

## Time goes by ... so slowly: Zyklische Zeitmodelle zu Beginn der Kunstgeschichte\*

Zyklische Zeitkonzeptionen stellen die Geschichte in den Dienst ihrer Fortschreibung. Sie erlauben die Schaffung von Neuem anhand der Aktualisierung der Vergangenheit. Im Bereich der Natur- und Wirtschaftsgeschichte, ebenso wie zur Beschreibung kulturhistorischer Abläufe sind zyklische Modelle häufig. Dahinter steht zunächst die Prämisse eines gesellschaftlichen Prozessen zugrunde liegenden, periodisch wiederkehrenden Kreislaufs. Dieses Schema speist sich aus evidenten (beobachtbaren) Analogien zu Abläufen in der Natur, die bereits in der Antike, etwa bei Aristoteles und Seneca, im Detail entwickelt waren, etwa dem Lauf der Jahreszeiten und der Entwicklung des menschlichen Organismus. Im 18. Jahrhundert, als die Suche nach den Ordnungsprinzipien historischer und gesellschaftlicher Prozesse die radikalindividualistischen Ansätze der Frühaufklärung zu überdecken begann, wurde die quasi-naturrechtliche Legitimierung gesellschaftlicher Prinzipien durch die Übertragung biologistischer Modelle bereitwillig aufgegriffen: »Les empires, ainsi que les hommes, doivent croître, déperir et s'éteindre«, formuliert dies d'Alembert. David Hume schreibt von »the mortality of this fabric of the world [that] must [...], as well as each individual form it contains, have its infancy, youth, manhood and old age.«<sup>1</sup>

Die zweite Prämisse, die bei der Anwendung des zyklischen Modells auf die Kulturgeschichte notwendig wird, geht von einer weiteren Analogie aus: dass nämlich gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Blütezeiten einen dem jeweiligen Entwicklungsstand entsprechenden Ausdruck in Kunst und Literatur finden. Dies ist als bloße Parallele oder Wechselbeziehung denkbar. Eine weiter gehende Erklärung versuchte die metaphysische Kulturgeschichte Giovanni Battista Vicos zu geben. Entgegen dem aufklärerischen Rationalismus der Geschichtskonzeptionen von Du Bos, Voltaire und Montesquieu, welche die Grundlagen historischen Wandels in einer Parallele zu naturwissenschaftlich nachweisbaren Bedingungen suchten, ging Vico davon aus, dass die Wurzel der Geschichte der menschliche Geist

sei, der sich in den verschiedenen Rechts- und Regierungsformen einer Zeit ebenso materialisiere wie in ihrer Kultur. Das alte Prinzip »Mens agitat molem«, der Geist bewegt die Materie, führte er zur »paramythischen« Konzeption eines greifbaren »Zeitgeistes« weiter, der aus sich heraus schöpferisch wirkt.<sup>2</sup>

Bei der Beschreibung der Geschichte der bildenden Kunst können die Bewertungsparameter moderner Progressionsmodelle nicht ohne Substanzverlust angewandt werden. Abgesehen von kunsthandwerklichen und medialen Neuerungen gab es kaum verbindliche Kriterien für die Messbarkeit künstlerischen Fortschritts. Trotzdem ist die Geschichte der Kunst nicht eine des Stillstands, sondern der Bewegung, und so kann das vermeintlich deterministische zyklische Modell im Zeitalter der Aufklärung einiges an Reformpotenzial frei setzen. Am Beginn seiner Anwendung steht das Erstaunen über die Plötzlichkeit und Unerklärlichkeit kultureller Blütezeiten und das Bemühen um die Darstellung ihrer Ursachen:

[S]emblables à ces artifices, qui, rapidement élançés dans les airs, les parsement d'étoiles, éclairent un instant l'horizon, s'évanouissent et laissent la nature dans une nuit plus profonde; les arts et les sciences ne font, dans une infinité de pays, que luire, disparaître, et les abandonnent aux ténèbres de l'ignorance. Les siècles les plus féconds en grands hommes sont presque toujours suivis d'un siècle où les sciences et les arts sont moins heureusement cultivés. [...] Après un tel siècle, il faut souvent le fumier de plusieurs siècles d'ignorance pour rendre de nouveau un pays fertile en grands hommes.<sup>3</sup>

Wie Feuerwerkskörper, die »plötzlich in die Luft geschossen werden, Sterne versprühen, und einen Augenblick den Horizont erhellen«, erscheinen die Blütezeiten der Künste und Wissenschaften, denen oft jahrhundertelange Brache folgen muss, bevor ein Land wieder fruchtbar werden kann. Nicht umsonst spricht Helvétius von Feuerwerkskörpern, anstatt von Sternstunden: Solche Blütezeiten der Geschichte haben seiner Auffassung nach menschliche (kulturelle, gesellschaftliche) Ursachen. Die aufklärerische Kulturgeschichtsschreibung war von ihren Anfängen an bemüht, durch die Struktur ihrer Beschreibung den Lauf der Zeit nicht nur zu verstehen, sondern zu steuern. Gesellschaftliche Prozesse sollten wie Individuen lenk- und disziplinierbar werden. Für Geschichtskonzeptionen bildender Kunst erwies sich die Vorstellung von der zyklischen Wiederkehr zivilisatorischer Höhepunkte als eine dauerhafte und anpassungsfähige Alternative zu linearen Progressionsmodellen, als wichtiger Motor und bedeutende Legitimationsgrundlage für die Konzeption ästhetischen Fortschritts. Eine Skizzierung der wechselhaften Geschichte des zyklischen Modells bis zu seiner Integration in das System einer historischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert ergibt kein geschlossenes Bild. Es wird deutlich, welch unterschied-

lichen Ansprüche und Vorstellungen, selbst epistemologische Brüche damit aufzufangen werden konnten.

Im Abschwung oder Niedergang liegt der Angelpunkt des zyklischen Weltbilds,<sup>4</sup> als dessen eindrucksvollstes Beispiel die historische Erfahrung des Untergangs des Römischen Reichs den Glauben an die Wiederkehr der Zeiten zu rechtfertigen schien. Edward Gibbons *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1788) ist nur ein Beispiel für die häufige Beschäftigung mit dem »geschichtlichen Paradigma« der Antike. Nicht so sehr Fortschrittsglaube, sondern ein mit der Vorstellung von Aufstieg, Blüte und Untergang verbundener Kulturpessimismus kennzeichnet das beginnende 18. Jahrhundert. Giovanni Battista Vico meinte schon als junger Mann in einem neuen »eisernen Zeitalter« zu leben, das dem kulturellen Untergang entgegenstrebe.<sup>5</sup> Auch unter den französischen Aufklärern des frühen 18. Jahrhunderts dominierte die Vorstellung von der Überlegenheit des vergangenen *grand siècle*, die zu einem bemerkenswert rückwärtsgewandten Reformismus führte. Voltaire, Mirabeau und Montesquieu stellten das glänzende Beispiel der absolutistischen Kulturpolitik Colberts als Vorbild der eigenen Reformbestrebungen dar. Es erscheint notwendig, für die »optimistisch gesinnten« Aufklärer, die aus der »historischen Apokalyptik« völlig ausgenommen zu sein scheinen,<sup>6</sup> eine neue Kategorie des »Zweckpessimismus« einzuführen. Denn das Gegenstück zur Apokalyptik besteht nicht in der Konstatierung eines aktuell guten Zustands, sondern im Glauben an die Gestaltbarkeit der Geschichte. Dies bestreitet nicht die grundsätzlich optimistische Haltung der Aufklärung, wohl aber ihre klare Zuordenbarkeit zu einem linearen Progressionsmodell.<sup>7</sup>

Das Paradoxon eines zyklisch begründeten Reformismus tritt schon bei der ersten französischen Verwendung des Worts »civilisation« als kulturelle Wertkategorie zutage. In seinem politologischen Hauptwerk *L'ami des hommes* spricht der Marquis de Mirabeau von einem »natürlichen Kreislauf von der Barbarei zur Dekadenz über die Zivilisation und den Überfluss«. Nur ein menschlicher Eingriff, durch einen »geschickten und aufmerksamen Minister«, könne diese Maschine noch vor dem Ende des Ablaufs wieder zum Aufstieg bringen (»La machine remontée avant d'être à sa fin«). Der Kreislauf von Wachstum und Inflation, Armut und Entvölkerung mag natürlich sein, doch er ist nicht naturbedingt und dem menschlichen Einfluss entzogen. Wenige Jahre später berief sich der Marquis in der an Ludwig XV. gerichteten Reformschrift *Theorie de l'impôt* »auf das Beispiel aller Reiche, die dem Ihrigen vorausgingen und den Kreislauf der Zivilisation durchlaufen haben«.<sup>8</sup> Die Nachahmung der Vergangenheit dient zur Reform der Gegenwart. Die Besinnung auf das Alte soll Neues erzeugen und helfen, den drohenden Abschwung durch Rückgriffe auf die Blütezeiten der Geschichte abzuwenden.

Die Populationismusbewegung, der sich der Marquis de Mirabeau verschrieben hatte, stellt ein eindrucksvolles Beispiel für die Adaption traditioneller Untergangs-

szenarien an die aufklärerische Reformbewegung dar. Der Topos des vermeintlichen Bevölkerungsschwunds Frankreichs (beziehungsweise generell der modernen Staaten gegenüber der Antike) stellte einen faktisch zwar unbegründeten, doch höchst effektiven Weg zur Kritik an der Regierung des Ancien Régime dar.<sup>9</sup> Als Folgen drohten der Verlust wirtschaftlichen und militärischen Potentials sowie kultureller Niedergang. Von Angriffen auf das Zölibatsideal der katholischen Kirche (etwa in Montesquieus *Lettres Persanes*) bis hin zur Diskussion über das Recht auf Scheidung (bei Voltaire, Helvétius und Holbach) wurden zahlreiche gesellschaftliche Reformvorschläge unter die Ägide des Populationismus gestellt, selbst als die Annahme des Bevölkerungsrückgangs längst widerlegt war. Bilder des gesellschaftlichen Untergangs konnten als Anreiz für Reformbewegungen genutzt werden. Die Ordnung der Geschichte mit Hilfe zyklischer Zeitkonzeptionen war mit aufklärerischen Fortschrittsmodellen vereinbar.

## Die Entdeckung der Gegenwart

Wenn es möglich ist, von prämodernen Konzeptionen geschichtlichen Wandels zu sprechen, dann war bis zum Grundlag Streit des modernen Geschichtsverständnisses, der *Querelle des Anciens et des Modernes* zu Ende des 17. Jahrhunderts, der Untergang das dominierende Entwicklungsbild. Gegenüber dem goldenen Zeitalter (oder Paradies), als die Welt noch jung war, erschienen die Menschen, gleich der Hesiodischen Schilderung des Eisernen Zeitalters, kraftlos und gebrechlich. Die Natur war gealtert, die neuzeitlichen Nachkömmlinge wurden als Greise geboren. Eine der grundlegenden Errungenschaften der *Querelle* war die Entdeckung der Gegenwart als jung und neu, als Zeit der *Modernes* im Vergleich zu den ehrwürdigen Alten (*Anciens*), die mit der Bejahung der eigenen Zivilisationsleistung einherging: »C'est nous qui sommes les Anciens.«<sup>10</sup> Auf das heroische erste Zeitalter durfte nun eine kulturell begründete zweite Blüte folgen.

Die Bedeutung des Vergleichs, der in der literarischen Gattung der *Parallele* reflektiert wird, auf das Geschichtsbewusstsein der Aufklärung hat Hans Robert Jauss mehrfach hervorgehoben.<sup>11</sup> Der Anschluss an die Antike, der durch das tradierte Modell zyklischer Wiederkehr bestätigt zu sein schien, verhiess bereits den Aufschwung. Dies führte jedoch nicht zur Umkehrung des traditionellen Bilds negativer Progression von den Anfängen der Geschichte an. Von kontinuierlichem Aufstieg oder Fortschritt zu sprechen, war schon angesichts der überlieferten »dunklen« Zeitalter, die dem eigenen vorangegangen waren, nicht sinnvoll. Das zyklische Zeitmodell rechtfertigte periodischen Fortschritt ebenso wie neuzeitliche Phasen der Barbarei und konnte daher als Grundlage moderner dialektischer Progressionsmodelle dienen. Zyklische Zeitkonzeptionen entsprachen dem Primat der Nutzung der Vergangenheit zur Ent-

deckung der Gegenwart.<sup>12</sup> Der Rückblick auf die kulturellen Leistungen der Alten wurde im Sinne einer »Zweigipfligkeit der Weltgeschichte« (Jauss) genutzt. Der Vergleich mit der Antike wurde zu einem Motor des modernen Geschichtsbewusstseins, der zugleich den Abstand zu dieser Vergangenheit deutlich machte.

Perraults Position wurde von einem Angriff auf die unhinterfragte Vorrangstellung der Antike durch Bernard de Fontenelle unterstützt. Ziel seiner *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688) war es, die Menschen der Antike überhaupt erst mit ihren neuzeitlichen Nachfolgern vergleichbar zu machen: »les traitez enfin comme des modernes.«<sup>13</sup> Dabei ging es nicht darum, die vorbildgebende Normativität der Antike anzugreifen, sondern die Unwiederbringlichkeit und Unerreichbarkeit ihrer kulturellen Leistungen zu widerlegen.

Mit diesem Ziel stellte Fontenelle die bekannte provokative Frage, ob denn im Altertum die Bäume größer gewesen seien als in der Gegenwart. Denn eine derartige naturbedingte Überlegenheit der Antike hätte sich nicht nur positiv auf die Pflanzen, sondern auch auf das menschliche Gehirn ausgewirkt: »Car si la Nature étoit alors plus jeune et plus vigoureuse, les arbres, aussi-bien que les cerveaux des hommes, auroient dû se sentir de cette vigueur et de cette jeunesse.« Mit negativer Beantwortung dieser Frage waren auch diejenigen von Hesiod, Epikur, Lukrez und Ovid verwendeten Vergangenheitsmodelle, die einen naturhaften Unterschied der Generationen der Frühzeit voraussetzten, abgelehnt. Aus der so etablierten naturhaften Gleichheit (»égalité naturelle qui est entre les anciens et nous«) folgte, dass die Menschen der Antike weder Götter noch Heroen gewesen seien, und dass zumindest die Möglichkeit zu einem direkten Vergleich und damit einem Anschluss an die Antike bestünde.<sup>14</sup>

Eine weitere aus der Analogie mit der Natur gewonnene Deduktionsmethode, die Klimatheorie, berücksichtigte Fontenelle ebenfalls. Er lehnte sie allerdings mit dem Hinweis auf die geringe geografische Differenz zwischen Griechenland, Italien und Frankreich ab. Das zyklische Modell war willkommen, denn es erlaubte einen Rückgriff auf die Antike. Die Entdeckung der Geschichte führte zur Negation ihrer Wirkung: »Les siècles ne mettent aucune différence naturelle entre les hommes«. Dies gewährleistete die Vergleichbarkeit der Kulturen in jeder (natur)wissenschaftlich begründeten Hinsicht.<sup>15</sup> Der Anschluss an die Antike eröffnete die Möglichkeit zur Entwicklung derselben »perfection«, die diese bereits ausgezeichnet hatte. Dabei handelte es sich nicht um einen Rückgriff auf die Antike als historische Epoche, sondern auf das nicht-zeitgebundene Ziel der Antike als Qualitätsnorm, der in der neuen »perfection« des *âge classique* des französischen 17. Jahrhunderts ausgedrückt war.

Die Kunstgeschichtsschreibung hatte eine ähnliche *Parallele* bereits mehr als ein Jahrhundert zuvor gezogen. In der Trias der frühen italienischen Kunstliteratur (Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari) zeigt sich die Entwicklung der grundlegenden Narrativen der humanistischen Kunstgeschichte. Schon Alberti,

der mehrere Traktate über Malerei, Skulptur und Architektur verfasste, widerlegte angesichts der Blüte der bildenden Kunst in seiner Heimatstadt Florenz die Vorstellung, »dass die Natur, die Meisterin der Dinge, längst alt und müde geworden sei und daher weder Giganten noch große Talente mehr zu bilden vermöge, von denen sie in ihrem jugendkräftigen und ruhmreicheren Zeiten unzählige wunderbare hervorgebracht hat.« Der aus der Anschauung gewonnene Vergleich überzeugte Alberti, dass seine eigene Generation der Antike um nichts nachstünde – ja, dass künstlerischer Fortschritt nicht nur eine »Gabe der Natur und der Zeiten« sei, sondern von »unserem Streben, unserer Unermüdlichkeit« abhängen. Gegenüber den Leistungen der Alten, die durch eine Schultradition begünstigt waren, sei die Leistung seiner Zeitgenossen umso beachtenswerter, die »ohne Lehrmeister und ohne irgendwelches Vorbild« (»sanza precettori, senza essempro«) entstanden sei.<sup>16</sup> Doch auch wenn der Verfasser nach seiner Rückkehr in die blühende Stadt Florenz den bisherigen Glauben an einen kulturellen Untergang widerlegt sieht, bleibt der Schluss der Geschichte offen: Alberti beschreibt weder die historischen Ursachen des zeitgenössischen Aufschwungs, noch einen Zusammenhang zwischen dessen Hauptvertretern Brunelleschi, Donatello und Masaccio.

Erst Giorgio Vasari entwickelte in den *Vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550/1568) eine Beschreibung der Kunst seiner Zeit als historisch und historisch bedingt. Wie viele seiner Nachfolger rechtfertigte er den Blick zurück auf die Vergangenheit mit einer Nutzbarmachung für die Gegenwart und Hilfestellung für die Zukunft. Vasaris Ziel war es nicht, Licht auf das Dunkel vergangener Jahrhunderte zu werfen. Für ihn war seine Untersuchung ein Schreiben gegen die Zeit, um die Vergangenheit der »Gefräßigkeit« der Geschichte zu entreißen und die Künstler der vergangenen Jahrzehnte vor dem »zweiten Tod« im Vergessen der nachfolgenden Generationen zu bewahren.<sup>17</sup> Er schreibe, so Vasari,

im Gedanken an den Vorteil und Gewinn für unsere Künstler. Denn nachdem sie erkannt haben, wie diese [Kunst] es von einem bescheidenen Anfang zum höchsten Gipfel gebracht hatte und von einem solch edlen Rang wieder in den völligen Ruin hinabstürzte, und ihnen folglich die Natur dieser Kunst bewusst wird, die gleich den anderen [Künsten] wie menschliche Körper geboren wird, wächst, altert und stirbt, werden sie nun leichter das Fortschreiten ihrer Wiedergeburt und eben jene Vollkommenheit verstehen, die sie in unserer Zeit erlangt hat. Und sollte es jemals geschehen [...], dass durch die Fahrlässigkeit der Menschen, die Böswilligkeit der Zeiten oder gar auf Befehl des Himmels – der die Dinge hier unten scheinbar nicht lange in einem Zustand zu halten wünscht – [die Kunst] wiederum in dieselbe chaotische Zerstörung verfällt, so hoffe ich sie [...] dank der zuvor gesagten Dinge und dem, was

noch zu sagen sein wird, am Leben zu erhalten oder zumindest den erhabens-  
ten Talenten Mut zu machen, ihr die bestmögliche Unterstützung zu leisten.<sup>18</sup>

Das Wissen um den Kreislauf von Abschwung und Verfall soll dazu beitragen, die Künste durch die Niedergangszeiten zu begleiten und ihre völlige Auslöschung zu verhindern. So stellt Vasari seinen Text in die Tradition der antiken Schriften und Kunstwerke, deren Wiederentdeckung er die vergangene Blüte zuschreibt.

Die Auseinandersetzung mit der Antike war auch für die Kunstgeschichte das »Paradigma der geschichtlichen Erkenntnis« (Jauss). In den *Vite* machte Vasari seine eigene Gegenwart zum Erben der von ihm beschriebenen Geschichte. Der von ihm verwendete, aber erst von Jacob Burckhardt verbindlich eingeführte Begriff der Wiedergeburt (bei Vasari: *rinascità* beziehungsweise *restaurazione*) steht für den Ausnahmefall einer positiven historischen Entwicklung, die, wie Peter Burke gezeigt hat, mit dem Generalpräfix »re« als Bezeichnung des Rückgriffs verbunden war.<sup>19</sup> Der Anschluss an die Antike ging dabei bewusst auf Kosten desjenigen Zeitalters, das von den Schriftstellern der Renaissance selbst zuerst als das »dunkle« bezeichnet wurde. Ihr Vorbild lieferte die Norm, die Wiederkehr der Zeiten machte die Wiederkehr der Blüte möglich. Der Ablauf der Kunst des Altertums wiederholte sich in der Gegenwart. Vor der Entwicklung des modernen historischen Bewusstseins war es kein Anachronismus, die Wiederkehr der Antike zu fordern oder in der Gegenwart verwirklicht zu sehen. Wie später die *Querelle des Anciens et des Modernes* ging Vasaris »rinascità« mit einer Betonung der eigenen historischen Leistung einher, im Sinne einer Beurteilung der Gegenwart mit den Augen der überzeitlichen Geschichte.<sup>20</sup>

Der Rückgriff auf die Antike war die einzig mögliche vorstellbare Form des Aufschwungs und so wurde die Unterlegenheit des Mittelalters auf das vermeintliche Vergessen oder Verschwinden antiker Texte und Kunstwerke zurückgeführt. Vasari wiederholte die narrative Konzeption der einzigen antiken Gesamtdarstellung über bildende Kunst, die in Plinius' Naturgeschichte enthalten war. Der Verlauf der italienischen Kultur vom 13. bis zum 16. Jahrhundert war ebenso ein ästhetischer Rückgriff auf die Antike wie ihre historische Wiederkehr. Vasari empfahl dabei jedoch nicht einfach die Nachahmung der Antike per se, sondern die Naturnachahmung als dasjenige »Maß zeitloser Vollkommenheit«, in dem sich die Antike ausdrückte, damit »das Vergangene im Gegenwärtigen wiederkehren oder wiedererreicht und [...] überboten werden« könne.<sup>21</sup> Und tatsächlich sah er es im Werk Michelangelos übertroffen. Dementsprechend unterschied Vasari in seiner Kunstgeschichte zwischen absolutem und relativem Fortschritt: Während die Abfolge der Zeiten die Beurteilung des relativen Fortschritts des Einzelnen gegenüber seinen Vorgängern erlaubt, wird die Geschichte der Kunst als solche nach der absoluten Norm des überzeitlichen Urteils gemessen.



Mit dieser Unterteilung war ein Problem bezeichnet, das die Beurteilung des Verhältnisses des einzelnen Kunstwerks zur Geschichte betraf, eine Frage, die Kunsthistoriker in allen nachfolgenden Jahrzehnten beschäftigen und spalten sollte. Die Grundlage dazu gab Vasari selbst, indem er betonte, eine Geschichte der Kunst, nicht eine Reihung der Künstler vornehmen zu wollen, und seine Darstellung nach der Entwicklung der Formen und Stile (*maniere*) ordnete. Vasari hob sein Bemühen um eine Historisierung der Kunst hervor, sein Bestreben, »die Abfolge der Stile zu beachten« und nicht nur »ein rein chronologisches Nacheinander«<sup>22</sup> zu geben. Er unterschied sehr deutlich zwischen der bisherigen Form der Vitensammlungen als »tabellarische[r] Aufstellung« und der eigenen »Geschichtsschreibung«,<sup>23</sup> die auf seiner *Darstellung* und seinem *Urteil* beruhe: »Außerdem habe ich so gut wie möglich versucht, jenen, die alleine dazu nicht in der Lage sind, die Ursachen und Wurzeln der Stilrichtungen und der Verbesserung und Verschlechterung der Künste zu erklären, die zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Personen eingetreten sind.«<sup>24</sup>

Das Entstehen, Wachsen und Reifen der bildenden Kunst konzipierte Vasari in seiner Sammlung von Künstlerviten anhand der Entwicklung der vergangenen drei Jahrzehnte als eine zusammenhängende Geschichte. Auf die Wiederbelebung der Kunst durch Cimabue und Giotto (*Maniera Antica*) folgte ihre Steigerung über die *Maniera Vecchia* in den Werken von Verrocchio, Botticelli und Mantegna hin zur *Maniera Moderna*: Leonardo, Raffael und Michelangelo. Das dreistufige Modell seiner Vorgänger<sup>25</sup> arbeitete Vasari zu einem prozessualen Fortschrittsmodell um: Die zweite Phase war nun nicht mehr die des Niedergangs (Mittelalter oder »tenebrae«), sondern ein logisches Mittelstück, das aus der ersten Phase entstanden war und die dritte Phase vorbereitete. Auf die Kindheit der Künste im *quattrocento* folgte die Jünglingszeit im *cinquecento*, und die Reife im *seicento*, die selbst das Archevorbild der Perfektion, die Antike übertreffe.<sup>26</sup>

Für Vasaris Fortschrittsmodell gab es zahlreiche antike Vorbilder. Er selbst berief sich in der Vorrede zum zweiten Teil der *Vite* auf Ciceros Darstellung der Geschichte als Lehrmeisterin des Lebens.<sup>27</sup> Seine Darstellung orientierte sich außerdem an Plinius' Entwicklungsgeschichte der antiken Malerei (die ein Teil seiner Naturgeschichte war). Wie später Vasari hatte Aristoteles zur Beschreibung der Geschichte der Poesie die Begrifflichkeit des menschlichen Lebens verwendet, vom Heranwachsen eines Organismus bis zu seiner Reife.<sup>28</sup> In der *Poetik* schildert er die Entwicklung der Tragödie durch verschiedene Stadien bis hin zu ihrer Vervollkommnung als ein Konzept, das den ästhetischen Progressionsmodellen der Moderne sehr nahe ist: »Ihre Entwicklung hörte auf, sobald sie ihre eigentliche Natur verwirklicht hatte.«<sup>29</sup> Wie später für Vasari stellte sich so für Aristoteles indirekt die Frage, wie die dieser Perfektion nachfolgenden Generationen mit dem Erbe ihrer Väter umgehen sollten. Dem zyklischen Modell entsprechend drohte der Verfall, der nur verzögert oder verlangsamt,



nicht aber aufgehalten werden konnte. Denn ein Stillstand der Natur war der humanistischen Tradition fremd. Die *Encyclopédie* wird sich erinnern: »le tems n'est autre chose que le mouvement.«<sup>30</sup> Der Eindruck von Bewegungslosigkeit entstand nur zu den Wendepunkten der Geschichte, kurz vor dem Aufstieg oder der Regression. Selbst eine Nachahmung der Klassik, um dem Lauf der Geschichte auszuweichen, war nicht ohne Risiko. In Zeiten des Abschwungs führte sie unweigerlich zu »sklavischer Imitation« und so erst recht zum Niedergang der Kultur. Es überrascht wenig, in Vasari einen weiteren Vertreter des Untergangsszenarios zu sehen, und so hat Georges Didi-Huberman Vasaris »Heilsökonomie« als »Angstökonomie« bezeichnet: »So hoch ist sie [die Kunst] gestiegen, dass man heutzutage eher ihren Niedergang befürchten muss, als die Hoffnung auf eine weitere Vervollkommnung zu hegen.«<sup>31</sup>

Das Erbe Vasaris zeichnete sich durch beständige Wiederkehr aus. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wuchs das Interesse an kunsttheoretischen Schriften in Frankreich und England, die nun weder nur von, noch nur für Künstler verfasst wurden und im weitesten Sinne an eine kunst- und geschichtsinteressierte Öffentlichkeit gerichtet waren. Für geschichtliche Abrisse über bildende Kunst bildeten die *Vite* eine wichtige Grundlage.

Die nachhaltige Wirkung von Vasaris Zeitkonzeption bezeugt allerdings nicht primär deren lange Gültigkeit, sondern Anpassungsfähigkeit. In Vasaris Darstellung hatte die Antike zwar ihren Platz als vergangene, erlebte Geschichte, die sichtbare Spuren hinterlassen hatte, doch viel mehr handelte sein Text vom Wiederaufleben der Antike in der Gegenwart durch die Orientierung an ihrem ästhetischen Erbe. Wenn also Francescus Iunius im Vorwort seines kunsthistorischen Hauptwerks *De pictura veterum* (1637) getreu der Vasarianischen Tradition ankündigte, »den Anfang, Fortgang und die Vollendung der Malerei zu zeigen«, so bedeutete dies nicht unbedingt eine Darstellung der Geschichte der Kunst.<sup>32</sup> Iunius' dreistufiges Modell handelt zuerst von der Eignung und den Anlagen, die einen Menschen zum Künstler befähigen, dann der *aemulatio* (dem Wettstreit unter Gleichrangigen) in der künstlerischen Ausbildung als Voraussetzung für eine positive Entwicklung und zuletzt von den Prinzipien der Malerei, die zu ihrer Vervollkommnung nützlich sind.

Geschah es jedoch, dass Vasaris Projekt an die veränderten Ansprüche der Geschichtsschreibung adaptiert wurden, so stieß man rasch auf ein grundlegendes Problem, dem seine Nachfolger, in verschiedenen Varianten, immer wieder begegneten. In dem nicht nur als Transfermedium der italienischen Kunsttheorie bedeutenden Grundlagenwerk der englischen Kunsthistoriographie *Painting Illustrated in Three Dialogues* (1685) hielt William Aglionby die wichtigsten Prinzipien der Malerei in drei Gesprächen zwischen einem weit gereisten, erfahrenen Kenner und einem wissbegierigen Neuling fest. Den geschichtlichen Abriss liefert eine von Vasari übernommene Vitenammlung am Ende des Buches, der Kurzbiografien der wichtigsten

(fast ausschließlich italienischen) Maler innerhalb der drei Dialoge vorangehen. Bei dem gelehrigen und zunehmend gelehrten Schüler macht sich die Suche nach einer historischen Ordnung des eben Erfahrenen und nach der Beurteilung der eigenen Position in der Geschichte bemerkbar. Als er über die Leistungen der italienischen Renaissance aufgeklärt wird, stellt er die Frage nach deren Erbe. Sei die Malerei danach in Verfall geraten, oder durch die folgenden »modernen« Maler verbessert worden? All die Künstler, die ihm genannt wurden, hatten ja schon vor fast 200 Jahren gelebt. Sein kunstgelehrter Freund antwortet: »I cannot say, it has Decayed, but it has rather Improved, till within these few Years, that it seems to be at a stand; and I fear, must Decay, both for want of Encouragement, and because all things that have attained their utmost Period, do generally decline, after they have been at a stand for some time.«<sup>33</sup> In ihrer Zwiespältigkeit zwischen deterministischer Zurückhaltung und gesellschaftlichem Steuerungswillen ist diese Antwort symptomatisch für das Geschichtsbewusstsein der frühen Aufklärung. »I cannot say, it has Decayed«: die Leistungen der Vergangenheit zu entwerten widerspricht der Erfahrung des Geschichtsschreibers. Doch die Gegenwart selbst (»within these few Years«) lässt Schlimmes befürchten. Die Gefahr des Verfalls ist immanent, und zwar aus zwei unterschiedlichen Gründen. Einerseits durch »want of Encouragement«. Dies ist ein sozialer Umstand, der korrigiert werden muss, und den zu ändern sich die Publikation Aglionbys zum expliziten Ziel gesetzt hat. Der Wille zur Reform ist zugleich der Wunsch nach Kontrolle über die Zeit. Andererseits aber scheint der Niedergang unausweichlich, da er vom natürlichen Ablauf der Zeit vorbestimmt ist, der außerhalb des menschlichen Wirkens liegt.

In diesen Zeilen Aglionbys ist ein Problem enthalten, das Hans Belting als »Vasari und die Folgen« beschrieben hat.<sup>34</sup> Vasari hatte die klassische Tradition von Aufstieg, Blüte und Verfall in den Dienst eines prozessualen Fortschrittsmodells gestellt, das die historische Leistung seiner Zeitgenossen legitimieren konnte. Doch wie sollten die nachfolgenden Generationen mit dem Erbe der Väter und Großväter, das doch bereits bis zur Perfektion entwickelt war, umgehen? Das Zweigipfelmodell hatte sich als Anschlussmöglichkeit an die Antike geeignet. Doch die Ausweitung auf weitere Gipfelpunkte – etwa in der Gegenwart der neuen Geschichtsschreiber – machte auch weitere Mittelalter notwendig. Oder sollte man die unbestrittene zweite Blütezeit der Renaissance weiter verlängern und dehnen? Statt eine zweite *Querelle* vom Zaun zu brechen, suchte man diplomatische Auswege.<sup>35</sup> Der erste ist die Umgehung des zyklischen Modells durch die nicht-diachrone Aneinanderreihung individueller Leistungen, die auf Ordnungssystematiken abseits von Querverbindungen, Einflüssen oder Entwicklungstendenzen zurückgreift.<sup>36</sup> Als Vertreter solcher »ahistorischer Kunstgeschichten« nennt McClellan zwei französische Kunstschriftsteller des späten 17. Jahrhunderts, André Félibien und Roger de Piles. Sie vertreten das Interesse

des Amateurs, das sich nicht primär auf historische Fragen richtet, sondern auf das Erkennen und Beurteilen künstlerischer Qualität.

Eine Alternative bietet die Einschreibung kleinteiliger Zyklen in Vasaris Progressionsmodell, wie sie etwa Gian Pietro Bellori entwarf. *Le vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni* (1672) verzeichnen einen kurzfristigen Niedergang in der Generation nach Michelangelo, dem dann jedoch rasch ein neuerlicher Aufstieg in der Kunst der Carracci folgt. Die kurze Phase des Niedergangs erklärt Bellori mit einem Abfall von der normhaften Perfektion. Die beiden Extreme der Abwendung von der Natur (im Manierismus und im exzessiven Naturalismus Caravaggios) hätten zu Entstellungen der klassizistischen Norm geführt. Belloris Darstellung ist exemplarisch für das Aufgreifen des zyklischen Modells zum Nutzen der Gegenwart und hat dessen Konjunktur deutlich befördert: Eine Möglichkeit, nicht zu Vasaris Erben zu werden, war, sich selbst an seine Stelle zu setzen. Es ist dies zugleich die logische Folge der von Hans Belting dargestellten Erkenntnis, dass Vasari als *Zyklus* deutete, was er als *Prozess* beschrieb.<sup>37</sup> Im Prinzip sollte damit der Zukunft die Möglichkeit einer positiven Fortführung der Geschichte bleiben, doch musste jede einzelne nachfolgende Generation konstatieren, dass die »fine e la perfezione dell'arte« (Vasari), der jedes einzelne Kunstwerk, jeder Rezeptionsvorgang, jede kunsttheoretische Schrift gewidmet war, noch nicht erreicht war. Eine Adaption war notwendig. Die Rückinterpretation dieses Prozesses in einen Zyklus ist die offensichtliche Konsequenz seiner Nutzung im Dienste des Fortschritts.

Eine dritte Möglichkeit war natürlich, das zyklische Modell zu verlassen und stattdessen einen kontinuierlichen Fortschritt der Kunst zu postulieren. Diese Vorstellung konnte dabei durchaus bereits in der Vormoderne konstitutiven Stellenwert haben. Schon Fontenelle hatte die traditionelle Parallele zwischen dem menschlichen Organismus und dem Lauf der Welt aufgegeben, um die Möglichkeit auf weiteren Fortschritt nicht zu zerstören – deutlicher als Perrault, der an seinem Zeitalter bereits die Anzeichen des kommenden Abstiegs zu bemerken glaubte. Fontenelle stellte fest, die Analogie zwischen Zeit- und Lebensalter sei nicht bis zum Alter beziehungsweise Niedergang weiterzuführen:

Il est fâcheux de ne pouvoir pas pousser jusqu'au bout une comparaison qui est en si beau train, mais je suis obligé d'avouer que cet homme-là n'aura point de vieillesse; [...] les hommes ne dégèreront jamais, et [...] les vues saines de tous les bons esprits qui se succéderont, s'ajouteront toujours les unes aux autres.<sup>38</sup>

Die Geschichte ist eine progressive Anhäufung von Wissen, der nur gesellschaftliche Hindernisse, etwa Krieg, im Wege stünden. Der Versuch der Übertragung des wissenschaftlichen Fortschritts auf die bildenden Künste erwies sich jedoch als

äußerst problematisch.<sup>39</sup> Denn der Fortschrittsgedanke wurzelte in der *technē* (dem Können, der Fertigkeit), in der Kompetenz zur Problemlösung. Die Nobilitierung der Malerei als freie Wissenschaft war ein zentrales Anliegen des 17. Jahrhunderts,<sup>40</sup> gespiegelt in der Gründung der Pariser *Académie royale de peinture et de sculpture* (1648) und den ersten Kunstausstellungen dieser *Académie*, die der Dokumentation und Publikation ihrer »perfection« dienen sollten. Der Fortschrittsgedanke war eng mit dem Gedanken einer Zweckbestimmung, einem klar definierten Ziel, verknüpft. Jauss hat auf den »Widerspruch zwischen der unbegrenzten Perfektibilität der *méthode de raisonner* und der periodisch vollendeten Perfektion der *choses de l'imagination*« bei Fontenelle hingewiesen,<sup>41</sup> der Perrault und die französische Frühaufklärung mit der Synthese in einem zirkulär bedingten Fortschritt begegneten. Die Geschichte der Kunst bedurfte einer eigenen prozessualen Logik abseits des technischen und materiellen Fortschritts.

Diese Sonderposition der bildenden Künste entwickelte sich schrittweise. Einerseits wurde das Horaz'sche *Ut pictura poesis*-Prinzip in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts selten hinterfragt. Die Mehrheit der Kunstschriftsteller bezog sich gerne auf bereits in der Literaturtheorie ausgefochtene Kämpfe (wie eben der *Querelle*). Doch trotzdem wurden innerhalb des neuen, gemeinsamen Systems der »Schönen Künste«<sup>42</sup> feine Unterschiede gemacht, und diese weiteten sich im fortschreitenden Jahrhundert immer mehr aus. Relative Fortschrittsbewegungen und Bewertungsparameter bildender Kunst konnten besser in periodische Kreisläufe von Aufstieg und Niedergang integriert werden. Diese erlaubten die Utopie einer Historiographie außerhalb des geschichtlichen Ablaufs, nach eigenen Regeln und Gesetzen. Im Zeitalter der Aufklärung gab es ein starkes Bedürfnis nach solchen Konzeptionen, denn die Forderung nach einer Integration der bildenden Kunst in die Gesellschaft, die zu Anfang des Jahrhunderts noch mit selbstverständlichem Optimismus postuliert worden war, war zunehmender Kritik ausgesetzt.<sup>43</sup> Entgegen der (radikal gelebten) Politisierung bildender Kunst durch Jacques-Louis David, der es als eine gesellschaftliche Pflicht des Künstlers sah, ein Agent seiner (sich rasch wandelnden) Zeit zu sein,<sup>44</sup> verbunden mit dem teleologischen Zeitmodell des »*progrès de l'esprit humain*« (Condorcet), stand die Vorstellung der Bildkünste abseits von gesellschaftlichem und wissenschaftlichem Fortschritt. Wie allerdings erst kürzlich gezeigt wurde, ist die klare Zuordnung des teleologischen Modells zum Fortschritt beziehungsweise der Moderne und des zyklischen zum Konservatismus beziehungsweise der Restauration, so unmittelbar einleuchtend dies auch erscheinen mag, nicht haltbar.<sup>45</sup> Ein Sonderweg für die Bildkünste wurde nicht allein von Gegnern der Aufklärung vorgeschlagen. Angesichts der berühmten erhaltenen skulpturalen Kunstwerke der Antike hatte bereits Perrault in der *Parallele* bemerkt, offensichtlich seien »*les arts qui dépendent de la main*« in der Antike vollkommen gewesen, doch gelte dies nicht für »*les*

arts purement spirituels« wie Poesie und Rhetorik, die direkter dem Fortschritt und generell gesellschaftlichen Wandlungen ausgesetzt seien.<sup>46</sup> Schöpferisches *génie* entzieht sich jeglichem Vergleich, es steht über den überlieferten Regeln und der tradierten Norm. Es ist überzeitlich, denn es hat keinen Lehrer und keine Vorbilder und ist nicht auf die Nachahmung der Klassiker beschränkt.<sup>47</sup> Im *Discours préliminaire* der *Encyclopédie* ordnete d'Alembert das künstlerische *génie* der »imagination« zu, dem Schöpfen aus dem Innersten, das frei war vom Zugriff der Vernunftserörterung. Die bildende Kunst sei nicht im gleichen Maß wie die Philosophie dem gesellschaftlichen Fortschritt ausgesetzt: »le génie aime mieux créer que discuter«.<sup>48</sup>

Schon die Beschäftigung mit den kulturellen Blütezeiten der Welt, die Befähigung, diese außerhalb der Geschichte zu stellen, konnte von solchem *génie* zeugen. Voltaire, dessen Bewunderung für das *âge classique* groß war, meinte im Vorwort des *Siècle de Louis XIV*: »Tous les temps ont produit des héros et des politiques; tous les temps ont éprouvés des révolutions: toutes les histoires sont presque égales pour qui ne veut mettre que des faits dans sa mémoire. Mais quiconque pense, et, ce qui est plus rare, quiconque a du goût, ne compte que quatre siècles dans l'histoire du monde.«<sup>49</sup>

Um aus dem ewigen Kreislauf der Völker wahrhaft Interessantes herauszulesen, bedarf es eines ästhetischen Blicks für das »*je ne sais quoi*« der Geschichte.<sup>50</sup> Dies war ein Ausweg aus der tristen Situation der Nachgeborenen der »siècles du génie«, denen blieb, wessen diese nicht bedurft hatten: die Reflexion.

Natürlich beanspruchten auch Aufklärungskritiker diesen spezifisch den Bildkünsten zugeordneten geschützten Raum. In einer französischen Ausstellungskritik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heißt es erleichtert, der Einfluss der Aufklärung wirke sich kaum auf die bildende Kunst aus. Da diese sich der Darstellung der Natur verschrieben hätte, sei sie per se unpolitisch und gesellschaftlichen Einflüssen nicht unterworfen.

N'est-ce point que les Arts dépendans du Dessin, ne sont guères soumis à l'influence de l'Esprit philosophique? [...] L'Esprit philosophique s'introduisant par-tout où il a pu, a perfectionné ou dénaturé les choses, selon qu'il leur étoit plus ou moins applicable. Mais prenez garde que la Peinture s'est trouvée pour ainsi dire, hors de sa sphère. Son objet est si déterminé, ce qu'elle imite de la Nature, les formes et les couleurs, est si distinct et si palpable, que les vrais principes de l'Art une fois découverts, elle n'a pu facilement s'en écarter. L'opinion et la Philosophie n'y ont que faire. Elle est forcée de s'assujettir à son modèle, sans cesse exposé à tous les yeux, qui ne lui demandent qu'une imitation à la fois embellie et fidelle. [...] Pour dire, en un mot ce que je pense, il [l'esprit philosophique] me paroît excellent dans les Sciences, funeste aux Lettres, et nul à peu près pour les Arts.<sup>51</sup>

Der anonyme Verfasser lässt keinen Zweifel an dem seiner Meinung nach verhängnisvollen Einfluss der *lumières* auf die Literatur seiner Zeit. Die kritische Haltung des Autors bezieht sich nicht nur auf die Inhalte der Aufklärung, sondern richtet sich auch gegen die (vermeintliche) Kurzlebigkeit gesellschaftlicher Veränderungen. Die rasch vergänglichen »opinions« des jeweiligen Zeitalters korrumpierten, so meint er, das immerwährende Vorbild der ewigen (in ihrem Wesen unveränderlichen) Natur, deren Imitation die Bildkünste verpflichtet waren. Die überzeitliche Norm des Ideals steht gesellschaftlichen Veränderungen und wankelmütigen oder uneinheitlichen Geschmäckern gegenüber. Die gesellschaftsrelevante Funktionalisierung der Malerei war ebenso schwer wie ihre Integration in Progressionsmodelle durchzusetzen. Das offizielle Credo der Künstler des 18. Jahrhunderts, und zunehmend der Kunstgeschichte, bedeutete, in der Umkehrung desjenigen der Moderne, *Il faut ne pas être de son temps*.

## Die Entdeckung der Geschichte

Aglionbys vorsichtige Problematisierung von Vasaris entwicklungsgeschichtlichem Nukleus wurde in den ihm nachfolgenden Jahrzehnten weiter verschärft. Zahlreiche aufklärerische Schriften widmeten ein Gutteil ihrer Aufmerksamkeit weniger der Beschreibung geschichtlicher Abläufe als der Frage nach der Bedeutung und der Interpretation des historischen Prozesses selbst. Dem Interesse an den gesellschaftlichen Bedingungen der Entwicklung bildender Kunst, das im Zentrum der frühen Kulturgeschichtsschreibung stand, diente die traditionelle Vorstellung von Aufstieg, Blüte und Verfall als vielfach nutzbares Ausgangsmodell.

Es erscheint wie ein Anachronismus, dass zyklische Ordnungssysteme auf die entstehende Kulturgeschichte übertragen wurden, insbesondere zu einem Zeitpunkt, an dem die Suche nach den gesellschaftlichen Bedingungen kultureller Blütezeiten einsetzte. Doch eben dies geschah in einer Schrift, die Hans Robert Jaus' Diktum von der Vorbildlichkeit der Kulturgeschichtsschreibung für die Entstehung der Geschichtswissenschaften exemplarisch erfüllt: Jean-Baptiste Du Bos' *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (1719). Du Bos hatte während der Sukzessionskriege als Diplomat Flandern, Holland, England und Italien bereist und war als Wissenschaftler international anerkannt. Mit den drei großen Poetiken Aristoteles', Horaz' und Nicolas Boileaus war er ebenso vertraut wie mit Addison's *Spectator* und den Schriften des dritten Earl of Shaftesbury. Sein kulturhistorisches Interesse führte ihn zu eigenwilligen und originellen Interpretationen der Geschichte, in denen er detaillierte Untersuchungen von Kunstrezeption und Geschmack mit den gesellschaftlichen Bedingungen und Funktionen von Literatur und bildender Kunst verknüpfte.

Du Bos' umfangreiche und einflussreiche Schrift<sup>52</sup> setzte sich zum Ziel, einen Maßstab für ästhetische Qualität im Urteil der zeitgenössischen Gesellschaft zu etablieren. Dieses sei ein untrügliches Indiz für den erst nachträglich einsetzenden Ruhm eines Künstlers. Der Moment, in dem die zeitgenössische Öffentlichkeit gegenüber einer überzeitlichen klassischen Norm zum Maßstab von Qualität wurde, hätte das Ende des zyklischen Weltbilds bedeuten können. Denn nun war die Qualität sichernde Funktion der Zeit, die im überzeitlichen Nachruhm der Geschichte ihren Ausdruck gefunden hatte, auf das zeitgenössische Publikum übertragen. Du Bos hielt nicht nur am zyklischen Modell fest, sondern entwickelte es in seiner kulturhistorischen Darstellung deutlich weiter. Zunächst steht der systematische Vergleich zwischen der Antike und der Gegenwart in den Bereichen der Malerei und der Skulptur. Dabei ist Du Bos' Fazit pro-*Modernes*: »Depuis Raphaël, l'art et la nature se sont perfectionnez«. Im Weiteren unterscheidet er vier historische Blütezeiten der Zivilisation, eine Einteilung, der Voltaire folgen und die in der *Encyclopédie* festgehalten werden wird: »celui qui commença dix années avant le règne de Philippe père d'Alexandre le grand, celui de Jules César & d'Auguste, celui de Jules II & de Léon X, enfin celui de notre Roi Louis XIV.«<sup>53</sup>

Doch nicht nur diese Einschätzung, sondern allgemeiner die Konzeption der Kulturgeschichte als zyklisches Modell hielt Einzug in die Aufklärung. Sie erscheint bei d'Alembert und Diderot ebenso wie bei Voltaire: »Le génie n'a qu'un siècle, après quoi il faut qu'il dégénère.« Den Zustand seiner eigenen, der Blütezeit nachfolgenden Generation beschrieb er als eine Zeit kulturellen und gesellschaftlichen *ennui*:

La route était difficile au commencement du siècle, parce que personne n'avait marché; elle l'est aujourd'hui, parce qu'elle a été battue. Les grands hommes du siècle passé ont enseigné à penser et à parler; ils ont dit ce qu'on ne savait pas. Ceux qui leur succèdent ne peuvent guère dire que ce qu'on sait. Enfin une espèce de dégoût est venue de la multitude des chefs-d'oeuvre.<sup>54</sup>

Voltaires Kulturpessimismus zeigt das alte Bild der Natur als gealterter, unfruchtbarer Frau im neuen Licht. Gegenüber dem Glauben an die Unendlichkeit der Natur betonte er die Grenzen ihrer Vielfalt: »tout a ses bornes«.<sup>55</sup>

Die Attraktivität des zyklischen Weltbilds für die Enzyklopädisten wurde durch Du Bos' systematische Analyse der gesellschaftlichen und naturgegebenen Hintergründe kultureller Entwicklung begünstigt. Du Bos unterschied zwischen »causes morales« (den gesellschaftlichen Umständen, der Förderung der Künste durch Herrscher und Volk, der Größe der anderen Künstler) und »causes physiques« (geographischen und zeitlichen Schwankungen). Seine Untersuchung der »causes morales« zeigte deren Unzulänglichkeit als alleinige Erklärungsmodelle. Denn es gäbe auch



Länder und Zeiten, in denen die Künste trotz günstiger gesellschaftlicher Umstände nicht blühten, ebenso wie Fälle plötzlichen Aufschwungs oder Verfalls.

Ähnlich wie Fontenelle führte dies Du Bos zur Hinwendung zu den »causes physiques«, den periodischen und klimatischen Schwankungen. Die von ihm im Detail entwickelte Klimatheorie schien zu begründen, wieso etwa England trotz des florierenden Kunstmarkts keine heimische Kunsttradition hervorgebracht hätte: Das kalte und feuchte englische Klima sei eine mögliche Erklärung. Ein weiteres Beispiel stellte die französische Kunst seit der Gründung der *Académie de Peinture et de Sculpture* und ihrer Integration in Colberts Kunstpolitik dar, die nach Du Bos' Meinung wenig Früchte getragen habe. Seine Erklärung sollte symptomatisch für die Kunstgeschichtsschreibung des späteren 18. Jahrhunderts sein. Er konstatiert einen grundsätzlichen Unterschied zwischen den einzelnen Künsten: »Mais comme la Peinture ne dépend pas autant des causes morales que les arts dont je viens de parler, elle n'y a point fait de progrès proportionnez aux secours qu'elle a reçûs quatrevingt ans depuis.«<sup>56</sup>

Die Malerei hänge weniger von Förderung ab als die Literatur, die wiederum weniger stark den klimatischen Bedingungen unterworfen sei: »Il semble que la Poësie ne craigne pas le froid autant que la Peinture.«<sup>57</sup> Generell maß Du Bos naturhaften klimatischen und periodischen Schwankungen mehr Bedeutung für den Aufstieg und den Niedergang der Künste bei als gesellschaftlichen Bedingungen, doch sie traten bei ihm im Gewand einer rationalisierten Geschichtstheorie auf:

Les causes morales ne font que concourir avec une autre cause seconde, encore plus efficace qu'elles, au progrès surprenant que les Arts & les Lettres font en certains siècles, c'est que les Arts & les Lettres retombent, quand les causes morales font les derniers efforts pour les soutenir sur le point d'élevation où ils avoient atteint d'eux-mêmes. Ces grands hommes, qui pour ainsi dire, se sont formez de leurs propres mains, ne sçauroient former par leurs leçons ni par leurs exemples des Eleves qui soient leurs égaux. Ces successeurs, qui reçoivent des enseignemens donnés par des maîtres excellens; ces successeurs, qui par cette raison & par bien d'autres, devoient surpasser leurs maîtres, s'ils avoient autant de génie que ces maîtres, occupent leur place sans les remplir. Les premiers successeurs des grands maîtres, sont encore remplacés par des sujets moindres qu'eux. Enfin le génie des Arts & des sciences disparoît jusqu'à ce que la révolution des siècles le vienne encore tirer une autrefois du tombeau, où il semble qu'il s'ensevelisse pour plusieurs siècles, après s'être montré durant quelques années.<sup>58</sup>

Die Genies der Blütezeiten, die ohne Lehrer und Vorbilder entstanden, sind selbst schlechte Lehrmeister, Geringere folgen ihnen nach. Die Spirale führt nach unten,

bis der Lauf der Geschichte sich umkehrt. Du Bos belegt seine Argumentation mit zahlreichen historischen Beispielen. Der enorme Vorsprung Europas, den er auf allen Gebieten (militärisch, wissenschaftlich, künstlerisch) diagnostiziert, ist nicht auf die Klimatheorie zurückzuführen und ebenso wenig auf gesellschaftliche Bedingungen. Überraschend und ohne erkennbare Vorzeichen kommt es zur Blüte der Künste, sei es der plötzliche Aufstieg der italienischen Malerei von Cimabue bis Raffael oder der der französischen Literatur im vorangegangenen Jahrhundert. Aus der Anschauung der Geschichte ergibt sich die bemerkenswerte Folgerung:

Je conclus donc, en me servant des paroles de Tacite, que le monde est sujet à des changemens & à des vicissitudes dont le période ne nous est pas connu, mais dont la révolution ramene successivement la politesse & la barbarie, les talens de l'esprit comme la force du corps, & par-consequent les progrès des arts et des sciences, leur langueur & leur déperissement, ainsi que la révolution du soleil ramene les saisons tour à tour. [...]. C'est une suite du plan que le créateur a voulu choisir, & des moyens qu'il a élus pour l'exécution de ce plan.<sup>59</sup>

Aus der unerklärlichen Geschichte folgt der Schluss auf einen vorbestimmten Kreislauf, dessen Rhythmus dem Einfluss und dem Wissen der Menschen entzogen ist. Der *ratio* des Historikers bleibt nur der Rückgriff auf die Analogie zur Natur: in diesem Fall, auf den Zyklus der Jahreszeiten.

Diese naturhafte Geschichtsauffassung hielt rasch Einzug in die kunsthistorischen Schriften der *Académie royale de peinture et de sculpture*. »Souvent les Arts, semblables aux oiseaux de passage, quittent un climat pour arriver dans un autre«,<sup>60</sup> meinte ihr Direktor Antoine Coypel, einer der wenigen *peintres savants* der Generation der Régence. Die Konzeption des zyklischen Auf- und Abschwungs wurde in den zahlreichen kunsthistorischen und kunstkritischen Texten vulgarisiert, deren rasche Zunahme für das französische und englische 18. Jahrhundert charakteristisch war. Die historische Entwicklung der Kunst folgte den Gesetzen der Natur. In einer Kritik der Ausstellung der Pariser *Académie royale de peinture et de sculpture* der späten 1760er Jahre heißt es: »Les productions des hommes ont un rapport semblable avec les productions de la Nature; leurs goûts, leurs idées naissent, croissent, se perfectionnent, & finissent après la perfection. C'est la loi établie par la Nature: l'histoire des siècles n'est qu'un catalogue d'exemples innombrables de ces révolutions en toutes choses.«<sup>61</sup>

## Die Verschlossenheit der Geschichte

Nicht nur als kulturpolitisches, reformatorisches Argument eignete sich das zyklische Modell. Seine Elastizität zeigte sich vielmehr in seiner mühelosen Adaptierbarkeit an eine Geschichtsauffassung, die von der Unanschließbarkeit an die vergangenen Kulturen ausging; von periodisch wiederkehrenden, aber nicht als direktes Vorbild nutzbaren Blütezeiten, die gleichberechtigt nebeneinander stehen. Die Verständnislosigkeit, die bereits das frühe 18. Jahrhundert der Fragestellung der *Querelle* entgegenbringt,<sup>62</sup> bescheinigt einen Wandel im geschichtlichen Denken. Ein ernsthafter Vergleich mit der Antike ist sinnlos, denn sie ist vergangen, und nur als solche – historisch – interessant. Der Preis der Historisierung der Vergangenheit ist ihre Unvergleichbarkeit. So wird die absolut gültige, überzeitliche Norm zugunsten eines zwar feststellbaren, aber relativen Werts jeder Epoche verabschiedet, und ebenso der Fortschrittsgedanke: Jede Zeit hat ihre Berechtigung. Bereits Du Bos deutete eine solche Haltung an, indem er meint, man müsse sich zum ›richtigen‹ Verständnis alter Kunstwerke gewissermaßen in ihre zeitgenössischen Empfänger verwandeln:

Ainsi nous devons nous transformer en ceux pour qui le poëme fut écrit, si nous voulons juger sainement de ses images, de ses figures, & de ses sentimens. [...] Il ne suffit pas de sçavoir bien écrire pour faire des critiques judicieuses des poësies des Anciens & des Etrangers, il faudroit avoir encore connoissance des choses dont ils ont parlé.<sup>63</sup>

Ästhetische Reflexion wurde zur Sache des Historikers, nicht des Künstlers oder des zeitgenössischen Rezipienten. In der *Querelle* fanden sich die französischen Vor-denker des *beau relatif*, wie Jauss gezeigt hat, nicht nur auf der Seite der *Anciens*. Historisches Bewusstsein schärfte den Blick für die »Verschiedenheit, ja Unvergleichbarkeit der Sitten«. Gerade durch ihre Unwiederbringlichkeit wurde die Geschichte bewundert: Geschichtlichkeit wurde zu einem Wert an sich.

Die Ästhetik der Verschlossenheit der Geschichte fand einen ersten Höhepunkt in der *Scienza Nuova* Giovanni Battista Vicos. Bekanntlich blieb Vico zu seinen Lebzeiten von seinen häufig sehr verwandt denkenden europäischen Zeitgenossen unbeachtet und wurde erst ab den 1760er Jahren rezipiert und im 19. Jahrhundert neu ›entdeckt‹.<sup>64</sup> Wenn Vicos Geschichtsphilosophie lange ungehört blieb, so gilt das jedoch nicht für seine Quellen. Er baute auf denselben Vorgaben auf wie seine europäischen Zeitgenossen. In seinem Hauptwerk *La Scienza Nuova* (1725/1730/1744) entwickelte Vico das überzeitlich gültige, idealtypische Bild des *corso* eines Weltenslaufs der Menschheitsgeschichte. Er unterschied drei Zeitalter der Götter, Heroen und Menschen, die in bestimmten Rechts- und Gesellschaftsformen ihren Ausdruck

fänden. Jedes Zeitalter fände einen ihm eigenen kulturellen Ausdruck, und so stellt der *corso* eine »Geschichte der menschlichen Ideen«<sup>65</sup> dar, die sich in Institutionen manifestieren: »Die Menschen empfinden zunächst, ohne aufzumerken, sodann merken sie auf mit bewegter und erregter Seele, schließlich überlegen sie mit klarem Geist.«<sup>66</sup> Der Zusammenhang zwischen diesen Phasen war zyklisch begründet:

Die Menschen empfinden zunächst das Notwendige, darauf achten sie auf das Nützliche, dann bemerken sie das Bequeme, später erfreuen sie sich am Angenehmen, alsdann sind sie im Luxus ausschweifend, schließlich verfallen sie der wahnwitzigen Verschwendung ihres Vermögens. Die Natur der Völker ist zunächst roh, dann streng, darauf gütig, später zart, schließlich zügellos.<sup>67</sup>

Allen drei Entwicklungsstufen waren verschiedene Naturen, Sitten, Sprachen, Schriftzeichen, Regierungs-, Rechts- und Herrschaftsformen zugeordnet.<sup>68</sup> So waren die Menschen der ersten Gesellschaftsstufe stumpsinnige und schreckliche Bestien. Ihre Begabung war die Imagination, ihre Ausdrucksform die Dichtung. Sie lebten in einem religiösen Zeitalter der göttlichen Herrschaft, dem die Epoche der Heroen folgte, geprägt von »empfindlich-eifersüchtiger Tapferkeit«. Das dritte Zeitalter ist das der Vernunft und der Reflexion, das bereits den Keim zu seiner Zerstörung in sich trägt. Denn religiöser Skeptizismus und moralischer Relativismus führen den Untergang herbei, in Form einer zweiten Barbarei, die umfassender ist als diejenige der ersten Primitiven. Dies ist die »ewige ideale Geschichte [...], nach der Geschichte aller Völker in der Zeit abläuft in ihrem Entstehen, ihrem Fortschritt, Höhepunkt, Niedergang und Ende.«<sup>69</sup> Dabei legte Vico viel Wert auf die »wichtige Bemerkung [...], dass man jetzt nur mit Mühe begreifen, aber auf keinen Fall sich vorstellen kann, wie die ersten Menschen dachten, die die heidnische Humanität begründeten«.<sup>70</sup> Die Wiederkehr beziehungsweise historische Konkretisierung dieses idealtypischen *corso* im historischen *ricorso* sieht Vico im europäischen Mittelalter, dem zweiten Zeitalter der Heroen/Barbaren verwirklicht. Aus der Erkenntnis, »dass mit wunderbarer Übereinstimmung die ersten und die wiedergekehrten barbarischen Zeiten einander entsprechen, lässt sich die Wiederkehr der menschlichen Dinge beim Wiedererstehen der Völker leicht einsehen.«<sup>71</sup> Das Ziel seiner geschichtsphilosophischen Wissenschaft, so Vico, ist es

ein Beweis der Vorhersehung als geschichtlicher Tatsache [zu] sein, denn sie muss eine Geschichte der Ordnungen sein, die jene, ohne menschliche Absicht oder Vorkehrung, ja häufig gegen deren eigene Pläne, dieser großen Gemeinde des Menschengeschlechts gegeben hat; und zwar so, dass, obzwar diese Welt

in der Zeit und als etwas Besonderes geschaffen worden ist, die Ordnungen, die die Vorsehung darin eingesetzt hat, doch allgemein und ewig sind.<sup>72</sup>

Allerdings ist der zyklische Ablauf nur das Schicksal derjenigen Völker, denen nicht das höhere Wissen der Religion offenbart wurde. Den Völkern der christlich-jüdischen Tradition bleibt eine alternative Heilsgeschichte vorbehalten und so steht, neben der relativen Gleichberechtigung der einzelnen Entwicklungsstufen des zyklischen Weltbilds die qualitative Unterscheidung zwischen verschiedenen Gesellschafts- und Zeitordnungen.

Parallelen zu Vicos Denken unter seinen Zeitgenossen sind vielfach zu finden. Man denke nur an Montesquieus voneinander abgeschlossene »unions d'esprit«, die sich in bestimmten Regierungen ausdrücken und bis zum Untergang der Kultur oder der Gesellschaft unveränderlich bleiben.<sup>73</sup> Herder, einer der wenigen Vico-Rezipienten des 18. Jahrhunderts, schloss seine kritische Darstellung der römischen Antike mit dem Fazit:

Die Römer waren und wurden, was sie werden konnten; alles ging unter, oder erhielt sich an ihnen, was untergehen oder sich erhalten mochte. Die Zeiten rollen fort und mit ihnen das Kind der Zeiten, die vielgestaltige Menschheit. Alles hat auf der Erde geblüht, was blühen konnte, jedes zu seiner Zeit und in seinem Kreise; es ist abgeblüht und wird wieder blühen, wenn seine Zeit kommt. Das Werk der Vorsehung geht nach allgemeinen großen Gesetzen in seinem ewigen Gange fort [...].<sup>74</sup>

Der Vorstellung von der Gleichberechtigung menschlicher Zivilisationsleistungen lag ihre Unvergleichbarkeit zugrunde, denn »keine zwei Dinge der Welt haben dasselbe Maß der Zeit«. <sup>75</sup> Herders »interesselose« Geschichtsschreibung, und Schellings transzendentaler Idealismus stehen im direkten Zusammenhang mit den Künsten, die außerhalb der Gesellschaft, außerhalb des Fortschritts und außerhalb der Möglichkeit auf Beurteilung stehen sollen. Denn die Geschichtlichkeit der Künste im Kreislauf der Zeiten war auch eine Last für die nachfolgenden Generationen, die ein stetig wachsendes Erbe zu bewahren hatten. Eine Emanzipation aus der Geschichte konnte nach Vico daher nur eine radikale Lösung bringen: das Feuer der Zerstörung.<sup>76</sup> In seinem Kommentar zur *Querelle des Anciens et des Modernes* mit dem Titel *De nostri temporis studiorum ratione* (1709) argumentierte Vico, dass Vorbilder die eigene Entwicklung behinderten:

In den Definitionen der Juristen heißt es, die Lage derer, die zuerst kommen, sei die bessere. [...] Wie, wenn ich behauptete, dass die vollendeten Vorbilder

der Kunst dem gesamten Wesen dieser Art von Betätigung mehr schaden als nützen? Das ist vielleicht verwunderlich, aber sicher wahr. Denn diejenigen, die uns die besten Muster hinterlassen haben, hatten ihrerseits kein Muster als die vollkommene Natur. Wer sich aber die besten Muster der Werkschöpfer, z. B. der Maler, zur Nachahmung vorsetzt, kann sie nicht besser machen; denn was in der Natur Gutes war, ist von den Vorgängern jeweils in ihrem Gebiete ausgeschöpft worden; sonst wären sie ja nicht die Vollkommenen; und ebenso wenig kann er ihnen gleichkommen, da er weder die Kraft der Phantasie, noch die Regsamkeit und Fülle der Begeisterungen, noch die Struktur der Nerven, durch die sie vom Gehirn in die Hand geleitet werden müssen, auch nicht dieselbe Übung und daher nicht die gleiche Leichtigkeit besitzt. Da man also weder zu übertreffen, noch gleichzukommen vermag, muss man notwendigerweise zum Schlechteren absinken. [...] Man müsste also die besten Muster in den Künsten völlig zerstören, damit wir die besten Künstler bekämen. Da dies aber barbarisch und ruchlos wäre, und nur wenigen gegeben ist, zum Höchsten zu gelangen, so mögen sie für die kleineren Geister erhalten bleiben; wer aber mit dem glücklichsten Talente begnadet ist, der soll sie aus den Augen verlieren, um in der Nachahmung mit der besten Natur mit den Besten zu wetteifern.<sup>77</sup>

Die Evidenz dieser Behauptung sah Vico in der hohen Qualität der zeitgenössischen Malerei bestätigt, der eine weniger als mittelmäßige Handhabung der Skulptur gegenüber stünde. Für ihn war der erhaltene antike Bestand die Ursache für die unbefriedigende Entwicklung der zeitgenössischen Bildhauer, während die antiken Werke der Malerei zum Nutzen der Gegenwart zerstört waren: Das Genie bedarf keiner Lehrmeister und Vorbilder, und auch nicht der Geschichte.

Die komplexen Schriften Vicos wurden, bei allen erstaunlichen Parallelen zu seinen Zeitgenossen, erst Jahrzehnte später aufgegriffen. Für die Kunstgeschichte ist besonders die Rezeption Benedetto Croces wichtig, der die *Scienza Nuova* in den 1890er Jahren voller Begeisterung las und 1911 eine Monographie über Vico publizierte. Vicos Credo von der Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit kultureller Leistungen beförderte einen ästhetischen Historismus, der paradoxerweise sehr häufig ahistorische Züge trägt. Es zeigt sich hier die Kluft zwischen dem Gang der Geschichte und dem Gang der Kunst, der auf diese Geschichte bezogen wird.<sup>78</sup> Die Stellung der einzelnen Kulturen als insuläre, unwiederbringliche Leistungen bei Croce erfüllte den alten Wunsch, dass Kunst nicht im Dienst der Geschichte, sondern außerhalb ihrer stehen sollte.

## Geschichte als Norm

Am Anfang der Kunstgeschichte als Wissenschaft steht Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums*. Die Geschichte der Antike war darin nicht einfach beschrieben, sondern, ähnlich Vicos *corso*, als überhistorisches, idealtypisches System konzipiert. »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.«<sup>79</sup> Winckelmanns *corso* war historisch anschaulich durch Quellen und – noch eindrücklicher – Kunstwerke belegbar. Geschichtsverständnis war die sinnstiftende Ordnungsgrundlage seiner Schrift. Die historisierende Differenzierung der ›Antike‹ in mehrere unterschiedliche Phasen hätte dazu führen können, dass ihr exemplarischer Wert verloren ging. Doch schloss das zyklische Weltbild problemlos die Vorrangstellung eines einzelnen Zyklus mit ein. Die Kunst der Antike blieb selbst in ihren ›unklassischen‹ Spielarten (der frühen Blüte und der Zeit der Dekadenz) exemplarisch als Ordnungssystem der Geschichte der Kunst. Selbst in der »Unvollkommenheit der früheren und [...] Entartung der späteren Stufen«, wie es bei Schlegel in einer Übertragung dieses Modells auf die griechische Poesie heißen wird, war die Geschichte der griechischen Antike vorbildlich.<sup>80</sup> Ohne einen expliziten Vergleich mit der Geschichte der Gegenwart zu machen, ja ohne eine direkte Linie von der Antike bis zur Gegenwart zu ziehen – sein Werk war ausschließlich der *Geschichte der Kunst des Altertums* gewidmet – erarbeitete Winckelmann das Ideal einer normgebenden Geschichte. Doch zugleich war die *Geschichte der Kunst des Altertums* der Kunst seiner Zeit, insbesondere ihrem klassizistischen Fackelträger Anton Raphael Mengs gewidmet, und sie wurde von den Zeitgenossen mit ungleich mehr Aufmerksamkeit bedacht als irgendein anderer Text seiner Disziplin.

Der bereits von Voltaire geforderte ästhetische Blick für die Blütezeiten der Kunst wurde bei Winckelmann zu einem Vorrecht der nachfolgenden Generationen. Am Schluss seiner Geschichte steht ein bekanntes Bild:

[S]o konnte ich mich [...] nicht enthalten, dem Schicksale der Werke der Kunst, so weit mein Auge ging, nachzusehen. So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit betrännten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben.<sup>81</sup>



Geschichtsbewusstsein kehrte das Schicksal der Nachkommen um. Aus der Trauer über den Verlust einer unerreichbaren Epoche erwuchs die Überhöhung der Erkenntnis im Prozess der Historisierung. Die historische Distanz ermöglichte nicht nur ein geschichtliches, sondern ein ästhetisches Verständnis der Werke. Mit der Darstellung der Geschichte als »beste Theorie der Künste« (Schlegel) und dem »parteilichen Klassizismus« der Kunstgeschichte ist das zweite Erbe Vasaris bezeichnet. Mit Winckelmann wurde der ästhetische Historismus zu einem Fundament der Kunstgeschichte. Das Ergebnis war nicht nur die – ironischerweise recht einfach auf historische Bedingtheit rückführbare – explizite Polemik Winckelmanns gegen die ›unklassische‹ Kunst des Barock. Die Hinwendung zur Kunst der verlorenen Antike brachte eine eigenartige Spaltung zur eigenen historischen Position mit sich. Häufig ging dies mit einer Abwendung von der Kunst der Gegenwart einher, oder aber führte, wie bei Winckelmann, zu einem radikalen Reformismus hinsichtlich der Gegenwartskunst, der ihr um nichts weniger eine eigene Berechtigung absprach.<sup>82</sup>

Für Winckelmann beginnt die Entwicklung der Kunst mit dem »Notwendigen«, danach »suchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Überflüssige [...], wodurch sich die Großheit der Kunst verlor, und endlich erfolgte der völlige Untergang derselben.«<sup>83</sup> Dies ist eine direkte Übertragung eines alten Topos auf die bildende Kunst. Vico hatte den Kreislauf der Welt auf dasselbe Grundschema zurück geführt, und ähnlich stand die ökonomische Entwicklung von »le nécessaire, l'abondance et le superflu« im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Marquis de Mirabeau. Auf die »Einfalt der Gestalt« folgt ihre Großheit, und zuletzt die Ausschmückung. Diese Systematik belegte Winckelmann Schritt für Schritt aus der Anschauung der Geschichte und der Zeugenschaft ihrer Werke. Der theoretische Teil seiner Untersuchung (er handle vom »Anwachs, Fortgang, Fülle und Fall der Kunst«) war vom historischen streng geschieden. Wie Winckelmann betonte, ging es ihm nicht um Künstlergeschichte (die man überall schreiben könne, selbst in Sibirien<sup>84</sup>), sondern um eine Geschichte der Kunstwerke. Und so präziserte Winckelmann den zyklischen Idealtypus für die griechische Kunst:

Die Kunst der Griechen hat wie ihre Dichtkunst, nach Scaligers Angaben, vier Hauptzeiten, und wir könnten derer fünf setzen. Denn so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Teile und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme und das Ende, worin der Grund liegt von den fünf Auftritten oder Handlungen in den theatralischen Stücken, ebenso verhält es sich mit der Zeitfolge derselben: da aber das Ende derselben außer die Grenzen der Kunst geht, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten. In dieses Modell werden die vier griechischen Stilstufen integriert: der »ältere Stil«; der »große« und der »schöne« Stil am Höhepunkt; und der »Stil der Nachahmer«.<sup>85</sup>

Der Einfluss Winckelmanns verdankt sich nicht zuletzt der Transparenz seines Texts und der Verbindung einer selbsterklärenden Systematisierungsstruktur mit deduktiv erstellten Klassifikationskriterien, die sich aus der Anschauung des Materials ergaben. Die große Bedeutung dieser Anschauung hervorzuheben, bedeutete nichts anderes als eine Fortführung der von Vico als *cogitare videre* beschriebenen naturwissenschaftlichen Methode Francis Bacons.<sup>86</sup>

Der tradierten Systematik folgte ihre Anwendung. Die verschiedenen Phasen der griechischen Kunst wurden in stilistisch voneinander unterscheidbare Abfolgen eingeteilt. So wie die auch von Winckelmann übernommene Klimatheorie beförderte das zyklische Modell die Vorstellung von verschiedenen, ursprünglichen Charakteren der Nationen, die unabhängig voneinander sichtbaren Abdruck in den Kunstwerken finden würden: Denn »die Art zu denken [...] offenbart sich in den Werken der Kunst.«<sup>87</sup>

Die Zeit der Griechen und damit der vollständige, normgebende Zyklus von »Wachstum, Flor und Fall« waren für die Modernen außer in geschichtlicher Betrachtung verloren. Doch das Schicksal der Neuzeit ähnelte in seiner periodischen Abfolge dem der Antike. Das Modell von Aufstieg, Blüte und Verfall der Antike fand Winckelmann in der Moderne wieder, in der Entwicklung des archaisch/gotischen Stils zur Blüte der Klassik in der Renaissance und dem folgenden langsamen Niedergang der Künste:

Das Schicksal der Kunst überhaupt in neuern Zeiten ist, in Absicht der Perioden, dem im Altertume gleich: es sind ebenfalls vier Hauptveränderungen in derselben vorgegangen, nur mit diesem Unterschiede, dass die Kunst nicht nach und nach wie bei den Griechen von ihrer Höhe heruntersank, sondern sobald sie den ihr damals möglichen Grad an Höhe ein zwei großen Männern erreicht hatte [...], so fiel sie mit einem Male plötzlich wieder herunter. Der Stil war trocken und steif bis auf Michelangelo und Raffael; auf diesen beiden Männern besteht die Höhe der Kunst in ihrer Wiederherstellung: nach einem Zwischenraume, in welchem der üble Geschmack regierte, kam der Stil der Nachahmer; dieses waren die Caracci und ihre Schule mit deren Folge; und diese Periode geht bis auf Carlo Maratta. Ist aber die Rede von der Bildhauerei insbesondere, so ist die Geschichte derselben sehr kurz. Sie blühte in Michelangelo und Sansovino und endigte mit ihnen; Algardi, Fiammingo und Rusconi kamen über hundert Jahre nachher.<sup>88</sup>

Wenn sich hier die ›Geschichte‹ der Modernen immer wieder ein wenig mit dem Modellfall der Antike spießt, dann verweist dies darauf, dass Winckelmann mit der Geschichte der Kunst des Altertums keine geschichtliche, sondern eine ästhetische

Arbeit geschrieben hat,<sup>89</sup> und dies hilft auch, den großen Einfluss des Textes zu verstehen. Winckelmanns System blieb unempfindlich gegenüber dem Nachweis historischer Fehler, und adaptierbar für Bewunderer der so genannten Verfallszeiten, welche die »historische[n] Notwendigkeit jedes Entwicklungsabschnitts«<sup>90</sup> verteidigten, darunter Heinrich Wölfflin und Alois Riegl.

Die Möglichkeit, diesen Zyklus zu beeinflussen oder umzukehren, sah Winckelmann kritisch und enttäuschte damit die Hoffnungen der französischen Frühaufklärung. Auch die vollständige Entdeckung des Kreislaufs der Geschichte könne nicht zu ihrer Lenkung führen, und noch viel weniger, sei es möglich, den Lauf dieser Geschichte aus ihr heraus zu beeinflussen:

Der Verfall der Kunst musste notwendig durch Vergleichung mit den Werken der höchsten und schönsten Zeit merklich werden, und es ist zu glauben, dass einige Künstler gesucht haben, zu der großen Manier ihrer Vorfahren zurückzukehren. Auf diesem Wege kann es geschehen sein, so wie die Dinge in der Welt vielmals im Zirkel gehen und dahin zurückkehren, wo sie angefangen haben, dass die Künstler sich bemühten, den ältern Stil nachzuahmen, welcher durch die wenig ausschweifenden Umrisse der ägyptischen Arbeiten nahekommt.<sup>91</sup>

## Der Stillstand der Zeit

Als konstitutives Element der entstehenden Kunstgeschichte fanden zyklische Zeitmodelle Eingang in die Konzeption von Kunstinstitutionen. Die Kontrolle der Zeit durch die Einrichtung von Organisationen, welche die Norm für die nachfolgenden Generationen bewahren sollten, stellte einen wichtigen Aspekt der »ordering of the arts« (Lipking) des 18. Jahrhunderts dar, der in der Festschreibung des künstlerischen Wissens, der Einführung des akademischen Modells in die Kunstausbildung und der Gründung von Museen Ausdruck fand.<sup>92</sup>

Die Einrichtung der Akademien stand im Dienste des gesellschaftlichen Reformismus, doch nicht unbedingt im Zusammenhang mit progressiven Fortschrittsmodellen. Hans Belting hat den Zusammenhang zwischen der Gründung der ersten Kunstakademie in der Florentiner *Accademia del Disegno* (1563) und der Konzeption von Vasaris *Vite* als »Anwendung«<sup>93</sup> der Geschichte der Kunst beschrieben, und ähnlich fand das zyklische Modell Anwendung in den französischen Akademien des 18. Jahrhunderts. Charles-Nicolas Cochin, seit 1755 *secrétaire* der Pariser Kunstakademie, stellte in einer Rede an der Schwesterakademie in Rouen die Schaffung von Kunstinstitutionen als Mittel dar, um den drohenden Untergang der Künste zu bremsen. Im Bewusstsein der Größe des vorangegangenen Jahrhunderts stellte der

Entwerfer und Stecher des Frontispizes der zu diesem Zeitpunkt längst verbotenen *Encyclopédie* die Grundsatzfrage nach dem Nutzen der Akademien. Diese dienten primär der Ausbildung des Künstlers und der Bildung der Öffentlichkeit. Das Bewusstsein darüber, dass die Künste nur in Zeit gesamtgesellschaftlicher Unterstützung gedeihen könnten, war tief im aufklärerischen Denken verwurzelt. Akademien könnten daher helfen, den hohen Standard der Blütezeit aufrecht zu halten und so die Zeit gewissermaßen zu ›gefrieren‹. Die Blütezeiten der Kunst aber, so Cochin, kämen wie Blitze auf die Erde: unsteuerbar und naturgegeben, wie

éclaircs qui pourroient être suivis d'une nuit profonde, si des établissemens durables ne conservoient en quelque manière la lumière qu'ils ont fait briller. Les Académies répandent l'instruction, conservent les vrais principes, & combattent le mauvais goût. Ce qu'on en doit en espérer, n'est pas d'élever l'art à son plus haut degré; mais de le maintenir, de l'étendre, & de produire ce que l'on peut appeler une Ecole; [...] elles ont de plus l'avantage de retarder la décadence de ces arts.<sup>94</sup>

Die Akademien selbst vermochten keine *génies* hervorzubringen. Sie konnten nicht schöpferisch wirken, wohl aber erhaltend, und den unvermeidlich drohenden Niedergang hinauszögern. Die Einrichtung von Akademien sei ebenso wie die Unterstützung der Künste durch eine gezielte staatliche Kunstpolitik (dies bedeutete im 18. Jahrhundert in der Regel: Auftragspolitik) notwendig. Doch den Lauf der Zeit aufzuhalten, übersteige die menschliche Kraft: »si cette opposition ne peut toujours arrêter le torrent de la contagion, du moins retarde-t-elle ses progrès: c'est une forte digue qu'il est difficile de renverser.«<sup>95</sup>

Selbst die Akademien als Instrumente der staatlichen Kunstpolitik konnten also ohne weiteres in das zyklische Weltbild integriert werden. Wie war das im Fall der »exemplarischen« Orte der Aufklärung, der Museen? Die Frage, wie Geschichtlichkeit im Museum präsentiert und visualisiert wird, ist zentral. Die klassische Museumskritik von Quatremère de Quincy bis zu Adorno und Douglas Crimp zielt auf die Entpolitisierung der Kunst im Museum und ihre Isolierung vom Lebenskontext, auf die Tradition also, die Kunstwerke außerhalb der Geschichte zu stellen. Stephen Greenblatt hat grundsätzlich zwischen zwei gegensätzlichen Rezeptionsformen unterschieden, die eine Ausstellungspräsentation auslösen kann: »Staunen« angesichts der fesselnden Wirkung des Einzelobjekts und »Resonanz« als integrative Evokation seines Entstehungskontexts.<sup>96</sup>

Wie Andrew McClellan gezeigt hat, waren die ersten Museen stark von den Reformkonzepten der Aufklärung geprägt.<sup>97</sup> Ab 1750 wurden auf Forderung von Amateuren und Kritikern innerhalb und außerhalb der Akademie Teile der könig-

lichen Kunstsammlung im ersten öffentlichen Museum Frankreichs, dem *musée de Luxembourg*, präsentiert. Ebenso war der erst 1793 eröffnete Louvre keine Schöpfung der Revolution, sondern des *Ancien Régime* und baute auf Ordnungssystemen auf, die aus der klassischen Kunsttheorie entwickelt wurden: Das Konzept des Künstlerwettstreits (*émulation*) konnte nun auf alle Zeiten übertragen werden.<sup>98</sup>

Wenn das Museum ein Kind der Aufklärung ist, dann sei auf deren viele Gesichter verwiesen. Die Isolierung vom Lebenskontext, ja selbst die von Croce so spät postulierte Insularität des einzelnen Kunstwerks deutet auf ein romantisches Erbe eher als aufklärerischen Reformismus. Doch auch zyklische Zeitmodelle hielten nicht vollständig Eingang in die Museen: Die Zeiten des Untergangs sind darin ausgeblendet. Die ›missratenen‹ Kunstwerke der Niedergangszeiten wandern – mit wenigen Ausnahmen wie der Präsentation »entarteter« Kunst im NS-Regime – nicht ins Museum, statt dessen wird das Publikum von einem goldenen Zeitalter zum nächsten getragen.

Die Idee, alles zu sammeln, und damit gleichsam die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr bis ins Unendliche in einem besonderen Raum zu deponieren; die Idee, das allgemeine Archiv einer Kultur zu schaffen; der Wunsch, alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen; die Idee, einen Raum aller Zeiten zu schaffen, als könne dieser Raum selbst endgültig außerhalb der Zeit stehen, diese Idee ist ein ganz und gar moderner Gedanke.<sup>99</sup>

Es scheint, dass im Museum gelungen ist, was den Aufklärern unmöglich erschien: die Zeit zum Stillstand zu bringen. In der »Heterotopie der Zeit« des Museums wird die Geschichte für alle nachfolgenden Generationen transparent und postmodern verfügbar. Der *ricorso* der Zeiten kann jederzeit als *revival* aktualisiert werden. »Time goes by ... so slowly«: Wenn sich in der Adaption eines ABBA-Klassikers das isolierte Ticken eines vermeintlichen Sekundenzeigers zu Beginn und Ende des Songs im Videoclip als der Rhythmus eines Metronoms entpuppt, dessen Beat mit über 120 bpm doppelt so schnell ist als der Sekudentakt, dann wird deutlich, dass der Gang der Kulturgeschichte außerhalb von Uhr und Kalender steht, und häufig liegt ihre Zukunft in der Retrospektive.

## Anmerkungen

\* Dieser Artikel entstand mit Unterstützung der Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung.

1 Jean le Rond d'Alembert, Eloge de M. le président de Montesquieu, in: Denis Diderot u. d. ers., *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de*

- lettres, Paris 1751–1765, zu Beginn Bd. 5; David Hume, *Of the Populousness of the Ancient Nations*, in: ders., *Essays and treatises on several subjects*, Bd. 1: *Essays, moral, political and literary*, Bristol 2002 (reprint 1777), 397. Zu Autoren, die Möglichkeit einer Übertragung des menschlich-organischen Modells auf Gesellschaften anzweifeln, darunter Turgot und Marmontel: Peter Burke, *Tradition and Experience. The Idea of Decline from Bruni to Gibbon*, in: Glen W. Bowersock, Hg., *Edward Gibbon and the Decline and Fall of the Roman Empire*, Cambridge u. London 1977, 97.
- 2 Zu dieser »Hypostasierung des Zeitbegriffs« vgl. Alexander Demandt, *Winckelmann und die Alte Geschichte*, in: Thomas Gaehetgens, Hg., *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*, Hamburg 1986, 305. Der Begriff »Zeitgeist«, dessen Entdeckung Vico zugeschrieben wird, wird in der aktuellen vollständigen Übersetzung der *Scienza Nuova* verwendet: Giovanni Battista Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, 2 Bde., Hamburg 1990.
  - 3 Claude-Adrien Helvétius, *De l'esprit*, Paris 1988, 413 f.; dt.: ders., *Vom Geist*, Wien u. Weimar 1973, 380 f.
  - 4 Vgl. Alexander Demandts Bezeichnung der Untergangsphasen bei Oswald Spenglers als »Angelpunkt seiner Geschichtsphilosophie«: Alexander Demandt, Hg., *Der Fall Spengler. Eine kritische Bilanz*, Wien u. Köln, 1994, VII.
  - 5 Vico, »Affetti di un Disperato«, zitiert nach Peter Burke, *Vico. Philosoph, Historiker, Denker einer neuen Wissenschaft*, Berlin 1987, 23.
  - 6 Alexander Demandt, *Historische Apokalyptik*, in: ders., *Fall*, wie Anm. 4, 29. Vgl. relativierend die klassische Studie von Henry Vyverberg, *Historical Pessimism in the French Enlightenment*, Cambridge MA 1958; Alex Potts, *Political Attitudes and the Rise of Historicism in Art Theory*, in: *Art History* 1/2 (1978), 191–213; Burke, *Tradition*, wie Anm. 1, 87–103.
  - 7 Vgl. Florence Lotterie, *Progrès et perfectibilité. Un dilemme des Lumières françaises (1755–1814)*, Oxford 2006.
  - 8 Victor Riqueti marquis de Mirabeau, *Lami des hommes, où Traité de la population*, Avignon, 1756, 468. Vgl. Jean Starobinski, »Das Wort Zivilisation«, in: ders., *Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung*, Frankfurt, 1990, 17.
  - 9 Vgl. Carol Blum, *Strength in Numbers. Population, Reproduction and Power in Eighteenth-Century France*, Baltimore 2002.
  - 10 Manfred Fuhrmann, Hg., *Hesiod – Vergil – Ovid, Werke und Tage – Vom Landbau – Liebeskunst*, München 1990, 32. Zu Charles Perraults Umkehrung dieses Bildes vgl. Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München 1965, 49–56, Zitat 49.
  - 11 Vgl. Hans Robert Jauss, *Geschichte der Kunst und Historie*, in: Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel, Hg., *Geschichte, Ereignis und Erzählung*, München 1973, 177 f.; ders., *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ›Querelle des Anciens et des Modernes‹*, in: Perrault, *Parallèle*, wie Anm. 10, 8–64.
  - 12 Der Topos »*Historia Magistra Vitae*« stammt von Cicero vgl. Harald von Merklin, Hg., *Marcus Tullius Cicero, De oratore/Über den Redner*, Stuttgart 1997, II, 36. Vgl. Albert Müller u. Mikuláš Teich, Hg., *Historia Magistra Vitae?*, in: *ÖZG* 16/2 (2005).
  - 13 Zitiert nach Jauss, *Normen*, wie Anm. 11, 14.
  - 14 Bernard le Bovier de Fontenelle, *Œuvres complètes*, II, [Paris] 1991, 413; 416.
  - 15 Ebd., 416.
  - 16 Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Hg., *Leon Battista Alberti, Della Pittura/Über die Malkunst* [1435/36], Darmstadt 2002, 62 f. In Albertis letztem Traktat *De re aedificatoria* (1450/52) findet sich ein entwicklungshistorischer Einschub über die assyrisch/ägyptische, griechische und italische Epoche als Zeiten der Knospe, Blüte und Reife. Vgl. Max Theuer, Hg., *Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst*, Darmstadt 1991.
  - 17 Giorgio Vasari, *Vite. Vorrede des Gesamtwerks*, in: Matteo Burioni u. Sabine Feser, Hg., *Vasari, Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, Berlin 2004, 27.
  - 18 Giorgio Vasari, *Vorrede der Lebensbeschreibungen*, ebd., 72 f.
  - 19 Burke nennt *renovatio, restitutio, regeneratio, reparatio, renovatio, rinascita, reformatio, remedy*. Vgl. Burke, *Tradition*, wie Anm. 1, 87, 91. Das erneuerte Interesse am Erbe der Antike, verbunden mit einer kulturellen Blüte war dabei nicht die erste »Renaissance« des Mittelalters, das wie Peter Burke bemerkt hat, Vorläufer im 8. und im 12. Jahrhundert hatte. Vgl. ders., *Die Renaissance*, Berlin 1990, 14 f.

- 20 Vgl. Ernst Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress*, in: ders., *Norm und Form. Studies in the art of the renaissance*, London u. New York 1966, 1–10.
- 21 Jauss, *Normen*, wie Anm. 11, 27.
- 22 Vasari, *Vorrede der Lebensbeschreibungen*, wie Anm. 18, 73.
- 23 Hayden White, *Die Bedeutung der Form*, Frankfurt am Main 1990, 11–39; ders., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, 1990, 318–385.
- 24 Giorgio Vasari, *Vorrede des zweiten Teils der Lebensbeschreibungen*, in: Burioni u. Feser, *Kunsttheorie*, wie Anm. 17, 78.
- 25 Die Dreistufigkeit der Entwicklung findet sich bereits in Lorenzo Ghibertis *Commentarii* und geht auf die historiographische Trias Antike – Dunkelheit (»tenebrae«) – Neuzeit bei Petrarca zurück. Vgl. Julian Kliemann, *Giorgio Vasari. Kunstgeschichtliche Perspektiven*, in: Peter Ganz u. a., *Hg., Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, 29–73.
- 26 Perrault stellte die Entwicklung von der Antike über die Renaissance zum Zeitalter Louis XIV. ebenfalls als dreistufig dar. Anders als Vasari trennt sich Perrault vom Modell Kindheit-Jugend-Reife. Die Leistungen der unterschiedlichen Zeitalter, denen er verschiedene Hauptgebiete der Malerei zuordnet, entsprechen bei ihm Körper, Seele und Geist des Menschen. Vgl. Perrault, *Parallele*, wie Anm. 11, 213 ff.
- 27 Vasari, *Vorrede des zweiten Teils*, wie Anm. 24, 77 f. sowie Anm. 11.
- 28 Zu Vasaris biologistischer Metaphorik vgl. Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München u. Wien, 2000, 61–92.
- 29 Manfred Fuhrmann, *Hg., Aristoteles, Poetik. Griechisch/deutsch*, Stuttgart 1982, 15.
- 30 Diderot u. d'Alembert, *Encyclopédie*, wie Anm. 1, Artikel »temps«.
- 31 Vasari, *Vorrede des zweiten Teils*, wie Anm. 24, 79. Vgl. Didi-Huberman, *Bild*, wie Anm. 28, 77. Diese pessimistische Sicht trifft allerdings nur auf die erste Ausgabe der *Viten* zu. Zum Unterschied der beiden Ausgaben vgl. Zygmunt Wazbinski, *L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des »Vies« de Vasari*, in: *Il Vasari storiografo e artista*, Florenz 1976, 1–25.
- 32 Vgl. Martin Warnke, *Kunst vor ihrer Geschichte. Zum kunsthistoriographischen Verfahren des Franciscus Junius*, in: Ganz u. a., *Kunst*, wie Anm. 25, 135–143.
- 33 William Aglionby, *Painting illustrated in three dialogues*, London 1685, 83.
- 34 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1984, 63–91.
- 35 Es sei daran erinnert, dass Perrault das zyklische Modell als Möglichkeit der Vermittlung zwischen *Anciens* und *Modernes* vorgeschlagen hatte; vgl. Perrault, *Parallele*, wie Anm. 10, 49.
- 36 Vgl. Andrew L. McClellan, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994, 146 ff.
- 37 Vgl. Belting, *Ende*, wie Anm. 34, 70.
- 38 Fontenelle, *Œuvres*, wie Anm. 14, 426.
- 39 Vgl. Ernst Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln, 1978, 20–23.
- 40 Zum Anspruch der Kunst auf einen Status als eine der freien Wissenschaften vgl. Louis A. Olivier, *The Case for the Fine Arts in Seventeenth-Century France*, in: *Australian Journal of French Studies* XVI (1979), 380; Paul Oskar Kristeller, *Das moderne System der Künste*, in: Eckhard Kessler, *Hg., Humanismus und Renaissance: Philosophie, Bildung und Kunst*, München 1976, 165–206. Der Prozess dieser Nobilitierung ging allerdings sehr langsam vor sich. Erst Furétieres Wörterbuch von 1690 zählte die bildenden zu den freien Künsten. Das Wörterbuch der *Académie Française* (1694) hielt sich an die traditionelle Ordnung, die Malerei und Skulptur nicht einschloss.
- 41 Jauss, *Normen*, wie Anm. 11, 44.
- 42 Vgl. Kristeller, *System*, wie Anm. 40.
- 43 Zu einer ersten Skizze des Problems aufklärungskritischer Kunst und Kunsttheorie vgl. Thomas E. Crow, *La critique des Lumières dans l'art du dix-huitième siècle*, in: *Revue de l'art* 73 (1986), 9–16.
- 44 »Il faut donc que l'artiste [...] soit philosophe.« Jacques Louis David, 25 brumaire an II (1794). Zu Davids kunstpoltischer Haltung vgl. mehrere Artikel in: Régis Michel, *Hg., David contre David*, Paris 1989.
- 45 Vgl. Lotterie, *Progrès*, wie Anm. 7. Turgot nahm nicht nur die Bildkünste, sondern Malerei und Poesie gemeinsam von dem auf die Wissenschaften anwendbaren Fortschrittsmodell aus.
- 46 Vgl. Jauss, *Normen*, wie Anm. 11, 45.



- 47 Zu Perraults Definition vgl. ebd., 53; Ernst Kris u. Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt am Main 1979.
- 48 Jean le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire*, in: Diderot u. ders., *Encyclopédie*, wie Anm. 1, XVI.
- 49 Voltaire, *Le Siecle de Louis XIV*, in: *Oeuvres complètes de Voltaire*, Bd. 22, Gotha 1785, Introduction. Ähnlich wird Herder der Geschichte der Poesie einen besonderen Vorzug gegenüber dem »täuschenden trostlosen Wege ihrer politischen und Kriegsgeschichte« geben, da man nur so erfahre, »wie es dachte, was es wünschte und wollte, wie es sich erfreute, und von seinen Lehrern oder von seinen Neigungen geführt ward.« Zitiert nach Jauss, *Geschichte*, wie Anm. 11, 179.
- 50 Zur Bezeichnung der kulturellen Blütezeiten der Weltgeschichte als »the *je ne sais quoi* of history« vgl. Remy Saisselin, *Taste in Eighteenth-Century France*, New York, 92. Vgl. die Aussage des Comte de Buffon, es erfordere eine »espece de goût« um die Natur erkennen zu können. Wolf Lepenies, *Der andere Fanatiker. Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei Johann Joachim Winckelmann*, in: Herbert Beck, Peter C. Bol u. Eva Maek-Gérard, Hg., *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, 22.
- 51 *Lettre pittoresque à l'occasion des Tableaux exposés au Sallon*, Paris (o. J.), 10 f.
- 52 Vgl. Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris 1770, Genf 1982. Die *Réflexions critiques* wurden ins englische, holländische und deutsche übersetzt und mehrfach neu aufgelegt: Die erste Publikation 1719 umfasste noch zwei Teile, weitere, erweiterte und modifizierte Fassungen erschienen 1733 und 1740, wobei die letztere zur Grundlage der posthumen Editionen 1755 und 1770 wurde. 1748 erschien die englische Übersetzung (*Critical reflections on poetry, painting and music*, London 1748).
- 53 »Enfin le génie des arts & des sciences dispaeroît, jusqu'à ce que la révolution des siècles le vienne encore tirer une autrefois du tombeau, où il semble qu'il s'ensevelisse pour plusieurs siecles, après s'être montré durant quelques années.« (Du Bos, *Réflexions*, wie Anm 52, II, 195.) Jaucourt übernahm später für seinen Eintrag »siècles« in der *Encyclopédie* nicht nur diese Einteilung, sondern paraphrasierte zudem Du Bos' Fazit: »Ainsi dispaeroît le génie des arts & des sciences, jusqu'à ce que la révolution des *siecles* le vienne encore tirer une autre fois du tombeau, où il semble qu'il s'ensevelisse pour plusieurs générations, après s'être montré seulement durant quelques années.« Diderot u. d'Alembert, *Encyclopédie*, wie Anm. 1, Artikel »siècles«.
- 54 Voltaire, *Siecle*, wie Anm. 49, Kapt. XXXII, 269, 271.
- 55 Ebd., 271.
- 56 Du Bos, *Réflexions*, wie Anm. 52, II, 182.
- 57 Ebd., II, 156.
- 58 Ebd., II, 194 f.
- 59 Ebd., II, 335.
- 60 Antoine Coypel, *Discours prononcez dans les conférences de l'académie royale de peinture et se sculpture*, Paris 1721, Introduction.
- 61 Réponse d'un artiste à un homme de lettres qui lui avait écrit sur les Wauxhalls, Amsterdam 1769, 6.
- 62 Vgl. Jauss, *Normen*, wie Anm. 11, 9 f.
- 63 Du Bos, *Reflexions*, wie Anm. 52, II, 571, 578. Zu den französischen Vordenkern des *beau relatif* im Bereich der Literaturtheorie vgl. Jauss, *Normen*, wie Anm. 11, 36 und 60–64. Im Bereich der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts sind die Schriften Roger de Piles' zentral.
- 64 Vgl. Vittorio Hösle, *Einleitung*, in: Vico, *Prinzipien*, wie Anm. 2, Bd. 1, CCLXIV–CCLXXVII (Erste deutsche Gesamtausgabe der Fassung letzter Hand von 1744).
- 65 Ebd., I, 153.
- 66 Ebd., I, 112 (Axiom LIII).
- 67 Ebd., I, 117 (Axiome LXVI–LXVII).
- 68 Vgl. ebd., I, 492–523.
- 69 Ebd., I, 118, 154 und II, 183.
- 70 Ebd., II, 398.
- 71 Ebd., II, 568.
- 72 Ebd., I, 151.
- 73 Vgl. Montesquieu, *De la politique*, in: ders., *Œuvres complètes I*, Paris 1949, 114.

- 74 Johann Gottfried Herder, Ideen zu einer philosophischen Geschichte der Menschheit, Darmstadt 1966, 394.
- 75 Ders., Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft; zitiert nach Reinhart Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeichen, Frankfurt am Main 1985, 10.
- 76 Zum Feuer als Symbol der Zerstörung und Metapher für den Niedergang aus kunsthistorischer Perspektive vgl. Jacques Chouillet, La métaphore du feu et son développement pictural de 1765 à 1781, in: René Démoris, Hg., Les fins de la peinture, Paris 1990, 19–27.
- 77 Gian Battista Vico, De nostri Temporis Studiorum Ratione/Vom Wesen und Weg der geistigen Bildung. Hg. von Walter Otto u. Fritz Schalk, Godesberg 1947, 136 f.
- 78 Vgl. Hannelore u. Heinz Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt am Main 1975. Auch der Vico-Übersetzer Erich Auerbach war von dem ästhetischen Relativismus fasziniert, der in Vicos historischen Perspektive begründet lag. Vgl. Erich Auerbach, Vico and aesthetic historicism, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 8 (1949), 110–118.
- 79 Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Darmstadt 1982, 10.
- 80 Vgl. Jauss, Geschichte, wie Anm. 11, 177.
- 81 Winckelmann, Geschichte, wie Anm. 79, 393.
- 82 Vgl. Belting, Ende, wie Anm. 34, 79–82. Zur Diagnose vgl. Dagobert Frey, Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Hg. v. Gerhard Frey, Darmstadt 1976, 43.
- 83 Winckelmann, Geschichte, wie Anm. 79, 25.
- 84 Vgl. Walther Rehm, Hg., Johann Joachim Winckelmann, Briefe, I, Berlin 1952, 294 ff.
- 85 Winckelmann, Geschichte, wie Anm. 79, 207.
- 86 Zur Naturgeschichte als lange in das 19. Jahrhundert einflussreicher, Erkenntnis sichernder Impuls der kunsthistorischen Konzeption Winckelmans vgl. Wolf Lepenies, Johann Joachim Winckelmann. Kunst und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert, in: Gaehtgens, Winckelmann, wie Anm. 2, 221–237. Vico, Prinzipien, wie Anm. 2, 359 (in Anspielung auf Bacons *Cogitata et visa de interpretatione naturae* von 1607).
- 87 Winckelmann, Geschichte, wie Anm. 79, 41. Zur Kunst als sichtbarer Zeitform vgl. George Kubler, The shape of time. Remarks on the history of things, New Haven u. London, 1965.
- 88 Winckelmann, Geschichte, wie Anm. 79, 236 f.
- 89 Zu Winckelmans Doppelstellung als »Vater der Kunstgeschichte« und »unhistorischen Historiker«, die er in seiner Leistung der »Ästhetisierung der Geschichte« synthetisiert vgl. Hinrich C. Seeba, Winckelmann. Zwischen Reichshistorik und Kunstgeschichte. Zur Geschichte eines Paradigmawechsels in der Geschichtsschreibung, in: Hans Erich Bödeker u. a., Hg., Aufklärung und Geschichte, Göttingen 1984, 299–323; vgl. Demandt, Winckelmann, wie Anm. 2.
- 90 Stefan Germer u. Hubertus Kohle, Spontaneität und Rekonstruktion, in: Peter Ganz u. a., Kunst, wie Anm. 25, 306.
- 91 Winckelmann, Geschichte, wie Anm. 79, 227.
- 92 Vgl. Lawrence Lipking, The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England, Princeton 1970. Vgl. Tom Holert, Künstlerwissen, München 1999; Daniel Roche, Le Siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680–1789, Paris 1989; McClellan, Louvre, wie Anm. 36.
- 93 Belting, Ende, wie Anm. 34, 78.
- 94 Charles-Nicolas Cochin, Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des sciences belles-lettres et arts de Rouen en 1777, Genf 1972, 10–13.
- 95 Ebd.
- 96 Stephen Greenblatt, Resonanz und Staunen, in: ders., Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern, Frankfurt am Main 1995, 7–30.
- 97 Vgl. McClellan, Louvre, wie Anm. 36, 49–123.
- 98 Zu einer gegensätzlichen Interpretation des Museums als Instrument teleologisch-progressiver Geschichtskonzeptionen vgl. Tony Bennett, The birth of the museum. History, theory, politics, London 1995, bes. 179–186. Zum Topos der *aemulatio* im französischen 18. Jahrhundert vgl. Emulation in France 1750–1800, in: Eighteenth-century studies 36/3 (2003), 217–248; Thomas Crow, Emulation. Making artists for revolutionary France, New Haven CT, 1995.
- 99 Michel Foucault, Die Heterotopien/Les hétérotopies, Frankfurt am Main 2005, 16.