des 15. Jahrhunderts. Kupferstiche aus Montfaucons »Monumens de la Monarchie française«, Bd. 2 (1730), Taf. XI.II und Taf. L.III.

auf eine Weise, die nicht anders als höchst opulent und von nationalem Patriotismus getragen bezeichnet werden kann, wieder in die französische Geschichte eingegliedert wurde: »Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque regne« [Abb. 69, 70]. Wie bereits im Titel deutlich wird, ist das Werk, in welchem überwiegend Malerei und Plastik behandelt werden, chronologisch nach den französischen Herrscherdynastien geordnet. Montfaucon bemühte sich, sowohl die Entwicklung des Kunstbetriebes als auch bereits die stilistische Entwicklung der Kunstwerke darzustellen. Wie oben angemerkt, verdankten die mittelalterlichen Kunstwerke bei ihm ihre Eingliederung in die Geschichte nicht so sehr ihrem Status als "Werke der Künste", sondern zuerst ihrem Status als Kulturdokumente. Dennoch - und hierin besteht die Modifikation seiner bisherigen Haltung - bedeutete ihm ihre "Grobheit" (also ihr »Stil«) eine historische Qualität, stellte einen historischen Eigenwert dar und konnte daher "selbst [sogar] zu den historischen Tatsachen gezählt" und damit Gegenstand der Geschichte werden. Aus diesem Grund war es für Montfaucon, der an vielen Stellen seiner Arbeit sein Bemühen um Authentizität hervorhebt, besonders wichtig, gerade die mittelalterlichen Werke »stilistisch« so authentisch wie möglich abzubilden.

"Ich will gar nicht vorgeben, die Geschichte Frankreichs in ihrer ganzen Breite vorzustellen: aber sie wird viel detaillierter als alle Abrisse sein und vor den anderen den Vorteil haben, daß sie eine große Anzahl von Abbildungen zeigen wird, die nach Originalen der Zeit gemacht wurden und sehr viele bisher unbekannte Sachen lehren werden, sowohl über die Geschichte, als auch über die Trachten, die Waffen und unendlich viele andere Sachgebiete. Ich bin sicher, ein tüchtiger Leser wird darin noch einige finden, die mir entgangen sind. Die ersten beiden Geschlechter und die ersten Könige des dritten hinterließen keine so große Zahl [an Originalen der Zeit]. Nicht deshalb, weil man zu dieser Zeit keine Statuen, Reliefs und Gemälde geschaffen hätte, deren Überlieferung zur Erhellung der Geschichte und der Gewohnheiten der ersten Regierungszeiten sehr dienlich gewesen wäre. Aber ihre Grobheit hat bewirkt, daß unsere Vorfahren, die nicht wußten, was mit diesen Denkmalen geschehen würde, sie größtenteils haben verfallen lassen. *Erst in den jüngsten Zeiten ist uns bewußt geworden, daß, wie überaus grob sie auch sind, sie doch Auskunft geben über viele Sachen, die man sonst nirgendwo finden kann. Dieser unterschiedliche Geschmack in der Skulptur und Malerei in den verschiedenen Zeitaltern, kann aber selbst [sogar] zu den historischen Tatsachen gezählt werden.* Man hat Grund zu hoffen, daß man sich mehr Mühe geben wird, diejenigen zu erhalten, die sich in der Zukunft entdecken lassen, und daß man nicht versäumen wird, sich ihrer zu bedienen. [...]"

Seit dem Heiligen Ludwig finden sich diese Denkmale in viel größerer Zahl, und sie werden noch zahlreicher in den folgenden Regierungszeiten [iii] bis zu Heinrich IV., mit dem das Werk endet. Bisweilen finden sich in einer einzigen Regierungszeit mehr als hundert Bilder, welche verschiedene Jahre betreffen. Hauptsächlich in diesen Fällen wurde die Notwendigkeit deutlich, daß man für jede Regierungszeit eine [eigene] Geschichte erstellen müßte. Oft erklärt gewöhnlich [erst] der Fortgang der Dinge die in den Denkmalen dargestellten Tatsachen und hilft, die Fürsten und Herrscher, deren Bilder uns die Skulptur und die Malerei erhalten haben, kennenzulernen."⁷²⁷

Daß die Geschichte der Beschaffenheit der Künste, ihres "Geschmacks", als eigenständiger Teil der allgemeinen Geschichte aufgefaßt werden kann, stellte Montfaucon noch einmal ausdrücklich bei der Behandlung eines heute hochberühmten Kunstwerks heraus, das er selbst mit wiederentdeckt und dessen herausragende geschichtliche Bedeutung gerade er als einer der ersten erkannt hatte: beim »Teppich von Bayeux« [Abb. 71].⁷²⁸ Die ersten Bilder, die Montfaucon von diesem Teppich gesehen hatte, waren kolorierte Zeichnungen, die nur einige Details zeigten, aus denen aber durch die gezeichneten lateinischen Inschriften hervorging, daß es sich um Szenen aus dem Leben Wilhelms des Eroberers handeln mußte. Montfaucon hatte die Zeichnungen im Jahr 1724 von dem Antiquar Antoine Lancelot erhalten, der weder wußte, welche Art von Original - ein Gemälde oder ein Relief - sie abbildeten, noch woher sie stammten. Über sein antiquarisches »Netzwerk« gelang es Montfaucon jedoch, das Original ausfindig zu machen: einen siebzig Meter langen und nur fünfzig Zentimeter breiten gestickten Teppich, der an bestimmten Festtagen in der Kathedrale von Bayeux ausgestellt wurde.

⁷²⁷ "Je ne prétens point au reste donner l'Histoire de France dans toute son étendue: mais elle sera plus détaillé que tous les abrezes, & elle aura cet avantage sur les autres, qu'elle representera un très-grand nombre des figures tirées des originaux du tems, qui apprendront bien des choses ci-devant inconnuës, tant sur l'Histoire que sur les habits, les armes & une infinité d'autres sujets. Je compte qu'un habile Lecteur y en découvrira encore plusieurs qui m'auront échappé.

Les deux premieres races, & les premiers Rois de la troisieme, n'en fournissent pas un si grand nombre. Ce n'est pas qu'on n'ait fait en ces tems-là des statuës, des bas-reliefs & des tableaux dont la conservation auroit beaucoup servi à éclaircir l'Histoire & les Usages de ces premiers Regnes. Mais leur grossiereté a fait que nos ayeux qui ne connoissoient pas la conséquence de ces Monumens, en ont laissé périr la plûpart. Ce n'est que dans ces derniers tems qu'on s'est apperçû que tout grossiers qu'ils sont, ils instruisent sur bien des choses qu'on ne peut trouver ailleurs: ce different goût de sculpture & de peinture en divers siecles, peut même être compté parmi les faits historiques. Il y a lieu d'esperer qu'on aura plus de soin de conserver ceux qui se découvriront à l'avenir, & qu'on ne manquera pas de les mettre en usage. [...]"

Depuis saint Louis ces Monumens se trouvent en beaucoup plus grand nombre: & cela augmente toujours dans les Regnes suivans [iii] jusqu'à Henri IV. où l'ouvrage finira. Il se rencontre quelquesfois dans un seul Regne plus de cent figures qui regardent des années differentes. C'est là principalement qu'on sent la necessité qu'il y avoit de faire une histoire de chaque Regne. La suite des affaires éclaircit souvent les faits representez dans les Monumens, & aide à connoître les Princes & les Seigneurs, dont la Peinture & la Sculpture nous ont conservé les images." Montfaucon 1729-1733, Bd. 1 (1729), S. ii - iii. [Hervorhebung von mir.]

⁷²⁸ Die folgenden Ausführungen basieren auf Haskell 1993, S. 133-144.

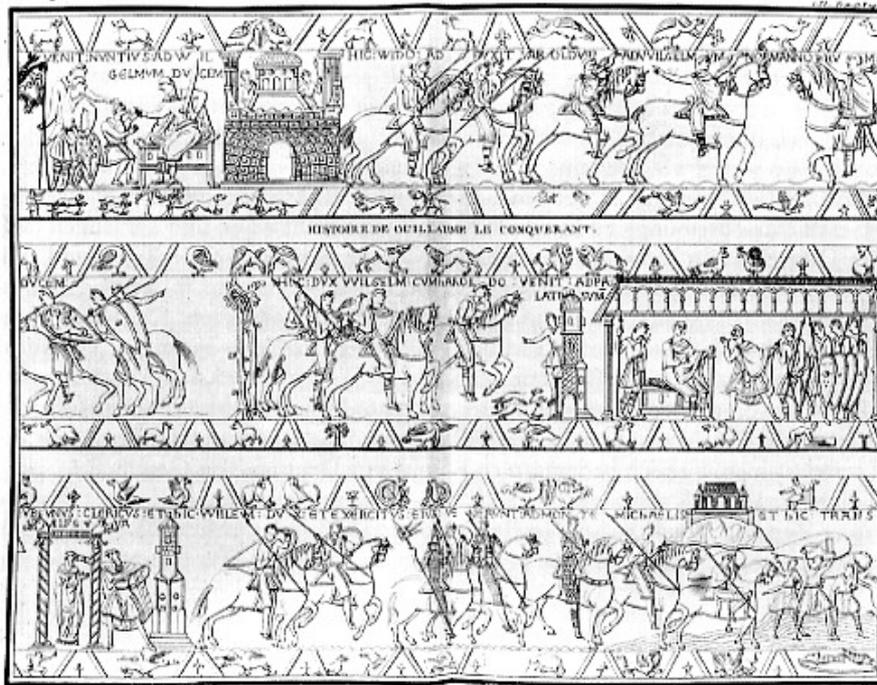


Abb. 71: Teile aus dem Teppich von Bayeux. Kupferstich aus Montfaucons »Monumens de la Monarchie française«, Bd. 2 (1730), Taf. i.

Es muß hier nicht ausgeführt werden, wie dieser Teppich tatsächlich dazu beitrug, bestimmte historische Fragwürdigkeiten aufzuklären,⁷²⁹ hier interessiert vielmehr, welche Bedeutung er für Montfaucons Auffassung von mittelalterlicher Kunst hatte:

"Um ihn [den Teppich von Bayeux] zu zeichnen, habe ich Herrn Antoine Benoît nach Bayeux geschickt, einen der tüchtigsten Zeichner unserer Zeit, mit dem Auftrag, die Bilder auf eine bestimmte Größe zu verkleinern und *nichts am Geschmack der Malerei dieser Zeit zu verändern, an diesem überaus groben und überaus barbarischen Geschmack, an welchem man aber trotz allem nichts ändern darf, weil der Verfall und das Wiedererstehen der Künste meiner Meinung nach einen wesentlichen Gesichtspunkt der Geschichte ausmachen.* Man erfährt dadurch vieles über die Gewohnheiten dieser Zeit, über die Waffen, den Krieg, die Marine und über viele andere Bereiche. Die in der Malerei und den Inschriften des Teppichs dargestellte Geschichte stimmt vollkommen [3] mit den besten Historikern dieser ihrer Zeit überein und eröffnet uns viele Tatsachen, die die Historiker schweigend ausgelassen haben."⁷³⁰

Montfaucons »Monumens« sind nur die Spitze eines uns wenig bekannten Eisberges von vielen vorausgegangen und folgenden, weitestgehend national beziehungsweise regional und topographisch bestimmten antiquarischen Auseinandersetzungen mit den Geschichts- und Kulturdokumenten des Mittelalters (s. u.), denen die Kunstgeschichte bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Die Einblicke in diesen Bereich des Antiquarianismus, die Francis Haskell für Italien und Frankreich und Johannes Dobai für England ermöglichten⁷³¹ - für den deutschen Sprachraum

⁷²⁹ Siehe dazu Haskell 1993, S. 138-144.

⁷³⁰ "J'envoiai à Bayeux pour le dessiner M. Antoine Benoît un des plus habiles Dessinateurs de ce tems, avec ordre de réduire les images à une certaine grandeur, & de ne rien changer dans le goût de la peinture de ces tems-là; goût des plus grossiers & des plus barbares, mais auquel il ne faut rien changer, la décadence ou le rétablissement des arts faisant à mon avis un point considerable de l'Histoire. On apprend ici bien des usages de ce tems-là, sur les armes, sur la guerre, sur la marine, & sur beaucoup d'autres sujets. L'Histoire représentée dans la peinture & dans les inscriptions de la tapisserie est parfaitement [3] conforme aux meilleurs Historiens de ce tems-là, & nous apprend bien des faits qu'ils avoient passé sous silence." Montfaucon 1729-1733, Bd. 2 (1730), S. 2-3. [Hervorhebung von mir.]

⁷³¹ Haskell 1993, Teil 2: "The Use of the Image", darin die Kapitel 5-7; Dobai 1974-1984, besonders Bd. 1; V,1 "Antiquare und Archäologen"; Bd. 2; VI,3 "Das Mittelalter"; Bd. 3; V,3 "Das Mittelalter".

hat die kunsthistorische Forschung bisher das Bild einer »Sturm-und-Drang-Erweckung« des Mittelalters durch Goethes Aufsatz »Von Deutscher Baukunst« (1773) gezeichnet,⁷³² - geben zu erkennen, daß gerade dort wesentliche Voraussetzungen für die Rückkehr des Mittelalters in die (Kunst-) Geschichte geschaffen wurden.

Zunächst jedoch hatten die antiquarischen Werke zum Mittelalter noch mit den nach wie vor weitaus populäreren Stichwerken zur Antike zu konkurrieren, die um die Mitte des Jahrhunderts eine entscheidend neue Qualität erlangten, als man begann, die Kunst der Antike erstmals systematisch zu erfassen, sie im wörtlichen, aber auch im übertragenen Sinne neu zu vermessen, also die Antike auch in sich selbst zu differenzieren und dabei die Priorität von der römischen auf die griechische Antike zu verlagern. Einer der wichtigsten Vorreiter dieser Bewegung war der Comte de Caylus.

Die in Montfaucons »Monumens« an der Kunst des Mittelalters entwickelte Auffassung von der Beschaffenheit der Kunst als einer für sich selbst sprechenden geschichtlichen Aussage, wurde vom Comte de Caylus zu Beginn der fünfziger Jahre für eine neue Betrachtung antiker Kunst aufgegriffen und weiterentwickelt.⁷³³ Im Vorwort des 1761 neu aufgelegten (im Jahr 1752 erstmals herausgegebenen) ersten Bandes seines »Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines« (1752-1767), der bereits im Titel eine historische (periodische) Entwicklung der Kunst thematisiert, beklagt er, daß die Antiquare dem wahren Wesen der Kunst nicht gerecht geworden seien, weil sie die Kunstwerke nur in ihrer Funktion als Geschichts- und Kulturdokumente betrachtet hätten:

"Die antiken Denkmäler eignen sich sehr gut, um unsere Kenntnisse zu erweitern. Sie erklären die einzelnen Gewohnheiten, sie erklären obskure Tatsachen oder solche, die von den Autoren nicht detailliert genug behandelt wurden, sie legen uns den Fortschritt der Künste vor Augen und dienen jenen, die sie [die Künste] kultivieren, als Vorbilder. *Aber man muß einräumen, daß die Antiquare sie fast niemals unter diesem letzten Gesichtspunkt ins Auge gefaßt haben: sie haben sie einzig als Ergänzung und als Beweise der Geschichte oder als isolierte, für ausführlichste Kommentare empfängliche Texte betrachtet.*"⁷³⁴

Während für die Antiquare die Erforschung von Kunst ein bloßes Hilfsmittel zur Erforschung der Geschichte war, wurde die Kunst für Caylus zu einem eigenständigen Bereich der Geschichte, für dessen Erforschung ihm wiederum die antiquarische Forschung ein Hilfsmittel sein konnte. Doch diese von Caylus vorgenommene Umorientierung darf keinesfalls so verstanden werden, als hätte er damit die antiquarische Auffassung von der Kunst als Kultur- und Geschichtsdokument aufgegeben. (Bis heute hat das niemand getan.) Daß er diese - neben seiner Auffassung, die Kunst verdiene eine eigene Geschichte um ihrer selbst willen - beibehielt, läßt sich daran erkennen, daß er auch den antiquarischen Terminus »Denkmal« (frz. monument) beibehielt, den die Antiquare aus der Antike (lat. monumentum) übernommen hatten. Die Antiquare und auch noch Caylus gebrauchten den Begriff »Denkmal« in seiner ursprünglichen lateinischen Wortbedeutung als »Erinnerungszeichen«.⁷³⁵ Wie die bisher angeführten Zitate deutlich machen konnten, war die-

⁷³² Sämtliche in der Bibliographie aufgelisteten Forschungen zur Neugotik folgen diesem Prinzip.

⁷³³ Zu Caylus siehe Rocheblave 1889; Fontius 1968; Hausmann 1979; Käfer 1986, S. 23-32; Haskell 1993, S. 179-186; Potts 1994, S. 76-81.

⁷³⁴ "Les monuments antiques sont propres à étendre les connoissances. Ils expliquent les usages singuliers, ils éclaircissent les faits obscurs ou mal détaillés dans les Auteurs, ils mettent les progrès des Arts sous nos yeux, & servent de modèles à ceux qui les cultivent. Mais il faut convenir que les Antiquaires ne les ont presque jamais envisagés sous ce dernier point de vû: ils ne les ont regardés que comme le supplément & les preuves de l'histoire, ou comme des textes isolés, susceptibles des plus longs commentaires." Caylus 1761, S. ij [Hervorhebung von mir].

⁷³⁵ Etymologie frz. »monument«: Wartburg 1967, S. 121-123; dt. »Denkmal« in hist. Wörterbüchern: Campe 1807, S. 703; Heyse 1968 [1833], S. 254; Grimm 1984 [1860], Bd. 2, S. 941-942.

ser Begriff sehr weit gefaßt und wurde im Grunde für sämtliche kulturellen Hinterlassenschaften verwendet.⁷³⁶ Er umfaßte damit auch - aber eben nicht nur - solche Objekte, die heute im kunsthistorischen, im 19. Jahrhundert geprägten und überwiegend für die Plastik verwendeten Gattungsbe-
griff »Denkmal« zusammengefaßt werden.⁷³⁷ Im folgenden Textstück erklärt Caylus selbst seine Umorientierung von einer Geschichte der Denkmäler als Geschichts- und Kulturdokumente zu einer Geschichte der Denkmäler als Kunst. Als Kriterium zur Unterscheidung und Systematisierung der Denkmäler nach Epochen und Nationen führt er dabei zunächst das Kriterium des »Geschmacks« an:

"Als ich anfang, diese Folge stechen zu lassen, tat ich es zuerst im Hinblick auf den Gelehrten, welcher in den Denkmälern nichts anderes sucht als die Beziehungen, die sie zu den Zeugnissen der Alten haben. Ich habe die Beziehungen aufgegriffen, wenn sie sich auf natürliche Weise präsentierten und mir klar und handgreiflich erschienen. Aber da ich weder gelehrt noch geduldig genug war, um diese Methode immer anzuwenden, habe ich ihr oftmals eine andere vorgezogen, welche vielleicht jene interessieren wird, die die Künste lieben. Sie besteht darin, getreulich den Geist und die Hand des Künstlers zu studieren, sich seine Sehweise anzuverwandeln, ihn bei seinem Schaffen zu beobachten, mit einem Wort: diese Denkmäler als Zeugnis und Ausdruck des Geschmacks zu betrachten, welcher in einem Jahrhundert und in einem Land regierte.

Die Gottesverehrung eines Volkes läßt sich an den Symbolen erkennen, welche die Gottheiten charakterisieren, sein Geschmack ist angezeigt in der Manier, in welcher es die Figuren kleidet. Aber alle diese Kenntnisse wären wenig solide, wenn man sich nicht der Wegweisung der Zeichnung bediente, zusätzlich zur ständigen Übung des Sehens und Vergleichens. Die Zeichnung liefert die Prinzipien, die Vergleichung die Art und Weise ihrer [der Prinzipien] Anwendung, und dieses ständige Üben prägt einem dergestalt den Geschmack einer Nation in den Geist ein, daß man, wenn man beim Ausgraben ein in dem Land, wo man ist, fremdes Denkmal entdeckt, schließen kann, ohne einen Irrtum befürchten zu müssen, daß es von der Hand eines Künstlers stammt, der dort selbst fremd war. Und diese Beurteilung muß sich dem Raum [= der "Orts-sicherung"⁷³⁸] und der Qualität desselben Stückes widmen, um herauszubringen, ob es dorthin gebracht wurde, oder ob der Künstler dorthin gekommen ist, um es zu schaffen. Wenn der Geschmack eines Landes einmal festgestellt ist, muß man ihn nur durch seine Fortschritte oder seine Veränderungen verfolgen. Auf diese Weise kann man, wenigstens zum Teil, den Geschmack eines jeden Jahrhunderts kennenlernen. Es ist wahr, diese zweite Vorgehensweise ist sehr viel mühsamer als die erste. Der Geschmack eines Volkes unterscheidet sich von demjenigen eines anderen Volkes fast so prägnant wie die Grundfarben voneinander, wohingegen die Unterschiede des nationalen Geschmacks in verschiedenen Jahrhunderten als äußerst feine Nuancierungen ein und derselben Farbe betrachtet werden können. Übrigens, da es überhaupt kein Reich gibt, das so viele Revolutionen hervorgebracht hat, wie jenes der Künste, ist es manchmal unmöglich, das Datum eines Denkmals festzustellen. Man muß unterdessen sagen, daß im allgemeinen durch die Zeichnung aufgeklärte Augen beträchtliche Unterschiede bemerken, wo das gewöhnliche Auge nichts als vollkommene Ähnlichkeit sieht, und daß die Regeln, die die ersteren anleiten, genauso sicher sind wie jene Regeln, die uns das Alter eines Manuskriptes zu bestimmen ermöglichen."⁷³⁹

⁷³⁶ Zur bis heute (UNESCO) gültigen kulturellen Bestimmtheit des Denkmalsbegriffs siehe erstmals in aller Ausführlichkeit Hofmann 1906, Einleitung, Vgl. auch das Vorwort von Mittag/Plagemann 1972.

⁷³⁷ Zum kunsthistorischen Denkmalbegriff siehe Keller 1954 und Mittag/Plagemann 1972.

⁷³⁸ Zur Methodik der »Orts-sicherung« als Bestimmung des Herkunftsortes eines Kunstwerkes siehe einfürend Sauerländer 1988, S. 128-135.

⁷³⁹ "Lorsque j'ai commencé à faire graver cette suite, j'ai eu d'abord en vûe l'homme de Lettres, qui ne cherche dans les monumens que les rapports qu'ils ont avec les témoignages des Anciens. J'ai saisi les rapports quand ils se sont présentés naturellement, & qu'ils m'ont paru clairs & sensibles; mais n'étant ni assez sçavant, ni assez patient pour [vij] employer toujours cette méthode, je lui en ai souvent préféré une autre qui intéressera peut-être ceux qui aiment les Arts: elle consiste à étudier fidèlement l'esprit & la main de l'artiste, à se pénétrer de ses vûes, à le suivre dans l'exécution, en un mot, à regarder ces monumens comme la preuve & l'expression du goût qui régnoit dans un siècle & dans un pays.

Le culte d'un peuple se reconnoît aux symboles qui caractérisent ses Divinités; son goût est indiqué par la manière dont il habille les figures. Mais toutes ces connoissances seroient peu solides, si l'on n'employoit la voie du dessein, jointe à l'habitude de voir & de comparer. Le dessein fournit les principes; la comparaison donne le moyen de les appliquer; & cette habitude imprime de telle sorte dans l'esprit le goût d'une nation, que si en faisant fouiller on découvroit un monument étranger au pays où l'on est, on pourroit conclure, sans craindre de se tromper [viii] qu'il est sorti des mains d'un Artiste, qui lui-même étoit étranger; & ce jugement doit suivre l'étendue & la qualité de ce même morceau, pour avancer qu'il a été apporté, ou que l'artiste l'est venue travailler. Le goût d'un pays étant une fois établi, on n'a plus qu'à le suivre dans ses progrès, ou dans ses altérations; c'est le moyen de connoître, du moins en partie, celui de chaque siècle. Il est vrai que cette seconde opération est plus difficile que la première. Le goût d'un peuple diffère de celui d'un autre peuple

Als Grundlage zur Identifikation des »Geschmackes« eines Volkes oder einer Nation, der sich in seinen Denkmälern offenbare und diese bestimme, betrachtete Caylus also die Zeichnung ("dessein"), und zwar im hier (in Kap. II.1) erklärten Sinne von »disegno« als dem jeglicher künstlerischer Tätigkeit zugrunde liegenden »zeichnerischen Entwurf«, in der französischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts auch als "dessin intellectuel" bezeichnet.⁷⁴⁰ "Die »intellektuelle« Zeichnung liefert die Prinzipien, der Vergleich bestimmt die Mittel ihrer [der Prinzipien] Anwendung, und diese Gewohnheit [in der Anwendung der Prinzipien] bestimmt den Geschmack einer Nation."⁷⁴¹ Über den Begriff des »dessein« vollzog Caylus die für die weitere Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung entscheidende semantische Wende: Was man, auf die »Machart« eines Denkmals bezogen, »Geschmack« nannte, erschien ihm gleichbedeutend mit dem, was man, auf die Machart eines Kunstwerkes bezogen, »manière« (»maniera«) oder, bisher vorwiegend auf literarische Kunstwerke beschränkt - und hier nun fällt der entscheidende Begriff -, »Stil« nannte:

"Jeder weiß, daß Zeichnen nichts anderes heißt als Nachahmen und Darstellen aller Beziehungen des Objektes, das man nachzuzahlen trachtet. Man kann von einem Antiquar weder verlangen, daß er den Zeichenstift mit Eleganz handhabt noch daß er, wie ein Künstler, die Komposition beherrscht. Diese Talente bräuchte er nicht, ich verlange nur, daß er auf diesem Gebiet genug gearbeitet hat um es geschafft zu haben, sein Auge zu schärfen und sich eines Objektes in so hinreichendem Maße annehmen zu können, daß er dessen Vollkommenheiten oder Fehler erkennen kann. Dieser erste Vorteil ist die größte Nützlichkeit, die man aus der Zeichnung ziehen kann. Aber da die Basis und das Fundament von allem, was man *Kenntnis* nennt, aus dem besteht, was man aus der Malerei unter dem Namen der *Manier* kennt, und da diese *Manier* eine notwendige Folge der Zeichnung und ein Abhängigkeitsgebiet angenommener Gewohnheit ist, kann ich nicht umhin, darüber eine Ansicht zu äußern. Um dahin zu gelangen, muß ich auf das Prinzip der Vergleichung zurückgreifen - sie ist viel klarer, viel prompter, und sie läßt sich oft besser verstehen als die Definition: Die *Manier* kann mit dem Stil [style] verglichen werden. In der Tat unterscheidet man verschiedene Arten, sich in den Hervorbringungen des Geistes auszudrücken: man gibt ihnen die Beiworte *gut*, *schlecht*, *hart*, *flüssig* etc.. Diese Unterschiede sind sehr prägnant; es ist nicht einmal schwierig, den Stil verschiedener Nationen zu erkennen."⁷⁴²

"Er ist der erste, dem der Ruhm zukommt, sich in das Wesen des Stils der alten Völker eingearbeitet zu haben",⁷⁴³ schrieb Johann Joachim Winckelmann über den Comte de Caylus im Jahr 1758, aber den weitaus größten Teil dieses Ruhms erntete Winckelmann selbst, indem er das Stil-Paradigma in seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) erstmals in stringenter System-

presqu'aussi sensiblement que les couleurs primitives diffèrent entr'elles; au lieu que les variétés du goût national en différens siècles peuvent êtres regardées comme des nuances très-fines d'une même couleur. D'ailleurs, comme il n'y a point d'Empire qui ait éprouvé autant de révolutions que celui des Arts, il est quelquefois impossible de fixer la date d'un monument. On doit dire cependant qu'en général, des yeux éclairés par le [ix] dessein, remarquent des différences considérables, où ou le commun des yeux ne voit qu'une ressemblance parfaite, & les règles qui conduisent les premiers sont aussi sûres que celles qui nous apprennent l'âge d'un manuscrit." Caylus 1761, S. vj-ix.

⁷⁴⁰ Zum Begriff des »dessein / dessin« in der französischen Kunsttheorie siehe Knabe 1972, S. 165-173.

⁷⁴¹ "Le dessin fournit les principes, la comparaison donne le moyen de les appliquer, & cette habitude [...] imprime le gout d'une nation". Caylus 1761, S. vij

⁷⁴² "Tout le monde sçait que dessiner, c'est imiter & représenter tous les rapports de l'objet que l'on entreprend de copier. On ne peut exiger d'un Antiquaire, de manier le crayon avec élégance, ni de composer comme un Artiste; ces talens lui seroient inutiles: je demande seulement qu'il ait assez travaillé dans ce genre, pour avoir acquis la justesse de l'oeil, & la facilité d'embrasser un objet, à un degré suffisant, pour [xx] saisir ses perfections, ou ses défauts. Ce premier avantage est la plus grande utilité que l'on puisse retirer du dessein; mais la base & le fondement de tout ce qu'on appelle *Connoissance*, étant établi sur ce que l'on connoît dans la peinture sous le nom de *Manière*, & cette *Manière* étant une suite nécessaire du dessein, & une dépendance de l'habitude qu'on a contractée, je ne puis me dispenser d'en donner une idée. Pour y parvenir j'aurai recours à la comparaison; elle est plus claire, plus prompte, & souvent se fait mieux entendre que la définition. La *Manière* peut être comparée au style. En effet, on distingue plusieurs façons de s'enoncer dans les productions de l'esprit: on leur donne les épithètes de *bonnes*, de *mauvaises*, de *dures*, d'*aisées*, &c. Ces différences sont très-sensibles; il n'est même pas difficile de reconnoître le style des Nations différentes." Caylus 1752-1767, Bd. 3 (1759), S. xix-xx.

⁷⁴³ "Lui è il primo a cui tocca la gloria d'essersi incaminato per antrare nella sostanza dello stile dell'Arte de'Poli antichi". Winckelmann in einem Brief an Bianconi, 22. 7. 1758. Winckelmann 1952-1957, Bd. 1, S. 394.

tik zur Anwendung brachte und in aller Deutlichkeit demonstrierte, daß es der Stil war, der es ermöglichte, die Kunst historisch zu betrachten.⁷⁴⁴ In der »Vorrede« zu seiner »Geschichte« schrieb er:

"Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist, beweisen."⁷⁴⁵

Winckelmanns entwicklungsgeschichtliche Betrachtung, die noch zyklentheoretisch bestimmt war ("Ursprung, Wachstum, Fall"), unterschied drei generelle Arten von »Stil«: »National- oder Volksstil« ("Völker"), »Epochenstil« ("Zeiten") und »Individualstil« ("Künstler"), die er im Verlauf seiner Untersuchungen noch weiter differenzierte. Als Erklärung für die Verschiedenheit der »National- oder Volksstile«, die in seinem System den übergeordneten Rahmen für die Ausprägung der Epochenstile und Individualstile bilden, führte Winckelmann "natürliche" Faktoren, wie das Klima und die durch das Klima bedingte "menschliche Gestalt und Sprache", und "gesellschaftliche" (= kulturelle) Faktoren an, wie die jeweilige Beschaffenheit der sozialen Gefüge, der Regierungsformen, der Gesetzgebung und der Sitten und Gebräuche.⁷⁴⁶

"Erst seit Winckelmann", so schreibt Niklas Luhmann in Übereinstimmung mit den Historikern der modernen Kunstgeschichtsschreibung, "wird der auf »Schrift«, Manier, Darstellungsart, also auf Sachunterschiede bezogene Stilbegriff zusätzlich in der Zeitdimension verankert und für das Erkennen (und dann gleich auch: für das Bewirken) historischer Unterschiede in Anspruch genommen."⁷⁴⁷ Luhmann läßt auch die kulturelle (regionale, nationale) Komponente des Stil-Paradigmas nicht außer acht, indem er weiter schreibt: "Jetzt erst wird die Kunst, welcher Art immer, zeitbezogen und zugleich historisch definiert. Und dies ist zugleich die Epoche, die einen reflexiven Begriff der Kultur einführt, das heißt: Kultur im Kontext historischer und regionaler (»nationaler«) Vergleiche zur Selbstevaluierung einsetzt."⁷⁴⁸ Der vor allen Dingen für die Stil-Diskussion des 19. Jahrhunderts (und ebenso noch für deren wissenschaftliche Behandlung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) entscheidende Faktor in Winckelmanns Gebrauch des temporalisierten Stil-Paradigmas ist das Verfahren der retrospektiven Typisierung, die Rekonstruktion von gemeinsamen Formmerkmalen zur vermeintlich homogenen Einheit eines »Epochenstils«, die jeden Epochenstil von seinem "Vorgängerstil" unterscheidet oder, wie Luhmann es nennt, die "Reformulierung der Einheit des Vorgängerstils ohne Rücksicht auf das, was für diesen wichtig und zugänglich gewesen war. Ein typisches Verfahren rekursiver Rekonstruktion!"⁷⁴⁹

Ironischerweise entwickelte Winckelmann nach eigenem Bekunden sein Stilparadigma nicht im Studium der antiken Kunst, sondern in der durch die Sammlung von Reproduktionen (Abbildungen) ermöglichten Zusammenschau der Kunst seit der Renaissance, wie sie ihm etwa die Sammlung des Bildhauers und Antikenrestaurators Bartolomeo Cavaceppi bieten konnte.⁷⁵⁰ In seinen »Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums« (1767) heißt es dazu:

⁷⁴⁴ Zu Winckelmann siehe: Allgemein: Kreuzer 1959, Ettliger 1972, Gaethgens 1986; Stilbegriff: Dittmann 1991; Winckelmann und Frankreich: Eberlein 1933, Fontius 1968; Hermeneutik: Himmelmann 1971, Käfer 1986; Antiquarianismus: Howard 1992; Geschichte: Larson 1975/76, Maek-Gérard 1982, Potts 1982, Seeba 1982, 1986, Potts 1994.

⁷⁴⁵ Winckelmann 1964, S. 7.

⁷⁴⁶ Winckelmann 1964, S. 32-41.

⁷⁴⁷ Luhmann 1995, S. 211. Vgl. auch dort die Seiten 213-214 und 336-337 sowie den Aufsatz Luhmann 1986, der sich ausführlich mit "der Form »Stil«" befaßt.

⁷⁴⁸ Luhmann 1995, S. 213-214.

⁷⁴⁹ Luhmann 1995, S. 211.

⁷⁵⁰ Siehe dazu ausführlicher Dilly 1979, S. 133-137. Zum Verbleib der Sammlung Cavaceppi und zu ihrer Umwandlung in die Sammlung Pacetti siehe Cassirer 1922.

"Von dem Ursprunge, Fortgange und dem Wachstume der Griechischen Kunst [...] können sich diejenigen mehr als andere einen Begriff machen, welche die seltene Gelegenheit gehabt haben Gemähle und sonderlich Zeichnungen von den ersten Malern in Italien bis auf unsere Zeiten zu sehen. Vornehmlich wenn man eine ununterbrochene Folge von Zeichnungen von mehr als dreyhundert Jahren wie mit einem Blicke durchlaufen und übersehen kann, wozu ein Theil der großen Sammlung von Zeichnungen Herrn Barthol. Cavaceppi, Bildhauers zu Rom, eingerichtet ist, und wenn man aus denselben die Stufen der neueren Kunst, mit denen welche sich in der Kunst der Alten entdeckt, vergleicht, so erlanget man deutlichere Begriffe von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten. Durch diese Vergleichung wird klar, daß wie der Weg zur Tugend rauh und enge, der zur Kunst, und zwar welcher zur [32] Wahrheit derselben führet, strenge und ohne Ausschweifung sey und seyn müsse."⁷⁵¹

Damit kommen wir zurück zur Entwicklung des Reproduktions- und Publikationswesens und der »Medienpräsenz« der Kunst, die solche "Vergleichungen" und Systematisierungen erst ermöglichten. Bleiben wir zunächst bei den Veröffentlichungen zur Antike und den weiteren, die Antike differenzierenden Untersuchungen dieses Zeitraumes, die die neue Kunstproduktion des »Klassizismus« bestimmten.⁷⁵² Die englischen Architekten James Stuart und Nicholas Revett reisten nach Athen, wo sie in den Jahren 1751 bis 1753 die antiken Bauten vermaßen und zeichneten. Der Veröffentlichung ihrer Zeichnungen unter dem Titel »The Antiquities of Athens«, die erst im Jahr 1762 begann und sich bis 1816 fortsetzte, kam allerdings der Franzose Julien-David Le Roy zuvor, der die ihm wichtigsten Athener Bauten zwar erst zwei Jahre nach Stuart und Revett - im Jahr 1755, innerhalb von nur drei Monaten - vermessen, seine Zeichnungen jedoch bereits im Jahr 1758 als »Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce« publizieren konnte. Weitere, besonders auch von der Anfang der dreißiger Jahre gegründeten »Society of Dilettanti« geförderte und zu großer Popularität gelangte Publikationen, etwa über die Ruinen von Palmyra (1753) oder über die Ruinen von Baalbek (1757), die Robert Wood besorgte, trugen zum neuen differenzierten Bild der Antike bei. In den neuen Antikenpublikationen wurde der griechischen Architektur eine Vorrangstellung eingeräumt - welche die Bewegung des »Greek oder Doric Revival« einleitete⁷⁵³ -, die keineswegs uneingeschränkten Beifall fand, sondern einen Streit der »römischen« und »griechischen« Parteien provozierte, in welchem besonders Giovanni Battista Piranesi lautstark die "magnificenza" der römischen Architektur verteidigte und dieser Verteidigung in seinen Stichwerken Nachdruck zu geben versuchte.⁷⁵⁴

Auch die antike Plastik wurde neuen Untersuchungen unterzogen, indem die erhaltenen Stücke nicht nur miteinander, sondern auch mit den verloren gegangenen verglichen wurden, was zu neuen Interpretationen und Systematisierungen führte. Vater und Sohn Jonathan Richardson veröffentlichten ihre diesbezüglichen Beobachtungen und Bewertungen im Jahr 1722 in ihrem »Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy and France«. Sie stellten darin heraus, daß die in europäischen Sammlungen präsenten Antiken nicht die »originale Antike« repräsentierten, sondern daß sie - wie es Francis Haskell und Nicholas Penny ausdrücken - nur "einige an Land gespülte Bände einer im Meer versunkenen Bibliothek" darstellten, und daß diese wenigen Bände "darüber hinaus nur verstümmelte und unvollkommene Ausgaben früherer Texte" waren.⁷⁵⁵ Sie erklärten, daß keines der von Plinius und Pausanias erwähnten Meisterwerke der in der Antike selbst am höchsten geschätzten Künstler überlebt hatte, und daß die zahlreichen Vari-

⁷⁵¹ Winckelmann 1966, S. 31-32.

⁷⁵² Im folgenden fasse ich zusammen nach Dobai 1974-1978, Bd. 2, Kap. II, 2 und Krufft 1991, Kap. 17.

⁷⁵³ Zum »Doric Revival« beziehungsweise »Greek Revival« siehe ausführlich Wiebenson 1969, Crook 1972, (im Amerika des 19. Jahrhunderts) Kennedy 1989.

⁷⁵⁴ Zum Streit um die Vorrangigkeit der griechischen beziehungsweise römischen Architektur siehe Wiebenson 1969, S. 47-60.

⁷⁵⁵ "[...] the Richardsons were the first modern writers to give due emphasis to the significance of the antique sculpture which has been lost. They likened surviving statues to a few volumes washed ashore after a great library had perished at sea. Furthermore those few volumes were damaged and imperfect editions of earlier texts." Haskell/Penny 1981, S. 99.

anten ein und derselben Skulptur keine andere Vermutung nahelegen konnte, als daß sämtliche dieser Varianten Kopien verlorener Originale sein mußten. Aber diese Überlegungen konnten sich nur allmählich, eigentlich erst am Ende des 18. Jahrhunderts durchsetzen.⁷⁵⁶

Zu den bisher erwähnten Publikationen über antike und mittelalterliche Kunst kamen mit den bereits erwähnten Galeriepublikationen und den sich daraus entwickelnden »Kunstabüchern«⁷⁵⁷ mehr und mehr Publikationen hinzu, in welchen die »modernen« Kunstwerke, die seit dem 15. Jahrhundert entstanden waren, zugänglich gemacht werden sollten. Diese Entwicklung, die am Ende der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie bereits an anderer Stelle bemerkt, in Italien eingesetzt hatte, verlagerte nach 1720 ihr Zentrum nach Paris, von wo aus sie weiter expandierte. Zu den Hauptwerken des 18. Jahrhunderts zählen die »Galerie du Palais du Luxembourg« (1710) mit den Kupferstichen nach Rubens' Medici-Zyklus und der »Prodomus« (1735), in welchem Jos de Prenner und Franz Stampart auf achtundzwanzig Tafeln jeweils vierzig Gemälde aus den Sammlungen des Wiener Kaiserhauses in Kupferstichen abbildeten. Die neue Gattung der »Kunstabücher«, in denen die damals als Hauptwerke geltenden Stücke der Malerei und auch der Zeichnung seit der Renaissance in Kupferstichen von höchster Qualität mit ausführlichen »kunsthistorischen« Angaben zu Künstler und Werk veröffentlicht und vervielfältigt werden sollten, begann mit dem ambitionierten »Recueil Crozat«.⁷⁵⁸ Zu diesem Projekt, das bereits nach zwei Bänden (1729, 1742) wieder eingestellt werden mußte, hatten sich der reiche Finanzier, Kunstsammler und »Kunstvermittler« Pierre Crozat, der Comte de Caylus und - verantwortlich für den Text - der in seiner Zeit als bedeutendster Kunstkenner geltende Stecher und Graphikhändler Pierre-Jean Mariette zusammengeschlossen. Neben diesen Gattungen expandierten auch die Stichwerke und topographischen Publikationen zur Architektur seit der Renaissance, beginnend mit Colin Campbells dreibändigem »Vitruvius Britannicus« (1715-1725), in dem in nahezu dreihundert Abbildungen ein Überblick über die neuere englische Architektur geboten wurde.⁷⁵⁹ In der Gesamtheit dieser Publikationen zur antiken und »modernen« Kunst sowie der zuvor erwähnten zum Mittelalter wurde die Bildpräsenz antiker Kunst erheblich »verdünnt« und relativiert.

⁷⁵⁶ Haskell/Penny 1981, S. 100.

⁷⁵⁷ Siehe dazu Lloyd 1975, Münster 1976, Haskell 1993a.

⁷⁵⁸ Crozat 1729. Zur Geschichte des »Recueil Crozat« s. Stoffman 1968 und Haskell 1993a.

⁷⁵⁹ Dazu einführend Dobai 1974-1984, Bd. 1, Kap. II, 1, mit Angaben zur Sekundärliteratur.

V.3 "Unsere Gotik"

Die Rehabilitierung und das »Revival« der Gotik als »internationaler Nationalstil«

Die Rehabilitierung und das »Revival« der gotischen Bauart sind in der kunsthistorischen Forschung bestens dokumentiert und sollen hier nur der Vollständigkeit halber kurz abgehandelt werden. Beweggründe dieser Prozesse waren unter anderen die im 17. und frühen 18. Jahrhundert betriebenen Vollendungsarbeiten⁷⁶⁰ und die notwendig gewordenen Wiederherstellungs- oder Neubauarbeiten an gotischen Bauten, etwa nach dem verheerenden Londoner Brand von 1666, bei denen antiquarische Forschung und zeitgenössische Architekturtheorie und -praxis eng zusammenwirkten. Christopher Wren⁷⁶¹ verfuhr bei seinen Arbeiten für den Tom Tower des Christ Church College in Oxford, den er zwischen 1681 und 1682 in gotischem Stil erbaute, und an der Kirche der Westminster Abbey noch nach dem Renaissance-Prinzip des Zusammenstimmens, "denn von der alten Form abzuweichen, würde bedeuten, in eine unangenehme Mischung zu verfallen, an der keine Person von gutem Geschmack Gefallen fände".⁷⁶² Zugleich beschränkt er jedoch auch den Weg einer Rehabilitierung der Gotik durch ihre Erforschung. Zur Abteikirche von Westminster meinte er, daß dieser Bau im Jahr 1220 begonnen wurde,

"entsprechend der Art, die nach dem Kreuzzug in Mode kam. Diese nennen wir nun die gotische Bauart (so nannten die Italiener, was nicht entsprechend dem römischen Stil war), obgleich die Goten eher Zerstörer als Erbauer waren; ich denke, man dürfte sie mit mehr Recht den sarazenischen Stil nennen."⁷⁶³

Christopher Wren und einige seiner Zeitgenossen vertraten die Theorie eines sarazenischen, arabischen oder maurischen Ursprungs der Gotik, mit welcher sich zunächst die pejorative Verknüpfung dieser Bauart mit den »Barbaren« des Nordens zu lösen begann. Die durch diese Herkunftstheorien ermöglichte Entlastung von der schweren Schuld, Verursacher dieser »regellosen« Architektur gewesen zu sein, ermöglichte und stimulierte eine nunmehr distanziertere Erforschung ihrer Herkunft und Entwicklung, die in England begann und von dort aus, nach und nach, auch Frankreich, Italien und zuletzt Deutschland erfaßte.⁷⁶⁴ Im Jahr 1826 hatte der englische Antiquar und Architekturhistoriker John Britton⁷⁶⁵ im fünften Band seiner »Architectural Antiquities of Great Britain« ganze sechsundsechzig verschiedene Theorien zu Ursprung und Herkunft der Gotik zusammengetragen.⁷⁶⁶ Im Verlauf ihrer historischen Erforschung, der hier nicht in seinen einzelnen Stationen verfolgt werden kann,⁷⁶⁷ wich die negative Beurteilung der Gotik ihrer zunehmenden Anerkennung als Bestandteil nationaler Geschichte. Am Ende des Jahrhunderts war die Entwicklung dann so weit gediehen, daß die Gotik sowohl von den Franzosen als auch von den Engländern und Deutschen usurpiert und jeweils als nationale - Bauart identifiziert wurde, gerade weil man in ihr nun wieder, dank der historischen Forschung, eine ureigene, *eben nicht von der »südlichen« Antike vorgeprägte* Schöpfung des Nordens sah. Für die Franzosen war sie »normannisch«, für die Engländer war sie »saxon« oder »norman«, für die Deutschen war sie »germanisch«.⁷⁶⁸

⁷⁶⁰ Siehe zum Beispiel die Vollendung von Ste. Croix in Orléans während des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in der kurzen Darstellung von Germann 1974, S. 16-18.

⁷⁶¹ Zu Wren siehe die immer noch grundlegenden Monographien von Sekler und Fuerst 1956.

⁷⁶² Wren 1965, S. 302, zit. in der Übers. von Germann 1974, S. 23. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁷⁶³ Wren 1965, S. 297, zit. in der Übers. von Germann 1974, S. 23. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁷⁶⁴ Bertuleit 1990, S. 93.

⁷⁶⁵ Zu Britton siehe Dobai 1974-1984, Bd. 3, besonders S. 1443-1455.

⁷⁶⁶ Britton 1807-1826, Bd. 5 (1826), S. 31-102.

⁷⁶⁷ Siehe dazu in Kurzform: Germann 1974, S. 35-49, Bertuleit 1990 und Dolff-Bonekämper 1992; ausführlich: (»international«) Frankl 1960, McCarthy 1987, Sutthoff 1990 und 1992; (England) Lovejoy 1948b, Lang 1966, Eastlake 1970, Davis 1974; (Frankreich) Hesse 1984, Straßburg 1992, Bd. 6; (Deutschland) Robson-Scott 1965.

⁷⁶⁸ Vgl. vorhergehende Anmerkung, sowie für Deutschland Hammer-Schenk 1991 und die in den folgenden Anmerkungen 80 und 81 genannte Literatur.

"Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger *Erwin*, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverstandnen Wort *gotbisch* verkleinert. Da er Gott danken sollte, laut verkünden zu können, das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiäner sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos."⁷⁶⁹

Besser als Goethe in seinem berühmten Hymnus (»Von deutscher Baukunst«, 1772) an Erwin von Steinbach, den Baumeister des Straßburger Münsters, wußte es der englische Antiquar Reverend James Dalloway im Jahr 1806:

"Unsere eigene Gotik wurde uns nicht aus Spanien, sondern aus der Normandie und Frankreich gebracht <...>. Ob diese frühe Gotik ihren Ursprung in Palästina hatte oder von den Mauren in Spanien entliehen war, hat zu Mutmaßungen Anlaß gegeben; eine klarere Ableitung von dem geltenden Stil konnte indessen kaum gemacht werden <...>. Die französischen Antiquare werden behaupten, daß diese neue Bauart nicht ausschließlich die unsere war, sondern, wenn nicht früher, so doch wenigstens in demselben Jahrhundert in den großartigen Kathedralen Frankreichs erschien, die ich als damals neu errichtet genannt habe."⁷⁷⁰

Erst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts näherten sich die Theorien zum Ursprung der Gotik der wissenschaftlichen Wahrheit ihres nordfranzösischen Ursprungs, die jedoch die nationale Mythenbildung und die Ursurpation der Gotik als Nationalstil, ironischerweise besonders durch die Nationen die sie *nicht* hervorgebracht hatten, nämlich England und Deutschland, nicht eindämmen konnte. In Deutschland propagierte man, auf der Suche nach einem Symbol für den neu gewonnenen Zusammenhalt der Nation in den Befreiungskriegen, den Bau eines Denkmals, welches, wie Ernst Moritz Arndt (1814) meinte, "groß und herrlich sein müsse wie ein Kolob, eine Pyramide, ein Dom zu Köln".⁷⁷¹ Dieser Aufruf, der eine Vielzahl von Denkmalsentwürfen (darunter viele in Form von Kirchen) inaugurierte,⁷⁷² rief den Einspruch des Publizisten Joseph von Görres hervor, der in seinem »Rheinischen Merkur« dafür plädierte, nicht ein neues Denkmal zu bauen, sondern eines zu vollenden, das in seinem noch unfertigen Zustand ein Symbol "von Teutschland in seiner Sprach- und Gedankenverwirrung, seinem inneren Hader und seiner Eignsucht, seinem Niedergang und seiner Zerrissenheit" sei - eben der Kölner Dom. Indem man diesen als Symbol "des neuen Reiches, das wir bauen wollen" vollende, könne man "ein Dankesopfer für die Befreiung von französischer Knechtschaft" erbringen und "das wahre Nationaldenkmal" schaffen.⁷⁷³ Nachdem der Architekt Georg von Moller im selben Jahr 1814 die originalen Aufrißzeichnungen der Westtürme des Kölner Doms gefunden hatte, begann sich die Idee durchzusetzen, und im Jahr 1842 wurde unter dem Protektorat Friedrich Wilhelms IV. mit dem Weiterbau der Kathedrale begonnen, wobei das sich durchsetzende Wissen um die französische »Natur« der »deutschnationalen Gotik« keine Rolle mehr spielte.⁷⁷⁴ - Auch in England hielt dieses Wissen nicht davon ab, die bedeutendste nationale Bauaufgabe der Zeit, nämlich den Bau der Houses of Parliament (1839-1852) durch die Architekten Charles Barry und Augustus Welby Northmore Pugin, gotisch zu bewältigen.

Einen anderen Weg zu einer Rehabilitierung beziehungsweise zu einer Umwertung der Architektur der Gotik beschritt der Theatinerpater, Philosoph, Mathematiker und Architekt Guarino Guarini. Etwa zur gleichen Zeit als Claude Perrault die vitruvianischen Säulenordnungen als Kulturprodukt erkannt und ihre Unantastbarkeit als Folge eines bloßen "Vorurteils" erklärt hatte,

⁷⁶⁹ Goethe 1977, S. 101.

⁷⁷⁰ James Dalloway in: *Observations on English Architecture, Military, Ecclesiastical, and Civil [...]*. London 1806, S. 14, 22 und 23. Zit. in der Übersetzung von Germann 1974, S. 40. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁷⁷¹ Arndt 1814, S. 20 (und folgende).

⁷⁷² Siehe dazu Nipperdey 1977.

⁷⁷³ Joseph von Görres: *Der Dom in Köln*. In: *Rheinischer Merkur* Nr. 151, 1814. Abgedruckt in: Huse 1984, S. 55-56. Zum Kölner Dom als Nationaldenkmal siehe Nipperdey 1976c und Germann 1980a.

⁷⁷⁴ Germann 1974, S. 89-91.

sprach Guarini der gotischen Architektur genau das zu, was ihr bis dahin weitestgehend abgesprochen worden war, ja dessen vermeintliches Fehlen in den Augen ihrer Kritiker geradezu ihr eigentliches Wesen ausgemacht hatte: eine Ordnung. Lapidar erklärte er in seiner erst 1737 posthum erschienenen »Architettura civile« die Abneigung seiner Zeitgenossen gegen die Gotik einfach als ebenso zeitbedingt wie die Abneigung der Goten gegen die römische Architektur.⁷⁷⁵ Für die Entstehung der Gotik führte er folgende Gründe an:

"Die Goten, obgleich kriegsstolz und ein Volk eher zum Zerstören als zum Bauen geboren, gewöhnten sich nach und nach an die milderen Lüfte Italiens, Spaniens und Frankreichs und wurden endlich nicht nur Christen, sondern geistlich und fromm, und verwandelten sich aus Tempelzerstörern am Ende nicht nur in freigiebige, sondern auch geniale Kirchenbauer <...>. Indessen sind für diese Architektur, soviel ich weiß, niemals Vorschriften gemacht oder die Proportionsregeln aufgestellt worden <...>; und da die Menschen jener Zeit eigentümlich elegant, schlank und kleinwüchsig waren, wie alte Bildnisse zeigen, gefiel es ihnen folgerichtig, ihre Kirchen im Verhältnis zur Breite überaus hochgestreckt zu bauen, und deshalb machten sie stilgemäß auch die Säulen von höchster Schlankheit, und wenn ein außergewöhnliches Gewicht sie dicker zu machen gebot, bündelten sie [16] mehrere zusammen, um die geliebte Leichtigkeit nicht zu verlieren, und machten eine Art Zusammensetzung [...]. Um aber zur gotischen Ordnung zurückzukehren, ist zu sagen, daß es drei Sorten von Säulen gibt [...]."⁷⁷⁶

Guarinis Versuch, die gotische Architektur analog zu Vitruv aus den natürlichen Gegebenheiten wie der vermeintlichen Körperbeschaffenheit und den Proportionen des »gotischen« Menschen abzuleiten, bedeutet nichts anderes als einen Versuch, die gotische Architektur retrospektiv »in Ordnung« zu bringen, ihr die "Vorschriften" und "Proportionsregeln" zu geben, die vermeintlich niemals für sie aufgestellt worden waren, und sie dadurch mit dem vitruvianischen System kompatibel zu machen. Dieses wird besonders offensichtlich in Guarinis Darstellung der »gotischen Ordnung« mit drei Arten von Säulen, die er auf einer seiner Abbildungstafeln [Abb. 72] zusammen mit den »neu-antiken« Giebel-, Kapitell- und Pfeilerformen seiner Zeit zeigt.

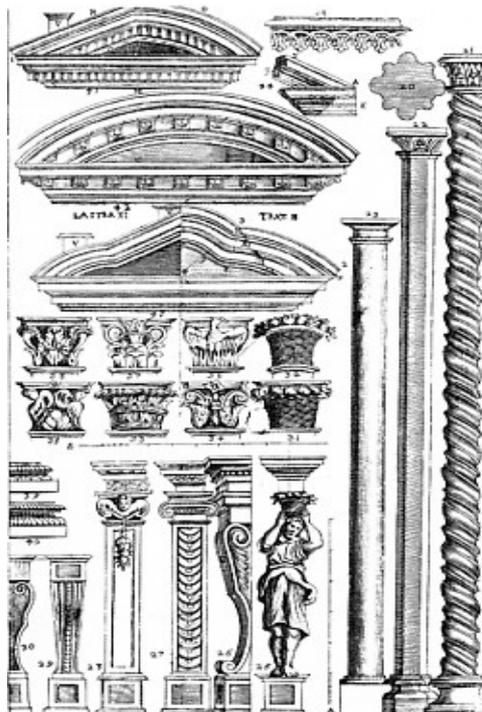


Abb. 72: Guarino Guarini: Die »gotische Ordnung« aus der »Architettura civile«, 1737.

⁷⁷⁵ "Zuerst mißfiel den Goten die römische Architektur, und nun mißfällt uns wiederum die gotische Architektur." Zit. in der Übersetzung von Germann 1974, S. 15. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁷⁷⁶ Zit. in der Übersetzung von Germann 1974, S. 15-16. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

Ein solcher Versuch, ein fremdes »Unordnungs«- beziehungsweise Ordnungssystem durch willkürliche »Antikisierung« mit dem eigenen Ordnungssystem kompatibel zu machen, um es dann relativ geschmeidig assimilieren zu können, war uns schon im 16. Jahrhundert bei der Stildiskussion zur Fertigstellung von San Petronio in Bologna begegnet. Damals hatte Francesco Terribilia kurzerhand erklärt, die gotische »Ordnung« sei ein Derivat der korinthischen, und als solche betrachtet könne "dieses deutsche Werk im Rahmen der natürlichen und allgemeinen Regeln nach den Vorschriften Vitruvs" behandelt werden.

Guarinis Anerkennung der Gotik scheint sich nicht zuletzt aus dem bereits im 16. Jahrhundert festzustellenden Respekt der Architekten vor dem baumeisterlich-technischen Können ihrer gotischen Kollegen entwickelt zu haben. Von diesem Respekt scheinen auch die Wertungen der gotischen Architektur durch zwei Außenseiter aus dem frühen 18. Jahrhundert getragen, die jenseits jeglichen Ordnungs-Diskurses in der gotischen Architektur Qualitäten erkannten, die sie in der »neu-antiken« vermißten. Für den Pariser Finanzbeamten Michel de Frémin⁷⁷⁷ verkörperte die gotische Architektur, abgesehen von ihren kleinteiligen Verzierungen, die er - wie auch jegliche andere »funktionslose« Ornamentik - ablehnte, sein Ideal einer nüchtern rational, funktional und ökonomisch bestimmten Bauweise. Als deren genaues Gegenteil betrachtete er die »neu-antike« Architektur mit ihrer, in seinen Augen, übertriebenen Dominanz der nurmehr in überbordender, pompöser Weise als bloße Dekoration verwendeten Säulenordnungen. In den »Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie et de la fausse Architecture«, die Frémin im Jahr 1702 in Form eines Briefromans (!), nicht nur für Baukünstler, sondern auch für Laien veröffentlichte, provozierte er seine Zeitgenossen, indem er Notre Dame und die Sainte Chapelle der »falschen« Architektur der Kirchen Saint Eustache und Saint Sulpice mit ihrer Anhäufung »neu-antiker« Ordnungs- und Dekorationselemente gegenüberstellte.

Ähnlich wie Frémin, und sich auch auf diesen beziehend, dachte ein anderer "Wegbereiter des modernen Funktionalismus",⁷⁷⁸ der Kanonikus Jean Louis de Cordemoy.⁷⁷⁹ In seinem »Nouveau Traité de toute l'Architecture« (1706), der sich ebenfalls nicht an die akademisch geschulten Architekten, sondern, wie aus dem vollständigen Titel hervorgeht, an die "Unternehmer und Arbeiter" richtete und den traditionellen Säulenordnungs-Diskurs aus dem Zentrum seiner Argumentation verdrängte, plädierte er für eine Synthese aus der griechischen Architektur mit ihren elementaren tektonischen Prinzipien und der gotischen Architektur. Nur in diesen beiden Bauarten, würden sich die tragenden architektonischen Elemente, die freistehenden griechischen beziehungsweise die gotischen Säulen (oder Pfeiler und Dienste, die er auch als Säulen betrachtete) auf eine »ehrliche«, einfache und prägnante Weise zugleich in ihrer Eigenständigkeit ("dégagement") und in ihrer Funktionalität darstellen, welche in den komplizierten »neu-antiken« Gliederungssystemen und ihrer Ornamentik unkenntlich geworden wären. In einem Vergleich St. Peters in Rom mit gotischen Kirchen brachte er seine Wertung der griechischen und gotischen Architektur und seine Vision ihrer Synthese zu einer graeco-gotischen Architektur, wie sie schließlich in den Kolonnadenkirchen seit Jacques-Germain Soufflots Ste. Geneviève (»Panthéon«)⁷⁸⁰ verwirklicht werden sollte, zur Anschauung:

"Ich bezweifle, daß Sankt Peter in Rom Michelangelo soviel Ehre eingebracht hat, wie es die Kolonnade, die vor diesem Tempel plaziert ist, und die diesen Eingang so angenehm und majestätisch macht, seither für ihren Architekten [Giovanni Lorenzo Bernini] getan hat. Man kann sicher sein, daß diese Kirche das schönste Stück Architektur auf der Welt geworden wäre, wenn man sie im Geschmack dieser Kolonnade gebaut hätte. Ihr Erfinder teilte darin offenbar den Geschmack der Alten, die die Säulen außerordentlich liebten und sie so

⁷⁷⁷ Zu Frémin sieh Nyberg 1962, 1963, 1967.

⁷⁷⁸ Krufft 1991, S. 158.

⁷⁷⁹ Zu Cordemoy siehe den grundlegenden Aufsatz von Middleton 1962-1963 sowie Nyberg 1967.

⁷⁸⁰ Grundsteinlegung am 6. 9. 1764, erst 1790 vollendet. Siehe dazu grundlegend Petzet 1961.

gut verwendeten; wahrhaftig, Michelangelo hat sich Ehre gemacht, indem er zur alten [antiken] Architektur zurückkehrte, aber er hätte noch besser daran getan, wenn er zur gleichen Zeit im Gedächtnis behalten hätte, was es Gutes in der Gotik gibt, ich will sagen die »funktionale Eigenständigkeit« [dégagement] und die Strenge der Interkolumnien, die uns so gut gefallen. Wenn die [gotischen] Kirchen, zum Beispiel von Royaumont, von Longpont und von Ste. Croix in Orléans, in der Art, in der sie ausgeführt sind, den Schmuck der alten Architektur hätten [auch Cordemoy mochte die gotische Ornamentik nicht], wären sie nicht von äußerster Schönheit? Kann man sie betreten, so gotisch wie sie auch sind, ohne von Bewunderung ergriffen zu werden und in sich eine gewisse und geheime Freude, vermischt mit Ehrfurcht und Hochachtung zu fühlen, die uns verpflichtet, ihnen unbedingte Anerkennung zu zollen? Und das alles wegen dieser wunderbaren Menge von Säulen - deren Basen direkt auf dem Boden des Erdgeschosses aufsitzen -, die so gut angeordnet ist, daß sie ohne Umschweife auf einen Blick die ganze Größe und die ganze Schönheit dieser Gebäude sehen läßt."⁷⁸¹

Cordemoy hat sein Modell einer graeco-gotischen Architektur nicht in einer Zeichnung veranschaulicht, und ohne die kunsthistorische Erforschung seiner Thesen würde man wahrscheinlich schwerlich etwas Gotisches in Ste. Geneviève erkennen können, da diese Adaption der Gotik sich nicht in einer einzigen genuin gotischen Architektur- oder Ornamentform, sondern rein konzeptuell in der offenen Raumgestaltung äußert. Dennoch waren auf diese höchst abstrakte Weise, wie Georg Germann schrieb, die "Kolonnadenkirchen, so antikisch sie aussehen mögen, [...] gleichsam der Beginn der französischen Neugotik."⁷⁸² Sie sind auch ein Beispiel für eine Form der Assimilation gotischer Architektur durch eine Form der Antikisierung, in welcher die Identität des antikisierten Objekts nahezu vollends aufgelöst wird.

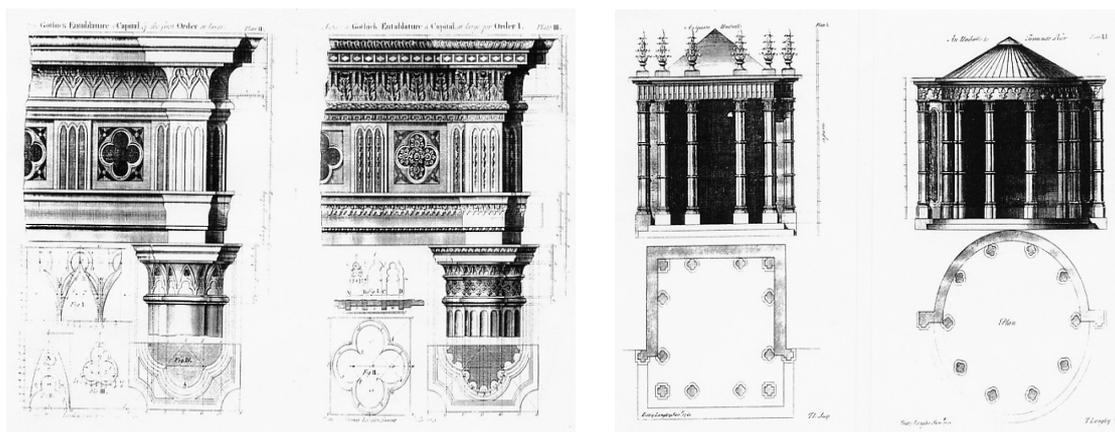


Abb. 73 (links): Batty und Thomas Langley: »Gotische« Gebälke und Kapitelle zweier »gotischer Ordnungen« (links dorische Gotik, rechts ionische Gotik) aus »Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions«, 1742 (1790).
Abb. 74 (rechts): Batty und Thomas Langley: Ein rechteckiger und ein runder »Umbrello« aus »Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions«, 1742 (1790).

⁷⁸¹ "Je doute que Saint Pierre de Rome ait procuré autant d'honneur à Michel Ange qu'en a fait depuis à son architecte la colonnade qui est placée devant ce temple et qui en rend l'entrée si agréable et majestueuse. On peut assurer que cette église auroit été le plus beau morceau d'architecture du monde, si on l'eût batie dans le goût de cette colonnade. Son inventeur étoit apparament en cela du goût des Anciens, qui aimoient extrêmement les colonnes, et qui les mettoient si bien en usage; à la vérité, Michel Ange s'est rendu estimable, d'être rentré dans celui de l'ancienne architecture; mais il auroit été encore davantage, s'il eût retenu en même temps ce qu'il y a de bon dans la Gotique, je veux dire le dégagement, et l'apresté des entrecolonnemens qui nous plaisent si fort. Est-ce que si les églises, par exemple de Royaumont, de Longpont et de Sainte-Croix d'Orléans, de la manière qu'elles sont conduites, avoient les ornements de l'ancienne architecture, ne seroient pas de la dernière beauté? Peut-on y entrer, toutes gotiques qu'elles sont, sans être saisi d'admiration et sentir en soy-même une certaine et secrette joye mêlée de vénération et d'estime, qui nous oblige à leur accorder une entière approbation? Et tout cela, parce que cette prodigieuse quantité de colonnes, dont les bases sont assises immédiatement sur le pavé du rez-de-chaussée, est si bien arrangée, qu'elle laisse voir sans embarras d'un coup d'oeil toute la grandeur et toute la beauté de ces édifices." Cordemoy 1706, S. 174ff. Zit. nach Middleton 1962, S. 284.

⁷⁸² Germann 1974, S. 70.

Eine andere, ebenso radikale aber weniger abstrakte und subtile Form der »Antikisierung« gotischer Architektur zeigen die Entwürfe einer neuen »gotischen« Architektur, genauer gesagt, die wohl überhaupt ersten Entwürfe neugotischer Architektur (»Gothic Revival«),⁷⁸³ die die englischen Architekten Batty und Thomas Langley im Jahr 1742 in ihrem Stichwerk mit dem Titel »Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions« veröffentlichten [Abb. 73, 74]. Batty und Thomas Langley bekunden bereits im Titel, daß sie die vermeintlich regel- und proportionslose gotische Architektur "verbessert" hätten und behaupten im Vorwort, daß diese "Verbesserung" aufgrund einer nach jahrelanger Forschung möglich gewordenen Rekonstruktion der verlorenen alten Regeln erfolgt sei:

"Die Regeln, nach denen die alten Bauten dieses Königreichs errichtet und verziert wurden, waren jahrhundertlang verloren. Ich habe mich deshalb, soweit ich Gelegenheit hatte, über zwanzig Jahre lang unablässig damit beschäftigt, in vielen der ältesten Bauwerke dieses Königreichs Untersuchungen anzustellen, um diese Regeln zu rekonstruieren und zum Wohl der Nachwelt zu veröffentlichen. Ich habe diese Regeln aus meinen Untersuchungen im Hinblick auf solche Entwürfe und Ornamente in der alten Art gezogen, welche in allen Teilen von Privatbauten ausnehmend schön sein werden. Bei den unglücklichen Verwüstungen <durch die Dänen> wurde die Nachwelt nicht allein der sächsischen Bauarten oder Ordnungen beraubt, sondern auch der geometrischen Regeln, nach welchen ihre Bauten im allgemeinen verziert waren."⁷⁸⁴

Bereits der erste Blick auf die Ergebnisse dieser »Rekonstruktion« läßt jedoch unzweifelhaft erkennen, daß hier keinesfalls die "verlorenen Regeln" der gotischen Architektur wiedergefunden wurden und daß die beiden Autoren, wenn überhaupt, nur mit »klassisch« verbundenen Augen danach gesucht haben können. Genau genommen läßt sich bei diesen Entwürfen nicht einmal mehr von einer Antikisierung der Gotik, sondern eher von einer Gotisierung der »neu-antiken« Architektur sprechen. Die Gotik, die in den Zeichnungen Langleys präsentiert wird - hier abgebildet eine reich gotisierend ornamentierte dorisch-»gotische« und eine ionisch-»gotische« Ordnung mit Säulen von dreipaß- beziehungsweise vierpaßförmigem Querschnitt und schwerem (mit den Prinzipien der gotischen Architektur völlig inkompatiblen) Gebälk, dessen Metopen mit Vierpässen ausgefüllt sind -, stellt sich nicht in ihren eigenen charakteristischen architektonischen Prinzipien dar, sondern nur als eine auf »neu-antike« Baukörper applizierte, hauchdünne gotisierende Haut. Auch die Gebäudeentwürfe, wie die beiden hier abgebildeten »Umbrellos« (Gartenpavillons zum Abschluß einer Gartenpartie), paraphrasieren völlig ungotische, genuin »klassische« Tempelformen, die durch die gewirbelten Vierpaßsäulen und die applizierten gotisierenden Ornamente zwar erheblich verfremdet, aber doch nur entfernt gotisch erscheinen.

⁷⁸³ Dobai 1974-1984, Bd. 1, S. 487.

⁷⁸⁴ Aus der Ausgabe von um 1790, zit. in der Übersetzung von Germann 1974, S. 24. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

VI.

Komplexität und Vielfalt als Gewinn und als Problem für das Kunstsystem

VI.1

Die "Freiheit des Geschmacks"

Die Vielfalt der Stile in der Landschaftsgartenbewegung des 18. Jahrhunderts

"Ich werde viel freundlicher mit Dir reden, mein Lieber, obwohl Du keine gotische Architektur magst. Die griechische eignet sich nur für großartige und öffentliche Gebäude. [Ihre] Säulen und all' ihre schönen Ornamente sehen lächerlich aus, wenn man sie in einem Kabinett oder einem Käsekuchenhaus zusammenquetscht. Sie ist gering an Vielfalt und erlaubt keine bezaubernden Unregelmäßigkeiten. Fast ebenso [wie an der Gotik] kann ich mich am *Sbarawaggi* oder dem chinesischen Mangel an Symmetrie erfreuen, ob in Bauten oder in Anlagen und Gärten. Ich bin sicher, wann immer Du nach England kommst, wirst Du entzückt sein von der Freiheit des Geschmacks, von der wir ergriffen sind, und von der Du Dir keine Vorstellung machen kannst! Adieu!"⁷⁸⁵

Aus einem Brief von Horace Walpole an Horace Mann vom 25.2.1750.

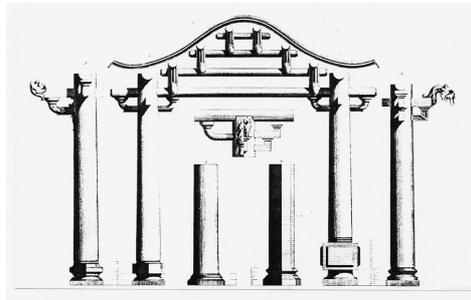


Abb. 75: William Chambers: Chinesische Säulenordnungen aus den »Designs of Chinese Buildings«, 1757.

Nicht nur die gotische Architektur versuchte man seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts durch Regeln und Proportionen »in Ordnung« zu bringen, auch die chinesische. Sir William Chambers, Englands bedeutendster Architekt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts,⁷⁸⁶ war auf einer seiner zahlreichen Reisen auch in China (1748-1749) und stellte dort fest, daß ihn die Prinzipien der chinesischen Architektur an jene der antiken erinnerten - in beiden sah er eine Tendenz zum »Pyramidalen«. Dies bemerkte er in seinem im Jahr 1757 veröffentlichten Werk »Designs of Chinese Buildings«, in welchem er auf einer der einundzwanzig Kupferstichtafeln auch eine chinesische »Säulenordnung« abbildete [Abb. 75]:

"Sowohl in der antiken als auch in der chinesischen Architektur hat die generelle Form fast jeder Komposition eine Tendenz zur pyramidalen Figur: In beiden werden Säulen als Stützen verwendet; und in beiden haben diese Säulen eine Verjüngung und Basen, von denen einige einander sehr ähneln. Der Mäander [„fretwork“] so verbreitet in den Bauten der Alten, ist ähnlich verbreitet in jenen der Chinesen. Der Aufbau des chinesischen Ting unterscheidet sich nicht viel vom Peripteros der Griechen. Das Atrium, der Monopteros und der Peristyl-Tempel sind Gebäudeformen, die einigen in China gebräuchlichen ähneln [...]."⁷⁸⁷

⁷⁸⁵

"I shall speak much more gently to you, my dear child, though you don't like Gothic Architecture. The Grecian is only proper for magnificent and public buildings. Columns and all their beautiful ornaments look ridiculous when crowded into a closet or cheesecake-house. The variety is little, and admits no charming irregularities. I am almost as fond of the *Sbarawaggi*, or Chinese want of symmetry, in buildings, as in grounds or gardens. I am sure, whenever you [434] come to England, you will be pleased with the liberty of taste into which we are struck, and of which you can have no idea. Adieu!" Walpole 1903-1925, Bd. 2 (1903), Nr. 308, S. 433-434.

⁷⁸⁶

Dobai 1974-1984, Bd. 2, S. 527 traf diese Wertung. Zu Chambers siehe die grundlegende Monographie von Harris 1970.

⁷⁸⁷

"In both the antique and Chinese architecture the general form of almost every composition has a tendency

William Chambers, dessen »Designs of Chinese Buildings« und dessen »Dissertation on Oriental Gardening« (1772) zu den in Theorie und Praxis der Gartenkunst des 18. Jahrhunderts erfolgreichsten und meist rezipierten Schriften und Mustervorlagen für die Rezeption des Chinesischen werden sollten, betrachtete die chinesische Architektur mit einer Mischung aus Faszination und Ressentiment, die ihm zwar eine Anerkennung ihrer Qualitäten erlaubte, aber nur eine partielle. Ihren Einsatz in Europa duldeten er nur unter bestimmten Bedingungen:

"Es möge nicht der Eindruck entstehen, es sei meine Absicht, einen Geschmack zu befürworten, welcher dem antiken so tief unterlegen und welcher so sehr ungeeignet für unser Klima ist, aber ein so interessanter Gegenstand wie die Architektur einer der außergewöhnlichsten Nationen im Universum kann einem wahren Liebhaber der Künste einfach nicht gleichgültig sein, und ein Architekt sollte unter keinen Umständen einem so einzigartigen Baustil gegenüber unwissend sein. [...] Obwohl im allgemeinen die chinesische Architektur sich nicht für europäische Zwecke eignet, abgesehen von weitläufigen Parks und Gärten, in welchen eine große Vielfalt von Szenen gefragt ist, oder in sehr großen Palästen, die eine stattliche Anzahl von Wohnungen haben, sehe ich keine Ungehörigkeit darin, einige der untergeordneten im chinesischen Geschmack herzurichten. Vielfalt ist immer reizend, und Neuheit, mit nichts Widersprüchlichem oder Unangenehmem aufgewartet, nimmt manchmal den Platz der Schönheit ein. [...] Die Gebäude der Chinesen sind weder bemerkenswert in ihrer Größe noch im Reichtum der Materialien, dennoch ist da eine Einzigartigkeit in ihrem Stil, eine Genauigkeit in ihrer Proportion, eine Einfalt und manchmal sogar Schönheit in ihrer Form, die sie unserer Aufmerksamkeit empfehlen. Ich betrachte sie als Spielzeuge in der Architektur, und so wie Spielzeuge, was ihre Wunderlichkeit, Niedlichkeit oder Geschicklichkeit der Handwerkskunst angeht, manchmal in den Kuriositätenkabinetten zugelassen sind, so möchte chinesischen Bauwerken manchmal ein Platz zwischen Kompositionen edlerer Art gewährt sein."⁷⁸⁸

Chambers' Versuche, die chinesische Architektur in eine Säulenordnung zu bringen, bekunden sowohl die Ernsthaftigkeit seiner Auseinandersetzung mit der fremden Architektur als auch seinen Loyalitätskonflikt mit dem vitruvianischen Architektursystem, dem er sich zutiefst verpflichtet fühlte. Andere Architekten, wie etwa die Langleys, William und John Halfpenny, Charles Over oder Paul Decker, nahmen diese Verpflichtung weit weniger ernst und konnten sich den neuen, sich ausdifferenzierenden Geschmacksbedürfnissen ihrer Zeitgenossen ohne größere Ressentiments öffnen - aber auch sie konnten letzten Endes ihre vitruvianischen Prinzipien nicht verleugnen. In ihren in den Jahren 1752 und 1753 veröffentlichten Musterbüchern »Chinese and Gothic Architecture properly Ornamented«, »The Country Gentleman's Pocket Companion and Builder's Assistant, for Rural Decorative Architecture« und anderen⁷⁸⁹ bildeten Vater und Sohn Halfpenny Entwürfe, Grundrisse und Aufrisse, für Lauben, Tempel, Pavillons, Hütten, Grotten und sonstige kleine "ländliche" Bauten ab [Abb. 76, 77], und zwar im, wie es bereits im Titel des Werks von 1753 heißt, "augustinischen, gotischen und chinesischen Geschmack". Ihren Entwürfen sind

to the pyramidal figure: In both, columns are employed for support; and in both, these columns have diminution and basis, some of which bear a near resemblance to each other; fretwork, so common in the buildings of the antients, is likewise very frequent in those of the Chinese; the disposition observed in the Chinese Ting is not much different from that in the Peripteros of the Greeks; the Atrium, and the Monopteros, and Prostyle temples, are forms of building that nearly resemble some used in China [...]" Chambers 1757, Preface, S. 2.

⁷⁸⁸ "Let it not be suggested that my intention is to promote a taste so much inferior to the antique, and so very unfit for our climat: but a particular so interesting as the architecture of one of the most extraordinary nations in the universe cannot be a matter of indifference to any true lover of the arts, and an architect should by no means be ignorant of so singular a stile of building. [...] Though, generally speaking, Chinese Architecture does not suit European purposes; yet in extensive parks and gardens, where a great variety of scenes are required, or in immense palaces, containing a numerous series of appartments, I do not see the impropriety of finishing some of the inferior ones in the Chinese taste. Variety is always delightful; and novelty, attended with nothing inconsistent or disagreeable, sometimes takes the place of beauty. [...] The buildings of the Chinese are neither remarkable for magnitude or richness of materials; yet there is a singularity in their manner, a justness in their proportion, a simplicity, and sometimes even beauty, in their form, which recommend them to our notice. I look upon them as toys in architecture; and as toys are sometimes, on account of their oddity, prettytness, or neatness of workmanship, admitted into the cabinets of the curious, so may Chinese buildings be sometimes allowed a place among compositions of a nobler kind." Chambers 1757, Vorwort.

⁷⁸⁹ Halfpenny 1752, 1752a, b, c; 1756 [1753].

ausführliche Anleitungen für Handwerker, sowie detaillierte Aufstellungen der Baukosten, "von fünfundzwanzig bis hundert Pfund" - in dieser Zeit beträchtliche Summen - beigegeben. Die dort abgebildeten Bauten sind nicht nur, wie es der Titel andeutet, fein säuberlich nach Bauarten sortiert, sondern sie präsentieren diese zugleich auch in beinahe jedem einzelnen Bau vereint. Die meisten Entwürfe, welche nun allerdings nicht mehr nur aus bloßen, auf antikisierende Baukörper applizierten Ornamentfolien entwickelt sind, sondern häufiger die fremde Bauform auch in ihrer Gesamtheit rezipieren, zeigen Mischformen der fremden Bauarten, so auch die hier abgebildeten, welche chinesische (geschweifte und gewellte Dachform, Drachenzüge, Glöckchen), gotische (Fialen, Krabben) und auch maurische (Eselsrückenbögen) Formenklischees miteinander kombinieren. Die Vermischung der heterogenen Bau- und Ornamentformen gibt zu erkennen, daß die Autoren zwischen den einzelnen Bauarten kaum mehr unterschieden, sie waren ihnen gleichwertig und gleichgültig.

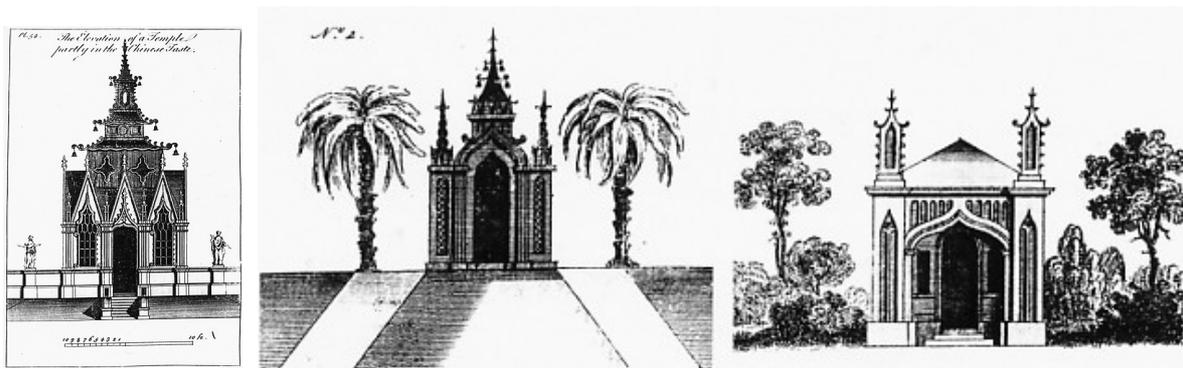


Abb.76 (links): William und John Halfpenny: Chinesisch-gotischer Gartentempel aus Halfpenny 1752.
 Abb. 77: William und John Halfpenny: Chinesisch-maurischer (Mitte)
 und (rechts) maurisch-gotischer Gartentempel aus Halfpenny 1752.

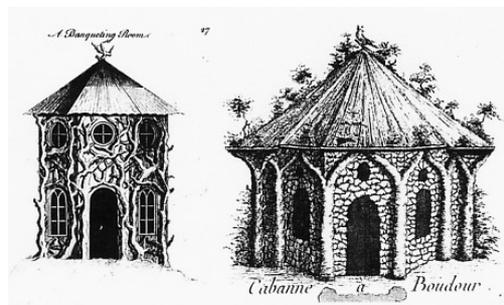


Abb. 78: Charles Overs: Ein »Bankettraum« aus Feuerstein, Ästen und Wurzeln. Kupferstiche aus Overs
 »Ornamental Architecture in the Gothic, Chinese and Modern taste«, 1758. [

Charles Overs »Ornamental Architecture in the Gothic, Chinese and Modern taste« (1758) und Paul Deckers »Gothic Architecture« (1759) erweiterten das Spektrum der von den Halfpennys vorgestellten Gebäudetypen beträchtlich, und sie fügten den bisher genannten Bauarten auch noch einen neuen Konstruktions- und Wirkungsmodus hinzu, indem sie betonten, daß viele von ihren Entwürfen auch mit Feuerstein, mit Ästen, Zweigen und Wurzeln von Bäumen ausgeführt werden könnten [Abb. 78]. In dieser Form rustikaler Architektur äußerte sich ein weiterer der verschlungenen Wege zur Rehabilitierung der gotischen Architektur, der diesmal über ihre Antikisierung durch die architekturtheoretische Mimesislehre führte: Die Auffassung der Architektur als naturnachahmende Kunst, die in Vitruvs Beschreibung der »Urhütte« ihren Ursprung hatte, gewann im Verlauf der Erforschung sowohl der griechischen als auch der gotischen Architektur eine neue Aktuali-

tät.⁷⁹⁰ In seinem »Essai sur l'Architecture« (1753) versuchte der Jesuit Marc-Antoine Laugier, wie sein Vorbild Cordemoy ein Laie auf dem Gebiet der Architekturtheorie, die Architektur auf ihre elementaren konstruktiven Prinzipien von Stütze und Last zurückzuführen. Diese Prinzipien sah er in der Urhütte [Abb. 79] angelegt, einer einfachen Konstruktion aus Baumstämmen (Säulen), in deren Gabelungen starke Äste (Gebälk) gelegt und befestigt waren. Die Urhütte war also nicht aus Wänden, sondern aus »freistehenden Säulen« konstruiert, und diese ursprüngliche, »wandlose« architektonische Konstruktion konnte nach Laugier sowohl in der griechischen als auch in der gotischen Architektur wiedergefunden werden. Auf diesem Denken hatte auch Cordemoys Modell einer graeco-gotischen Architektur beruht. Die in der Architekturrezeption schon lange zuvor verbreitete Assoziation des gotischen Kirchenraumes mit einem Waldstück - die Bäume (Stützen) vereinigen sich in ihren Kronen zu Gewölben - wurde im 18. Jahrhundert immer populärer und erhielt am Ende des Jahrhunderts gar eine »naturwissenschaftliche« Begründung durch ein Experiment von James Hall, welches dieser in seinem Buch »On the Origin and Principles of Gothic Architecture« (1798) ausführlich beschrieb [Abb. 80].⁷⁹¹

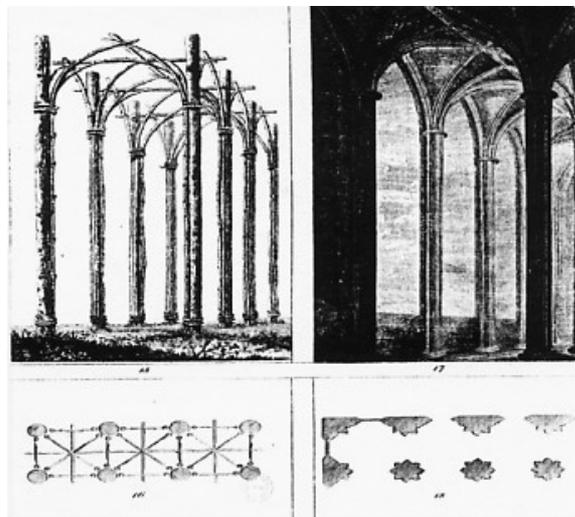


Abb. 79 (links): Charles Eisen: »Die Urhütte«. Titelkupfer der zweiten Auflage von Marc-Antoine Laugiers »Essai sur l'Architecture«, Paris 1755.

Abb. 80 (rechts): James Halls Experiment zur natürlichen Entstehung der gotischen Architektur. Illustration aus Halls »On the Origin and Principles of Gothic Architecture«, 1798. [Baltrusaitis 1984, S. 96] "Man ging folgendermaßen vor: In zwei Reihen im Abstand von 1,20 , pflanzte man Eschenstämmen, die dann mit 3 m langen Weidenstöcken, wie mit einem Bündel kleiner Säulen, kantoniert wurden. Oben befestigte man dann die Weidenstöcke so, daß sie ein gotisches Gewölbe bilden konnten. Für die Bedeckung nahm man Stroh. In diesem Kirchenschiff konnte man auf und ab gehen, und diese Miniaturkirche besaß einen Chor und ein Querhaus. Das Portal war eine Nachbildung des Portals von St. Mary in Beverly. Das Maßwerk der Fenster aus gespaltenen Zweigen bildete die charakteristischen Formen genau nach. Acht Weidenruten formten ein paar Schritte entfernt die (6 m hohe) Kirchturmspitze, die dem Kirchturm von Bunny in Nottinghamshire glich. Das Werk wurde im Winter 1792-1793 vollendet. Im Frühling begann das Gebäude zu knospen, und die Blätter traten an eben den Stellen hervor, wo man sie sonst in Stein gemeißelt findet." [Baltrusaitis 1984, S. 95]

Die hier zitierten Werke gehören zu einer besonderen Kategorie der sich seit der Mitte des Jahrhunderts in England und etwas später auch auf dem Kontinent geradezu explosionsartig vermehrenden Architekturpublikationen. Sie dienten, wie auch diejenigen Frémins und Cordemoys, nicht mehr zur Selbstprofilierung in den inneren akademischen Zirkeln des Kunstsystems. Sie richteten sich direkt an den Architektur-»Konsumenten«, an den nicht selbst »erfindenden«, sondern bloß ausführenden Architekten, an den Bauunternehmer, an den Handwerker und an den Bau-

⁷⁹⁰ Zur »Urhütte« siehe den grundlegenden Aufsatz von Gaus 1971.

⁷⁹¹ Siehe dazu Gaus 1971, S. 28 und Baltrusaitis 1984, S. 95-98.

herren (besonders auch in den Kolonien) und an deren unterschiedliche Geschmacksbedürfnisse. Sie waren Musterbücher, Kataloge mit Architekturvorlagen, aus denen die Konsumenten nach ihren privaten Bedürfnissen, nach ihrem subjektiven Geschmack und nach ihrem Geldbeutel auswählen konnten. Und sie waren von Architekten verfaßt, die Gottfried Semper später polemisch als "Privatstilerfinder" bezeichnen sollte. Die meisten dieser Werke, die oft nur wenig Text enthielten, waren weder »wissenschaftlich«, noch aus eigener antiquarischer oder »ethnologischer« Absicht und Arbeit entstanden, sie waren auch nicht um historische und kulturelle Erforschung und Authentizität, sondern einzig darum bemüht, die aus den antiquarischen Werken, der Reiseliteratur oder der eigenen Anschauung gewonnenen fremden Architekturformen für europäische Bedürfnisse zeitgemäß umzuformen und für einen mühelosen Konsum »mundgerecht« herzurichten. Sie waren, wie bereits bemerkt, das architektonische Äquivalent zu einem Phänomen, das man im Bereich von Malerei und Plastik als »Vorratskunst« bezeichnen kann. Der Kundenkreis, der die genannten Muster in Bauten ausführen ließ, setzte sich hauptsächlich aus dem finanzstarken Landadel und dem gehobenen Finanzbürgertum zusammen, aus Leuten, die große Landsitze besaßen, die sie mit vielen kleinen Bauten möblieren und zu Landschaftsgärten ausgestalten wollten.



Abb. 80: Matteo Ripa: Pi-shu Shan-chuang, der Kaiserliche Sommerpalast in Jehol. Kupferstich. 1713.

Die englische Landschaftsgartenbewegung war die neu entwickelte Kunstform einer Gesellschaftsschicht, die sich die Opposition gegen die alten Normen und Regeln - nicht in erster Linie die künstlerischen, sondern die gesellschaftspolitischen - geradezu zum Programm gemacht hatte. Die sozialpolitischen und moralphilosophischen Implikationen dieser seit etwa 1715 zunächst von Moralphilosophen, Schriftstellern und Dichtern und vom Handels- und Finanzbürgertum (»Whigs«) in Opposition zur Feudalaristokratie (»Tories«) eingeleiteten und getragenen Bewegung hat Adrian von Buttlar, dem eine bis heute vorbildliche Erforschung des englischen Landsitzes und der Landschaftsgartenkunst als "Symbol eines liberalen Weltentwurfs" zu verdanken ist,⁷⁹² in einer Analogie des Dichters Alexander Pope verkörpert gesehen. Für Pope war die Gartenkunst in ihren zwei entgegengesetzten Formen - der »klassischen französischen« (André Le Nôtre), die selbst die Natur den Regeln der Architektur unterjocht hatte, um sie in das absolute, hierarchisch ausstrahlende Ordnungsgefüge des Sonnenkönigs einzupassen, und der im Entstehen begriffenen englischen, die der Natur bis auf wenige, behutsame Korrekturen ihren Lauf lassen wollte - ein Sinnbild einander entgegengesetzter Gesellschaftsmodelle, in welchen auf der einen

⁷⁹²

Buttlar 1980, 1982, 1989.

Seite eine strenge Hierarchie, Unterdrückung und Unfreiheit und auf der anderen Seite individuelle, selbstbewußte und selbstbestimmte Freiheit herrschten. Pope konzentrierte und veranschaulichte diese Gegensätze in den Metaphern vom "durch die Etikette zurechtgestutzten Höfling", dem er den natürlich gewachsenen Baum als "Sinnbild des freien Menschen in seiner natürlichen Entfaltung" entgegensetzte, "»edler als ein Monarch in seinem Krönungsornat«."⁷⁹³ Um diese freiheitliche Ideologie künstlerisch zu verwirklichen, suchte man zunächst nach einem Gestaltungsprinzip, das es ermöglichte, Unregelmäßigkeit und Unordnung als etwas Positives, Angenehmes und Erfreuliches darzustellen, und man glaubte dieses Prinzip in der chinesischen Gartenkunst gefunden zu haben, deren Beschreibungen und Bilder man aus der Reiseliteratur des 17. Jahrhunderts und vor allem aus den 1713 veröffentlichten Kupferstichen des Missionars Matteo Ripa nach den Kaiserlichen Sommergärten in Jehol [Abb. 80] kannte.⁷⁹⁴ Das Fehlen jeglicher Ordnung und jeglicher Regeln, das man bisher als wesentliches Charakteristikum der chinesischen Kunst betrachtet und entschieden abgelehnt hatte, erfuhr nun eine Umdeutung und Umwertung ins Positive und fand als positives Prinzip von Regellosigkeit und Unordnung Anerkennung bei jenen Oppositionellen, die daran interessiert waren, den bestehenden europäischen Ordnungen ihre Anerkennung zu entziehen. Der Philosoph und Politiker Sir William Temple, der selbst in China war und dessen Gärten sehen konnte, hat wahrscheinlich als erster das ihnen vermeintlich zugrunde liegende »Unordnungsprinzip«, welches bereits in den weiter oben zitierten Beschreibungen Johan Nieuhofs zum Ausdruck gekommen war, namentlich erwähnt. In seinem Traktat »Über die Gärten Epikurs« (1692), in dem sowohl sein Unbehagen an der strengen »französischen« Ordnung, in England »Grand Manner« genannt,⁷⁹⁵ als auch seine Zweifel an der künstlichen Herstellbarkeit einer »natürlichen« Unordnung deutlich werden, schrieb er:

"Es mag andere, ganz unregelmäßige Gartenformen geben, und sie könnten, soweit ich sehe, schöner sein als alle anderen; doch hätten sie diese Schönheit dann einer außerordentlichen natürlichen Lage oder einer großen Anstrengung der Phantasie oder der Urteilskraft in der Planung zu verdanken, die zwar eine Anlage aus vielen unsymmetrischen Teilen erstehen läßt, welche als Ganzes dennoch sehr wohltuend wirken könnte. Ich habe mancherorts etwas davon gesehen; und mehr noch habe ich von anderen darüber gehört, die lange unter Chinesen gelebt haben, einem Volk, dessen Denkungsart von der unseren in Europa ebenso weit entfernt zu sein scheint wie sein Land. Bei uns zieht die Baukunst und die Gartenkunst Schönheit vor allem aus bestimmten Proportionen, aus Symmetrie und Einheitlichkeit; unsere Wege und Bäume sind so ausgerichtet, daß sie einander in exakten Abständen antworten. Die Chinesen aber verachten diese Art der Anlage und sagen, daß jedes Kind, welches nur bis hundert zählen kann, in der Lage sei, Wege anzulegen mit schnurgerade ausgerichteten Bäumen, einer immer schön [15] gegenüber dem anderen, und in jeder ihm beliebigen Länge und Ausdehnung. Doch die größten Möglichkeiten ihrer Vorstellungskraft verwenden sie auf das Ersinnen von Figuren, deren Schönheit das Auge besonders entzücken soll, obwohl es ihnen an jener Ordnung oder Komposition der Teile mangelt, die jedermann leicht erkennen könnte. Wir haben zwar kaum eine Ahnung von dieser Art Schönheit, aber die Chinesen besitzen sogar ein eigenes Wort, um sie auszudrücken; wo sie ihnen auf den ersten Blick ins Auge fällt, sagen sie, das *Sharawadgi* sei schön oder bewundernswert, oder sie gebrauchen sonst einen Ausdruck der Hochschätzung. Und wer immer die Stickereien auf den kostbaren indischen Gewändern betrachtet hat, oder die Malereien auf den schönsten ihrer Wandschirme und Porzellane, der wird feststellen, daß deren Schönheitsprinzip stets von dieser Art ist, nämlich ohne feste Ordnung. - Doch würde ich schwerlich jemandem raten, Versuche für Gartenformen dieser Art zu unternehmen. Das wäre für unsere ungefügen Hände ein zu schwieriges Unterfangen; und würden sie auch viel Ehre einlegen, gelänge ihnen dieses Abenteuer wohl, so würde sie mehr Hohn erwarten, wenn es mißlänge; und dies wäre zwanzig zu eins der Fall!"⁷⁹⁶

⁷⁹³ Buttlar 1980, S. 11-12. Siehe auch Buttlar 1982, S. 140-145: "Der »natürliche« Garten als Freiheitssymbol".

⁷⁹⁴ Ein Exemplar dieser Sammlung von Kupferstichen, die nach den Tuschzeichnungen des chinesischen Künstlers Shên Yü gestochen waren [Berlin 1973, S. 354, R 1a, R 1b], besaß Lord Burlington. Buttlar 1982, S. 61.

⁷⁹⁵ Buttlar 1980, S. 24.

⁷⁹⁶ Aus William Temple: Upon the Gardens of Epicurus (1685, erstmals veröffentlicht in Teil II seiner *Miscellanea*, London 1692). In: Ders.: Works. London 1757, Bd. 3, S. 229-230. Zit. in der Übersetzung von Pevsner 1971a, S. 14-15.

Hinter dem Begriff »Sharawadgi«, der nicht der chinesischen Alltagssprache entstammt, hat man bisher eine Ableitung vom chinesischen »sa-ro-(k)wai-chi« vermutet, welches "nicht regelmäßig sein" oder "die Eigenschaft, durch lässige und ungeordnete Anmut eindrucksvoll und überraschend zu sein" bedeuten kann.⁷⁹⁷ Der Moralist und Protagonist der neuen Gartenkunst Joseph Addison griff in seinem Artikel »On the Pleasures of the Imagination« (1712) in der Zeitschrift »Spectator« William Temples Ausführungen über die chinesischen Gärten und »Sharawadgi« auf:

"Schriftsteller, die uns eine Darstellung von China gegeben haben, berichten, daß die Bewohner jenes Landes uns Europäer verlachen, weil wir unsere Pflanzen nach Regel und Linie anlegen. Sie sagen nämlich, daß ein jeder Bäume in regelmäßigen Reihen und einheitlichen Figuren setzen kann. Sie hingegen bemühen sich, mehr Geist in solcherlei Werken zu zeigen, und deshalb verschleiern sie stets die Kunstmittel, von denen sie sich bestimmen lassen. Allem Anschein nach haben sie in ihrer Sprache einen Begriff, mit dem sie jene besondere Schönheit einer Anlage zum Ausdruck zu bringen vermögen, die bereits auf den ersten Blick die Phantasie herausfordert, ohne daß man dabei entdecken könnte, woher dieser angenehme Effekt rührt."⁷⁹⁸

In beiden Zitaten wird deutlich, daß sowohl »Sharawadgi« selbst, als ein, wie Addison meinte, unerkennbares, weil sich selbst verschleiernendes Gestaltungsprinzip, als auch das europäische Wissen um »Sharawadgi« allzu unscharf waren, als daß dieses den Europäern eine konkrete Anleitung zur gezielten künstlerischen Herstellung einer natürlich anmutenden Unordnung hätte sein können. Doch nachdem man meinte, im »Sharawadgi« einen Begriff für ein den europäischen Gestaltungsprinzipien entgegengesetztes gefunden zu haben, war der Blick für vermeintliche Unregelmäßigkeiten und Unordnungen auch im europäischen Kunstsystem geschärft, und man glaubte nun gar solche, dem »Sharawadgi« entsprechende Prinzipien bereits in den Beschreibungen der Gärten des Plinius erkennen zu können: Robert Castell gliederte in seinem Lord Burlington gewidmeten Buch über »The Villas of the Ancients Illustrated« (1728) die antike Gartenkunst in drei verschiedene Gartentypen. Als frühesten betrachtete er den noch kaum kultivierten Garten, darauf folgte für ihn der architektonisch-geometrische und auf diesen als dritter ein Typus, welcher mit den Mitteln der Kunst die rurale Nachlässigkeit und Unregelmäßigkeit der Natur nachgeahmt hätte. Diesen dritten Typus verglich er mit den chinesischen Gärten und verlieh damit, wie Adrian von Buttlar meinte, dem Prinzip des »Sharawadgi« "die Autorität der klassischen Antike".⁷⁹⁹ Neben der Umkehrung der negativen Bewertung der Unordnung des »Sharawadgi« durch Temple und Addison ins Positive,⁸⁰⁰ stellt Castells »Entdeckung« von »Sharawadgi« in der römischen Antike eine weitere Variante der Integrationsformen fremder Kunst dar: man stellte fremde Kunstprinzipien in die eigene Tradition, indem man sie als verborgene, aber längst vorhandene Prinzipien der eigenen Kunst »wiederentdeckte«.

Wegen der zu seinem Wesen gehörenden undefinierbarkeit erwies sich das Unordnungsprinzip des »Sharawadgi« für die strukturelle Konzeption des neuen »natürlichen« Gartenstils als nicht praktikabel.⁸⁰¹ Auch wurde die »Unregelmäßigkeit um jeden Preis« als Überreaktion und die bloße "Negation barocker Strukturprinzipien"⁸⁰² zur Repräsentation der eigenen Befindlichkeiten und Absichten als eine bloße Negativdefinition und damit als nicht ausreichend konstruktiv er-

⁷⁹⁷ Chang 1930; Lovejoy 1948a, S. 111; Pevsner/Lang 1971, S. 41-42.

⁷⁹⁸ Addison im »Spectator«, N^o 414, June 25, 1712. Zit. in der Übersetzung von Pevsner 1971a, S. 18.

⁷⁹⁹ "By the accounts we have of the present Manner of Designing in China, it seems as if from the two former Manners a Third had been formed, whose Beauty consisted in a close Imitation of Nature; where, tho' the Parts are disposed with the greatest Art, the Irregularity is still preserved; so that their Manner may not improperly be said to be an artful Confusion, where there is no Appearance of that Skill which is made use of, their Rocks, Cascades, and Trees, bearing their natural Forms." [Zit. nach] Buttlar 1982, S. 61.

⁸⁰⁰ Diese Verfahrensweise wird später besonders in der Rezeption der »tribal objects« von den Künstlern der »klassischen Moderne« praktiziert werden.

⁸⁰¹ Buttlar 1982, S. 60-63: "Gescheitertes Sharawadgi".

⁸⁰² Buttlar 1982, S. 62. Zur parallelen Entwicklung in Frankreich vgl. Dennerlein 1981.

kannt. Selbst Horace Walpole, der sich seit 1748 mit der Errichtung seines neugotischen Landsitzes »Strawberry Hill« beschäftigte und dem »Sharawadgi« zunächst eher zugeneigt war, äußerte sich bald kritisch. In seiner zwischen 1750 und 1770 verfaßten,⁸⁰³ aber erst 1780 veröffentlichten »History of the Modern Taste of Gardening« schrieb er:

"Es ist wahr, wir haben neuerdings, so wie schon Sir William Temple, viel von der Unregelmäßigkeit und den Nachahmungen der Natur in den Gärten oder Landsitzen der Chinesen gehört. Das erste ist gewiß wahr: Sie sind ebenso grillenhaft und unregelmäßig als Europäische Gärten steif, einförmig und ohne Abwechslung sind; aber was die Natur betrifft, so scheint sie bei ihnen eben so sehr vermieden zu sein wie in den gleichseitigen und länglichten Vierecken und geraden Linien unserer Voreltern. Ein künstlicher steilrechter Felsen, der auf einmal aus einer platten Fläche hervorspringt und mit nichts verbunden, oft an verschiedenen Stellen mit ovalen Löchern durchbohrt ist, kann nicht mehr Anspruch darauf machen, für natürlich gehalten zu werden, als eine abgemessene Terrasse oder [37] ein Parterre."⁸⁰⁴

"Die Franzosen haben neuerdings unseren Stil in Gärten angenommen, aber da sie lieber entfernteren Nebenbuhlern verpflichtet sein wollen, so leugnen sie uns das halbe Verdienst oder vielmehr die Originalität der Erfindung ab, indem sie die Entdeckung den Chinesen zuschreiben und unseren Geschmack in der Gartenkunst *le goût Anglo-Chinois* nennen. Ich glaube in dem obigen gezeigt zu haben, daß dies ein Irrtum ist, und daß die Chinesen zu dem einen äußersten der Abgeschmacktheit gegangen sind, so wie die Franzosen [39] und das ganze Altertum zu dem anderen, da beide gleich weit von der Natur abstehen: steife Regelmäßigkeit ist gerade der entgegengesetzte Punkt von fantastischen Scharawadgi's."⁸⁰⁵

Auch wenn die Adaption von »Sharawadgi« mißglückte, so blieb doch der sich erst entwickelnde, noch traditionslose Landschaftsgarten ein prinzipiell oppositionelles, antitraditionelles und daher für neue beziehungsweise fremde Formen besonders offenes System. Zudem bestand sein Hauptanliegen auch gerade darin, ein solches offenes System darzustellen und seine Vorzüge zu propagieren. Neue und fremde, bisher unzulässige Formen konnten in ihm besser integriert und assimiliert werden als in bereits vollständig und fest durchstrukturierten alten Systemen. Nachdem »Sharawadgi« als strukturelles Prinzip nicht mehr in Frage kam, »erfanden« die Protagonisten des Landschaftsgartens ein eigenes, neues Gestaltungs- und Ordnungsprinzip: Sie suchten nach "idealen Urbildern (images)"⁸⁰⁶ der Natur und der Vergesellschaftung und fanden sie in den geschriebenen und gemalten Bildern idealer und utopischer Natur- und Kulturzustände.⁸⁰⁷ Diese Bilder versuchten sie nach den Kompositionsprinzipien des zweidimensionalen Tafelbildes und des Bühnenbildes in ihren Gärten dreidimensional nachzubauen, um dadurch ihre Weltanschauung darzustellen und den Rezipienten für diese einzunehmen.⁸⁰⁸ Solche Bilder, genannt »scenes« (»scènes«, »Szenen«) oder »pictures« (»tableaux«, »Bilder«), bestanden aus natürlichen Elementen (Landschaft, die zum Teil jedoch künstlich angelegt wurde) und kulturellen Elementen (Architektur, Skulptur und andere tote oder lebende »Staffage«).⁸⁰⁹ Sie waren nicht mehr, wie etwa noch in Versailles, auf das Hauptgebäude (Schloß, »House«) "herrschaftszentriert"⁸¹⁰ und in allen ihren einzelnen, hierarchisch einander untergeordneten und durch Haupt- und Nebenalleen und -kanäle streng von ein-

⁸⁰³ Zur Textgeschichte siehe Dobai 1974-1984, Bd. 2, S. 285.

⁸⁰⁴ Walpole 1994, S. 36-37.

⁸⁰⁵ Walpole 1994, S. 38-39.

⁸⁰⁶ Buttlar 1982, S. 62.

⁸⁰⁷ Zu den geschriebenen und gemalten Vorbildern siehe Maisak 1981.

⁸⁰⁸ Zum Kompositionsprinzip der »Bildhaftigkeit« siehe Buttlar 1982, besonders S. 63-83; Herzog 1989, S. 122-172; Buttlar 1990.

⁸⁰⁹ "Um ihr [der Gartenkunst] mehr Leben und Interesse mitzuteilen schlägt Watelet [1774] vor, bey den Tempeln, Altären, Triumphbögen Pantomimen erscheinen zu lassen, die, nach dem Costume gekleidet, Ceremonien nachahmten, opferten, tanzten. Wenn diese Idee vielleicht zu spitzfindig und von der Bestimmung eines Gartens zu entfernt scheint; so möchte dagegen die Anstellung arkadischer Beschäftigungen und Feste mehr gartenmäßig seyn." Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 146. Zu den "arkadischen Beschäftigungen und Festen" siehe Herzog 1989, S. 32; zu den »Ziereremiten« siehe Sitwell 1995, S. 33-53: "Von Uralten und Schmuck-Eremiten".

⁸¹⁰ Ich übernehme diesen Schlüsselbegriff von Jutta Held 1990.

ander abgegrenzten Teilen immer auf dieses Hauptgebäude bezogen, sondern, jedes für sich selbst bestehend, auf dem weiten Gartengelände verstreut und nur durch einen mäandernden Gürtelweg (»belt-walk«, »circuit«),⁸¹¹ welcher den Gartenrundgang keineswegs streng kanalisierte, sondern auch Abschweifungen erlaubte, zur »Bildergalerie« locker miteinander verbunden.⁸¹² Was sich scheinbar so einfach zusammenfassen läßt, war in Wirklichkeit ein komplexer Entwicklungsprozeß, in welchem viele Faktoren zusammenkommen mußten, um den Landschaftsgarten zur raffiniertesten und »fortschrittlichsten« Kunstform des 18. Jahrhunderts und zur Wiege des künstlerischen Stilpluralismus werden zu lassen. Nur einige wesentliche dieser Faktoren, die man erst in den letzten zwanzig Jahren gründlich zu erforschen begonnen hat, können hier angesprochen werden.

Um ihr moral- und gesellschaftsphilosophisches Denken nicht nur veranschaulichen, sondern damit auch den Rezipienten beeinflussen zu können, und um ihre Botschaft durch die Verknüpfung mit Emotionen besonders wirkungsvoll zu vermitteln, mußten die Landschaftsgartenkünstler über genaue Kenntnisse der ästhetischen beziehungsweise psychischen Wirkung von Natur- und Kunstgegenständen auf den Menschen verfügen. Die Voraussetzungen hierfür waren seit dem Ende des 17. Jahrhunderts mit der von England ausgehenden Philosophie des Sensualismus und seiner Lehre von den Assoziationen geschaffen worden, deren Erkenntnisse im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts auch in die kontinentale Kunsttheorie einzufließen begannen⁸¹³ und die bereits in der »Querelle des Anciens et des Modernes« vorgenommenen Relativierungen der Regeln der Kunst weiter fortschreiten ließen. In seinen 1719 erschienenen »Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture« sah der Abbé Jean-Baptiste Du Bos die Qualität eines Kunstwerks ausdrücklich nicht mehr in erster Linie in der Vollkommenheit seiner Befolgung der Regeln und seines Vermögens zur Nachahmung der Natur, sondern in der Vollkommenheit seiner Wirkung auf die Sinne des Rezipienten, in dessen Psyche sich die Sinneseindrücke zu einer »Bewegung« vereinigen würden, deren Intensität für Du Bos und seine geistigen Nachfolger nunmehr den entscheidenden Maßstab für die Güte des Kunstwerks darstellte. "Denn", so schrieb Du Bos, "das erste Ziel der Dichtung und der Malerei ist es, uns zu rühren. Die Gedichte und Gemälde sind nur in dem Maße gute Werke, in dem sie uns bewegen und fesseln."⁸¹⁴ Die Forderung, die emotionalen und emotionalisierenden Potenzen des Kunstwerks zu erkennen und bei der Herstellung neuer Kunstwerke auszuschöpfen, setzte sich auch in der Architektur und in der Landschaftsgartenkunst durch.

Christian Cay Lorenz Hirschfeld behandelte in seiner »Theorie der Gartenkunst« (1779-1785),⁸¹⁵ die man mit Dora Wiebenson als "letzte, umfassende und wahrscheinlich endgültige [zeitgenössische] Stellungnahme" zur gesamten europäischen Landschaftsgartenbewegung auffassen kann,⁸¹⁶ die »Wirkungen« und »Bewegungen«, die die Gartenkunst auslösen könne, auf nahezu siebzig Seiten.⁸¹⁷ Für Hirschfeld setzten sich die Wirkungen der Gartenbilder aus dem Zusammenspiel der aufeinander abgestimmten "Charaktere" von Landschaft und Architektur zusammen, wo-

⁸¹¹ Buttlar 1982, S. 81.

⁸¹² Die Analogie zwischen Landschaftsgarten und Bildergalerie war weitverbreitet. Siehe dazu Herzog 1989, S. 31 u. S. 213, Anm. 100.

⁸¹³ Siehe hierzu ausführlicher Herzog 1989, S. 119-122.

⁸¹⁴ "Puisque le premier but de la Poésie et de la Peinture es de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent." Du Bos 1967, Bd. 2, S. 339.

⁸¹⁵ Zu Hirschfeld und seine »Theorie der Gartenkunst« siehe Schepers 1980.

⁸¹⁶ "[...] one final, comprehensive, and probably definitive statement on the picturesque garden [...]". Wiebenson 1978, S. 79.

⁸¹⁷ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 161-230, wobei er sich hauptsächlich und ausdrücklich auf Henry Homes (Lord Kames) »Elements of Criticism« (1762-1765) bezieht, in welchen dieser auch die nach dem Assoziationsprinzip verbundenen psychologischen Elemente eines Kunstwerks untersucht.

bei den Landschaftscharakteren bestimmte Bauformen und "Bauarten" oder "Baukünste" - das Wort »Stik« benutze er nicht - zugeordnet waren: "Der Charakter jeder Scene bestimmt, welches Gebäude ihr angemessen ist".⁸¹⁸ Der Autor nennt vier Charaktere, die im Garten dargestellt und nachfühlbar gemacht werden sollten, und ordnet ihnen bestimmte Gebäudeformen zu:⁸¹⁹ 1. das "Angenehme" (mit kleinen rustikalen und regellosen Architekturen, aber auch mit Tempeln nach »klassischem« Vorbild);⁸²⁰ 2. das "Melancholische" (mit Einsiedeleien, gebaut unter " Vernachlässigung der Verhältnisse der Baukunst",⁸²¹ mit griechischen Tempeln und gotischen Ruinen); 3. das "Romantische" (mit Höhlen, Grotten und Architekturen einer "Bauart", die "seltsam, regellos, abweichend von dem gewöhnlichen Gepräge und den angenehmen Verhältnissen der griechischen Architektur seyn" sollte,⁸²² wozu gotische und maurische Architekturen und insbesondere gotische Ruinen aber letztlich auch wiederum griechische Tempel gezählt wurden); 4. das "Feierliche" (mit "bejahrten Bergschlössern und Thürmen [...] Ruinen von majestätischen Gebäuden"⁸²³ und wiederum Tempeln und Einsiedeleien). Die Überschneidungen in den Zuordnungen von Landschafts- und Architekturcharakteren lassen erkennen, daß es sich bei diesen Kontextualisierungen nicht um fest kanonisierte,⁸²⁴ sondern lose Verknüpfungen mit unbedingt notwendigen Unschärfen handelte. Nur diese Unschärfen ließen der subjektiven Einbildungskraft des Rezipienten Raum für eigene Assoziationen, von denen die in ihm entstehenden Wirkungen letztlich abhängen.

In Hirschfelds Zuordnungen bestimmter Formen zu bestimmten Charakteren scheinen immer noch die antiken und »neu-antiken« Prinzipien des Zusammenstimmens und der Angemessenheit aus der Rhetorik und der Musiktheorie durch, die nun jedoch nicht mehr an verbindliche Regeln, sondern an psychische Anmutungen gebunden werden, die subjektiv und individuell variieren können. Im Begriff des »Charakters« werden die Stile der Bauarten als Ausdrucks- und Anmutungsmodi verstanden und angewendet. Dieses gilt nicht nur für die »in Ordnung gebrachten« exotischen Stile, sondern auch - und dieser Umstand ist von großer Bedeutung - für die historischen Stile wie den der Gotik und den Stil der im »Greek oder Doric Revival« wiederentdeckten Architektur der griechischen Antike, die in der neuen Architekturproduktion (anders als in der beginnenden Kunstgeschichte) noch nicht (beziehungsweise nicht primär) im wissenschaftlichen Sinne entwicklungsgeschichtlich, sondern künstlerisch als Modi in einem gegenwärtig vorhandenen Bestand von Modi verstanden werden und deren Historizität in erster Linie als Anmutungs- und Ausdrucksqualität aufgefaßt wird.⁸²⁵

Der Begriff »Charakter« kann begriffsgeschichtlich auf die weiter oben angesprochene Charakterlehre La Bruyères zurückgeführt werden⁸²⁶ und zeigt die schon bei Cordemoy sich anbahnende Durchsetzung der Wirkungsästhetik in der Architekturtheorie an. Spätestens seit Germain Boffrands architekturtheoretischen Ausführungen über den »caractère« im »Livre d'architecture« (1745) diente er dazu, die diffusen und unscharfen Wirkungen der Architektur auf den Rezipienten zu erfassen. Jedes Bauwerk sollte nach Boffrand sowohl in seiner äußeren als auch in seiner inneren Gestalt dem Charakter seines Erbauers und Bewohners, sowie dem Charakter seiner

⁸¹⁸ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 50.

⁸¹⁹ Ich folge bei dieser Aufzählung der Zusammenstellung von Schepers 1978, S. 79-80.

⁸²⁰ Hirschfeld 1973, Bd. 2 [IV, 1782], S. 39.

⁸²¹ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 103.

⁸²² Hirschfeld 1973, Bd. 2 [IV, 1782], S. 112.

⁸²³ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 227.

⁸²⁴ Vgl. dagegen Schepers 1978, S. 79, der meinte, es sei möglich, "Empfindung in kanonisierter Form" zu provozieren.

⁸²⁵ Siehe dazu: Bialostocki 1981, S. 30-31.

⁸²⁶ La Bruyères Lehre geht wiederum zurück auf Theophrast. Siehe dazu Seidel 1971.

Funktion entsprechen und diesen darstellen.⁸²⁷ Boffrand schuf mit seiner Charakterlehre, die von seinen Nachfolgern Jacques-François Bondel und besonders Nicolas Le Camus de Mézières weiter ausgebaut wurde, die konzeptionellen Voraussetzungen für die »Revolutionsarchitektur« und die »architecture parlante«⁸²⁸ sowie für die besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts praktizierte Zuordnung bestimmter historischer Stile zu bestimmten Bauaufgaben.⁸²⁹

Um bestimmter Wirkungen willen durfte die Architektur nicht nur, sondern mußte sogar, wie Hirschfeld forderte, ihre traditionellen Regeln und ihr "gewöhnliches Gepräge" ignorieren beziehungsweise ausdrücklich gegen sie verstoßen. Besonders drastisch manifestierte sich diese Forderung in einer im 18. Jahrhundert in sehr zahlreichen Exemplaren errichteten Architekturform, bei der selbst die der Architektur wesensmäßigen Nutzfunktionen dem Diktat der Wirkungsästhetik geopfert wurden - in der künstlichen Ruine. "In der That, so lange man noch nicht angefangen hatte, von allen Gegenständen der Landschaft die Wirkungen zu berechnen, die sich zur Erweiterung und Verstärkung der Gartenempfindungen vortheilhaft anwenden lassen, so lange konnte man nicht auf eine künstliche Nachahmung der Ruinen fallen. Sie sind daher erst in den neuern Gärten der Engländer in Gebrauch gekommen."⁸³⁰

Die künstlichen Ruinen, die - wie sämtliche Gebäude im Landschaftsgarten - nicht in erster Linie als Architekturen in deren üblichen Funktionen, sondern als Katalysatoren für Assoziationen und Stimmungen und als Identifikatoren bestimmter Kulturzustände fungierten, bedeuteten, wie Bruno Reudenbach belegen konnte, "eine letztmögliche Steigerung der Aussagequalitäten" von Architektur, "eine letzte Möglichkeit, die Intensität der Architekturwirkung auf die Psyche des Betrachters zu steigern."⁸³¹ Um möglichst intensive Wirkungen und Gefühle hervorrufen zu können, wurde die Architektur als Ruine ihrer bisherigen wesensmäßigen Bedingtheiten - ihrer beiden funktionalen Hauptkriterien im vitruvianischen Architektursystem, der »firmitas« und »utilitas« - sowie der bisherigen Proportionskanones, die in der Ruine zerbrochen wurden, entfremdet. Hirschfeld beschrieb die Wirkungen der Ruinen und dabei indirekt auch die wesentlichen neuen katalysatorischen und identifikatorischen Funktionen intakter Architekturen im Landschaftsgarten folgendermaßen:

"Ruinen als Werke der Nachahmung in Gärten betrachtet, haben bey dem ersten Anblick so viel Auffallendes, daß man sich mit Recht darüber verwundern zu dürfen scheint, wie man sie mit Bedacht anlegen kann. Es scheint ein Eingriff in die Vorrechte der Zeit zu seyn, deren Wirkung sich ohne unsere Beyhülfe in der Verschlimmerung und Auflösung der Dinge zeigt; eine übel verstandene Anwendung der Kunst zu bauen, die durch Schöpfung und nicht durch Zerstörung sich anzukündigen pflegt; eine Verletzung der Annehmlichkeiten der Natur, die sich wundern muß, mitten in ihrem Schooße klägliche Steinhaufen von der Hand des Menschen, die sie sonst wegzuschaffen beschäftigt war, hingeworfen zu sehen.

[...]

Vornehmlich aber sind es die Wirkungen der Ruinen, die ihre Nachahmung nicht allein rechtfertigen, sondern selbst empfehlen. Zurückerinnerung an die vergangenen Zeiten und ein gewisses mit Melancholie vermischtes Gefühl des Bedauerns sind die allgemeinen Wirkungen der Ruinen. Allein diese Wirkungen können von dem besondern Charakter und der vormaligen Bestimmung, von dem Alter, von der oft deutlichen, öfters ungewissen Einrichtung und Gestalt, von den hie und da halb vertilgten Aufschriften eines verfallenen Gebäudes, von der Lage und von andern Umständen, die auf Begebenheiten und Sitten hinwinken, mannigfaltige Modificationen [111] annehmen. So erwecken die Ruinen eines Bergschlosses, eines Klosters, eines

⁸²⁷ Boffrand 1966. Vgl. Germann 1974, S. 21-22.

⁸²⁸ Die Entwicklung der Charakterlehre in der Architekturtheorie wird ausführlich bei Krufft 1991, S. 162-185 und noch ausführlicher bei Szambien 1986, S. 174-199 erörtert. Krufft hat in der Einführung zu einem von ihm herausgegebenen Nachdruck einer anonymen deutschen Charakterlehre von 1785 [Krufft 1986] auch deren deutsche Rezeption verfolgt. Vgl. dazu auch Schütte 1989.

⁸²⁹ Siehe dazu zuletzt Fillitz 1996a.

⁸³⁰ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 110.

⁸³¹ Reudenbach 1979, S. 92.

alten Landsitzes sehr abgeänderte Bewegungen, besonders abgeändert durch die Betrachtung der Zeit und anderer Umstände, die an sich so vielfältig unterschieden seyn können. Man kehrt in Zeiten zurück, die nicht mehr sind. Man lebt auf einige Augenblicke wieder in den Jahrhunderten der Barbarey und der Fehde, aber auch der Stärke und der Tapferkeit; in den Jahrhunderten des Aberglaubens, aber auch der eingezogenen Andacht; in den Jahrhunderten der Wildheit und der Jagdbegierde, aber auch der Gastfreundschaft. Allein außer einem Bergschlosse, einem Kloster, einem alten Landsitz können noch Ruinen von andern Arten von Gebäuden ihre besondern Wirkungen verbreiten. Bey allen Ruinen aber stellt der Geist unvermerkt eine Vergleichung zwischen ihrem vormaligen und ihrem jetzigen Zustande an; die Erinnerung an Begebenheiten oder Sitten der Vorwelt wird erneuert; und die Einbildungskraft nimmt aus den vorliegenden Denkmälern Veranlassung, weiter zu gehen, als der Blick reicht, sich in Vorstellungen zu verlieren, die eine geheime, aber reiche Quelle des Vergnügens und der süßesten Melancholie enthalten.

Dies sind die Wirkungen der wahren Ruinen; und wenn die nachgeahmten mit einer glücklichen Täuschung angelegt sind, so können sie fast eben diese Wirkungen haben. Und durch diese Wirkungen werden die Ruinen eine schätzbare Gattung, Werke von einem eigenthümlichen Charakter; sie erregen Vorstellungen und Empfindungen, welche die Gebäude selbst, wenn sie noch vollständig wären, nicht hervorbringen würden."⁸³²

Wie die intakten Architekturen in den Gartenbildern fungierte auch die Ruine nicht eigentlich als Architektur, sondern als eine Art von komplexem Bild, durchaus auch im Sinne des seit der Antike typisierten Bühnenbilds, an das in der sichtbaren Architektur zugleich der jeweilige Stimmungscharakter (tragisch, komisch, satyrisch) gebunden war.⁸³³ Diese Bilder wurden eingesetzt, um "auf Begebenheiten und Sitten hin[zu]winken", die "Erinnerung an Begebenheiten oder Sitten der Vorwelt" zu erneuern und durch die hinzutretenden fremden Architekturen auf andere, alternative Kulturzustände und Gesellschaftsmodelle hinzuweisen und diese unter Mithilfe der Einbildungskraft des Rezipienten vergegenwärtigen und erlebbar machen zu können. Wie bei jedem vollständigen Bühnenbild wurden nicht nur Architekturen und Landschaften, sondern auch die notwendigen Requisiten aufgeboten. So war etwa die für Marie-Antoinette in Rambouillet gebaute Molkerei bis zu den für die Käserei notwendigen Utensilien komplett »neu-etruskisch« durchgestaltet.⁸³⁴



Abb. 81: Der »Tempel der modernen Philosophie« in Ermenonville. 1776-1777. Foto G. Herzog, 1982.

Mit seinen Wunschräumen und Wunschzeiten, in die der Rezipient sich hineinversetzen konnte, erlaubte der Landschaftsgarten ein ästhetisches Erleben der weiter oben (in Kap. IV.3) geschilderten, in den literarischen Fiktionen praktizierten Perspektivwechsel, das Erleben des eigenen Selbst in anderen Identitäten. In einer Sonderform der künstlichen Ruine, der sogenannten »zukünftige Ruine« (»ruine future«) wurde auch die dort erläuterte »Futurisierung der Gegenwart« bildkünstlerisch umgesetzt: Bisher weiß man zwar nur vom »Tempel der modernen Philosophie« in Ermenonville [Abb. 81],⁸³⁵ daß es sich bei dieser künstlichen Ruine um eine »ruine future« handelt, das heißt nicht etwa um die Ruine eines ehemals intakten, vollendeten Bauwerks, sondern um ein

⁸³² Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 110-111.

⁸³³ Siehe dazu Buttlar 1982, S. 67 und Herzog 1989, S. 160-165.

⁸³⁴ Herzog 1989, S. 45-53.

⁸³⁵ Zum »Tempel der modernen Philosophie« siehe die Monographie von Klein 1995.

erst in der Zukunft zu vollendendes Bauwerk, das sich im transitorischen Stadium der Ruine präsentiert, doch in der Malerei und in den Architekturentwürfen der Zeit ist dieses Phänomen mehrfach belegt.⁸³⁶

Zeitlich parallel zur Hirschfelds Theorie der Gartenkunst erschienen auf dem Kontinent Vorlagen- und Musterbücher für die Anlage von Landschaftsgärten und den Bau ihres architektonisches Meublements, welche vielfach die oben aufgeführten englischen Werke rezipierten. Zu den wichtigsten und populärsten dieser Musterbücher, die meist in aufeinander folgenden Heften herausgegeben wurden, gehörten die »Détails des nouveaux jardins à la mode« (1776-1778) des Georges Louis Le Rouge und das von Johann Gottlieb Grohmann von 1796 bis 1806 gelieferte »Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern, um Gärten und ländliche Gegenden, sowohl mit geringem als auch großem Geldaufwand nach den originellsten Englischen, Gothischen, Sinesischen Geschmacksmanieren zu verschönern und zu veredeln«.

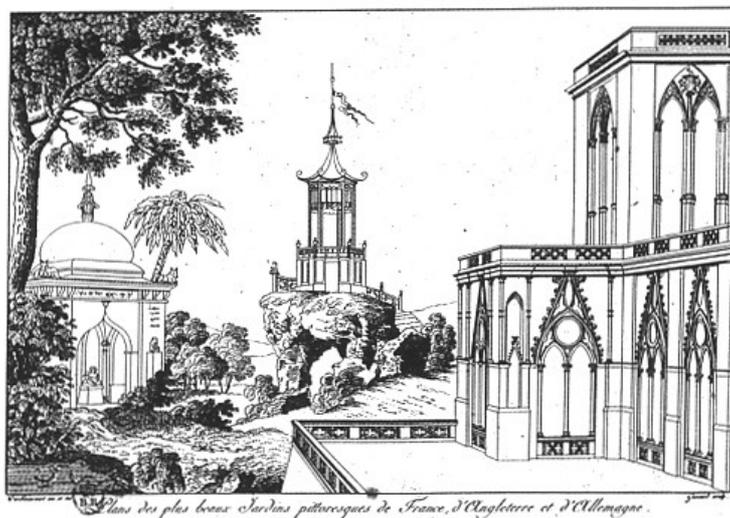


Abb. 82: Jean Charles Krafft: Kupferstich. Frontispiz aus »Plans des plus beaux Jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne«, 1809-1810.

Die in diesen Musterbüchern publizierten und in den »Tableaux« des Landschaftsgartens gebauten Architekturen [Abb. 82-106], die griechischen und römischen Tempel, die gotischen Kapellen, die chinesischen Pagoden, die »maurischen« Moscheen, die ägyptischen Pyramiden, deren ursprüngliche Identität sakraler Natur war, wurden unter dem Primat ihrer Ausdrucks- und Anmutungsqualitäten in neuen, ihnen »unangemessenen« Funktionen eingesetzt, die schon nicht mehr nur als »säkular«, sondern bereits als »trivial« bezeichnet werden können. Pyramiden wurden zu Eiskellern, Tempel zu Molkereien, Pagoden zu Spielsalons und Kapellen zu Meiereien. In den Rezeptionen kulturell fremder Architekturformen begann sich der Verlust der ursprünglichen Identitäten der Kunstwerke, der Verlust ihrer ehemals kultischen, religiösen oder auch sozialen funktionalen Kontextbindungen abzuzeichnen, die Hegel später für alle Gattungen der Kunst konstatieren sollte, und die Zeitgenossen waren sich dieses Wandels auch bewußt. Manche, wie Hirschfeld, tolerierten ihn in gewissen Grenzen, jedoch nicht ohne den Ausdruck inneren Befremdens, andere sahen darin ein Symptom fortschreitenden moralisch-ethischen Verfalls. Hirschfeld schrieb:

⁸³⁶ Siehe dazu Petzet 1961, S. 78; Corboz 1978, S. 45-51; Reudenbach 1979, S. 92, Zimmermann 1989, S. 171-176. "Zu Albert Speers Ruinenwerttheorie" und den "Staatsbauten des Tausendjährigen Reiches als vorprogrammierte Ruinen" siehe Schönberger 1987.

"Die Tempel sind nicht mehr gottesdienstliche Gebäude für uns; sie verlangen daher in dem Innern keine Anordnung, als sie im Alterthum hatten. Sie können, wie wir an den Tempeln zu Kew bemerkt haben, in den innern Theilen zur Bewohnung, oder zum angenehmen Aufenthalt, nach dem Gebrauch unsers Zeitalters, eingerichtet werden. Was vormals Zelle, geweihter Ort, Sitz der Gottheit war, kann jetzt ein Saal seyn."⁸³⁷

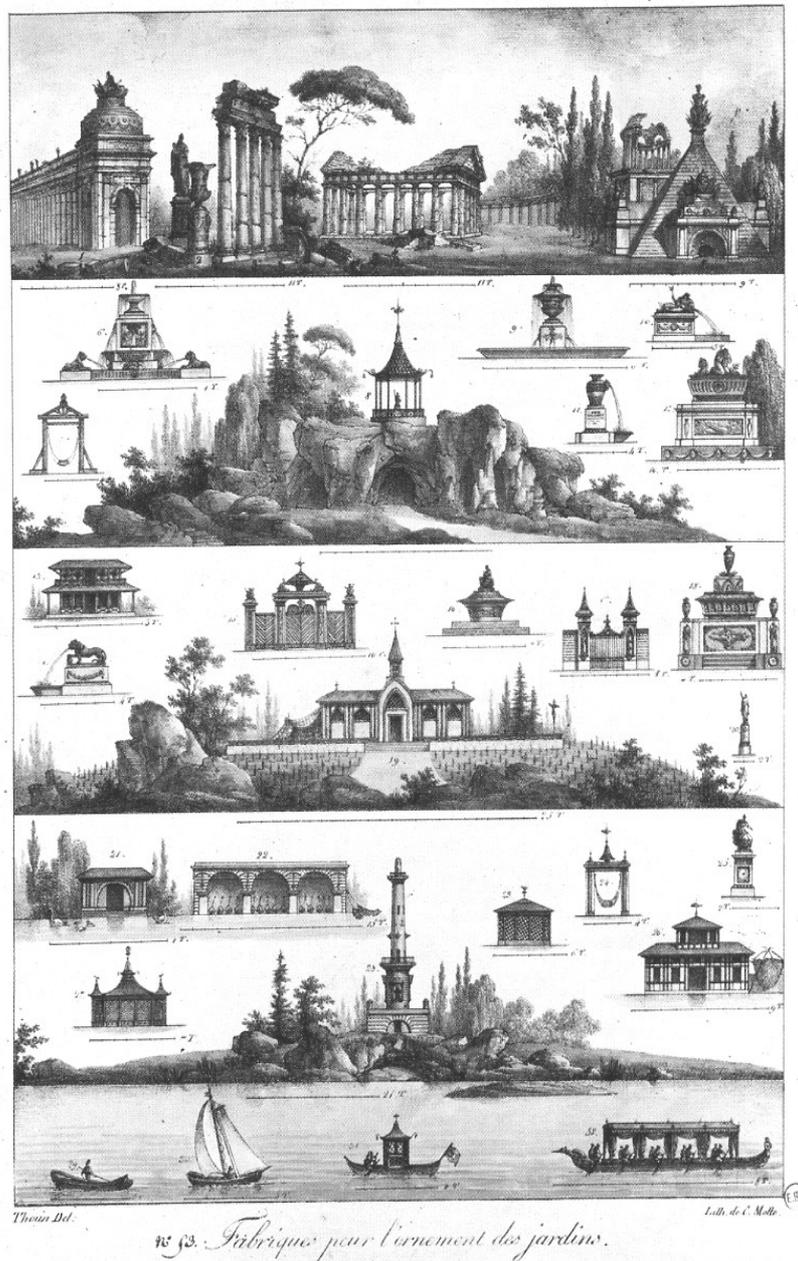


Abb. 83: C. Motte: »Fabriques pour l'ornement des jardins«.
Lithographie aus Gabriel Thouin: Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins. Paris 1820.

837

Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 74-75. Zwei Generationen später sollte Hegel in seinen Ästhetik-Vorlesungen einen noch weiteren Fortschritt der Säkularisierung feststellen. In seinen Ausführungen über "Die Stellung der Kunst im Verhältnis zur Religion und Philosophie" schrieb er: "Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen: es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr." Hegel 1976, Bd. 1, S. 110.

VI.2 Aus den Gärten in die Städte

Die Assimilation neuer fremder und neuer alter Stile in die Architektur
des 19. Jahrhunderts und ihre Wertung

Ähnlich wie Hirschfeld beklagte auch der englische Architekt James Malton in seinem »Essay on British Cottage Architecture« (1798) die ästhetische, semantische, funktionale, regionale und auch nationale Unterschiedslosigkeit in der Behandlung der Architekturstile und deren, den jeweiligen besonderen Bauaufgaben, Zweckmäßigkeiten und Bedeutungen unangemessenen Einsatz:

"Bei dem gegenwärtig in England praktizierten Architekturstil werden keine Unterscheidungen gemacht: Jede Bauaufgabe wird gleich behandelt. Stadtkirchen sind kaum von Lagerhäusern zu unterscheiden und noch weniger von Stallungen, deren Türme wegen. Gewöhnlich werden Landhäuser in ähnlicher Form wie Häuser in den Straßen Londons errichtet. Die Besonderheiten der einzelnen Nationen zeugen in England eine Bastardgattung; die derben Ornamente von Hindustan verdrängen die griechischen, und der zurückgekehrte Nabob, erhitzt von der Jagd nach Reichtum, glaubt zugleich mit seinem Geld die Hitze des Ostens einzuführen, und wir sehen die heruntergelassene Markise im feuchten Klima Britanniens den kühlen Schatten werfen. Und in den schmalsten Straßen Londons begegnen uns die neumodischen italienischen Fenster, die bis zum Fußboden reichen, mit den langen Balkonen, ursprünglich dazu gedacht, die Rasenflächen, Perspektiven und Haie Claude Lorrains im Sommerglanz zu genießen oder auf die Kanäle Venedigs hinabzusehen, damit man sich des Überblicks über die schmutzigen Straßen erfreue und in vollen Zügen die aufsteigenden Wohlgerüche ihrer Ausdünstung oder den Staub der Straßenkehrer einatme."⁸³⁸

Wie aus Maltons Klage hervorgeht, hatten die fremden Architekturstile begonnen, ihr Reservat der Gartenkunst zu verlassen und sich aus ihrer Rolle der »Staffagearchitektur« zu emanzipieren. Und auch neue fremde Stile, wie "die derben Ornamente von Hindustan" hatten ihren Weg nach England gefunden und begannen die englische Architektur, wie Malton sich ausdrückte, zu »bastardisieren«. Horace Walpoles »Strawberry Hill«,⁸³⁹ das er zwischen 1748 und 1777 neugotisch umbaute und erweiterte, war nicht mehr nur ein kleiner »eyecatcher« in einer Gartenszene, wie die seit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts in vielen Gärten errichteten »gotischen« Kleinbauten (Einsiedeleien, Tempel, Ruinen etc.), sondern ein »castle« von beträchtlichen Ausmaßen. Auch das Herrenhaus »Sezincote«, das der aus Indien "zurückgekehrte Nabob" Samuel Pepys Cockerell, auf den Malton in seiner Kritik zielte, sich zwischen 1803 und 1808 im »indischen Stil« bauen ließ, stand zwar in einem Garten, fungierte jedoch bereits nicht mehr als bloße »ornamental architecture«, wie noch der drei Jahre zuvor als erster »indischer« (und nicht mehr »indianischer«) Bau in England errichtete, kleine Gartentempel in Melchet Park.⁸⁴⁰ Die Vorbilder für die englische Rezeption indischer Architektur hatten William Hodges, wie bereits in der Einleitung erwähnt, mit seinen »Select views of India« (1786) und Thomas Daniell und sein Neffe William Daniell erbracht, die zwischen 1786 und 1793 durch Indien gereist waren.⁸⁴¹ Ihre dort entstandenen Zeichnungen hatten die Daniells in Aquatinta-Technik drucken lassen und als »Oriental Scenery« (1795-1815), »Antiquities of India« (1799-1804) und »Hindoo Excavations in the Mountains of Ellora« (1803-1804) herausgegeben. Auf diese Vorbilder konnten auch die Architekten zurückgreifen, die ab 1801 den klassizistischen »Marine Pavilion«, den Landsitz des englischen Kronprinzen und späteren Königs George IV. im Seebad Brighton, zum »Royal Pavilion« umgestalten sollten. Obwohl hier und im folgenden nicht die bereits von Patrick Conner (1979) und Stefan Koppelkamm (1987) geschriebene Geschichte der exotischen Bauten des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa referiert werden soll, ist es für die weiteren Betrachtungen doch wichtig, etwas näher auf die Umstände der Baugeschichte des »Royal Pavilion« einzugehen.

⁸³⁸ Malton 1972, S. 10. Zit. in der Übers. von Germann 1974, S. 56. Ebendort auch im Originaltext zitiert.

⁸³⁹ Zu Strawberry Hill siehe Miller 1986.

⁸⁴⁰ Conner 1979, S. 117-124; Koppelkamm 1987, S. 40-45. Abb. in Koppelkamm 1987, S. 43.

⁸⁴¹ Zu den Daniells siehe Archer 1962 und 1980.

Erste Entwürfe des Architekten Henry Holland sahen einen »chinesischen« Umbau vor und veranlaßten zum Zusammenkauf einer umfangreichen chinesischen Innenausstattung bei der East India Company. Mit der Ablösung Hollands durch den Architekten William Porden im Jahr 1802 wurde der chinesische »Stil« jedoch wieder in Frage gestellt, denn Porden favorisierte zu dieser Zeit die indische Architektur. Die letztendliche Entscheidung für eine indische Umgestaltung des »Marine Pavilion« wurde durch Pordens aufsehenerregenden Bau der Royal Stables (1803-1805) in unmittelbarer Nähe zum »Pavilion« herbeigeführt, einen glasüberkuppelten Zentralbau, versehen mit den als »typisch indisch« zu assoziierenden Formenklischees der Zackenbögen, Zierminarette und Zinnen. Bemerkenswert an diesem Bau war und ist, wie Stefan Koppelkamm herausgestellt hat, die selbsttragende, fünfundzwanzig Meter überspannende Kuppelkonstruktion aus Holzrippen. "Die Stables waren in doppelter Hinsicht ein ungewöhnliches Experiment: ein stilistisches und ein technisches. Die Verwendung eines neuartigen Baustils verband sich mit der wahrscheinlich frühesten verglasten Tragwerkkonstruktion in Kuppelform."⁸⁴²

Im Jahr 1806, in dem Porden - wohl an die bereits gekaufte Inneneinrichtung denkend - dem Kronprinzen doch noch einen »chinesischen« Entwurf für den »Pavilion« vorlegte, trat der Architekt und Gartenkünstler Humphrey Repton auf den Plan und unterbreitete dem Prinzen einen Entwurf im indischen Stil, den er später als Album mit dem Titel »Designs for the Royal Pavilion at Brighton« (1808) veröffentlichen sollte. Er begründete seine Entscheidung für den indischen Stil in erster Linie mit einer in seinen Augen notwendigen Kompatibilität mit Pordens »Royal Stables« - ein Umstand, dem Porden offensichtlich keine große Bedeutung beigemessen hatte -, aber er führte noch weitere Gründe an, die uns zeigen können, wie subjektiv die verschiedenen "Charaktere" der Stile den Architekten anmuten konnten und daß auch die historischen Stile ("griechisch" und "gotisch") eher in ihren Ausdrucksqualitäten als in ihrer Historizität bedacht wurden:

"[...] weder der griechische noch der gotische Stil könnten dem [des Gebäudes der »Royal Stables«] angeglichen werden, das so sehr den Charakter eines orientalischen Gebäudes trägt. Ich erwog alle verschiedenen Stile verschiedener Länder, im Bewußtsein der Gefahr, ich könnte etwas gänzlich Neues zu erfinden versuchen [!]. Das Türkische war nicht einwandfrei, weil es eine Verfälschung des Griechischen [hier: Byzantinischen] ist, das Maurische, weil es ein schlechter Abklatsch des Gotischen ist, das Ägyptische war zu schwerfällig für den Charakter einer Villa, das Chinesische zu leicht und kleinlich für das Äußere, obwohl man es im Inneren verwenden mag, und die Muster von Ava waren noch kleinlicher und extravaganter. So blieb, wenn irgendein bekannter Stil übernommen werden sollte, keine andere Möglichkeit, als aus der Architektur Hindustans solche Formen zusammenzustellen, welche für diesen Zweck verwendbar gemacht werden könnten."⁸⁴³

Trotz seiner aufwendigen Bemühungen hat Repton den Auftrag zum Bau des »Royal Pavilion« nicht erhalten, aber es ist gut möglich, daß er dem Gewinner um den Entwurfswettbewerb, dem Architekten John Nash, noch ein richtungsweisendes Argument für die endgültige Wahl des indischen Stils geliefert hat: er hielt ihn, da viele Architekturelemente in Gußeisen vorfabriziert werden konnten, im Vergleich zum gotischen für billiger.⁸⁴⁴ John Nash, der den relativ bescheidenen »Pavilion« in den Jahren 1815 bis 1822 zu einem pompösen »indischen« Palast um- und aus-

⁸⁴² Koppelkamm 1987, S. 47-48 (mit Abbildungen).

⁸⁴³ "[...] neither the Grecian nor the Gothic style could be made to assimilate with what had so much the character of an Eastern building. I considered all the different styles of different countries, from a conviction of the danger of attempting to invent anything entirely new. The Turkish was objectionable, as being a corruption of the Grecian; the Moorish, as a bad model of the Gothic; the Egyptian was too cumbrous for the character of a villa; the Chinese too light and trifling for the outside, however, it may be applied to the interior; and the specimens from Ava were still more trifling and extravagant. Thus, if any known style were to be adopted, no alternative remained but to combine from the Architecture of Hindustan such forms as might be rendered applicable to the purpose." Repton 1808, S. vi. Ava ist die ehemalige »Hauptstadt« von Birma.

⁸⁴⁴ Koppelkamm 1987, S. 50.

baute, war nicht nur im Klassizismus und im indischen Stil »zu Hause«: sein Landhaus Cronhill (1802) hatte er bereits im »italienischen Stil« (frühe Neurenaissance) errichtet, die Landsitze Ravensworth und Caerhays Castle (beide 1808) als gotische Burgen.⁸⁴⁵

Wie das Beispiel von Pordens verglaster Kuppelkonstruktion der »Royal Stables« und Rep-ton's Verweis auf preisgünstige Vorfabrikation von Architekturelementen im Eisenguß andeutete, konnten gerade bei der Konstruktion von Bauten in differenten Stilen, deren ästhetisches Gepräge in europäischen Augen noch nicht kanonisiert und an die Verwendung bestimmter Baumaterialien gebunden war, "Experimente mit ausgefallenen Grundrissen und neuen Baustoffen" erfolgen: "So war die Verwendung von Eisen erlaubt, sobald man sich außerhalb herkömmlicher ästhetischer Kategorien bewegte. Zudem waren die statischen Eigenschaften des neuen Baustoffes, den viele als nicht architekturgemäß ablehnten, häufig die beste Voraussetzung für das Spiel mit Naturformen und exotischen Architekturmotiven. Nicht nur dünne Bambussäulen oder ganze Bambustreppen [...], sondern auch komplizierte islamische Dekorationsformen ließen sich in Eisen gießen und rationell vervielfältigen. Vor allem in den maurischen Bauten des neunzehnten Jahrhunderts fällt die häufige Verwendung von Gußeisen auf: Die filigrane Wirkung der maurischen Arkaden auf ihren hohen schlanken Säulen hätte man mit keinem anderen Material besser erzielen können."⁸⁴⁶ Das erste komplett in Gußeisen errichtete Bauwerk Europas war die »Iron Bridge« (1779) über den Severn in Coalbrookdale, wo seit 1709 Gußeisen produziert wurde.⁸⁴⁷

Für den »maurischen« Stil islamischer Architektur, der bisher vorwiegend aus den erwähnten Werken von Grelot und Fischer von Erlach rezipiert werden konnte, boten die 1779 von Henry Swinburne in seinen »Travels through Spain in the Years 1775 and 1776« veröffentlichten Abbildungen neue Vorbilder.⁸⁴⁸ Doch erst der im Jahr 1813 von dem englischen Architekten James Cavanah Murphy publizierte Prachtband über »The Arabian Antiquities of Spain«, ausgestattet mit neunzig großformatigen und erstmals bis ins Detail getreuen Kupferstichen, eröffnete eine intensive wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit den maurischen Bauten in Granada (Alhambra) und Cordoba, die im 19. und noch im frühen 20. Jahrhundert in zahlreichen Villenbauten, wie etwa der »Wilhelma« (ab 1842) in Stuttgart, und in städtischen Großbauten wie »maurischen Synagogen« oder Fabriken umgesetzt wurde.⁸⁴⁹

Für die seit der Renaissance durch alle Jahrhunderte hindurch tradierten Architekturformen Ägyptens⁸⁵⁰ waren bereits in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts neue und anschaulichere Vorbilder nach Europa gebracht worden, und zwar in Gestalt der Kupferstiche, die der englische Bischof Richard Pococke in seiner »Description of the East« (1743) und der Däne Friderik Ludvig Norden in seinen beiden Büchern (1741 und 1752-55) über seine Ägyptenreise veröffentlicht hatten. Der entscheidende Impuls für das »Egyptian Revival« des 19. Jahrhunderts aber ging von Frankreich aus, wo Napoleon durch ein geschickt inszeniertes Propagandaspektakel das Scheitern seines Ägyptenfeldzuges (1798-99) beinahe als Sieg darzustellen vermochte. Dies verdankte er nicht zuletzt Dominique-Vivant Denon, der ihn als künstlerischer Chronist auf seinem Feldzug begleitet hatte. Denons spektakuläre Publikation »Voyage dans la basse et la haute Egypte pendant les campagnes du Général Bonaparte« (1802) lieferte das Vorbildmaterial für die von Napoleon lancierte französische Ägyptenmode, die mit der opulenten Veröffentlichung der

⁸⁴⁵ Abb. zum „Pavilion“ in Koppelkamm 1987, S. 57. Zu Nash siehe Mansbridge 1991.

⁸⁴⁶ Koppelkamm 1987, S. 17.

⁸⁴⁷ Zur Eisenarchitektur siehe Hitchcock 1994, Kap. 7 (S. 167-187: "Bauen mit Eisen und Glas: 1790-1855"); Bad Ems 1979.

⁸⁴⁸ Zu Murphy siehe Dobai 1974-1984, Bd. 3, S. 1391-1393.

⁸⁴⁹ Siehe dazu Koppelkamm 1987, S. 61-76; 85-102. Abb. bei Koppelkamm auf S. 73, 101, 88, 171.

⁸⁵⁰ Siehe dazu Hubala 1958 und 1972, Baltrusaitis 1967, Pevsner/Lang 1971a, Carrott 1978, Manchester 1983, Humbert 1989, Syndram 1990, Stevens Curl 1994, Wien 1994.

wissenschaftlichen Ergebnisse der »Expedition« in der »Description de l'Égypte« (1809-1830) noch einen weiteren Impuls erhielt. Über England, das mit seiner »Egyptomania« Lord Nelsons Sieg über Napoleon feierte und den »Nile Style« propagierte⁸⁵¹, gelangte die Ägyptenmode nach Amerika, wo das »Egyptian Revival« sich bemerkenswerter Beliebtheit vor allem beim Gefängnisbau erfreute.⁸⁵² - Auf Napoleons Ägyptenfeldzug wurde in der Hafenstadt Raschid (»Rosette«) bei Schanzarbeiten der berühmte ptolemäische »Rosette-Stein«⁸⁵³ gefunden, der Jean François Champollion die Entschlüsselung der Hieroglyphen (1822) ermöglichte und ihm damit zur ersten Professur für Ägyptologie (1831) und der Wissenschaft zur Möglichkeit des eigentlichen »richtigen« Verstehens der ägyptischen Kultur und ihrer Kunst verhalf.

Für ein besseres Verstehen der Baukunst des Mittelalters hatte die unermüdliche Arbeit der meist regional tätigen und mittlerweile in Verbänden organisierten Antiquare in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gesorgt. Das Resultat ihrer Arbeit war eine entscheidende stilistische Binnendifferenzierung der mittelalterlichen Architektur, die im Jahr 1819 zunächst in England und kurz darauf auch in Frankreich formuliert wurde. In seinem Buch »An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture« unterschied William Gunn die mittelalterliche Architektur in zwei Stilperioden. Die erste schien ihm durch eine »fehlerhafte« Nachahmung der antiken römischen Architektur, ihrer runden Bogen und Gewölbe charakterisiert, und daher schlug er vor, sie "romanesque" (romanisch) zu nennen. Auf diese wäre dann die eigentliche gotische Architektur gefolgt.

Ungefähr zur gleichen Zeit vollzog auch der französische Antiquar Charles-Alexis-Adrien Duhérissier de Gerville diese Unterscheidung, wie aus einem erst im Jahr 1935 publizierten Brief hervorgeht.⁸⁵⁴ Er unterschied die »architecture romane« von der darauffolgenden "architecture à ogives (= mit Spitzbogen)". Der normannische Antiquar Arcisse de Caumont übernahm diese Terminologie in seinem 1825 veröffentlichten »Essai sur l'architecture« religieuse du moyen âge« und fixierte die Dauer der romanischen Bauweise auf die Zeit von Karl dem Großen bis ins 12. Jahrhundert.⁸⁵⁵ Damit war ein neuer Stil für die Kunstgeschichte entdeckt und ein Name für eine neue alte Bauart und einen neuen »Charakter« von Architektur gefunden, die in der neuen Architekturproduktion rezipiert werden konnten. Mit dem rundbogigen Stil der Romanik, in welchem die noch erhaltenen frühen Kirchen Roms gebaut waren, konnte das frühe Christentum identifiziert werden, und daher bot sich die Romanik - neben der Gotik - als zweiter »Kirchenbaustil« an.⁸⁵⁶ Erste neuromanische Bauten waren Leo von Klenzes Allerheiligen-Hofkirche in München (1826-37) und zahlreiche, in den dreißiger Jahren gebaute Kirchen im Rheinland.⁸⁵⁷ Auf der Rezeption der Romanik - und schwerlich von der Neuromanik zu unterscheiden - basierte auch ein anderer neuer Stil, der sogenannte »Rundbogenstil«.

Der "Rundbogen-Styl" war die Antwort auf die Frage "In welchem Style sollen wir bauen?", die der deutsche Architekt Heinrich Hübsch im Jahr 1828 angesichts der Vielfalt der zur Verfügung stehenden Stilvorbilder zum Gegenstand und zum Titel einer längeren Abhandlung machte.⁸⁵⁸ - Auf die epochale Bedeutung dieser Frage wird noch zurückzukommen sein. - Heinrich Hübsch war der Auffassung, daß man "durch Reflexion" einen ganz neuen, den besonderen funktionalen Bedürfnissen der Gegenwart genügenden Stil "erzeugen" müsse.⁸⁵⁹ Als wesentliches funk-

⁸⁵¹ Loring 1979.

⁸⁵² Zum Egyptian Revival in Amerika: Carrott 1978.

⁸⁵³ Berlin 1989, S. 427.

⁸⁵⁴ Germann 1974, S. 42-43.

⁸⁵⁵ Germann 1974, S. 43-44.

⁸⁵⁶ Siehe dazu und zum folgenden ausführlich Bringmann 1986.

⁸⁵⁷ Zu den neuromanischen Kirchen im Rheinland siehe Mann 1966.

⁸⁵⁸ Zum Rundbogenstil siehe Waskönig 1978.

⁸⁵⁹ Hübsch 1828, S. 2.

tionales ("technostatisches") Bedürfnis seiner Zeit betrachtete Hübsch einen möglichst ökonomischen Einsatz von Baumaterialien bei gleichzeitiger Entwicklung immer größerer Spannweiten in der Konstruktion, und diesem könne nur ein "Rundbogen-Styl" gerecht werden. Der "Rundbogen-Styl", den er propagierte, sollte die besten Eigenschaften eines der beiden "Original-Style"⁸⁶⁰ der Architektur zur Geltung bringen. Mit den beiden »Originalstilen« meinte Hübsch die beiden elementaren Konstruktionsprinzipien einer flachen "Horizontal-Überdeckung" (wie in der griechischen Antike) und der Überdeckung durch Gewölbe (wie in der römischen Antike und in der byzantinischen Architektur, vor allem jedoch in der Architektur des Mittelalters).⁸⁶¹ Da auch der »Rundbogenstil« ein Konstruktionsprinzip und nicht ein bestimmtes System von aufeinander bezogenen Formelementen bezeichnet, läßt sich dieser Stil nicht eindeutig identifizieren; er kann als Konstruktionsprinzip sowohl in der neuromanischen Architektur als auch in Bauten der Neurenaissance erscheinen.

Die Neurenaissance⁸⁶² - um damit den vorerst letzten neuen alten Stil anzusprechen, dem dann erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als letzter der Neubarock folgen sollte - hatte sich, von Frankreich ausgehend und relativ unauffällig, bereits seit der französischen Revolution (1789) als »Emanzipationsstil« des aufsteigenden Bürgertums zu manifestieren begonnen.⁸⁶³ Wie man sich denken kann, hatte es für die Rezeption der »neu-antiken« Architektur der Renaissance keiner großen Anstrengungen bei der Suche nach Vorbildern bedurft - die Kunst der Renaissance war durch alle Jahrhunderte hindurch tradiert worden, sie war fest im »Gedächtnis« des Kunstsystems verankert und auch bevorzugter Gegenstand der sich am Anfang des 19. Jahrhundert zur wissenschaftlichen universitären Disziplin entwickelnden Kunstgeschichte.⁸⁶⁴ Als frühe Beispiele für den direkten Rückgriff - durch die Tradition hindurch - auf die »originale« Renaissance-Architektur wären etwa die Loggien-Entwürfe des »Revolutionsarchitekten« Claude-Nicolas Ledoux in seiner »Architecture« (1804) und jene des Architekten Jean-Nicolas-Louis Durand in seinem »Précis des leçons d'architecture« (ab 1802) anzuführen. Zu den ersten gebauten Manifestationen der Neurenaissance zählen die von den Architekten Percier und Fontaine entworfene Bebauung der Pariser Rue de Rivoli (ab 1802) und Leo von Klenzes Palais Leuchtenberg in München (1816).

Im vorhergehenden Kapitel V und im kursorischen Überblick über die (Kommunikationen über die) wesentlichen verschiedenen Stile, die in der Architektur der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Auswahl standen, konnten unterschiedliche Semantiken von »Stil« deutlich werden, aus denen sich zwei nun besonders deutlich voneinander unterscheiden lassen. Die erste und ältere Semantik ist stärker »innerkünstlerisch« geprägt - im Sinne von »Gattungsstil« - und der (in Kap. II.1 geschilderten) Tradition der genuin künstlerischen Begriffe »stilus«, »genus«, »modus« und ihren Regeln verhaftet, welche die aufeinander bezogenen Inhalts- und Ausdrucksqualitäten eines Kunstwerkes bezeichneten, unterschieden und regelten. Diese Semantik kennzeichnete (mehr oder weniger offensichtlich) die hier zitierten Kommunikationen von Hodges, Fischer von Erlach, Chambers, den Langleys und Halfpennys, Walpole, Over, Hirschfeld und Repton. Die zweite und jüngere Semantik, die sich im 17. Jahrhundert auszubilden begann und nach der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Winckelmann etabliert wurde, ist eine stärker »außerkünstlerische«, eine mehr wissenschaftlich geprägte, die im Begriff des »Stils« das »Typische« zu

⁸⁶⁰ Hübsch 1828, S. 8.

⁸⁶¹ Hübsch 1828, S. 17.

⁸⁶² Siehe dazu einleitend den Artikel »Neorenaissance« im »Lexikon der Kunst« 1981, Bd. 3, S. 546-547.

⁸⁶³ Vgl. die Ausführungen vor allem zur "nordischen Renaissance" in Brix/Steinhaus 1978a, S. 268-272.

⁸⁶⁴ Zur frühen Geschichte der Kunstgeschichte an (deutschen) Universitäten siehe Dilly 1979, besonders S. 173-206, Beyrodt 1991 und Kauffmann 1993. Als »erster deutscher Ordinarius für Kunstgeschichte« wird stets Johann Domenicus Fiorillo bezeichnet, für den die Universität Göttingen im Jahr 1813 einen Lehrstuhl eingerichtet habe. Dilly 1979, S. 174; Kauffmann 1993, S. 13.

fassen sucht, welches Kunstwerke zu bestimmten Zeiten, in bestimmten Nationen oder Regionen vom »Typischen« der Kunstwerke anderer Zeiten, Nationen oder Regionen unterscheidet. Dieser Begriff von »Stil« ist temporalisiert und kulturalisiert und dient zur zeitlichen (historischen) und kulturellen Unterscheidung im Sinne von »Zeitstil«, »Epochenstil«, »Nationalstil«, »Regionalstil«. Im folgenden sollen auf die Unterscheidung dieser Semantiken hin solche mehr künstlerischen oder mehr wissenschaftlichen Kommunikationen nach 1800 behandelt werden, die sich der Zusammenschau der verschiedenen Stile widmen.



Abb. 84: Jean-Nicolas-Louis Durand: Kupferstich. Titelblatt des »Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«, 1800.

Im Jahr 1800, noch vor der oben zitierten Veröffentlichung seiner Vorlesungen an der Pariser Ingenieurschule »École Polytechnique« unter dem Titel »Précis des leçons d'architecture«, die zum "folgenreichsten Architekturtraktat der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" werden sollte,⁸⁶⁵ hatte Jean-Nicolas-Louis Durand⁸⁶⁶ ein von der Architekturgeschichte unserer Zeit weniger beachtetes, für die stilpluralistische Architektur des 19. Jahrhunderts jedoch wichtigeres Stichwerk herausgegeben: den »Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«. In dieser "Sammlung und Parallelsetzung alter und moderner Bauten aller Art", auf deren Titelblatt [Abb. 84] die Allegorien Europas, Asiens, Afrikas und Amerikas die geographischen und nationalen Bezüge ihres Inhaltes angeben, sind in typologisch geordneten Grundrissen, Aufrissen und Schnitten wegen "ihrer Schönheit, ihrer Großartigkeit oder ihrer Einzigartigkeit bemerkenswerte Bauten gezeichnet und [erstmalig] auf einen einheitlichen Maßstab gebracht".⁸⁶⁷ Diese Zeichnungen, die Durand "aus nahezu dreihundert Folianten" zusammengesucht und zu einem »Atlas« systematisiert hatte,⁸⁶⁸ der außer der Benennung und Verortung der abgebildeten Bauten und Bauelemente keinen Text enthielt, sollten dazu dienen, den "Architekten und Ingenieuren (im zivilen oder militärischen Bereich), Historien- und Landschaftsmalern, Bildhauern, Zeichnern, Theaterdekorateuren, mit einem Wort, allen, die Gebäude oder Denkmäler bauen oder darstellen müssen, [zu ermöglichen,] das Interessanteste, was man in der Architektur aller Länder und Jahrhunderte hervorgebracht hat, zu studieren und kennenzulernen."⁸⁶⁹ Unter diesen Zeichnungen finden sich etwa auf

⁸⁶⁵ Krufft 1991, S. 311.

⁸⁶⁶ Zu Durand siehe Szambien 1982, 1984 sowie, zusammenfassend zu Durands Architekturtheorie, Krufft 1991, S. 310-312.

⁸⁶⁷ Durand 1800, Titel.

⁸⁶⁸ "[...] dans près de trois cents volumes, la plupart in-folio [...]". Durand 1800, Titelblatt.

⁸⁶⁹ "Il importe extrêmement aux Architectes, aux Ingénieurs civils et militaires, aux Peintres d'histoire et de

Tafel 19 [Abb. 122] "Ägyptische, griechische, indische und türkische Grabmale", auf Tafel 25 [Abb. 123], innerhalb des Grundrisses der antiken Hafenanlage von Ostia, verschiedene Turmbauten, darunter drei Versionen der Porzellanpagode von Nanking (eine "von Nieuhoff", eine "von Chambers"), und auf Tafel 47 [Abb. 124] "Persische, chinesische, türkische, maurische, gotische und andere Häuser".

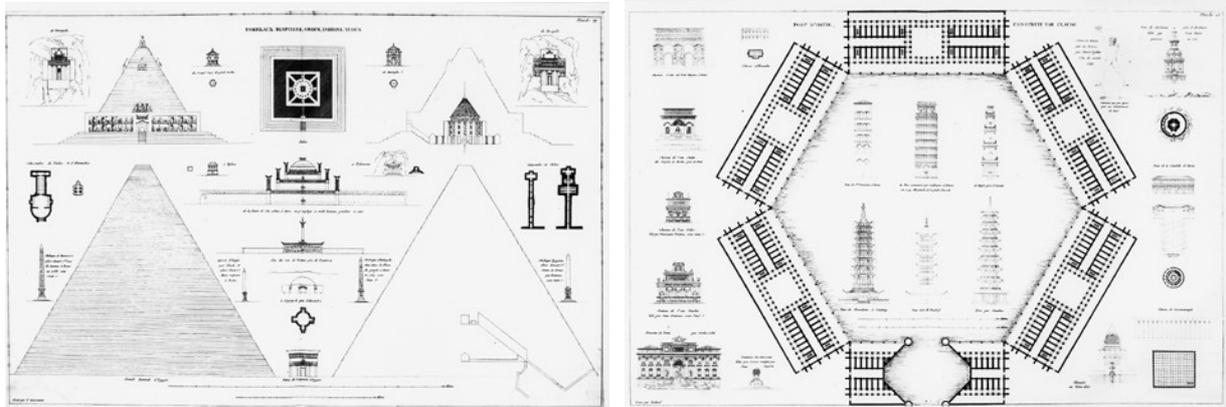


Abb. 85 (links): Durand: »Ägyptische, griechische, indische und türkische Grabmale«. Kupferstich aus dem »Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«, 1800, Taf. 19.

Abb. 86 (rechts): Durand: Der Hafen von Ostia, Turmbauten - darunter (unten Mitte) »Turm nach Nieuhoff« und (unten rechts) »Turm nach Chambers«. Kupferstich aus dem »Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«, 1800, Taf. 25.

Durands »Recueil« setzte jene Art der Zusammenschau von Architekturen "aller Länder und Jahrhunderte" fort, die Fischer von Erlach mit seinem »Entwurf einer Historischen Architectur« eingeleitet hatte. Aus künstlerischer Perspektive betrachtet, vertrat Durand, wie vor ihm Fischer, einen durch die hier erstgenannte Semantik von »Stil« geprägten Stilbegriff, indem er die von ihm präsentierten Stile, zu denen seit Fischer von Erlach viele hinzugekommen waren, als gleichwertige architektonische Muster und Vorbilder für neue architektonische Rezeptionen »in Parallele« setzte. Nicht was Durands Stilbegriff betrifft, wohl aber in seiner streng schematischen und rasterhaft präsentierten Systematik nach Bauaufgaben und Bautypen hat der »Recueil« auch eine durchaus wissenschaftlich, um nicht zu sagen naturwissenschaftlich anmutende Komponente. Sie verdankt sich Durands eher »polytechnischem« als »künstlerischem« Selbstverständnis als Architekt und dem Umstand, daß Durand, der selbst noch (als »Künstler«) an der Académie Royale d'Architecture studiert hatte, seit 1794 an der École Polytechnique Ingenieure ausbildete. Für diese war auch der Abriß seiner Vorlesungen »Précis des leçons d'architecture« gedacht, in welchem er in einer noch weitaus »technischeren« Systematik und einem »Baukastensystem« aus »Zusammensetzungen« (»combinaisons«) von Elementen historischer Architekturen [Abb. 125] - die ihm bei Gottfried Semper den Titel eines "Schachbrettskanzlers" einbrachte - einen ebenso ahistorischen Stilbegriff zum Ausdruck brachte. In seinen theoretischen Ausführungen im »Précis« beschrieb und propagierte Durand einen zum reinen Funktionalismus in der Architekturtheorie und -praxis führenden Entwicklungsprozeß, auf den hier nur hingewiesen werden kann. Im Zuge dieser Entwicklung kam es zu einer Unterscheidung der neuen Architektur (mit nun auch ganz neuen Bauaufgaben wie Bahnhöfen etc., für die es keine historischen Vorbilder gab) in eine »Monumentalar-chitektur« (= Kunst), für die sich die kunstakademisch ausgebildeten und traditionsverhafteten Architekten (= Künstler) zuständig sahen, und eine »Gebrauchsarchitektur« (= »nicht Kunst«), welche die Künstler-Architekten gerne den polytechnisch ausgebildeten Ingenieuren überlassen woll-

paysage, aux Sculpteurs, aux Dessinateurs, aux Décorateurs de théâtres, en un mot, à tous ceux qui doivent construire ou représenter des édifices et des monuments, d'étudier et de connoître tout ce qu'on a fait de plus intéressant en architecture dans tous les pays et dans tous les siècles." Durand 1800, Titelblatt.

ten.⁸⁷⁰ Durands zukunftsweisende Radikalität zeigte sich nicht zuletzt in seiner, sich über alle bisherigen Konventionen hinwegsetzenden Auffassung, die architektonischen Proportionen seien nicht anthropometrisch begründet und daher beliebig variabel.

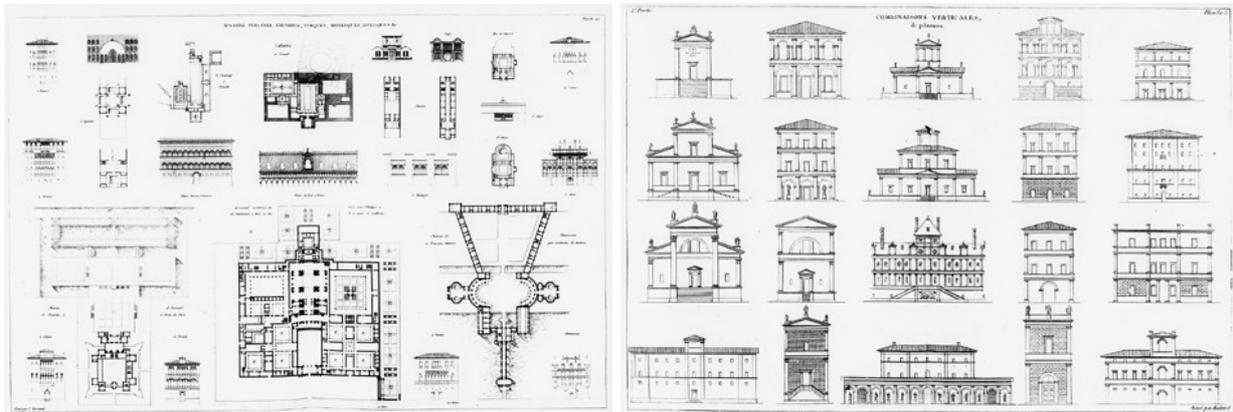


Abb. 87 (links): Durand: »Persische, chinesische, türkische, maurische, gotische und andere Häuser«. Kupferstich aus dem »Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes«, 1800, Taf. 47.

Abb. 88 (rechts) Durand: »Vertikale Kombinationen mit Pilastern«. Kupferstich aus dem »Précis des leçons d'architecture«, Bd. 2 (1819), Taf. 5.

Eine dreidimensionale Zusammenschau der »Weltarchitektur«, der "Meisterwerke der Architektur der verschiedenen Völker" und Zeiten bot die Sammlung von mehr als siebzig Architekturmodellen in Kork und Talkum, die der französische Zeichner Louis-François Cassas zum Teil selbst hatte anfertigen lassen, zum Teil zusammengekauft hatte und in seiner »Galerie d'architecture« in der Pariser Rue de Seine N° 8, zusammen mit Gemälden und Zeichnungen (von eigener und fremder Hand) ausstellte,⁸⁷¹ die die Architekturen in ihrer ursprünglichen Umgebungen zeigten.⁸⁷² Neben der antiken ägyptischen, griechischen, römischen, etruskischen und spätantiken ("Bas-Empire") Architektur waren dort Bauten aus Indien, Persien, Syrien und Mexiko vertreten. Dies geht hervor aus einem ausführlichen Katalog zur Ausstellung, den der Pariser Architekt Jacques-Guillaume Legrand verfaßt und im Jahr 1806 veröffentlicht hat.⁸⁷³ Ähnlich wie Caylus war Legrand der Auffassung, daß "die Denkmäler dazu bestimmt seien, der Nachwelt den Charakter und das Genie jedes Volkes abzubilden und seine Epochen des Ruhms und des Niedergangs anzuzeigen".⁸⁷⁴ Legrands Katalog ist nach Ländern beziehungsweise Nationen gegliedert, wobei die Gliederung - Ägypten, Indien (daran angehängt "eine alte, sehr bemerkenswerte Pagode [!] oder Tempel, entdeckt in Mexiko")⁸⁷⁵ Persien, China, Griechenland, Syrien, Etrurien, Rom⁸⁷⁶ - eine relative Chronologie und damit eine entwicklungsgeschichtliche Abhandlung der Weltarchitektur suggeriert. Bei näherer Betrachtung jedoch zeigt sich, daß hier von einer Entwicklungsgeschichte noch kaum die Rede sein kann.

⁸⁷⁰ Siehe dazu Egbert 1980, Middleton 1982 und, einführend in die deutsche Entwicklung, Brix/Steinhauser 1978a, besonders S. 207-217.

⁸⁷¹ Zu Cassas siehe Köln 1994, zur "Architekturgalerie" siehe Szambien 1994 (beide mit Abbildungen und weiteren Literaturangaben).

⁸⁷² Legrand 1806, S. xvij-xix.

⁸⁷³ Hier zitiert als Legrand 1806.

⁸⁷⁴ "[Le] plus noble emploi [de l'architecture] consiste à ériger des monumens chargés de peindre à la postérité le caractère et le génie de chaque peuple, et d'indiquer les époques de gloire ou d'affaiblissement qui composent ses annales." Legrand 1806, S. v-vi.

⁸⁷⁵ Modell "N° 11. Ancienne Pagode très-remarquable, ou Temple découvert au Mexique." Legrand 1806, S. 52.

⁸⁷⁶ Dazwischen sind gelegentlich Betrachtungen zu Bauarten eingestreut, die sich für Legrand nicht eindeutig regional oder zeitlich verorten ließen, wie etwa die "Monumens celtiques ou druidiques" (S. 154-159).

Legrands entwicklungsgeschichtlicher Ansatz beschränkt sich auf die Darstellung der Architektur der europäischen Antike und der Antike des Nahen Ostens und erschöpft sich in der Tradition der »neu-antiken« Regelklichs, in klimatheoretischen und technisch-konstruktiven Betrachtungen über Baustoffe und Bauverfahren und der Vorstellung nationaler Besonderheiten (oder dem, was man dafür hielt) in Sitten und Gebräuchen, nur gelegentlich ergänzt um die Nennung historischer Ereignisse und Personen, die eine ungefähre Datierung der behandelten Bauten erlauben. Eine konkrete Nennung dessen, was das Wesen, das Typische, den »Stil« der verschiedenen Bauarten ausmacht, erfolgt selbst für die Architektur der europäischen Antike noch nicht, woran sich erkennen läßt, daß die von Winckelmann inaugurierte Stillehre noch in den Kinderschuhen steckte. Ähnlich behandelt Legrand die außereuropäische Architektur, mit dem Unterschied jedoch, daß ihm hierzu noch die entsprechende Terminologie ("mexikanische Pagode") und vor allem ein Wissen von der Geschichte und Kultur der außereuropäischen Nationen fehlt, welches dem Wissen über europäische Geschichte und Kultur wenigstens insofern gleichkäme, daß es erlauben würde, die außereuropäische Architektur in einem ähnlichen Maße in sich selbst zu differenzieren, wie man es inzwischen für die europäische Architektur eingeübt hatte, in welcher man mittlerweile immerhin griechische und römische Antike voneinander zu unterscheiden verstand. Dies läßt sich am Beispiel von Legrands Behandlung der chinesischen Architektur verdeutlichen, die er der Vollständigkeit halber in seinen Katalog mit aufgenommen hatte, obwohl sich keine chinesischen Modelle in der Sammlung Cassas befanden.

Die chinesische Architektur, so Legrand, sei "so umfassend bekannt, sei es durch eine große Zahl von Berichten über dieses Land, sei es durch Gemälde, Modelle und Utensilien in den Kuriositätenkabinetten und in den öffentlichen Sammlungen aller Völker der Welt, daß es nicht dringend notwendig war, den Modellen, aus denen die Sammlung Cassas besteht, Modelle von chinesischen Pagoden, Gräbern und Kiosken hinzuzufügen, und die Kunstliebhaber [amateurs] werden sich leicht an diese Art von eleganter Architektur erinnern, die so originell und variationsreich in ihren Farben ist, wie die Vögel, Pflanzen und schillernden Insekten Chinas. Es wird daher genügen, hier in wenigen Worten an das zu erinnern, was jeder hat lesen und studieren können".⁸⁷⁷ Dieser blumigen Einleitung folgt, was man nicht anders erwarten kann: eine oberflächliche Beschreibung einzelner »Hauptwerke« oder besser gesagt »Hauptsehenswürdigkeiten«, darunter die Große Mauer, der Kaiserpalast und Tempel in Peking, die auf die Reiseerzählungen Magellans,⁸⁷⁸ auf Chambers' »Designs of Chinese Buildings« und die Berichte der Gesandtschaft des Earl of Macartney rekurreren.⁸⁷⁹ Wenn Legrand auf die allgemeine Bekanntheit der chinesischen Architektur verweist, so kann sich dieser Verweis nur auf die rein visuelle Bekanntheit chinesischer Architekturformen (dieses allerdings auch zu Recht) beziehen, nicht jedoch auf ein bereits erworbenes und verbreitetes fundiertes Wissen über diese Bauart, deren Regeln und Kontexte man nicht kennen konnte, solange man sie nicht von den chinesischen Künstlern und Kunsttheoretikern selbst erfuhr. Aber die dafür unabdingbaren Voraussetzungen waren die Beherrschung der chinesischen Sprache[n] und ein wirkliches *kunstwissenschaftliches* Interesse, und diese sollten erst erfüllt werden, sobald es *Kunstwissenschaftlern* möglich war, chinesisch zu lernen. Der erste europäische Lehrstuhl

⁸⁷⁷ "L'ARCHITECTURE chinoise est si généralement connue, soit par un grand nombre de relations sur ce pays, soit par les peintures, les modèles et les ustensils qui existent dans les cabinets des curieux, et dans les collections publiques de tous les peuples du monde, qu'il n'était pas d'une absolue nécessité de joindre des modèles de pagodes, de tombeaux et de kiosques chinois, à tous ceux qui composent la galerie de M. Cassas; et les amateurs se ressouviendront facilement du genre de cette architecture élégante, originale et variée dans ses couleurs, comme les oiseaux, les plantes et les insectes brillans de la chine. Il suffira donc de rappeler ici, en peu de mots, ce que chacun a pu lire ou examiner, dans ses voyages, de relatif à ce peuple antique et nombreux." Legrand 1806, S. 74.

⁸⁷⁸ Fernao de Magalhaes, 1480-1521, erstmals gedruckt in Mailand im Jahr 1800(!). Siehe dazu Degenhard 1987, S. 88-91.

⁸⁷⁹ Legrand 1806, S. 74-88. Der Bericht der Gesandtschaft Macartney ist hier zitiert als Staunton 1797.

für Sinologie aber wurde erst im Jahr 1814 in Paris eingerichtet, der erste deutsche Lehrstuhl erst im Jahr 1909 in Hamburg.⁸⁸⁰ Der erste europäische »Lehrstuhl« für Kunstgeschichte, der jedoch noch keine Institutionalisierung der Kunstgeschichte als Universitätsfach darstellte, welche erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte, war die Professur des Zeichenlehrers Johann Domenicus Fiorillo in Göttingen (1813).⁸⁸¹ Bis erstmals an einer europäischen Universität ostasiatische Kunstgeschichte gelehrt und gelernt werden konnte, sollten noch einmal hundert Jahre vergehen: erst im Jahr 1912 wurde unter dem Ordinariat Josef Strzygowskis am Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität eine ostasiatische Abteilung eingerichtet.⁸⁸² Der erste Lehrauftrag für ostasiatische Kunst, der in Deutschland vergeben wurde, war ein Lehrauftrag über ostasiatische Baukunst an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg im Wintersemester 1925/26.⁸⁸³

Was Legrand in seinem Katalog erbringen konnte, war noch keine Entwicklungsgeschichte, sondern immer noch »nur« ein »recueil«, eine »parallèle«, ein statisches »tableau«, in welchem die verschiedenen Bauarten oder Stile (»styles«) kaum anders erscheinen konnten, als in der hier erstgenannten Semantik von »Stil« und als historisch undifferenzierte Nationalstile. Auch die in der Folgezeit erschienenen Kunst- und Architektur- »Geschichten« kamen in ihren weltarchitektonischen Betrachtungen über dieses historiographische Stadium kaum hinaus. In seiner »Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IViè^me siècle jusqu'à son renouvellement au XVIiè^me« (1810-1823, deutsch 1840), die an Montfaucons »Monumens« anknüpfte, zog der französische Antiquar und Kunsthistoriker Jean Baptiste Séroux d'Agincourt die Weltarchitektur zur Darstellung des Ursprungs und der Entwicklung des gotischen Spitzbogens heran [Abb. 89] und illustrierte damit die unterschiedlichen Herkunftstheorien der Gotik. Beginnend bei spitzbogigen Naturformen wie Höhlen, über die »gotische Urhütte« und die Architektur der Gotik verfolgte Séroux d'Agincourt, weniger im Text als in seinen fünfundfünfzig Miniaturabbildungen, das gotische Konstruktionsprinzip des Spitzbogens bis nach Indien. Eine solche, auf nichts anderem als der reinen Anschauung von Formen bestehende »Conjectur« (»Verknüpfung«) - so Séroux d'Agincourts eigener terminus technicus für sein Verfahren - von heterogenen Architekturen hatte auch bereits William Hodges in seinem Versuch vorgenommen, die indische Architektur den europäischen Augen »schmackhaft« zu machen. Auch seine Theorie zur Entstehung der verschiedenen "Style" der Bauarten begann bei den »natürlichen« Architekturen der Höhlen und Wälder, in denen er die "ersten Muster der indischen, maurischen und gotischen Baukunst" erkannte, die sich dann, nach und nach, in verschiedenen regionalen Ausprägungen über die Welt verbreitet hätten.

In solchen Werken wie denen Legrands und Séroux d'Agincourts oder auch etwa in den »Beiträge[n] zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst« (1834) des deutschen Architekten Christian Ludwig Stieglitz läßt sich bereits an der durchweg europäischen Terminologie - chinesische "Säulen" und "Altane" und chinesisches "Gebälk" etc.⁸⁸⁴ - erkennen, wie eurozentrisch geprägt und wie immer noch dürftig das Wissen über die außereuropäische Architektur war, das hinreichen mußte, solche »weltarchitekturgeschichtlichen« Betrachtungen zu üben, die überwiegend dazu dienten, die Position der europäischen Architektur zu bestimmen. Zwar war im Medium der Abbildung die Anschauung und die künstlerische Rezeption fremder Formen und Stile möglich geworden, aber was diese ausmachte und von anderen unterschied, ließ sich schwerlich erklären, solange einem die Worte, das nur in den fremden Kulturen selbst vorhandene und nur von diesen zu erfahrende Wissen und das fehlten, was Gottfried Semper ein "System der vergleichenden Stillehre" nannte.

⁸⁸⁰ Siehe dazu Demiéville 1966 (Frankreich) und Franke 1968 (Deutschland).

⁸⁸¹ Vgl. Anm. 81.

⁸⁸² Zur Geschichte der ostasiatischen Kunstgeschichte siehe Wiesner 1977.

⁸⁸³ Wiesner 1977, S. 7.

⁸⁸⁴ Stieglitz 1834, S. 56-60.

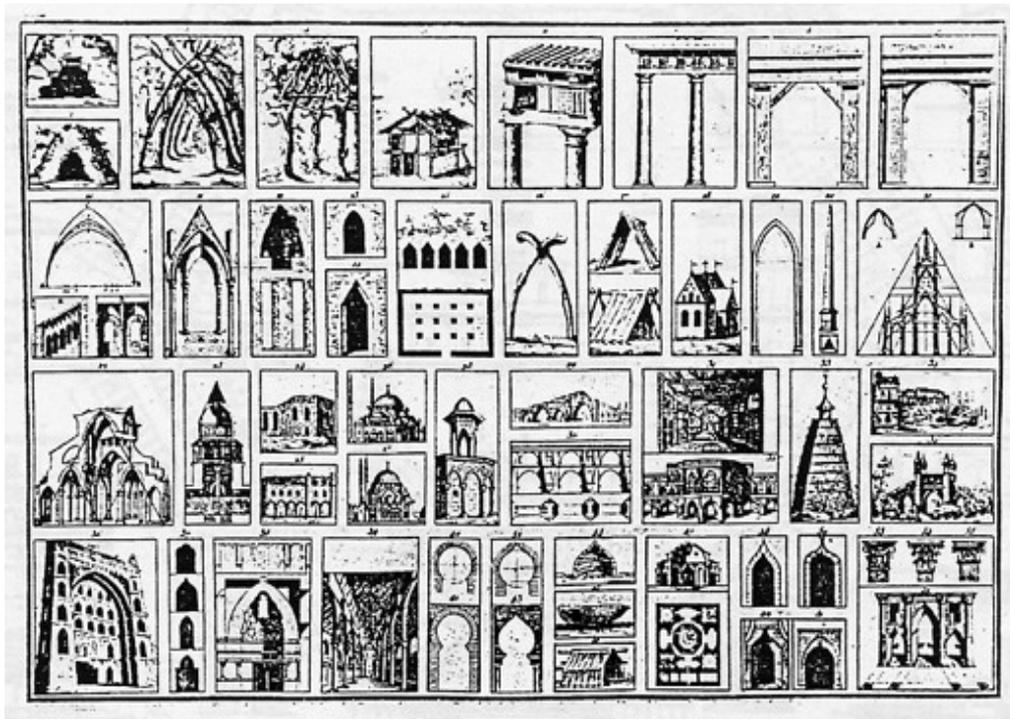


Abb. 89: »Conjecturen über den Ursprung, über die verschiedenen Formen und den Gebrauch des sogenannten gothischen Spitzbogens in den bekanntesten Gegenden.« Seroux d'Agincourt 1840, Tafel XLVI.

In seinem "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre" (1853), einem als Aufsatz veröffentlichten Vortrag, den Semper im Londoner Exil hielt, wo er zuvor an der Weltausstellung (1851) mitgearbeitet hatte, vereinigte Semper die hier beschriebenen, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten Gedanken über die Historizität und Kulturalität von »Stil« mit den zuletzt vorgestellten Bemühungen zur Erklärung der Entstehung (Evolution und Ausdifferenzierung) der verschiedenen Stile. Semper leitete diesen Aufsatz mit einer Feststellung ein, die an der Wende zum 18. Jahrhundert bereits Roger de Piles getroffen hatte: beide konstatierten eine in ihrem Empfinden ungeheure Akkumulation von Daten zur Kunst, eine Komplexität, welche, wie Roger de Piles geschrieben hatte, "vielmehr den Verstand beschweren, als solchen erleuchten" würden. Auch Semper sah sich und seine Zeit in einem Zustand der Orientierungslosigkeit angesichts der Überfülle von Informationen. Für ihn war es "unzweifelhaft wahr, daß wir gegenwärtig durch die Masse des gelehrten Stoffes erdrückt sind, daß wir unsere Ziele aus den Augen verloren haben und oft sozusagen den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen", und er schrieb weiter:

"Die Erkenntnis der Schwierigkeiten, welche aus solchem Ueberreichtum des Wissensschatzes entspringen, ist nicht neu und keineswegs nur in denjenigen Zweigen, welche uns hier beschäftigen, empfunden worden. Sie gab Anlaß zur Einführung von Systemen und Klassifikationen, welche die unendliche Summe des Wissens, die als die Erbschaft der vergangenen Jahrhunderte sich aufgehäuft hat, in eine gewisse Ordnung bringen sollen."⁸⁸⁵

Als Systeme, an denen sich die Kunst orientieren könne, um Ordnung in ihr Wissen und ihr »Gedächtnis« zu bringen, schlug Semper "des Baron Cuviers Buch über das Tierreich und dessen vergleichende Osteologie" (Georges de Cuvier: *Le règne animal*, 1817) und Alexander von Humboldts »Kosmos« (1845-62) vor. In Cuviers Werk könne man sehen, "wie die Natur in ihrem Fortschreiten trotz ihrer Abwechslung und ihres unermeßlichen Reichthums doch in ihren Fundamentalformen und Motiven äußerst sparsam und ökonomisch bleibt."⁸⁸⁶ Semper Ziel war es, eine

⁸⁸⁵ Semper 1979, S. 259.

⁸⁸⁶ Semper 1979, S. 260-261.

solche Methode "auf die Kunst und speciell auf die Architektur" anzuwenden, was "zum mindesten dazu beitragen [würde], einen klaren Ueberblick über deren ganzen Bereich zu gewinnen und vielleicht sogar die Basis einer Lehre vom Stile".⁸⁸⁷ "Der Franzose Durand ist in seinen Parallèles und anderen Werken über Architektur der Sache vielleicht am nächsten gekommen."⁸⁸⁸ In den Jahren 1860 und 1863 veröffentlichte Semper die ersten beiden Bände der Früchte seiner Anwendung der Methode Cuviers unter dem Titel »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik«. In diesen beiden Bänden behandelte er die Textilkunst, die Keramik, Zimmererei, Steinkonstruktion und Metalltechnik, aber den dritten Band, der die Architektur behandeln sollte, hat er nicht mehr geschrieben.⁸⁸⁹ Sempers Stilbegriff - und damit die Durchsetzung des temporalisierten und kulturalisierten Stilbegriffs in der Architekturbetrachtung seiner Zeit - läßt sich jedoch bereits aus seinen früheren Veröffentlichungen beziehungsweise Vorträgen seit dem Jahr 1834 entnehmen. In diesem Jahr erschien sein Aufsatz »Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten«, in welchem er, wie wir noch sehen werden, mit beißendem Spott die historisierende und exotisierende Architektur seiner Zeit geißelte. Im »Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre« definierte (der gelernte Mathematiker und erst später Architekt gewordene) Semper »Stil« in Form einer mathematischen Funktionsgleichung als das "Gesamtergebnis" ("Y") der Zusammenwirkung ("F") von verschiedenen Einflüssen oder "Agentien" ("x, y, z &c."): "Y=F (x, y, z &c.)".⁸⁹⁰

"Die erste Gruppe umfaßt die Materialien und die Arten der Ausführung oder die Prozesse, welche bei der Ausführung in Frage kommen.

Die zweite Gruppe umfaßt die lokalen und ethnologischen Einflüsse auf künstlerische Gestaltungen, die Einflüsse des Klimas, religiöser und politischer Einrichtungen und anderer nationaler Bedingungen.

Die dritte Gruppe ist diejenige, welche alle persönlichen Einflüsse in sich einschließt, die einem Kunstwerke einen individuellen Charakter verleihen. Diese Einflüsse können zweifacher Natur sein, sie können von den Auftraggebern oder von den Künstlern oder denjenigen ausgehen, welche das Kunstwerk praktisch herzustellen haben.

Diese drei verschiedenen Gruppen von Einflüssen auf die Verkörperung von Kunstwerken bilden ebensoviele verschiedene Merkmale jenes wichtigen Kunstbegriffes: Stil.

So sagen wir, eine Arbeit hat keinen Stil, wenn das [272] Material in einer Weise behandelt worden ist, die dessen Natur nicht entspricht.

Wir sagen ferner: ägyptischer Stil, arabischer Stil &c., und hier hat dieses Wort einen ganz anderen Sinn, dieser Theil der Stillehre ist der Gegenstand der Kunstgeschichte und Ethnologie. Endlich sagen wir Stil des Raphael, Stil des Louis XIV, Jesuitenstil &c. Die Behandlung dieser persönlichen Gattung Stil gehört einem anderen Gebiete der Kunstgeschichte an, welche Museologie bezeichnet werden kann.⁸⁹¹

Im selben Jahr 1853 widmete Semper dem "Zusammenhang der architektonischen Architektursysteme mit allgemeinen Kulturzuständen" einen eigenen Vortrag, in dessen Einleitung er die im obigen Zitat genannte "zweite Gruppe" von Einflüssen auf den Stil noch ausführlicher und präziser erklärte:

"Die individuellen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Systeme der Architektur werden für uns so lange unverständlich bleiben, als wir nicht eine Anschauung über die socialpolitischen und religiösen Zustände derjenigen Nationen und Zeitalter gewonnen haben, denen die betreffenden architektonischen Stile eigentümlich sind.

Architektonische Denkmale sind thatsächlich nur der künstlerische Ausdruck dieser socialen, politischen und religiösen Institutionen, denn die Formen der Kunst, so gut wie diejenigen der Gesellschaft, sind notwendigerweise Resultate eines Prinzipes oder einer ursprünglichen Idee, welche schon vor ihnen bestanden haben mußte."⁸⁹²

⁸⁸⁷ Semper 1979, S. 261.

⁸⁸⁸ Semper 1979, S. 262.

⁸⁸⁹ Vgl. Krufft 1991, S. 359.

⁸⁹⁰ Semper 1979, S. 267.

⁸⁹¹ Semper 1979, S. 271-272.

⁸⁹² Semper 1979, S. 351.

Sempers kulturhistorisch geprägte Semantik von »Stil«, die er in seinem Vortrag »Ueber Baustile« (1869) noch einmal auf die knappe Formel »Stil ist die Uebereinstimmung einer Kunst-erscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens« brachte,⁸⁹³ hatte bereits in den dreißiger Jahren die hier erstgenannte Semantik von Stil als »Gattungsstil« zu dominieren begonnen, und damit entstand eine prekäre Irritation: Wenn man - was, wie wir gesehen haben, tatsächlich der Fall war - die differenten Bauarten, wie die gotische, chinesische, indische, maurische, (nachdem man sie, wie hier in einigen Fällen demonstriert werden konnte, »in Ordnung« gebracht hatte) als »Gattungsstile«, etwa im Sinne der Säulenordnungen oder der »modi« oder der »Charaktere«, auffaßte, dann konnte man sie relativ problemlos in das sich damit weiter ausdifferenzierende Stilsystem der neuen Architekturproduktion assimilieren. - Wenn man aber die (ehemals) differenten Bauarten, und nicht nur diese, sondern auch die nunmehr als historisch erkannten und epochal verorteten Bauarten, wie Romanik, Gotik, Renaissance, als »Stile« in der zweitgenannten Semantik von »Stil« verstand, konnte man kaum umhin zu erkennen, daß diese »Stile« in der gegenwärtigen Architekturproduktion als zeitlich, räumlich, national und kulturell »fehl am Platze«, als different erscheinen mußten.⁸⁹⁴ Und wenn man, wie nicht nur Semper, der Überzeugung war, daß jede Nation und jede Zeit, jede Epoche einen »Stil« ausgebildet hatten, der sämtliche ihrer historischen und kulturellen Bedingtheiten zum Ausdruck brachte, wie sah es dann in Sempers Gegenwart aus? Welche waren die historischen und kulturellen Bedingtheiten seiner Zeit, und welcher war ihr Stil? Für Semper und viele seiner Zeitgenossen hatte es den Anschein, als wäre die Architektur ihrer Zeit nicht in der Lage, einen eigenen Stil hervorzubringen, als hätten sich vielmehr die Stile aller Zeiten und Völker in einem gigantischen Staubecken angesammelt, um nun, nach dem Brechen aller Dämme, in einer nicht aufzuhaltenden Flutwelle die Gegenwart zu überschwemmen. Für Semper hatte diese Flutwelle, wie aus seinen »Vorläufige[n] Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten« (1834) hervorgeht, als Papierflut begonnen, und Schuld daran trug in seinen Augen nicht zuletzt Durand:

"Man macht der Architektur unserer Zeit den Vorwurf, daß sie im Wettlauf der Künste hinter ihren Schwestern zurückbleibt und den Bedürfnissen, die eine ganz neue und, wie es den Anschein hat, für die Kunst vorteilhafte Gestaltung der Dinge notwendig macht, keineswegs mehr entspricht. Leider läßt sich dieser harte Vorwurf nicht ganz widerlegen. In dem Gefühle ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern hilft sich die halbbankerotte Architektur durchs Papier und bringt zweierlei Sorten davon in Umlauf, um sich wieder zu erholen. Die erste Sorte sind die *Durandschen* Assignaten, die dieser Schachbrettskanzler für mangelnde Ideen in Kurs setzt. Sie bestehen aus weißen Bögen, die nach Art der Stückmuster oder Schachbretter in viele Quadrate geteilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen. (Man vergleiche das *Durandsche* Werk: *Précis des leçons d'architecture* etc.)

Wer zweifelt noch an ihrem vollgültigen Wert, da man nun alles, was die Alten nur wie Kraut und Rüben durcheinander warfen, die heterogensten Dinge ohne vieles Kopfzerbrechen unter einen Hut bringt, da durch sie der nagelneue Polytechniker zu Paris binnen sechs Monaten sich zum vollendeten Baukünstler bildet, da ihre Quadrate, auf denen sich, wie von selbst, Reitbahnen, Thermen, Theater, Tanzsalons und Konzertsäle in einen Plan zusammenfügen, den großen akademischen Preis davontragen, da ganze Städte, wie Mannheim und Karlsruhe, nach ihren strengen Prinzipien erbaut wurden?

Die zweite Papiersorte, die in der allgemeinen Ideennot nicht minder zu statten kommt, ist das durchsichtige Oelpapier. Durch dieses Zaubermittel sind wir unumschränkte Meister über alte, mittlere und neue Zeit. Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohlaufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, daß die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoir à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars im türkischen Geschmacke nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, daß seine Probekarte an den rechten Kenner komme. Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als wahre *extraits de mille fleurs*, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören.

Doch, Scherz beiseite, fördert uns dies alles? Wir wollen Kunst: man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues: man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit."⁸⁹⁵

⁸⁹³ Semper 1979, S. 402.

⁸⁹⁴ Vgl. dazu auch Germann 1974, S. 48-49.

⁸⁹⁵ Semper 1979, S. 216-217.

VI.3

Alles zu seiner Zeit und alles "an seinen rechten Platz"

Das Unbehagen an der Vielfalt der Stile

Nicht erst zu Sempers Zeiten - auf die ich am Ende dieses Abschnitts wieder zurückkommen werde - war das Unbehagen am Stilpluralismus aufgekommen, es hatte ihn bereits seit seinen ersten Manifestationen in der Landschaftsgartenbewegung des 18. Jahrhunderts begleitet. Schon im Jahr 1755 protestierte ein anonymes Verteidiger der »neu-antiken« Tradition gegen den Einzug der chinesischen und neugotischen Architektur in Europa. In der Londoner Zeitschrift »The World« von 27. 3. 1755 schrieb er:

"Der Beifall, der so nährisch den chinesischen Verzierungen oder den barbarischen Hervorbringungen eines gotischen Geistes geklatscht wird, <...> scheint noch einmal den Untergang jener Einfachheit anzudrohen, welche die griechischen und römischen Künste vor denen jeder anderen Nation als überlegen auszeichnet. <...> Die gegenwärtige Mode der chinesischen und gotischen Architektur hat, außer in ihrer Neuheit, noch einen anderen Grund für ihre gute Aufnahme, nämlich jenen, daß es nicht schwierig ist, grillenhaft zu sein. Ein Geist, der fähig ist, Zugang zu allen Schönheiten antiker Einfachheit zu haben, gehört zu jenen Geistern, die an gedankliche Vertiefung gewöhnt und das Resultat geschulter Urteilskraft sind; aber hier sind alle Menschen gleich. Ein Stil, der keinen Regeln unterworfen ist, kann nicht umhin, die Masse der Nachahmer auf seiner Seite zu haben, für die Neuheit das einzige Merkmal von Anmut ist. Man hat nichts dagegen, daß der wahre Zweck aller Gebäude vergessen wird: jeglicher Bezug zum Gebrauch und Klima, jegliche Beziehung einer Proportion zur anderen, von Stütze und Last, vom Glied zum Haupt, wird häufig gänzlich untergraben. <...> Da dieser chinesische und gotische Geist nun begonnen hat, einige der feinsten Straßen der Hauptstadt zu verunstalten, sollte, wann immer eine Akademie zur Förderung der Künste der Bildhauerei, Malerei und Architektur gegründet wird, auch gleichzeitig über eine Methode nachgedacht werden, das Vordringen dieser vorgeblichen Anmut zu vereiteln; und eine anti-chinesische Vereinigung wird in der Welt der Kunst eine noch viel wichtigere Institution sein, als eine anti-gallikanische in jener der Politik."⁸⁹⁶

In dieser »klassizistischen« Kritik wird eine Vielzahl von Kontexten angeschnitten und instrumentalisiert, um das "Vordringen" der "barbarischen Hervorbringungen" differenter Kunst und damit den *nochmaligen* "Untergang der Einfachheit" abzuwehren. »Einfalt« erscheint hier sowohl als höchste ästhetische wie auch als nationale Qualität, als eine Qualität, die die Kunst einer Nation gegenüber der Kunst anderer Nationen "als überlegen auszeichnen" kann, und diese Qualität sieht der Kritiker allein in der Kunst der griechischen und römischen Antike verkörpert. Als »Qualitäten« der gotischen und chinesischen Architektur bezeichnet er dagegen ihre Neuheit und ihre Regellosigkeit, und diese machten sie interessant für ein bestimmtes Publikum, das folgendermaßen »qualifiziert« wird: Ihm fehle die geistige Befähigung für einen Zugang zur antiken Kunst und die Schulung seines geschmacklichen Urteilsvermögens. Deshalb könne es sich nur mit leichten Dingen befassen, wie "grillenhaft" zu sein oder mit einem "Stil, der keinen Regeln unterworfen ist",

⁸⁹⁶

"The applause which is so fondly given to Chinese decorations or to the barbarous productions of a Gothic genius, ... seems once more to threaten the ruin of that simplicity which distinguishes the Greek and Roman arts as eternally superior to those of every other nation. ... The present vogue of Chinese and Gothic Architecture has, besides its novelty, another cause of its good reception; which is, that there is no difficulty in being whimsical. A spirit capable of entering into all the beauties of antique simplicity is the portion of minds used to reflection, and the result of a corrected judgement; but here all men are equal. A manner confined to no rules cannot fail of having the crowd of imitators in its party, where novelty is the sole criterion of elegance. It is no objection that the very end of all buildings is forgot; that all reference to use and climate, all relation of one proportion to another, of the thing supporting to the thing supported, of the accessory to the principal, is often entirely subverted. ... As this Chinese and Gothic spirit has begun to deform some of the finest streets in the capital, whenever an academy shall be founded for the promoting the arts of sculpture, painting and architecture, some scheme should be thought of at the same time to discourage the encroachment of this pretended elegance; and an Anti-Chinese society will be a much more important institution in the world of arts, than an Anti-Gallican in that of politics." Aus: »The World« vom 27.3.1755. Zit. und übers. nach Lovejoy 1948, S. 121.

denn diese Regeln müsste es erst erlernen, wozu es aber nicht fähig ist. Da es die Regeln nicht kennt, kann es nicht wissen, was für einen "fähigen Geist" selbstverständlich ist: daß Architektur in einem bestimmten Verhältnis zu nationalen Sitten und Gebräuchen stehen und in sich selbst zu einer homogenen Einheit »zusammenstimmen« muß. Dieses Publikum und mit ihm "die Masse der Nachahmer" differenter Stile freuen sich daher über Stile, die keine Regeln haben. Für sie ist "Neuheit das einzige Merkmal von Anmut".

Der Kontext des »guten Geschmacks« und mit ihm der Kontext des »Kennertums« werden hier zur Unterscheidung (und Ausgrenzung) der »nicht zum Urteil befähigten« Kunstkonsumenten und Kunstproduzenten instrumentalisiert. Daran zeigt sich, daß das "Pseudo-Kriterium, das kriterienlose Kriterium des guten Geschmacks"⁸⁹⁷ und der Kunstmarkt das Kunstsystem bereits zur Ausdifferenzierung einer neuen Instanz veranlaßt hatten, welche befähigt war zu bestimmen, was »guter Geschmack« sein sollte. Diese neue Instanz wurde gebildet durch den »Kenner« (wie etwa Winckelmann und den Comte de Caylus), den »Amateur« und den »Dilettanten«, wobei die beiden letzteren Bezeichnungen bis ins 19. Jahrhundert hinein keineswegs, wie heute, einen negativen Beigeschmack hatten.⁸⁹⁸ "Der Titel eines Amateurs ist eine Auszeichnung, die die Akademien für Malerei denjenigen verleihen, denen sie sich verbinden, nicht in ihrer Eigenschaft als Künstler, sondern als der Kunst durch ihren Geschmack oder ihre Kenntnisse verbundene",⁸⁹⁹ erklärte Claude-Henri Watelet in seinem »Dictionnaire des Arts« (1792). Für Watelet war der »Amateur« der unter den Nicht-Künstlern wichtigste Rezipient und Kritiker der Kunst und die zuständige Institution für die Geschmacksbildung der Gesellschaft. Die »Society of Dilettanti«, die sich zwischen 1733 und 1734 in England gegründet hatte und zu den größten Geldgebern der Forschungsreisen (u. a. Stuart und Revett) nach Italien, Griechenland und in den Nahen Osten zählte, war "eine kleine Körperschaft von Edelmännern, Männern von Bildung und Distinktion, von denen einige eine hervorragende Rolle in unserer Gesellschaft gespielt haben, und die seit über zweihundert Jahren ein aktives Interesse in Angelegenheiten des öffentlichen Geschmacks und der Künste gezeigt haben."⁹⁰⁰ »Kennerschaft« kennzeichnete also auch einen sozialen Rang in einem Bereich gesellschaftlicher Ausdifferenzierung, den wir heute mit dem Schlagwort »Bildungsbürgertum« umreißen. Der Bereich der Bildung, insbesondere der nationalen Bildung (»Nationaltheater«, »Nationalerziehung«, »Nationalliteratur«, »Kulturnation«),⁹⁰¹ war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Emanzipations- und Identifikationsvehikel der sich gegenüber Adel und Klerus durchsetzenden Bürger geworden, die darauf bedacht waren, "sich den geistig-kulturellen Bereich als eine Domäne zu reservieren, in der sie ihre spezifische Deutungskompetenz geltend machen konnte[n], ohne damit sogleich politischen Anstoß zu erregen und in den Verdacht zu geraten, überzogene Partizipationsansprüche stellen zu wollen."⁹⁰²

⁸⁹⁷ Luhmann 1995, S. 388.

⁸⁹⁸ Vgl. dazu Herzog 1989, S. 21-29. Zum »Amateur« siehe Osborne 1970, S. 32-33; Grassi/Pepe 1978, Bd. 1, S. 20; Robert 1985, Bd. 1, S. 293; zu »Dilettant«: Grassi/Pepe 1978, Bd. 1, S. 150; Kemp 1979, Kap. 4 (S. 81-120).

⁸⁹⁹ "Le titre d'amateur est une distinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'associent, non en qualité d'Artistes, mais comme attachés aux Arts par leur goût ou par leur connaissances." Watelet 1972, S. 57 (-58).

⁹⁰⁰ "A small body of gentlemen, men of education and distinction, many of whom have played a prominent part in our history and who for over 200 years have exercised an active interest in matters connected with public taste and the arts." Osborne 1970, S. 32-33.

⁹⁰¹ Zu »Nationaltheater« und »Nationalerziehung« siehe Koselleck u. a. 1992, S. 307-309; Zur »Kulturnation« siehe Dann 1991, S. 67-68, 72-73; Giesen/Junge 1991; zu den beiden »kulturnationalen Gegenbildern« Deutschland und Frankreich (aus deutscher Sicht) Oesterle 1991. Zur »Nationalliteratur« siehe einleitend Rücker 1984, zur nationalen Literaturgeschichte Fohrmann 1989; zur »Weimarer Klassik« als "nationale identitätsstiftende Institution" Voßkamp 1987 und Wiedemann 1993.

⁹⁰² Koselleck u. a. 1992, S. 307.

Eine Verknüpfung von ästhetischen und gesellschaftlichen Kontexten kennzeichnet auch die uns heute frappierende Aussage des anonymen Kritikers in der »World«, in welcher er meint: "aber hier sind alle Menschen gleich". Was eigentlich ein Kerngedanke und eine grundlegende Maxime der Aufklärung war, wird hier als intellektuelles Unvermögen zur Unterscheidung und als ästhetische und soziale Unterschiedslosigkeit gegeißelt; die Ausdifferenzierung ästhetischer und gesellschaftlicher Ordnung, der Verlust ästhetischer und sozialer Einheit werden pejorativ miteinander identifiziert. Eine solche Identifikation von ästhetischer und sozialer (und auch nationaler) Ordnung war die mehr oder weniger logische Konsequenz der weiter oben beschriebenen Zuordnungen von bestimmten Klimaten, Sitten und Gebräuchen, Religionen, Regierungen zu bestimmten Geschmäckern oder Stilen. Wie weit diese Identifikation ästhetischer mit sozialer Ordnung damals schon gehen konnte, läßt sich an zwei Briefen des französischen Philosophen, Dichters und Kunstkritikers Denis Diderot verdeutlichen, dem die türkische Architektur als »steingewordener Despotismus« erschien. In den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts schrieb er (1.) "an Mademoiselle ***" und (2., am 2. 9. 1767) an Sophie Volland«:

(1.) "Ich staune, wenn ich bedenke, von wieviel verschiedenen Elementen die Regeln der Nachahmung und des Geschmackes und die Definition der schönen Natur abhängen. Vor der Beurteilung solcher Gegenstände, so scheint mir, müßte man unzählige Fragen in bezug auf die Sitten, die Gewohnheiten, das Klima, die Religion und die Regierung entschieden haben. In der Türkei sind alle Gewölbe gedrückt. Der Moslem ahmt bei allen Dingen Halbmonde nach; selbst sein Geschmack ist unterjocht. Die Knechtung der Völker ist sogar in der Form ihrer Dome zu spüren. Aber während der Despotismus die Gewölbe und die Bogen niederdrückt, zerschlägt der Kult die Bilder menschlicher Gestalten und verbannt sie aus der Architektur, der Malerei und den Palästen."⁹⁰³

(2.)"Sie reisen nach Konstantinopel und finden dort hohe und dicke Mauern, gedrückte Gewölbe, kleine Türen, hohe und vergitterte kleine Fenster. Je mehr hier ein Gebäude, ein Haus einem Gefängnis gleicht, desto schöner scheint es zu sein. Tatsächlich sind ja Gefängnisse solche Häuser, in denen die eine Hälfte des Menschengeschlechts von der anderen eingeschlossen ist. Reisen sie durch Europa, so finden Sie dagegen große Türen, große Fenster und alles offen. Das besagt: es gibt hier keine Sklaven."⁹⁰⁴

Die Kontexte ästhetischer und nationaler Einheitlichkeit, deren unablässige und zunehmend virulenter werdende Beschwörung die immer stärker werdende Empfindung eines Auseinanderbrechens und Verlustes ehemals statisch erschienenener, durchschaubarer und überschaubarer, orientierungs- und identitätsstiftender Ordnungsgefüge reflektiert, prägten auch Hirschfelds Kritik differenter Architekturen in der deutschen Gartenkunst, die selbst vor den klassizistischen griechischen Ruinenbauten nicht halt machte. Anders als die gotischen Ruinen besäßen die griechischen "im nördlichen Europa" keine Wahrscheinlichkeit, und "die erkünstelten Ueberbleibsel eines Gebäudes, das in Griechenland stand, und dessen Reste nur da gesucht werden können, welcher Widerspruch des Gegenstandes und des Orts! Der Betrug entdeckt sich bald; und Widerwille verfolgt den verunglückten Versuch."⁹⁰⁵ "Dem *Deutschen* ist es nicht anständig, in seinen Gärten bloßer Nachahmer zu seyn, ihm, der andere Nationen in so mancher Wissenschaft und Kunst übertrifft,"⁹⁰⁶ meinte Hirschfeld im Jahr 1779, und die Nationen, die »der Deutsche« in der Gartenkunst nachgeahmt hätte, seien zunächst die französische und dann die englische gewesen:

"Die Gärten in *Deutschland* sind lange durchgängig der symmetrischen Manier unterworfen gewesen, und man glaubte bey uns, so wie in andern Ländern, daß nur diese die richtige sey. Unsrer Architekturlehrer, welche ebenfalls die Anlage der Gärten unter ihr Gebiet zogen, verbreiteten dieses Vorurtheil, indem sie ihr die Regelmäßigkeit vorzeichneten. Noch mehr wirkte die Gallomanie, eine sonderbare Krankheit unserer Nation, die einen großen Theil derselben von den Fürsten an bis zu den Krämern beherrschte, und gegen welche weder der Spott der Patrioten, noch die Denkmäler, die unsre eigene Kraft und Würde beweisen, mächtig genug schienen. »So machts der *Franzose*, so hab ichs in *Frankreich* gesehen.« Dies war genug, um den empfindsamen

⁹⁰³ Diderot 1968, Bd. 1, S. 75.

⁹⁰⁴ Diderot 1968, Bd. 1, S. 400.

⁹⁰⁵ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [III, 1780], S. 114.

⁹⁰⁶ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 142.

Deutschen zum Nachahmer herabzuwürdigen. [...]

Vernunft und Geschmack fangen indessen jetzt an, wenigstens als eine schöne Morgenröthe, über unsre Gärten aufzugehen. Bey einer Nation, die vielleicht mehr als eine andere gegen die Schönheiten der Natur empfindlich ist, mehr als eine andere die malerische Idylle liebt, konnte es nur die Verblendung der Nachahmung seyn, die sie auf Zeit täuschte. [...]

Es scheint, daß eigene Ueberlegung wirksam wird, die immer einen langsameren Gang hält als bloße Nachahmung. Es mag hie und da wohl einzelne unüberlegte Copien der *engländischen* Manier, selbst einige Nachäffungen *chinesischer* Seltsamkeiten geben. Aber im Ganzen scheint doch die angenehme [73] Erwartung durch, daß jetzt der Geist der Nation sich auch hier einer eigenen Ueberlegung und Thätigkeit überlassen will, und daß wir Gärten gewinnen werden, die mit dem Gepräge des *deutschen* Genies bezeichnet sind.⁹⁰⁷

In der »verblendeten« und »krankhaften« Nachahmung der englischen Gartenmanier und in "blinder Liebe zu dem Ausländischen und Seltsamen" hätten die Deutschen jedoch zunächst das Chaos in ihre Gärten gebracht:

"Allein, bald nach der Einführung des neuen Gartengeschmacks, fiel man auf die Nachahmung so seltener und fremder Bauarten, daß es schien, als wenn sie die Stelle der abentheuerlichen Wasserkünste, der wasserspeyenden Drachen und Löwen, der in Alleen aufgestellten Wallfische, die man eben zu verdrängen anfieng, wieder ersetzen sollten. Die chinesische Baukunst machte den Anfang. Alles sollte *à la chinoise* seyn, Lusthäuser, Tempel, Brücken. Man täuschte sich durch den sonderbarsten Wahn, daß Gärten in England und Frankreich, blos mit den einheimischen Gewächsen und Bäumen dieser Länder bepflanzt, chinesische Gärten seyn könnten; und wers nicht glauben wollte, der ward auf ein Gebäude verwiesen, das da stand, und chinesisch hieß. Deutschland fieng an, auch hier der Mode zu folgen, und wir haben wirklich einige kleinere und größere Gärten voll Spielwerke mit chinesischen Gebäuden, und wenn die Nachäffung sich um einige Grade weiter verbreitet, so wird bald der beeisete Nord die luftigen Pavillons der heißesten Zone zeigen. Man fragt vergebens nach dem Grund, weil die Nachäffung keinen Grund kennt; und nie hat man einen Kenner die Vorzüge der chinesischen Baukunst für unsere Gärten entwickeln gesehen. Sie ist doch weit von der wahren und edlen Einfalt der [83] griechischen entfernt; ihr fehlt Schönheit und Würde der Form; sie ist aber dagegen mit einer Menge kleiner unbedeutender Zierrathen, die zuweilen in das Ekelhafte fallen, überhäuft. Und nicht wenig Gebäude dieser Art, die man in den Gärten sieht, sind bloße Ideale, die nach keinen ächten Originalmustern entworfen wurden.⁹⁰⁸ Und welches Interesse, diese Werke von einem entfernten und von uns so weit unterschiedenen Volke aufzunehmen, dessen Charakter, Geschmack, Lebensart keine würdige Beyspiele für uns eröffnet, das seine schöne Künste seit Jahrhunderten noch in der Kindheit erhält! Man sieht, daß blos eine blinde Liebe zu dem Ausländischen und Seltsamen die chinesische Baukunst in die neuern Gärten eingeführt hat, und daß die Vorurtheile der Mode sie beschützen. Und welcher Widerspruch mit dem Lande und dem Klima! Welche Verwirrung der Bewegungen, wenn uns eine Pagode, eine Brücke, ein Schiff nach Asien versetzt, indeß uns der Anblick der umher bepflanzen Scene, Bäume und Luft überzeugen, daß wir auf deutschem Boden stehen? Es ist vergebens, hier eine Täuschung zur Absicht zu haben; der verrätherische Widerspruch des Reviers wird sie bald entdecken, und der Widerwille oder gar Ekel sich an dem unglücklichen Versuch rächen. Allein die eitle Ueppigkeit unsers Zeitalters glaubte mit der chinesischen Baukunst sich noch nicht befriedigen zu können. Sie führte selbst ägyptische, maurische, gothische, türkische und andere Bauarten ein, und wenn es so fortgeht, so wird die Nachahmung sich bis zu den Ställen der Kamtschadalen verbreiten. Und bey allen diesen verschiedenen ausländischen Gebäuden ist nichts mehr auffallend, als ihre Vermischung in einem einzigen Garten, ohne Ordnung und Plan durch einander geworfen. Man vereinigt Gebäude und Gebräuche so sehr verschiedener Länder auf einem Platz, und bringt ein so groteskes Gemälde hervor, daß die wildeste Einbildungskraft, über alle Schranken der Wahrscheinlichkeit hinausspringend, es nicht verwirrter zusammenhäufen kann. Eine christliche Kirche steht neben einer Moschee, ein griechischer Tempel bey einem chinesischen, ein Obelisk bey einem maurischen Werk, gothische Ruinen bey einer Pagode; Asien und Europa sind in einander geschmolzen; die alte und die neue Welt sind geplündert, um einen kleinen Fleck mit dem widersinnigsten Gemisch von Gebäuden zu überladen, und ihn in einen Schauplatz der sonderbarsten Prachtsucht zu verunstalten. O! Natur, o! Einfalt, sanfte Huldgöttinnen der Gärten, wenn euch ein falscher Stolz von unsern [84] Lustplätzen verdrängt, wo werdet ihr anders seyn, als hinter der Hütte des Landmanns im Veilchenthal?⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ Hirschfeld 1973, Bd. 1 [I, 1779], S. 72.

⁹⁰⁸ Anmerkung Hirschfelds: "Verschiedene chinesische Gebäude sind nach Willkühr besonders vorgezeichnet von den engländischen Architekten, *Will. and John Halfpenny in New Designs for Chinese Bridges, Temples, Garden-Seats, Summer-Houses* [...]."

⁹⁰⁹ Hirschfeld 1973, Bd. [III, 1780], S. 82-84.

Mit seiner Klage über das Nebeneinander von "christlicher Kirche, Moschee, griechischem und chinesischem Tempel" thematisierte Hirschfeld auch den Kontext der Religion, der für ihn jedoch in der Gesamtheit seiner Überlegungen nur eine untergeordnete Rolle spielte. In seiner lakonischen Bemerkung, daß die Tempel "nicht mehr gottesdienstliche Gebäude für uns" wären und daher "in den innern Theilen zur Bewohnung, oder zum angenehmen Aufenthalt, nach dem Gebrauch unseres Zeitalters, eingerichtet werden" könnten, hatte Hirschfeld auf die Verweltlichung, die Säkularisierung der kultischen und religiösen Architektur im Landschaftsgarten angespielt, welche mit einer im Zuge der Aufklärung fortschreitenden, allgemeinen Säkularisierung sämtlicher Lebens- und Erfahrungsbereiche einherging, die sich schließlich in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts aufs drastischste zu manifestieren begann.⁹¹⁰ Im Jahr 1782 wurden von Joseph II. von Österreich siebenhundert Klöster »aufgehoben«, am 2. November 1789 wurden in Frankreich von den Revolutionären sämtliche Kirchengüter eingezogen, zur Versteigerung, zum Verkauf, zur Vermietung (Kathedrale von Metz) oder gar zum Abriß (Kathedrale von Chartres) freigegeben, und im Jahr 1803 erfolgte durch den sogenannten »Reichsdeputationshauptschluß« die umfassende Säkularisation des Kirchenbesitzes in Deutschland.⁹¹¹ Innerhalb der sich bald nach der Revolution formierenden Gegenbewegung versuchte man, der "Entchristlichung Europas"⁹¹² mit einer »Erneuerung« des Christentums zu begegnen.

In Frankreich war es vor allem François René de Chateaubriand, der mit seinem Buch »Genius des Christenthums oder Schönheiten der christlichen Religion« (*Génie du Christianisme ou beauté de la religion chrétienne*, 1802) eine Umkehrung der Säkularisationsbewegung und eine Erneuerung des Christentums herbeiführen wollte, indem er insbesondere auf die ästhetischen schöpferischen Kräfte verwies, die das Christentum im Verlauf seiner Geschichte freigesetzt und stimuliert hätte und für die Zukunft eine wieder innigere Beziehung zwischen Kunst und Religion forderte. In seiner Verknüpfung von ästhetischen, religiösen und nationalen Anschauungen war Chateaubriand ein Anhänger mittelalterlicher Kunst und vor allem der mittelalterlichen Architektur, in welcher für ihn Religion und Kunst noch in Einklang stimmten. Ästhetische, religiöse und nationale Kontexte kennzeichnen seine im folgenden zitierte Kritik an der Verwendung von heidnischen Architekturformen- und Stilen im christlichen Europa, in welche auch die klassizistische Kirchenbaukunst einbezogen war. Auf den ersten Blick mögen seine Sätze sehr moderat erscheinen, aber seine in scheinbarer Toleranz und Anerkennung verborgene Einstellung ist nicht weniger kategorisch als diejenige Hirschfelds: Jeder Nation seien ihre kulturellen Eigenheiten unbestritten, aber sie müsse sie - um ihrer selbst willen - für sich behalten.

"Jedes Ding muß an seinen rechten Platz gestellt werden. Dieß scheint zwar eine so abgedroschene Wahrheit zu seyn, daß man sie kaum noch hören mag. Aber die Erfahrung zeigt doch unwidersprechlich, daß ohne Beherzigung jener Wahrheit nichts Vollkommenes zu Stande gebracht werden kann. Die Griechen würden einen Aegyptischen Tempel zu Athen eben so wenig geschätzt haben, - als die Aegyptier einen griechischen Tempel zu Memphis. Sobald ein Paar solcher Gebäude ihren Platz verändert hätten, würden sie auch ihre Haupt=Schönheit eingebüßt haben. Das heißt, ihre Beziehungen auf die eigenthümlichen Anstalten, Sitten und Gewohnheiten der Völker, welche sie errichteten, wäre verlohren gegangen. Diese Bemerkung können wir sehr gut auf die alten Denkmäler des Christenthums anwenden. Sonderbar genug kann man selbst in diesem ungläubigen Jahrhunderte bemerken, daß Dichter und Romanen=Schreiber, vermöge einer natürlichen Rückkehr zu den Sitten unserer Vorfahren, sich bestreben, in ihre Ficktionen unterirdische Gewölbe, Gespenster, Burgen und alte gothische Tempel zu verflechten. So viele Reize haben die Erinnerungen, welche sich mit der Religion und Geschichte des Vaterlandes verbinden. Die Nationen werfen ihre alten Sitten und Gewohnheiten keineswegs so bey Seite, wie man sich wohl eines alten abgenutzten Kleides zu entledigen pflegt. Man kann ihnen einige Theile derselben entreissen; aber es bleiben doch noch Flicker genug übrig, welche, vereinigt mit der [44] neumodischen Kleidung, ein scheußlich verzerrtes und buntfarbiges Flitter=Werk bilden."⁹¹³

⁹¹⁰ Zu Säkularisierung und Säkularisation siehe Strätz/Zabel/Conze 1984.

⁹¹¹ Siehe dazu Buholzer 1921.

⁹¹² Conze in Strätz/Zabel/Conze 1984, S. 191.

⁹¹³ Chateaubriand 1803, Bd. 3 [3. Teil, 2. Buch, 8. Kapitel], S. 43-44.

Was die hier zitierten Kritiken eint, ist das Klagen über das Auseinanderbrechen von im Rückblick als althergebracht, bewährt, überzeitlich gültig und stabil empfundenen Ordnungen und Sinngefügen: seien es die Regeln des Zusammenstimmens in der Kunst, "jeglicher Bezug zum Gebrauch und Klima, jegliche Beziehung einer Proportion zur anderen" (Malton), die "Beziehungen auf die eigenthümlichen Anstalten, Sitten, Gewohnheiten der Völker" (Chateaubriand) oder die "Unterscheidungen", deren Verlust zu einer "Vermischung ohne Plan und Ordnung" (Hirschfeld) und dazu geführt habe, "die heterogensten Dinge ohne vieles Kopfzerbrechen unter einen Hut" zu bringen (Semper). Im Kontext der kulturhistorischen Semantik von »Stil«, die Gottfried Semper erstmals in aller Deutlichkeit für die Architekturbetrachtung formuliert hatte, war es die "babylonische Verwirrung" (noch ein Reflex religiöser Kontextualisierung), die "Mischung aller möglichen Baustile aller Völker", auf die sich das Unbehagen am Stilpluralismus als Manifestation des Zusammenbruchs früherer Ganzheiten konzentrierte.

In seinem Vortrag »Ueber Baustile« im Jahr 1869 setzte Semper seine bereits im Jahr 1834 geäußerten Bedenken über die Architektur seiner Zeit fort und reagierte auf die von ihm und seinen Architektenkollegen unternommenen Versuche, in der Architekturproduktion ihrer Gegenwart zu verwirklichen, was sie aus der historischen Betrachtung der Architektur vergangener Epochen und Kulturen gelernt hatten: daß die Architektur einer Epoche, einer Kultur, einer Nation einen Stil - aber eben **nur einen** Stil haben müsse - und daß dieser **eine** Stil als neue Ganzheit alles zum Ausdruck bringen und in sich vereinigen müsse, was die Epoche, die Kultur, die Nation ausmache. In Sempers Augen waren alle diese Versuche gescheitert:

"Hier [in Deutschland] wurde in neuerer Zeit eifriger und mehr in Stil gemacht als irgendwo anders, und zwar teilweise auf allerhöchste Ordre, teilweise auf eigene Faust durch geniale Architekten. So entstand in München auf allerhöchsten königlichen Wunsch und Anweis der Maximilianstil, dem folgende tiefsinnige Idee zur Grundlage dient: Unsere Kultur ist eine gemischte, aus Elementen aller früheren Kulturen zusammengesetzte, also muß unser moderner Baustil konsequenterweise auch eine Mischung aller möglichen Baustile aller Zeiten und Völker sein. Die gesamte Kulturgeschichte soll sich in ihr abspiegeln!

Wohin ein solcher Ausgang führen mußte und geführt hat, davon zeugen die neuesten Anlagen jener Musenstadt an der Isar.

Dazu nun, wie gesagt, der Chor von Privatstilerfindern, die in allen Groß- und Kleinresidenzen, an Eisenbahnstationen und überall ihren billigen Erfindungsgeist leuchten lassen. Sie gehen zumeist von der irrtümlichen Voraussetzung aus: die Stilfrage sei eine vornehmlich konstruktive Frage, und erkennen die ererbten Überlieferungen der Kunstsymbolik nicht an. Was sie dabei erreichten, ist nichts als das zweifelhafte Verdienst, zu der herrschenden babylonischen Verwirrung ihr Scherflein beigetragen zu haben

Eine andere Sorte von Stilisten sind die sogenannten reisigen Architekten, die jeden Herbst von ihren Ausflügen in entlegene Länder einen neuen Stil nach Hause tragen und an den Mann zu bringen verstehen.

Noch sind schließlich diejenigen zu erwähnen, welche in einer Rückkehr zu dem mittelalterlichen sogenannten gotischen Baustile die Zukunft der nationalen Architektur und ihre eigene suchen - auch in Beziehung auf letztere sich nur selten verrechnen."⁹¹⁴

Einer der Versuche, die verlorene Einfalt zu restaurieren und der modernen Gegenwart ein mit ihr identisches ästhetisches Gepräge zu geben, war der hier vorgestellte »Rundbogenstil« als Antwort auf die von Heinrich Hübsch gestellte Frage »In welchem Style sollen wir bauen?«. Ein anderer Versuch, den Semper hier beim Namen nennt, war der sogenannte »Maximilianstil«, das Resultat auf einen von Maximilian II. von Bayern im Jahr 1850 ausgeschriebenen Architekturwettbewerb um den Entwurf einer "Bildungs- und Unterrichtsanstalt", der sich später auf den Entwurf der Bebauung der gesamten Maximilianstraße [Abb. 128] ausdehnte.⁹¹⁵ Als Ziel dieses Wettbewerbs war in der Ausschreibung angegeben, "dem Ringen der Gegenwart nach einer nationalen Neugestaltung der Architektur" mit der Entwicklung eines Stils zu antworten, in welchem der "Charakter der Zeit so recht unverkennbar seinen Ausdruck" fände.⁹¹⁶ Als dem "Charakter der Zeit" angemessen erschienen dem ausschreibenden Komitee, dem auch Heinrich Hübsch ange-

⁹¹⁴ Semper 1979, S. 399-400.

⁹¹⁵ Dazu Hojer 1974 und ausführlich Drüeke 1981 (dort auch der Text der Ausschreibung abgedruckt).

⁹¹⁶ Drüeke 1981, S. 97-98.

hörte, "praktische Zweckmäßigkeit, Comfort des Lebens, Einfachheit und Schönheit nach der gegenwärtigen Ausbildung der Technik, verbunden mit dem möglichsten Haushalte in den Mitteln", und um diese ästhetisch zu verwirklichen, wurde eine "Verbindung des einfachen und ruhigen Charakters der geradlinigen griechischen Form mit dem in die Höhe strebenden Momente des gothischen Baustyls" vorgeschlagen.⁹¹⁷ Doch alle diese Versuche, die letztlich immer auf selektive und synthetisierende⁹¹⁸ Rezeptionen von Formen historischer Stile hinausliefen, konnten Semper und seine Kollegen nicht befriedigen, denn: "Wir wollen Neues: man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit."

Semper und seine Zeitgenossen waren in die »historistische« Stilfalle getappt, indem sie das, was sie aus der Geschichte gelernt hatten, in ihrer Gegenwart ad hoc erzeugen wollten - aber »Stilk«, so Luhmann, "kann nicht durch eine Programmentscheidung gefunden und eingeführt" werden.⁹¹⁹ Semper und seine Zeitgenossen hatten sich, so scheint es, nicht gefragt, wie ihr kulturhistorischer und kulturhistoriographischer Stilbegriff, der für sie zum Maß aller künstlerischen Dinge geworden war, zustande gekommen war, nämlich durch einen Rückblick auf vergangene Kulturen aus großer historischer und kultureller Distanz und durch ein retrospektives, höchst selektives »Verstehen« des »Typischen« dieser Kulturen, basierend auf dem - wie wir gesehen haben - fragwürdigen »Verstehen« ihrer Hinterlassenschaften, ihrer »Zeugnisse« und »Dokumente«, ihrer »Denkmäler«. Sie sahen, so scheint es, tatsächlich den Wald vor lauter Bäumen nicht, indem sie nicht erkennen konnten, was ihnen allzu offensichtlich vor Augen lag und ihnen allzu laut aus allen ihren neuen alten Bauwerken entgegenschrie: daß eines der dringendsten Bedürfnisse ihrer Zeit ein Bedürfnis nach Geschichte war und daß sie mit ihren Bauten dieses Bedürfnis und diese kulturelle Bedingtheit ihrer Zeit und Kultur ebenso widerspiegeln, wie es die Künstler vergangener Epochen und Kulturen mit ihren eigenen getan hatten.

Das Gegenwartsbewußtsein Sempers und vieler seiner Zeitgenossen war ein janusköpfiges: auf der einen Seite beklagte man den Verlust alter Bindungen und Ordnungen, die man dank des neuen geschichtlichen Denkens in der Vergangenheit erkannt zu haben glaubte - auf der anderen Seite begann die "Historie" zum "Nachteil für das Leben" zu werden (Nietzsche),⁹²⁰ und es herrschte das dringende Bedürfnis nach Neuem, Zeitgemäßem, welches in der Architektur scheinbar nicht anders als mit immer neuem Altem gestillt wurde. Selbst Semper war nichts anderes als ein »historiophober Historist«, der sich gegen die historisierenden Bauten seiner Kollegen ereiferte und doch selbst nur historisierend baute. In seiner Dresdener Synagoge [1839-40; Abb. 117] hat die Kunstgeschichte "lombardische, byzantinische, maurische und romanische Stilelemente verschmolzen" gesehen.⁹²¹ Für die Hamburger Nikolaikirche lieferte er zwischen 1843 und 1845 sowohl einen neuromanischen als auch einen neugotischen Entwurf ab [Abb. 118, 119], aber sein Lieblingsstil - oder der seiner Auftraggeber - war offensichtlich die Neurenaissance, der er in Deutschland zum Durchbruch verhalf [Abb. 120].⁹²²

Erst seit den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts ist es möglich geworden, das Wesen dieses »historiophoben Historismus« zu erklären: Bei seinen Untersuchungen zur Semantik von »modern, Modernität, Moderne« hat Hans Ulrich Gumbrecht festgestellt, daß sich, ausgehend von der "Loslösung der Modernität vom Vorbild der Antike"⁹²³ in der »Querelle des Anciens et des

⁹¹⁷ Drüeke 1981, S. 99-100.

⁹¹⁸ Zu "Schinkels Idee einer Stilsynthese" siehe Knopp 1977.

⁹¹⁹ Luhmann 1986, S. 652.

⁹²⁰ Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. (Zweite unzeitgemäße Betrachtung 1874). Hier zit. als Nietzsche 1994.

⁹²¹ Pevsner/Honour/Fleming 1992, S. 574.

⁹²² Zu Semper als Architekt siehe Fröhlich 1991.

⁹²³ Gumbrecht 1978, S. 99.

Modernes«, im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein schließlich in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts voll ausgeprägtes Gegenwartsverständnis ausgebildet hat, das sich nicht mehr aus der Vergangenheit herleitete, sondern das nahezu ausschließlich auf die Zukunft ausgerichtet war. Die Ausbildung des Begriffs »Modernität« zu einer "Bewegungskategorie",⁹²⁴ zum Inbegriff des Wandels, erfolgte in Reaktion auf die stetig gewachsene und seit dem Ausdifferenzierungsschub der Französischen Revolution immer akuter gewordene Erfahrung einer progressiven Beschleunigung in der Entwicklung sämtlicher Erfahrungsräume, die etwa Alphonse de Lamartine schon im Jahr 1849 konstatieren ließ, "es sei nicht mehr möglich, Geschichte zu schreiben, weil die Geschwindigkeit der Zeit jegliche Distanz verzehre."⁹²⁵ "Eine Abgrenzung der Gegenwart als Epoche durch Festlegung ihres Beginns in der Vergangenheit schien angesichts der beschleunigten Folge historischer Veränderungen und durch die Einsicht in die Vielfalt ungleichzeitiger geschichtlicher Abläufe nunmehr unmöglich. Die Gegenwart war aber nicht allein in ihrer Dauer auf einen Punkt des zeitlichen Ablaufs reduziert, sondern auch als Vergangenheit der Zukunft, damit als Chance der Gestaltung dieser Zukunft erlebt worden. So wurde sie jetzt als nach vorne offener Raum der Handlungsplanung, die sich in Programmen formulieren ließ, verstanden."⁹²⁶

In einer Gegenwart, die sich selbst nicht mehr an ihrer Vergangenheit bestimmte, sich selbst kaum mehr als Gegenwart, sondern als Vergangenheit einer offenen Zukunft begriff, wurde die eigentliche Vergangenheit und mit ihr das Prinzip der Tradition, der Überlieferung in die nun nicht mehr sich als solche bewußte Gegenwart, als Hindernis und als Bedrohung für die künstlerische Gestaltung der Zukunft, als Bedrohung der mit dem Modernitätsbegriff verknüpften Kategorie des Neuen und der vorbildlosen, aus sich selbst heraus schöpfenden Invention verdrängt. Die sich weiter zuspitzende Erfahrung progressiver Beschleunigung brachte um die Wende zum 20. Jahrhundert gar den Begriff »modern« an seine "semantische Grenze [...], die überschritten wird, wo die Gegenwart als Moment der Gestaltung der Zukunft sich gleichsam selbst vorgreift."⁹²⁷ So bildete sich der Begriff »Avantgarde«, der in seiner noch entschiedeneren Zukunftsausrichtung die Vergangenheit noch stärker verdrängte und darüber hinaus nicht nur der Tatsache Rechnung trug, daß die zunehmende Beschleunigung die Gegenwart mehr und mehr schrumpfen zu lassen schien, sondern auch der, daß sich auf der Nadelspitze der geschrumpften Gegenwart verschiedene, den Fortschritt mit unterschiedlicher Geschwindigkeit vorantreibende Kräfte akkumuliert hatten und miteinander um das fortschrittlichste Fortschreiten konkurrieren mußten.⁹²⁸

Vor diesem Hintergrund kann die Kritik der »Historisten« an ihrer selbstproduzierten »historistischen« Architektur besser verständlich werden. In Sempers Zeit konkurrierten Vergangenheits- und Zukunftsorientierungen in extremer Weise miteinander, und diese Konkurrenz war zum ersten Mal unübersichtbar im ästhetischen Gepräge der Lebenswelt manifest geworden. Für Semper und viele seiner Zeitgenossen war Geschichte, das heißt die Präsenz der Geschichte in ihrer Gegenwart, zum Problem geworden, weil sie fürchteten, in der Auseinandersetzung mit ihr an der innovativen Gestaltung der Zukunft, am Fortschritt, gehindert zu werden. Die Problematik des neuen geschichtlichen Denkens, das einerseits als eines der bedeutendsten Emanzipationsvehikel des Bürgertums, andererseits aber auch - schon von den »historistischen« Zeitgenossen, wie besonders Nietzsche - als seine sich selbst gestellte Falle beargwöhnt wurde, lag in der

⁹²⁴ Gumbrecht 1978, S. 126.

⁹²⁵ Koselleck in Bergeron/Furet/Koselleck 1977, S. 303. Zum Problem der Beschleunigung bzw. der »progressiven Innovationsverdichtung« siehe auch Koselleck 1971, S. 671-673; Koselleck 1985, Lübke 1985, Lepenies 1976, S. 21-28.

⁹²⁶ Gumbrecht 1978, S. 120.

⁹²⁷ Gumbrecht 1978, S. 121.

⁹²⁸ Zum Begriff »Avantgarde« siehe Weightman 1973, Egbert 1967, Poggioli 1961; siehe auch das Kapitel »Kunstwissenschaft und Avantgarde« in Belting 1994 (S. 139-143, mit Bibliographie, S. 219-220); zum Problem der progressiv »schrumpfenden Halbwegszeit« der »Avantgarde« siehe Lübke 1985.

Konkurrenz des neu erschlossenen Erfahrungsraums »Geschichte« mit einem zentralen Paradigma des neuen geschichtlichen Denkens: dem »Fortschritt«. Im Namen des Fortschritts war die Vergangenheit zum Problem geworden, schien sich angestaut zu haben und drohte die Arbeit an der Zukunft zu behindern.⁹²⁹

Aber eben dieser Fortschritt war es auch, wie Hermann Lübbe und zuletzt Odo Marquard aus ihrer fortschrittskritischen postmodernen Gegenwartserfahrung heraus erklären konnten,⁹³⁰ der das mit der fortschrittsgläubigen Zukunftsorientierung konkurrierende, gleichzeitige Bedürfnis nach Vergegenwärtigung von Altem / Vergangenem, auf das Architektur und angewandte Kunst antworteten, und das Bedürfnis nach Bewahrung von Altem / Vergangenem, das in der Gründung und wachsenden Expansion des Museumswesens aufgefangen wurde,⁹³¹ produzierte: Das Bedürfnis nach Geschichte und Tradition ist ein Produkt des Fortschritts, welches die problematischen Erfahrungen, die der Fortschritt mit sich bringt, kompensiert. Es ist eine Reaktion auf die Erfahrung der zunehmenden Beschleunigung der Zeit und der zunehmend sich beschleunigenden Ausdifferenzierung der Welt als soziales System. Die zunehmend prekärer gewordene Erfahrung allgemeiner Instabilität und Kontingenz ist verbunden mit der Erfahrung der Verunsicherung der eigenen Identität, die im perpetuierenden, sich beschleunigenden und ausdifferenzierenden Wandel ständig neuer Versicherung durch reflektierende Verzeitlichung und Verortung bedarf. In Sempers Tagen waren es die Museen, die historisierende Architektur, die historisierende angewandte Kunst und die Denkmäler, die als kulturelle Identifikatoren in der alltäglichen Lebenswelt bereitgestellt und gleichsam als stabilisierende, identitätssichernde Anker in den reißenden Fluß der Zeit und der Ausdifferenzierung geworfen wurden.

Nicht alle »historistischen« Architekten entwickelten einen solchen Verdruß an ihrer historistischen Architektur und an der Last der Geschichte wie Gottfried Semper, dem sein Freund, der Dichter Gottfried Keller, wohl nicht zu Unrecht ein "kindlich hypochondrisches Wesen" nachsagte.⁹³² George Gilbert Scott, ein englischer Zeitgenosse und Konkurrent Sempers und wie dieser einer der populärsten »international« tätigen Architekten seiner Zeit - er gewann mit seinem neugotischen Entwurf gegen Semper den Wettbewerb um die Hamburger Nikolaikirche -, sah die Problematik des historischen Denkens und Wissens weitaus klarer und nüchterner. In seinen »Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future« (1858) schrieb er:

"Das besondere Charakteristikum der Gegenwart ist, daß wir mit der Kunstgeschichte vertraut sind. Wir wissen besser als sie selbst, was die Griechen den Ägyptern, die Römer den Griechen, der romanische Stil Rom verdankt haben. Es bleibt unsere Aufgabe, uns allein von allen Generationen überlassen, unsere eigene Lage zu kennen und auf die ganze vorhergegangene Geschichte zurückzusehen. Das ist für uns erstaunlich interessant, sowohl im Sinne der Unterhaltung, wie der Wissenschaft. Aber es ist ein Hindernis für den Künstler. Tatsachen sind dickköpfig. Wir können nicht die Bedingungen ändern, unter denen wir arbeiten. Sehen wir zu, daß wir sie uns unterwerfen können. Es wäre töricht, sich einzubilden, daß unsere Kenntnis der ganzen Geschichte der Kunst ohne Einfluß auf das bleiben sollte, was wir selbst hervorbringen."⁹³³

⁹²⁹ Zum "Fortschritt als Orientierungsproblem" siehe Lübbe 1975.

⁹³⁰ Lübbe 1983; Lübbe 1985; Lübbe 1985a; Marquard 1994.

⁹³¹ Auf die Entwicklung des Museumswesens konnte hier nicht eingegangen werden. Die ersten öffentlichen Museen waren das Londoner »British Museum« (1753), das Pariser »Musée des Monuments Français«, das »Muséum Français« in der Grande Galerie des Louvre (1793). Diesen folgten seit dem frühen 19. Jahrhundert zahlreiche weitere Gründungen nationaler Museen. Siehe dazu Salerno 1965, Bazin 1967, Plagemann 1967, Calov 1969, Bourdieu/Darbel/Schnapper 1969, Deneke/Kahsnitz 1977, Grasskamp 1981, Kemp 1987b, Pomian 1988, Schultz 1990, Bergvelt u. a. 1993, Bonn 1994, Grote 1994, Capitani 1996. Zum postmodernen Museumsboom siehe Lübbe 1983, 1985, 1985a, Zacharias 1990, Sloterdijk 1990 und Marquard 1994.

⁹³² Keller in einem Brief an Hermann Hettner vom 17. 11. 1857. In: Jakob Baechtold: Gottfried Sempers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Berlin 1894, Bd. 2, S. 404.

⁹³³ Scott 1858, S. 266. Zit. in der Übersetzung von Pevsner 1965, S. 23.

Auch der von den Historisten beklagte und dennoch zugleich so ausgiebig praktizierte Stilpluralismus fand in der zeitgenössischen Kunstkritik den einen oder anderen Fürsprecher, der gleichwohl in der ungleich größeren Menge der Kritiker unterging. - Ich mußte lange suchen, bis ich einen fand. - Im Jahr 1834, im selben Jahr, in dem Semper dagegen polemisierte, "daß unsere Hauptstädte als wahre *extraits de mille fleurs*, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen", veröffentlichte der Dichter Nicolai Gogol einen Aufsatz »Über die Architektur unserer Zeit«. Gogol begrüßte darin die Anwendung verschiedenster Stilarten in der Architektur der Städte und sehnte sie auch für Rußland herbei, wo sie sich noch nicht gegen den "zaristischen Klassizismus"⁹³⁴ hatte durchsetzen können. Er schrieb:

"Jeder Stil ist schön, wenn all seine Voraussetzungen erfüllt und wenn er in strengem Einklang mit seiner Bestimmung gewählt und durchgeführt ist. Ohne diese wohlmeinende und unparteiische Toleranz kann es keine wahrhaften Talente, noch auch wirklich großartige Werke geben. Fort mit dieser Scholastik, die jedem Gebäude das gleiche Maß vorschreibt und verlangt, daß alles in demselben Geschmack gebaut werde! Eine Stadt muß aus verschiedensten Massen bestehen, wenn wir verlangen, daß sie unseren Augen eine Freude sein soll. Mögen sich in ihr die verschiedensten Stilarten vereinigen. Mag sich doch in derselben Straße ein finsternes gotisches Gebäude, ein mit üppigem Zierat geschmückter orientalischer Palast, ein kolossaler ägyptischer Bau und ein von anmutiger Harmonie erfülltes griechisches Haus erheben! Mögen uns doch die leichtgewölbte, milchfarbene Kuppel, die andächtige, ins Grenzenlose ragende Turmspitze, die orientalische Mitra, das abgeplattete italienische und das hohe, mit Figuren geschmückte flämische Dach, die vierkantige Pyramide, die runde Säule und der eckige Obelisk vereint entgegentreten. [...] Ein Architekt, der wirklich schöpferische Kraft besitzt, muß eine gründliche Kenntnis aller Baustile besitzen; am wenigsten sollte er den Geschmack der Völker verachten, auf die wir wegen ihrer künstlerischen Rückständigkeit gewöhnlich herabzusehen pflegen."⁹³⁵

⁹³⁴ Schmoll gen. Eisenwerth (1970) 1977, S. 17.

⁹³⁵ Gogol 1923, S. 334-335.

VII.

Kunst und differente Kunst

Schluß

Die hier zuletzt behandelten Kommunikationen über das Unbehagen am Stilpluralismus lassen sich unschwer als Reaktionen des Kunstsystems auf die Irritationen identifizieren, die ihm seine eigene und die fortschreitende Ausdifferenzierung seiner Anlehnungskontexte, seiner »Umwelt«, bereitet haben. Kaum ein anderer Zeitgenosse aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hat diese Irritationen so deutlich erkannt und beschrieben wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel in seinen Heidelberger und Berliner Ästhetik-Vorlesungen (1817-1829).⁹³⁶ Auch Hegel konstatierte das Auseinanderbrechen früherer Ganzheiten, der festen Ordnung von Sinngefügen, das Fehlen einer verbindlichen Kunstnorm zur Regelung der wechselseitigen Beziehungen zwischen "bestimmten konsekrierten Formen" und "passenden Arten der Darstellung" und zwischen "Gehalten" und "Anschauungsweisen". Auch er sah die zahlreichen Rückgriffe der Künstler auf Formen verschiedener Vergangenheiten, auf den "Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen" und deren »freie Vermischung«, und er sah auch den gewachsenen Einfluß des Kunstmarktes auf die Kunstproduktion, die Bedeutung der "Bestellung von außen her". Aber anders als Semper und viele seiner hier zitierten Zeitgenossen betrachtete Hegel diese Entwicklung der Kunst keineswegs als "babylonische Verwirrung" oder künstlerisches Unvermögen im Sinne eines »Innovationsstillstandes«, sondern als Ergebnis einer nicht nur künstlerischen, sondern allgemeinen Entwicklung zur Reflexion, zur Subjektivität und zur "Freiheit des Gedankens". Wie jene Sempers, so gehören auch seine Ausführungen zu den meistzitierten in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts; manche verstanden sie "als Beginn dessen, was wir heute [1985] Historismus nennen" und als Erkenntnis des "absoluten Bruch[s] mit allem Vorhergewesenen",⁹³⁷ andere als Aufbruchsfanfare der nunmehr "aus allen Bindungen entlassenen", "autonomen" und "absoluten" Kunst in die Moderne (1965),⁹³⁸ und Niklas Luhmann versteht sie als Indiz dafür, "daß die Kunst die Unmittelbarkeit des Bezugs auf das Weltverhältnis der Gesellschaft verloren und ihre eigene Ausdifferenzierung zur Kenntnis zu nehmen hat".⁹³⁹

"Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann. Der Künstler steht damit über den bestimmten konsekrierten Formen und Gestaltungen und bewegt sich frei für sich, unabhängig von dem Gehalt und der Anschauungsweise, in welchem sonst dem Bewußtsein das Heilige und Ewige vor Augen war. Kein Inhalt, keine Form ist mehr unmittelbar mit der Innigkeit, mit der *Natur*, dem bewußtlosen substantiellen Wesen des Künstlers identisch; jeder Stoff darf ihm gleichgültig sein, wenn er nur dem formellen Gesetz, überhaupt schön und einer künstlerischen Behandlung fähig zu sein, nicht widerspricht. Es gibt heutigentags keinen Stoff, der an und für sich über dieser Relativität stände, und wenn er auch darüber erhaben ist, so ist doch wenigstens kein absolutes Bedürfnis vorhanden, daß er von der *Kunst* zur Darstellung gebracht werde. Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt und exponiert. Er legt zwar auch jetzt noch sein Genie hinein, er webt von seinem eigenen Stoffe hindurch, aber nur das Allgemeine oder das ganz Zufällige; die nähere Individualisierung hingegen ist nicht die seinige, sondern er gebraucht in dieser Rücksicht seinen Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen, die ihm, für sich genommen, gleichgültig sind und nur wichtig werden, wenn sie ihm gerade für diesen oder jenen Stoff als die passendsten erscheinen. In den meisten Künsten, besonders in den bildenden, kommt außerdem der Gegenstand dem Künstler von außen her; er arbeitet auf Bestellung und hat nun bei den heiligen oder profanen Geschichten, Szenen, Porträten, Kirchenbauten usf. nur darauf zu sehen, was daraus zu machen ist. Denn wie sehr er auch sein Gemüt in den gegebenen Inhalt hineinbildet, so bleibt ihm derselbe doch immer ein Stoff,

⁹³⁶ Hegel 1976.

⁹³⁷ Klingenburg 1985, S. 7-9.

⁹³⁸ Lankheit (1965) 1988, S. 10-11.

⁹³⁹ Luhmann 1995, S. 269.

der nicht für ihn selbst unmittelbar das Substantielle seines Bewußtseins ist. Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder, sozusagen, substantiell aneignen, d. i., sich in eine dieser Anschauungsweisen fest hineinmachen zu wollen, als z. B. katholisch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunst wegen viele getan, um ihr Gemüt zu fixieren und die bestimmte Begrenzung ihrer Darstellung für sich selbst zu etwas Anundfürsichseiendem werden zu lassen. Der Künstler darf nicht erst nötig haben, mit seinem Gemüt ins reine zu kommen und für sein eigenes Seelenheil sorgen zu müssen; seine große, freie Seele muß von Hause aus, ehe er ans Produzieren geht, wissen und haben, woran sie ist, und ihrer sicher und in sich zuversichtlich sein; und besonders bedarf der heutige Künstler der freien Ausbildung des Geistes, in welcher aller Aberglauben und Glauben, der auf bestimmte Formen der Anschauung und Darstellung beschränkt bleibt, zu bloßen Seiten und Momenten herabgesetzt ist, über welche der freie Geist sich zum Meister gemacht hat, indem er ihnen keine an und für sich geheiligten Bedingungen seiner Exposition und Gestaltungsweise sieht, sondern ihnen nur Wert durch den höheren Gehalt zuschreibt, den er wiederschaffend als ihnen gemäß in sie hineinlegt.

In dieser Weise steht dem Künstler, dessen Talent und Genie für sich von der früheren Beschränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Gebot.⁹⁴⁰

Auch das, was hier »fremde oder differente Kunst« genannt wurde, gehörte zu den Irritationen der »Umwelt«, die die Kunst auf dem Weg ihrer Ausdifferenzierung begleitet und stimuliert haben. Aus systemtheoretischer Sicht, wie hier in der Einleitung (Kap. I) dargelegt wurde, ist Differenz die unabdingbare Voraussetzung und der Motor für Kommunikation, für die Strukturbildung und Ausdifferenzierung von Systemen. In fast allen hier behandelten Kommunikationen über differente Kunst aber war festzustellen, daß Differenz (und auch Ausdifferenzierung) von den individuellen Teilnehmern des Kunstsystems als eher im pejorativen Sinne problematische Irritation, als Bedrohung kultureller Identität erfahren wurde, die man abzuwehren trachtete. Doch das Kunstsystem läßt sich nicht von Individuen - von "psychischen Systemen" - regulieren, die ihm, wie alle anderen Systeme, nur »Umwelt« bedeuten, sondern es reguliert sich selbst, und es hat seine eigenen Regeln (Kap. II.1) im Umgang mit Differenzen, die es - wie hier gezeigt werden konnte - in selbstbestimmter Reaktion auf die Irritationen durch seine Umwelt immer wieder neu bestimmt hat.

In den Anfängen seiner Strukturbildung war es, wie aus seinen Selbstbeschreibungen hervorging, die Kunst des Mittelalters, die es bei der Selektion seiner Selbstregulierungen aus der Antike als different ausschloß (Kap. II.2), diese im Selektionshorizont verbliebene Differenz aber sehr wohl benötigte, um vor deren Hintergrund seine eigene »neu-antike« Identität zu konstruieren und zu konturieren. Antike und »neu-antike« Kunst dienten, wie anhand von Kommunikationen des Kunstsystems und des Systems der Wissenschaft - seinem zu dieser Zeit dominierenden Anlenkungskontext - demonstriert werden konnte (Kap. II.2,3), als wesentliche Bausteine zur Konstruktion der »neu-antiken« kulturellen Identität der italienischen Renaissance. Am Begriff des »Barbarischen« wurde offenbar, daß mit der Ausgrenzung der Kunst des Mittelalters nicht nur eine Epoche, sondern auch eine (im weitesten Sinne) »Ethnie« oder »Nation« ausgegrenzt wurde, nämlich die »Barbaren« "von jenseits der Berge", die als Hervorbringer dieser Kunst, die den »neu-antiken« Regeln der Kunstproduktion und -rezeption nicht genügen konnte, identifiziert wurden.

Wenn zur Zeit der italienischen Renaissance die mittelalterliche Architektur sozusagen an der Hintertür des Kunstsystems anklopfte, weil es aus kirchenpolitischen, (regionalen, nationalen) identitätspolitischen oder auch banalen wirtschaftlichen Gründen opportun erschien, gotisch (weiter) zu bauen, erwiesen sich als einzige Wege einer vorsichtigen Re-Integration der gotischen in die »neu-antike« Architektur ihre retrospektive Antikisierung und eine konsequente Anwendung der »neu-antiken« Kunstregeln. Vorsichtig formulierte Bereitschaft für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Architektur der Gotik scheiterte an dem unausgesprochenen Verbot, eine bis zur Tabuisierung ausgegrenzte Kultur zu erforschen. Um zu demonstrieren, welche Formen der

⁹⁴⁰ Hegel 1976, Bd. 1, S. 579-580.

Auseinandersetzung und welche Möglichkeiten des Verstehens und der Anerkennung der gotischen Kunst vorenthalten wurden, sollten im folgenden (Kap. II.3) die generellen kulturellen Voraussetzungen und die allgemeinen Befassungsmuster für eine gewollte, auf dem Willen zum Verstehen und zur Identifikation basierende Auseinandersetzung mit der nahezu bedingungslos anerkannten und erwünschten, jedoch durch die Zeit und durch die »Barbaren« entfremdeten Kultur der Antike betrachtet werden.

Als wichtigstes Befassungsmuster im Studium zum Verstehen antiker Kunst und Kultur erwies sich das antiquarische Verfahren der Zuordnung von nichtliterarischen zu literarischen »Quellen« (Re-Kontextualisierung), ausgehend von der Auffassung, die nichtliterarischen Artefakte seien verlässlichere "Tatzeugen" von Ereignissen oder "Beweise" für die Beschaffenheit der antiken Kultur als die literarischen, die oft, auf dem Wege von einer Abschrift zur anderen, Verunklärungen erfahren hätten. Anhand einiger Beispiele zeigte sich jedoch, daß die antiquarischen Re-Kontextualisierungen auch falsch und das »Verstehen« der nichtliterarischen "Zeugen", ob mit oder ohne »passenden« Text, generell problematisch und seine Ergebnisse fragwürdig sein konnten. Die Problematik im »Verstehen« der »antiquitates« lag vor allem in der Zwischenschaltung von Medien, welche ähnliche gravierende Verunklärungen und Veränderungen des originalen Materials hervorbringen konnte (u. a. kreatives Mißverstehen der Hieroglyphen), wie die antiquarische Kontextualisierung, Beschreibung und Deutung der Objekte - ein Umstand, der bereits die Probleme des »Verstehens« außereuropäischer Kunst erahnen ließ.

Als historiographisches System des Antiquarianismus zur ideellen Rekonstruktion des Kulturzustandes beziehungsweise zur Neu-Konstruktion eines idealen Kulturzustandes der Antike und als Ausweis der spezifischen Historizität des antiquarischen Denkens wurde die Synopse vorgestellt, welche als ästhetisches Ordnungs- und Präsentationsprinzip die antiquarischen Publikationen und die Sammlungen von Zeichnungen von Antiken (»Studiolo«, »Kunst- und Wunderkammer«) bestimmte. Mit dem antiquarischen Zusammentragen der Antiquitates und ihrer Dokumentation in Schrift und vor allem in Abbildung - letztere unerlässlich für die Dokumentation und die »internationale« Verbreitung und Popularisierung immobilier Kunstwerke wie Architekturen - wurden das »Gedächtnis« und der Bilderfundus des Kunstsystems angelegt, auf den die neue Kunstproduktion in den folgenden Zeiten, in welchen dann auch »neu-antike« und außereuropäische Kunstwerke in diesen Fundus einfließen, immer wieder zu ihrer Orientierung zurückgreifen konnte.

In den Sammlungen der »Kunst- und Wunderkammern« begegneten die antiken den außereuropäischen Artefakten, mit denen das Kunstsystem nach und nach und immer mehr konfrontiert wurde. Wie zunächst an den antiken, so haftete besonders auch an den außereuropäischen Artefakten der Nimbus des »Wunderbaren«. Man schätzte sie um ihrer »wunderbaren«, »ungemeinen« handwerklich-technischen und materiellen, nicht jedoch - ganz anders als die antiken - um ihrer künstlerischen Qualitäten willen, und man hatte noch größere Probleme, sie zu verstehen, wie sich bei der Analyse der europäischen Kommunikationen über außereuropäische Kunst und bei der Gegenüberstellung der Wahrnehmungs- und Verstehensvoraussetzungen von antiker und außereuropäischer Kunst (in Kap. III) erwies. Zu den wesentlichen Voraussetzungen für die europäische Wahrnehmung, Erklärung und Wertung der fremden Kulturelemente gehörte das christliche Weltbild, welches die Vielfalt und Verschiedenartigkeit der Kulturen und das Abweichen von den christlichen Glaubensnormen nur pejorativ erklären konnte, was sich auf dem Gebiet der Kunst besonders in den Behandlungen fremder Kultwerke und Kultbauten auswirkte.

Anhand vieler Beispiele ließ sich erkennen, daß alle europäischen Vergleiche, Beschreibungen, Abbildungen, Erklärungen und Wertungen immer eurozentrisch geprägt waren: fremde Dinge (»Kunst«), Sitten und Gebräuche konnten nur durch vermeintliche europäische Begriffsäquivalente beschrieben und dargestellt, und fremde Kunst konnte nur an den Normen des europäischen Kunstsystems »gemessen« und gewertet werden. Viele der Wertungen deckten sich mit den Wertungen der gotischen Kunst: hier wie dort schienen Architekturen und Skulpturen nicht »in Ordnung«, mangelte es ihnen an Proportion und Zusammenstimmen, hier wie dort beherrschten die Maler nicht die Perspektive und die anderen europäischen Techniken, Methoden und Regeln zur täuschend echten Nachahmung der schönen, lebendigen Natur. Die außereuropäische Kunst zeigte Wunderwerke an »Nettigkeit« und handwerklicher Perfektion, aber sie war "von aller Kunst entfernt", sie konnte den »neu-antiken« Regeln des Kunstsystems nicht genügen.

Mit ihren Abbildungen, die allmählich an Authentizität gewannen, ermöglichten die Cosmographien und Reiseerzählungen die Anschauung immobiler außereuropäischer Kunstwerke in Europa, aber zu deren Verstehen in deren eigener Identität, zum Verstehen ihrer eigenen Kontexte, trugen sie doch nur wenig bei. Nur ein Fall konnte hier angeführt werden, in dem ein Reisender - Jean Chardin - auf außereuropäische Äquivalente für literarisch fixierte Theorien zur Kunstproduktion und damit auf ein weitergehendes europäisches Interesse am künstlerischen Denken außereuropäischer Kulturen hinwies. - Aber weshalb hätte man sich für ein theoretisches Konzept interessieren sollen, das doch nur »nicht Kunst« hervorbrachte? - Nichtsdestotrotz bildeten die spärlichen schriftlichen Informationen zusammen mit den vielen Abbildungen außereuropäischer Kunst für die daheimgebliebenen europäischen Gelehrten die Basis für den Vergleich der eigenen Kultur mit fremden Kulturen.

Ein solcher Kulturvergleich, zu dem - neben jenen der übermächtigen antiken - auch außereuropäische Kulturelemente zur Bestimmung der eigenen kulturellen Position herangezogen wurden, war die »Querelle des Anciens et des Modernes« am Ausgang des 17. Jahrhunderts (Kap. IV). Im Verlauf dieser, vom Widerstreit von historischem Zyklen- und Fortschrittsdenken und der Semantik der »Sitten und Gebräuche« (»Kultur«) geprägten Debatte ergab sich die Erkenntnis der Unvergleichbarkeit der antiken mit der zeitgenössischen Kunst und die Erkenntnis, daß jede Zeit, jede Nation und auch bestimmte Gruppen von Personen ihren eigenen Geschmack hätten und dementsprechend ihre eigenen Schönheiten produzierten, welche jeweils nur innerhalb ihrer eigenen Bedingtheiten verstanden und gewürdigt werden könnten. Die somit gewonnene Erkenntnis der Historizität und Kulturalität ästhetischer Normen eröffnete die Möglichkeit zur Anerkennung nicht mehr nur einer (antiken), sondern verschiedener ästhetischer Normen und ebnete den Weg für ihre weitergehende Ausdifferenzierung, nunmehr orientiert an den Kategorien der »genialen«, vorbildlosen Schöpfung (des »Neuen«) und des subjektiven »Geschmacks«.

Wie sich diese ästhetische und semantische Wende auf die weitere Auseinandersetzung mit fremder / differenter Kunst auswirkte, wurde in den folgenden Kapiteln (V und VI) anhand von Kommunikationen aus dem Kunstsystem und seinen Anlehnungskontexten, den Systemen der Wissenschaft (Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte) und - seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenso bedeutend geworden - der Wirtschaft (Kunstmarkt) untersucht.

Bereits im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ließ sich bei Fischer von Erlach eine erste Integration von zuvor als different ausgegrenzter Architektur erkennen, die über die Semantik von »Geschmack« und die noch untemporalisierte Semantik von »Stil« als "Bau=Art" im Sinne von »Gattungsstil« (genus, modus) erfolgen konnte. Eine Temporalisierung des Stilbegriffs begann sich - zusammen mit einer Umorientierung der Geschichtsschreibung von einer Geschichte der Kunst

als Geschichts- und Kulturdokument zu einer Geschichte der Kunst als Kunst und ihrer Stile - durchzusetzen, beginnend bei Montfaucons Zusammenstellung der mittelalterlichen »Monuments de la Monarchie française«, deren "Geschmack" ihm, so "barbarisch" er auch sein mochte, "einen wesentlichen Gesichtspunkt der Geschichte" bedeutete. Die entscheidende semantische Wende vom untemporalisierten Geschmacks- und Stilbegriff - als Vehikel zur Unterscheidung des jeweils Typischen in den verschiedenen (gleichzeitig vorhandenen) Geschmäckern oder Stilarten (auch etwa verschiedener Nationen) - zum temporalisierten (Zeit- oder Epochen-) Stilbegriff vollzogen schließlich der Comte de Caylus und Winckelmann (Kap. V.2). In der Folgezeit sollten beide Semantiken von »Stil« miteinander konkurrieren, ebenso wie die Geschichte der Kunst als Kunst die Geschichte der Kunst als Geschichts- und Kulturdokument nicht ersetzte, sondern beide Geschichten miteinander konkurrierten.

Als Gattungsstile oder Anmutungs- und Ausdrucksmodi erfuhren die differenten Stile ihre größtmögliche Integration in der Landschaftsgartenbewegung (Kap. VI.1), die in ihren Anfängen gar eine strukturelle Orientierung an einem differenten Un-Ordnungsprinzip (»Sharawadgi«) versuchte. Daß diese Integration nicht eine Anerkennung der differenten Stile in ihrer jeweils eigenen Identität bedeutete, konnte an verschiedenen Methoden demonstriert werden, die darauf hinausliefen, die differenten Stile »in Ordnung« zu bringen, sie zu antikisieren - was man selbst noch mit »Sharawadgi« versuchte. Der einzige differente Stil, der tatsächlich Anerkennung fand, war die (Neu-) Gotik, aber es war eben nicht *die Gotik* (in ihrer ursprünglichen eigenen Identität), sondern eine neue, eine »selbst(nach)gemachte«, eine "Gotik ohne Gott",⁹⁴¹ die zur nationalen Identitätsstiftung instrumentalisiert wurde, und dieses nicht nur von einer, sondern gleich von mehreren Nationen (Kap. V.3).

Die als Gattungsstile oder Anmutungs- und Ausdrucksmodi integrierten Stile begannen sich aus dem Reservat der Gartenkunst zu emanzipieren, wurden mehr und mehr für bedeutende Großbauten verwendet und gelangten, wie zeitgenössische Kritiken bekundeten, auch in die Straßen der Städte (Kap. VI.2). Neue Forschungsreisen brachten neue, vorzügliche Vorbilder für die »mauresken« Architekturen und die neuen Bewegungen des »Indian und Egyptian Revival«. Man differenzierte die Antike in »römisch« und »griechisch« (»Greek oder Doric Revival«) und das Mittelalter in »gotisch« und »romanisch«, und man fand in der Romanik einen zweiten »Kirchenbaustil« neben der Gotik. In architektonischen Stichpublikationen wie Durands »Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes« kam es an der Wende zum 19. Jahrhundert zu einer erneuten Bestandsaufnahme aller verfügbaren Stile für die neue Architekturproduktion. Erste Versuche zur Darstellung einer vergleichenden Entwicklungsgeschichte der Weltarchitektur, wie etwa durch Legrand und Stieglitz, mußten (nach heutigem Ermessen) unbefriedigend bleiben, weil der tatsächliche Zuwachs an - vor allem historischem - Wissen über die ursprünglichen eigenen kulturellen Bedingtheiten außereuropäischer Architektur, ihre eigenen »Regeln« und Kontexte, weit hinter dem Zuwachs der Möglichkeiten ihrer Anschauung (Abbildungen) zurückgeblieben und auch selbst für die europäische Architektur noch keine Methode einer vergleichenden Stillehre entwickelt worden war.

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts - mit wachsender Ausprägung und Durchsetzung historischen und nationalen Denkens - begannen die beiden miteinander konkurrierenden Semantiken von »Stil« zu kollidieren, was sich am wachsenden Unbehagen über die Konkurrenz beziehungsweise Kollision einer Vielzahl gleichzeitig verwendeter Stile in der neuen Kunstproduktion äußerte. Die historisierenden »Erfindungen« von »Rundbogenstil« und »Maximilianstil« bezeugten die vergeblichen Versuche, die zerbrochene Einfalt zu restaurieren und die Gegenwart

⁹⁴¹ So der Titel des Buches von Kamphausen 1952.

willkürlich auf den Nenner eines einheitlichen nationalen und epochalen Stils zu bringen, den, wie die Geschichte vermeintlich gelehrt hatte, jede Nation in ihrer Vergangenheit gehabt hätte.

In seinem Aufsatz über »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, der die Funktion von »Stil« im Kunstsystem definiert und behandelt, sah Niklas Luhmann in der " viel diskutierte[n] Frage: ob Stile eine ganze Epoche beherrschen müssen, um ihren historischen Auftrag zu erfüllen, oder ob dies weder nötig noch zu wünschen sei" - unter Verweis auf Schmoll gen. Eisenwerths Aufsatz »Stilpluralismus statt Einheitszwang«⁹⁴² - "mehr ein Problem für die Kunstgeschichtsschreibung und weniger ein Problem für die Kunst selbst. Das Problem, was ein Kunstwerk über sich selbst hinaus besagt, aufnimmt, fördert, kann durchaus im Rahmen einer pluralistischen Stilvielfalt gelöst werden [...]. Wir brauchen die Sehnsucht nach Einheit nicht so weit zu treiben, daß Pluralismus und Eklektizismus uns zu Abwertungsbegriffen geraten. Im Gegenteil: Die Kunst insgesamt ist vielleicht besser beraten, wenn sie das Risiko des Einheitsstils meidet und auf Vielfalt setzt [...]."⁹⁴³

⁹⁴² Schmoll gen. Eisenwerth (1970) 1977.

⁹⁴³ Luhmann 1986, S. 632-633.

Bibliographie

- Aa 1707.** Aa, Pieter van der: Naaukeurige Versameling der gedenkwaardigste zee en land reysen na Oost en West-Indiën [...] waar van eenige noyt gedrukt, andere nu eerst uyt haar oorspronkelijke taalen overgeset [...] beginnende met het jaar 1246. en eyndigende ob dese tijd. [...] Alles doorgaans met nodige landkaarten, menigte konst-printen en bequame registers verrijkt. In het ligt gegeven [...] door P. van der Aa. 28 Bde. Leiden 1707.
- Aa 1729.** Aa, Pieter van der: La Galerie Agréable du Monde, où l'on voit en un grand nombre des cartes très exactes, et de belles tailles-douces, les principaux empires, royaumes, républiques, provinces, villes, bourgs, et forteresses [...] dans les quatre parties de l'univers; divisée en LXVI. tomes. Les estampes aiant été dessinées sur les lieux, et gravées [...] par [...] Luyken, Mulder, Goeree, Baptist, Stopendaal et par d'autres maitres renommez [...]. Le tout mis en ordre et executé [...] par P. van der Aa. 27 Bde. Leiden 1729.
- Acker 1954.** Acker, William Reynolds Beal: Some T'ang and pre-T'ang texts on chinese painting. Leiden 1954.
- Ackerman 1949.** Ackerman, James S.: Ars sine scientia nihil est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan. In: The Art Bulletin 31 (1949), S. 84-111.
- Acosta 1605.** Acosta, Josepho [José] de: America Oder wie mans zu Teutsch nennet Die Neuwe Welt, Oder West India [...]. In Sieben Büchern eins theils in Lateinische, und eins theils in Hispanischer Sprach beschrieben. Oberursel 1605. [= Ders.: Historia natural y moral de las Indias. Madrid 1590, deutsch].
- Acosta 1991 [1605].** Acosta, José de: Das Gold des Kondors. Berichte aus der Neuen Welt 1590 [= Acosta 1605, gekürzt um die gesamten ersten vier Bücher und Teile in den anderen Büchern] mit einem Atlas zur Geschichte ihrer Entdeckung [von Cornelis van Wytfliet]. Herausgegeben und übertragen von Rudolf Kroboth und Peter H. Meurer. Stuttgart, Wien 1991.
- Adams 1962.** Adams, Percy G.: Travelers and Travel Liars 1660-1800. Berkeley, Los Angeles 1962.
- Adelung 1782.** Adelung, Johann Christoph: Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts. Leipzig 1782.
- Adelung 1811.** Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten [...]. Mit D. W. Soltau's Beyträgen revidirt und berichtiget von Franz Xaver Schönberger [...]. Erster Theil [Bd. 1 und] Zweiter Theil [Bd. 2] [...]. Wien 1811.
- Adhémar u.a. 1980.** Adhémar, Jean, Günter Metken, Jean Claude Lemagny u. a.: Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu. Ausst. Kat. Kunsthalle Baden-Baden 1980.
- Agthe 1969.** Agthe, Johanna: Die Abbildungen in Reiseberichten aus Ozeanien als Quellen für die Völkerkunde (16.-18. Jahrhundert). Diss. Göttingen. München 1969. [= Arbeiten aus dem Institut für Völkerkunde der Universität Göttingen 2].
- Alberti 1966 [1450/52].** Alberti, Leon Battista: L'Architettura [De re aedificatoria]. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. 2 Bde. Mailand 1966.
- Alberti 1970.** Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen von Dr. Hubert Janitschek. Wien 1877. [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance XI]. Nachdruck Osnabrück 1970.
- Alberti 1975 [1450/52].** Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage Wien, Leipzig 1912. Darmstadt 1975.
- Aldrovandi 1556.** Aldrovandi, Ulisse: Delle Statue Antiche, che per tutta Roma, in diverse luoghi, & case si veggono'. In: Lucio Mauro: Le Antichità della Città di Roma. Venedig 1556, S. 115-316.
- Aldrovandi 1648.** Aldrovandi, Ulisse: Musaeum Metallicum. Bologna 1648.
- Algarotti 1757.** Algarotti, Francesco: Opere varie. Venedig 1757.
- Alpers 1989.** Alpers, Svetlana: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt. Köln 1989.
- Alsop 1981.** Alsop, Joseph Wright: The Rare Art Traditions: A History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared. Princeton 1981. [= Bollington Series XXXV. 27].
- Angel 1969 [1642].** Angel, Philips: Lof der Schilder-Konst. Leiden 1642. Nachdruck Utrecht 1969.
- Ankersmit 1993.** Ankersmit, Frank R.: Historismus, Postmoderne und Historiographie. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1993, S. 65-84.
- Appleton 1951.** Appleton, William W.: A Cycle of Cathay. The Chinese Vogue in England during the Seventeenth and Eighteenth Centuries. New York 1951.
- Archer 1962.** Archer, Mildred: The Daniells in India. Washington 1962.
- Archer 1980.** Archer, Mildred: Early Views of India: The Picturesque Views of Thomas and William Daniell 1786-1794. London 1980.
- Arndt 1814.** Arndt, Ernst Moritz: Ein Wort über die Feier der Leipziger Schlacht. Frankfurt 1814.
- Assmann 1988.** Assmann, Jan u. Tonio Hölscher (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/M. 1988.
- Assmann 1988.** Assmann, Jan: Im Schatten junger Medienblüte. Ägypten und die Materialität des Zeichens. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1988, S. 141-160.
- Assmann/Harth 1991.** Assmann, Aleida u. Dietrich Harth (Hrsg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt/M. 1991.

- Assmann/Harth 1991a.** Assmann, Aleida u. Dietrich Harth (Hrsg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.* Frankfurt/M. 1991.
- Assunto 1973.** Assunto, Rosario: *L'antichità come futuro - Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo.* Mailand 1973.
- Atkinson 1971.** Atkinson, Geoffrey: *Les relations de voyages du XVIIe siècle et l'évolution des idées. Contribution à l'étude de la formation de l'esprit du XVIIIe siècle.* Paris 1927. Nachdruck New York 1971.
- Attiret 1952.** Attiret, Jean Denis: *A particular account of the emperor of China's gardens near Peking.* In *A Letter from F. Attiret, a French Missionary, now employ'd by that Emperor to paint the Apartments in those Gardens, to his Friend at Paris.* Translated from the French, by Sir Harry Beaumont. London 1752.
- Bad Ems 1979.** International Council of Monuments and Sites (Hrsg.): *Eisenarchitektur: Die Rolle des Eisens in der historischen Architektur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Bad Ems 1979.
- Badstübner 1985.** Badstübner, Ernst: *Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen - Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichem Verständnis, Denkmalpflege und historischer Baupraxis im 19. Jahrhundert.* In: Klingenburg 1985, S. 30-49.
- Badt 1971.** Badt, Kurt: *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte.* Köln 1971.
- Baer 1973.** Baer, Wilfried: *Zur Chinamode im Kunstgewerbe.* In: Berlin 1973, S. 48-60.
- Baldaeus 1672.** Baldaeus, Philippus: *Wahrhaftige ausführliche Beschreibung der berühmten Ost-Indischen Küsten Malabar und Coromandel, als auch der Insel Zeylon [...]. Aus dem Niederländischen ins Hochdeutsche mit Fleiß übersetzt [...].* Amsterdam 1672.
- Balsiger 1971.** Balsiger, Barbara Jeanne: *The Kunst- und Wunderkammern. A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany, France and England. 1565-1750.* 2 Bde. Diss. Pittsburgh 1970. Ann Arbor 1971.
- Baltrusaitis 1967.** Baltrusaitis, Jurgis: *La quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie. Essai sur la légende d'un mythe.* Paris 1967.
- Baltrusaitis 1984.** Baltrusaitis, Jurgis: *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Tierphysiognomik, Bilder im Stein, Waldarchitektur, Illusionsgärten.* Köln 1984.
- Baltrusaitis 1985.** Baltrusaitis, Jurgis: *Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik.* Frankfurt/M., Berlin, Wien 1985.
- Bandmann 1950.** Bandmann, Günter: *Das Kunstwerk als Geschichtsquelle.* In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 24 (1950), S. 454-469.
- Bandmann 1951.** Bandmann, Günter: *Ikonomie der Architektur.* In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1 (1951), S. 67-109.
- Bandmann 1962.** Bandmann, Günter: *Das Exotische in der europäischen Kunst.* In: *Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützel zum 60. Geburtstag.* Düsseldorf 1962, S. 337-354.
- Bandmann 1962/63.** Bandmann, Günter: *Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte.* In: *Jahrbuch für Ästhetik* 7 (1962/63), S. 146-166.
- Bandmann 1990 [1951].** Bandmann, Günter: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger.* Berlin 1990.
- Bann 1984.** Bann, Stephen: *The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France.* Cambridge 1984.
- Bann 1990.** Bann, Stephen: *The Inventions of History. Essays on the Representation of the Past.* Manchester 1990.
- Bann 1990a.** Bann, Stephen: *Clio in Part: On Antiquarianism and the Historical Fragment.* In: Bann 1990, S. 100-121.
- Barner 1987.** Barner, Wilfried: *Zum Problem der Epochenillusion.* In: Herzog/Koselleck 1987, S. 517-530.
- Barner 1989.** Barner, Wilfried (Hrsg.): *Tradition, Norm, Innovation - Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung.* München 1989.
- Barolsky 1995.** Barolsky, Paul: *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen.* Aus dem Englischen von Robin Cackett. Berlin 1995.
- Barrucand/Bednorz 1991.** Barrucand, Marianne u. Achim Bednorz: *Maurische Architektur in Andalusien.* Köln 1991.
- Barthema [Varthema] 1510.** [Barthema, Ludovico de:] *Itinerario de Ludovico de Varthema Bolognese nello Egipto, nella Surria, nella Arabia deserta et felice; nella Persia, nella India et nella Ethiopia.* [...]. Rom 1510.
- Barthema [Varthema] 1515.** [Barthema, Ludovico de:] *Die Ritterlich vnd lobwirdig rayß des gestrengen vnd über all ander weyt erfahren ritters vnd Lantfarers herren Ludowico vartomans von Bolonia Sagent von den landen, Egipto, Syria von bayden Arabia Persia India Vnd Ethiopia von den gestalten, syten vnd dero menschen leben vnd gelauben, Auch von manigerlay thyeren vöglen vnd vil andern in den selben landen seltzamen wunderparlichen sachen, Das alles er selbs erfahren vnd in aygner person gesehen hat.* Augsburg 1515.
- Bartoli 1665.** Bartoli, Pietro Santi: *Colonna Traiana [...] con l'esposizione latina d'Alfonso Ciaccone [...] accresciuta di medaglie, inscriptions e trofei, da Gio. Pietro Bellori.* Rom 1665.
- Bartoli 1680.** Bartoli, Pietro Santi: *Le pitture del Sepolcro de Nasonii nella Via Flaminia. Disegnate, ed intagliate alla similitudine degli antichi originali. Descritte, & illustrate da Giovanni Pietro Bellori.* Rom 1680.
- Bartoli 1693.** Bartoli, Pietro Santi: *Admiranda Romanarum Antiquitatum [...] Notis Io. Pietro Bellorii illustrata.* Rom 1693.
- Bartsch 1803-21.** Bartsch, Adam: *Le Peintre-Graveur.* 21 Bde. Wien 1803-1821.
- Basel 2000.** Museum für Gegenwartskunst Basel (Hrsg.): *Total Global. Umgang mit nicht westlicher Kunst.* 6 Bde. Basel 2000.

- Bassani/McLeod 1985.** Bassani, Ezio u. Malcolm McLeod: African Material in early Collections. In: Impey/MacGregor 1985, S. 245-250.
- Bätschmann 1985.** Bätschmann, Oskar: Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie. In: Dittmann 1985, S. 89-112.
- Bauch 1939.** Bauch, Kurt: Klassik-Klassizität-Klassizismus. In: *Das Werk des Künstlers* 1 (1939), S. 429-440.
- Bauer 1963.** Bauer, Hermann: Architektur als Kunst. Von der Größe der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall. In: Bauer u.a. 1963, S. 133-171.
- Bauer 1980.** Bauer, Wolfgang (Hrsg.): *China und die Fremden. 3000 Jahre Auseinandersetzung in Krieg und Frieden.* München 1980.
- Bauer 1988.** Bauer, Hermann: Form, Struktur, Stil: Die formanalytische und formgeschichtlichen Methoden. In: *Belting* u.a. 1988, S. 151-168; besonders S. 151-158.
- Bauer 1989.** Bauer, Hermann: *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte.* Dritte, durchgesehene und ergänzte Auflage. München 1989. (1. Aufl. München 1976).
- Bauer u.a. 1963.** Bauer, Hermann, Lorenz Dittmann, Friedrich Piel, Mohammed Rassem u. Bernhard Rupprecht (Hrsg.): *Probleme der Kunstwissenschaft.* Bd. 1. *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert.* Berlin 1963.
- Baumgart 1953.** Baumgart, Fritz: Ägyptische und klassizistische Baukunst. Ein Beitrag zu den Wandlungen architektonischen Denkens in Europa. In: *Humanismus und Technik*, 1,2 (1953), S. 70-90.
- Baumunk 1982.** Baumunk, Bodo Michael: »Von Brasilischen fremden Völkern«. Die Eingeborenen-Darstellungen Albert Eckhouts. In: Kohl 1982, S. 188-201.
- Baur 1951.** Baur, Isolde.: *Die Geschichte des Wortes »Kultur« und seiner Zusammensetzungen.* Ms. Diss. München 1951.
- Baur 1981.** Baur, Christian: *Neugotik.* München 1981.
- Baxandall 1987.** Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts.* Aus dem Englischen von Hans-Günter Holl. Sonderausgabe. Frankfurt/M. 1987.
- Baxandall 1990.** Baxandall, Michael: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst.* Mit einer Einführung von Oskar Bätschmann. Aus dem Engl. übers. v. Reinhard Kaiser. Berlin 1990.
- Bayer 1980.** Bayer, Erich (Hrsg.): *Wörterbuch zur Geschichte. Begriffe und Fachausdrücke.* 4., überarb. Aufl. Stuttgart 1980.
- Bazin 1967.** Bazin, Germain: *Le Temps des Musées.* Paris 1967.
- Beauthac/Bouchart 1985.** Beauthac, Nadine u. François-Xavier Bouchart: *L'Europe exotique.* Paris 1985.
- Beck/Bol 1982.** Beck, Herbert u. Peter C. Bol (Hrsg.): *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung.* Berlin 1982. [= *Frankfurter Forschungen zur Kunst (früher Frankfurter Forschungen zur Kunstgeschichte).* Hrsg. v. Wolfram Prinz. Bd. 10].
- Beck/Bredenkamp 1987.** Beck, Herbert u. Horst Bredenkamp: *Bilderkult und Bildersturm.* In: Busch 1987, S. 108-126.
- Becker 1996.** Becker, Christoph: *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung.* Egelsbach, Frankfurt, St. Peter Port 1996. [= *Deutsche Hochschulschriften* 1103].
- Beenken 1938.** Beenken, Hermann: *Der Historismus in der Baukunst.* In: *Historische Zeitschrift* 157, 1938, S. 27-68.
- Belting 1988.** Belting, Hans: *Das Werk im Kontext.* In: *Belting* u. a. 1988, S. 222-239.
- Belting 1991.** Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München 1991.
- Belting 1995.** Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren.* München 1995.
- Belting u.a. 1988.** Belting, Hans, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung.* Dritte, durchges. u. erw. Auflage. Berlin 1988.
- Belting/Haustein 1998.** Belting, Hans u. Lydia Haustein (Hrsg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt.* München 1998.
- Bénéton 1975.** Bénéton, Philippe: *Histoire de mots: culture et civilisation.* Paris 1975. [= *Travaux et recherches de science politique*, 35].
- Benjamin 1966 [1936].** Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie.* Frankfurt/M. 1966. [Erstveröffentlichung in französischer Übersetzung in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936).].
- Benjamin 1980.** Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte.* In: Ders.: *Gesammelte Schriften.* Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Werkausgabe, Bd. 2. Frankfurt/M. 1980, S. 691-704.
- Benzing 1978.** Benzing, Brigitta: *Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie.* Wiesbaden 1978.
- Benzing 1988.** Benzing, Brigitta: *Kunsthethnologie.* In: Fischer, Hans (Hrsg.): *Ethnologie. Einführung und Überblick.* Zweite, erw. u. überarb. Aufl. Berlin 1988, S. 225-239.
- Berg 1982.** Berg, Eberhard: *Zwischen den Welten. Über die Anthropologie der Aufklärung und ihr Verhältnis zu Entdeckungs-Reise und Welt-Erfahrung mit besonderem Blick auf das Werk Georg Forsters.* Berlin 1982. [= *Beiträge zur Kulturanthropologie*].
- Berg/Prangel 1993.** Berg, Henk de und Matthias Prangel (Hrsg.): *Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Analysen in der Literatur und Kunstwissenschaft.* Opladen 1993.
- Berger 1980.** Berger, Klaus: *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920.* München 1980. [= *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts* Bd. 41].

- Bergvelt u.a. 1993.** Bergvelt, Ellinoor, Debora J. Meijers u. Mieke Rijnders (Redaktion): Verzamelen: van rareitencabinet tot kunstmuseum. Open universiteit, Heerlen. Heerlen 1993.
- Bergvelt/Kistemaker 1992.** Bergvelt, Ellinoor u. Renée Kistemaker (Hrsg.): *De wereld binnen handbereik*. Nederlandse kunst- en rareitenverzamelingen, 1585-1735. Ausst. Kat. Amsterdams Historisch Museum. 2 Bde. [Bd. 1 = Aufsätze; Bd. 2 = Katalog] Zwolle 1992.
- Berlin 1966.** Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 2. Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals. Berlin 1966.
- Berlin 1973.** China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert. Ausst. Kat. Schloß Charlottenburg, Berlin 1973.
- Berlin 1985/1986.** Der Traum der Vernunft. Vom Elend der Aufklärung. Eine Veranstaltung der Akademie der Künste, Berlin. [Überarbeitete Fassung der Referate, die während der Veranstaltungsreihe »Vom Elend der Aufklärung« in der Akademie der Künste, Berlin, zwischen Juni 1985 und Februar 1986 vorgetragen wurden]. Bd. 1 [Erste Folge] Darmstadt, Neuwied 1985; Bd. 2 [Zweite Folge] Darmstadt, Neuwied 1986.
- Berlin 1987.** Die erste türkische Gesandtschaft in Berlin 1763. Ausst.Kat. Staatliche Museen, Islamisches Museum, Berlin 1987.
- Berlin 1987a.** Denkmale und kulturelle Identität. Internationales Symposium der VIII. Generalversammlung des ICOMOS 1984. Berlin 1987.
- Berlin 1989.** Europa und der Orient. Ausst. Kat. Hrsg. v. Gereon Sievernich u. Hendrik Budde. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1989.
- Berliner 1928.** Berliner, Rudolf: Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 5 (1928), S. 327-352.
- Bernheimer 1956.** Bernheimer, Richard: »Theatrum Mundi«. In: The Art Bulletin 38 (1956) 4, S. 225-247.
- Bernier 1699.** Bernier, François.: *Voyages de François Bernier, contenant la Description des Etats du Gran Mogul [...]*. Amsterdam 1699.
- Berns/Neuber 1993.** Berns, Jörg Jochen u. Wolfgang Neuber (Hrsg.): *Ars memorativa*. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750. Tübingen 1993. [= Frühe Neuzeit Bd. 15].
- Bertuleit 1990.** Bertuleit, Sigrid: Theorien zum Ursprung der Gotik. In: *Idea. Werke - Theorien - Dokumente*. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 9 (1990), S. 93-106.
- Betschart 1996.** Betschart, Andres: *Zwischen zwei Welten*. Illustrationen und Berichte westeuropäischer Jerusalemreisender. Diss. Zürich. Würzburg 1996. [Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 15].
- Beutler 1973.** Beutler, Christian: *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*. Mit einem Beitrag von Günter Metken. Ausst. Kat. Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München 1973.
- Beutler 1988.** Beutler, Christian, Peter Klaus Schuster und Martin Warnke (Hrsg.): *Kunst um 1800 und die Folgen*. Werner Hofmann zu Ehren. München 1988.
- Beyrodt 1991.** Beyrodt, Wolfgang: Kunstgeschichte als Universitätsfach. In: *Ganz u. a.* 1991, S. 313-333.
- Beyrodt u.a. 1982-1985.** *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Texte und Dokumente. Hrsg. v. Wolfgang Beyrodt, Ulrich Bischoff, Werner Busch u. Harold Hammer-Schenk. 3 Bde. Stuttgart 1982-1985.
- Bezombes 1953.** Bezombes, Roger: *L'Exotisme dans l'art et la pensée*. Paris 1953.
- Bialostocki 1963.** Bialostocki, Jan: Iconography and Iconology. In: *Encyclopedia of World Art*. Bd. 7 (1963), Sp. 769-785.]
- Bialostocki 1981.** Bialostocki, Jan: Das Modusproblem in den bildenden Künsten. In: *Ders.: Stil und Ikonographie*. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln 1981, S. 12-42.
- Bianchi 1992.** Bianchi, Paolo (Hrsg.): *Weltkunst-Globalkultur*. = *Kunstforum International* 118 (Januar/Februar) 1992.
- Bianchini 1697.** Bianchini, Francesco: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi*. Rom 1697.
- Bie 1636.** Bie, Jacques de: *Les Vrais portraits des Rois de France tirez de ce qui nous reste de leurs Monumens, Sceaux, Médailles, ou autres Effigies, conservées dans les plus rares & plus curieux Cabinets du Royaume*. Seconde Edition. Augmentée de nouveaux Portraits, & enrichie des Vies des Rois, par le R. P. H. de Coste, Paris Relig. de l'Ordre des Peres Minimes. Paris 1636.
- Bilang 1990.** Bilang, Karla: *Bild und Gegenbild*. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1990.
- Binding 1995.** Binding, Günther: Beiträge zum Gotik-Verständnis. Köln 1995. [= Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln 53].
- Biondo 1473-1475.** Biondo, Flavio: *De Roma triumphante libri decem*. O.O., o. J. [Brescia ca. 1473-1475].
- Bischoff 1993.** Bischoff, Franz: »... das verkleinert opus recht vor Augen gestellt« zur Geschichte und Bedeutung des Architekturmodells von der Frühzeit bis zur Gegenwart. In: *Landshut/Ergolding* 1993, S. 33-48.
- Bitterli 1971.** Bitterli, Urs: Der Eingeborene im Weltbild der Aufklärungszeit. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 53. 1971. S. 249-263.
- Bitterli 1981.** Bitterli, Urs (Hrsg.): *Die Entdeckung und Eroberung der Welt*. Dokumente und Berichte. 2 Bde. München 1981.
- Bitterli 1986.** Bitterli, Urs: *Alte Welt - Neue Welt*. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakts vom 15. bis 18. Jahrhundert. München 1986.

- Bitterli 1989.** Bitterli, Urs: Die exotische Insel. In: König u.a. 1989, S. 65-81.
- Blanchard 1986.** Blanchard, Marc Eli: Stil und Kunstgeschichte. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 559-573.
- Bland 1969.** Bland, David: A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book. London 1969.
- Blanke/Rüsen 1984.** Blanke, Horst Walter u. Jörn Rüsen (Hrsg.): Von der Aufklärung zum Historismus. Zum Strukturwandel des historischen Denkens. Paderborn 1984. [= Historisch-Politische Diskurse. Hrsg. v. Jörg Calließ u. Jörn Rüsen, Bd. 1].
- Bloch 1977.** Bloch, Peter: Stil-Zitate und die Logik der Funktion. In: Hager/Knopp 1977, S. 159-162.
- Blondel 1982 [1675-1683; 1689].** Blondel, François: Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture. 5 Tle. Paris 1675 (T. I) - 1683 (T. II-V). Nachdruck der 2. Auflage Paris 1698. Hildesheim, New York 1982.
- Blumenberg 1957.** Blumenberg, Hans.: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Studium Generale 10 (1957), S. 266-283.
- Blumenberg 1958.** Blumenberg, Hans: Epochenschwelle und Rezeption. In: Philosophische Rundschau 6 (1960), S. 94-120.
- Blumenberg 1959.** Blumenberg, Hans: Kontingenz. In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3, Tübingen 1959, Sp. 1793.
- Blumenberg 1974.** Blumenberg, Hans: Säkularisierung und Selbstbehauptung. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage von »Die Legitimität der Neuzeit«. Frankfurt/M. 1974.
- Blumenberg 1986.** Blumenberg, Hans: Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt 1986.
- Blumenberg 1988.** Blumenberg, Hans: Der Prozeß der theoretischen Neugierde. Frankfurt/M. 1988.
- Blunt 1984.** Blunt, Anthony: Kunsttheorie in Italien. München 1984.
- Boas 1950.** Boas, George: The Hieroglyphics of Horapollo. New York 1950.
- Boas 1965.** Boas, George: In Search of the Age of Reason. In: Wasserman 1965, S. 1-19.
- Boccacchio 1984 [1348/53].** Boccacchio, Giovanni: Decamerone. Nach der von Charles S. Singleton besorgten kritischen Ausgabe in Deutsche übersetzt von Ruth Macchi. Berlin, Weimar 1984.
- Bockhold 1987.** Bockhold, Rudolf (Hrsg.): Über das Klassische. Frankfurt/M. 1987.
- Bödeker 1982.** Bödeker, Hans Erich: Menschheit, Humanität, Humanismus. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 3 (1982), S. 1063-1128.
- Bödeker 1994.** Bödeker, Hans Erich: Die Entstehung des modernen historischen Denkens als sozialhistorischer Prozeß. Ein Essay. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 295-319.
- Bodin 1576 [1565].** Bodin, Jean: Methodus historica. Methodus ad facilem historiarum cognitionem, duodecim ejusdem argumenti scriptorum tam veterum quam recentiorum commentariis adaucta [...]. Basel 1576.
- Boehm 1994.** Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994. [= Bild und Text, hrsg. v. Gottfried Boehm u. Karlheinz Stierle].
- Boehm/Pfotenbauer 1995.** Boehm, Gottfried u. Helmut Pfotenbauer (Hrsg.): Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995. [= Bild und Text, hrsg. v. Gottfried Boehm u. Karlheinz Stierle].
- Boetzkes 1980.** Boetzkes, Manfred: Aspekte der Chinamode in der Buchillustration des 18. Jahrhunderts. In: Heidelberg 1980, S. 274-296.
- Boffrand 1966 [1745].** Boffrand, Germain: Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art. Paris 1745. Nachdruck Farnborough 1966.
- Böhm 1520.** Böhm, Johann [Boemus, Johannes]: Omnium gentium mores, leges et ritus, ex multis clarissimis rerum scriptoribus a Johanne Boëmo, [...] nuper collecti et novissime recogniti. Tribus libris absolutum opus, Africam, Asiam et Europam describentibus [...]. Augsburg 1520.
- Böhme 1904.** Böhme, Max: Die großen Reisesammlungen des 16. Jahrhunderts. Straßburg 1904.
- Bohn 1990.** Bohn, Volker (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt/M. 1990.
- Boissard 1597.** Boissard, Jean Jacques: I Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum. Frankfurt 1597.
- Bollenbeck 1986.** Bollenbeck, Georg: Stilinfation und Einheitsstil. Zur Funktion des Stilbegriffs in den Bemühungen um eine industrielle Ästhetik. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 215-229.
- Bologna 1982.** Il medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII Secolo. Atti del 24. Congresso C.I.H.A. Bologna 1979. Bd. 2. Bologna 1982.
- Bolzoni 1994.** Bolzoni, Lina: Das Sammeln und die ars memoriae. In: Grote 1994, S. 129-168.
- Bolzoni/Corsi 1992.** Bolzoni, Lina u. Pietro Corsi (Hrsg.): La cultura della memoria. Atti del convegno internazionale. Florenz, Palazzo Vecchio, 20. - 22.3.1989. Bologna 1992.
- Bonelli 1978.** Bonelli, Renato: Lettera a Leone X. In: Scritti rinascimentali di architettura. A cura di Alnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri, Renato Bonelli. Trattati di Architettura. A cura di Paolo Portoghesi e Nino Carbone. Bd. 4. Mailand 1978, S. 459-484.
- Bonn 1994.** Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Bonn 1994.
- Bonn 2003.** Azteken. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2003-2004. Köln 2003.
- Borbein 1993.** Borbein, Adolf H.: Die klassische Kunst der Antike. In: Voßkamp 1993, S. 281-316.

- Borger 1980.** Borger, Hugo (Hrsg.): Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung. Aust. Kat. (Bd. 1) Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1980, und Essayband (Bd. 2.). Köln 1980.
- Bormann 1974.** Bormann, Alexander von (Hrsg.): Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert. Tübingen 1974.
- Börner 1984.** Börner, Klaus H.: Auf der Suche nach dem irdischen Paradies. Zur Ikonographie der geographischen Utopie. Frankfurt/M. 1984.
- Börsch-Supan 1967.** Börsch-Supan, Eva: Garten-, Landschafts-, Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung. Berlin 1967.
- Börsch-Supan 1973.** Börsch-Supan, Helmut: Die Chinamode in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Berlin 1973, S. 61-75.
- Börsch-Supan 1973a.** Börsch-Supan, Helmut: Die Chinamode in den brandenburgisch-preußischen Residenzen. In: Berlin 1973, S. 37-47.
- Börsch-Supan 1973b.** Börsch-Supan, Eva: Landschaftsgarten und Chinoiserie. In: Berlin 1973, S. 100-107.
- Börsch-Supan u.a. 1980.** Börsch-Supan, Eva u. Helmut, Günter Kühne u. Hella Reelfs. Berlin. Kunstdenkmäler und Museen. Dritte, revidierte Auflage. Stuttgart 1980. [= Reclams Kunstführer Deutschland Bd. 7].
- Borst 1979.** Borst, Arno: Barbarossas Erwachen. Zur Geschichte der deutschen Identität. In: Marquard/Stierle 1979, S. 17-60.
- Bosio 1632.** Bosio, Antonio: Roma Sotterranea: opera postuma [...] compita, disposta, & accresciuta dal M. R. P. Giovanni Severani da S. Severino. [...] nelle quale si tratta de'sacri cimenterii di Roma [...] nuovamente visitati e riconosciuti dal Sign. Ottavio Pico, [...] Publicata dal commendatore Fr. Carlo Aldobrandino. Rom 1632.
- Bourdieu 1982.** Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer Frankfurt/M. 1982.
- Bourdieu/Darbel/Schnapper 1969.** Bourdieu, Pierre, Alain Darbel u. Dominique Schnapper: L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public. Zweite, rev. u. erw. Aufl. Paris 1969.
- Braham 1989.** Braham, Allan: The Architecture of the French Enlightenment. London ²1989.
- Brandt 1994.** Brandt, Reinhard: Das Sammeln der Erkenntnis. In: Grote 1994, S. 21-33.
- Braun 1908.** Braun, Edmund Wilhelm: Die Vorbilder einiger »türkischer« Darstellungen im deutschen Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 29 (1908), S. 252-263.
- Braune 1972.** Braune, Walther: Die Begegnung Europas mit dem islamischen Orient. In: München 1972, S.12-15.
- Braunfels 1977.** Braunfels, Wolfgang: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1977.
- Bredenkamp 1975.** Bredenkamp, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt/M. 1975.
- Bredenkamp 1993.** Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993. [= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 41].
- Brenner 1989.** Brenner, Peter J. (Hrsg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt/M. 1989. [Mit vorzüglicher Bibliographie].
- Brenner 1989a.** Brenner, Peter J.: Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts. In: Brenner 1989, S. 14-49.
- Bringmann 1968.** Bringmann, Michael: Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland. Diss. Heidelberg 1968.
- Britton 1807-1826.** Britton, John: The Architectural Antiquities of Great Britain, Represented and Illustrated in a Series of Views, Elevations, Plans, Sections, and Details, of various Ancient English Edifices: With historical and descriptive Accounts of each. 5 Bde. London 1807-1826.
- Brix/Steinhauser 1978.** Brix, Michael u. Monika Steinhauser (Hrsg.): »Geschichte allein ist zeitgemäß«. Historismus in Deutschland. Lahn-Gießen 1978.
- Brix/Steinhauser 1978a.** Brix, Michael u. Monika Steinhauser: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland. In: Brix/Steinhauser 1978, S. 199-327.
- Brucher 1985.** Brucher, Günter: Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik. Wien, Köln, Graz 1985.
- Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992.** Brunner, Otto; Conze, Werner u. Koselleck, Reinhart (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. 7 Bde. Stuttgart 1972-1992.
- Bruyn 1698.** Bruyn, Cornelis de: Reizen Van Cornelis de Bruyn, Door de vermaardste Deelen van Klein Asia, De Eylanden Scio, Rhodus, Cyprus, Metelino, Stanchio, &c. Mitsgaders de voornaamste Steden van Aegypten, Syrien & Palestina [...]. Delft 1698.
- Bruyn 1711.** Bruyn, Cornelis de: Reizen over Mosковиë door Persië en Indie [...]. Amsterdam 1711.
- Bruyn 1714.** Bruyn, Cornelis de: Aanmerkingen over de printverbeeldingen van de overblijfselen van het oude Persepolis [...]. Amsterdam 1714.
- Bry 1590-1634.** Bry, Theodorus, Johannes Theodorus, Israel de et Matthaeus Merian: Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem, XXV partibus comprehensae. Frankfurt/M. 1590-1634.
- Bryson 1984.** Bryson, Norman: Word and Image. French Painting of the Ancien Régime. Cambridge, New York, Melbourne 1984.
- Bucher 1982.** Bucher, Bernadette: Die Phantasien der Eroberer. Zur graphischen Repräsentation des Kannibalismus in de Brys *America*. In: Kohl 1982, S. 75-91.

- Budde 1982.** Budde, Hendrik: »Groß-Venedig«, die Residenz »Vitsliputslis«. Graphische Visionen der aztekischen Hauptstadt Tenochtitlán. In: Kohl 1982, S. 173-182.
- Bühl 1984.** Bühl, Walter Ludwig: Die Ordnung des Wissens. 1984.
- Bühl 1986.** Bühl, Walter Ludwig: Kulturwandel. Für eine dynamische Kultursoziologie. Darmstadt 1986.
- Bühl 1986a.** Bühl, Walter Ludwig: Kultur als System. In: Kultur und Gesellschaft. = Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 27 (1986), S. 118-144.
- Buholzer 1921.** Buholzer, Joseph: Die Säkularisierung katholischen Kirchengutes während des 18. und 19. Jahrhunderts insbesondere in Frankreich, Deutschland, Österreich und der Schweiz. Luzern 1921.
- Buhse 1959.** Buhse, Karl-Heinrich: Der Schutz von Kulturgut im Krieg. Unter besonderer Berücksichtigung der Konvention zum Schutze des Kulturguts im Falle eines bewaffneten Konflikts vom 14. Mai 1954. Hamburg 1959.
- Bunsen 1842-44.** Bunsen, Christian Carl Josias von: Die Basiliken des christlichen Rom nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst. 2 Bde. München 1842-1844.
- Burckhardt 1970.** Burckhardt, Titus: Die maurische Kultur in Spanien. München 1970.
- Burger 1973.** Burger, Heinz Otto (Hrsg.): Begriffbestimmung der Klassik und des Klassischen. Darmstadt 1973.
- Bürger 1974.** Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M. 1974.
- Bürger 1987.** Bürger, Christa u. Peter Bürger (Hrsg.): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Frankfurt/M. 1987.
- Burian 1977.** Burian, Peter: Die Idee der Nationalanstalt. In: Deneke/Kahsnitz 1977, S. 11-18.
- Burke 1985.** Burke, Peter: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. Berlin 1985.
- Bury 1985.** Bury, Michael: The Taste for Prints in Italy to c. 1600. In: Print Quarterly 2 1985 1, S. 12-26.
- Busch 1969.** Busch, Günter: »Entartete Kunst«. Geschichte und Moral. [Vortrag beim 11. Deutschen Kunsthistorikertag in Ulm am 9.10.1968]. Frankfurt/M. 1969.
- Busch 1985.** Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985.
- Busch 1987.** Busch, Werner (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. 2 Bde. München, Zürich 1987.
- Busch 1987a.** Busch, Werner: Die Autonomie der Kunst. In: Busch 1987, Bd. 1, S. 230-256.
- Busch 1991.** Busch, Günter: Die Museifizierung der Kunst und die Folgen für die Kunstgeschichte. In: Ganz u.a. 1991, S. 219-229.
- Busch 1993.** Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993.
- Bussmann 1985.** Bussmann, Georg: »Entartete Kunst« - Blick auf einen nützlichen Mythos. In: Joachimides/Rosenthal/Schmied 1986, S. 105-113.
- Buttlar 1980.** Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. München 1980.
- Buttlar 1982.** Buttlar, Adrian von: Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs. Diss. München 1977. Mittenwald 1982. [= Studia Iconologica Bd. 4].
- Buttlar 1989.** Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik. Köln 1989.
- Buttlar 1990.** Buttlar, Adrian von: Gedanken zur Bildproblematik und zum Realitätscharakter des Landschaftsgartens. In: Die Gartenkunst 2 (1990) 1, S. 7-19.
- Calov 1969.** Calov, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhundert in Deutschland. Berlin 1969. [= Museumskunde 38 (1969), Heft 1-3.].
- Campbell 1715-1725.** Campbell, Colin: Vitruvius Britannicus, or The British Architect, Containing The Plans, Elevations, and Sections of the Regular Buildings, both Publick and Private in Great Britain, With a Variety of New Designs; in 200 large Folio-Plates, Engraven by the best Hands; and Drawn either from the Buildings themselves, or the original Designs of the Architects. London 1715-1725 [Bd. 1, 1715; Bd. 2, 1717; Bd. 3, 1725].
- Campe 1807.** Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch der Deutschen Sprache. Veranstatet und herausgegeben von Joachim Heinrich Campe. Erster Theil [...]. Braunschweig 1807.
- Capitani 1996.** Capitani, François de: Nation, Geschichte und Museum im 19. Jahrhundert. In: Fillitz 1996, S. 33-37.
- Carmontelle 1779.** Carmontelle [= Louis Carrogis gen. Carmontelle]: Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à S. A. S. Mgr. le Duc de Chartres. Paris 1779.
- Carpini 1930.** Carpini, Johann de Plano [Giovanni de Piano]: Geschichte der Mongolen und Reisebericht 1245-1247. Übers. u. erl. von Friedrich Risch. Leipzig 1930.
- Carrott 1978.** Carrott, Richard G.: The Egyptian Revival. Its sources, monuments and meaning 1808-1859. Berkely, Los Angeles 1978.
- Carruthers 1990.** Carruthers, Mary: The book of memory. A study of memory in medieval culture. Cambridge 1990.
- Cassirer 1922.** Cassirer, Kurt: Die Handzeichnungssammlung Pacetti. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 43 (1922), S. 63-96.
- Cassirer 1932.** Cassirer, Ernst: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen 1932.
- Cassirer 1960.** Cassirer, Ernst: Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur. Stuttgart 1960.
- Cassirer 1971.** Cassirer, Ernst: Zur Logik der Kulturwissenschaft. ³1971.

- Cassirer 1972.** Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 3. Darmstadt 1972 (5).
- Caumont 1825.** Caumont, Arcisse de: Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge, particulièrement en Normandie, communiqué à la Société des Antiquaires de la Normandie, le 8 mai 1824. In: Mémoires de la Société des Antiquaires de la Normandie 1824, 2^e partie (1825), S. 535-677.
- Caumont 1830-41.** Caumont, Arcisse de: Cours d'antiquités monumentales professé à Caen par M. de Caumont [...]. Histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle. Paris 1830-1841.
- Cavaceppi 1768.** Cavaceppi, Bartolomeo: Raccolta d'antiche statue, busti, bassirelievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano. Roma 1768.
- Cavalleriis 1561-1594.** Cavalleriis [Cavalieri, Giovanni Battista de']: Antiquae Statuae Urbis Romae. Liber Primus [58 Tafeln], Rom, vor 1561; Liber Primus et Secundus [100 Tafeln], Rom, vor 1584; Liber Tertius et Quartus [100 Tafeln], Rom 1594.
- Caylus 1752-1767.** Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines. 7 Bde. Paris 1752 (Bd. 1), 1756 (Bd. 2), 1759 (Bd. 3), 1761 (Bd. 4), 1762 (Bd. 5), 1764 (Bd. 6), 1767 (Bd. 7).
- Caylus 1761.** Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines. Nouvelle édition. Bd. 1. Paris 1761.
- Caylus 1770.** Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines. Nouvelle édition. Bd. 7. Paris 1770. Darin [als Supplement mit 29 Tafeln]: La Sauvagère, Félix François le Roger d'Arzet de: Recueil d'antiquités dans les Gaules.
- Cennini 1871 [um 1390-1400].** Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa. Übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg. Wien 1871. [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance I].
- Cennini 1971 [um 1390-1400].** Maganato, Licisco (Hrsg.): Cennino Cennini: Il libro dell'Arte. Vicenza 1971.
- Chambers 1757.** Chambers, William: Designs of Chinese buildings, dresses, machines, and utensils, engraved by the best hands, from the originals drawn in China by Mr. Chambers, architect, member of the Imerial Academy of Arts at Florence; to which is annexed, A description of their temples, houses, gardens, etc. London 1757.
- Chambers 1763.** Chambers, William: Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens And Buildings At Kew in Surry, The Seat of Her Royal Highness The Princess Dowager of Wales. London 1763.
- Chambers 1772.** Chambers, William: A Dissertation of Oriental Gardening. London 1772.
- Chang 1930.** Chang, Y. Z.: A Note on Sharawadgi. In: Modern Language Notes 45 (1930), S. 221-224.
- Chapeaurouge 1983.** Chapeaurouge, Donat de: »Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht«. Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei. Wiesbaden 1983.
- Chardin 1686.** Chardin, Jean [Sir John]: Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales, par la Mer-Noire et par la Colchide [...]. London 1686.
- Chardin 1711.** Chardin, Jean: Voyages de Monsieur le chevalier Chardin en Perse et aux autres lieux de l'orient [...]. 10 Bde. Amsterdam 1711.
- Chardin 1811.** Chardin, Jean: Voyages du Chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient, enrichis d'un grand nombre de belles figures en taille-douce, représentant les antiquités et les choses remarquable du pays. Nouvelle édition, Soigneusement conférée sur les trois éditions originales, augmentée d'une Notice de la Perse, depuis les temps les plus reculés jusqu'à ce jour, de Notes, etc. par L[ouis Matthieu] Langlès [...]. 10 Bde. Paris 1811.
- Chateaubriand 1803.** Genius des Christenthums oder Schönheiten der christlichen Religion von Franz August Chateaubriand. Aus dem Französischen übersetzt und mit berichtigenden Anmerkungen begleitet von Dr. Carl Venturini. 3 Bde. Münster 1803.
- Chiapelli 1976.** Chiapelli, Fredi (Hrsg.): First Images of America. The Impact of the New World on the Old. 2 Bde. Berkeley, Los Angeles, London 1976.
- Chladenius 1742.** Chladenius, Johann Martin: Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften. Leipzig 1742.
- Chladenius 1752.** Chladenius, Johann Martin: Allgemeine Geschichtswissenschaft. Leipzig 1752.
- Clark 1994 [1969].** Clark, Kenneth: Glorie des Abendlandes. »Civilisation«. Von den Gedanken, Bauten, Büchern, Kunstwerken und Genies unserer Zivilisation. Deutsch von Thomas Monrad. Bindlach 1994.
- Clavigero 1780.** Clavigero, Francesco Saverio: Storia antica del Messico cavata da' migliori storici spagnuoli e da' manoscritti, e dalle pitture antiche degl' indiani. Cesena 1780.
- Conner 1979.** Conner, Patrick: Oriental Architecture in the West. London 1979.
- Corboz 1978.** Corboz, André: Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert. Basel 1978. [= Geschichte und Theorie der Architektur 20].
- Cordemoy 1706.** Cordemoy, Jean Louis de: Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'art des bastir; utile aux entrepreneurs et aux ouvriers [...] avec un Dictionnaire des termes d'Architecture. Paris 1706.
- Cordier 1910.** Cordier, Henri: La Chine en France au XVIII^e siècle. Paris 1910.
- Corradini 1963.** Corradini, Piero: Historiography. China. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 7 (1963), Sp. 535-536.
- Corradini 1968.** Corradini, Piero: Treatises. China. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 14 (1968), Sp. 313-314.
- Costa 1963.** Costa, Felix da: The Antiquity of the Art of Painting. New Haven, London 1963.

- Crispoliti 1961.** Crispoliti, Enrico: Eclecticism. In: *Encyclopedia of World Art*. Bd. 4. New York, Toronto, London 1961, Sp. 538-550.
- Crispoliti u.a. 1962.** Crispoliti, Enrico, Ernst Kühnel, Hermann Goetz, George Coedès u. Jane Gaston Mahler: Exoticism. In: *Encyclopedia of World Art*. Bd. 5. New York, Toronto, London 1962, Sp. 297-311.
- Crook 1972.** Crook, Joseph Mordaunt: *The Greek Revival*. London 1972.
- Crook 1987.** Crook, Joseph Mordaunt: *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. London 1987.
- Crozat 1729.** Crozat, Pierre: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monsieur le Duc d'Orléans & dans d'autres Cabinets*. Bd. 1. Paris 1729. [Ein zweiter Band erschien im Jahr 1742. Siehe dazu Haskell 1993a, S. 64.]
- Csáky 1996.** Csáky, Moritz: Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus. In: *Fillitz 1996*, S. 27-31.
- Cuendet 1947.** Cuendet, William: *Rembrandt-Radierungen*. Zürich 1947.
- Curtius 1988.** Curtius, Ernst: *Kunstsammlungen - ihre Geschichte und ihre Bestimmungen*. (1875). In: Lang, Rolf (Hrsg.): *Beiträge aus der deutschen Museologie und Museumsgeschichtsschreibung*. Berlin 1988, S. 50-70.
- Dahlhaus 1987.** Dahlhaus, Carl: *Exemplum classicum und klassisches Werk*. In: *Herzog/Koselleck 1987*, S. 591-594.
- Damiani 1979.** Damiani, Anita: *Enlightened Observers. British Travellers to the Near East (1715-1850)*. Beirut 1979.
- Daniell 1795-1797.** Daniell, Thomas u. William: *Oriental Scenery. Twenty four views in Hindoostan drawn and engraved by Thomas and William Daniell*. 2 Bde. London 1795-1797.
- Daniell 1803-1804.** Daniell, Thomas: *Hindoo Excavations in the Mountains of Ellora near Aurungabad in the Decan: in twenty-four views, engraved by James Wales, by and under the direction of T. Daniell*. 2 Bde. London 1803-1804.
- Dann 1981.** Dann, Otto (Hrsg.): *Lesegesellschaften und bürgerliche Emanzipation. Ein europäischer Vergleich*. München 1981.
- Dann 1991.** Dann, Otto: *Begriffe und Typen des Nationalen in der frühen Neuzeit*. In: *Giesen 1991*, S. 56-73.
- Danto 1993.** Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt 1993.
- Dapper 1670.** Dapper, Olfert: *Gedenkwaerdig Bedryf der Nederlandsche-Oost-Indische Maetschappye, op de Kuste en in het Keizerrijk van Taising of Sina: Behelzende het tweede Gezandschap aen den Onder-koning Singlamong en Veldheer Taising Lipoui; door Jan van Kampen en Konstnyn Nobel*. [...] *En het derde Gezandschap aen Konchy, Tartarsche Keizer van Sina en Oost-Tartarye: onder beleit van zijne Ed. Pieter van Hoorn. Beneffens een Beschryving van geheel Sina*. [...] Amsterdam 1670.
- Dapper 1670a.** Dapper, Olfert: *Umbständliche und eigentliche Beschreibung von Africa, Und denen darzu gehörigen Königreichen und Landschaften als Egypten, Barbarien, Libyen, Biledulgerid, dem Lande der Negros, Guinea, Ethio-pien* [...]. 2 Bde. Amsterdam 1670.
- Dapper 1673.** Dapper, Olfert: *Die unbekante Neue Welt oder Beschreibung des Welt-teils Amerika und des Sud-Landes: Darinnen vom Ursprunge der Ameriker und Sudländer, und von den Gedenckwürdigen Reyssen der Europere darnach zu. Wie auch Von derselben Festen Ländern, Inseln, Städten, Festungen, Dörfern, vornähmsten Gebueen, Bergen, Brunnen, Flüssen, und Ahrten der Tiere, Beume, Stauden, und anderer fremden Gewächse; Als auch von den Gottes= und Götzen-diensten, Sitten, Sprachen, Kleider-trachten, wunderlichen Begäbnissen, und so wohl alten als neuen Kriegen, ausführlich gehandelt wird; Durch und durch mit vielen nach dem Leben in Ameriken selbst entworfenen Abbildungen gezieret* [...]. Amsterdam 1673.
- Dapper 1681.** Dapper, Olfert: *Asia, Oder Gründliche Beschreibung des Reiches des gantzen Syrien und Palestins, oder Gelobten Landes* [...]. Amsterdam 1681.
- Daston 1994.** Daston, Lorraine: *Neugierde als Empfindung und Epistemologie*. In: *Grote 1994*, S. 35-59.
- Dati 1664.** Dati, Carlo Roberto: *Delle lodi del Commendatore dal Pozzo orazione*. Florenz 1664.
- Davis 1974.** Davis, Terence: *The Gothick Taste*. Newton Abbot, London, Vancouver 1974.
- Decker 1759.** Decker, Paul: *Gothic Architecture [Teil 1] Decorated. Consisting of a Large Collection of Temples, Banqueting, Summer and Green Houses; Gazebo's, Alcoves; Faced, Garden and Umbrello'd Seats; Terminari's, and Rustic Garden Seats; Rout Houses, and Hermitages for Summer and Winter; Obelisks, Pyramids, etc. Many of which may be executed with Pollards, Rude Branches and Roots of trees. Being a Taste entirely new. Likewise Designs of the Gothic Orders, with their proper Ornaments, and Rules for Drawing them. The Whole neatly engrawed on twelve Copper Plates*. [...] London 1759. [Teil 2:] *Gothic Architecture, Part the Second. In Forty Three Designs of Paling of various Sorts, For Parks and Clumps of Trees, gates, Hatches, etc. Likewise Doors and Windows, with proper Heads to them; Sashes of different Kinds, etc. To which are added, Several Designs of Frets for Joiners and Cabinet-Makers; With Frets and Rizes for Smiths's Work, Brass and Iron Fenders, Borders for Marbl Tables, etc. The Whole neatly engraved on Twelve Copper Plates*. [...] London 1759.
- Decker 1968 [1759].** Decker, Paul: *Chinese architecture, civil and ornamental, being a large collection of the most elegant and useful designs of plans and elevations, &c., from the Imperial Retreat to the smallest ornamental building in China. Likewise their marine subjects, the whole to adorn gardens, parks, forests, woods, canals, &c*. [...] To which are added Chinese flowers, landscapes, figures, ornaments, &c. The whole neatly arranged on twenty-four copper-plates, from real designs drawn in china, adapted to this climate [...]. London 1759. Nachdruck Farnborough 1968.
- Decker 1978 [1711-1716].** Decker, Paulus: *Fürstlicher Baumeister oder: Architectura Civilis, wie Grosser Fürsten und Herren Paläste* [...] nach heutiger Art auszuzieren; zusemt den Grund-Rissen und Durchschnitten, auch vornehmsten Gemächern und Säalen eines ordentlichen Fürstlichen Pallastes. Augsburg 1711; Deß Fürstlichen Baumeisters Anhang

- zum Ersten Theil [...]. Augsburg 1713; Deß Fürstlichen Baumeisters oder Architecture Civilis Anderer Theil, welcher Eines Königlichen Pallastes General-Prospect [...] vorstellet. Augsburg 1716. Nachdruck Hildesheim, New York 1978.
- Degenhard 1987.** Degenhard, Ursula: Exotische Welten. Europäische Phantasien. Entdeckungs- und Forschungsreisen im Spiegel alter Bücher. Ausst. Kat. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart 1987.
- Deguer 1980.** Deguer, André: Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte. Ramerding 1980.
- Delank 1996.** Delank, Claudia: Das imaginäre Japan in der Kunst. »Japanbilder« vom Jugendstil bis zum Bauhaus. München 1996.
- Delille 1782.** Delille, Jean Abbé: Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages. Poème. Paris 1782.
- Della Valle 1674.** Della Valle, Pietro: Petri Della Valle, Eines vornehmen Römischen Patritii Reiß-Beschreibung in unterschiedliche Theile der Welt, Nemlich In Türrkey, Egypten, Palestina, Persien, Ost-Indien und andere weit entlegene Landschaften, Samt Einer außführlichen Erzählung aller Denk- und Merckwürdigster Sachen, so darinnen zu finden und anzutreffen; Nebenst den Sitten, und Gebräuchen dieser Nationen und anderen Dingen, dergleichen zuvor niemals von anderen angemercket und beschrieben worden. Erstlich von dem Authore selbst, der diese Reisen gethan, in Italianischer Sprach beschrieben, und in vier- und fünfzig Send-Schreiben in vier Theile verfasst: Nachgehends auß dieser in die Frantzösische und Holländische; Anjetzo aber auß dem Original in die Hoch-Teutsche Sprach übersetzt, mit schönen Kupffern geziert, und vieren wohlanständigen Registeren versehen. Genf 1674.
- Della Valle 1981 [1674].** Della Valle, Pietro: Reisebeschreibung in Persien und Indien nach der ersten deutschen Ausgabe von 1674 zusammengestellt und bearbeitet von Friedhelm Kemp mit Goethes Eassay über Pietro della Valle aus dem West-östlichen Divan und einem farbig gedruckten arabischen Alphabet von Josua Reichert. Hamburg 1981. [Enthält nur einen Bruchteil des Textes der benutzten Ausgabe.]
- Demel 1992.** Demel, Walter: Als Fremde in China. München 1992.
- Demiéville 1966.** Demiéville, Paul: Aperçu historique des études sinologiques en France. Tokio 1966. [= Acta Asiatica Bd. 11].
- Dempster 1724-1726.** Dempster, Thomas: Thomae Dempsteri De Etruria regali Libri septem. Opus Posthumum. Nunc Primum editi curante Thoma Coka Magnae Britanniae armigero. Florenz 1724-1726.
- Deneke 1980.** Deneke, Bernward: Europäische Volkskunst. Frankfurt, Berlin, Wien 1980. [= Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband 5].
- Deneke/Kahsnitz 1977.** Deneke, Bernward u. Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. München 1977. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 39].
- Dennerlein 1981.** Dennerlein, Ingrid: Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich. Worms 1981. [= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst. Bd. 4.].
- Denon 1802.** Denon, Dominique-Vivant: Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte. Paris 1802.
- Descartes 1911 [1649].** René Descartes' Philosophische Werke. Übersetzt und erläutert von Dr. Artur Buchenau. Vierte Abteilung: Über die Leidenschaften der Seele. Dritte Auflage. Leipzig 1911. [= Philosophische Bibliothek Band 29].
- Description de l'Égypte 1809-1830.** Description de l'Égypte, publiée sous la direction de M. Jomard. 1. Aufl. 9 Bde. Paris 1809-1813; 2. Aufl. 24 Textbände, 12 Tafelbände. Paris 1820-1830.
- Desmarests de Saint-Sorlin 1670.** Desmarests de Saint-Sorlin, Jean: La comparaison de la langue et de la poésie Française, avec la Greque et la Latine, et des Poëtes Grecs, Latins et François [...]. Paris 1670.
- Devisse 1979.** Devisse, Jean: L'Image du noir dans l'art occidental. 2 Bde. Freiburg 1979.
- Diderot 1968.** Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. Mit einer Einleitung von Friedrich Bassenge. 2 Bde. Frankfurt/M. 1968.
- Dierse/Rath 1984.** Dierse, U. u. H. Rath: Nation, Nationalismus, Nationalität. In: Ritter 1971ff., Bd. 6 (1984), Sp. 406-414.
- Dijon 1982.** La peinture dans la peinture. Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts, Dijon 1982.
- Dilly 1978.** Dilly, Heinrich: Entstehung und Geschichte des Begriffs »Historismus« - Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte. In: Brix/Steinhauser 1978, S. 11-16.
- Dilly 1979.** Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt/M. 1979.
- Dilly/Ryding 1975.** Dilly, Heinrich u. James Ryding: Kulturgeschichtsschreibung vor und nach der bürgerlichen Revolution von 1848. In: Ästhetik und Kommunikation 21 (1975), S. 15-32.
- Dinkel 1983.** Dinkel, John: The Royal Pavilion Brighton. London 1983.
- Disselbeck 1993.** Disselbeck, Klaus: Die Ausdifferenzierung der Kunst als Problem der Ästhetik. In: Berg/Prangel 1993, S. 137-158.
- Dittmann 1967.** Dittmann, Lorenz: Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967.
- Dittmann 1985.** Dittmann, Lorenz (Hrsg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Wiesbaden, Stuttgart 1985.
- Dittmann 1991.** Dittmann, Lorenz: Zur Entwicklung des Stilbegriffs bei Winckelmann. In: Ganz u.a. 1991, S. 189-218.

- Dobai 1974-1984.** Dobai, Johannes: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. 4 Bde. Bern 1974-1984 [Bd. 1: »1700-1750«, 1974; Bd. 2: »1750-1790«, 1975; Bd. 3: »1790-1840«, 1977; Bd. 4: Register, 1984].
- Döhmer 1976.** Döhmer, Klaus: »In welchem Style sollen wir bauen?«. Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil. München 1976. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 36].
- Dolff-Bonekämper 1992.** Dolff-Bonekämper, Gabi: Wem gehört die Gotik? Wissenszuwachs und nationale Mythenbildung in der Architekturgeschichtsforschung des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Straßburg 1992, Bd. 6 [Section 6. Survivances et révéls de l'architecture gothique], S. 5-14.
- Dolgener 1993.** Dolgener, Dieter: Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900. Leipzig 1993.
- Döry 1973.** Döry, Ludwig Baron: Exoten. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 6. München 1973, Sp. 1491-1512 [Nachtrag].
- Dresden 1979.** Gottfried Semper zum 100. Todestag. Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Institut für Denkmalpflege (Arbeitsstelle Dresden), Albertinum Dresden. Dresden 1979.
- Dresden/Bonn 1995.** Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient. Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1995.
- Drücke 1981.** Drücke, Eberhard: Der Maximilianstil. Zum Stilbegriff der Architektur im 19. Jahrhundert. Mittenwald 1981.
- Du Bos 1967 [1719; 1770].** Du Bos, Jean-Baptiste: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Paris 1719. Nachdruck der 7. Aufl. Paris 1770. 2 Bde. Genf 1967.
- Du Choul 1567.** Du Choul, Guillaume: Discours de la religion des anciens Romains, de la castrametatio et discipline militaire d'iceux, des bains et antiques exercices grecques et romaines, escript par noble S. Guillaume Du Choul, illustré de médailles & figures retirées des marbres antiques qui se trouvent à Rome, & par nostre Gaule. Lyon 1567.
- Du Halde 1735.** Du Halde, Jean Baptiste: Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de L'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise, enrichie des Cartes Générales et Particulières de ces Pays [...]. 4 Bde. Paris 1735.
- Duchet 1971.** Duchet, Michèle: Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Paris 1971.
- Durand 1800.** Durand, Jean-Nicolas-Louis: Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquable par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. Paris An IX [1800].
- Durand 1819 [ab 1802].** Durand, Jean-Nicolas-Louis: Précis des leçons d'architecture donnés a l'École polytechnique. 2 Bde. Paris 1819.[1. Aufl. Paris 1802 (Bd. 1), 1805 (Bd. 2)].
- Dürer 1956.** Rupprich, Hans (Hrsg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass. 3 Bde. Berlin 1956.
- Düsseldorf 1987.** Museum der Gegenwart - Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987.
- Duthuit 1956.** Duthuit, Georges: Le Musée inimaginable. 2 Bde. Paris 1956.
- Eastlake 1970.** Eastlake, Charles L.: A History of the Gothic Revival. New York 1970.
- Eberlein 1933.** Eberlein, Kurt Karl: Winckelmann und Frankreich. Zur Geschichte des deutschen Kultureinflusses im französischen Klassizismus. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 11 (1933) 11, S. 592-610.
- Eberlein 1988.** Eberlein, Johann Konrad: Inhalt und Gestalt: die ikonographisch-ikonologische Methode. In: Belting u.a. 1988, S. 169-190.
- Egbert 1967.** Egbert, Donald Drew: The Idea of »Avant-Garde« in Art and Politics. In: The American Historical Review 73 (1976) 2, S. 339-366.
- Egbert 1980.** Egbert, Donald Drew: The Beaux-Arts Tradition in French Architecture, Illustrated by the Grandss Prix de Rome. Princeton 1980.
- Eggers 1986.** Eggers, Hans Jürgen: Einführung in die Vorgeschichte. Mit einem Nachwort von Georg Kossack. Überarbeitete Neuauflage. München 1986.
- Eliade 1984.** Eliade, Mircea: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Frankfurt/M. 1984.
- Encyclopedia of World Art.** 15 Bde. New York, Toronto, London 1959-1968.
- Encyclopédie 1969 [1751-1780].** Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres. Mis en ordre et publié par [Denis] Diderot [...], et quant à la partie mathématique par [Jean le Rond dit] d'Alembert. Compact ed. Nachdr. der Ausg. Paris usw. 1751-1780. 5 Bde. New York 1969.
- Engelhard 1979.** Engelhard, Dietrich von: Historisches Bewußtsein in der Naturwissenschaft von der Aufklärung bis zum Positivismus. Freiburg, München 1979.
- Engelsing 1973.** Engelsing, Rolf: Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit. In: Ders.: Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten. Göttingen ²1978. [= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 4], S. 112-154, 305-314.
- Engelsing 1974.** Engelsing, Rolf: Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800. Stuttgart 1974.
- Enwezor 1999.** Enwezor, Okwui: In der Welt zu Hause: Afrikanische Schriftsteller und Künstler in »Ex-Ile«. In: Scheps u.a. 1999, S. 330-336.
- Erdberg 1936.** Erdberg, Eleanor von: Chinese Influence on European Garden Structures. Cambridge/Mass. 1936.
- Erdheim 1982.** Erdheim, Mario: Anthropologische Modelle des 16. Jahrhunderts. Über Las Casas, Oviedo und Sahagún. In: Kohl 1982, S. 57-67.

- Erdheim 1987.** Erdheim, Mario: Zur Ethnopschoanalyse von Exotismus und Xenophobie. In: Stuttgart 1987, S. 48-53.
- Erdmann 1953.** Erdmann, Kurt: Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters. Wiesbaden 1954. [= Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1953, Nr. 9. (S. 467-513)].
- Erichsen 1980.** Erichsen, Johannes: Antiqua und Graeca. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus. Diss. Köln 1980.
- Ernst 1994.** Ernst, Wolfgang: Antiquarianismus und Modernität. Eine historiographische Verlustbilanz. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 136-147.
- Ettinghausen 1983.** Ettinghausen, Richard: Der Einfluß der angewandten Künste und der Malerei des Islam auf die Künste Europas. In: Berlin 1989, S. 165-201.
- Ettlinger 1971.** Ettlinger, Leopold D.: Kunstgeschichte als Geschichte. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 16 (1971), S. 7-19.
- Ettlinger 1972.** Ettlinger, Leopold D.: Winckelmann. In: The Age of Neo-Classicism. The Fourteenth Exhibition of the Council of Europe. London 1972, S. 30-34.
- Evers 1965.** Evers, Hans Gerhard: Historismus. In: Grote 1965, S. 25-42.
- Evers 1965a.** Evers, Hans Gerhard: Vom Historismus zum Funktionalismus. Über den Wahn vom totalen Kunststil. In: Grote 1965, S. 118-124.
- Evers 1977.** Evers, Hans Gerhard. Zur Anordnung der Stile. In: Hager/Knopp 1977, S. 20-28.
- Fabian 1967.** Fabian, Bernhard: Der Naturwissenschaftler als Originalgenie. In: Friedrich/Schalk 1967, S. 47-68.
- Fairchild 1928.** Fairchild, Hoxie Neale: The Noble Savage. A Study in Romantic Naturalism. New York 1928.
- Falk 1987.** Falk, Tilman: Frühe Rezeption der Neuen Welt in der graphischen Kunst. In: Reinhard 1987, S. 37-64.
- Falkenburg 1995.** Falkenburg, Reindert: Ikonologie und historische Anthropologie: eine Annäherung. In: Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 113-142.
- Faust/Vries 1982.** Faust, Wolfgang Max u. Gerd de Vries: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart. Köln 1982.
- Fawcett 1976.** Fawcett, Jane: The Future of the Past. Attitudes to Conservation 1174-1974. London 1976.
- Feest 1985.** Feest, Christian F.: Mexico and South America in the European *Wunderkammer*. In: Impey/MacGregor 1985, S. 237-244.
- Feest 1992.** Feest, Christian F.: Spanisch-Amerika in außerspanischen Kunstkammern. In: Kritische Berichte 29 (1992) 1, S. 43-58.
- Feist 1986.** Feist, Peter H. in Zusammenarbeit mit Thomas Häntzschke, Ulrike Krenzlin und Gisold Lammel: Geschichte der deutschen Kunst 1760-1848.
- Félibien 1725 [1666-1668].** Félibien des Avaux, André: Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Paris 1666-1668. Trévoux 1725.
- Filarete 1896 [1461-1464 (?)].** Oettingen, Wolfgang von (Hrsg.): Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici. Wien 1896. [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, N. F. III. Sonder-Ausgabe aus Eitelbergers Quellenschriften].
- Fillitz 1996.** Fillitz, Hermann (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausst. Kat. Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, 1996-1997. Wien, München 1996.
- Fillitz 1996a.** Fillitz, Hermann: Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus. In: Fillitz 1996, S. 15-25.
- Fink-Eitel 1995.** Fink-Eitel, Hinrich: Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte. Hamburg 1995.
- Fiorillo 1798-1808.** Fiorillo, Johann Domenicus: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. 5 Bde. Göttingen 1798-1808.
- Firmin Didot 1857.** Nouvelle Biographie générale [...]; publiée par MM. Firmin Didot Frères [...]. Bd. 21. Paris 1857.
- Fisch 1992.** Fisch, Jörg: Zivilisation, Kultur. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 7, (1992), S. 679-774.
- Fischer 1977.** Fischer, Friedhelm W.: Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus. In: Hager/Knopp 1977, S. 33-48.
- Fischer 1980.** Fischer, Volker: Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt. Luzern, Frankfurt 1980.
- Fischer 1986.** Fischer, Jens Malte: Imitieren und Sammeln. Bürgerliche Möblierung und künstlerische Selbstinszenierung. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 371-393.
- Fischer von Erlach 1980 [1721].** Fischer von Erlach, Johann Bernhard: Entwurf einer historischen Architektur. [Stark verkleinerter Nachdruck der Erstausgabe Wien 1721]. Mit einem Nachwort von Harald Keller. Dortmund³1980.
- Fleckner 1991.** Fleckner, Uwe: Die Erfahrung der Fremde. Albert Eckhouts und Frans Posts Brasilienreise (1636-1644) und ihre Gestaltung in Porträt und Landschaftsbild. In: Pleithner, Regina (Hrsg.): Reisen des Barock. Bonn 1991, S. 25-39.
- Fleischhauer 1952.** Fleischhauer, Werner: Das indianische Lack- und das türkische Boiserienkabinett in Ludwigsburg. In: Neue Beiträge zur Archäologie und zur Kunstgeschichte Schwabens. Julius Baum zum 70. Geburtstag. Stuttgart 1952, S. 187-195.

- Fohrmann 1989.** Fohrmann, Jürgen: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Geschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich. Stuttgart 1989.
- Fontaine 1909.** Fontaine, André: Les doctrines d'art en France: Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot. Paris 1909.
- Fontein 1960.** Fontein, Jan: Chinese Art. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 3 (1960), Sp. 466-577.
- Fontenelle 1758.** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Œuvres de Monsieur Fontenelle. Nouvelle édition. 10 Bde. Paris [Brunet] 1758.
- Fontenelle 1760 [1688].** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Abhandlung der Frage, vom Vorzuge der Alten, oder Neuern, im Abheben auf die Künste und Wissenschaften. [= Disgression sur les Anciens et les Modernes, deutsch]. In: Herrn Bernhards von Fontenelle, der königl. pariser Akademie der Wissenschaften beständigen Secretärs, und der französ. Akademie daselbst Mitgliedes; Auserlesene Schriften, nämlich von mehr als einer Welt, Gespräche der Todten, und die Historie der heydnischen Orakel, vormals einzeln herausgegeben, nun aber mit verschiedenen Zugaben und schönen Kupfern vermehrter ans Licht gestellet, von Johann Christoph Gottscheden. Leipzig 1760, S. 606-637.
- Fontenelle 1767.** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Œuvres de Monsieur Fontenelle. Nouvelle édition. 8 Bde. Paris 1767.
- Fontenelle 1969.** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Sur l'histoire. In: Krauss 1969, S. 161-171.
- Fontenelle 1991.** Fontenelle, Bernard le Bovier de: Philosophische Neuigkeiten für Leute von Welt und für Gelehrte. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Helga Bergmann. Übers. v. Ulrich Kunzmann. Mit einem Essay »Fontenelle und die Aufklärung« von Werner Krauss. Leipzig ²1991.
- Fontius 1968.** Fontius, Martin: Winckelmann und die französische Aufklärung. In: Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. 1 (1968), S. 1-27.
- Forssman 1961.** Forssman, Erik: Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. - 18. Jahrhunderts. Stockholm 1961.
- Forster 1972.** Forster, Georg: Werke. Hrsg. v. Gerhard Steiner. 4 Bde. Leipzig o.J. (1972).
- Foucault 1992.** Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt/M. ⁵1992.
- Foucault 1993.** Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M. ¹²1993.
- Francisci 1668.** Francisci, Erasmus: Ost- und West-Indischer wie auch Sinesischer Lust- und Statsgarten; mit einem Vorgesprach von mancherley lustigen Discursen; in drey Haupt-Theile unterschieden [...]. Nürnberg 1668.
- Francisci 1670.** Francisci, Erasmus: Neu polierter Geschichts-, Kunst- und Sittenspiegel ausländischer Völker, fürnehmlich der Sineser, Japaner, Indianer, Jabaner, Malabaren [...]. 6 Bücher. Nürnberg 1670.
- Franke 1968.** Franke, Herbert: Sinologie an deutschen Universitäten. Wiesbaden 1968.
- Frankfurt 1985.** Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Ausst. Kat. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt/M. 2 Bde. 2. erw. Aufl. Recklinghausen 1985.
- Frankl 1938.** Frankl, Paul: Das System der Kunstwissenschaft. Brünn, Leipzig 1938.
- Frankl 1960.** Frankl, Paul: The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton 1960.
- Fréart de Chambray 1662.** Fréart de Chambray, Roland: Idée de la perfection de la peinture. Le Mans 1662.
- Freier 1974.** Freier, Hans: Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremungskritik. In: Lutz, Bernd (Hrsg.): Literaturwissenschaft u. Sozialwissenschaften 3. Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800. Stuttgart 1974, S. 329-383.
- Frémin 1702.** Frémin, Michel de: Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraye & de la fausse Architecture. Paris 1702.
- Frey 1949.** Frey, Dagobert: Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen. Innsbruck, Wien 1949.
- Fried 1986.** Fried, Michael: Antiquity now. In: October 37 (1986) Sommer, S. 87-97.
- Friedman 1994.** Friedman, Jonathan: Cultural Identity and Global Process. London, Thousand Oaks, New Dehli 1994.
- Friedrich/Schalk 1967.** Friedrich, Hugo u. Fritz Schalk (Hrsg.): Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag. München 1967.
- Friemuth 1989.** Friemuth, Cay: Die geraubte Kunst. Der dramatische Wettlauf um die Rettung der Kulturschätze nach dem Zweiten Weltkrieg. Braunschweig 1989.
- Fröhlich 1991.** Fröhlich, Martin: Gottfried Semper. Zürich 1991.
- Frübis 1995.** Frübis, Hildegard: Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert. Berlin 1995.
- Fuchs/Raab 1987.** Fuchs, Konrad u. Heribert Raab: dtv-Wörterbuch zur Geschichte. 2 Bde. 6., bearb. u. erw. Aufl. München 1987.
- Fuerst 1956.** Fuerst, Victor: The Architecture of Sir Christopher Wren. London 1956.
- Fuhrmann 1979.** Fuhrmann, Manfred: Die 'Querelle des Anciens et des Modernes', der Nationalismus und die deutsche Klassik. In: Bolgar, Robert R. (Hrsg.): Classical Influences in Western Thought 1650-1870. Cambridge 1979.
- Fuhrmann/Tränkle 1970.** Fuhrmann, Manfred u. Hermann Tränkle: Wie klassisch ist die klassische Antike? Zürich, Stuttgart 1970.

- Funke 1985.** Funke, Hans-Günter: Zur Geschichte Utopias. Ansätze aufklärerischen Fortschrittsdenkens in der französischen Reiseutopie des 17. Jahrhunderts. In: Voßkamp 1985, Bd. 2, S. 299-319.
- Gadamer 1980.** Gadamer, Hans-Georg: Anschauung und Anschaulichkeit. In: Bubner, Rüdiger, Konrad Cramer u. Reiner Wiehl (Hrsg.): Anschauung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie 18/19, 1980, S. 1-13.
- Gadamer 1982.** Gadamer, Hans-Georg: Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins. In: Henrich, Dieter u. Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt/M. 1982, S. 59-69.
- Gadamer 1990.** Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1990. [= Gesammelte Werke Bd. 1]
- Gadamer 1993.** Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register. Tübingen 1993. [= Gesammelte Werke Bd. 2]
- Gaethgens 1986.** Gaethgens, Thomas W. (Hrsg.): Johann Joachim Winckelmann 1717-1768. Hamburg 1986. [= Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Hrsg. von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts. Bd. 7].
- Galle 1598.** Galle [Gallaeus], Theodor: Illustrium Imagines ex Antiquis Marmoribus Nomismatib. et Gemmis Expressae que extant Romae maior pars apud Fulvium Ursinum. Antwerpen 1598.
- Ganz u.a. 1991.** Ganz, Peter, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier u. Martin Warnke (Hrsg.): Kunst und Kunsttheorie 1400-1900. Wiesbaden 1991. [= Wolfenbütteler Forschungen 48].
- Gaus 1971.** Gaus, Joachim: Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33 (1971), S. 7-70.
- Gaus 1971a.** Gaus, Joachim: Schinkels Entwurf zum Luisenmausoleum. In: Festschrift für Wolfgang Krönig [= Aachener Kunstblätter 41 (1971)], S. 254-263.
- Gaye 1961.** Gaye, Giovanni: Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV. XV. XVI. pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal dott. Giovanni Gaye. Con fac-simile. Bd. 3. 1501-1672. Florenz 1840. Nachdruck Turin 1961.
- Gebauer/Wulf 1992.** Gebauer, Gunter u. Christoph Wulf: Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft. Reinbek 1992.
- Geertz 1975.** Geertz, Clifford: The Interpretation of Cultures. London 1975.
- Geertz 1976.** Geertz, Clifford: Art as a Cultural System. In: Modern Language Notes 91 (1976), S. 1473-1499.
- Geertz 1983.** Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M. 1983.
- Geertz 1990.** Geertz, Clifford: Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller. München, Wien 1990.
- Gehlen 1965.** Gehlen, Arnold: Aspekte der Modernität. Göttingen 1965
- Gehlen 1965a.** Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/M., Bonn 1965.
- Germann 1974.** Germann, Georg: Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie. Stuttgart 1974.
- Germann 1980.** Germann, Georg: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie. Darmstadt 1980.
- Germann 1980a:** Germann, Georg: Der Kölner Dom als Nationaldenkmal. In: Borger 1980, Bd. 2, S. 161-168.
- Gessain 1972.** Gessain, Robert: La découverte de la Polynésie. Ausst. Kat. Musée de l'Homme, Paris 1972.
- Gewecke 1986.** Gewecke, Frauke: Wie die Neue Welt in die alte kam. Stuttgart 1986.
- Ghiberti/Schlosser 1912.** Schlosser, Julius von (Hrsg. u. übers.): [Ghiberti, Lorenzo: I Commentarii.] Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten. 2 Bde. Berlin 1912.
- Giedion 1965.** Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. Ravensburg 1965.
- Giehlow 1915.** Giehlow, Karl: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 32 (1915), S. 1-218.
- Giesen 1991.** Giesen, Bernhard (Hrsg.): Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit. Frankfurt/M. 1991.
- Giesen/Junge 1991.** Giesen, Bernhard u. Kay Junge: Vom Patriotismus zum Nationalismus. Zur Evolution der »Deutschen KulturNation«. In: Giesen 1991, S. 255-303.
- Gillot 1968.** Gillot, Hubert: La Querelle des Anciens et des Modernes en France. De la Défense et Illustration de la langue française au Parallèle des anciens et des modernes. Genf 1968. (Nachdruck der Ausgabe Nancy 1914).
- Giovio 1575.** Giovio, Paolo: Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini, Elogia Virorum bellica virtute illustrium, Septem libris jam olim ab Authore comprehensa, Et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expressis Imaginibus exornata. Basel 1575.
- Giovio 1577.** Giovio, Paolo: Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini, Elogia Virorum literis illustrium, quotquot vel nostra vel avorum memoria vixere. Ex eiusdem Musaeo (cuius descriptionem unà exhibemus) ad vivum expressis Imaginibus exornata. Basel 1577.
- Giustiniani 1631.** Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani. Rom 1631.
- Glozer 1986.** Glozer, Laszlo: Ausstieg aus der Geschichte? Gegenwartskunst und die zerredete Moderne. In: Berlin 1985/1986, Bd. 2, S. 96-114.
- Godwin 1979.** Godwin, Joscelyn: Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge. London 1979.
- Goepper 1978.** Goepper, Roger: Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. München 1978.
- Goethe 1979 [(1772) 1773].** Goethe, Johann Wolfgang von: Von deutscher Baukunst. Frankfurt [1772, jedoch vordatiert auf] 1773. In: Hans Dietrich Irscher (Hrsg.): Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1977, S. 93-122.

- Goetz 1938.** Goetz, Hermann: Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque Painting. I. II. In: The Burlington Magazine 73 (1938), S. 50-64; S. 105-115.
- Gogol 1923.** Gogols sämtliche Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Otto Buek. Bd. 2: Meisternovellen, Arabesken. Berlin 1923.
- Goldmann 1982.** Goldmann, Stefan: Der Kasten des Alt-Vater Noah. In: Kohl 1982, S. 155-160.
- Goldscheider 1952.** Goldscheider, Ludwig: 5000 Jahre Moderner Kunst oder: Das Bilderbuch des Königs Salomo. Kunst der Vergangenheit und Kunst der Gegenwart in Gegenüberstellungen. London 1952.
- Goldwater 1967 [1938].** Goldwater, Robert: Primitivism in Modern Art. New York 1967. [Revidierte Wiederveröffentlichung der ersten Fassung von 1938].
- Goldwater 1972.** Goldwater, Robert: Primitivismus in der modernen Kunst. In: München 1972, S. 19-22.
- Goltz 1557.** Goltz [Goltzius], Hubert: Vivae Omnium fere Imperatorum Imagines, a C. Julio Caes. usque ad Carolum V et Ferdinandum eius fratrem, ex antiquis veterum numismatis [...] adumbratae. Antwerpen 1557.
- Gombrich 1951.** Gombrich, Ernst Hans: Hypnerotomachiana. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 (1951), S. 119-125.
- Gombrich 1978.** Gombrich, Ernst Hans: Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee. Köln 1978.
- Gombrich 1983.** Gombrich, Ernst Hans: Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften. Stuttgart 1983.
- Gombrich 1985.** Gombrich, Ernst Hans: Norm und Form. Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance. In: Ders.: Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form. Stuttgart 1985, S. 108-129.
- Gombrich 1985a.** Gombrich, Ernst Hans: Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei. In: Gombrich 1985, S. 140-157.
- Gori 1737.** Gori, Francesco [Gorius, Franciscus]: Museum Etruscum. 2 Bde. Florenz 1737.
- Gosebruch 1957.** Gosebruch, Martin: »Varietà« bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20 (1957), S. 229-238.
- Gosebruch 1970.** Gosebruch, Martin: Methoden der Kunstwissenschaft. Köln 1970.
- Gosebruch 1977.** Gosebruch, Martin: Über die verschiedene Fassungskraft der kunstgeschichtlichen Begriffe von 'Einheit'. In: Hager/Knopp 1977, S. 85-91.
- Götz 1956.** Götz, Wolfgang: Die Entwicklung der Denkmalpflege in Deutschland vor 1800. Diss. Leipzig 1956.
- Götz 1970.** Götz, Wolfgang: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 24, 1970, 196-212.
- Götz 1977.** Götz, Wolfgang: Stileinheit oder Stilreinheit? In: Hager/Knopp 1977, S. 49-57.
- Graeve 1694-1699.** Graeve, Johann Georg [Graevius, Johannes Georgius]: Thesaurus Antiquitatum Romanorum. 12 Bde. Utrecht 1694-1699.
- Grassi/Pepe 1978.** Grassi, Luigi u. Mario Pepe: Dizionario della Critica d'Arte. 2 Bde. Turin 1978.
- Grasskamp 1981.** Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981.
- Grasskamp 1987.** Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne: Entartete Kunst und documenta I. Verfemung und Entschärfung. In: Düsseldorf 1987, S. 12-24.
- Graul 1906.** Graul, Richard: Die Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Leipzig 1906.
- Graus 1987.** Graus, Frantisek: Die Struktur einer Epoche. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 541-542.
- Graus 1987a.** Graus, Frantisek: Epochenbewußtsein - Epochenillusion. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 531-534.
- Grawe 1976.** Grawe, Chr.: Kulturanthropologie. In: Ritter 1971ff, Bd. 4 (1976), Sp. 1324-1327.
- Greenblatt 1994.** Greenblatt, Stephen: Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker. Berlin 1994.
- Greenblatt 1995.** Greenblatt, Stephen: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Aus dem Amerikanischen von Jeremy Gaines. Frankfurt/M. 1995.
- Grelot 1680.** Grelot, Guillaume Joseph: Relation nouvelle d'un Voyage de Constantinople. Enrichie de Plans levez par l'Auteur sur les lieux, & des Figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette Ville. [...]. Paris 1680.
- Grimm 1979.** Grimm, Claus: »Kunst«, kultursoziologisch betrachtet. Ein Beitrag zur soziologischen Geschichtsrevision. In: Kultursoziologie = Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 31 (1979) Sonderheft 3, S. 527-558.
- Grimm 1984 [1860; 1878].** Grimm, Jacob u. Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 2. Leipzig 1860; Bd. 4. Leipzig 1878. Nachdruck München 1984.
- Grimm/Hermand 1971.** Grimm, Reinhold u. Jost Hermand (Hrsg.): Die Klassik-Legende. Frankfurt/M. 1971. [= Schriften zur Literatur 18.].
- Grinten 1953.** Grinten, Evert van der: Enquiries into the History of Art-Historical Writing: Studies of Art-Historical Functions and Terms up to 1850. Amsterdam 1953.
- Gripp-Hagelstange 1995.** Gripp-Hagelstange, Helga: Niklas Luhmann. Eine erkenntnistheoretische Einführung. München 1995. [= UTB für Wissenschaft 1876].
- Grohmann 1796-1806.** Grohmann, Johann Gottlieb: Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern, um Gärten und ländliche Gegenden, sowohl mit geringem als auch großem Geldaufwand nach den originellsten Englischen, Gothischen, Sinesischen Geschmacksmanieren zu verschönern und zu veredeln. 48 Hefte in 4 Bänden. Leipzig 1796-1806.

- Grohmann/Baumgärtner 1804-1816.** Grohmann, Johann Gottfried u. Friedrich Gotthelf Baumgärtner: Kleines Ideen-Magazin für Gartenliebhaber [...]; später: Neues kleines Ideenmagazin [...]. Leipzig 1804-1816.
- Gronert 1989.** Gronert, Siegfried: »The best patterns at the cheapest rate«. Studien zum englischen Design im 19. Jahrhundert. Diss. Köln 1989.
- Gronov 1697-1702.** Gronov, Jacob [Gronovius, Jacobus]: Thesaurum Graecarum Antiquitatum. 12 Bde. Leiden 1697-1702.
- Grote 1965.** Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif. Redaktion: Ludwig Grote. München 1965. [= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 1].
- Grote 1965a.** Grote, Ludwig: Funktionalismus und Stil. In: Grote 1965, S. 59-72.
- Grote 1974.** Grote, Ludwig (Hrsg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. München 1974. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 24].
- Grote 1994.** Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns, 1450-1800. Opladen 1994. [= Berliner Schriften zur Museumskunde 10].
- Grote 1994a.** Grote, Andreas: Vorrede - Das Objekt als Symbol. In: Grote 1994, S. 11-17.
- Groys 1992.** Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München, Wien 1992.
- Gruber 1984.** Gruber, Alain Charles: Der Einfluß Chinas auf die europäische Kunst, 17. - 19. Jahrhundert. L'Influence de la Chine sur les arts en Europe XVIIIe - XIXe siècle. Ausst. Kat. Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg, Bern 1984.
- Guarini 1964 [1737].** Vittone, Bernardo (Hrsg.): Guarini, Guarino: Architettura civile: opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà. Turin 1737. Nachdruck London 1964.
- Guinzbourg 1986.** Guinzbourg, Moïssè: Le style et l'époque. Problèmes de l'architecture moderne. Lüttich, Brüssel 1986. [= Coll. Architecture et Documents].
- Guirguis 1972.** Guirguis, Fawzy D.: Bild und Funktion des Orients in Werken der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin 1972.
- Gumbrecht 1977.** Gumbrecht, Hans Ulrich: Zum Wandel des Modernitätsbegriffs in Literatur und Kunst. In: Koselleck 1977a, S. 375-381.
- Gumbrecht 1978.** Gumbrecht, Hans Ulrich: Modern, Modernität, Moderne. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 4 (1978), S. 93-132.
- Gumbrecht 1986.** Gumbrecht, Hans Ulrich: Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 726-788.
- Gumbrecht/Pfeiffer 1986.** Gumbrecht, Hans Ulrich u. K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt/M. 1986.
- Gumbrecht/Pfeiffer 1988.** Gumbrecht, Hans Ulrich u. K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. 1988.
- Gunn 1819.** Gunn, William: An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture. London 1819.
- Günther 1975.** Günther, Horst: Historisches Denken in der frühen Neuzeit. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2 (1975), S. 625-647.
- Günther 1980.** Günther, Gotthard: Die historische Kategorie des Neuen. In: Ders.: Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik. Bd. 3. Hamburg 1980, S. 183-210.
- Günther 1984.** Günther, Horst: Neuzeit, Mittelalter, Altertum. In: Ritter 1971ff, Bd. 6, (1984), Sp. 782-798.
- Günther 1990.** Günther, Erika: Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland. (Diss. Münster 1988). Münster 1990.
- Haase 1991.** Haase, Günther: Kunstraub und Kunstschutz. Eine Dokumentation. Hildesheim 1991.
- Habermas 1985.** Habermas, Jürgen: Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine Politische Schriften V. Frankfurt/M. 1985.
- Habermas 1985a.** Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt/M. 1985.
- Habermas 1990.** Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990. Leipzig 1990. [= Reclam-Bibliothek Bd. 1382].
- Habermas 1990a.** Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. In: Habermas 1990, S. 32-54.
- Habermas 1990b.** Habermas, Jürgen: Moderne und postmoderne Architektur. In: Habermas 1990, S. 55-74.
- Habermas 1993.** Habermas, Jürgen: Anerkennungskämpfe im demokratischen Rechtsstaat. In: Taylor 1993, S. 147-196.
- Habermas/Luhmann 1971.** Habermas, Jürgen u. Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Was leistet die Systemforschung? Frankfurt/M. 1971.
- Hachicho 1963.** Hachicho, Mohamad Ali: English Travel Books About the Arab Near East in the Eighteenth Century. Bonn 1963.
- Hager 1939.** Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. Beiträge zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung. München 1939.
- Hager 1989.** Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1989.
- Hager/Knopp 1977.** Hager, Werner u. Norbert Knopp (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München 1977. [=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 38].
- Hajós 1958.** Hajós, Elizabeth M.: The Concept of an Engravings Collection in the Year 1565; Quicquelberg, *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi*. In: The Art Bulletin 40 (1958) 6, S. 151-156.
- Hajós 1978.** Hajós, Géza: Klassizismus und Historismus - Epochen oder Gesinnungen. In: Österreichische Zeitschrift

für Kunst und Denkmalpflege 32 (1978) 3/4, S. 98-109.

Hakluyt 1600. Hakluyt, Richard: *The Principall Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation*. London 1600.

Halbertsma/Zijlmans 1995. Halbertsma, Marlite u. Kitty Zijlmans (Hrsg.): *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*. Aus dem Niederländischen von Thomas Guirten. Berlin 1995.

Halbertsma/Zijlmans 1995a. Halbertsma, Marlite u. Kitty Zijlmans: *New Art History*. In: Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 279-300.

Halfpenny 1752. Halfpenny, William u. John Halfpenny: *Chinese and Gothic Architecture properly Ornamented. Being twenty new Plans and Elevations on twelve copper plates. With instructions to workmen, etc., in several pages of letter-press*. [...] London 1752.

Halfpenny 1752a. Halfpenny, William u. John: *Rural Architecture in the Gothic Taste; Being Twenty New Designs, for Temples, Garden-Seats, Summer-Houses, Lodges, Terminaries, Piers, On Sixteen Copper Plates, with Instructions to Workmen* [...]. London 1752.

Halfpenny 1752b. Halfpenny, William u. John: *Rural Architecture in the Chinese taste, being Designs entirely new for the Decoration of Gardens, Parks, Forests, Insides of Houses, etc., on sixty Copper Plates with full Instructions for Workmen; also a near Estimate of the Charge and Hints where proper to be erected*. London 1752.

Halfpenny 1752c. Halfpenny, William u. John: *Chinese and Gothic Architecture properly Ornamented. Being Twenty new Plans and Elevations on twelve Copper Plates. With Instructions to Workmen* [...]. London 1752.

Halfpenny 1756 [1753]. Halfpenny, William u. John: *The Country Gentleman's Pocket Companion and Builder's Assistant, for Rural Decorative Architecture, Containing thirty-two new Designs, Plans and Elevations of alcoves, floats, temples, summer-houses, lodges, huts, grotto's, etc., in the Augustine, Gothic and Chinese taste, with proper directions annexed. Also an exact estimate of their several amounts, which are from twenty-five to one hundred pounds, and most of them portable*. London ²1756. [1. Aufl. London 1753].

Hall 1798. Hall, James: *On the Origin and Principles of Gothic Architecture*. Edinburgh 1798. [= *Transactions of the Royal Society of Edinburgh* IV].

Hamann/Hermand 1974. Hamann, Richard u. Jost Hermand: *Gründerzeit*. München ²1974.

Hammer-Schenk 1991. Hammer-Schenk, Harold: *Architektur und Nationalbewußtsein. Wandlungen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. In: Busch 1991, Bd. 2, S. 559-585.

Hammerschmidt 1985. Hammerschmidt, Valentin W.: *Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914)*. Frankfurt/M. 1985. [= *Europäische Hochschulschriften, Reihe 37, Architektur; Bd. 3*].

Hannover 1987. *Das kann mein Kind auch! Für und wider die neue Kunst 1945 bis heute*. Ausst. Kat. Sprengel Museum, Hannover; Museum Morsbroich, Leverkusen; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Hannover 1987.

Hardtwig 1974. Hardtwig, Wolfgang: *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt*. Jakob Burckhardt in seiner Zeit. Göttingen 1974. [= *Schriftenreihe der Hist. Kommission bei der Bayer. Akademie der Wissenschaften, Schrift 11*].

Hardtwig 1978. Hardtwig, Wolfgang: *Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs*. In: Brix/Steinhauser 1978, S. 17-27.

Hardtwig 1979. Hardtwig, Wolfgang: *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff in der Kunstwissenschaft*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 61 (1979), S. 154-190.

Harprath/Wrede 1989. Harprath, Richard u. Henning Wrede (Hrsg.): *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des internationalen Symposions 8. - 10. September 1986 in Coburg*. Mainz 1989.

Harris 1970. Harris, John: *Sir William Chambers. Knight of the Polar Star. With contributions by J. Mordaunt Crook and Eileen Harris*. London 1970.

Hartlaub 1950. Hartlaub, Gustav Friedrich: *Zur Sozialpsychologie des Historismus in der Baukunst*. In: Ders.: *Fragen an die Kunst. Studien zu Grenzproblemen*. Stuttgart 1950, S. 45-65.

Haskell 1980. Haskell, Francis: *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. 2. Aufl. Oxford 1980. [= *The Wrightsman lectures* 7].

Haskell 1993. Haskell, Francis: *History and its Images*. New Haven, London 1993.

Haskell 1993a. Haskell, Francis: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*. Berlin 1993. [= *Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek* 42].

Haskell/Penny 1981. Haskell, Francis u. Nicolas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900*. New Haven, London 1981.

Hassan 1987. Hassan, Ihab: *Pluralismus in der Postmoderne*. In: Kamper/Reijen 1987, S. 157-184.

Haug 1987. Haug, Walter: *Die Zwerge auf den Schultern der Riesen - Epochen und typologisches Geschichtsdenken und das Problem der Interferenzen*. in: Herzog/Koselleck 1987, S. 167-194.

Haug 1987a. Haug, Walter: *System, Epoche und Fortschritt. Fragen an Niklas Luhmann*. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 543-546.

Hauger 1991. Hauger, Harriet: *Samuel Quiccheberg »Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi«*. Über die Entstehung der Museen und das Sammeln. In: Müller, Winfried u.a. (Hrsg.): *Universität und Bildung. Festschrift Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag*. München 1991, S. 129-139.

Hauser-Schäublin u. a. 1997. Hauser-Schäublin, Britta, Gundolf Krüger (Hrsg.): *James Cook. Gaben und Schätze aus der Südsee. Die Göttinger Sammlung Cook/Forster*. München 1997.

- Hausmann 1979.** Hausmann, Franz J.: Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 53 (1979), S. 101-209.
- Hegel 1976.** Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Ästhetik. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. 2 Bde. Berlin 31976.
- Heidelberg 1980.** Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Düsseldorf vom 3.-5. 10. 1978. Heidelberg 1980. [= Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst der 18. Jahrhunderts, Bd. 4].
- Heikamp 1976.** Heikamp, Detlef: American Objects in Italian Collections of the Renaissance and Baroque: A Survey. In: Chiapelli 1976, Bd. 1, S. 455-482.
- Heikamp 1982.** Heikamp, Detlef: Mexico und die Medici-Herzöge. In: Kohl 1982, S. 126-146.
- Heikamp/Anders 1972.** Heikamp, Detlef u. Ferdinand Anders: Mexico and the Medici. Florenz 1972.
- Heineken 1771.** Heineken, Carl Heinrich von: *Idée générale d'une Collection complete d'estampes. Avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure & sur les premiers Livres d'images.* Leipzig, Wien 1771.
- Held 1990.** Held, Jutta: Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime. Köln, Wien 1990. [= Europäische Kulturstudien 1].
- Helfgott 1979.** Helfgott, Norbert (Hrsg.): Die Rechtsvorschriften für den Denkmalschutz. Denkmalschutzgesetze und Ausfuhrverbotsgesetz samt einschlägigen Verordnungen, sonstigen bezughabenden Gesetzen und internationalen Konventionen eingehend kommentiert unter Berücksichtigung der Gesetzesmaterialien sowie Entscheidungen des verfassungs- und Verwaltungsgerichtshofes. Wien 1979.
- Helmberger/Kockel 1993.** Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur: Die Aschaffenburg Korkmodelle. Mit einem Bestandskatalog. Bearbeitet von Werner Helmberger und Valentin Kockel. Mit Beiträgen von Franz Bischoff, Erik Forssman und Ingrid Thom. Landshut/Ergolding 1993. [= Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Kataloge der Kunstsammlungen.]
- Henrich 1979.** Henrich, Dieter: »Identität« - Begriffe, Probleme, Grenzen. In: Marquard/Stierle 1979, S. 133-186.
- Henrich/Iser 1982.** Henrich, Dieter u. Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt 1982.
- Herding 1991.** Herding, Klaus: Die Moderne: Begriff und Problem. In: Wagner 1991, Bd. 1, S. 175-196.
- Herkenhoff 1996.** Herkenhoff, Michael: Die Darstellung aussereuropäischer Welten in Drucken deutscher Offizinen des 15. Jahrhunderts. Diss. Bamberg 1994. Berlin 1996.
- Herklotz 1992.** Herklotz, Ingo: Das Museum Cartaceo des Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts. In: Cropper, Elizabeth, G. Perini u. F. Solinas (Hrsg.): *Documentary Culture, Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII.* Kolloquium Florenz 1990 (1992), S. 81-125.
- Herklotz 1994.** Herklotz, Ingo: Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte. In: *Kunstchronik* 47 (1994) 3, S. 117-135.
- Herman 1968.** Herman, Jost: Das »Epochale« als neuer Sammelbegriff. In: Ders.: *Synthetisches Interpretieren: Zur Methodik der Literaturwissenschaft.* München 1968, S. 187-217.
- Herman 1978.** Herman, Jost: *Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst.* Wiesbaden 1978.
- Herrmann 1962.** Herrmann, Wolfgang: *Laugier and Eighteenth Century French Theory.* London 1962.
- Herzog 1989.** Herzog, Günter: Hubert Robert und das Bild im Garten. Worms 1989. [= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zu Gartenkunst 13].
- Herzog 1991.** Herzog, Hans-Michael: Faszination ferner Kulturen im Historismus. In: *Stilversuchungen - Historismus im 19. Jahrhundert.* Ausst. Kat. Bielefelder Kunstverein e.V., Bielefeld 1991.
- Herzog/Koselleck 1987.** Herzog, Reinhart u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein.* München 1987. [= Poetik und Hermeneutik 12].
- Hess 1938.** Hess, Gerhard: Wege des Humanismus im Frankreich des 17. Jahrhunderts I. Saint-Evremond. In: *Romanische Forschungen* 52 (1938), S. 259-290.
- Hess 1942.** Hess, Gerhard: Fontenelles »Dialogues des Morts«. In: *Romanische Forschungen* 56 (1942), S. 345-358.
- Hesse 1984.** Hesse, Michael: Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M., Bern, New York 1984. [= Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte Bd. 3].
- Heuß 2000.** Heuß, Anja: Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion. Heidelberg 2000.
- Heydenreich 1986.** Heydenreich, Titus (Hrsg.): *Der Umgang mit dem Fremden.* München 1986. [= Lateinamerika-Studien 22].
- Heyse 1968 [1833].** Heyse, Johann Christian August: Handwörterbuch der deutschen Sprache mit Hinsicht auf Rechtschreibung, Abstammung und Bildung, Biegung und Fügung der Wörter, sowie auf deren Sinnverwandtschaft. Bd. 1. Magdeburg 1833. Nachdruck Hildesheim 1968.
- Hildesheim 1986.** Glanz und Untergang des Alten Mexiko. Die Azteken und ihre Vorläufer. Ausst. Kat. Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim. Mainz 1986.
- Himmelman 1971.** Himmelman, Nikolaus: *Winckelmanns Hermeneutik.* Akademie der Wissenschaften und Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1971, Nr. 12, Mainz 1971.
- Hinz 1970.** Hinz, Berthold: Der »Bamberger Reiter«. In: Warnke 1970, S. 26-44.
- Hinz 1973.** Hinz, Berthold: Säkularisation als verwerteter Bildersturm. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft. In: Warnke 1973, S. 108-120.

- Hinz 1983.** Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900. Diss. München 1983.
- Hirschfeld 1973 [1779-1785].** Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst. 5 Bände in 2 Bänden. Mit einem Vorwort von Hans Foramitti. Nachdruck der Ausgabe Leipzig Bd. 1, 1779; Bd. 2, 1780, Bd. 3, 1780; Bd. 4, 1782; Bd. 5, 1785. 2 Bde. Hildesheim, New York 1973.
- Hitchcock 1994.** Hitchcock, Henry-Russel: Die Achitektur des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1994.
- Hobsbawm 1990.** Hobsbawm, Eric J.: Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality. Cambridge 1990.
- Hobsbawm/Ranger 1983.** Hobsbawm, Eric J. u. Terence Ranger (Hrsg.): The Invention of Tradition. Cambridge 1983.
- Hobson 1982.** Hobson, Marian: The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth Century France. Cambridge 1982.
- Hodgen 1964.** Hodgen, Margaret Trabue: Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Philadelphia 1964.
- Hodges 1786.** Hodges, William: Select Views of India [...]. Choix des Vues de l'Inde, dessinées sur les lieux, pendant les années 1780, 1781, 1782 et 1783, et exécutées en aqua tinta. London 1786.
- Hodges 1789.** Hodges, William: Monumente indischer Geschichte und Kunst. Aus dem Englischen des Sir William Hodges. Herausgegeben von A. Riem, [...]. Erstes Heft. Mit [zwei] Kupfern. Berlin 1789 [= Hodges 1786, deutsch].
- Hofer 1970.** Hofer, Philip: Baroque Book Illustration. A Short Survey. From the Collection in the Department of Graphic Arts. Harvard College Library. Cambridge/Mass. ²1970.
- Hofer 1987.** Hofer, Hermann: Befreien französische Autoren des 18. Jahrhunderts die schwarzen Rebellen und die Sklaven aus ihren Ketten? oder Versuch darüber, wie man den Guten Wilden zur Strecke bringt. In: Koebner/Picke-rod 1987, S. 137-170.
- Hoffmann 1980.** Hoffmann, Alfred: Die Illustration von Gartenbüchern des 18. Jahrhunderts. In: Heidelberg 1980, S. 297-309.
- Hoffmann/Keller/Thomas 1994.** Hoffmann, Hans-Christian, Dietmar Keller u. Karin Thomas (Hrsg.): Das Weltkulturerbe deutschsprachiger Raum. Köln 1994.
- Hofmann 1906.** Hofmann, Albert: Denkmäler. 2 Bde. Stuttgart 1906. [= Handbuch der Architektur. 8. Halbbd. H.2a u. H.2b].
- Hofmann 1966.** Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1966.
- Hofmann 1995.** Hofmann, Werner: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München 1995. [= Universum der Kunst Bd. 40].
- Hofmann 1996.** Hofmann, Werner: Das Capriccio als Kunstprinzip. In: Mai 1996, S. 23-33.
- Hojer 1974.** Hojer, Gerhard: München - Maximilianstraße und Maximilianstil. In: Grote 1974, S. 33-65.
- Holländer 1973.** Holländer, Hans: Steinerne Gäste der Malerei. In: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte II (1973), S. 103-131.
- Holländer 1994.** Holländer, Hans: Kunst- und Wunderkammern: Konturen eines unvollendbaren Projekts. In: Bonn 1994, S. 136-145.
- Holz 1972.** Holz, Hans Heinz: Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus. Neuwied, Berlin 1972.
- Honour 1961.** Honour, Hugh: Chinoiserie. The Vision of Cathay. London 1961.
- Honour 1968.** Honour, Hugh: Neo-classicism. Harmondsworth 1968.
- Honour 1975.** Honour, Hugh: The European Vision of America. Ausst. Kat. National Gallery, Washington 1975-1976; Museum of Art, Cleveland 1976; Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1977. Cleveland 1975.
- Honour 1982.** Honour, Hugh: Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt. In: Kohl, Karl-Heinr (Hrsg.): Mythen der neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Berlin 1982, S. 22-48.
- Honour/Fleming 1983.** Honour, Hugh u. John Fleming: Weltgeschichte der Kunst. München 1983.
- Hoogstraeten 1669 [1678].** Hoogstraeten, Samuel van: Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen. Ten hoogsten noodzakelijk, tot onderwijs, voor alle die deeze edele, vrye, en hooge Konst oeffenen, of met yver zoeken te leeren, of anders eenigzins beminnen. Beschreven door Samuel van Hoogstraeten. Rotterdam 1678. Nachdruck Utrecht 1969.
- Howard 1990.** Howard, Seymour: Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique. With a Preface by Ernst H. Gombrich. Wien 1990. [= Bibliotheca Artibus et Historiae].
- Howard 1992.** Howard, Seymour: Albani, Winckelmann and Cavaceppi. The transition from amateur to professional antiquarianism. In: Journal of the History of Collections 4 (1992) 1, S. 27-38.
- Hubala 1958.** Hubala, Erich: Egypten. In: Otto Schmidt (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 4. Stuttgart 1958, Sp. 750-775.
- Hubala 1972.** Hubala, Erich: Das alte Ägypten und die bildende Kunst im 19. Jahrhundert. In: München 1972, S. 36-41.
- Hübsch 1828.** Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828.
- Hudson 1961.** Hudson, Geoffrey F.: Europe and China. A Survey of their Relations from the Earliest Times to 1800. 2. Aufl. London 1961.

- Hughes 1981.** Hughes, Peter: Eighteenth Century France and the East. London 1981.
- Hughes 1981.** Hughes, Robert: Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs. Düsseldorf 1981.
- Hughes 1993.** Hughes, Robert: Denn ich bin nichts, wenn ich nicht lästern darf. Kritische Anmerkungen zu Kunst, Künstlern und Kunstmarkt. Aus dem Amerikanischen von Renate Gotthardt und Sabine Roth. München 1993.
- Hultsch 1936.** Hultsch, Paul: Der Orient in der deutschen Barockliteratur. Diss. Breslau 1936.
- Humbert 1989.** Humbert, Jean-Marcel: L'Égyptomanie dans l'Art Occidental. Paris 1989.
- Hume 1978 [1739-1740].** Hume, David: Ein Traktat über die menschliche Natur. (A Treatise of Human Nature). Übersetzt, mit Anmerkungen und Register versehen von Theodor Lipps. Mit neuer Einführung und Bibliographie herausgegeben von Reinhard Brandt. 2 Bde. Hamburg 1978.
- Hummel 1988.** Hummel, Siegbert: Goethe und die Chinoiserie. In: Goethe-Jahrbuch 105 (1988), S. 7-13.
- Huntington 1996.** Huntington, Samuel P.: Der Kampf der Kulturen: die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. München u. a. 1996. [= The clash of civilizations, dt.].
- Huse 1984.** Huse, Norbert: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten. München 1984.
- Huyssen/Scherpe 1986.** Huyssen, Andreas u. Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986.
- Imdahl 1964.** Imdahl, Max: Exkurs 1 und Exkurs 2 zu Hans Robert Jauß: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«. in: Jauß 1964, S. 65-66 [Exkurs 1, zum Geschichtsbild Vasaris] und S. 67-79 [Exkurs 2, zur Relativierung der "normativen Ästhetik"].
- Imdahl 1979.** Imdahl, Max: Überlegungen zur Identität des Bildes. In: Marquard/Stierle 1979, S. 187-211.
- Imdahl 1982.** Imdahl, Max: Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Berlin 1982.
- Imdahl 1987.** Imdahl, Max: Bildbegriff und Epochenbewußtsein? In: Herzog/Koselleck 1987, S. 221-242.
- Imdahl 1994.** Imdahl, Max: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm 1994, S. 300-324.
- Impey/MacGregor 1985.** Impey, Oliver u. Arthur MacGregor: The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe. Oxford 1985.
- Iversen 1961.** Iversen, Erik: The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition. Kopenhagen 1961.
- Jäckel/Weimar 1975.** Jäckel, Eberhard u. Ernst Weymar (Hrsg.): Die Funktion der Geschichte in unserer Zeit. Stuttgart 1975.
- Jacobs 1995.** Jacobs, Michael: The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration 1564-1875. Ausst. Kat. British Museum, London 1995.
- Jacobson 1993.** Jacobson, Dawn: Chinoiserie. London 1993.
- Jaeger 1931.** Jaeger, Werner (Hrsg.): Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge, gehalten auf der Fachtagung der Klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930. Leipzig, Berlin 1931.
- Jaeger/Rüsen 1992.** Jaeger, Friedrich u. Jörn Rüsen: Geschichte des Historismus. Eine Einführung. München 1992.
- Jäger 1990.** Jäger, Michael: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance. Köln 1990.
- Jähnig 1975.** Jähnig, Dieter: Welt-Geschichte, Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung. Köln 1975.
- Jandeseck 1992.** Jandeseck, Reinhold: Das fremde China. Berichte europäischer Reisender des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diss. Bamberg. Pfaffenweiler 1992.
- Janson 1962.** Janson, Horst Woldemar mit Dora Janson: Kunstgeschichte unserer Welt. Köln 1962.
- Janson 1985.** Janson, Horst Woldemar: 19th-Century Sculpture. New York 1985.
- Jarry 1959.** Jarry, Madeleine: Les Indes. Série triomphale de l'exotisme. In: Connaissance des arts (1959) 87, S. 62-69.
- Jarry 1981.** Jarry, Madeleine: China und Europa. Der Einfluß Chinas auf die angewandten Künste Europas. München 1981.
- Jauß 1964.** Jauß, Hans Robert: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«. Einleitende Abhandlung zu: Charles Perrault: Parallèle des Anciens et des Modernes [...]. Nachdruck München 1964. [=Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen. Bd. 2], S. 8-64.
- Jauß 1964a.** Jauß, Hans Robert (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. München 1964. [= Poetik und Hermeneutik 1].
- Jauß 1967.** Jauß, Hans Robert: Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'. In: Friedrich/Schalk 1967, S. 117-140.
- Jauß 1970.** Jauß, Hans Robert: Geschichte der Kunst und der Historie. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M. 1970, S. 208-251.
- Jauß 1970.a** Jauß, Hans Robert: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M. 1970, S. 11-67.
- Jauß 1971.** Jauß, Hans Robert: Antiqui/moderni (Querelle des Anciens et des Modernes). In: Ritter 1971ff, Bd. 1 (1971), Sp. 410-414.
- Jauß 1982.** Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und Hermeneutik. Frankfurt/M. 1982.
- Jauß 1983.** Jauß, Hans Robert: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: Friedberg/Habermas 1983, S. 95-130.
- Jauß 1987.** Jauß, Hans Robert: "il faut commencer par le commencement!". In: Herzog/Koselleck 1987, S. 563-570.
- Jauß 1987a.** Jauß, Hans Robert: Deutsche Klassik - Eine Pseudo-Epoche? In: Herzog/Koselleck 1987, S. 581-586.
- Jauß 1989.** Jauß, Hans Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/M. 1989.

- Jencks 1980.** Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition. Stuttgart ²1980.
- Jencks 1986.** Jencks, Charles: Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen. In: Koslowski/Spaemann/Löw 1986, S. 205-236.
- Jencks 1987.** Jencks, Charles: Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur. Stuttgart 1987.
- Jezler 1994.** Jezler, Peter: Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausst. Kat. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich; Schnütgen-Museum und Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Zürich 1994.
- Joachimides/Rosenthal/Schmied 1986.** Joachimides, Christos M., Norman Rosenthal u. Wieland Schmied (Hrsg.): Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986.
- Jones 1990.** Jones, Mark (Hrsg.): Fake? The Art of Deception. [Ausst. Kat. British Museum], London 1990.
- Jones 1992.** Jones, Mark (Hrsg.): Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity. London 1992.
- Joppien 1979.** Joppien, Rüdiger: The dutch Vision of Brazil. Johan Maurits and his artists. In: Johan Maurits van Nassau-Siegen. A Humanist Prince in Europe and Brazil. Essays on the occasion of the tercentenary of his death. Edited by E. van den Boogart in collaboration with H. R. Hoetink and P. J. P. Whitehead. Den Haag 1979, S. 297-376.
- Joppien 1980.** Joppien, Rüdiger: Die Buchillustration zum Atlas der *Voyage de La Pérouse*. Zur Dokumentation ihrer Entstehung. In: Heidelberg 1980, S. 234-245.
- Joppien/Smith 1985-1988.** Joppien, Rüdiger u. Bernard Smith: The Art of Captain Cook's Voyages. 3 Bde [Bd. 3;1,2]. New Haven, London 1985-1988.
- Jouin 1883.** Jouin, Henri: Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris 1883.
- Jourdain/Jenyns 1951.** Jourdain, Margaret u. R. Soame Jenyns: Chinese Export Art in the 18th Century. London 1951.
- Jullian 1977.** Jullian, Philippe: Les Orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres européens au XIXe siècle. Fribourg 1977.
- Justi 1956.** Justi, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3 Bde. Köln ⁵1956.
- Käfer 1986.** Käfer, Markus: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien. Heidelberg 1986.[= Heidelberger Forschungen 27. (Hrsg. von Albrecht Dihle, Peter Michelsen, Reiner Wiehl, Eike Wolgast, Hans-Joachim Zimmermann)].
- Kaltwasser 1996.** Kaltwasser, Ute: Dom fehlt in Weltliste. Zweiter Anlauf bei der Unesco, um die Kölner Kathedrale zu einem international anerkannten Denkmal zu stempeln. In: Kölner Stadt-Anzeiger 219, 19. Sept. 1996, S. 13.
- Kamper/Reijen 1987.** Kamper, Dietmar u. Willem van Reijen: Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne. Frankfurt/M. 1987.
- Kamphausen 1952.** Kamphausen, Alfred: Gotik ohne Gott, ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1952.
- Karlsruhe 1991.** Die Karlsruher Türkenbeute. Die »Türkische Kammer« des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden. Die »Türkischen Curiosaeten« der Markgrafen von Baden-Durlach. Bearb. v. Ernst Petrasch, Reinhard Sänger, Eva Zimmermann und Hans Georg Majer. München 1991.
- Karpinski 1989.** Karpinski, Caroline: The Print in Thrall to its Original: A Historiographic Perspective. In: Preciado 1989, S. 101-109.
- Karuth/Pust/Pflaum 1967.** Karuth, Marianne, Helga Pust und Michael Pflaum: Kurzer Forschungsbericht. In: Schlüsselwörter 1967, S. VIII-XIX.
- Kauffmann 1982.** Kauffmann, Georg: Über die Gattungen in der bildenden Kunst. In: Kamp, Norbert u. Joachim Wollasch (Hrsg.): Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschung zur Geschichte des frühen Mittelalters. Berlin, New York 1982, S. 412-429.
- Kauffmann 1993.** Kauffmann, Georg: Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. [= Gerda Henkel Vorlesung (Düsseldorf, 24.1.1992), hrsg. von der gemeinsamen Kommission der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Gerda Henkel Stiftung]. Opladen 1993.
- Kautzsch 1917.** Kautzsch, Rudolf: Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Frankfurt 1917.
- Keller 1940.** Keller, Harald: Das Geschichtsbewußtsein des deutschen Humanismus und die bildende Kunst. In: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 60 (1940), S. 664-684.
- Keller 1954.** Keller, Harald: Denkmal. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 3. Stuttgart 1954, Sp. 1257-1297.
- Keller 1974.** Keller, Harald: Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1722/1972. München 1974. [= Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1974, Heft 4.].
- Keller 1980.** Keller, Harald. Nachwort. In: Fischer von Erlach 1980, S. 1-13.
- Kemp 1973/75.** Kemp, Wolfgang: Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. In: Kritische Berichte 1 (1973) 3, S. 30-50 und 3 (1975) 1, S. 5-25.
- Kemp 1979.** Kemp, Wolfgang: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien. 1500-1870. Ein Handbuch. Frankfurt/M. 1979.
- Kemp 1985.** Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985.
- Kemp 1985b.** Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Kemp 1985, S. 253-278.
- Kemp 1987a.** Kemp, Wolfgang: Kunst wird gesammelt. In: Busch 1987, Bd. 1, S. 185-204.

- Kemp 1987b.** Kemp, Wolfgang: Kunst kommt ins Museum. In: Busch 1987, Bd. 1, S. 205-229.
- Kemp 1991.** Kemp, Wolfgang: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. In: Texte zur Kunst 2 (1991) 2, S. 89-101.
- Kennedy 1989.** Kennedy, Roger G.: Greek Revival. America. New York 1989.
- Kenseth 1991.** Kenseth, Joy (Hrsg.): The Age of The Marvelous. Ausst. Kat. Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover (New Hampshire) u.a.O. 1991-1992. Lunenburg/Vermont 1991.
- Kenseth 1991a.** Kenseth, Joy: The Age of the Marvelous: An Introduction. In: Kenseth 1991, S. 25-59.
- Kiby 1990.** Kiby, Ursula: Die Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel in Nymphenburg. Eine kunst- und kulturhistorische Studie zum Phänomen von Chinoiserie und Orientalismus im Bayern und Europa des 16. bis 18. Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1990. [= Studien zur Kunstgeschichte Bd. 53].
- Kiesow 1989.** Kiesow, Gottfried: Einführung in die Denkmalpflege. Darmstadt 1989².
- King 1981.** King, Jonathan C. H.: Artificial Curiosities from the Northwest Coast of America. London 1981
- Kircher 1652.** Kircher, Athanasius: Oedipus Aegyptiacus. Hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio [...]. 4 Bde. Rom 1652.
- Kircher 1667.** Kircher, Athanasius: Athanasii Kircheri e Soc. Jesu China monumentis, qua sacris qua profanis, nec non variis naturae & artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata, [...]. Amsterdam 1667.
- Klein 1996.** Klein, Viola: Der *Temple de la Philosophie Moderne* in Ermenonville. Frankfurt/M., Berlin, New York u. a. O. 1996. [= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVII, Kunstgeschichte, Bd 254].
- Klemm 1843.** Klemm, Gustav: Fantasie über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit. Dresden 1843.
- Klingenburg 1985.** Klingenburg, Karl-Heinz (Hrsg.): Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985.
- Klotz 1984.** Klotz, Heinrich: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart. 1960-1980. Braunschweig, Wiesbaden 1984.
- Klotz 1984a.** Klotz, Heinrich: Revision der Moderne. Postmoderne Architektur. 1960-1980. Ausst. Kat. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt/M. 1984. München 1984.
- Klotz 1989.** Klotz, Heinrich: Abstraktion und Fiktion. In: Düsseldorf 1989, S. 47-53.
- Knabe 1972.** Knabe, Peter-Eckhard: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätclassik bis zum Ende der Aufklärung. Düsseldorf 1972.
- Knopp 1977.** Knopp, Norbert: Schinkels Idee einer Stilsynthese. In: Hager/Knopp 1977, S. 245-254.
- Koebner/Pickerodt 1987.** Koebner, Thomas u. Gerhart Pickerodt (Hrsg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt/M. 1987.
- Kohl 1981.** Kohl, Karl-Heinz: Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation. Berlin 1981.
- Kohl 1982.** Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.): Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Eine Ausstellung des 2. Festivals der Weltkulturen HORIZONTE '82 - Lateinamerika. Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1982.
- Kohl 1989.** Kohl, Karl-Heinz: »Cherchez la femme d'Orient«. In: Berlin 1989, S. 356-367.
- Köllmann 1954.** Köllmann, Erich: Chinoiserie. In: Otto Schmidt (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 3. Stuttgart 1954, S. 439-482.
- Köln 1994.** Louis-François Cassas. 1756-1827. Dessinateur - Voyageur. Im Banne der Sphinx. Ein französischer Zeichner reist nach Italien und in den Orient. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1994. Musée des Beaux-Arts de Tours 1994-1995. Mainz 1994.
- König 1984.** König, G.: Naturwissenschaften. In: Ritter 1971ff, Bd. 6 (1984), Sp. 641-649.
- König 1986.** König, Viola: Hauptgottheiten. In: Hildesheim 1986, S. 120-125.
- König u.a. 1989.** König, Hans-Joachim, Wolfgang Reinhard u. Reinhard Wendt (Hrsg.): Der europäische Beobachter außereuropäischer Kulturen. Zur Problematik der Wirklichkeitswahrnehmung. Berlin 1989. [= Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 7].
- Koopmann/Schmoll 1971-72.** Koopmann, Helmut u. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. 2 Bde. Frankfurt/M. 1971-1972. [= Studien zur Philosophie und Kunst des 19. Jahrhunderts 12, 1-2].
- Kopp 1974.** Kopp, Bernhard: Beiträge zur Kulturphilosophie der deutschen Klassik. Eine Untersuchung im Zusammenhang mit dem Bedeutungswandel des Wortes »Kultur«. Diss. Berlin 1941. Meisenheim am Glan 1974. [= Monographien zur Philosophischen Forschung. Bd. 128].
- Koppelkamm 1987.** Koppelkamm, Stefan: Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa. Berlin 1987. [Zugleich: Exotische Welten - Europäische Phantasien. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa. Ausst. Kat. design center Stuttgart. Stuttgart 1987].
- Kopplin 1987.** Kopplin, Monika: Turcica und Turquerien. Zur Entwicklung des Türkenbildes und Rezeption osmanischer Motive vom 16. bis 18. Jahrhundert. In: Stuttgart 1987, S. 150-163.
- Kopplin 1987a.** Kopplin, Monika: »Was fremd und seltsam ist«. Exotica in Kunst- und Wunderkammern. In: Stuttgart 1987, S. 296-303.
- Kopplin 1987b.** Kopplin, Monika: »Amoenitates exoticæ«. Exotische Köstlichkeiten im Zeitalter des Barock. In: Stuttgart 1987, S. 318-329.

- Körner u.a.1990.** Körner, Hans, Constanze Peres, Reinhard Steiner u. Ludwig Tavernier (Hrsg.): Die Trauben des Xeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. München 1990. [= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 2].
- Koselleck 1959.** Koselleck, Reinhart: Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg, München 1959.
- Koselleck 1969.** Koselleck, Reinhart: Der neuzeitliche Revolutionsbegriff als geschichtliche Kategorie. In: *Studium Generale*, Jg. 1969, S. 825-838.
- Koselleck 1972.** Koselleck, Reinhart: »Einleitung«. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 1 (1972); S. xiii-xxvii.
- Koselleck 1975a.** Koselleck, Reinhart: Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2 (1975), S. 647-691.
- Koselleck 1975b.** Koselleck, Reinhart: »Geschichte« als moderner Leitbegriff. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2 (1975), S. 691-717.
- Koselleck 1975c.** Koselleck, Reinhart: Die Ausprägung des neuzeitlichen Fortschrittsbegriffs. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2 (1975), S. 371- 423.
- Koselleck 1977.** Koselleck, Reinhart: Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der Welt. In: Koselleck, Reinhart, Wolfgang J. Mommsen u. Jörn Rüsen (Hrsg.): *Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft*. München 1977. [= Beiträge zur Historik 1], S. 17-46.
- Koselleck 1977a.** Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Studien zum Beginn der modernen Welt*. Stuttgart 1977. [= Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte. Hrsg. v. Werner Conze. Bd. 20].
- Koselleck 1978.** Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*. Stuttgart 1978.
- Koselleck 1979.** Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft - Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/M. 1979.
- Koselleck 1979a.** Koselleck, Reinhart: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*. In: Koselleck 1979, S. 38-66. [Erstdruck in: Braun, Hermann u. Manfred Riedel (Hrsg.): *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*. Stuttgart 1967, S. 196-219.].
- Koselleck 1979b.** Koselleck, Reinhart: *Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs*. In: Koselleck 1979, S. 67-86. [Erstdruck als: *Der neuzeitliche Revolutionsbegriff als geschichtliche Kategorie*. In: *Studium Generale* 22 (1969), S. 825-838].
- Koselleck 1979c.** Koselleck, Reinhart: *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*. In: Koselleck 1979, S. 130-143. [Erstdruck in Koselleck/Stempel 1973, S. 211-222].
- Koselleck 1979d.** Koselleck, Reinhart: *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*. In: Koselleck 1979, S. 211-259. [Erstdruck in Weinrich, Harald (Hrsg.): *Positionen der Negativität*. München 1975. (= *Poetik und Hermeneutik* 6), S. 65-104].
- Koselleck 1980.** Koselleck, Reinhart: 'Fortschritt' und 'Niedergang' - Nachtrag zur Geschichte zweier Begriffe. In: Koselleck, Reinhart u. Paul Widmer (Hrsg.): *Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema*. Stuttgart 1980. [= *Sprache und Geschichte* 2], S. 214-230.
- Koselleck 1985.** Koselleck, Reinhart: *Fortschritt und Beschleunigung. Zur Utopie der Aufklärung*. In: Berlin 1985/1986. Bd. 1, S. 75-103.
- Koselleck 1985a.** Koselleck, Reinhart: *Die Verzeitlichung der Utopie*. In: Voßkamp 1985, Bd. 3, S. 1-14.
- Koselleck 1987.** Koselleck, Reinhart: *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 269-282.
- Koselleck u. a. 1992.** Koselleck, Reinhart, Fritz Gschnitzer, Karl Ferdinand Werner u. Bernd Schönemann: *Volk, Nation, Nationalismus, Masse*. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 7 (1992), S. 141-431.
- Koselleck/Bergeron/Furet 1969.** Koselleck, Reinhart, Louis Bergeron u. François Furet: *Das Zeitalter der europäischen Revolutionen 1780-1848*. Frankfurt 1969.
- Koselleck/Reichardt 1988.** Koselleck, Reinhart u. Rolf Reichardt (Hrsg.): *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*. München 1988.
- Koselleck/Stempel 1973.** Koselleck, Reinhart. u. Wolf-Dieter Stempel: *Geschichte - Ereignis und Erzählung*. München 1973. [= *Poetik und Hermeneutik* 5].
- Kosłowski/Spaemann/Löw 1986.** Kosłowski, Peter, Robert Spaemann u. Reinhard Löw (Hrsg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*. Weinheim 1986. [= *Civitas Resultate* Bd. 10].
- Kraatz/Meyer zur Capellen/Seckel 1990.** Kraatz, Martin, Jürg Meyer zur Capellen u. Dietrich Seckel (Hrsg.): *Das Bildnis in der Kunst des Orients*. Stuttgart 1990.
- Krafft 1809-1810.** Krafft, Jean Charles: *Plans des plus beaux Jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne*. Paris 1809-1810.
- Krasnobaev/Robel/Zeman 1980.** Krasnobaev, B. I., Gert Robel u. Herbert Zeman (Hrsg.): *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungs-forschung*. Berlin 1980. [= *Studien zur Geschichte der Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa* 6].
- Krauss 1956.** Krauss, Werner: *Der Streit der Altertumsfreunde mit den Anhängern der Moderne und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes*. In: Werner Krauss u. Hans Kortum (Hrsg.): *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1956, S. IX-LX.
- Krauss 1963.** Krauss, Werner (Hrsg.): *Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Herausgegeben und eingeleitet von Werner Krauss. Berlin 1963.

- Krauss 1965.** Krauss, Werner: Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze. Neuwied, Berlin 1965.
- Krauss 1969.** Krauss, Werner: Fontenelle und die Aufklärung. Textauswahl und einleitende Abhandlung von Werner Krauss. München 1969. [= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste Bd. 9].
- Krauss 1989.** Krauss, Werner: Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte im Blickpunkt der Aufklärung. Hrsg. v. Hans Kortum u. Christa Gohrlich. Frankfurt/M. 1987.
- Kreide-Damani 1992.** Kreide-Damani, Ingrid: Kunst-Ethnologie. Zum Verständnis fremder Kunst. Köln 1992.
- Kreiser u.a. 1987.** Kreiser, Klaus, Hans Georg Majer, Marcel Restle u. Johanna Zick-Nissen (Hrsg.): *Ars Turcica*. Akten des 6. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst. 3 Bde. München 1987.
- Kretzulesco-Quaranta 1986.** Kretzulesco-Quaranta, Emanuela: *Les Jardins du Songe. »Poliphile« et la Mystique de la Renaissance*. Préface de Pierre Lyautey. 2. durchges. u. verb. Aufl. Paris 1986.
- Kreuzer 1959.** Kreuzer, Ingrid: Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein. Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahrgabe 1959. Berlin 1959.
- Krickeberg 1975.** Krickeberg, Walter: *Al/mexikanische Kulturen*. Berlin 1975.
- Kristeller 1908.** Kristeller, Paul Oskar: Über Reproduktionen von Kunstwerken. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 31 (1908), S. 538-543. Z 42
- Kristeller 1922.** Kristeller, Paul Oskar: Kupferstich und Holzschnitt. Berlin 1922.
- Kristeller 1951-1952.** Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics. In: *Journal of the History of Ideas* 12 (1951), S. 496-527, 13 (1952), S. 17-46.
- Kronick 1962.** Kronick, David A.: A history of scientific and technical periodicals. The origins of scientific and technological press 1665-1790. New York 1962.
- Kruft 1986.** [Anonym:] Untersuchungen über den Charakter der Gebäude, über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden. Leipzig 1785. Neudruck d. Ausg. Leipzig 1788. Mit einer Einführung von Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986.
- Kruft 1991.** Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Studienausgabe. Dritte, durchges. u. erg. Aufl. München 1991.
- Kubler 1967.** Kubler, George: *The Antiquity of the Art of Painting*. New York 1967.
- Kubler 1982.** Kubler, George: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt/M. 1982.
- Kugler 1842.** Kugler, Franz Theodor: *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart 1842.
- Kuhn 1931.** Kuhn, Helmut: »klassisch« als historischer Begriff. In: *Jaeger* 1931, S. 109-128.
- Kühn 1938.** Kühn, Herbert: Volney und Savary als Wegbereiter des romantischen Orientlebens in Frankreich. Leipzig 1938.
- Kuhn 1971.** Kuhn, Thomas S.: The Relations between History and History of Science. In: *Daedalus* 100 (1971), S. 287-319.
- Kühn 1973.** Kühn, Margarete: Leibniz und China. In: Berlin 1973, S. 30-36; 174-194 (Katalogtexte).
- Kühn 1976.** Kühn, Herbert: *Geschichte der Vorgeschichtsforschung*. Berlin, New York 1976.
- Kuhn 1991.** Kuhn, Thomas S. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Zweite revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Auflage. Frankfurt/M. 1991.
- Kuhn 1992.** Kuhn, Thomas S.: *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*. Herausgegeben von Lorenz Krüger. Übersetzt von Hermann Vetter. Frankfurt 1992.
- Kühnel 1924.** Kühnel, Ernst: *Maurische Kunst*. Berlin 1924.
- Kultermann 1966.** Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Wien, Düsseldorf 1966.
- Kunisch 1967.** Kunisch, Johannes: Historismus und bildende Kunst. In: *Historische Zeitschrift* 205 (1967), S. 637-640.
- Kunoth 1956.** Kunoth, George: *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*. Düsseldorf 1956.
- Kunst 1967.** Kunst, Hans-Joachim: *Der Afrikaner in der europäischen Kunst*. Bad Godesberg 1967.
- Kunst der Welt.** Ihre geschichtlichen, sozialen und religiösen Grundlagen. Serie 1: Die außereuropäischen Kulturen. 23 Bde. Serie 2: Die Kulturen des Abendlandes. 29 Bde. Baden-Baden 1959-1970.
- Künzl 1973.** Künzl, Hannelore: *Der Einfluß des alten Orients auf die europäische Kunst besonders im 19. und 20. Jh.* Diss. Köln 1973.
- Kurz 1977.** Kurz, Otto: *The Decorative Arts of Europe and the Islamic East*. London 1977. [= *Studies in the History of European Art* 1].
- Kurz 1989.** Kurz, Jakob: *Kunstraub in Europa 1938-1945*. Hamburg 1989.
- Küttler/Rüsen/Schulin 1993,1994.** Küttler, Wolfgang, Jörn Rüsen u. Ernst Schulin (Hrsg.): *Geschichtsdiskurs*. Bd. 1: Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte. Frankfurt/M. 1993. Bd. 2: Anfänge modernen historischen Denkens. Frankfurt/M. 1994.
- La Bruyère 1754 [1688].** La Bruyère, Jean de: *Theophrasts Kennzeichen der Sitten. Nebst des Herrn Johann de la Bruyere Mitgliedes der französischen Akademie Moralischen Abschilderung der Sitten dieser Zeit*. Aus dem französischen übersetzt von einem Mitgliede der königlichen deutschen Gesellschaft zu Königsberg in Preußen. Regensburg, Wien 1754.
- La Sauvagère 1770.** Siehe Caylus 1770.
- Lacambre 1988.** Lacambre, Geneviève: *Le Japonisme*. Ausst. Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1988.

- Lach 1965-1977.** Lach, Donald F.: Asia in the Making of Europe. 2 Bde. [Bd. 1.1, 1.2: The Century of Discovery. 1965. Bd. 2: A Century of Wonder. 2.1: The Visual Arts. 1970; 2.2.: The Literary Arts. 1977; 2.3: The Scholarly Disciplines. 1977.] Chicago, London 1965-1977.
- Ladendorf 1953.** Ladendorf, Heinz: Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit. Berlin 1953. [= Abhandlung der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse Bd. 46, Heft 2.]
- Ladendorf 1955.** Ladendorf, Heinz: Kunstwissenschaft. In: Schuder, Werner (Hrsg.): Universitas Litterarum. Handbuch der Wissenschaftskunde. Berlin 1955, S. 605-634.
- Lafitau 1987 [1724; 1752].** Lafitau, Joseph-François: Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit. Neudruck der I. Abteilung von Band I der 1752 in Halle bei Johann Justinus Gebauer erschienenen und von Siegmund Jacob Baumgarten herausgegebenen zweibändigen Ausgabe »Algemeine Geschichte der Länder und Völker von America«. Hrsg. u. kommentiert von Helmut Reim. Weinheim 1987. [Originalausgabe: J. - F. L.: Mœurs des sauvages Amériquains comparées aux mœurs des premiers temps. Paris 1724.]
- Lafreri 1540-1570.** Lafreri, Antonio [Lafréry, Antoine]: Speculum Romanae Magnificentiae. Rom 1540-1570.
- Lammel 1986.** Lammel, Gisold: Deutsche Malerei des Klassizismus. Leipzig 1986.
- Landmann 1975.** Landmann, Michael: Das Fremde und die Entfremdung. In: Schrey, Heinz-Horst (Hrsg.): Entfremdung. Darmstadt 1975.
- Lang 1966.** Lang, Suzanne: The Principles of the Gothic Revival in England. In: Journal of the Society of Architectural Historians 25 (1966) 4, S. 240-267.
- Langer 1984.** Langer, Michael: Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Worms 1984.
- Langer 1989.** Langer, Michael: Innovation und Kunstqualität. Die Kategorien des Neuen in der Kunst. Worms 1989.
- Langley 1790 [1742].** Langley, Batty u. Thomas: Gothic Architecture, Improved by Rules and Proportions. In Many Grand Designs of Columns, Doors, Windows, Chimney-Pieces, Arcades, Colonades, Porticos, Umbrellos, Temples, and Pavillions &c. With Plans, Elevations and Profiles; Geometrically Explained. London 1790. [1. Aufl. London 1742.]
- Langner 1963.** Langner, Johannes: Ledoux und die »Fabriques«. Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 26 (1963), S. 1-36.
- Lankheit 1988.** Lankheit, Klaus: Revolution und Restauration. 1785-1855. Köln 1988. [Erste Ausg. Baden-Baden 1965].
- Lanson 1926.** Lanson, René: Le goût du moyen-âge en France au XVIII^e siècle. Paris, Brüssel 1926.
- Larmessin 1679.** Larmessin, Nicolas de: Les Augustes Representations de tous les Roys de France depuis Pharamond jusqu'a Louis XIII, dit le grand, a present regnant. Paris 1679.
- Larson 1975/76.** Larson, James L.: Winckelmann's Essay on Imitation. In: Eighteenth-Century Studies 9 (1975/76) 3, S. 390-405.
- Laubscher 1982.** Laubscher, H. P.: Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik. Mainz 1982.
- Laugier 1753.** Laugier, Marc-Antoine: Essai sur l'Architecture. Paris 1753.
- Laurence/Pomian 1992.** Laurence, Annie-France u. Krzysztof Pomian (Hrsg.): L'anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècle. Paris 1992. [= Civilisations et sociétés 86].
- Laurencich-Minelli 1982.** Laurencich-Minelli, Laura: Bologna und Amerika vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In: Kohl 1982, S. 147-154.
- Lauterbach 1987.** Lauterbach, Iris: Der französische Garten am Ende des Ancien Régime. »Schöne Ordnung« und »geschmackvolles Ebenmaß«. Worms 1987. [= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst. Bd. 9.]
- Le Comte 1697.** Le Comte, Louis: Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine. [...]. Amsterdam 1697.
- Le Comte 1699.** Le Comte, Louis: Das heutige Sina, Von dem berühmten Königl. Französischen Mathematico, R. P. Louis le Comte, der Societät JESU, Durch curieuse An verschiedene, hohe Geist- und weltliche, Standes=Personen, Staats=Ministren, und andere vornehme gelährte Leute gefertigte Send=Schreiben, Den Liebhabern seltener Sachen zu sonderbarer Vergnügung vorgestellt. Aus dem Französischen übersetzt, Mit schönen Kupffern. Frankfurt, Leipzig 1699.
- Le Rouge 1776-1788.** Le Rouge, Georges Louis: Détails des nouveaux jardins à la mode. (Cahier I, Paris s.d.); Jardins anglo-chinois à la mode. (Cahiers II, III, IV, [V]. Paris 1776; VII. 1779; VIII, X. [1783]; XI, 1784; XII, 1785, XVII.); Serrail et jardins du Grand Seigneur (Cahier VI); Jardins chinois (Cahier IX, 1781, XIV, XV, XVI, 1786); Cahier des jardins (Cahier XII, 1784); Jardins anglais (Cahier XVIII, 1787, XIX, [1787], XX, Paris 1788).
- Le Roy 1575.** Le Roy [Regius], Loys: De la Vicissitude ou variété des choses en l'univers, et concurrence des armes et des lettres par les premières et plus illustres nations du monde [...]. Plus, s'il est vray ne se dire rien qui n'ayt esté dict paravant, et qu'il convient par propres inventions augmenter la doctrine des anciens, sans s'arrester seulement aux versions, expositions, corrections et abrégés de leurs escrits. [...]. Paris 1575.
- Le Roy 1758.** Le Roy, Julien-David: Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture. Paris 1758.
- Ledoux 1981 [1804].** Ledoux, Claude-Nicolas: L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. Paris 1804. Nachdruck Nördlingen 1981.
- Lee 1967.** Lee, Rensselaer W.: Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting. New York 1967.
- Legati 1677.** Legati, Lorenzo: Museo Cospiano anesso a quello del famoso Vlisso Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo Signor Ferdinando Cospi [...]. Bologna 1677.

- Legrand 1806.** Legrand, Jacques-Guillaume: Collection des chefs-d'œuvre de l'architecture des différents peuples, Exécutés en modèles, sous la direction de L. - F. Cassas, Auteur des voyages d'Istrie, Dalmatie, Syrie, Phoenicee, Palestine, Basse-Egypte, etc.; décrite et analysée par J.-G. Legrand [...]. Paris 1806.
- Lehmann 1932.** Lehmann, Ernst Herbert: Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland. Leipzig 1932.
- Leicht 1945.** Leicht, Hermann: Kunstgeschichte der Welt. Zürich 1945.
- Lenz 1994.** Lenz, Günter: American Cultural Studies: Multikulturalismus und Postmoderne. In: Ostendorf 1994, S. 167-187.
- Leospo 1989.** Leospo, Enrichetta: Athanasius Kircher und das Museo Kircheriano. In: Berlin 1989, S. 58-71.
- Lepenies 1976.** Lepenies, Wolf: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München 1976.
- Lepenies 1978.** Lepenies, Wolf: Wissenschaftsgeschichte und Disziplingeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft 4 (1978), S. 437-451.
- Lepenies 1995.** Lepenies, Wolf: Das Ende der Überheblichkeit. In: Die Zeit 48, 24.11.1995, S. 62.
- Lexikon der Kunst 1981.** Lexikon der Kunst. Architektur. Bildende Kunst. Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung. Kunsttheorie. Hrsg. v. Ludger Alscher, Günter Feist, Peter H. Feist u.a. 5 Bde. Nachdruck d. Ausg. Leipzig 1968-1978. Berlin 1981.
- Lexikon der Kunst 1987-1994.** Neubearbeitung. Begründet von Gerhard Strauss. Hrsg. v. Harald Olbrich, Dieter Dolgner, Hubert Faensen, Peter H. Feist, Bruno Flierl, Kurt Junghanns, Alfred Langer, Günter Meissner, Karl-Heinz Otto u. Wolfgang Schindler. 7 Bde. Leipzig 1987-1994.
- Liebenwein 1977.** Liebenwein, Wolfgang: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin 1977.
- Liebenwein 1982.** Liebenwein, Wolfgang.: Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen. In: Beck/Bol 1982, S. 463-505.
- Lietzmann 1968.** Lietzmann, Hilda: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1940-1966. München 1968. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 4].
- Lill 1908.** Lill, Georg: Hans Fugger (1531-1598) und die Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Spätrenaissance in Deutschland. Leipzig 1908. [= Studien zur Fuggergeschichte. Hrsg. v. Max Jansen. Zweites Heft.].
- Link-Heer 1986.** Link-Heer, Ursula: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe). In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 93-114.
- Linschoten 1596.** Linschoten, Jan Huygen van: Itinerario, Voyage ofte Schipvaert van [...] naer Oost ofte Portugaels Indien inhondende een korte beschrijvinghe der selver landen ende zeecusten [...]. 3 Bde. Amsterdam 1596.
- Lipp 1979.** Lipp, Wolfgang: Kulturtypen, kulturelle Symbole, Handlungswelt. Zur Plurivalenz von Kultur. In: Kultursociologie. = Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 31 (1979) Sonderheft 3, S. 450-484.
- Lipp 1987.** Lipp, Wilfried: Natur - Geschichte - Denkmal: Zur Entstehung des Denkmalsbewußtseins der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt/M. 1987.
- Lippard 1992.** Lippard, Lucy R.: Alles neu benennen! Unser Afro-Asien-Hispano-Amerika. In: Bianchi 1992, S. 158-173.
- Lloyd 1975.** Lloyd, Christopher Hamilton (Hrsg.): Art and its images. An exhibition of printed books containing engraved illustrations after Italian Painting. Ausst. Kat. Bodleian Library/Ashmolean Museum, Oxford 1975.
- Lloyd 1991.** Lloyd, Jill: German Expressionism. Primitivism and Modernity. New Haven, London 1991.
- Locher 2001.** Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950. München 2001.
- Loehr 1940.** Loehr, George R.: Giuseppe Castiglione. Rom 1940.
- Löffler 1956.** Löffler, Fritz: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten. Dresden 1956.
- London 1976.** The Arts of Islam. Ausst. Kat. Hayward Gallery, London 1976.
- London 1993.** The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Ausst. Kat. British Museum, London 1993. [Zugl.: Quader- ni Puteani 4].
- Lorenz 1992.** Lorenz, Hellmut: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Zürich 1992.
- Loring 1979.** Loring, John: Egyptomania. The Nile Style. In: Connoisseur 200, Februar 1979, S. 114-121.
- Lovejoy 1948.** Lovejoy, Arthur Oncken: Essays in the History of Ideas. Baltimore 1948.
- Lovejoy 1948a.** Lovejoy, Arthur Oncken: The Chinese Origin of a Romanticism. In: Lovejoy 1948, S. 99-135.
- Lovejoy 1948b.** Lovejoy, Arthur Oncken: The First Gothic Revival and the Return to Nature. In: Lovejoy 1948, S. 136-165.
- Lovejoy 1993.** Lovejoy, Arthur Oncken: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens. Frankfurt/M. 1993.
- Lovejoy u.a. 1935.** Lovejoy, Arthur Oncken, Gilbert Chinard, George Boas u. Ronald S. Crane (Hrsg.): A documentary history of primitivism and related ideas. Baltimore 1935.
- Lübbe 1962.** Lübbe, Hermann: Philosophiegeschichte als Philosophie. In: Einsichten - Gerhard Krüger zum 60. Geburtstag, Frankfurt/M. 1962, S. 204-229.
- Lübbe 1965.** Lübbe, Hermann: Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs. Freiburg, München 1965.
- Lübbe 1975.** Lübbe, Hermann: Fortschritt als Orientierungsproblem - Aufklärung in der Gegenwart. Freiburg 1975.
- Lübbe 1977.** Lübbe, Hermann: Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel, Stuttgart 1977.
- Lübbe 1979.** Lübbe, Hermann: Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie. In: Marquard/Stierle 1979, S. 277-

- Lübbe 1983.** Lübbe, Hermann: Kunstwissenschaft und Kunstinteresse. Über kulturpolitische Folgen des sozialen Wandels. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46 (1983), S. 233-244.
- Lübbe 1985.** Lübbe, Hermann: Historisierung und Ästhetisierung. Über Unverbindlichkeiten im Fortschritt. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 30/1 (1985), S. 5-22.
- Lübbe 1985a.** Lübbe, Hermann: Die Gegenwart der Vergangenheit. Kulturelle und politische Funktionen des historischen Bewußtseins. Oldenburg 1985. [= Vorträge der Oldenburgischen Landschaft, Heft 14.]
- Lucas 1714.** Lucas, Paul: Voyage faite en 1714 par ordre de Louis XIV dans Turquie, l'Asie, Haute et Basse Egypte. 2 Tle. Rouen 1714, Amsterdam 1720.
- Luchesi 1982.** Luchesi, Elisabeth: Von den »Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschenfresser Leuthen/ in der Neuenwelt America gelegen«. Hans Staden und die Popularität der »Kannibalen« im 16. Jahrhundert. In: Kohl 1982, S. 71-74.
- Lücke 1994.** Lücke, Hans-Karl: Alberti, Vitruvio e Cicerone. In: Rykwert/Engel 1994, S. 70-95.
- Lüdeking 1994.** Lüdeking, Karlheinz: Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit. In: Boehm 1994, S. 344-366.
- Lugli 1983.** Lugli, Adalgisa: Naturalia et Mirabilia. Il Collezionismo Enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa. Mailand 1983.
- Lugt 1938.** Lugt, Fritz: Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Première période: vers 1600-1825. Den Haag 1938.
- Luhmann 1968.** Luhmann, Niklas: Zweckbegriff und Systemrationalität. Tübingen 1968.
- Luhmann 1971.** Luhmann, Niklas: Moderne Systemtheorien als Form gesamtgesellschaftlicher Analyse. In: Habermas/Luhmann 1971, S. 7-24.
- Luhmann 1971a.** Luhmann, Niklas: Sinn als Grundbegriff der Soziologie. In: Habermas/Luhmann 1971, S. 25-100.
- Luhmann 1974.** Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme. Opladen 1974.
- Luhmann 1975.** Luhmann, Niklas: Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme. In: Ders.: Soziologische Aufklärung 2: Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft. Opladen 1975, S. 103-133.
- Luhmann 1979.** Luhmann, Niklas: Identitätsgebrauch in selbstsubstitutiven Ordnungen, besonders Gesellschaften. In: Marquard/Stierle 1979, S. 315-345.
- Luhmann 1981.** Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation. Opladen 1981.
- Luhmann 1981a.** Luhmann, Niklas: Geschichte als Prozeß und die Theorie sozio-kultureller Evolution. In: Luhmann 1981, S. 178-197.
- Luhmann 1981b.** Luhmann, Niklas: Ist Kunst codierbar? In: Luhmann 1981, S. 245-266.
- Luhmann 1984.** Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. 1984.
- Luhmann 1984a.** Luhmann, Niklas: Kommunikation und Handlung. In: Luhmann 1984, S. 191-240.
- Luhmann 1985.** Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Frankfurt/M. 1985.
- Luhmann 1985a.** Luhmann, Niklas: Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie. In: Gumbrecht, Hans Ulrich u. Ursula Link-Heer (Hrsg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Frankfurt/M. 1985, S. 11-33.
- Luhmann 1986.** Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Gumbrecht/Pfeiffer 1986, S. 620-672.
- Luhmann 1986a.** Luhmann, Niklas: Ökologische Kommunikation. Opladen 1986.
- Luhmann 1990.** Luhmann, Niklas: Weltkunst. In: Luhmann, Niklas, Frederick D. Bunsen u. Dirk Baecker: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 7-45.
- Luhmann 1993.** Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. 3 Bde. Frankfurt/M. 1993.
- Luhmann 1994.** Luhmann, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Bern 1994.
- Luhmann 1995.** Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995.
- Lukács 1972.** Lukács, Georg: Ästhetik in vier Teilen. Frankfurt/M. 1972.
- Lunsing Scheurleer 1980.** Lunsing Scheurleer, Pauline: Mogol-miniaturen door Rembrandt nagetekend. In: Kroniek van het Rembrandthuis 32 (1980) 1, S. 10-40.
- Lützel 1959.** Lützel, Heinrich: Weltgeschichte der Kunst. Gütersloh 1959.
- Lützel 1975.** Lützel, Heinrich: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. 3 Bde. Freiburg, München 1975.
- Lützel 1976.** Lützel, Heinrich: Die Tradition des Traditionsbruches. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 21/2 (1976), S. 160-186.
- MacGregor 1985.** MacGregor, Arthur: The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain: In: Impey/MacGregor 1985, S. 147-158.
- MacGregor 1994.** MacGregor, Arthur (Hrsg.): Sir Hans Sloane. Collector, Scientist, Antiquary, Founding Father of the British Museum. London 1994.

- MacGregor 1994a.** MacGregor, Arthur: Die besonderen Eigenschaften der »Kunstkammer«. In: Grote 1994, S. 61-106.
- Maçzak/Teuteberg 1982.** Maçzak, Antoni u. Hans Jürgen Teuteberg (Hrsg.): Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung. Wolfenbüttel 1982. [= Wolfenbütteler Forschungen 21].
- Maek-Gérard 1982.** Maek-Gérard, Eva: Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. In: Beck/Bol 1982, S. 1-58.
- Maffei 1704.** Maffei, Paolo Alessandro: Raccolte di statue antiche e moderne, data in luce [...] da Domenico de Rossi. Rom 1704.
- Maisak 1981.** Maisak, Petra: Arkadien: Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt. Frankfurt/M., Bern 1981. [= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 17].
- Major 1714 [1674].** Major, Johann Daniel: Unvorgreifliches Bedencken Von Kunst= und Naturalien= Kammern insgemein. [Originaldruck Kiel 1674]. [Von mir benutzt wurde der] Nachdruck in: Valentini 1714, nach S. 520 des ersten Buches.
- Malraux 1951.** Malraux, André: Les voix du silence. Paris 1951. [Erster Teil: Le Musée imaginaire].
- Malraux 1956.** Malraux, André: Stimmen der Stille. Übers. v. Jan Lauts. Stuttgart 1956. [Erster Teil: Das imaginäre Museum].
- Malton 1970 [1802].** Malton, James: A Collection of Designs for Rural Retreats as Villas. Principally in the Gothic and Castle Styles of Architecture, With their Ichnography, or Plans, laid down to Scale and other Appendages. London s. d. [1802]. Nachdruck (verkleinert) Farnborough 1970.
- Malton 1972 [1798].** Malton, James: An Essay on British Cottage Architecture: Being an Attempt to Perpetuate on Principle that Peculiar Mode of Building, which Was Originally the Effect of Chance [...]. London 1798. Nachdruck Farnborough 1972.
- Manchester 1983.** The Inspiration of Egypt: Its Influence on British Artists, Travellers and Designers. 1700-1900. Ausst. Kat., bearb. v. Patrick Conner. Brighton Museum, Manchester City Art Gallery, Manchester 1983.
- Mander 1916 [1604 (1618)].** Mander, Karel van: Das Lehrgedicht [Het Schilder-Boeck] des Karel van Mander. Text, Uebersetzung [der zweiten Auflage Amsterdam 1618 (1. Aufl. Amsterdam 1604)] und Kommentar nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Dr. R[udolf] Hoecker. Den Haag 1916. [= Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte. Herausgegeben unter der Leitung von Dr. C[ornelis] Hofstede de Groot].
- Manilli 1650.** Manilli, Giacomo: Villa Borghese fuori di Pinciana. Rom 1650.
- Mann 1966.** Mann, Albrecht: Die Neuromanik. Eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts. Köln 1966.
- Mansbridge 1991.** Mansbridge, Michael: John Nash. A Complete Catalogue. Oxford 1991.
- Manuel 1959.** Manuel, Frank E.: The Eighteenth Century Confronts the Gods. Cambridge, Mass. 1959.
- Marquard 1973.** Marquard, Odo: Wie irrational kann Geschichtsphilosophie sein? In: Ders.: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze. Frankfurt/M. 1973, S. 66-79.
- Marquard 1979.** Marquard, Odo: Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz - Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion. In: Marquard/Stierle 1979; S. 347-369.
- Marquard 1981.** Marquard, Odo: Kunst als Kompensation ihres Endes. In: Oelmüller 1981-1983, Bd. 1 [Ästhetische Erfahrung], S. 159-199.
- Marquard 1986.** Marquard, Odo: Nach der Postmoderne. Bemerkungen über die Futurisierung des Antimodernismus und die Usance Modernität. In: Koslowski/Spaemann/Löw 1986, S. 45-54.
- Marquard 1987.** Marquard, Odo: Temporale Positionalität - Zum geschichtlichen Zäsurbedarf des modernen Menschen. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 343-352.
- Marquard 1994.** Marquard, Odo: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur. In: Grote 1994, S. 909-918.
- Marquard/Stierle 1979.** Marquard, Odo u. Karheinz Stierle (Hrsg): Identität. München 1979. [= Poetik und Hermeneutik 8].
- Martens 1972.** Martens, Ulf: Orientalisierende Architektur in Berlin. In: München 1972, S. 59-65.
- Martin/Buchloh 1992.** Martin, Jean-Hubert u. Benjamin H. D. Buchloh: Visuelle Schocks als Katalysator. Vorgespräch zur Ausstellung »Magiciens de la Terre« (Paris 1989). In: Bianchi 1992, S. 197-201.
- Martini 1654.** Martini, Martino [Martinius, Martinus]: De Bello Tartarico Historia; in qua, quo pacto Tartari hac nostrâ aetate Sinicum Imperium invaserint [...] eorumque mores breviter describuntur [...]. Antwerpen 1654.
- Martini 1655.** Martini, Martino [Martinius, Martinus]: Novus Atlas Sinensis Sereniss. Leopoldo Gil. Austr. dicatus. Amsterdam 1655.
- Mason 1994.** Mason, Peter: From presentation to representation: »americana« in Europe. In: Journal of the History of Collections 6 (1994) 1, S. 1-20.
- Maubert 1943.** Maubert, Andrée: L'Exotisme dans la peinture française du XVIIIe siècle. Paris 1943.
- McCarthy 1987.** McCarthy, Michael: The Origins of the Gothic Revival. New Haven, London 1987.
- McEvelley 1992.** McEvelley, Thomas: Weltkunst: Interkulturelle Ausstellungen. In: Bianchi 1992, S. 174-175.
- McEvelley 1992a.** McEvelley, Thomas: Doktor, Anwalt, Indianerhäuptling. »Primitivismus« in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, Museum of Modern Art, New York (1984). In: Bianchi 1992, S. 176-196.
- Mehring 1958.** Mehring, Walter: Verrufene Malerei. Von Malern Kennern und Sammlern. Berichte aus Paris, Berlin, New York, Florenz. Rürich 1958.

- Meier 1587.** Meier, Albert [Meierus, Albertus]: Methodus Describendi regiones, vrbes & arces, & quid singulis locis praecipue, in peregrinationibus homines habilis ac docti animaduertere, obseruare & annotare debeant. Helmstedt 1587.
- Meier 1746.** Meier, Georg Friedrich: Untersuchung einiger Ursachen des verdorbenen Geschmacks bei den Deutschen, in Absicht auf die schönen Wissenschaften. Halle 1746.
- Meier/Koselleck 1975.** Meier, Christian u. Reinhart Koselleck: Fortschritt. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 2. (1975), S. 351-423.
- Meinecke 1965.** Meinecke, Friedrich: Die Entstehung des Historismus. Werke Bd. 3. München ²1965.
- Memmo 1786.** Memmo, Andrea: Elementi dell'architettura lodoliana. Rom 1786.
- Menasse 1995.** Menasse, Robert: »Geschichte« - der größte historische Irrtum. In: Die Zeit 42, 13.10.95, S. 80.
- Menzhausen 1965.** Menzhausen, Joachim: Am Hofe des Großmoguls. Der Hofstaat zu Delhi am Geburtstage des Großmoguls Aureng-Zeb. Kabinettstück von Johann Melchior Dinglinger, Hofjuwelier des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen August II., genannt August der Starke. Leipzig 1965.
- Merten u. a. 1994.** Merten, Klaus, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen 1994.
- Meyer zur Capellen 1983.** Meyer zur Capellen, Jürg: Das Bild Sultan Mehmeds des Eroberers. In: Pantheon 41 (1983), S. 208-220.
- Mézeray 1685.** Mézeray, François de: Histoire de la France, depuis Faramond jusqu'au regne de Louis le Juste. Enrichie, de plusieurs belles & rares Antiquitez, & la vie des Reynes. Des portraits au naturel des Rois, des Reines, & des Dauphins, tirez de leur Chartes, Effigies, & autres Originaux. Et d'un recueil des medailles qui ont esté fabriquées sous chaque Regne; & de leur explication servant d'eclaircissement à l'Histoire. 3 Bde. Paris 1685.
- Michalski 1991.** Michalski, Sergiusz: Studien zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts: Eine Forschungsrevolution und ihre Folgen. In: Kunstchronik 44 (1991), S. 415-440.
- Michaud 1857.** Biographie universelle ancienne et moderne, [...]. Nouvelle édition, publiée sous la direction de M. Michaud [...]. Bd. 17. Paris 1857.
- Middleton 1962-1963.** Middleton, Robin D.: The Abbé Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962), S. 278-320 und 26 (1963), S. 90-123.
- Milde 1981.** Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit. Dresden 1981.
- Miller 1978.** Miller, Norbert: Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi. München, Wien 1978.
- Miller 1986.** Miller, Norbert: Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit. München, Wien 1986.
- Miller 1986a.** Miller, Norbert: Vivant Denons Reisen ins Unheimliche oder die Entdeckung des Fremden im Eigenen. In: Daidalos 19 (1986), S. 39-52.
- Mininosuke 1932.** Mininosuke, Ishida: A Study on the Life of Lang Shih-ning [Giuseppe Castiglione]. In: Bijutsu Kenyû 10 (1932), S. 1-40.
- Minkowski 1991.** Minkowski, Helmut: Vermutungen über den Turmbau zu Babel. Freren 1991.
- Mirollo 1991.** Mirollo, James V.: The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World. In: Kenseth 1991, S. 61-79.
- Mitchell 1990.** Mitchell, W. J. T.: Was ist ein Bild? In: Bohn 1990, S. 17-68.
- Mitscherlich 1971.** Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt/M. ¹⁰1971.
- Mittelstrass 1970.** Mittelstrass, Jürgen: Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie. Berlin 1970.
- Mitter 1977.** Mitter, Partha: Much Maligned Monsters. History of European Reactions to Indian Art. Oxford 1977.
- Mittig/Plagemann 1972.** Mittig, Hans-Ernst u. Volker Plagemann (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 20].
- Möbius 1984.** Möbius, Friedrich (Hrsg.): Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß. Dresden 1984.
- Möbius 1984a.** Möbius, Friedrich: Stil als Kategorie der Kunsthistoriographie. In: Möbius 1984, S. 8-50.
- Moctezuma 1986.** Moctezuma, Eduardo Matos: Der Templo Mayor. In: Hildesheim 1986, S. 105-119.
- Moebus 1973.** Moebus, Joachim: Über die Bestimmung des Wilden und die Entwicklung des Wertungsstandpunktes bei Kolumbus. In: Das Argument 15 (1973), S. 273-307.
- Mojse 1976.** Mojse, G.-M.: Kulturgeschichte. In: Ritter 1971ff, Bd. 4 (1976), Sp. 1333-1338.
- Moltmann/Rath 1984.** Moltmann, J. u. N. Rath: Neu, das Neue. In: Ritter 1971ff, Bd. 6 (1984), Sp. 725-731.
- Momigliano 1991.** Momigliano, Arnaldo: Alte Geschichte und antiquarische Forschung. In: Ders.: Wege in die Alte Welt. Mit einer Einführung von Karl Christ. Übersetzt von Horst Günther. Berlin 1991, S. 79-107.
- Mommsen 1971.** Mommsen, Wolfgang J. : Die Geschichtswissenschaft jenseits des Historismus. Düsseldorf 1971.
- Monier 1698.** Monier, Pierre: Histoire des arts qui ont rapport au dessein. Paris 1698.
- Monneret 1990.** Monneret, Sophie: L'orient des peintres. Paris 1990.
- Montaigne 1989 [1572, 1588].** Montaigne, Michel de: Die Essais. Herausgegeben von Arthur Franz. Bremen ⁶1989.
- Montanus 1671.** Montanus, Arnoldus: De Nieuwe en Onbekende Weereld: of Beschryving van America en't Zuid-Land vervaetende d'oorprong der Americaenen en Zuidlanders, gedenkwaardige togten derwaerds [...]. Amsterdam 1671.

- Montesquieu 1991 [1721].** Montesquieu, Charles Louis de Secondat, Baron de la Brède et de: Persische Briefe. Übersetzt und herausgegeben von Peter Schnuck. Stuttgart 1991.
- Montfaucon 1719-1724.** Montfaucon, Bernard de: L'Antiquité expliquée et représentée en figures. 5 Bde. Paris 1719; 5 Supplementbde. Paris 1724.
- Montfaucon 1722-1724.** Montfaucon, Bernard de: L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Seconde édition, revue et corrigée. 10 Bde., Paris 1722; 5 Supplementbde. Paris 1724.
- Montfaucon 1729-1733.** Montfaucon, Bernard de: Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems à épargnées. 5 Bde. Paris 1729-33.
- Morán/Checa 1985.** Morán, J. Miguel u. Fernando Checa: El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas. Madrid 1985.
- Mortier 1982.** Mortier, Roland: L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des Lumières. Genf 1982.
- Müller u.a. 1972.** Müller, Michael, Horst Bredekamp, Berthold Hinz u. a.: Autonomie der Kunst. Zur Genese einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt 1972.
- Müller-Haas 1989.** Müller-Haas, Maria-Magdalena: Ein Künstler am Bosphorus. Melchior Lorch. In: Berlin 1989, S. 240 (Faltblatt) - S. 244.
- München 1972.** Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Ausst. Kat. München 1972.
- Münster 1588 [1544].** Münster, Sebastian: Cosmographie: das ist, Beschreibung aller Länder, und Herrschafften und fürnemesten Stetten des gantzen Erdbodens, sampt ihren Gelegenheiten, Eygenschaften, Religion, Gebreuchen [...]. Basel 1588.
- Münster 1976.** Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst. Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1976.
- Münster 1983.** Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroik. Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Münster, Kestner-Museum Hannover, Antikenmuseum Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1983-1984. Münster 1983.
- Naredi-Rainer 1994.** Naredi-Rainer, Paul von: Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Mit einem Beitrag von Cornelia Limpricht. Köln 1994.
- Nash 1961/62.** Nash, Ernest: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom. 2 Bde. Tübingen 1961/62.
- Naves 1938.** Naves, Raymond: Le Goût de Voltaire. Paris 1938.
- Neickelius 1727.** Neickelius, Caspar Fridericus [Jenckel; Jencquel, Caspar Friedrich]: Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Auslegung der Museorum, oder Raritäten= Kammern, Darinnen gehandelt wird I. Von den Museis, Schatz= Kunst= und Raritätenkammern insgemein, welche heutiges Tages grösten theils annoch in vielen *Europaischen* Orten gefunden werden. II. Dem nachmals im Anhang beygefüget ist, von vielen, welche vor Alters in der Welt berühmt gewesen. III. Im dritten Theile wird von *Bibliothequen* insgemein, als einem zu einem vollständigen und wohl eingerichteten *Museo* unentbehrlichen Wercke gehandelt. IV. Der vierte und letzte Theil aber ist eine Anmerckung oder unvorgreifliches Bedecken von Raritäten= Kammern oder Museis insgemein. In beliebter Kürtze zusammen getragen, und *curiösen* Gemüthern dargestellt von C. F. Neickelio. Leipzig, Breslau 1727.
- Neidhardt 1990.** Neidhardt, Hans Joachim: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1990.
- Neuber 1989.** Neuber, Wolfgang: Die frühen deutschen Reiseberichte aus der Neuen Welt. Fiktionalitätsverdacht und Beglaubigungsstrategien. In: König u.a. 1989, S. 43-64.
- Neverov 1985.** Neverov, Oleg: »His Majesty's Cabinet« and Peter I's *Kunstkammer*. In: Impey/MacGregor 1985, S. 54-61.
- New York 1973.** The Image of the Turks in Europe. Ausst.Kat. [Bearb. v. Alexandrine N. St. Clair.] The Metropolitan Museum of Art, New York 1973.
- Nicholas 1995.** Nicholas, Lynn H.: Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich. Aus dem Amerikanischen von Irene Bisang und Karin Tschumper. München 1995.
- Niedermann 1941.** Niedermann, Joseph: Kultur. Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder. Florenz 1941. [= Biblioteca dell' »Archivum Romanum«. Diretta da Giulio Bertoni. Serie I: Storia - Letteratura - Paleografia. Bd. 28.]
- Niehoff 1985.** Niehoff, Franz: Ordo et Artes. Wirklichkeiten und Imaginationen im Hohen Mittelalter. In: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Ausst. Kat. Schnütgen-Museum (Josef-Haubrich-Kunsthalle), Köln 1985, S. 33-48.
- Niethammer 1993.** Niethammer, Lutz: Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1993, S. 31-49.
- Nietzsche 1994.** Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. (Zweite unzeitgemäße Betrachtung 1874). In: Ders.: Werke in drei Bänden. Köln 1994, Bd. 1, S. 153-242.
- Nieuhof 1665.** Nieuhof, Johan: Het Gezantschap der Neerlandtsche Oostindische Compagnie aan den groten tartarischen Cham, den tegenwordigen Keizer van China [...] verçirt met over hondertfunzig afbeeltsels na't Leven in Sina getekend. Amsterdam 1665.
- Nieuhof 1669.** Nieuhof, Johan: Die Gesandtschaft der Ostindischen Gesellschaft in den vereinigten Niederländern an den Tartarischen Cham, und nunmehr auch sinischen Kaiser. Verrichtet durch die Herren Peter de Gojern und Jacob Keisern. Darinnen Begriffen die aller märkwürdigste Sachen, welche ihnen, auf wärender reyse vom 1655. Jahre bis in das 1657. aufgestossen. Wie auch Eine wahrhaftige Beschreibung der führnehmsten Städte, Flecken, Dörfer, und Göt-

zenheuser der Siner, ja selbstn ihrer Herrschaften, Götzendienste, Obrigkeiten, Satzungen, Sitten, Wissenschaften, Vermögenheit, Reichthümer, Trachten, Tieren, Früchte, Berge, und dergleichen. Welches alles mit 150. Kupfferstücken, darinnen die fühnehmsten Sachen sehr ahrtig und künstlich abgebildet, gezieret. Sämtlich durch den Herrn Johan Neuhof, damahligen der Gesandtschaft Hofmeistern, und jetzund Statthaltern in Koilan. Itzund zum zweiten mahle hier und dar verbessert und um ein guhtes theil vermehret, herausgegeben. Amsterdam 1669. [2. Aufl. d. Übers. von Nieuhoff 1665].

Nipperdey 1968. Nipperdey, Thomas: Kulturgeschichte, Sozialgeschichte, historische Anthropologie. In: Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 55 (1968), S. 150-164.

Nipperdey 1976. Nipperdey, Thomas: Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte. Göttingen 1976. [= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft Bd. 18].

Nipperdey 1976a. Nipperdey, Thomas: Historismus und Historismuskritik heute. In: Nipperdey 1976, S. 59-73.

Nipperdey 1976b. Nipperdey, Thomas: Die anthropologische Dimension der Geschichtswissenschaft. In: Nipperdey 1976, S. 33-58.

Nipperdey 1976c. Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Nipperdey 1976, S. 133-173.

Nipperdey 1977. Nipperdey, Thomas: Kirchen als Nationaldenkmal. Die Pläne von 1815. In: Grisebach, L. u. K. Renger (Hrsg.): Festschrift für Otto von Simson. Berlin 1977, S. 412-431.

Nipperdey 1986. Nipperdey, Thomas: Nachdenken über die deutsche Geschichte. Essays. München 1986.

Nipperdey 1986a. Nipperdey, Thomas: 1933 und die Kontinuität der deutschen Geschichte. In: Nipperdey 1986, S. 186-206.

Nitschke 1981. Nitschke, August: Das Fremde und das Eigene. In: Conze, Werner, Karl-Georg Faber u. August Nitschke (Hrsg.): Funk-Kolleg Geschichte. Bd. 1. Frankfurt/M. 1981, S. 236-262.

Norden 1741. Norden, Friderik Ludvig: Drawings of some Ruins and Colossal Statues at Thebes in Egypt, with some Account of the same, in a Letter to the Royal Society. London 1741.

Norden 1752-55. Norden, Friderik Ludvig: Voyage d'Égypte et de Nubie [...]. 2 Bde. Kopenhagen 1752-1755.

Novotny 1960. Novotny, Fritz: Painting and Sculpture in Europe 1780-1880. Harmondsworth 1960. [= The Pelican History of Art. Hrsg. v. Nikolaus Pevsner. Bd. 20.].

Nyberg 1962. Nyberg, Dorothea: Michel de Frémin. Mémoires cirtiques d'Architecture. A Clue to the Architectural Taste of Eighteenth Century France. Diss. New York 1962.

Nyberg 1963. Nyberg, Dorothea: The »Mémoires critiques d'architecture« by Michel de Frémin. In: Journal of the Society of Architectural Historians 13 (1963), S. 217-224.

Nyberg 1967. Nyberg, Dorothea: La Sainte Antiquité: focus on an eighteenth century architectural debate. In: Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower. London 1967, S. 159-169.

Oechslin 1986. Oechslin, Werner: Fischer von Erlachs »Entwurf einer Historischen Architektur«: die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien. In: Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983. Wien 1986, Bd. 7, S. 77-81.

Oelmüller 1965/66. Oelmüller, Willi: Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel. In: Philosophisches Jahrbuch 73 (1965/66), S. 75-94.

Oelmüller 1978. Oelmüller, Willi (Hrsg.): Normenbegründung - Normendurchsetzung. Paderborn 1978. [= Materialien zur Normendiskussion Bd. 2].

Oelmüller 1981-1983. Oelmüller, Willi (Hrsg.): Kolloquium Kunst und Philosophie. 3 Bde. Paderborn, München, Wien, Zürich Bd. 1 [Ästhetische Erfahrung], 1981; Bd. 2 [Ästhetischer Schein], 1982; Bd. 3 [Das Kunstwerk], 1983.

Oesterle 1991. Oesterle, Günter: Kulturelle Identität und Klassizismus. Wilhelm von Humboldts Entwurf einer allgemeinen und vergleichenden Literaturerkenntnis als Teil einer vergleichenden Anthropologie. In: Giesen 1991, S. 304-349.

Ohle 1978. Ohle, Karlheinz: Das Ich und das Andere. Grundzüge einer Soziologie des Fremden. Stuttgart 1978. [= Sozialwissenschaftliche Studien 15].

Olearius 1674. Olearius [Oelschlaeger], Adam: Gottorffische Kunst-Kammer, Worinnen Allerhand ungemene Sachen, So theils die Natur, theils künstliche Hände hervorgebracht und bereitet. Vor diesem Aus allen vier Theilen der Welt zusammengetragen, Und Vor einigen jahren beschrieben, Auch mit behörigen Kupffern gezieret [...]. Schleswig 1674.

Onsell 1981. Onsell, Max: Ausdruck und Wirklichkeit: Versuch über den Historismus in der Baukunst. Braunschweig, Wiesbaden 1981. [=Bauwelt-Fundamente 57].

Origny 1762. Origny, Pierre-Adam de: L'Égypte ancienne ou mémoires historiques et critiques sur les objets les plus importantes de l'Histoire du grand Empire des Egyptiens. 2 Bde. Paris 1762.

Orsini 1570. Orsini, Fulvio [Ursinus, Fulvius]: Imagines et Elogia Virorum Illustrium et Eruditor ex Antiquis Lapidibus et Nomismatib. expressa cum annotationib. Rom 1570.

Osborne 1970. Osborne, Harold (Hrsg.): The Oxford Companion to Art. Oxford 1970.

Ostendorf 1994. Ostendorf, Berndt (Hrsg.): Multikulturelle Gesellschaft: Modell Amerika? München 1994.

Oster 1983. Oster, Herbert: Geschichte der Ägyptologie. In: Münster 1983, S. 25-46.

- Osterhammel 1989.** Osterhammel, Jürgen: Distanzerfahrung. Darstellungsweisen des Fremden im 18. Jahrhundert. In: König u.a. 1989, S. 9-42.
- Osterhammel 1989a.** Osterhammel, Jürgen: Reisen an die Grenzen der Alten Welt. Asien im Reisebericht des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Brenner 1989, S. 224-260.
- Osterhammel 1994.** Osterhammel, Jürgen: Neue Welten in der europäischen Geschichtsschreibung (ca. 1500-1800). In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 202-215.
- Osterhammel 1998.** Osterhammel, Jürgen: Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert. München 1998.
- Osterwold 1987.** Osterwold, Tilman: Exotik in der Gegenwart. In: Stuttgart 1987, S. 432-469.
- Ostländer 1983.** Ostländer, Elke: Gemalte Plastik. Studien zur Rolle und Funktion der Skulptur in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Diss. Köln 1983.
- Over 1758.** Over, Charles: Ornamental Architecture in the Gothic, Chinese and Modern taste, being above fifty entire new Designs [...] many of which may be executed with Roots of Trees) for Gardens, Parks, Forests, Woods, Canals etc., containing Paling of several Sorts, Gates, Garden-Seats both close and open, Umbrellos, Alcoves, Grottoes, and Grotesque Seats, Hermitages, Triumphal Arches, Temples, Banqueting Houses and Rooms, Rotundos, Observatories, Ice-Houses, Bridges, Boats and Cascades. London 1758.
- Pankoke 1977.** Pankoke, Eckart: Fortschritt und Komplexität. Die Anfänge moderner Sozialwissenschaft in Deutschland. In: Koselleck 1977a, S. 352-374.
- Panofsky 1915.** Panofsky, Erwin: Das Problem des Stils in der Bildenden Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 10, Stuttgart 1915, S. 460-467.
- Panofsky 1964.** Panofsky, Erwin: Zum Problem der historischen Zeit. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964, S. 77-83.
- Panofsky 1978.** Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Neuaufl. Köln 1978.
- Panofsky 1978a.** Panofsky, Erwin: Das erste Blatt aus dem »Libro« Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. Mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis. In: Panofsky 1978, S. 192-273.
- Panofsky 1984.** Panofsky, Erwin: Die Renaissancen der europäischen Kunst. Frankfurt ²1984.
- Panofsky 1985.** Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. (1924), Berlin ⁵1985.
- Pape 1987.** Pape, Maria Elisabeth: Die Turquerie in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts. Diss. Köln 1986. Köln 1987.
- Pape 1989.** Pape, Maria Elisabeth: Turquerie im 18. Jahrhundert und der »Recueil Ferriol«. In: Berlin 1989, S. 305-323.
- Paris 1911.** Exposition de la Turquerie au XVIII^e siècle. Ausst. Kat. Palais du Louvre, Paris 1911.
- Paris 1984.** Dessin et Sciences XVII^e - XVIII^e siècles. Ausst. Kat. Cabinet des Dessins. Musée du Louvre, Paris 1984.
- Paris 1986.** La Sculpture française au XIX^e siècle. Ausst. Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1986.
- Paris 1986-87.** La France et la Russie au Siècle des Lumières. Relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au VXIII^e siècle. Ausst. Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1986-1987.
- Paris 1989.** Les Magiciens de la terre. Ausst. Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1989.
- Paris 1990.** Soliman le Magnifique. Ausst. Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1990.
- Paris 1993.** Copier - Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris 1993.
- Pariset 1959.** Pariset, François-Georges: Notes sur Victor Louis. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1959, S. 41-55.
- Paul 1972.** Paul, Jürgen: Antikenergänzung und Ent-Restaurierung. Bericht über die am 13. und 14. Oktober 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte abgehaltene Arbeitstagung. In: Kunstchronik 25 (1972) 4, S. 85-112.
- Pauw 1773.** Pauw, Cornelius de: Recherches philosophiques sur les Egyptiennes et les Chinois. 2 Bde. Berlin 1773.
- Pehnt 1972.** Pehnt, Wolfgang: Der Orient und die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: München 1972, S. 47-53.
- Pehnt 1989.** Pehnt, Wolfgang: Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts. München 1989.
- Pelican History of Art.** Hrsg. v. Nikolaus Pevsner. 43 Bde. Harmondsworth 1953-78.
- Pelka 1924.** Pelka, Otto: Ostasiatische Reisebilder im Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1924.
- Pelt/Westfall 1991.** Pelt, Robert J. van u. Carroll William Westfall: Architectural Principles in the Age of Historicism. London 1991.
- Peres 1990.** Peres, Constanze: Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos. In: Körner u.a. 1990, S. 1-39.
- Perpeet 1951.** Perpeet, Wilhelm: Von der Zeitlosigkeit der Kunst. In: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1 (1951), S. 1-28.
- Perpeet 1970.** Perpeet, Wilhelm: Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode. Freiburg, München 1970. [Vergleichende Kunstwissenschaft].
- Perpeet 1976.** Perpeet, Wilhelm: Kulturphilosophie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 20 (1976) 1, S. 42-99.
- Perpeet 1987.** Perpeet, Wilhelm: Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance. Freiburg, München 1987.

- Perrault 1964 [1688-1697].** Perrault, Charles: Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui regarde les Arts et les Sciences. Dialogues. Avec le Poëme du Siecle de Louis Le Grand, Et une Epistre en Vers sur le Genie. 4 Bde. [Bd. 1, 1688; Bd. 2, 1690; Bd. 3, 1692; Bd. 4, 1697]. Paris. 1688-1697. Nachdruck in Jauß 1964, S. 91-453.
- Perrault 1979 [1673; 1684].** Perrault, Claude: Les dix livres d'Architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures. Paris 1673. Nachdruck der 2. Auflage Paris 1684. Brüssel 1979.
- Perrier 1638.** Perrier, François: Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem individuum evase. Rom, Paris 1638.
- Perrier 1645.** Perrier, François: Icones et segmenta illustrium et marmore tabularum que Romae adhuc exstant. Rom, Paris 1645.
- Perrig 1987.** Perrig, Alexander: Erdrandsiedler oder die schrecklichen Nachkommen Chams. Aspekte der mittelalterlichen Völkerkunde. In: Koebner/Pickerodt 1987, S. 31-87.
- Perucchi-Petri 1976.** Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis. München 1976. [= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Band 37].
- Petrasch 1977.** Petrasch, Ernst: Die Türkenbeute. Eine Auswahl aus der türkischen Trophäensammlung des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden. Karlsruhe ³1977. [= Bildhefte des Badischen Landesmuseums Karlsruhe].
- Petsopoulos 1982.** Petsopoulos, Yanni (Hrsg.): Kunst und Kunsthandwerk unter den Osmanen. München 1982.
- Pett 2000.** Pett, Inge: Annäherungen an den »Rest der Welt«. Probleme und Strategien im Umgang mit »fremder« zeitgenössischer Kunst. Diss. Berlin 2000. Münster 2002.
- Petzet 1961.** Petzet, Michael: Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts. Berlin 1961. [= Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte 11].
- Pevsner 1961.** Pevsner, Nikolaus: Moderne Architektur und der Historiker oder die Wiederkehr des Historizismus. In: Deutsche Bauzeitung 66 (1961) 10, S.757. Teilweise abgedruckt in: Grote 1965, S. 116-117.
- Pevsner 1965.** Pevsner, Nikolaus: Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. In: Grote 1965, S. 13-24.
- Pevsner 1965a.** Pevsner, Nikolaus: Die Wiederkehr des Historismus. In: Grote 1965, S. 116-117
- Pevsner 1965b.** Pevsner, Nikolaus: Nachwort. In: Grote 1965, S. 107-113.
- Pevsner 1971.** Pevsner, Nikolaus: Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit. München 1971. [= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Sonderband].
- Pevsner 1971a.** Pevsner, Nikolaus: Von der Entstehung des Malerischen als Kunstprinzip. In: Pevsner 1971, S. 11-39.
- Pevsner 1971b.** Pevsner, Nikolaus: Humphry Repton. In: Pevsner 1971, S. 85-105.
- Pevsner 1971c.** Pevsner, Nikolaus: Goethe und die Baukunst. In: Pevsner 1971, S. 117-127.
- Pevsner/Honour/Fleming 1992.** Pevsner, Nikolaus, Hugh Honour u. John Fleming: Lexikon der Weltarchitektur. 3. aktualisierte u. erw. Aufl. München 1992.
- Pevsner/Lang 1971.** Pevsner, Nikolaus u. Suzanne Lang: Bemerkungen zu Sharawaggi. In: Pevsner 1971, S. 41-47.
- Pevsner/Lang 1971a.** Pevsner, Nikolaus u. Suzanne Lang: Egyptian Revival. In: Pevsner 1971, S. 175-202.
- Pfeiffer 1988.** Pfeiffer, Helmut: Der soziale Nutzen der Kunst. Kunsttheoretische Aspekte der frühen Gesellschaftstheorie in Frankreich. München 1988. [= Theorie und Geschichte der Literatur der schönen Künste, Bd. 78].
- Piechotta 1976.** Piechotta, Joachim (Hrsg.): Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung. Frankfurt/M. 1976.
- Piero della Francesca 1984 [vor 1482].** Nicco-Fasola, Giustina (Hrsg.): Piero della Francesca: De prospectiva pingendi. Florenz 1984.
- Piles 1699.** Piles, Roger de: Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes. Paris 1699.
- Piles 1710.** Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Mahler, so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht, samt einigen Reflexions darüber, und Abbildung eines Vollkommenen Mahlers, nach welcher die Mahlerey als einer Regul kan beurtheilet werden, wobey auch der Nutzen und Gebrauch der Kupferstücke, und Erklärung der gebräuchlichen Mahler-Wörter, verfertigt von Monsr. de Piles. Übers. v. Paul Jacob Marperger. Hamburg 1710.
- Pinder 1961.** Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation. Neuaufl. d. 2. verb. Aufl. Leipzig 1928. München 1961.
- Piranesi 1769.** Piranesi, Giovanni Battista: Diverse maniere d'adornare i cammini. Rom 1769.
- Plagemann 1967.** Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum. 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm. München 1967. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 3].
- Plessen 1992.** Plessen, Marie-Louise von (Hrsg.): Die Nation und ihre Museen. Frankfurt/M. 1992.
- Pochat 1970.** Pochat, Götz: Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars. Uppsala 1970. [= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 21].
- Pochat 1985.** Pochat, Götz: Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte. In: Dittmann 1985, S. 129-167.
- Pochat 1986.** Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.
- Pochat 1997.** Pochat, Götz: Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur. Würzburg 1997.
- Pococke 1743.** Pococke, Richard: Description of the East, and some other Countries. Volume the First. Observations of Egypt. London 1743.
- Poeschel 1985.** Poeschel, Sabine.: Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts. Diss. Münster 1984. München 1985. [=Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 3].

- Poggio Bracciolino 1431.** Poggio Bracciolino, Gian Francesco: De fortunae varietate urbis Romae et de ruina ejusdem descriptio. 1431. In: Ders.: Florentini oratoris clarissimi ac sedis apo. secretarii operum. Argentinae 1513, S. 50ff. [Zit. nach Wrede 1994, S. 97 u. S. 112, Anm. 3].
- Poggioli 1961.** Poggioli, Renato: The Theory of the Avant-Garde. Cambridge/Mass. 1961.
- Poley 1993.** Poley, Stefanie (Hrsg.): Kunst im Kontext. Kunstmuseum und Kulturgeschichte. Alfter 1993. [= Kongreß »Kunst im Kontext - Kunstmuseum und Kulturgeschichte«. Bonn, 29.11.-1.12.1991].
- Polleroß u.a. 1992.** Polleroß, Friedrich, Andrea Sommer-Mathis u. Christopher F. Lafert: Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern. Ausst. Kat. Schloßhof im Marchfeld. Wien 1992.
- Pollig 1987.** Pollig, Hermann: Exotische Welten. Europäische Phantasien. In: Stuttgart 1987, S. 16-25.
- Polo 1938.** Polo, Marco: The Description of the world. Hrsg. v. Arthur Christopher Moule u. Paul Pelliot. 2 Bde. London 1938.
- Pomian 1987.** Pomian, Krzysztof: Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle. Paris 1987.
- Pomian 1988.** Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Berlin 1988. [= Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek 9].
- Pomian 1992.** Pomian, Krzysztof: Museum, Nation, Nationalmuseum. In: Plessen 1992, S. 19-32.
- Pomian 1994.** Pomian, Krzysztof: Sammlungen - eine historische Typologie. In: Grote 1994, S. 107-126.
- Pons 1925/26.** Pons, Emile: Le »voyage« genre littéraire au XVIII^e siècle. In: Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg 4 (1925/26), S. 97-101; 144-149; 201-207.
- Poot 1743.** Poot, Hubert Korneliszoon: Het Groot Natuur- en Zeekundigh Werelttoneel, of Woordenboek van meer dan 1200 aeloude Egyptische, Grieksche en Romeinsche zinnebeelden of beeldenspraek. [...] Op nieu uit de oirsprongklyke schriften van Cezar Ripa, Zaratino Kastellini, Piëris Valerianus, Horus Apollo en andere doorluchtige vernuften getrokken [...]. 3 Bde. Delft 1743.
- Popper 1987 [1965].** Popper, Karl R.: Das Elend des Historizismus. 6., durchges. Aufl. Tübingen 1987.
- Portoghesi 1982.** Portoghesi, Paolo: Postmodern. The Architecture of the Postindustrial Society. New York 1982.
- Potts 1978.** Potts, Alex D.: Political attitudes and the rise of historicism in art theory. In: Art History 1 (1978) 2, S. 191-213.
- Potts 1980.** Potts, Alex D.: Greek Sculpture and Roman Copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 43 (1980), S. 150-173.
- Potts 1982.** Potts, Alex D.: Winckelmann's construction of art history. In: Art History 5 (1982), S. 377-407.
- Potts 1994.** Potts, Alex D.: Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History. New Haven, London 1994.
- Prangel 1993.** Prangel, Matthias: Zwischen Dekonstruktionismus und Konstruktivismus. Zu einem systemtheoretisch fundierten Ansatz von Textverstehen. In: Berg/Prangel 1993, S. 9-31.
- Prause 1984.** Prause, Marianne: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1967-1979 mit Nachträgen zu den Jahren 1940-1966, zusammengestellt von Mariaanne Prause. München 1984. [= Materialien zur Kunst der 19. Jahrhunderts 31].
- Preciado 1989.** Preciado, Kathleen (Hrsg.): Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions. Center for advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers VII. Washington 1989. [= Studies in the History of Art 20].
- Prenner/Stampart 1735.** Prenner, Jos de u. Franz Stampart: Prodomus oder Vor-Licht des eröffneten Schau und Wunder-Prachtes aller deren an dem Kaiserl Hof [...] sich befindlichen Kunst-Schätzen und Kostbarkeiten [...] herausgegeben von Francisco de Stampart und Antonio de Brennern. Wien 1735.
- Preziosi 1989.** Preziosi, Donald: Rethinking Art History. New Haven, London 1989.
- Price 1992.** Price, Sally: Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft. Aus dem Englischen von M. Schomburg-Scherff. Frankfurt, New York 1992. [= Edition Pandora. Hrsg. v. Helga u. Ulrich Raulff, Bd. 8].
- Prieur-Buhlan 1988.** Prieur-Buhlan, Renate: "Die Teutschen den Teutschen zu teutsch / sich selbs darin / als in einem Spiegel zu ersehen / fürgestellt". Die Buchillustration der deutschen nationalen Geschichtsschreibung der Frühneuzeit. Diss. Köln 1988.
- Propyläen-Kunstgeschichte.** Propyläen-Kunstgeschichte in 18 Bänden. Hrsg. unter Beratung von Kurt Bittel u.a. 18 Bde.; 5 Suppl.-Bde.; 2 Sonderbde. Frankfurt/M., Wien 1966-1980.
- Pufendorf 1672.** Pufendorf, Samuel von: De jure naturae et gentium libri octo. Lund 1672.
- Pufendorf 1686.** Pufendorf, Samuel von: Eris scandica: qua adversus libros de jure naturae et gentium objecta diluuntur. Frankfurt/M. 1686.
- Pufendorf 1711.** Pufendorf, Samuel von: Acht Bücher vom Natur- und Völcker Recht, mit des weiterberühmten Jurisconsulti J. N. Hertii, J. Barbeyrac u. a. Hoch-Gelehrten Männer Anmerckungen erläutert und in die Teutsche Sprach übersetzt. Frankfurt/M. 1711.
- Purchas 1613.** Purchas, Samuel: Purchas his Pilgrimage: or, Relations of the World and the Religions observed in all ages and places discovered [...] in foure parts. The first containeth a historie of Asia, Africa, and America, with the Ilands adjacent [...]. With briefe Descriptions [...]. London 1613.
- Putnam 1982.** Putnam, Hilary.: Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Frankfurt/M. 1982.
- Puttfarken 1985.** Puttfarken, Thomas: Roger de Piles' Theory of Art. New Haven, London 1985.
- Quiccheberg 1565.** Quiccheberg [Quicchelberg; Quickelberg], Samuel van: Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit promptuar-

ium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis thesauri et pretiosae supellectilis, structuræ atque picturæ, quæ hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit. München 1565.

Raap 1995. Raap, Jürgen: [Art Cologne 1994] Übergröße und Ausgrenzungen. In: *Kunstforum International* 129 (Januar/April) 1995, S. 412-414.

Raby 1985. Raby, Julian: Exotica from Islam. In: Impey/MacGregor 1985, S. 251-258.

Ramusio 1563-1583 [1550-1559]. Ramusio, Giovanni Battista: Terzo volume delle navigationi et viaggi nel quale si contengono le navigationi al Mondo Nuovo [...]. 3 Bde. Venedig 1563-1583.

Raquejo 1986. Raquejo, Tonia: The »Arab Cathedrals«: Moorish architecture as seen by British travellers. In: *The Burlington Magazine* 128 (1986) 1001, S. 555-563.

Rauhut 1953. Rauhut, Franz: Die Herkunft der Worte und Begriffe »Kultur«, »Civilisation« und »Bildung.« In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 34 (1953), S. 81.

Raupp 1983. Raupp, Hans-Joachim: Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 401-418.

Réau 1921. Réau, Louis: L'exotisme russe dans l'œuvre de J. B. Leprince. In: *Gazette des Beaux-Arts* 63 (1921) 1, S. 147-165.

Rech 1987. Rech, Bruno: Bartolomé de Las Casas und die Antike. In: Reinhard 1987, S. 167-197.

Rees 2002. Rees, Joachim: Die Kultur des Amateurs : Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692 - 1765). Diss. Köln 1998. Weimar 2002.

Rehork 1994. Rehork, Joachim: Plünderer: Kunstraub als Staatsaffäre. Berlin 1994.

Reichel 1978. Reichel, Friedrich: Die Türkenmode in der sächsischen Kunst. Eine kulturgeschichtliche Skizze. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 9 (1978), S. 143-155.

Reichwein 1923. Reichwein, Adolf: China und Europa. Geistige und künstlerische Beziehungen im 18. Jahrhundert. Berlin 1923.

Reill 1975. Reill, Peter Hans: The German Enlightenment and the Rise of Historicism. Berkeley, Los Angeles, London 1975.

Reinhard 1987. Reinhard, Wolfgang (Hrsg.): Humanismus und Neue Welt. Weinheim 1987. [= Deutsche Forschungsgemeinschaft. Mitteilung 15 der Kommission für Humanismusforschung].

Reinhard 1987a. Reinhard, Wolfgang: Sprachbeherrschung und Weltherrschaft. Sprache und Sprachwissenschaft in der europäischen Expansion. In: Reinhard 1987, S. 1-36.

Repton 1808. Repton, Humphry: Designs for the Pavilion at Brighton. London 1808.

Restany 1999. Restany, Pierre: Der Westen und sein »anderes«. In: Scheps u.a. 1999, S. 21-25.

Reudenbach 1979. Reudenbach, Bruno: G. B. Piranesi. Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des 18. Jahrhunderts. München 1979.

Reynolds 1975 [1769-1790]. Reynolds, Joshua: Discourses on Art. Edited by Robert R. Wark. New Haven, London 1975.

Rheims 1972. Rheims, Maurice: La Sculpture au XIX^e siècle. Paris 1972.

Ricci 1616. Histoire de l'Expédition Chrestienne au Royaume de la Chine entreprise par les P. P. de la compagnie de Jesus ... tirées des commentaires du Père Matthieu Riccius par le Père Nicole Trigault nouvellement traduite en français. Lyon 1616.

Richardson 1722. Richardson, Jonathan (d. Ä. u. d. J.): An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy and France. London 1722.

Riebesell 1989. Riebesell, Christina: Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein »studiolo« für Künstler und Gelehrte. Weinheim 1989.

Riedel. Riedel, Manfred: Epoche, Epochenbewußtsein. In: Ritter 1971ff, Bd. 2 (1972), Sp. 596-599.

Riedel. Riedel, Manfred: Historischer, metaphysischer und transzendentaler Zeitbegriff. Zum Verhältnis von Geschichte und Chronologie im 18. Jahrhundert. In: Koselleck 1977a, S. 300-316.

Riegl 1893. Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.

Riegl 1894. Riegl, Alois: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Berlin 1894.

Riegl 1929 [1903]. Alois Riegl: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung (1903). Wiederabgedruckt in: Alois Riegl: Gesammelte Aufsätze. Augsburg, Wien 1929, S. 144-193.

Ripa 1970 [1593; 1603]. Ripa, Cesare: Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione. Rom 1593. Nachdruck der Ausgabe Rom 1603. Mit einer Einleitung von Erna Mandowsky. Hildesheim, New York 1970.

Ripa 1979 [1832]. Ripa, Matteo: Memoirs of Father Ripa during thirteen years residence at the court of Peking in the service of the Emperor of China. With An Account of the Fondation of the College for the Education of young Chinese at Naples. Selected and translated from the Italian by Fortunato Prandi. New York 1846. Nachdruck New York 1979. [Erste Ausg. 3 Bde. Neapel 1832.]

Ritter 1971ff. Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Unter Mitwirkung von mehr als 700 Fachgelehrten. [...] 13 Bde. Darmstadt 1971-2007.

Ritz 1972. Ritz, E.: Entfremdung. In: Ritter 1971ff., Bd. 2, Sp 509-525.

Rivosecchi 1982. Rivosecchi, Valerio: Esotismo in Roma barocca. Studi sul Padre Kircher. Rom 1982.

- Robert 1976.** Robert, Raymonde: Le Comte de Caylus et l'orient: La littérature aux prises avec le même et l'autre. In: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 154 (1976), S. 1825-1853.
- Robert 1985.** Robert, Paul: Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey. 9 Bde. Paris 1985.
- Robinson 1981.** Robinson, William W.: This Passion for Prints: Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century. In: Ackley, Clifford S.: Printmaking in the Age of Rembrandt. Boston 1981, S. xxvii-xlviii.
- Robson-Scott 1965.** Robson-Scott, William Douglas: The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste. Oxford 1965.
- Rocheblave 1889.** Rocheblave, Samuel: Essai sur le Comte de Caylus. L'Homme - l'Artiste - l'Antiquaire. Paris 1889.
- Rode 1928 [1788].** Rohe, August von: Beschreibung des Fürstlich Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz. Dessau 1788. Neubearbeitet und herausgegeben von Ludwig Grote. Dessau 1928.
- Röder/Holzhausen 1950.** Röder, Kurt u. Walter Holzhausen: Das indianische Lackkabinett des Kurfürsten Clemens August in Schloß Brühl. Tübingen 1950.
- Rogierus 1651.** Rogierus, Abraham: De Open-Deure Tot het Verborgten Heydendom ofte Waerachtigh vertoogh van het *Leven* ende *Zeden*, mitsgaders de *Religie*, ende *Gods-dienst* der *Bramines*, op de Chust *Chormandel*, ende de Landen daar ontrent: [...]. Leiden 1651.
- Roh 1948.** Roh, Franz: Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens. München 1948.
- Roh 1962.** Roh, Franz: Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei. München 1962.
- Roh 1962a.** Roh, Franz: »Entartete Kunst«. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962.
- Rohbeck 1987.** Rohbeck, Johannes: Die Fortschrittstheorie der Aufklärung. Französische und englische Geschichtsphilosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M., New York 1987.
- Roland Michel 1976.** Roland Michel, Marianne: Représentations de l'exotisme dans la peinture en France dans la première moitié du XVIIIe siècle. In: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 151 (1976), S. 1437-1457.
- Rom 2001.** Athanasius Kircher - Il Museo del Mondo. Catalogo a cura d'Eugenio Lo Sardo. Ausst. Kat. Rom, Palazzo Venezia 2001.
- Rosenberg 1962.** Rosenberg, Harold: The Tradition of the New. London 1962.
- Rosenblum 1967.** Rosenblum, Robert: Transformations in Late Eighteenth Century art. Princeton 1967.
- Rossi 1700.** Indice delle Stampe [...] Esistente nella Stampiera di Gio. Giacomo De'Rossi, e Domenico De'Rossi suo Erede apresso S. Maria della Pace. Rom 1700.
- Rossi 1724.** Indice delle Stampe [...] Esistenti nella Stampiera di Domenico De'Rossi erede di Gio. Giacomo Apresso Santa Maria della Pace in Roma. Rom 1724.
- Rothacker 1960.** Rothacker, Erich: Das Wort »Historismus«. In: Zeitschrift für deutsche Wortforschung 17, 1960, S. 3-6.
- Rothfuchs-Schulz 1980.** Rothfuchs-Schulz, Cornelia: Aspekte der Kunstethnologie. Beiträge zum Problem der Universalität von Kunst. Berlin 1980.
- Rotta 1986.** Rotta, Salvatore: Francesco Bianchini. In: Dizionario biografico degli italiani. Bd. 10. Rom 1968, S. 187-194.
- Rotterdam 1969.** De antieke wereld in de prentkunst. 1500-1700. Ausst. Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1969.
- Rötzer 1979.** Rötzer, Hans Gerd: Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Darmstadt 1979.
- Rousseau 1983 [1750, 1755].** Rousseau, Jean-Jacques: Schriften zur Kulturkritik. Über Kunst und Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755). Eingeleitet, übersetzt und herausgegeben von Kurt Weigand. 4. erw. Aufl. Hamburg 1983.
- Rubin 1984.** Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1984.
- Rubruk 1925.** Der Bericht des Franziskaners Wilhelm von Rubruk über seine Reise in das Innere Asiens in den Jahren 1253/1255. Erste vollst. Übers. aus dem Lateinischen. Hrsg. und bearb. von Hermann Herbst. Leipzig 1925.
- Rücker 1984.** Rücker, H.: Nationalliteratur. In: Ritter 1971ff., Bd. 6 (1984), Sp. 414-417.
- Rudolph 1976.** Rudolph, W.: Kulturanthropologie, empirische (cultural anthropology). In: Ritter 1971ff., Bd. 4 (1976), Sp. 1328-1332.
- Rüfner 1955.** Rüfner, Vinzenz: Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfer-tum. In: Philosophisches Jahrbuch der Görresgesellschaft 63 (1955), S. 248-291.
- Rump 1982.** Rump, Gerhard Charles (Hrsg.): Geschichte als Paradigma. Zur Reflexion des Historischen in der Kunst. Bonn 1982.
- Rüsen 1976.** Rüsen, Jörn: Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft. Stuttgart 1976.
- Rüsen 1976a.** Rüsen, Jörn: Für eine erneuerte Historik. Studien zur Theorie der Geschichtswissenschaft. Stuttgart 1976. [=Kultur und Gesellschaft, 1].
- Rüsen 1993.** Rüsen, Jörn: Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur. Frankfurt/M. 1993.

- Rüsen 1993a.** Rüsen, Jörn: »Moderne« und »Postmoderne« als Gesichtspunkte einer Geschichte der modernen Gesichtswissenschaft. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1993, S. 17-30.
- Ruskin 1994 [1851, 1853].** Ruskin, John: Steine von Venedig. Faksimile-Ausgabe [der deutschen Übersetzung von Hedwig Jahn, Dresden 1903-1906] in drei Bänden. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Kemp. Darmstadt 1994.
- Rykwert/Engel 1994.** Rykwert, Joseph u. Anne Engel [a cura di]: Leon Battista Alberti. Ausst. Kat. Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, Mantua 1994.
- Sachs 1971.** Sachs, Hannelore: Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1971.
- Said 1981.** Said, Edward G.: Orientalismus. Übersetzt von Liliane Weissberg. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981.
- Saint Girons 1990.** Saint Girons, Baldine: Esthétiques du XVIIIe siècle. Le modèle français. Paris 1990.
- Saisselin 1965.** Saisselin, R. G.: Taste in Eighteenth Century France. Critical Reflections on the Origins of Aesthetics or An Apology for Amateurs. Syracuse, New York 1965.
- Salerno 1965.** Salerno, Luigi: Museums and Collections. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 10 (1965), Sp. 377-399.
- Sandart 1675.** Sandart, Joachim von: L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau= Bild= und Mahlerey-Künste: [...]. Nürnberg 1675.
- Sandart 1680.** Sandart, Joachim von: Sculpturae veteris admiranda: sive delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum [...] consecrata a Joachimo de Sandart. Nürnberg 1680.
- Sandart 1925 [1675].** Joachim von Sandarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Herausgegeben und kommentiert von Dr. A. R. Peltzer. München 1925.
- Scalini 2001.** Scalini, Mario: Exotica in der mediceischen Kunstkammer. Bemerkungen zur Herkunftsfrage und zu ihrer einstigen Präsentation. In: Trenek, Helmut und Sabine Haag (Hrsg.): Exotika. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Die Beiträge des am 19. u. 20. Mai 2000 vom Kunsthistorischen Museum Wien veranstalteten Symposiums. Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 3, 2001, S. 129-144.
- Scarpa Sonino 1992.** Scarpa Sonino, Annalisa: Cabinet d'Amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX Secolo. Mailand 1992.
- Schadewaldt 1931.** Schadewaldt, Wolfgang: Begriff und Wesen der antiken Klassik. In: Jaeger 1931, S. 15-32.
- Schalk 1972.** Schalk, Fritz: Über Epoche und Historie. In: Diller, Hans u. Fritz Schalk: Studien zur Periodisierung und zum Epochenbegriff. Main, Wiesbaden 1972. [= Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Nr. 4], S. 12-38.
- Schawelka 1992.** Schawelka, Karl: Das Primitive als Kulturschock. Pablo Picasso. In: Wagner 1992, Bd. 1, S. 219-236.
- Schedel 1978 [1493].** Schedel, Hartmann: »Schedelsche Weltchronik«. Nachdruck der deutschen Ausgabe [Nürnberg] von 1493. Mit einem Nachwort von Rudolf Pörtner. Dortmund 1978.
- Scheicher 1979.** Scheicher, Elisabeth: Die Kunst und Wunderkammern der Habsburger. Wien, München, Zürich 1979.
- Schepers 1978.** Schepers, Wolfgang: Zu den Anfängen des Stilpluralismus im Landschaftsgarten und dessen theoretischer Begründung in Deutschland. In: Brix/Steinhauser 1978, S. 73-92.
- Schepers 1980.** Schepers, Wolfgang: Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779-1785. Worms 1980. [= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst. Bd. 2].
- Scheps u. a. 1999.** Scheps, Marc, Yilmaz Dziewior u. Barbara M. Thiemann (Hrsg.): Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart. Ausst. Kat. Museum Ludwig, Köln 1999.
- Schinkel 1862-1864.** Wolzogen, Alfred von (Hrsg.): Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. 4 Bde. Berlin 1862-1864.
- Schippers 1978.** Schippers, Heinrich: Natur. In: Brunner/Konze/Koselleck 1978, Bd. 4, S. 215-244.
- Schlaeger 1985.** Schlaeger, Jürgen: Die Robinsonade als frühbürgerliche »Eutopia«. In: Voßkamp 1985, Bd. 2, S. 279-298.
- Schlaffer 1975.** Schlaffer, Hannelore u. Heinz Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt/M. 1975.
- Schlobach 1978.** Schlobach, Jochen: Die klassisch-humanistische Zyklentheorie und ihre Anfechtung durch das Fortschrittsbewußtsein der französischen Frühaufklärung. In: Theorie der Geschichte 2. Historische Prozesse. München 1978, S. 127-142.
- Schlobach 1980.** Schlobach, Jochen: Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung. München 1980. [= Humanistische Bibliothek. Abhandlungen. Texte. Skripten, Reihe I, Bd. 7].
- Schlosser 1908.** Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908.
- Schlosser 1924.** Schlosser, Julius von: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924.
- Schlüsselwörter 1967.** Kultur und Zivilisation. Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien, herausgegeben vom Sprachwissenschaftlichen Colloquium (Bonn) [Johann Knobloch, Hugo Moser, Wolfgang Schmidt-Hidding, Mario Wandruszka, Leo Weisgerber, Margarete Woltner], Bd. 3. München 1967.

- Schmalenbach 1961.** Schmalenbach, Werner: Die Kunst der Primitiven als Anregung für die europäische Kunst bis 1900. Köln 1961.
- Schmalenbach 2001.** Schmalenbach, Werner: Frage nicht nach Namen! Wider den Unfug, in Schwarzafrika individuelle Künstler zu suchen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 19.7.2001, Nr. 165, S. 43.
- Schmalzriedt 1971.** Schmalzriedt, Egidius: Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungskliše. München 1971.
- Schmidt 1985.** Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750-1945. 2 Bde. [Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus; Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs.] Darmstadt 1985.
- Schmidt-Biggemann 1991.** Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Geschichte als absoluter Begriff. Der Lauf der neueren deutschen Philosophie. Frankfurt/M. 1991.
- Schmoll gen. Eisenwerth (1970) 1977.** Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Stilpluralismus statt Einheitszwang - Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. In: Hager/Knopp 1977, S. 9-19. [Zuerst veröffentlicht in: Gosebruch, Martin u. Lorenz Dittmann (Hrsg.): Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag. Köln 1970, S. 77-95.].
- Schnaase 1843-64.** Schnaase, Carl Julius Ferdinand: Geschichte der bildenden Künste. 7 Bde. Düsseldorf 1843-1864. 2. Aufl. 8 Bde. Düsseldorf 1865-1879.
- Schnapper 1988.** Schnapper, Antoine: Le géant, la licorne, la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. Bd. I, Histoire et histoire naturelle. Paris 1988.
- Schnapper 1994.** Schnapper, Antoine: Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. Paris 1994.
- Schneider 1987.** Schneider, Helmut: Von der Fabrikation des Exotischen zur Erfindung des Primitiven. In: Stuttgart 1987, S. 392-431.
- Schneider 1989.** Schneider, Norbert: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei in der frühen Neuzeit. Köln 1989.
- Scholtz 1973.** Scholtz, Gunter: »Historismus« als spekulative Geschichtsphilosophie: Christlieb Julius Braniß (1792-1873). Frankfurt/M. 1973.
- Scholtz 1974.** Scholtz, Gunter: Historismus. In: Ritter 1971ff., Bd. 3 (1974), Sp. 1141-1147.
- Schönberger 1987.** Schönberger, Angela: Die Staatsbauten des Tausendjährigen Reiches als vorprogrammierte Ruinen? Zu Albert Speers Ruinenwerttheorie. In: Idea. Werke - Theorien - Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 6 (1987), S. 97-107.
- Schott 1968.** Schott, Rüdiger: Das Geschichtsbewußtsein schriftloser Völker. In: Archiv für Begriffsgeschichte 12 (1968), S. 166-205.
- Schrade 1934.** Schrade, Hubert: Das deutsche Nationaldenkmal. München 1934.
- Schultz 1990.** Schultz, Eva: Notes on the history of collecting and of museums in the light of selected literature of the sixteenth to the eighteenth century. In: Journal of the History of Collections 2 (1990) 2, S. 205-218.
- Schulze 1994.** Schulze, Hagen: Staat und Nation in der europäischen Geschichte. München 1994.
- Schümmer 1955.** Schümmer, Franz: Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jhs. In: Archiv für Begriffsgeschichte 1, 1955, S. 120-141.
- Schuster 1995.** Schuster, Meinhard: Probleme des Beschreibens fremder Kulturen. In: Boehm/Pfotenhauer 1995, S. 617-631.
- Schütte 1981.** Schütte, Ulrich: "Als wenn eine ganze Ordnung da stünde ...". Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44 (1981), S. 15-37.
- Schütte 1989.** Schütte, Ulrich: Aufklärung, Empfindsamkeit und die Krise der Architektur um 1800. Zu den »Untersuchungen über den Charakter der Gebäude« von 1785. In: Idea. Werke - Theorien - Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 8 (1989), S. 57-74.
- Schweigger 1608.** Schweigger, Salomon: Ein neue Reyßbeschreibung auß Teutschland Nach Constantinopel vnd Jerusalem. 3 Bücher. Nürnberg 1608.
- Schweikhart 1993.** Schweikhart, Gunter: Zwischen Bewunderung und Ablehnung: Der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert. In: Kölner Jahrbuch 26 (1993), S. 27-47.
- Sckell 1819.** Sckell, Friedrich Ludwig von: Beiträge zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber von F. L. v. Sckell. München 1819.
- Scott 1885.** Scott, George Gilbert: Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future. London 1885.
- Sedlmayr 1985 [1948].** Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948. Ungekürzte Ausgabe nach der 10. Auflage 1983 der Originalausgabe. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1985.
- Seeba 1982.** Seeba, Hinrich C.: Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines »unhistorischen« Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982) [Sonderheft »Kultur, Geschichte und Verstehen«], S. 168-201.
- Seeba 1986.** Seeba, Hinrich C.: Zwischen Reichshistorik und Kunstgeschichte. Zur Geschichte eines Paradigmawechsels in der Geschichtsschreibung. In: Bödeker, Hans Erich, Georg G. Iggers, Jonathan B. Knudsen u. Peter H. Reill (Hrsg.): Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert. Göttingen 1986. [= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 81], S. 299-323.
- Seidel 1971.** Seidel, Ch.: Charakter. In: Ritter 1971ff., Bd. 1 (1971), Sp. 984-991.
- Sekler 1956.** Sekler, Eduard: Wren and his place in European Architecture. London 1956.

- Semper 1977 [1860, 1863].** Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd 1: Frankfurt 1860; Bd. 2: München 1863. Nachdruck Mittenwald 1977.
- Semper 1979.** Semper, Gottfried: Kleine Schriften. Hrsg. v. Hans u. Manfred Semper. Neudruck [der Ausg. Berlin, Stuttgart 1884] mit einem Nachwort von Friedrich Piel. Mittenwald 1979. [= Kunstwissenschaftliche Studententexte 7].
- Serlio 1537.** Serlio, Sebastiano: Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gliedifici, cioè, Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio, et Composito, con gli essempli dell'antiquità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio. Venedig 1537.
- Serlio 1545.** Il primo libro d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, nel quale con facile, & breue modo si tratta de' primi principij della Geometria. [...] [zusammen mit:] Il secondo libro di prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese [italienischer Text, mit franz. Übers. von Jean Martin]. Paris 1545.
- Serlio 1608.** Seb. Serlii Von der Architectur Fünff Bücher: Darinn die gantze lobliche vnd zierliche Bawkunst sampt den Grundlegungen vnd Aufzügen manigerley Gebäuwen, vollkomlich auß den Fundamenten gelehrt, vnd mit vielfeltigen Exemplen vnd Kunststucken, Antiquen vnd Neuwen, gantz deutlich erklert wirdt, wie auß des Authoris Vorred weitleunffiger zuvernehmen. Allen kunstlichen Handwercken, Bawherren, Werckmeistern, Steinmetzen, Bildhawern, Schreineren, Mahleren, vnd allen so sich des Circkels vnd Richtscheits gebrauchen, hoch dienstlich vnd nutzlich. Jetzundt zum ersten auß dem Italiänischen vnd Niederländischen, der Bawkunst liebhabern zu nutz, in die gemeine hocht-utsche Sprache, auff's fleissigst verwendet vnd vbergesetzt. Basel 1608.
- Serlio 1964.** Tytte l'opere d'architettura et prospetiva, di Sebastiano Serlio Bolognese, dove si mettono in disegno tytte le maniere di Edificij, e si trattano di quelle cose, che sono più necessarie à sapere gli Architetti. [...] Diviso in sette libri. [...] Venedig 1619. Nachdruck Ridgewood, N. J. 1964.
- Séroux d'Agincourt 1811-1823.** Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-Louis-Georges: Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e. 6 Bde. [Bde. 1-3 = Text, Bde. 4-6 = Tafeln]. Paris 1811-1823.
- Séroux d'Agincourt 1840.** Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-Louis-Georges: Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Architectur vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert. Gesammelt und zusammengestellt durch J. B. L. G. Séroux d'Agincourt nebst erläuterndem Texte. Berlin 1840.
- Sheehan 1994.** Sheehan, James J.: Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums. In: Grote 1994, S. 855-874.
- Simson 1936.** Simson, Otto G. von: Zur Genealogie der Welt. Apotheose im Barock. Straßburg 1936.
- Sitwell 1995.** Sitwell, Edith: Englische Exzentriker. Eine Galerie höchst merkwürdiger und bemerkenswerter Damen und Herren. Aus dem Englischen, mit einem Vorwort und einer Nachbemerkung von Kyra Stromberg. Berlin 1995. [= The English Eccentrics. London 1933, deutsch].
- Skelton 1985.** Skelton, Robert: Indian Artefacts in Early European Collecting. In: Impey/MacGregor 1985, S. 274-280.
- Skinner 1969.** Skinner, Quentin: Meaning and Understanding in the History of Ideas. In: History and Theory 8 (1969), S. 3-53.
- Sloterdijk 1990.** Sloterdijk, Peter: Weltmuseum und Weltausstellung: absolut museal. In: Jahresring 1990, 37, S. 183-202.
- Smith 1950.** Smith, Bernard: European Vision and the South Pacific. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 (1950), S. 65-100.
- Solis 1684.** Solis y Rivadeneira [Ribadeneira], Antonio de: Historia de la conquista de México, población y progressos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España, escriviala Don Antonio de Solis [...]. Madrid 1684.
- Solis 1704.** Solis y Rivadeneira [Ribadeneira], Antonio de: Histoire de la conquête du Mexique, ou de la Nouvelle Espagne. Par Hernan Cortez. Traduite de l'Espagnol de Dom Antoine de Solis [...]. 2 Bde. Paris 1704.
- Sontag 1989.** Sontag, Susan: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Frankfurt/M. 1989, S. 342-354.
- Spaemann 1986.** Spaemann, Robert: Ende der Modernität? In: Koslowski/Spaemann/Löw 1986, 19-40.
- Spanheim 1683.** [Spanheim, Ezekiel:] Les Césars de l'Empereur Julien, traduits du Grec, avec des Remarques & des Preuves illustrées par les Médailles, & autres anciens Monumens. Paris 1683.
- Spengler 1993.** Spengler, Tilman: Der Maler von Peking. Reinbek 1993.
- Spon 1673.** Spon, Jacob: Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon. Lyon 1673.
- Spon 1678-1680.** Spon, Jacob: Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait ès années 1675 et 1676 par J. Spon [...] et G. Wheler. 3 Bde. Lyon 1678-1680.
- Springer 1987.** Springer, Carolyn: The Marble Wilderness: Ruins and Representation in Italian Romanticism. 1775-1850. Cambridge 1987.
- Stafford 1984.** Stafford, Barbara Maria: Voyage into Substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account. Cambridge/Mass. 1984.
- Stagl 1980.** Stagl, Justin: Der wohl unterwiesene Passagier. Reisekunst und Gesellschaftsbeschreibung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In: Krasnobaev/Robel/Zeman 1980, S. 353-348.
- Stagl 1981.** Stagl, Julius: Die Beschreibung des Fremden in der Wissenschaft. In: Duerr, Hans Peter (Hrsg.): Der Wissenschaftler und das Irrationale. Frankfurt/M. 1981, Bd. 1, S. 273-295.

- Stagl 1983.** Stagl, Julius, unter Mitarbeit von Klaus Orda und Christel Kämpfer: Apodemiken. Eine rasonnierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Paderborn, München, Wien, Zürich 1983.
- Stagl 1985.** Stagl, Julius: Kulturanthropologie und Eurozentrismus. In: Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (Hrsg.): Objektivationen des Geistigen. Beiträge zur Kulturphilosophie. Berlin 1985, S. 145-169.
- Stagl 1986.** Stagl, Julius: Kulturanthropologie und Kultursoziologie: Ein Vergleich. In: Kultur und Gesellschaft. = Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 27 (1986), S. 75-91.
- Stahl 1975.** Stahl, Karl-Heinz: Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Frankfurt 1975.
- Stalker 1688.** Stalker, John: A Treatise of Japaning and Varnishing, Being a compleat Discovery of those Arts. With the best way of making all sorts of Varnish for Japan, Wood, Prints, or Pictures. The Method of Guilding, Burnishing, and Lackering, with the Art of Guilding, Separating, and Refining Metals, and of Painting Mezzo-Tinto-Prints. Also Rules for Counterfeiting Tortoise-Shell, and Marble, and for Staining or Dying Wood, Ivory, and Horn. Together with Above an Hundred distinct Patterns for Japan-work, in Imitation of the Indians, for Tables, Stands, Frames, Cabinets, Boxes, &c. Curiously Engraven on 24 large Copper-Plates. Oxford 1688.
- Stanitzek 1995.** Stanitzek, Georg: Systemtheorie? Anwenden? In: Brackert, Helmut u. Jörn Stückrath (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erweiterte Ausgabe. Reinbek 1995, S. 650-663.
- Stark 1880.** Stark, Carl Bernhard: Handbuch der Archäologie der Kunst. Erste Abtheilung. Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Leipzig 1880.
- Staunton 1797.** Staunton, Sir George: An authentic account of an embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China; including cursory observations made, and information obtained, in travelling through that ancient empire, and a small part of Chinese Tartary, together with a relation of the voyage undertaken on the occasion. [...] Taken chiefly from the papers of His Excellency, the Earl of Macartney. [...]. 2 Bde. London 1797.
- Staunton 1798-1799.** Staunton, Sir George: Voyage dans l'Intérieur de la Chine et en Tartarie, fait dans les Années 1792, 1793 et 1794, par Lord Macartney, Ambassadeur du Roi d'Angleterre auprès de l'Empereur de la Chine; Rédigé sur les Papiers de Lord Macartney, sur ceux du Commodore Erasme Gower, et des autres Personnes attachées à l'Ambassade [...]: Traduit de l'anglais, avec des Notes, Par J. Castéra. 5 Bde. 2. vermehrte Aufl. Paris An VII (1798-1799).
- Steckner 1994.** Steckner, Cornelius: Museen im Zeichen der Französischen Revolution: vom evolutionären zum revolutionären Museum. In: Grote 1994, S. 817-853.
- Steenblock 1991.** Steenblock, Volker: Transformationen des Historismus. München 1991.
- Stein 1984.** Stein, Gerd (Hrsg.): Die edlen Wilden. Die Verklärung von Indianern, Negern und Südseeinsulanern auf dem Hintergrund der kolonialen Greuel. Vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1984. [= Ethnoliterarische Lesebücher 1].
- Stein 1984a.** Stein, Gerd (Hrsg.): Exoten durchschauen Europa. Der Blick des Fremden als Stilmittel abendländischer Kulturkritik. Von den Persischen Briefen im 18. Jahrhundert bis zu den Papalagi-Reden des Südseehäuptlings Tuiavii im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1984. [= Ethnoliterarische Lesebücher 2].
- Stein 1984b.** Stein, Gerd (Hrsg.): Europamüdigkeit und Verwilderungswünsche. Der Reiz, in amerikanischen Urwäldern, auf Südseeinseln oder im Orient ein zivilisationsfernes Leben zu führen. Vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1984. [= Ethnoliterarische Lesebücher 3].
- Steinbacher 1976.** Steinbacher, Franz: Kultur. Begriff - Theorie - Funktion. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976.
- Steinwachs 1979.** Steinwachs, Burkhardt: Ende vom Anfang oder Anfang vom Ende der Kunst? Hegels Diktum im Verhältnis zur französischen Tradition der Wirkungsästhetik. In: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 46. Innsbruck 1979, S. 404-412.
- Steinwachs 1983.** Steinwachs, Burkhardt: Epistemologie und Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von »arts et sciences« im aufklärerischen und positivistischen Enzyklopädismus. In: Cerquolini, Bernard u. Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe. Frankfurt/M. 1983. S. 73-110.
- Steinwachs 1985.** Steinwachs, Burkhardt: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen. In: Gumbrecht, Hans Ulrich u. Ursula Link-Heer (Hrsg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Frankfurt/M. 1985, S. 312-324.
- Steinwachs 1986.** Steinwachs, Burkhardt: Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland. München 1986. [= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen Bd. 66].
- Stevens 1984.** Stevens, Mary Anne (Hrsg.): The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East. London 1984.
- Stevens Curl 1994.** Stevens Curl, James: Egyptomania. The Egyptian Revival: A Recurring Theme in the History of Taste. Manchester, New York 1994.
- Stieglitz 1834.** Stieglitz, Christian Ludwig: Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. 2 [Theile] Bde. Leipzig 1834.
- Stierle 1983.** Stierle, Karlheinz: Ästhetische Erfahrung im Zeitalter des historischen Bewußtseins. In: Oelmüller 1981-1983, Bd. 3 [Das Kunstwerk], 1983, S. 13-30.
- Stierle 1983a.** Stierle, Karlheinz: Die Absolutheit des ästhetischen und seine Geschichtlichkeit. Das Kunstwerk im Medium der Sprache. In: Oelmüller 1981-1983, Bd. 3 [Das Kunstwerk], 1983, S. 231-282.

- Stierle 1987.** Stierle, Karlheinz: Renaissance - Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 453-492.
- Straßburg 1992.** L'Art et les révolutions. XXVIIe congrès international d'histoire de l'Art. Actes. Straßburg 1989. 9 Bde. Straßburg 1992.
- Strätz/Zabel/Conze 1984.** Strätz, Hans-Wolfgang, Hermann Zabel u. Werner Conze (Einleitung): Säkularisation, Säkularisierung. In: Brunner/Conze/Koselleck 1972-1992, Bd. 5 (1984), S. 789-829.
- Strzygowski 1923.** Strzygowski, Josef: Die Krisis der Geisteswissenschaften. Vorgeführt am Beispiel der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch von Josef Strzygowski. Wien 1923.
- Strzygowski 1941.** Strzygowski, Josef: Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises. Eine grundlegende Auseinandersetzung über Wesen und Entwicklung des zehntausendjährigen Wahnes: Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung: vom Nordstandpunkt in die volksdeutsche Bewegung eingestellt. Wien, Leipzig 1941.
- Stuart/Revett 1762-1816.** Stuart, James u. Revett, Nicholas: The Antiquities of Athens, Measured and Delineated by James Stuart, F.R.S, and F.S.A, and Nicholas Revett, Painters and Architects. 4 Bde. London 1762-1816 [Bd. 1, 1762; Bd. 2, 1789; Bd. 3, 1794; Bd. 4, 1816].
- Stuebe 1979.** Stuebe, Isabel: The Life and Work of William Hodges. New York 1979.
- Stuffmann 1968.** Stuffmann, Margaret: Les tableaux de Pierre Crozat: Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire d'après décès inédit (1740). In: Gazette des Beaux-Arts 72 (1968), S. 11-143.
- Sturtevant 1976.** Sturtevant, William C.: First Visual Images of Native America. In: Chiapelli 1976, Bd. 1, S. 417-454.
- Stuttgart 1987.** Exotische Welten - Europäische Phantasien. Ausst.Kat. Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart 1987.
- Stuttgart 2001.** Höper, Corinna (Hrsg.): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2001.
- Sullivan 1949.** Sullivan, Michael: Sandart on Chinese Painting. In: Oriental Art 1 (1949) 4, S. 159-161.
- Sullivan 1973.** Sullivan, Michael: The Meeting of Eastern and Western Art. From the Sixteenth Century to the Present Day. London 1973.
- Sulzer 1967-70 [1792-1794].** Sulzer, Johann Georg[e]: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt [...]. Neue vermehrte zweyte Auflage [mit "Literarischen Zusätzen" von Friedrich von Blankenburg]. 5 Bde. Leipzig 1792-1794. Neudruck Hildesheim [Mit einer Einleitung von Giorgio Tonelli] 1967-70.
- Sutthoff 1990.** Sutthoff, Ludger J.: Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl. Diss. Saarbrücken 1989. Münster 1990. [Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 31].
- Sutthoff 1992.** Sutthoff, Ludger J.: Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl. In: Straßburg 1992, Bd. 6 [Section 6. Survivances et réveils de l'architecture gothique], S. 109-126.
- Sweetman 1988.** Sweetman, John: The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture (1500-1920). Cambridge 1988.
- Syndram 1989.** Syndram, Dirk: Das Erbe der Pharaonen: Zur Ikonographie Ägyptens in Europa. In: Berlin 1989, S. 18-57.
- Syndram 1989a.** Syndram, Karl Ulrich: Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Berlin 1989, S. 324-341.
- Syndram 1990.** Syndram, Dirk: Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus um 1800. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1990. [= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 104].
- Szambien 1982.** Szambien, Werner: Durand and the continuity of tradition. In: Middleton, Robin (Hrsg.): The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture. London 1982, S. 18-33.
- Szambien 1984.** Szambien, Werner: Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834. Paris 1984.
- Szambien 1986.** Szambien, Werner: Les origines du Musée d'architecture en France. In: Gazette des Beaux-Arts 1986, 10, S. 135-140.
- Szambien 1986.** Szambien, Werner: Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800. Paris 1986.
- Szambien 1994.** Szambien, Werner: Die Architekturgalerie. In: Köln 1994, S. 242-246.
- Szondi 1991.** Szondi, Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Frankfurt/M. 1991.
- Tagliaferri u. a. 1994.** Tagliaferri, Maria Cristina, Stefano Tomassini u. Sandra Tugnoli Pattaro: Ulisse Aldrovandi als Sammler: Das Sammeln als Gelehrsamkeit oder als Methode wissenschaftlichen Forschens? In: Grote 1994, S. 265-282.
- Taticchi 1968.** Taticchi, Rita: Treatises. The Eastern World. Islam. In: Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London, Bd. 14 (1968), Sp. 311-312.
- Tavernier 1676.** Tavernier, Jean-Baptiste: Les six Voyages de Jean-Baptiste Tavernier, [...] qu'il a fait en Turquie, en Perse et aux Indes. 2 Bde. Paris 1676.
- Tavernor 1994.** Tavernor, Robert: Concinnitas, o la formulazione della bellezza. In: Rykwert/Engel 1994, S. 300-315.

- Taylor 1938.** Taylor (Wirth), Irmgard: Kultur, Aufklärung, Bildung, Humanität und verwandte Begriffe bei Herder. Gießen 1938.
- Taylor 1989.** Taylor, Charles: Sources of the Self. Cambridge/Mass. 1989.
- Taylor 1993.** Taylor, Charles: Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung. Mit Kommentaren von Amy Gutman (Hg.), Steven C. Rockefeller, Mial Walzer, Susan Wolf. Mit einem Beitrag von Jürgen Habermas. Frankfurt/M. 1993.
- Teniers 1660.** Teniers, David: Davidis Teniers Antverpiensis, pictoris et a cubuculis Ser. Principis Leopoldo giul. Archiduci, et Johannis Austriaco Theatrum Pictorium. Brüssel 1660.
- Teti 1642.** Teti, Girolamo [Tetius, Hieronymus]: Aedes Barberinae ad Quirinalem a comite Hieronymo Tetio Pervsino descriptae. Rom 1642.
- Theile 1955.** Theile, Albert: Die Kunst der außereuropäischen Völker. 3 Bde. Hamburg 1955.
- Thevenot 1684.** Thevenot, J.: Voyages de Mr de Thevenot contenant la relation de l'Indostan. Paris 1684.
- Thevet 1558.** Thevet, André: Les singularitez de la France Antarctique autrement nommée Amérique. Paris 1558.
- Thevet 1575.** Thevet, André: La Cosmographie universelle d'André Thevet, [...] illustrée de diverses figures des choses plus remarquables vuës par l'auteur [...]. 4 Bde in 2 Bdn. Paris 1575.
- Thevet 1584.** Thevet, André: Pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins, et payens recueillez de leurs tableaux, livres, medailles antiques et modernes. Paris 1584.
- Theye 1985.** Theye, Thomas (Hrsg.): Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung. Reinbek 1985.
- Thielke 1935.** Thielke, Karl L.F.: Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Halle 1935.
- Thomassin 1695.** Thomassin, Simon: Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues, et autres ornemens de Versailles tels, qu'ils se voyent à présent dans le château et parc, gravé d'après les originaux par Simon Thomassin, [...] le tout en quatre langues: françois, latin, italien et flaman. Amsterdam 1695.
- Thomsen 1938.** Thomsen, Thomas: Albert Eckhout, ein niederländischer Maler, und sein Gönner, Moritz der Brasilianer: Ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert. Kopenhagen 1938.
- Thomsen 1942.** Thomsen, Thomas: Kineseriets tid og de danske Kinafarter. In: Fra Nationalmuseets Arbejdsmark. Kopenhagen 1952, S. 59-78.
- Thornton/Dorey 1992.** Thornton, Peter u. Helen Dorey: Sir John Soane. The architect as collector. 1753-1837. New York 1992.
- Till/Prussat 2001.** Till, Wolfgang u. Margit Prussat (Hrsg.): »Neger im Louvre«. Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst. Dresden 2001.
- Timm 1991.** Timm, Regine: Kunstbeschreibung und Illustration in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Ganz u.a. 1991, S.335-357.
- Tintelnot 1939.** Tintelnot, Hans: Barocktheater und barocke Kunst. Berlin 1939.
- Todorov 1985.** Todorov, Tzvetan: Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen. Übers. v. Wilfried Böhringer. Frankfurt/M. 1985.
- Todorov 1989.** Todorov, Tzvetan: Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine. Paris 1989.
- Treue 1957.** Kunstraub. Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden. Düsseldorf 1957.
- Troeltsch 1961.** Troeltsch, Ernst. Der Historismus und seine Probleme. Tübingen 1922. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Neudruck Aachen 1961.
- Trousseau 1985.** Trousson, Raymond: Utopie, Geschichte, Fortschritt: Das *Jahr 2440*. In: Voßkamp 1985, S. 15-23.
- Truman 1982.** Truman, Charles: The Sèvres Egyptian Service. 1810-1812. London 1982.
- Tscharner 1939.** Tscharner, Eduard Horst von: China in der deutschen Dichtung bis zur Klassik. München 1939.
- Ulrichs 2003.** Ulrichs, Friederike: Johan Nieuwhofs Blick auf China (1655–1657). Die Kupferstiche in seinem China-buch und ihre Wirkung auf den Verleger Jacob van Meurs. Wiesbaden 2003. [=Sinologica Coloniensa 21].
- Universum der Kunst.** Hrsg. v. André Malraux u. André Parrot. 24 Bde. München 1961-76.
- Valentini 1714 [1704].** Valentini, Michael Bernhard: D. Valentini Schau Bühne oder Natur= und Materialienkammer, Auch Ost= Indianische Send=Schreiben und Rapporten. Musaeum Museorum oder vollständige Schau Bühne aller Materialien und Specereyen, Nebst deren Natürlichen Beschreibung, *Election*, Nutzen und Gebrauch, Aus andern Material= Kunst= und Naturalien= Kammern, Oost= und West= Indischen Reiß= Beschreibungen, *Curiosen Zeit=* und Tag= Registern, Natur= und Artzney= Kundigern, wie auch selbst= eigenen Erfahrung, Zum Vorschub Der Studirenden Jugend, Materialisten, Apothecker, und deren *Visitatoren*, wie auch anderer Künstler, als Jubelirer, Mahler, Färber, u. s. w. also verfasst, und Mit etlich hundert sauberen Kupfferstücken Unter Augen geleyet, Von D. Michael Bernhard Valentini [...]. Zweyte Edition. Frankfurt 1714. [1. Aufl. Frankfurt 1704].
- Vasari 1550.** Vasari, Giorgio: Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, de Cimabue insino a' tempi nostri. Florenz 1550. [2. Aufl. unter dem Titel: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori (...) di nuovo ampliate (...) co' ritratti loro. Florenz 1568]
- Vasari 1832-1849.** Vasari, Giorgio: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrsg. von Ludwig Schorn (Bd. 3-6) und Ernst Förster (Bd. 1; 2. 1,2; 3. 1,2; 4-6). Stuttgart, Tübingen 1832-1849.
- Vasari 1904-1927.** Vasari, Giorgio: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausgegeben von A. Gottschewski u. G. Gronau. 7 Bde. Straßburg 1904-1927.
- Vasari 1911.** Frey, Karl (Hrsg.): Scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino. Mit kritischem Apparate herausgegeben von Dr. Karl Frey. Bd. 1. München 1911.

- Vaudoyer 1911.** Vaudoyer, Jean-Louis: L'Orientalisme en Europe au 18^e siècle. In: Gazette des Beaux-Arts 53 (1911) 2, S. 89-102.
- Vaughan/Cachin 1990.** Vaughan, William: Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Bd. 1: 1780-1850. Vom Klassizismus zum Biedermeier; Cachin, Françoise (In Zusammenarbeit mit Geneviève Lacambre, Rodolphe Rapetti, Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingeot, Philippe Néagu, Françoise Heilbrun, Marc Bascou, Philippe Thiébaud, Caroline Mathieu u. Georges Vigne): Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Bd. 2: 1850-1905. Realismus - Impressionismus - Jugendstil. Freiburg, Basel Wien 1990.
- Venedig 1980.** The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. La Biennale di Venezia. London 1980.
- Veser 1995.** Veser, Thomas: Schätze der Menschheit. Kulturdenkmäler und Naturparadiese unter dem Schutz der UNESCO. Hrsg. v. Monika Thaler. München 1995.
- Vico 1548.** Vico, Enea: Le Imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi. Venedig 1548.
- Vico 1550.** Vico, Enea: Ex antiquis cameorum et gemmae delineata. 1550.
- Vico 1555.** Vico, Enea: Discorsi sopra le medaglie de gli antichi. Venedig 1555.
- Villalpando 1596-1604.** Villalpando, Juan Bautista u. Jerónimo Prado: In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani Commentariis et imaginibus illustratus. 3 Bde. Rom 1596-1604.
- Villani 1896 [um 1404].** Schlosser, Julius von (Hrsg.): Filippo Villanis Lob der florentinischen Maler. [Auszug aus: Villani, Filippo: De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus. Florenz 1404.] In: Schlosser, Julius von: Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896. [= Sonder-Ausgabe aus Eitelberger-Ilgs Quellenschriften], S. 370-371.
- Vitruv 1991.** Vitruv[ius] Pollio, Marcus: De Architectura Libri Decem - Zehn Bücher über die Architectur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Kurt Fensterbusch. Darmstadt [1964] ⁵1991. [= Bibliothek klassischer Texte].
- Volbehr 1909.** Volbehr, Theodor: Das »Theatrum Quicchebergicum«. Ein Museumstraum der Renaissance. In: Museumskunde 5 (1909), S. 201-208.
- Volkelt 1913.** Volkelt, Johannes: Der Begriff des Stils. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 8, Stuttgart 1913, S. 217-.
- Volkman 1962.** Volkman, Ludwig: Bilderschriften der Renaissance. Neudruck d. Ausg. Leipzig 1923. Leipzig 1962.
- Voltaire 1885 [(1751) 1766].** Voltaire, François Marie: Das Zeitalter Ludwigs XIV. Deutsch von Robert Habs. 2 Bde. Leipzig 1885.
- Voltaire 1990 [1756].** Voltaire, François Marie: Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII. Hrsg. von René Pomeau. 2 Bde. Paris 1990. [= Classiques Garnier].
- Voss 1972.** Voss, Jürgen: Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. München 1972. [= Veröffentlichungen des historischen Instituts der Universität Mannheim Bd. 3.].
- Voßkamp 1983.** Voßkamp, Wilhelm: Literaturgeschichte als Funktionsgeschichte der Literatur (am Beispiel der frühneuzeitlichen Utopie). In: Cramer, Thomas (Hrsg.): Literatur und Sprache im historischen Prozeß. Vorträge des Deutschen Germanistentages Aachen 1982. Tübingen 1983. Bd. 1: Literatur, S. 32-54.
- Voßkamp 1985.** Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. 3 Bde. Frankfurt/M. 1985.
- Voßkamp 1987.** Voßkamp, Wilhelm: Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 493-514; und ders.: Europäische Literatur und nationalgeschichtliche Funktion - Eine Replik auf H. R. Jaub. In: Herzog/Koselleck 1987, S. 587-589.
- Voßkamp 1993.** Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Stuttgart 1993. [= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 13]
- Vries 1682.** Vries, Simon de: Curieuse Aenmerckingen der bysonderste Oost en West-Indische verwonderens waerdige Dingen. Utrecht 1682.
- Waetzoldt 1915.** Waetzoldt, Wilhelm: Der Begriff des »Barbarischen«. In: Künste und Künstler 13 (1915), S. 437-441.
- Waetzoldt 1921-24.** Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. 2 Bde. Leipzig 1921-24.
- Waetzoldt 1977.** Waetzoldt, Stephan (Hrsg.): Bibliographie zur Architektur im 19. Jahrhundert. Die Aufsätze in den deutschsprachigen Architekturzeitschriften 1789-1918. 8 Bde. Nendeln 1977.
- Wagner 1965.** Wagner, Fritz: Der Historiker und die Weltgeschichte. Freiburg/Br., München 1965.
- Wagner 1989.** Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelmischen Ära. Tübingen 1989. [= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte. Hrsg. v. Ulrich Hausmann u. Klaus Schwager. Bd. 9.].
- Wagner 1991.** Wagner, Monika (Hrsg.): in Zusammenarbeit mit Franz-Joachim Verspohl u. Hubertus Gaßner: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. 2 Bde. Reinbek 1991.
- Wagner 1991a.** Wagner, Monika: Das Problem der Moderne. In: Wagner 1991, Bd. 1, S. 15-29.
- Wagner-Rieger 1969.** Wagner-Rieger, Renate: Die Wiener Ringsstraße - Bild einer Epoche. 2 Bde. Wien 1969.
- Wagner-Rieger 1975.** Wagner-Rieger, Renate u. Walter Krause: Historismus und Schloßbau. München 1975. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 28].
- Walpole 1903-1925.** Toynbee, Paget (Hrsg.): The Letters of Horace Walpole, fourth Earl of Orford. 19 Bde. Oxford 1903-1925.

- Walpole 1994 [1780; 1800].** Walpole, Horace: Über die englische Gartenkunst. [= The History of the Modern Taste of Gardening. (1780)] Übersetzt von August Wilhelm Schlegel (1800). Hrsg. v. Frank Maier-Solgg. Heidelberg 1994 [Zur Textgeschichte siehe Dobai 1974-1977, Bd. 2, S. 285].
- Walter 1988.** Walter, Bernhard: Rückführung von Kulturgut im internationalen Recht. Bremen 1988.
- Walzel 1910.** Walzel, Oskar: Das Prometheusymbol von Shaftesbury bis Goethe. Leipzig, Berlin 1910.
- Warburg 1988.** Warburg, Aby: Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von U. Raulff. Berlin 1988
- Warncke 1987.** Warncke, Carsten Peter: Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1987. [= Wolfenbütteler Forschungen. Hrsg. v. der Herzog August Bibliothek. Bd. 33.].
- Warning 1975.** Warning, Rainer u. a. (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. München 1975.
- Warning 1987.** Warning, Rainer: Zur Hermeneutik des Klassischen. In: Bockhold 1987, S. 77-97.
- Warning 1993.** Warning, Rainer: Zur Archäologie von Klassiken. In: Voßkamp 1993, S. 446-465.
- Warnke 1970.** Warnke, Martin (Hrsg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970.
- Warnke 1973.** Warnke, Martin (Hrsg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973
- Warnke 1988.** Warnke, Martin: Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte. In: Belting u.a. 1988, S. 19-44.
- Wartburg 1967.** Wartburg, Walther von: Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes [...]. 6. Band / II. Teil. Basel 1967.
- Waskönig 1978.** Waskönig, Dagmar: Konstruktionen eines zeitgemäßen Stils zu Beginn der Industrialisierung in Deutschland. Historisches Denken in H. Hübschs Theorie des Rundbogenstils (1828). In: Brix/Steinhauser 1978, S. 93-105.
- Wasserman 1965.** Wasserman, Earl R. (Hrsg.): Aspects of the Eighteenth Century. Baltimore 1965.
- Watelet 1972 [1792].** Watelet, Claude-Henri u. P.-C. Lévesque: Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. Paris 1792. Nachdruck Genf 1972.
- Watelet/Lévesque 1972 [1792].** Watelet, Claude-Henri u. Pierre-Charles Lévesque: Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. 5 Bde. Paris 1792. Nachdruck Genf 1972.
- Watkin 1968.** Watkin, David: Thomas Hope 1769-1831 and the Neo-Classical Idea. London 1968.
- Watzdorf 1962.** Watzdorf, Erna von: Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des deutschen Barock. 2 Bde. Berlin 1962.
- Weber 1994.** Weber, Wolfgang: Zur Bedeutung des Antiquarianismus für die Entwicklung der modernen Geschichtswissenschaft. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 120-135.
- Wegner 1983.** Wegner, Reinhard: Der Exotismus-Streit in Deutschland. Zur Auseinandersetzung mit *primitiven* Formen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M., Bern, New York 1983. [= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 27.].
- Wehler 1973.** Wehler, Hans Ulrich: Geschichte als Historische Sozialwissenschaft. Frankfurt/M. 1973.
- Weidenfeld 1987.** Weidenfeld, Werner (Hrsg.): Das Geschichtsbewußtsein der Deutschen. Materialien zur Spurensicherung einer Nation. Köln 1987.
- Weidlé 1962.** Weidlé, Wladimir: Über die kunstgeschichtlichen Begriffe »Stil« und »Sprache«. In: Festschrift für Hans Sedlmayr. München 1962, S. 102-115.
- Weightman 1973.** Weightman, John: The Concept of the Avant-Garde. Explorations in Modernism. Bradford 1973.
- Weingart 1972.** Weingart, Peter (Hrsg.): Wissenschaftssoziologie 1. Wissenschaftliche Entwicklung als sozialer Prozeß. Frankfurt /M. 1972.
- Weisbach 1947.** Weisbach, Werner: Vom Geschmack und seinen Wandlungen. Basel 1947.
- Weiss 1992.** Weiss, Allen S.: Wer sind die Magier der Erde? Kritik der Ausstellung »Les Magiciens de la Terre« (Paris 1989). In: Bianchi 1992, S. 202-207.
- Weißhaupt 1979.** Weißhaupt, Winfried: Europa sieht sich mit fremdem Blick. Werke nach dem Schema der »Lettres persanes« in der europäischen, insbesondere der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. 2 Bde. [Bd. 2,1;2]. Frankfurt/M., Bern, Las Vegas. 1979. [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Literatur und Germanistik. Bd. 279].
- Weitmann 1989.** Weitmann, Pascal: Die Problematik des Klassischen als Norm und Stilbegriff. In: Antike und Abendland 35 (1989), S. 150-186.
- Wellek 1965.** Wellek, René: The Term and Concept of »Classicism« in Literary History. In: Wasserman 1965, S. 105-128.
- Wellmer 1985.** Wellmer, Albrecht: Kunst und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. [Vortrag aus Anlaß des fünfundsiebzigjährigen Bestehens des Deutschen Werkbundes in München, 10.10.1982]. In: Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt/M. 1985, S. 115-134.
- Welsch 1986.** Welsch, Wolfgang: Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie. In: Koslowski/Spaemann/Löw 1986, S. 237-257.
- Welsch 1987.** Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1987.
- Welsch 1988.** Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988.
- Welsch 1988a.** Welsch, Wolfgang: Einleitung. In: Welsch 1988, S. 1-43.

- Welzel 1931.** Welzel, Hans: Die kulturphilosophischen Grundlagen der Naturrechtslehre Samuel Pufendorfs und ihre kulturhistorische Bedeutung. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 9 (1931), S. 585-606.
- Werber 1992.** Werber, Niels: Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation. Opladen 1992.
- Wescher 1978.** Wescher, Paul: Kunstraub unter Napoleon. Berlin 1978².
- Westfall 1969.** Westfall, Carol William: Painting and the Liberal Arts: Alberti's View. In: Journal of the History of Ideas 30 (1969), S. 487-506.
- WHC-Guidelines 1996.** United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation. Intergovernmental Committee for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage: Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. Revidierte Fassung, Stand: Februar 1996.
- Wheler 1682.** Wheler [Wheeler], George: A Journey into Greece, by George Wheler Esq., in Company of Dr. Spon of Lyons [...] With Variety of Sculptures. London 1682.
- White 1986 [engl. 1978].** White, Hayden: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Einführung von Reinhart Koselleck. Stuttgart 1986. [= Sprache und Geschichte, Bd. 10].
- White 1990 [engl. 1987].** White, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt/M. 1990.
- White 1991 [engl. 1973].** White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Aus dem Amerikanischen von Peter Kohlhaas Frankfurt/M. 1991.
- Whitford 1977.** Whitford, Frank.: Japanese Prints and Western Painters. London 1977.
- Wichmann 1972.** Wichmann, Siegfried: Bildnisse außereuropäischer Völker in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In: München 1972, S. 28-35.
- Wiebenson 1969.** Wiebenson, Dora: Sources of Greek Revival Architecture. London 1969.
- Wiebenson 1978.** Wiebenson, Dora: The Picturesque Garden in France. Princeton 1978.
- Wiedemann 1993.** Wiedemann, Conrad: Deutsche Klassik und nationale Identität. Eine Revision der Sonderwegs-Frage. In: Voßkamp 1993, S. 541-569.
- Wiemers 1989.** Wiemers, Michael: Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento. Eine Stellungnahme zur bisherigen Forschung. In: Harprath/Wrede 1989, S. 39-60.
- Wien 1985.** Europa und die Kunst des Islam. 15. bis 18. Jahrhundert. Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien 1983. Wien, Köln, Graz 1985.
- Wien 1986.** Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt. Eine Ausstellung anlässlich des 500. Jahrestages der Entdeckung Amerikas. Künstlerhaus Wien, Nationalgalerie Budapest, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln; 1986-1987. Wien 1986.
- Wien 1994.** Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst. 1730-1930. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Musée du Louvre, Paris; National Gallery of Kanada, Ottawa. Wien 1994.
- Wieseltier 1995.** Wieseltier, Leon: Against Identity: Wider das Identitätsgetue. In: Die Zeit 8 (17.2.1995), S. 57-58.
- Wiesinger 1973.** Wiesinger, Liselotte: Die Anfänge der Jesuitenmission und die Anpassungsmethode des Matteo Ricci. In: Berlin 1973, S. 12-17.
- Wiesner 1977.** Wiesner, Ulrich: Die Geschichte der Abteilung Asien. In: Goepper, Roger, Dieter Kuhn u. Ulrich Wiesner: Zur Kunstgeschichte Asiens. 50 Jahre Lehre und Forschung an der Universität zu Köln. Wiesbaden 1977.
- Willey 1985.** Willey, Gordon R.: Das Alte Amerika. Berlin 1985. [= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 19].
- Williams 1972.** Williams, Raymond: Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. Studien zur historischen Semantik von »Kultur«. München 1972.
- Winckelmann 1815.** Winckelmann's Werke. Herausgegeben von Heinrich Meyer und Johann Schulze. 7 Bde. Dresden 1815.
- Winckelmann 1952-1957.** Johann Joachim Winckelmann: Briefe. In Verbindung mit Hans Diepolder, herausgegeben von Walter Rehm. 4 Bde. Berlin 1952-1957.
- Winckelmann 1964 [1764].** Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. Vollständige Ausgabe. [Nach der Ausgabe Dresden 1764]. Herausgegeben von Wilhelm Senff. Weimar 1964.
- Winckelmann 1964 [1766].** Winckelmann, Johann Joachim: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766. Nachdruck Baden-Baden 1964.
- Winckelmann 1966 [1767].** Winckelmann, Johann Joachim: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1767. Nachdruck Baden-Baden 1966.
- Winckelmann 1969 [1755; 1756].** Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung. [Nach der zweiten, vermehrten Auflage. Dresden, Leipzig 1756]. Hrsg. v. Ludwig Uhlig. Stuttgart 1969.
- Wind 1980.** Wind, Edgar: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik. (1931). In: Wuttke 1980, S. 401-417.
- Wittkau 1992.** Wittkau, Annette: Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems. Diss. Hannover 1989. Göttingen 1992.
- Wittkower 1942.** Wittkower, Rudolf: Die Wunder des Ostens: Ein Beitrag zur Geschichte der Ungeheuer. In: Wittkower 1984, S. 87-150. [Journal of the Warburg and Courtauld Institute 5, 1942].

- Wittkower 1957.** Wittkower, Rudolf: Marco Polo und die Bildtradition der »Wunder des Ostens«. In: Wittkower 1984, S. 151-179. [Oriente Poliano, Rom 1957].
- Wittkower 1965.** Wittkower, Rudolf: Imitation, Eclecticism, and Genius. In: Wassermann 1965, S. 143-161.
- Wittkower 1966.** Wittkower, Rudolf: Orient und Okzident: Das Problem kultureller Wechselbeziehungen. In: Wittkower 1984, S. 9-20. [East-West in Art, Bloomington/Indiana, London 1966].
- Wittkower 1972.** Wittkower, Rudolf: Hieroglyphen in der Frührenaissance. In: Wittkower 1984, S. 218-245. [Development in the Early Renaissance (Hrsg. v. Levy), Albany, New York 1972].
- Wittkower 1974.** Wittkower, Rudolf: Gothic Versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth Century Italy. New York 1974.
- Wittkower 1984.** Wittkower, Rudolf: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance. Köln 1984. [Allegory and the migration of symbols. London 1977].
- Wittkower 1984a.** Wittkower, Rudolf: Palladio and English Palladianism. London ²1984.
- Wittkower 1990.** Wittkower, Rudolf: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus. München ²1990.
- Wolfenbüttel 1976.** Die neue Welt in den Schätzen einer alten europäischen Bibliothek. Ausst. Kat. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1976.
- Wölfflin 1915.** Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.
- Wood 1753.** Wood, Robert: The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor in the Desart. London 1753.
- Wood 1757.** Wood, Robert: The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coclosyria. London 1757.
- Wood 1819.** Wood, Robert: Les Ruines de Palmyre. Autrement dite Tedmor au Désert. Préface par Robert Wood. Paris 1819.
- Wrede 1993.** Wrede, Henning: Antikenstudium und Antikenaufstellung in der Renaissance. In: Kölner Jahrbuch 26 (1993), S. 11-25.
- Wrede 1994.** Wrede, Henning: Die Entstehung der Archäologie und das Einsetzen der neuzeitlichen Geschichtsbetrachtung. In: Küttler/Rüsen/Schulin 1994, S. 95-119.
- Wren 1965 [1750].** Wren, Christopher d. J.: Parentalia, or Memoirs of the Family of the Wrens, viz. of Mathew, Bishop of Ely, Christopher, Dean of Windsor, &c., but chiefly of Sir Christopher Wren [...], compiled by his son Christopher; now published by his grandson, Stephen Wren [...]. London 1750. Nachdruck Farnborough 1965.
- Wright 1767.** Wright, William: Grottesque Architecture, or Rural Amusement; Consisting of Plans, Elevations and Sections for Huts, Retreats, Summer and Winter Hermitages, Terminaries, Chinese, Gothic and Natural Grottoes, Cascades, Baths, Mosques, Moresque Pavilions, Grottesque and Rustic Seats, Greenhouses etc., many of which may be executed with Flints, Irregular Stones, Rude Branches, and Roots of Trees. London 1767.
- Wunberg 1971.** Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Frankfurt/M. 1971.
- Wuthenow 1983.** Wuthenow, Ralph-Rainer: Die erfahrene Welt. Europäische Reiseliteratur im Zeitalter der Aufklärung. Frankfurt/M. 1983.
- Wuthenow 1985.** Wuthenow, Ralph Rainer: Inselglück. Reise und Utopie in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts. In: Voßkamp 1985, Bd. 2, S. 320-335.
- Wuttke 1980.** Wuttke, Dieter (Hrsg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise. 2., verb. u. bibliographisch ergänzte Aufl. Baden-Baden 1980.
- Wuttke 1980a.** Wuttke, Dieter: Nachwort. In: Wuttke 1980, S. 601-638.
- Yamada 1935.** Yamada, Chisaburō: Die Chinamode des Spätbarock. Berlin 1935.
- Yates 1964.** Yates, Frances Amelia: Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. Chicago 1964.
- Yates 1966.** Yates, Frances Amelia: The art of memory. London 1966.
- Young 1978.** Young, David: Montesquieu's View of Despotism and His Use of Travel Literature. In: Review of Politics 40 (1978), S. 149-182.
- Zacharias 1990.** Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990.
- Zander-Seidel 1980.** Zander-Seidel, Jutta: Kunstrezeption und Selbstverständnis. Eine Untersuchung zur Architektur der Neurenaissance in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Erlangen 1980. [= Erlanger Studien (Hrsg. v. Detlef Bernd Leistner u. Dietmar Peschel), Bd. 28].
- Zerner 1976.** Zerner, Henri: Alois Riegl: Art, Value and Historicism. In: Daedalus 105, Winter 1976, S. 177-188.
- Zijlmans 1995.** Zijlmans, Kitty: Kunstgeschichte als Systemtheorie. In: Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 251-277.
- Zimmermann 1989.** Zimmermann, Reinhard: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form. Wiesbaden 1989.
- Zinser 1982.** Zinser, Hartmut: Cuzco und Rom. In: Kohl 1982, S. 183-185.