

Quellen

Autor(en): **Oechslin, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Scholion : Bulletin**

Band (Jahr): **9 (2015)**

PDF erstellt am: **19.03.2021**

Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-719961>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

QUELLEN

Werner Oechslin

I.

“SOURCE, s. f., (Physique.) est une eau qui sort de la terre en plus ou moins grande quantité, & qui forme les puits, les fontaines, les rivières. Voyez FONTAINES, FLEUVE, &c.”

“Article Source”, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, XV, Neufchâtel: Samuel Faulche 1765, S. 412

“[...] quo spectaculo, quid iucundius esse possit?”

Augustinus Steuchius, *De Aqua Virgine in Urbem revocanda*, Lyon: Seb. Gryphius 1547, S. 14

Der Quell, das aus der Erde springende Wasser, das sprudelt und uns labt und erfrischt – was alles verbindet sich nicht mit diesem Bild! Das Wässerchen, das an seiner Quelle kristallklar und rein an die Oberfläche drängt und uns an die kindlich unverfälschte, reine Natur gemahnt. Und über allem steht die Idee, in der sich die Quelle mit dem Ursprung verbindet; die Quelle ist der Ursprung. Um zu erfahren, ob und wie das alles so sei, woher das Wasser komme und was der Grund von alldem sei, muss man dorthin, zur Quelle, gelangen. Mit ihr verbindet sich das Bedürfnis, ihr – und der ‘Sache’ – möglichst nahe zu kommen, um nichts zuzulassen, was das reine Wässerchen trüben und den frischen, gurgelnden Fluss verstummen lassen könnte.

So erlabt man sich am frischen Quell. Nicht auszumalen, was geschähe, wenn die Quellen versiegten. Doch vor lauter Freude über das sprudelnde Wasser vergisst man, wie schwierig es sein könnte, die Herkunft und die Ursache dieses Wasserflusses wirklich zu erklären. Woher käme denn stetig so frisch tausendfach das Wasser, wenn nicht ein irgendwie gearteter Kreislauf dies bewirken würde? Doch noch bevor man sich solchen Erklärungen angenähert hat, finden sich Bild und Vorstellung mit grundsätzlichen Fragen verknüpft. Quelle scheint nicht nur mit Ursprung, sondern auch mit Wahrheit verschwistert zu sein.

Francesco Giorgi fragt in seinem berühmten *De Harmonia Mundi Totius Cantica Tria* (1525): “Quid fontes”? Die Antwort liegt auf der Hand: “Non multum nobis laborandum est, ut declaremus Deum esse fontem.”¹ Was liegt näher, als Gott selbst mit der Quelle zu verbinden? Belege gibt es zuhauf. “Apud te est fons vitae”, sagt Johannes. Und Hieronymus verbindet – in einer bis heute geläufigen Weise – die Quellen mit den Schriften, die unsere Seelen besser waschen und reinigen würden als das Wasser der Quelle den Körper.² Dieser – das Schrifttum mit erfassende – heilsgeschichtliche Blickwinkel lässt sich auf sämtliche Gewässer, selbst auf Sümpfe ausdehnen. Immer wieder kommt man auf die Quelle göttlicher Vorsehung zurück.

Umso verständlicher ist das Verlangen, das Bild mit der eigenen Erfahrung zu verbinden. Man will wissen und spüren, was eine Quelle ist und wie das Wasser aus ihr heraussprudelt und einen erfrischt. Man geht, auch diesbezüglich der Erfahrung vertrauend, zur Quelle, weil man einer Sache auf den Grund gehen will. Und man erfährt, wie spontan und stets ‘neu’ frisches Wasser aus der Quelle hervorsprudelt und dass dies beständig und immer wieder, in ewiger Bewegung geschieht. Das Neue steht dann eher auf der Seite der Wahrnehmung – und des Genusses. Die Quelle selbst verrichtet ununterbrochen und in steter Bewegung ihre Wohltat.

Der spontane Genuss und die nie versiegende Lebenskraft in einem – niemand möchte diese wohltuende Wirkung der Quelle missen. Rom, stets berühmt für seinen Reichtum an Quellen und Brunnen, hat sich immer angestrengt, diese Wohltaten auch sichtbar zu machen und in aufwendigen Brunnenbauten vorzuzeigen; die “mostre d’acqua”, so auch die wohl berühmteste, die Fontana di Trevi, sind unübersehbare Zeichen päpstlicher Politik zugunsten der Stadt und ihrer Bewohner. Der zeitweilige Bibliothekar des Vatikans, Agostino Steuco, der nach der Renovierung durch Nikolaus V. nochmals die Erneuerung des zuleitenden Aquädukts “Acqua Vergine” anstrebte, propagiert 1547 “non fontes ficticios [...] sed veros naturalesque”. Wirkliche Brunnen sollen es sein, deren reichlich fließendes Wasser als ein Spektakel zur Freude der Menschen inszeniert werden möge: “quo spectaculo, quid iucundius esse possit”.³ (Tafel IX; Abb. 1)

Aus der römischen Tradition wissen wir, dass nicht nur die Schauffassaden der “mostre d’acqua” wie ‘reichsprudelnde Quellen’ inszeniert wurden, sondern dass auch die Zubringer des Wassers, die Aquädukte, mit dem Begriff der Quelle verbunden worden sind. Die gesamte Wasserzufuhr, der die Römer das in Fülle plätschernde, quellfrische Wasser in ihrer Stadt



Abb. 1: "Altra Veduta della Fontana, e Castello dell'Acqua Paola", in: G. B. Falda, *Le Fontane di Roma nelle Piazze e Luoghi pubblici della Città [...]*, Libro Primo, Roma: Gio. Giacomo de Rossi alla Pace, o.J. [1684], gez. und gest. von G. B. Falda, Tafel 12

verdanken, wird mit dem Namen der Quelle apostrophiert, erscheint gleichsam als deren verlängerter Arm; Raphael Fabretti, der Autor der klassischen Darstellung *De Aquis et Aquaeductibus Veteris Romae* belegt dies 1680 mit numismatischen Zeugnissen der Antike.⁴ (Abb. 2)

Man war also stets mit den Problemen der Wasserzufuhr und -lenkung und mittelbar mit dem gesamten Wassekreislauf befasst, dessen auffälligstes Zeichen die Quelle war. Und so war die Frage nach dem Ursprung vorerst – und sinnvollerweise – stets auch diejenige nach der Herkunft und dem 'Ursprung' des Wassers und insgesamt nach dem Zusammenhang der verschiedenen Gesichtspunkte.

Antonio Vallisnieri, der in seiner Zeit wie kaum ein Zweiter der Frage der "Origine delle Fontane" nachgegangen ist, spricht deshalb 1715 einleitend in seiner einschlägigen Untersuchung von einem "Filosofico Problema"; es geht um ein vertieftes Verständnis des Sachverhalts, diesmal unter Einbezug antiker und moderner naturphilosophischer Anschauungen.⁵ Doch längst ist dies auch zu einer Frage öffentlichen Interesses geworden, die sich nicht nur

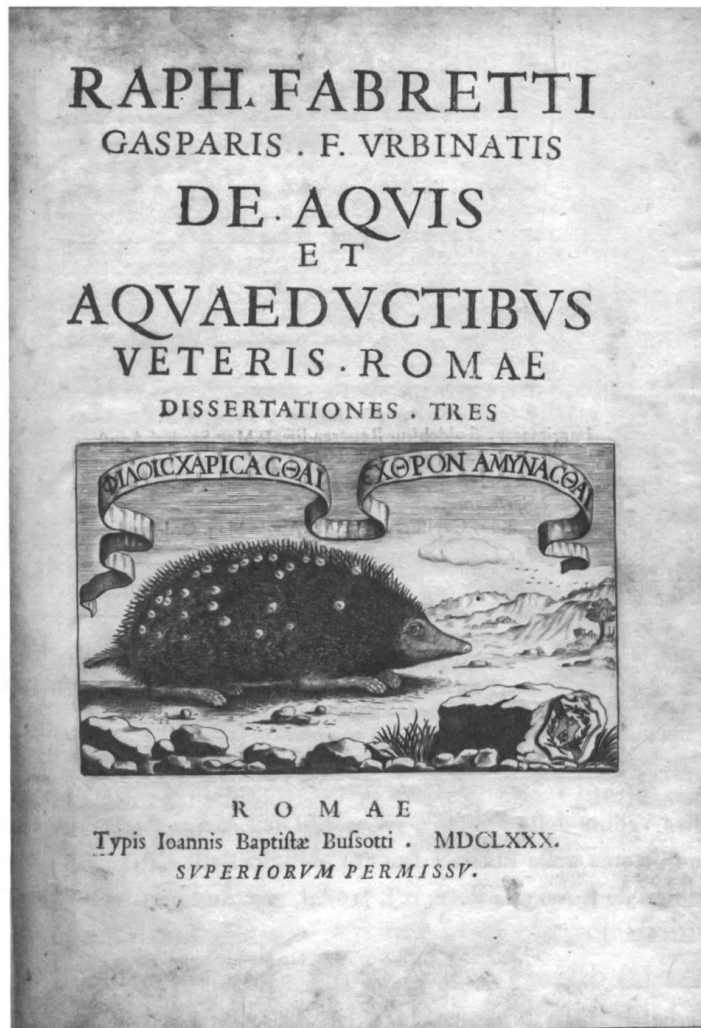


Abb. 2: Raph[ael] Fabretti, *De Aquis et Aquaeductibus Veteris Romae*, Roma: Ioannis Baptista Bussotti 1680, Titel

“a’ Letterati di varie maniere”, sondern auch “alle Dame, a’ Cavalieri” und an Vertreter öffentlicher Ämter und Einrichtungen richtete.

Gewidmet hat Vallisnieri seine an der Accademia de’ Ricovrati in Padua gehaltene *Lezione Accademica* dem Stifter des Istituto delle Scienze in Bologna, Luigi Ferdinando Marsigli. Damit verbunden ist sein Bekenntnis zur naturwissenschaftlichen Forschung in der Nachfolge eines Francesco Redi. Und er meint dies ganz konkret. Auch wenn er sich auf die meteorologischen Messdaten des Pariser Observatoriums bezieht, für deren Vermittlung er ganz besonders dem Abate Conti dankt, so sind für Vallisnieri letztlich die eigenen Beobachtungen in seiner Umgebung entscheidend. Das lässt ihn dann – im Hinblick auf den Umgang mit Daten wie mit den alten Texten von Aristoteles oder Plinius – sagen: “se colla vista, non col pensiero l’ho

confermata, e, quasi dissi, imparata dalla sola natura, non mai ingannatrice maestra, quando solitario sull'erte cime de' monti l'interrogava, se ogni fenomeno più occulto, spettante all'elemento dell'acqua, senza tanti cavilli, e fole da romanzi, si disconde".⁶ Naturbeobachtung – ohne Phantasterei und übertriebenen, losgelösten Scharfsinn – soll uns zur Einsicht in den Ursprung der Quellen führen; "a forza d'occhio, e di mano" vollzieht sich diese Lektion nach der Natur. Die Arbeit im Inneren der Erde ("dentro le viscere della terra") muss – ganz in der Tradition eines Francis Bacon – dem Rezept derer folgen "che l'hanno coll'ingegno, e colla mano". Selbst Vitruv wird nachträglich dieser naturforschenden Methode zugeschlagen, "il quale, benchè non facesse professione di Filosofo speculativo, potea però esserlo naturale, per la grande sperienza, e familiarità, che avea colla terra".⁷

Das Interesse gilt den konkreten "operazioni della natura"; ihnen muss man auf den Grund gehen wollen, will man mehr über die Quellen erfahren – und aus ihnen schöpfen.

Man weiss Bescheid, so scheint es. Doch all das, was Vallisnieri in die Diskussion wirft, ist kaum eine abschliessende Einsicht und Erkenntnis, sondern vielmehr der Anfang einer sich weit verbreitenden Forschung zum Gegenstand. Das schlägt sich schon deutlich in der zweiten, wesentlich vermehrten Ausgabe der *Origine delle Fontane* von 1726 nieder.⁸ (Abb. 3 und 4) Dort finden sich nicht nur Zeugnisse des Austausches mit Johann Jakob Scheuchzer, der seine stratigraphischen Beobachtungen zu den Bergflanken des Urner- und Walensees nach Padua übermittelte, sondern auch ergänzende Briefe, unter anderem vom Philosophen und Arzt Gaston-Giuseppe Giorgi aus Florenz und vom Mathematiker Domenico de' Corradi d'Austria aus Modena, eine "lezione accademica" des Florentiner Arztes Giuseppe Avanzini und dergleichen mehr. Die Zahl der Beiträge belegt das grosse Interesse, das diesen Fragen damals sicher war. Dabei stand immer noch und immer wieder im Raum, wie viel der allseits beschworenen Naturbeobachtung abzugewinnen sei und wie viel – gleichwohl – dem einzelnen "Filosofo Visionario" und den "stravanganze del suo Cervello" geschuldet bleibe.⁹ "Lasciamo a' Poeti queste Chimeriche fantasie" wird den Kritikern, die "per via di ghiribizzi" den "celebratissimo Signor Vallisnieri" und "seguace fedele del nostro Gran Redi" angreifen, zugerufen. Mit Galileo wird ein solcher Missstand allzu phantasievoller Deutung auf das "colà si rivolge, dov'è l'eccesso, e la maraviglia" zurückgeführt.¹⁰

Doch wie sollte man sich angesichts eines solchen grundlegenden, wenn auch 'mysteriösen' Problems ruhig verhalten? Vallisnieri schliesst seine

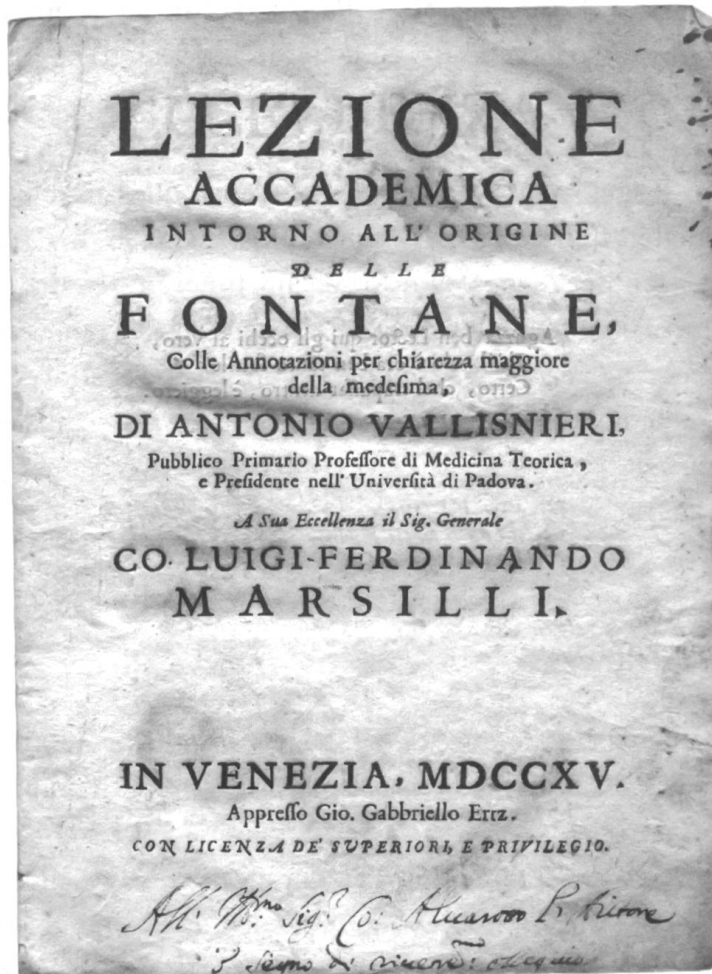


Abb. 3: Antonio Vallisnieri, *Lezione Accademica intorno all'Origine delle Fontane* [...], Venezia: Gio. Gabriello Ertz 1715, Titel der ersten Auflage

“Annotazioni” mit Francis Bacon: “Est vertigo quaedam, & agitatio perpetua, & circulus.”¹¹ Die Frage nach der Quelle und dem Kreislauf des Wassers wird zum Paradigma wissenschaftlicher Fragestellung schlechthin; mittelbar kehrt sie ins Gesichtsfeld philosophischer Erörterung zurück.

In der Tat, sie ist von grundsätzlicher Bedeutung und noch viel enger an eigene menschliche Erfahrung geknüpft. Empedokles, dessen Nähe zur Medizin stets bekannt war, lässt den Vergleich mit den Funktionsweisen unserer Körper umso plausibler erscheinen: Der Kreislauf des Wassers, das frische Sprudeln der Quelle gemahnen an uns selbst; Empedokles suggeriert, dass unsere Gedanken und unsere Seele im Blut lebendig sind, dessen ‘Strudeln’ er dann – gemäß der Übersetzung von Bernhard Heinrich Carl Lommatzsch – wie folgt beschreibt: “In den Tiefen des Blutes genährt, das



Abb. 4: Antonio Vallisneri, *Lezione Accademica intorno L'Origine delle Fontane* [...] Seconda Edizione, Venezia: Pietro Poletti 1726, Frontispiz und Titel der zweiten Auflage

strudelt entgegen, | Wo der Gedanke am meisten bewegt wird bei den Menschen.”¹² So könnten wir uns der Quellen als eines unserer eigenen Natur gleichsam einverleibten, lebensnotwendigen Phänomens vergewissern.

An diesen Zusammenhang hat – für viele wohl überraschend – Athanasius Kircher erinnert, als er 1665 und 1678 in seinem monumentalen Werk *Mundus Subterraneus* just damit die Fragen nach dem Ursprung der Quellen und Flüsse und nach dem Wasserkreislauf einleitete (Tafel XII, Abb. 5):

Et primo suppono, *Hydrophylacia Naturae*, uti & *siphones*, sive *inciles hydragogos non casu* aut fortuito, *sed magno Naturae consilio imò non minori industria, quam venas & arterias in corpore humano* sive Microcosmo, vasis humorum, *insertos fuisse*; & quemadmodum Aeterna Sapientia omnia in numero, pondere & mensura constituit, ita quoque *interiorem Geocosmi oeconomiam & fabricam* iis adminiculis instruxit sine quibus aeternum praevidit *causas rerum nullum effectum* producere potuisse.¹³

Der ‘Mikrokosmos’ des menschlichen Körpers kennt also genau wie die Ökonomie des gesamten ‘Geokosmos’ einen solchen inneren Kreislauf, ohne



Abb. 5: "Hydrophylacia", die Wasserspeicher im Inneren der Berge als Ausgleichsbecken und Garant des ständigen Flusses der Quellen, mit Zu- und Abfluss vom Meer, in: Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, in *xii Libros digestus*, 1, Amsterdam: apud Joannem Janssonium à Waesberge & Filios [1665] 1678, S. 254

den es gar nicht zu – den jeweils erwünschten – Wirkungen käme ("nullum effectum producere"). Dort, in dem der göttlichen Vorsehung und der "Aeterna Sapientia" geschuldeten Naturvorgang, ist die Ursache grundgelegt, nach der auch Athanasius Kircher gemäss den aristotelischen Zielsetzungen einer Wissenschaft, nämlich der Suche nach den Gründen, forscht. Mehr noch, Aristoteles' grundsätzliches Fragen nach den Ursachen ist ihm zu abstrakt und metaphysisch ("valde abstracte & more suo Metaphysice de Fontium causus philosophatus est"¹⁴); Kircher sucht explizit nach 'wirklichen' Erklärungen und Gründen dieser Naturphänomene in der Natur selbst: "nos ad proprios causas progressi" hält er gegen das, was bei Aristoteles im Dunkeln bleibe ("qui in obscura Aristotelis sententia latent").¹⁵ Seiner erfahrungsorientierten Quellenforschung stellt er deshalb einige Grundannahmen voran, etwa, dass es im Inneren der Erde und im Meeresgrunde Höhlen und Schlünde aller Art gebe ("innumeris cavernis [...] pertusum esse"), dass Sonne und Mond einen Einfluss auf "flux" und "reflux" des Meeres hätten,



Abb. 6: "Lacus in Monte S. Gotthardi", Beispiel eines im Berginneren befindlichen Wasserspeichers, in: Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus, in XII Libros digestus*, 1, Amsterdam: apud Joannem Janssonium à Waesberge & Filios [1665] 1678, S. 255

dass aus dem Inneren der Erde Vulkane nach aussen drängten, dass im Inneren der Erde generell Druck herrsche, der nach aussen entweichen wolle und dass sich all diese Phänomene in unterschiedlichster Weise manifestierten.¹⁶

Aufgrund solcher Annahmen lassen sich Modelle bilden, gemäss denen das Wasser austritt und sich über Quellen in die Flüsse ergiesst, was die – schwierigere – Frage mit sich bringt, wie diese Reservoirs aufgefüllt werden; jedenfalls, so Kircher, genügten bloss Verdunstung und temporärer Regenfall nicht, um den ständigen Wasserfluss ("tam ingentia flumina perenni fluxu") zu erklären. Daher richtet er sein Augenmerk auf die ausgedehnten Wasserbecken "sub aperto coelo", sieht in unmittelbarer Nähe jener gewaltigen, im Alpengebirge zusammengehaltenen Wasserreservoirs stehende Gewässer, "in Helvetia Lacus Lemanus, Lucernius, Tigurinus, & Acronianus" etwa.¹⁷ In jedem Fall muss Kircher sich um die grundsätzlichen physikalischen und chemischen Probleme kümmern, weshalb er sich Fragen vom Vakuum bis zur Verdunstung zuwendet. (Abb. 6)

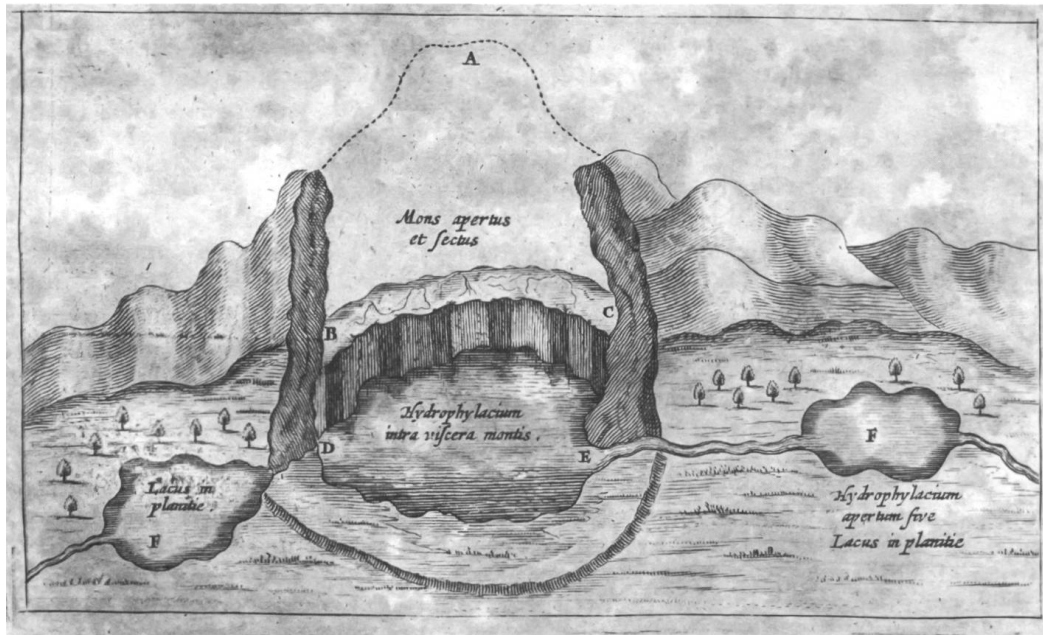


Abb. 7: “Hydrophylacium intra viscera montium”, Wasserreservoir im Inneren von Bergen und ausserhalb als Seen, in: Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, in XII Libros digestus, I, Amsterdam: apud Joannem Janssonium à Waesberge & Filios [1665] 1678, S. 88

Die meisten dieser Vorstellungen wie jene des Kreislaufes oder der schon bei Platon vermuteten Wasserreservoirs, auf die noch Vallisnieri Bezug nimmt (“smisurata caverna piena d’acqua”¹⁸), sind nicht neu. Doch es mangelt an schlüssigen Erklärungen der komplexeren Zusammenhänge; Athanasius Kircher stellt sie in den Rahmen einer gottgeschaffenen Ordnung, indem er den ‘Geokosmos’ an die “Sapientiae Divina” anbindet, und belässt sie dort, in einem göttlichen Schöpfungsplan (“Idea Globi Terreni in Mente Divina existens”¹⁹). Auch dabei kann er sich auf Platon berufen.²⁰ Doch entscheidender ist wohl, dass Kircher bei Nabsicht der Probleme nicht nur den Kreislauf und die Schwierigkeit einer plausiblen Erklärung dieser ewigen Bewegung aus der Erfahrung erkennt, sondern auch betont, wie heterogen und vielfältig die Natur sei, zu deren Erforschung er gerade angesetzt hat. (Abb. 7)

Weit weg vom idyllischen Bild einer lauschigen, dahin sprudelnden Quelle ist hier die Einsicht in die Notwendigkeit einer anforderungsreichen Erforschung der “minime homogenae sed heterogeneae naturae” entstanden.²¹ Allem liegt die “incredibilis varietas rerum” zugrunde; und wollte man den Dingen in ihrem Bezug auf ein Ganzes oder gar auf eine Vereinigung (“unio”) nachgehen, ginge dies nicht ohne Respekt vor dieser Vielfalt in den Dingen und dem Nebeneinander von Harmonie und Widerspruch: “non nisi

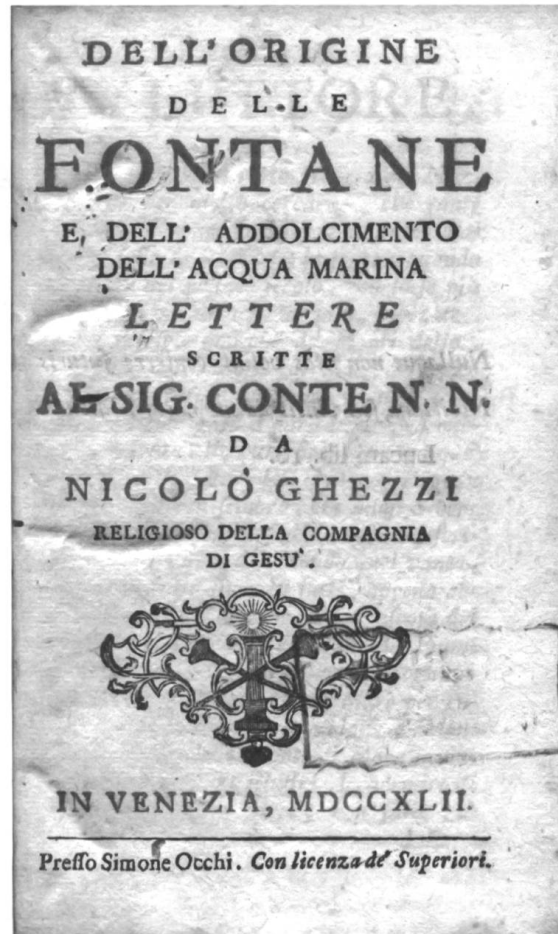


Abb. 8: Nicolò Ghezzi, Dell'Origine delle Fontane e dell'addolcimento dell'acqua marina [...], Venezia: Simone Occhi 1742, Titel

varietate rerum, & in admirandis consensus dissensusque naturalium rerum.”²² Das Universum, so Kircher, ist eine aus Konsonanz und Dissonanz gebildete Harmonie (“ex consonis & dissonis conflata harmonia”)²³, womit er auf die Ausführungen in seiner *Musurgia* verweist.

So ist selbst der musikalische Aspekt in den Kreislauf der Überlegungen zum Wasser und zu den Quellen wiederaufgenommen. “E che v’ha, che non sia ammirabile”: Nichts, was in der Natur ist, wäre nicht wunderbar und bewundernswert, schreibt Niccolò Ghezzi, auch er ein Jesuit.²⁴ (Abb. 8) Er strengt sich an, einer voreiligen Harmonie in der Argumentation entgegenzuwirken; es geht nicht anders, wenn man sich in Anbetracht des so plausiblen Wasserkreislaufes auch noch das Problem des salzigen Meerwassers vornimmt. Derlei Themen haben allgemeines Interesse gefunden. Sie lassen sich ‘wis-

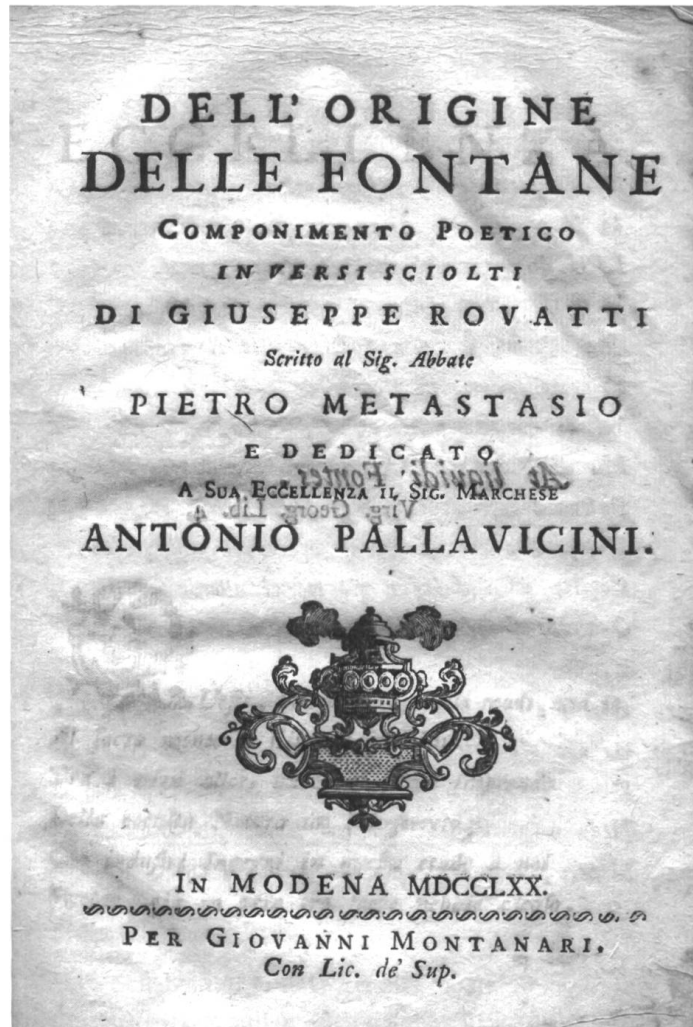


Abb. 9: Giuseppe Rovatti, Dell'Origine delle Fontane.
Componimento Poetico in versi sciolti,
Modena: Giovanni Montanari 1770, Titel

senschaftlich' nicht erschöpfen, und vieles bleibt offen. Damit ist auch gewährleistet, dass die 'literarischen' und 'poetischen' Zugänge weiterhin zum Zuge kommen. Für den Naturforscher Giuseppe Rovatti, der sich 1770 der "origine delle fontane" in einem "componimento poetico", in Versen, annimmt, ist es Antonio Vallisnieri, der nicht nur durch seine Analysen überzeugte, sondern den "buon gusto delle moderne scoperte" an der Universität von Padua eingeführt hat.²⁵ Die Quelle, ein Gegenstand gehobener Unterhaltung! Wer wäre nicht an alldem interessiert, was sich um dieses Thema rankt! (Abb. 9)

Man kann es auch so sehen: Gerade weil sich die Frage des Wasserkreislaufes, der 'Herkunft' des munteren Wässerchens, das da so schön plätschert,

einer schnellen und einfachen Erklärung entzieht, bleiben die Vorstellung und das Bild der Quelle als eines sich stets erneuernden, uns erfrischenden Wasserspenders erhalten. Und manchmal scheint es auch, dass der sprudelnde Quell für sich allein genommen unser Vorstellungsvermögen weit mehr belebt als jene komplexe Frage des nie ganz geklärten Wasserkreislaufes.

II.

“In jedem Zustande der Dinge kann man also alle Augenblicke etwas bemerken, was in den andern nicht enthalten war. Stets merket man an ihnen die Veränderung, die Quelle des Neuen und Besonderen, die wir hier genauer aufgesucht haben.”

F. L. von Hopffgarten, *Ueber das Besondere und die Neuheit*, Leipzig: Johann Friedrich Junius 1772, S. 10f.

“Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet; glücklich ist, wer sie findet und schmecket.”

J. J. Winkelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Zweyte vermehrte Auflage, Dresden/Leipzig: Waltherische Handlung 1756, S. 2

Damit muss man sich abfinden, oder eben umgekehrt, man erfreut sich, dass mit dem scheinbar so eindeutig klaren Bild des sprudelnden Quells, der uns bei oberflächlicher Betrachtung gleichsam ex nihilo Erquickung verschafft, so viele Fragen verknüpft sind. Was da aus der Erde kommt und uns immer neu bezaubert und labt, hat seine Faszinationskraft uneingeschränkt behalten. Gerade weil sich hier mehr Fragen auftun, als Lösungen suggeriert werden, und die Quelle ‘nur’ der Zugang zu grundsätzlicheren Problemen darstellt, bleibt sie als Inspirationsquelle jederzeit frisch und ist ein starkes Symbol.

Eine dynamische Angelegenheit – nicht nur wegen des fließenden Wassers! Die Diskussion von und um Antonio Vallisnieri hat den Reichtum möglicher Fragen erfahren lassen; auch das scheinbar beschränkte Interesse am Einzelnen wandelt sich schnell zum Blick auf die ganze Vielfalt der Natur. Losgelösten “vane speculazioni” erteilt er – mit Francis Bacon – eine Abfuhr. Von Platons Verteidigung durch einige Jesuiten, wonach der Philosoph aus gegebenem Anlass nicht “da filosofo naturale, nè da storico, ma da

mitologico” gesprochen habe, hält er wenig.²⁶ Es gehe dort um eine andere als um unsere Welt. Der Naturphilosoph – und auch der Geisteswissenschaftler – wird sich vordergründig den spezifischen Merkmalen der Quelle, dem Objekt zuwenden:

Non si guardi la natura da lungi, come da un’alta torre, diceva il gran Baccone di Verulamio, occupandoci in loiche, e vane speculazioni: nè si pensi a’ riboboli, ed a’ capricci; ma si discenda, e si accosti a’ particolari, guardandogli con iscrupolosa esatezza, e troverassi più utile, e più vero il discernimento.²⁷

Was mehr als skrupulöse Exaktheit suggeriert uns der Umgang mit Quellen! Für einmal nicht der Blick von hoher Warte. Heruntersteigen soll man, um sein Objekt – die ‘Quelle’! – aus allernächster Nähe zu beobachten und zu prüfen. Das ist die Lektion der Naturphilosophie, die uns Vallisnieri am Beispiel des Wasserkreislaufes erteilt. Es passt zum Umgang mit den ‘Quellen’, auch wenn diese ‘bloss’ Texte sind.

Man gerät in Schwierigkeiten, wenn man zu sehr nach den ‘symbolischen’ Bedeutungen sucht. Zu sehr sind jene Bilder der Natur abgeschaut, auch wenn sie – wie im Falle Epikurs – zuweilen sehr summarisch gefasst sind. (Vallisnieri referiert nach Diogenes Laertius, “che le acque delle fontane possano, essere generate nelle viscere della terra, le quali colando, e a poco a poco ammassandosi formino quegli sbocchi, che noi chiamiamo fontane, [...]”.²⁸) Doch es bleibt dabei, die mit den frischen Wässerchen und mit der Natur verbundenen Bilder sind zu stark, als dass man ohne sie auskommen könnte. Es quillt und sprudelt auch bei den ‘schriftlichen Quellen’. Doch die Metaphorik hat den Blick von der wirklichen Quelle allzu häufig abgelenkt. Hans Blumenberg hat in seinem aus dem Nachlass herausgegebenen Essay über Quellen die beiden “Ordnungsrufe” “‘Zu den Sachen!’ (ad res)” und “‘Zu den Quellen!’ (ad fontes)” gleich zu Beginn in den Gegensatz gestellt und mit verschiedenen “Disjunktionen” verknüpft.²⁹ Für ihn ist das ‘Zu den Quellen!’ ein “Rückruf”, und so formuliert er: “Die Quellen sind immer verloren, liegen immer im Rücken der Geschichte.”³⁰ Ihm steht das – statische – Bild des sich im ruhigen Wasser spiegelnden Jünglings Narziss näher als der sprudelnde Quell. Dass die Quelle ‘fließt’, ist ihm kaum der Rede wert. “Wasser ist nicht gleich Wasser.”³¹ Blumenberg wendet sich gegen die von Historikern gebilligte Autorität der Quellen, die er bis auf

Leopold Ranke und bis auf Gustav Droysens dagegengesetztes “Das wahre Faktum steht nicht in den Quellen” zurückverfolgt.³² Nicht mehr das frisch quellende Wasser, stattdessen ‘Dunst’! Droysen habe es darauf abgesehen, die “letzte Herkunft des geschichtlichen Sachverhalts in Unbestimmtheit oder gar Unendlichkeit verschwimmen zu lassen”.³³ Blumenberg macht eine “Rhetorik der Verundeutlichung”³⁴ dort aus, wo man sich doch dem Ursprung am nächsten fühlte. Was Blumenberg mit Droysen verbindet, ist “Kulturgeschichte” und damit einhergehend ein “Programm der Entgrenzung des historischen Gegenstandes”. Damit ist die Quelle vorerst gründlich demontiert: “Etwas historisch Entschlafenes wird ins Leben zurückgerufen.”³⁵ Blumenberg scheint sich in erster Linie für die Distanz zu interessieren, die uns von ‘Quellen’ trennt. Das erkennt er schon bei Cicero und lässt ihn von zwei – eher getrennten als verbundenen – Kulturen sprechen.³⁶ Die Metapher, wie sie hier und bei Vico verwendet werde, stehe nicht für Reinheit, sondern für die Trübung der Quelle.³⁷ Man sieht das Unheil nahen; es sind nicht Quellgöttinnen, sondern die Quellensteuer und die “Quellenmetapher als rhetorisches Instrument der Finanzwissenschaft und Finanzkunst”, mit der Blumenberg seine Metaphorologie der Quelle beendet.³⁸

Doch so einseitig und hoffnungslos sind die Ansichten der Historiker und Philosophen, die sie mit dem Eindruck frisch quellenden Wassers verbinden, keineswegs. “Etwas Vollkommenes wird also hier Niemand weder erwarten, noch auch finden”, schrieb Leopold Ranke am Ende seines Erstlings von 1824. “Aechtes und Unächt, Schönes und Zurückstoßendes, Glänzendes und Unscheinbares”, Denkmäler, Augenzeugenberichte, “Urkunden, angebliche und wirkliche”, aus solcher Vielfalt ist die Geschichte gemacht. Und gerade deshalb fährt Ranke fort: “Vor Allem fragt sich, wem von so Vielen eine originale Kenntniß beygewohnt, von wem wir wahrhaft belehrt werden können.”³⁹ Also macht er sich auf und schreibt *Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber*, wohlwissend, dass dieser Gang, insbesondere “der Weg der leitenden Ideen in bedingten Forschungen”, “eben so gefährlich, als reizend” ist.⁴⁰ (Abb. 10)

Es geht nicht anders, als dass man sich diesem Experiment ausliefert und sich der Quelle annähert. Und so findet wieder zusammen, was sich mit dem Bild der frischen, sprudelnden Quelle nach wie vor verbindet, “der freie Traum der Kindesphantasie, sowie der von Aussen gegebene sinnliche Eindruck”.⁴¹ Das, so Friedrich Creuzer, bilde “ein einziges ungetrenntes

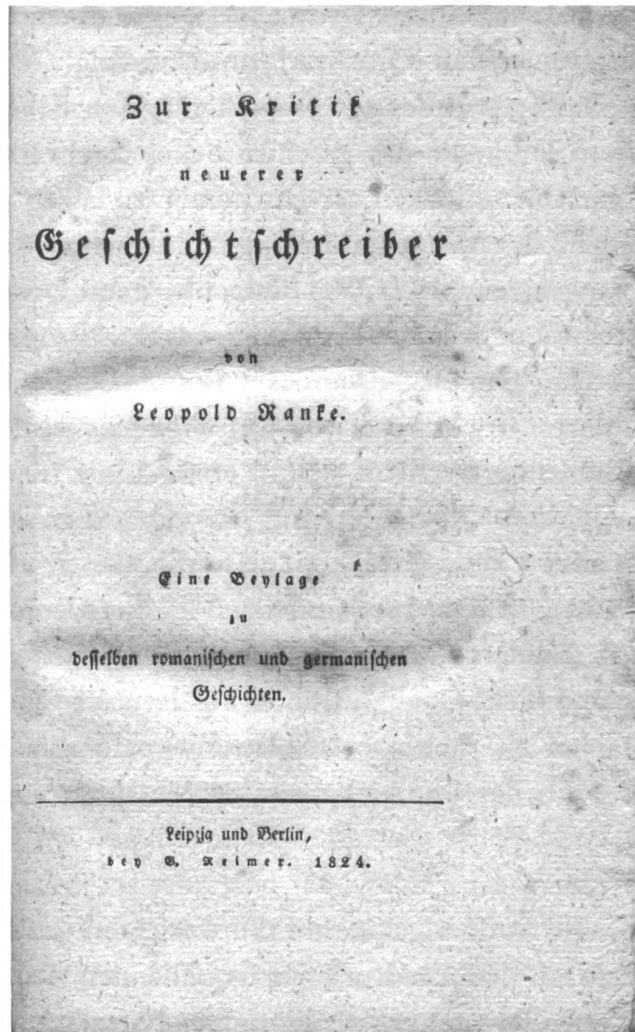


Abb. 10: Leopold Ranke, Zur Kritik
 neuerer Geschichtschreiber,
 Leipzig/Berlin: G. Reimer 1824, Titel

geistiges Gut". Da schwingt natürlich die alte Vorstellung mit, nach der der Mensch "in der Poesie zuerst seine Gedanken und Empfindungen ordnen [lernte]", bevor das "Factum" in ihr dank dem bald einmal hinzugekommenen "Schatz der Erfahrungen" "seinen ersten Ausdruck" fand.⁴² Nicht die "Disjunktion von Sachen und Worten" (Blumenberg) qualifiziert die Quelle, sondern das Zusammengehen der inneren und äusseren Welt.

Wer die Quelle mitsamt dem dynamischen Kreislauf des Wassers ins Auge fassen will und wer dabei das spontane Heraustreten des sprudelnden, frischen Wassers als den ursprünglichen Eindruck genauso wie die schwierigen Fragen des vertiefenden Ergründens ernstnimmt, wird dem Objekt wie der Vorstellung der Quelle näherkommen.

Bleiben das Verlangen und die Sehnsucht, die sich mit der Quelle verbinden. Johann Joachim Winckelmann hat dem auf seine Weise entsprochen und auch den Ort und den Weg gewiesen, die Labsal und Erfrischung gewähren. Die *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* eröffnet er mit dem Hinweis auf den "guten Geschmack", der sich "zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden" begann.⁴³ Daran schliesst sich die Aufforderung an: "Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen." Und es folgt das Versprechen: "und Dreßden wird nunmehr Athen für Künstler".⁴⁴ Auf nach Athen!

III.

"[...] Sie sind alle methodologisch gerichtet und wollen weniger die tatsächliche Verwobenheit der Sprache mit dem Leben beleuchten, als die Standpunkte und Begriffe herausarbeiten, mittelst deren die Sprachwissenschaft die Bewegung und Festigung dieses Flechtwerks zu erkennen hofft."

Karl Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, München: Max Hueber 1923, S. viii (Widmung des Sammelbandes an Julius von Schlosser "im August 1923")

"Ganz anders Ghiberti. Schriftliche Quellen sind ihm überhaupt fremd [...]" Julius von Schlosser, "Ghiberti als Schriftsteller", in: id., *Denkwürdigkeiten des Florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, Berlin: Julius Bard 1920, S. 26

Winckelmanns Aufruf zum Gang zu den Quellen, womit er Griechenland und Athen meint, ist weder Rezept noch Methode: vorerst beschreibt er 'nur' einen Gegenstand; an ihm kommt keiner vorbei. Der direkteste Zugang gelingt über die Quelle, weshalb sich die Glaubwürdigkeit des Historikers damit vergleichen lassen muss. Der frühere Jesuit und Chorherr zu Zuzach Joseph Anton Weissenbach hat dies 1789 in seinem Lehrbüchlein *Ueber das Wesentlichste in der Geschichtkunde* [...] thematisiert, dessen Widmung wie folgt beginnt: "Das Wesentlichste in der Geschichtkunde ist ausser Zweifel die Zuverlässig- oder Glaubwürdigkeit der Geschichtschreiber. Alle Kunstrichter haben sie den Grund, oder die Seele einer Geschichte genennet."⁴⁵ (Abb. 11) Es geht um das Verhältnis des Historikers zu seinem Gegenstand; und mit "Seele" taucht jener Begriff wieder auf, der so oft mit der Quelle verbunden wird. Weissenbach kennt die Fallstricke; er erinnert daran, dass

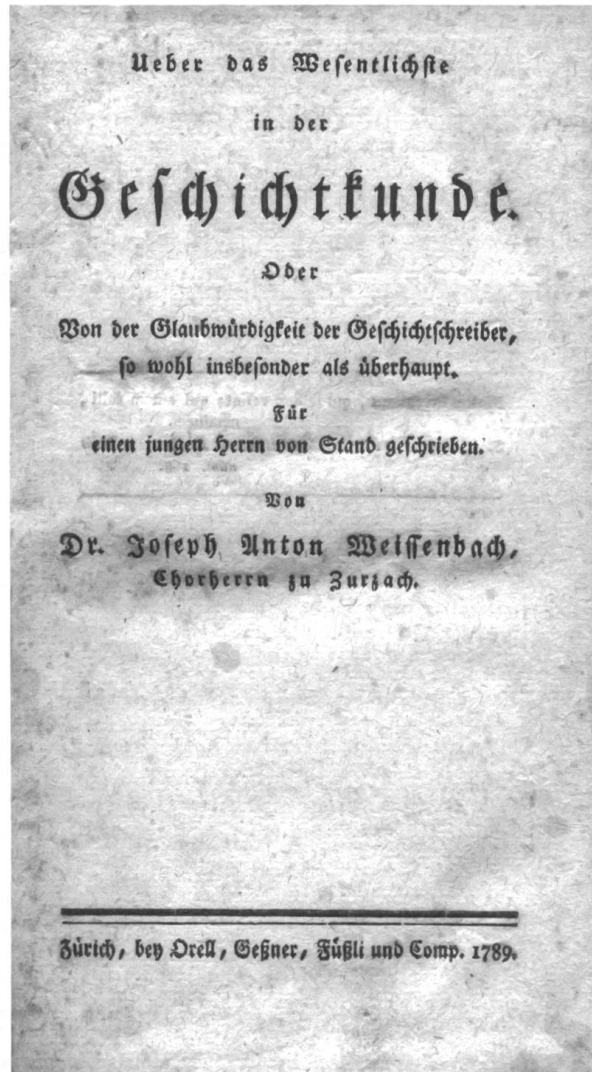


Abb. 11: Joseph Anton Weissenbach, Ueber das Wesentlichste in der Geschichtkunde, Oder Von der Glaubwürdigkeit der Geschichtschreiber [...], Zürich: Orell, Geßner, Füßli und Comp. 1789, Titel

Leichenreden, wie schon Perizonius schrieb, grundsätzlich verdorben sind. Das “Laster der Schmeicheley” sei verbreitet. Zu getätigten Widersprüchen meint er: “Das ist zeitungisch nicht historisch”; er habe “hier mit gutem Bedacht auf die Zeitungsschreiber gestochen”, die ihre Arbeit ja des Lohnes wegen erbrächten.⁴⁶ Zum Historiker passten keine Voraussagen jeglicher Art. Und man solle nicht “den Juristen machen”, der sich auf “blosse Muthmassungen, rechtliche Scheingründe (Praesumptiones)” stützt.⁴⁷

Alles weist darauf hin, dass die Glaubwürdigkeit vom Objekt und vom Umgang mit ihm bestimmt werden muss. Zurück zu den Quellen! “1. Dem

ist vorzüglich zu glauben, der was selbst erlebt, oder Antheil genommen hat. II. Der gültige Zeugen hat. III. Der Zeugen hat, die Zeitgenossen waren.“ Es folgen schriftliche und dingliche Zeugen, “Manifeste”, Dokumente, Protokolle, “alte Aufschriften”, Gemälde, Münzen und Bilder, “Stammenbäume” oder “gute Reisebeschreibungen”.⁴⁸ Den kritischen Umgang mit dieser Vielfalt möglicher Quellen zu erlernen, das ist das Anliegen Weissenbachs. Bei allen Unwägbarkeiten gilt dann beispielsweise ‘je näher desto besser’, und: ein irgendwie autorisiertes Dokument mag dem Ursprung und Grund einer Sache näherstehen und als Quelle ihren Wert im Hinblick auf die gesuchte “Glaubwürdigkeit” beanspruchen können. Dabei sollen die “Regeln, und Sätze” helfen, die Weissenbach erörtert. Und er schliesst mit einer Bibliographie sowie einer Liste der irrigen Fabeln, darunter die Weissagungen der Sibyllen, die Mähr “Das übernatürliche bey dem Mägdchen von Orléans” oder jene, dass “Raymundus Lullus heilig sey, und seine Wissenschaft von oben gehabt habe”.⁴⁹

Niemand behauptet, dass die Quellen a priori wahr seien; doch sucht man sie auf, weil die Fährte dorthin womöglich die richtige ist und es sich deshalb lohnt. Man sucht nach den Quellen, um sich dort aufzuhalten und um dem gesuchten Ziel möglichst nahe zu sein. Die ganze Aufmerksamkeit und Forscherenergie gilt diesem Ort und seinem Kontext, jenem Flechtwerk, dessen Entwirrung zuweilen aufwendige “Kärrnerarbeit” bedeutet, gerade dann, wenn man darüber hinausgelangen will.⁵⁰ Julius von Schlosser, der dies für sich in Anspruch nahm, erinnerte nicht wegen seines vehementen Festhaltens am Quellenstudium, sondern dank der souveränen Art, über diese Kenntnisse und Erfahrungen zu verfügen, an die polyhistorische Tradition und an den universalen Gelehrten des 18. Jahrhundert. Sein Nachfolger und Schüler Otto Kurz schrieb: “Julius von Schlosser nacque 1866 e morì il 3 [sic] dicembre 1938, ma essenzialmente apparteneva al Settecento.”⁵¹ An dieser Charakterisierung ist höchstens zu bemängeln, dass sie den Eindruck einer allzu ausschliesslichen Ausrichtung auf die Vergangenheit erweckt. Bis heute werden Quellen oft so beschrieben. Sie erscheinen dann als eine Art archivierte Material, auf dem man seine Erforschung der Vergangenheit aufbaut.⁵²

Bei einer solchen Sichtweise verliert die Quelle Frische und Anziehungskraft. Der Umgang mit ihr musste sich indessen schon immer an der Verständlichkeit in einer ‘jeweiligen Zeit’ orientieren. Der hohe Grad an Authentizität der Quelle wird erst wegen ihres knappen zeitlichen Abstandes

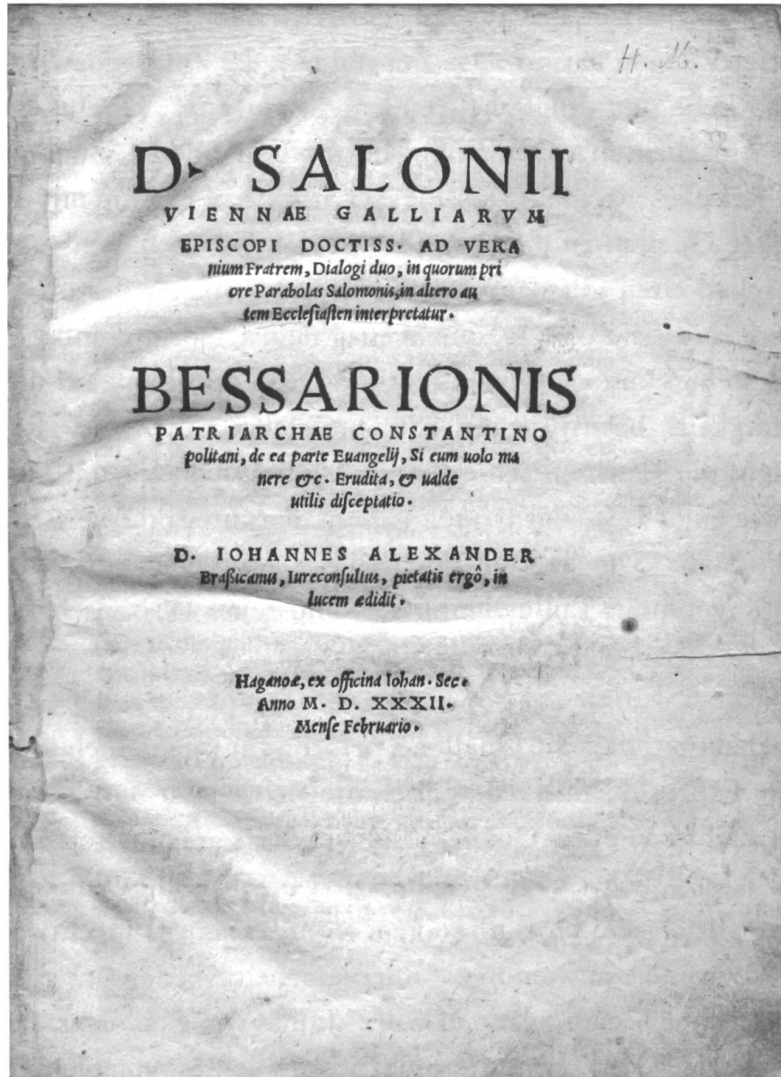


Abb. 12: Johannes Alexander Brasicanus (Hg.), D. Salonii [...] Episcopi [...], Dialogi duo, in quorum priore Parabolis Salomonis, in altero autem Ecclesiasten interpretatur. Bessarionis [...], de ea parte Euangelij [...], Haganoæ: Iohan Sec[erus] 1532, Titel

zum entscheidenden Kriterium, um eben jene "Glaubwürdigkeit" herstellen zu können oder zu garantieren. Entsprechende quellenkritische Kommentare sind – an klassischer Stelle – etwa von Hieronymus überliefert; weil textliche Quellen zuweilen von sachlich inkompetenter Hand kopiert oder 'korrumpiert' wurden, bedürfen sie gelegentlich der Korrektur und in jedem Fall der Deutung zugunsten eines besseren Verständnisses.⁵³ Bessarion schreibt dazu, dass gerade für die "scripturae sacrae" das "quae res significant" gilt und gelten muss; man darf und muss unterstellen, dass mit einer Aussage eine Bedeutung verbunden sei. Ein Verstehen-Wollen ist zwingend;



Abb. 13: R[udolf] Eitelberger von Edelberg, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Wien: Wilhelm Braumüller 1871, mit Cennino Cenninis Tractat der Malerei

notfalls muss man sich behelfen. Bessarion folgert seinerseits – wiederum gemäss traditioneller Einsicht in die Bedeutung von Texten –, dass Worte nicht einfach Dinge bezeichnen und ‘bedeuten’, sondern sie zugunsten tieferen Verständnisses mit anderen Dingen und Bedeutungen verbinden; daraus ergibt sich, dass neben der Erklärung “iuxta literam” jene anderen “allegorice & moraliter, & anagogice” hinzugegeben werden müssten.⁵⁴ (Abb. 12) Auf diese Weise öffnen sich die Quellen; ihr Wasser fließt und lässt die Dinge gedeihen – ohne zeitliche Schranke. Und es schließt sich daran die Forderung, dass einer Quellenedition das eigentliche Quellenstudium, die inhaltliche Vertiefung, folgen muss.

Niemand hätte dies bestritten, als die Kunstgeschichte im späten 19. Jahrhundert die Quellenforschung in besonderer Weise pflegte und als die ab 1871 von Rudolf Eitelberger von Edelberg und später von Albert Ilg betreuten *Quellenschriften für Kunstgeschichte* zu einem einschlägigen Klassiker heranreiften.⁵⁵ (Abb. 13)

Doch offensichtlich war es damals gelegentlich notwendig, auf übertriebene Hoffnungen hinsichtlich der mit Quellen verbundenen ‘Garantien’ kritisch zu reagieren. Vorerst geht es hier “auch nur” um eine “historische Disziplin”, wie es Julius von Schlosser 1914 in seiner “Vorerinnerung. Über Begriff und Umfang der kunsthistorischen Quellenkunde” mit Verweis auf seinen Lehrer Theodor Sickel im ersten Heft der *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte* formulierte.⁵⁶ Im Vorwort zu seinem 1896 erschienenen *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters* klang alles noch beiläufiger. Es sei ihm letztlich darum gegangen, die “wichtigsten schriftlichen Quellen [...] bei seinen Studien bequem zur Hand zu haben und nicht gezwungen zu sein, sie immer wieder von neuem, mit vieler Mühe und beträchtlichem Zeitverlust in den Originaldrucken aufsuchen zu müssen, die zum Theile schwer zugänglich und wenig handlich sind”.⁵⁷ (Abb. 14) Wären da nicht der Einwand einer möglichen Willkür bei der Auswahl der Texte und die Vorbehalte bezüglich einer verlässlichen Abschrift und der Loslösung aus dem Kontext, aus dem der Quellentext stammt, man möchte ihm beipflichten.

Die Kritik kann nicht haltmachen, gerade weil die Quellen erst dann ihre Bedeutung erweisen, wenn man sie fliessen lässt und sie mit immer neuen Fragestellungen konfrontiert. Und weil sich alles im Bereich einer “historischen Disziplin” abspielt, ist es angemessen und richtig, den entsprechenden Regeln zu folgen und aus der Erfahrung zu lernen. Ein kompetenter Gewährsmann, Otto Lehmann-Brockhaus, formuliert 1935 in der *Kunst des X. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen*: “Bei Benutzung der Quellen ist es immer gut, mit der notwendigen Kritik an ihre Güte heranzugehen.”⁵⁸ Julius von Schlosser selbst hat andernorts nach einer längeren Diskussion zu einer Stelle Montaignes die bekannte – und häufig genug vergessene – hier für einmal nicht nach Kant, sondern gemäss Nietzsches Variante zitierte Tatsache angeführt: “Was Wunder, daß der Mensch später in den Dingen immer nur wiederfindet, was er in sie gesteckt hatte!”⁵⁹ Der alte Weissenbach war gut beraten, dass er im Zusammenhang mit Geschichte – und Quellen – von “Glaubwürdigkeit” und nicht von Wahrheit handeln wollte.⁶⁰ Schlosser leitet seine “Randglossen zu einer Stelle Montaignes” mit einem Zitat aus *Wilhelm Meisters Wanderjahren* ein:

‘Hier aber’, versetzte Wilhelm, ‘sind so viele widersprechende Meinungen und man sagt ja, die Wahrheit liege in der Mitte.’ – ‘Keineswegs’ erwiderte Montan: ‘in der Mitte bleibt das Problem liegen, unerforschlich vielleicht, vielleicht auch zugänglich, wenn man es darnach anfängt.’⁶¹

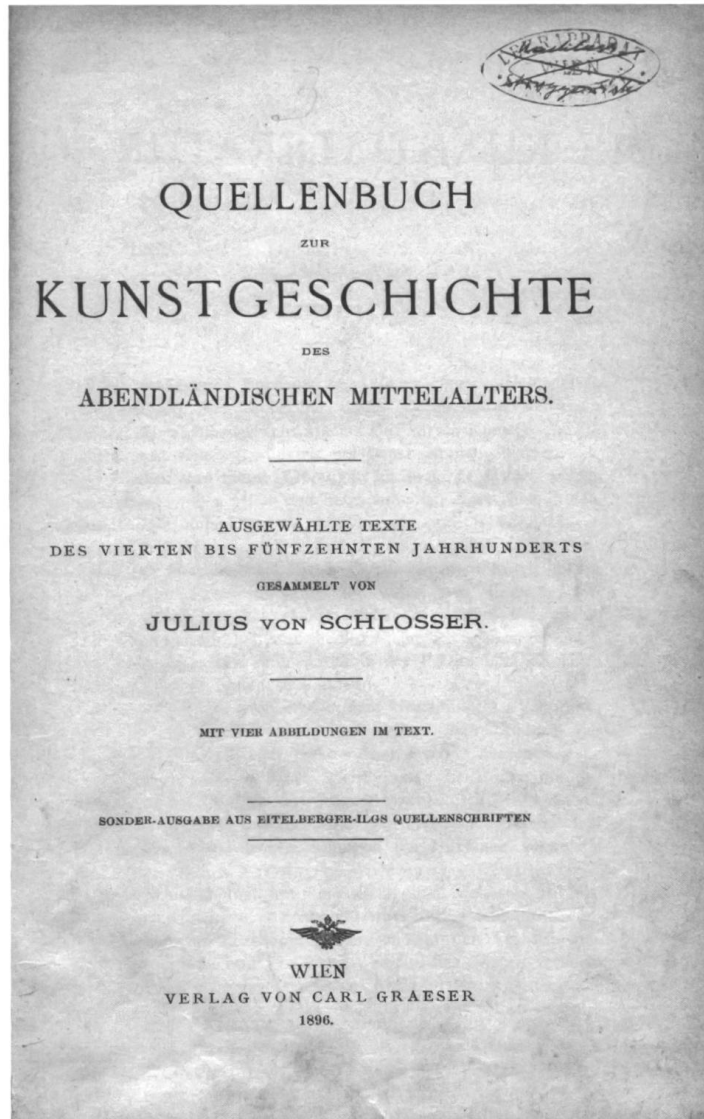


Abb. 14: Julius von Schlosser, Quellenbuch zur
Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters.
Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts.
Sonder-Ausgabe aus Eitelberger-Ilgs Quellenschriften,
Wien: Carl Graeser 1896, Titel

Wahrheit ist kein Gegenstand von Kompromiss und Annäherung. Und bei allen Unwägbarkeiten und der Notwendigkeit einer Bereinigung von Quellen zugunsten ihres Verständnisses geht es doch immer noch um die Quelle selbst und deren sorgfältige Behandlung und Einordnung. Immerhin liegt man mit der Vermutung nicht ganz falsch, man finde dort auf verlässlichere, authentischere Weise, was uns instruiere und bilde; doch das ist dann dem forschenden Zugriff überlassen.

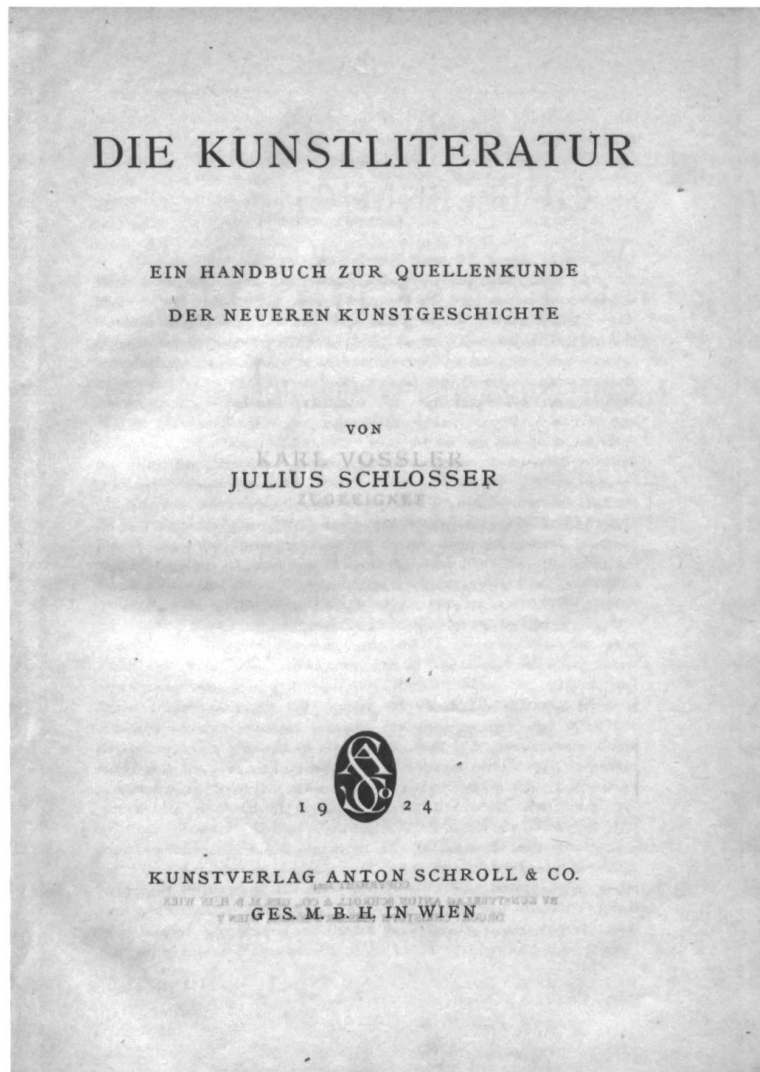


Abb. 15: Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*.
Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte,
Wien: Anton Schroll 1924, Titel

Als Schlossers 'Hauptwerk' *Die Kunstliteratur* in erster Auflage 1924 in Wien bei Schroll erschien, trug es den Untertitel *Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*.⁶² (Abb. 15) In der "am Weihnachtsfest 1922" geschriebenen Widmung an Karl Vossler kommentierte dies Schlosser so: "Das vorliegende Buch ist [...] hier durch seinen Untertitel deutlich als das bezeichnet, was es ursprünglich sein wollte und seiner ganzen Intonation nach bleiben mußte, als Quellenkunde." Und dann fährt er fort:

aber es ist ein zwieschlächtiges Gebilde geworden, durch Ansätze, die da und dort merklich werden, zu etwas ganz anderem, das auf jenem Grunde ruhen

muß, und mich immer stärker beschäftigt, zu einer Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtschreibung [...].⁶³

Das also sollte das ‘Ganze’ werden!⁶⁴ Schlosser beruft sich auf August Wilhelm Schlegel, doch sei ihm sein Buch – wohl gerade nach den weiterführenden Gedanken – “innerlich fremd” geworden, “ein Stück abgestreifter Schlangenhaut”. Und er verweist auf den “Altmeister” Burckhardt, der “die Neubearbeitungen seiner Bücher als eine leere Plage, als etwas, das ihn eigentlich nichts mehr angehe, anderen überlassen hat”.⁶⁵ Einmal mehr zeigt sich, dass die Quellen ‘für sich allein genommen’ wohl kaum genügen; sie fließen weiter und lassen gedeihen, was noch gar nicht da ist.

Viele dieser – späteren – Einsichten und Überzeugungen lassen sich bereits dem sprachlichen Duktus von Schlossers Übersetzungen der Texte Benedetto Croces entnehmen, die 1926 als Vorabdruck zur geplanten deutschen Gesamtausgabe im *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* erschienen sind.⁶⁶ In der kurzen Einführung bekennt sich Schlosser zu Croces Auffassung, nicht eine ‘Schule’ sei das Zeichen wahrer Nachfolgerschaft, sondern: “‘überwinden’, d.h. weiterdenken und bereichern”.⁶⁷ Schon 1922 im “Vorwort des Übersetzers” von Croces *Fragmenten zur Ethik* hat er dessen “im höchsten Maße” geforderte Maxime “mitdenken und weiterdenken” betont.⁶⁸ Und dann folgt – anstelle einer eigenen Einführung – ein langes Zitat von Karl Vossler, in dem die alles erfassende Bedeutung des “Dichterischen” und der Sprache gegen die doktrinären “Verirrungen” gesetzt wird.⁶⁹ Wie sich herausstellt, verband man mit Quellen in erster Linie die textlichen Zeugnisse, um sie gegen die ‘Monumente’, die auch Zeugnisse sind, abzusetzen. Daraus erwuchs die Einsicht, dass jene Erweiterungen und Ergänzungen, die sich aus der Deutung und aus der sprachlichen Wandlung zu verschiedenen Zeiten ergeben haben, insgesamt die Aufmerksamkeit des Quellenforschers wecken müssten. Croce wendet sich gegen Loslösung und Vereinzeln von Phänomenen und gegen falsche ‘Schemata’. So schreibt er von “Separatisten”, von einer “verfehlten historiographischen Form” und von einer “nicht erfüllten historiographischen Forderung”, was dann “häufig zu einer Antithese zwischen Kunst und Geschichte verfälscht worden” sei.⁷⁰ Croce kritisiert zudem eine individualisierende Geschichte, die nur zu einer “ins Unendliche fortgesetzte[n] Reihe individueller Charakteristiken” führen würde. Stattdessen fordert er “eine weitere geistige Bearbeitung”, um “in ihr implizite vorhandene Zusammenhänge herauszuholen und ineinander zu

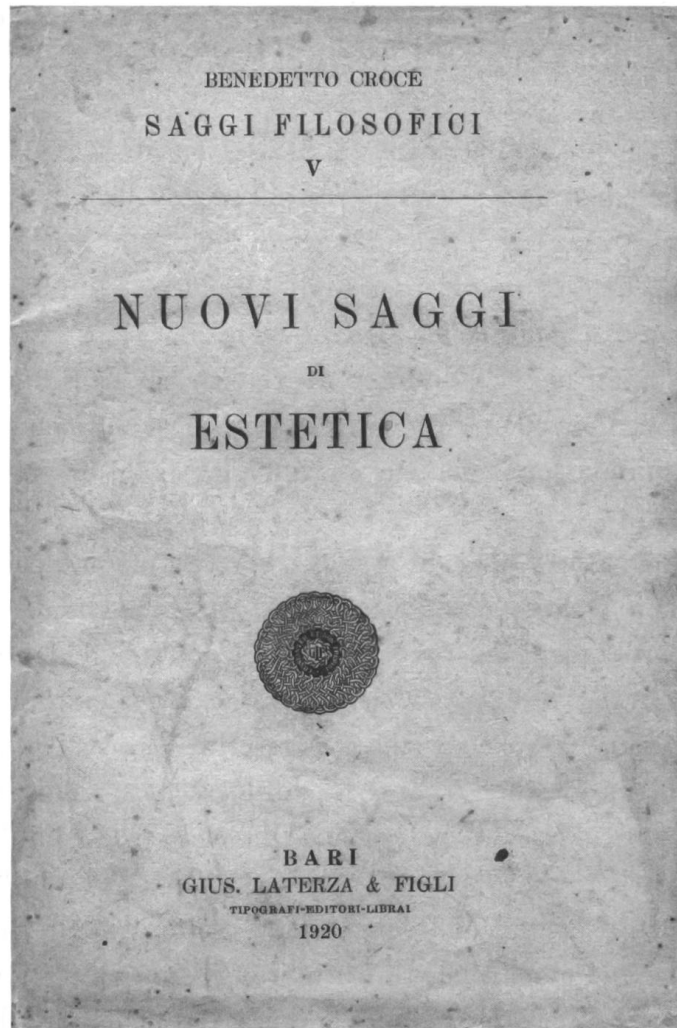


Abb. 16: Benedetto Croce, *Nuovi Saggi di Estetica*,
Bari: Gius. Laterza & Figli 1920, Umschlag

verknüpfen". Ob das nun zu einem "wissenschaftlichen Auseinanderreißen" führt oder aber einer allzu abstrakt begriffenen "Einheit der Wissenschaft" zudient, entscheidend sei, "daß die geforderte Einheit bereits vorhanden ist" und nicht erst neu erfunden werden muss.⁷¹

Schlosser betont am Ende seiner Einleitung, dass Croce immerfort "auf das Gesamtgebiet der 'Kunst'" verwiesen habe.⁷² Croce selbst spricht auch vom "carattere di totalità"⁷³ künstlerischer Äusserung. (Abb. 16) Auch dies richtet sich gegen die willkürlich, abstrakt und auf dem Weg der Deduktion entwickelten Einheitsvorstellungen etwa über den Begriff des 'Stils', der selbst eine abstrakte Abfolge von Stilen generiere. Insofern bilden gemäss Croce die *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* Wölfflins auch nur eine "Pseudogeschichte", weil sie – zu eng an eine "Geschichte des Sehens" angelehnt – lediglich einige

besondere Gesichtspunkte verfolgten.⁷⁴ “É una pseudostoria!”⁷⁵ Die Quelle, genauer die ‘Quellenkritik’, nimmt die Gesamtheit der Phänomene ins Visier, einzeln und in ihrem Zusammenwirken, und sie tut dies innerhalb der wirklich gegebenen ‘Geschichtlichkeit’.

Die Orientierung der Quelle an der Geschichte hat nicht verhindert, dass auch die Quellenkunde einer kunsthistorischen ‘Systematik’ zu- und beigeordnet oder aber ihr vorenthalten wurde. Hans Tietze nennt sein Buch *Die Methode der Kunstgeschichte*, das er 1913 seinen Lehrern Alois Riegl und Franz Wickhoff widmet, einen *Versuch*.⁷⁶ Irritierend wirkt die gleich zu Beginn seines Vorwortes zitierte Aussage Max Webers zu einer Schrift Eduard Meyers über das Wesen der Geschichte als eines “Krankheitsberichts”.⁷⁷ Ist die Geschichte krank geworden? Das kann Quellenkunde – mitsamt der Quellenkritik – allein nicht verhindern.

“Quellensammlungen”, “Hilfswissenschaften” bilden die Kategorien, in die die Behandlung der ‘Quellen’ eingeteilt wird. Zu Beginn der Darlegungen zur “Quellenkunde” äussert Tietze, “daß die Materie der Kunstgeschichte, die Entwicklung des in verschiedener Form zum Ausdruck gelangenden Kunstwollens nicht unmittelbar erfaßbar ist, sondern wie das in allen historischen Disziplinen der Fall ist, erst durch Quellen zugänglich wird”.⁷⁸ Man argwöhnt, dass hier die Quelle in erster Linie der Dokumentation und möglichen Erklärung eines jeweiligen “Kunstwollens” zudienen soll und nicht schon selbst als Quelle von Einsicht und Erkenntnis fungiert. Eher unterstützt als entkräftet wird dieser Verdacht durch den nachfolgenden Hinweis: “Wieviel von diesem prinzipiell anerkannten Quellenmaterial zur praktischen Anwendung zu kommen hat [sic!], entzieht sich der theoretischen Regulierung.”⁷⁹

Und doch kann gerade Tietze sich nicht aus der von ihm entworfenen Systematik befreien. Er ist sich des “engen Nebeneinanderwurzeln” und des “vielfachen Ineinanderfließens der verschiedenen Kategorien von Kunstliteratur” bewusst und will dann ausgerechnet der kunsttheoretischen Literatur einen besonderen Platz unter den Quellen zuweisen, weil diese “dem Kunstwollen einer Zeit näher kommen” würde.⁸⁰ Die kunsttheoretische Literatur, so Tietzes Schluss, sei “gewissermaßen das abstrakte Korrelat [sic!] zur konkreten Entwicklung des Kunstwollens”.⁸¹ Der Verdacht bleibt: Quellen bleiben ‘hilfswissenschaftlich’ – als bloße Zuträger – zu betrachten, weil sie ja sonst das neu-idealistische Konzept freier Künstlerschaft im ‘Kunstwollen’ und dessen ‘teleologische’ Ausrichtung beeinträchtigen könnten. Man

hatte doch eben dank Riegl und Behrens die “Sempersche mechanistische Auffassung vom Wesen des Kunstwerks” aufgedeckt und überwunden! Zu nahe liegen die Quellen bei der die Dinge miteinander verbindenden und in Abhängigkeit zueinander darstellenden Geschichte, und diese, so wird man bald unisono hören, ist rückwärtsgewandt.

In der späteren Darstellung Paul Frankls, *Das System der Kunstwissenschaft* von 1938, sucht man vergebens nach der Diskussion oder Einordnung einer Quellenkunde.⁸² Frankl geht – damaliger, ‘moderner’ Zeit entsprechend – von einer Noologie und zugehörigen “Sinnrichtungen” aus, von einer Morphologie und von Begriffen wie Gestalt und Typus. Er beschränkt sich darauf, die Wirklichkeit der Kunst im Erleben festzumachen. Für Geschichte – von der unvermeidbaren Dimension der Zeit abgesehen – und mithin für ‘Quellen’ bleibt kaum Platz; das Interesse an jeder Form von Systematik überwiegt und lässt ihn, aus der Ästhetik abgeleitet, “Exemplarismus”, “Typismus”, “Regularismus” und weitere Regularien zu Stilbegriffen formen. Geschichtliches figuriert nur noch als “geschichtliche Reihe”.

In moderner Zeit, so scheint es, ist in der Kunstgeschichte der Sinn für tiefer gründende, alles umfassende Geschichtsvorstellung weitherum verschwunden. Dabei hatte doch Croce eben noch den Vorzug des kunstgeschichtlichen Gegenstandes unterstrichen, der darin besteht, dass das – historische wie zeitgenössische – Kunstwerk sich stets in unserer Gegenwart befinde.

Auch die Missverständnisse darüber, was denn geschichtlich betrachtet ein ‘Ganzes’ abgeben könne, haben sich vermehrt. Frankl, der am Ende seiner der Systematik gewidmeten Darstellung der Kunstwissenschaft – nicht der Kunstgeschichte! – doch einige Zweifel äussert, ob denn seine Theorie zur Wirklichkeit passe, schreibt: “Mitunter scheint mir, daß das wirkliche Eintreten des regelmässigen Stilablaufs ein ziemlich unwahrscheinlicher Fall ist, wenn es auch nicht der unwahrscheinlichste zu sein braucht.”⁸³ Es reize die Kunsthistoriker, wenn denn ein empirischer Befund zuweilen zum – deduktiv gewonnenen – Model passt, “den regelmäßigen Fall in die Historie hineinzusehen, eben weil der wirkliche Ablauf immer wieder in dies Schema zurückzufinden scheint”.⁸⁴ “Out of history”!

(Frankl verurteilt Induktion als “Totalitätsstil und synthetisch” und bekennt sich zum deduktiven System, in dem “das Ganze a priori” gegeben ist und den “lebendigen Rahmen jedes durch die Aufmerksamkeit einzeln herausgenommenen Teiles” abgibt. Er definiert: “Die Wissenschaft überhaupt

ist das System der Erkenntnis der gesamten Wirklichkeit." Zeilen zuvor liest man: "Ich nenne dies Buch System der Kunstwissenschaft, weil ich nicht die Kunstwissenschaft selbst ausbreite, sondern nur ihr System."⁸⁵)

IV.

"Chi sa se ancora contro il Bellori come contro il Bernini non aveva il Passeri qualche cosa sul cuore?"

[Giovanni Ludovico Bianconi (Hg.)], "Discorso preliminare dell'editore", in: Giambattista Passeri, *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti* [...], Prima Edizione, Roma: Gregorio Settari 1772, S. xii.

"L'Occhio se gabba, e lo faria el Penziero,
Ma questo sà, che non è Scoglio vero."

Giuseppe Berneri, *Il Meo Patacca, ovvero Roma in Feste ne i Trionfi di Vienna*, Roma: Marc'Antonio, & Orazio Campana 1695, S. 69.

Derlei zurechtgerückte, verselbständigte 'Denkmodelle' haben bis heute Konjunktur. Doch überkommen den Kunsthistoriker ob dieser Geringschätzung von Geschichte und Kontext zuweilen – glücklicherweise – gewaltige Zweifel. Will er mehr aus der Geschichte als die Bestätigung seiner Denkmodelle gewinnen, muss er sich radikal mit den Quellen in ihrer kaum vorauszuahnenden Verästelung befassen – und sich überraschen lassen. Er findet etwas Neues! Und die natürliche Folge ist, dass er dann oft sehr schnell kaum lösbaren – ästhetischen wie psychologischen – Fragen der 'wirklichen' Geschichte gegenübersteht.

Als Jakob Hess seine "quellenkritische Untersuchung zum römischen Barock" anging und sich Giovanni Battista Passaris *Viten*, eine der "wichtigsten Quellenschriften zur italienischen Kunst des XVII. Jahrhunderts", vornahm, war ihm klar, dass es um weit mehr als um bloße Daten zu Künstlern oder um Werkzuweisungen ging. Der Ausgangspunkt lautete für ihn, dass die Bedeutung und der Wert der Schriftquellen "vor allem in der aus ihnen erwachsenden Möglichkeit [besteht], das politische und geistige Mittel einer Zeit und eines Ortes kennen zu lernen, die Basis zu schaffen für eine verständnisvolle Betrachtung der Denkmäler".⁸⁶ Einsicht aus der Quelle und Verstehen aus dem Kontext! Was so selbstverständlich klingt, bedeutete konkret eine aufwendige quellenkritische Arbeit, um die Quelle aus der Quelle

herauszudestillieren, um so möglichst nahe an den Ursprung zu gelangen. Was Jakob Hess auf diesem Wege an Erkenntnissen beigebracht hat, ist erstaunlich und modellhaft, denn schliesslich war Passari – selbst Künstler und in Rom verwurzelt und am Ende seines Lebens auch noch Priester – stets (wie im berühmten Fall der Kontroverse Bernini versus Borromini) ‘Partei’ einer höchst lebendigen und kontrastreichen Diskussion um künstlerische Anschauungen und Überzeugungen.

Und da beginnen die Probleme. Passari leitet die erste seiner *Viten*, jene zu Domenichino, bei dem er zur Lehre gegangen war, mit Überlegungen ein, wie der Künstler “senza alcuna partialità” zum “ingegno studioso” im Sinne einer “buona educazione” auszubilden sei.⁸⁷ Er spricht dabei von den Gaben “dalla Natura, dalla Fortuna, e da Dio” und widmet den Beginn seiner Arbeit – nämlich die als “prova d’un esempio” bezeichnete Vita Domenichinos – der “gloria di Dio”: “Diamo, a gloria di Dio, l’incominciamento alla nostra Istoria, con la prova d’un esempio [...]”⁸⁸

Diese einleitenden, Passaris Absichten klar bezeichnenden Überlegungen fehlen in der 1772 von Giovanni Ludovico Bianconi besorgten ersten gedruckten Ausgabe. (Abb. 17) Schlosser sprach diesbezüglich schon 1924 von einer “im Sinne des Klassizismus” überarbeiteten und von den “secentesken Auswüchsen”⁸⁹, den “esuberanze secentesche”⁹⁰, befreiten Ausgabe. Und er bedauerte, dass damit “ein Stück selbsterlebter Zeitgeschichte” verlorengegangen sei, wobei er die Veränderungen unterschätzte.⁹¹ Sich auf Justi berufend sprach Hess – bei aller Anerkennung der grossen Verdienste Bianconis – von der “Naivität seiner Editions kritik”.⁹² Seine nun auf die ‘originale’ Quelle Passaris zurückgreifenden Forschungen waren nicht zuletzt durch das vollständigere, 1914 durch Oskar Pollak an die Wiener Nationalbibliothek vermittelte Manuskript ausgelöst worden.⁹³ Und so ist von allem Anfang an klar, dass es sich bei der ‘alten’ Quelle der 1772 erstmals gedruckten *Viten* Passaris und bei den jetzt erstmals von Hess edierten ‘unverfälschten’ Manuskripten um zweierlei handelt. Es interessiert umso mehr bis in die einzelnen, eingeschobenen oder eben weggelassenen Formulierungen und in die ‘Tonlagen’ hinein die Differenz, wenn etwa Passari im Hinblick auf Kardinal Agucchis anfängliche Geringschätzung Domenichinos den Künstler als “giovinaastro disutile”⁹⁴ bezeichnet, während bei Bianconi nur noch von “quel giovine”⁹⁵ die Rede ist.

Kleinigkeiten, aber keineswegs nur vereinzelte! Es geht Hess – als einem erklärten Ziel quellenkritischer Arbeit in Ausrichtung auf eine ‘Urschrift’ – um den “Grad der Originalität”.⁹⁶ Die entsprechenden Mängel im Druck

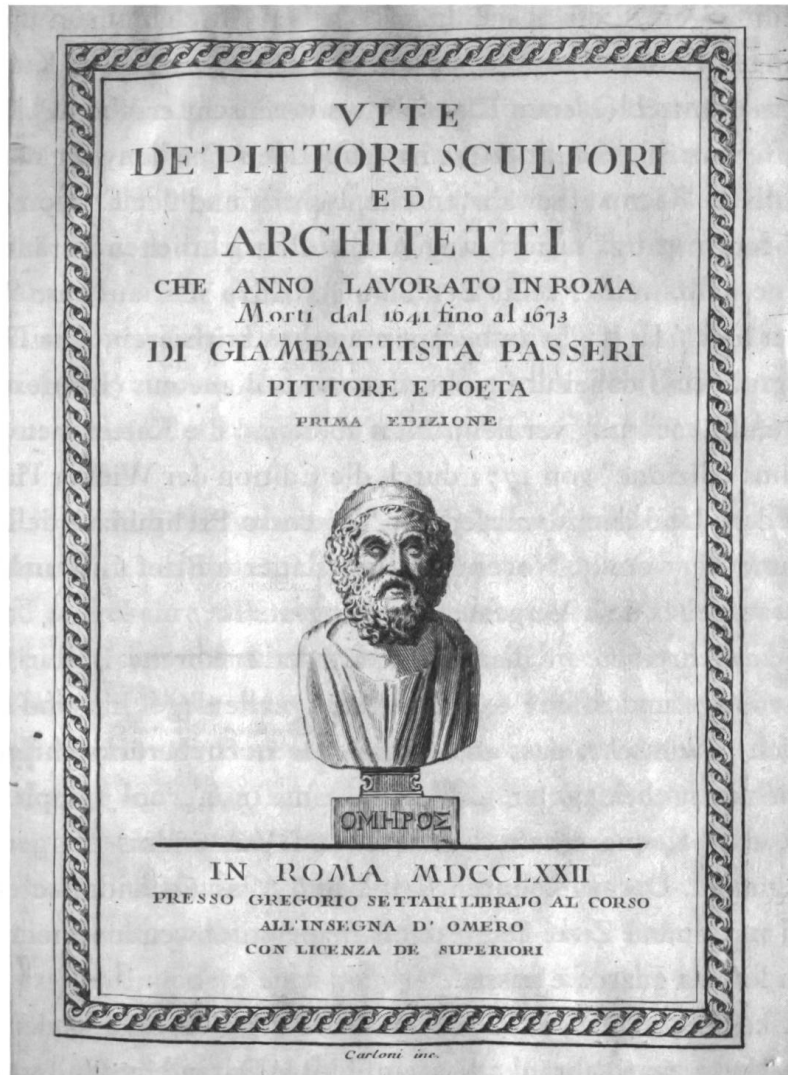


Abb. 17: [Giovanni Ludovico Bianconi (Hg.)], Giambattista Passeri, *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma Morti dal 1641 fino al 1673*, Prima Edizione, Roma: Gregorio Settari 1772, Titel

von 1772 lassen ihn schroff urteilend und an die Adresse Bianconis gerichtet von einer "Geschichtsfälschung" sprechen.⁹⁷ Die Zwischentöne seien getilgt mitsamt den "Gemeinplätzen", die "zum Charakterbild des späten 17. Jahrhunderts" gehörten. Hess ist interessiert an den unterschiedlichen Tonlagen des gebildeten Bellori einerseits und Passaris andererseits, der "seine Studien vorzeitig abgebrochen hat".⁹⁸ Der unterschiedlichen 'Sprache' entspreche die divergierende Darstellung der Sachverhalte. Es handelt sich, wie Schlosser schreibt, um ein "Stück selbsterlebter Zeitgeschichte, eine Art Memoirenwerk".⁹⁹ Anders verhält es sich mit Bianconi, der 1772 aufgrund des ihm zur Verfügung stehenden mangelhaften Manuskripts, wie Hess

urteilt, „seine eigenen, etwas schulmeisterlichen Anschauungen und Urteile als Äußerungen Passeris“ einfügt, „wodurch dessen [= Passaris] Kunsttheorie im Sinne eines entschlossenen Klassizismus verfälscht erscheint“.¹⁰⁰

Die Differenz ist erkannt. Hess hat dabei den Quellenwert einer weiteren, ebenfalls in Wien aufbewahrten Handschrift und der Edition Bianconis als „stark beeinträchtigt“ taxiert, wegen der offensichtlichen Veränderungen, aber auch deshalb, weil er seine Bemühungen allzu sehr auf eine ‘Urschrift’ ausgerichtet hat.¹⁰¹ Es bleibt zu bedauern und zu kritisieren, dass Hess selbst ‘Partei’ ergreift und dabei übersieht, dass auch Bianconis ‘Kontext’ von Interesse ist und Beachtung verdient. Nun aber sind die Karten neu gemischt, ist die „Prima edizione“ von 1772 durch die Edition der Wiener Handschrift ersetzt worden. Und damit wurden der „Discorso Preliminare dell’Editore“ von 1772 und der vom 4. November 1771 datierte Brief Giovanni Bottaris an den Herausgeber dem Vergessen anheimgestellt.

In seinem Schreiben an Bianconi weist der erfahrene Bottari auf die – immer schwierige und offene – ‘allgemeine Quellenlage’ hin und merkt an, er hätte sich gewünscht, dass dies und jenes noch berücksichtigt worden wäre. Gleichzeitig beklagt er, dass „dilettante non vuol sempre dire intelligente“, dass Kennerschaft, Interesse und Verständnis oft genug nicht zusammengingen. Daraus könnten Kritik und Missverständnisse entstehen, die Bottari mit einem Zitat Dantes von Bianconi abwenden möchte: „Non ragionar di lor ma guarda e passa.“¹⁰²

Es gibt keine endgültige ‘Richtigkeit’ bei der Beurteilung der Sachverhalte, es sei denn, man schränkt diese auf bloße Daten ein. Und wer möchte dies? Vieles bleibt offen. Bianconi fragt sich, weil Passari Bellori nirgends zitiert: „Chi sa se ancora contro il Bellori come contro il Bernini non aveva il Passeri qualche cosa sul cuore?“¹⁰³ Was wissen wird denn schon, was in den Köpfen der Beteiligten über all die Jahre und in wechselvollen Situationen wirklich vorgegangen ist? Die Quelle von 1772 sagt uns immerhin, dass derlei Fragen gestellt und in welchen Zusammenhang sie gerückt worden sind, wie auch, welche Lücken erkannt wurden. Der Gegensatz Passeri / Bellori ist vor der Folie ‘klassischer’ Anschauungen nach Bianconi auch von Schlosser und Hess aufgenommen worden. Hess hat sogar – im Anschluss an Croce – einen nach 1670 spürbaren Epochenwechsel vermutet.¹⁰⁴ Die ‘psychologisierenden’ Hinweise führen durchaus zu ernsthafteren Problemen, zumal diese – wenn auch vagen – Zeugnisse den Quellen zu entnehmen sind.

Allerdings scheint auch Bianconi seine Massnahmen und sein Urteil rechtfertigen zu wollen. Der Umstand, dass die Vita Salvator Rosas,

vollständiger als anderswo dokumentiert, in der zweiten Ausgabe von Bagliones *Viten* 1733 erschien, hat stets Irritationen hervorgerufen.¹⁰⁵ In der Passeri-Ausgabe Bianconis lesen wir dann 1772: “Questa vita di Salvator Rosa fu stampata a fondo del Baglione di Napoli, benchè non si sappia per qual ragione, perche essa nulla aveva che fare coll’Istoria del Baglioni. Chi confronterà queste due edizioni avrà un idea del quanto si è fatto per purgare gli altri scritti del Passeri.”¹⁰⁶ “Purgare”: auch dies ist eine – in Bianconis Zeit zeitgemässe – Form der Textkritik! Bianconi will offensichtlich an diesem – besonderen – Fall der Vita Salvator Rosas ein Exempel statuieren oder zumindest sein rigoroses Vorgehen rechtfertigen.

Nun ist auch noch die ‘Psychologie’ des Quellenkritikers in den Blickpunkt geraten. Man kann nicht einseitig den Beobachter mit ‘Objektivität’ begünstigen – und umgekehrt alles den mangelnden Quellen zur Last legen. Die ‘Kontexte’ bilden sich überall und überlappen sich beliebig. Und das schliesst uns ein. Völlig zu Recht meint deshalb Ingo Herklotz, dass das “gesamte intellektuell-emotionale Rezeptionsspektrum” unsere Aufmerksamkeit verdiene.¹⁰⁷ Er zeigt auch, dass auf diesem Wege vieles erreichbar ist, was uns sonst verborgen bliebe. So tritt er beispielsweise – passend zu unserem Quellen-Thema – dafür ein, “maraviglia” und “stupore” beim Betrachten von Berninis Vierströmebrunnen nicht auf eine bloss ästhetische Wahrnehmung zu beziehen, sondern auch auf das Staunen über die technischen Möglichkeiten des herbeigeführten Wassers der “Acqua Vergine”.¹⁰⁸ Es ist *unser* Problem und *unsere* Beschränktheit, dass wir Kunst heute oft nur ‘künstlerisch’ verstehen wollen. Das mangels Kenntnis ‘technischer’ Sachverhalte umso grössere Staunen ist doch auch uns wohlvertraut. Wie das alles zusammenfindet, kann man getrost, ja muss man stets offenlassen. Mit Herklotz steht man jedenfalls auf der Seite Giuseppe Berneris und seines “Poema Giocoso” “Il Meo Patacca”: “L’Occhio se gabba, e lo faria el Penziero, l Ma questo sà, e che non è scoglio vero.”¹⁰⁹ Diese *Quelle* sagt uns, dass man mit Nachdenken Berninis “inventio” auf die Spur kommt oder kommen könnte und so die Kunst umso mehr ‘begreift’. Die Dinge sind ineinander verwoben, der Sachverhalt, die Wahrnehmung und das Verstehen. Das gilt für die damalige Zeit und gilt weiterhin für jede neu sich bietende Situation; dazu gehört die Einsicht: “Textkritik und Interpretation bedingen einander.”¹¹⁰

“Alles ist Übergang und wer die Geschichte als ein unendliches Fliessen betrachtet, dem ist schwer zu entgegenen.”¹¹¹ Der Satz stammt von Heinrich

Wölfflin, an dessen *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* hier zu deren hundertstem Geburtstag erinnert sei. Zu sehr hat sich in der Folge dieses Werkes ein Entweder–Oder nomothetischer respektive hermeneutischer Vorgehensweisen in den kunstgeschichtlichen Diskurs eingeschlichen. Richtig ist, dass Wölfflin von Anfang an – in *Renaissance und Barock* insbesondere – seine Aufmerksamkeit den “Gesetzmässigkeiten” widmete. Auch in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* stehen erklärtermassen – und mit dem Stilbegriff verbunden – Linien, Schemata, Typen im Vordergrund. Wölfflin nennt es 1915 in Fortsetzung jenes Satzes vom unendlichen Fliessen der Geschichte eine “Forderung intellektueller Selbsterhaltung, die Unbegrenztheit des Geschehenes nach ein paar Zielpunkten zu ordnen”.¹¹²

Wie sollte man mit Quellen und Kontext umgehen, ohne solch ‘ordnende’ Vorstellungen und Begriffe mitzuführen? Das erscheint spätestens dann als unabdingbar, wenn mit fortschreitender Geschichte jene stets gegebenen Vorstellungswelten unübersehbar selbst Teil von Kontext und ‘Quellenlage’ und somit zum Gegenstand der Untersuchung werden. Auch dem hat Wölfflin am Ende im letzten Kapitel seiner *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* Rechnung getragen: “der Inhalt der Welt kristallisiert sich für die Anschauung nicht in einer gleichbleibenden Form.”¹¹³ Das war gegen bekannte pauschale Bilder wie jenes der Spiegelung des Lebens in der Kunst gerichtet, denn unsere Auffassungskraft habe, so Wölfflin, “ihre eigene innere Geschichte”.¹¹⁴

In den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*, seinem, wie er selbst sagte, ‘unvollendeten’ Werk, aber auch danach hat Wölfflin immer wieder auf all jene unverzichtbaren geschichtlichen Gesichtspunkte hingewiesen;¹¹⁵ dies beginnt schon mit der Feststellung, dass die Entwicklung jener ordnenden Vorstellungen “etwas Psychologisch-Einleuchtendes” hat.¹¹⁶

Niemand wird bestreiten, dass es Entwicklungen gibt, die zu einem “Verzicht auf das Handgreifliche zugunsten der bloß optischen Erscheinung” führen.¹¹⁷ Und niemand wollte übersehen, dass die Vorstellungen von Klassik und Barock mit ihren möglichen Verwandlungen verbunden sind – und diese nachvollziehbar erläutern. Auch diesbezüglich urteilt Wölfflin: “Die menschliche Vorstellungskraft aber wird immer ihre Organisation und ihre Entwicklungsmöglichkeiten in der Kunstgeschichte geltend machen.”¹¹⁸ Das hat seine eigene Geschichte; und weil sich hier die Frage nach den Gründen der “Veränderung der Auffassungsformen” stellt, ist gerade auch die gründliche Erforschung von Quellen und Kontext erforderlich.

Es gibt keinen Grund, radikales Quellenstudium und weiterführendes, sich veränderndes Verstehen als gegensätzlich zu begreifen. Ganz im Gegenteil bedingt und befördert das eine das andere. Weil es um mehr als die bloße Rekonstruktion der Sachverhalte geht, ist das Quellenstudium nicht nur ‘philologische’ Disziplin – weit darüber hinaus erscheint es als ein Erforschen aller erdenklichen Kanäle und Strukturen des ‘scibile’, des ‘Wissens-Möglichen’. Je mehr man in den Gegenstand eindringt und nicht nur in und zwischen den Zeilen liest, sondern auch zu verstehen sucht, um letztlich in der Quelle die Seele zu finden, desto reicher sprudelt sie und löscht unseren Durst.

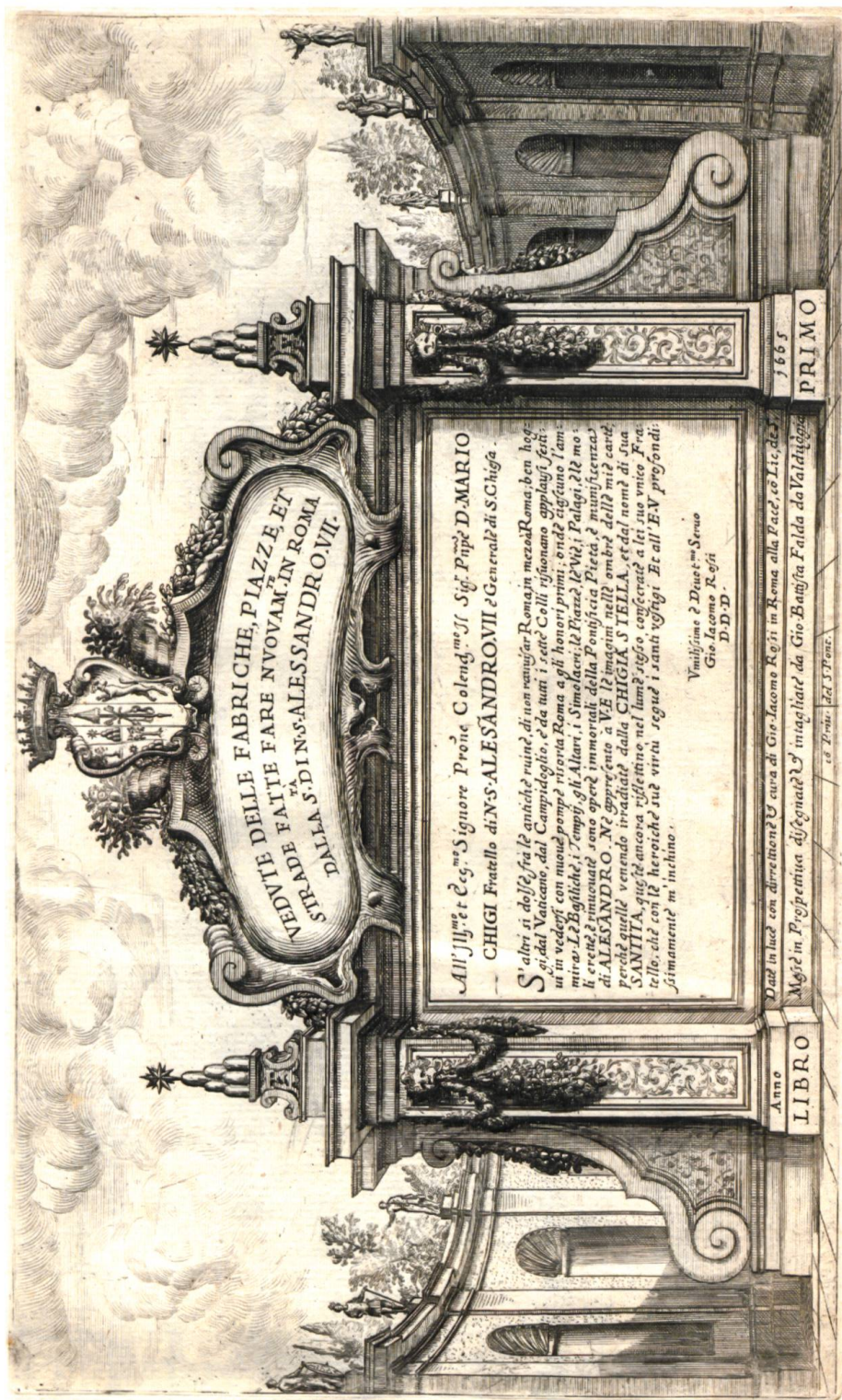
- 1 Cf. Francesco Giorgi, *De Harmonia Mundi Totius Cantica Tria*, Venezia: Bernardinus de Vitalibus 1525, fol. cxxxix verso.
- 2 Ibid.: “Vel fontes sunt (sicut exponit Hieronymus) documenta evangelica & verba divina, quae lavant et purgant animas melius quam aquae fontis abluant corpus [...]”.
- 3 Cf. Augustinus Steuchius, *De Aqua Virgine in Urbem revocanda*, Lyon: Seb. Gryphius 1547, S. 14.
- 4 Cf. Raph[ael] Fabretti, *De Aquis et Aquaeductibus Veteris Romae*, Roma: Ioannis Baptista Bussotti 1680, S. 15: “[...] ac Fonte, per quem, Aquaeductum significari mos fuit [...]”, und S. 55.
- 5 Cf. Antonio Vallisnieri, *Lezione Accademica intorno all’Origine delle Fontane, Colle Annotazioni per chiarezza maggiore della medesima*, Venezia: Gio. Gabriello Ertz 1715, S. 1.
- 6 Id., S. 13f.
- 7 Id., S. 54.
- 8 Cf. *Lezione Accademica intorno l’Origine delle Fontane, Con le Annotazioni per chiarezza maggiore della medesima*, di Antonio Vallisnieri [...] seconda Edizione. Con la Giunta di varie Lettere Dissertatorie, un’altra Lezione Accademica, Osservazioni, Ragioni, ed Esperienze nuove, dimostranti la verità del proposto Sistema, con la Risposta alle Obbiezioni del Sig. Dottore N. N. compilata da Gaston-Giuseppe Giorgi, Medico, e Fisico Fiorentino, Venezia: Pietro Poletti 1726.
- 9 Id., S. 360.
- 10 Id., S. 361.
- 11 Cf. Vallisnieri, *Lezione Accademica*, 1715, op. cit. (wie Anm. 5), S. 73.
- 12 Cf. Bernhard Heinrich Carl Lommatzsch, *Die Weisheit des Empedocles nach ihren Quellen und deren Auslegung philosophisch bearbeitet, nebst einer metrischen Uebersetzung der noch vorhandenen Stellen seines Lebrgedichts über die Natur und die Läuterungen, sowie seiner Epigramme*, Berlin: G. Reimer 1830, S. 126 und S. 300. – Dem nachfolgenden Vers “Denn des Herzens Geblüt es ist Gedanke den Menschen” gibt dort Lommatzsch eine zusätzliche Version hinzu, in der die Zuordnung von αἷμα und νόημα, von Blut und Gedanke, noch verdeutlicht wird: “Denn das Blut es ist den Menschen Gedanke des Herzens”.
- 13 Cf. Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus, in XII Libros digestus*, 1, Amsterdam: apud Joannem Janssonium à Waesberge & Filios [1665] 1678, S. 254.
- 14 Id., S. 248.
- 15 Ibid.
- 16 Id., S. 247f.
- 17 Id., S. 255.

- 18 Cf. Vallisnieri, *Lezione Accademica*, 1715, op. cit. (wie Anm. 5), S. 17.
- 19 Cf. Kircher, *Mundus Subterraneus*, op. cit. (wie Anm. 13), S. 56.
- 20 Id., S. 58.
- 21 Id., S. 107.
- 22 Ibid.
- 23 Id., S. 108.
- 24 Cf. Nicolò Ghezzi, *Dell'Origine delle Fontane e dell'addolcimento dell'acqua marina Lettere scritte al Sig. Conte N.N.*, Venezia: Simone Occhi 1742, S. ix.
- 25 Cf. Giuseppe Rovatti, *Dell'Origine delle Fontane. Componimento Poetico in versi sciolti*, Modena: Giovanni Montanari 1770, S. 2 (Anmerkung a).
- 26 Id., S. 17.
- 27 Cf. Vallisnieri, *Lezione Accademica*, 1715, op. cit. (wie Anm. 5), S. 7.
- 28 Id., S. 18.
- 29 Cf. Hans Blumenberg, *Quellen*, hrsg. von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche, Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv Marbach [2009], S. 6.
- 30 Id., S. 7.
- 31 Ibid.
- 32 Id., S. 8.
- 33 Id., S. 11.
- 34 Id., S. 14.
- 35 Id., S. 15.
- 36 Id., S. 57.
- 37 Id., S. 58.
- 38 Id., S. 71.
- 39 Cf. Leopold Ranke, *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*, Leipzig / Berlin: G. Reimer 1824, S. ivf.
- 40 Id., S. vii.
- 41 Cf. Friedrich Creuzer, *Die historische Kunst der Griechen in ihrer Entstehung und Fortbildung*, Zweite verbesserte und vermehrte Ausgabe, besorgt von Julius Kayser, Leipzig / Darmstadt: Carl Wilhelm Leske 1845, S. 14.
- 42 Id., S. 1.
- 43 Cf. J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Zweyte vermehrte Auflage, Dresden / Leipzig: Waltherische Handlung 1765, S. 1.
- 44 Id., S. 2.
- 45 Cf. Joseph Anton Weissenbach, *Ueber das Wesentlichste in der Geschichtkunde, Oder Von der Glaubwürdigkeit der Geschichtschreiber, so wohl insbesondere als überhaupt. Für einen jungen Herrn von Stand geschrieben*, Zürich: Orell, Geßner, Füßli und Comp. 1789, S. [5].
- 46 Id., S. 67.
- 47 Id., S. 94.
- 48 Id., S. 112.
- 49 Id., S. 199 und S. 204.
- 50 Cf. dazu und im Folgenden: Thomas Lersch, "Schlosser schreibt an Vossler. Notizen zu einer Gelehrtenfreundschaft", in: *Kritische Berichte* (1988), Heft Nr. 4, S. 16–23; id. (1989), Heft Nr. 1, S. 39–55.
- 51 Hier zitiert nach Lersch, op. cit. (wie Anm. 50), 1989, 1, S. 39, der bezüglich des Umgangs mit geistigen Strömungen der Gegenwart den Unterschied zu Vossler hervorhebt.

- 52 So wird dies beispielsweise bei Wikipedia dargestellt: [https://de.wikipedia.org/wiki/Quelle_\(Geschichtswissenschaft\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Quelle_(Geschichtswissenschaft)) (per 27.08.2015).
- 53 Cf. Bessarion, “[...] de ea parte Evangelii Iohannis, ubi scribitur [...]”; in: Johannes Alexander Braßicanus (Hg.), *D. Salonii Episcopi [...], Dialogi duo, in quorum priore Parabolas Salomonis, in altero autem Ecclesiasten interpretatur; Bessarionis [...], de ea parte Evangelij [...]*, Haganoæ: Iohan Sec[erus] 1532, [O iv recto].
- 54 Id., [O iv verso].
- 55 Cf. dazu jetzt die vor allem dank der Berücksichtigung der Briefwechsel mit den verschiedenen Autoren verdienstvolle Darstellung: Andreas Dobslaw, *Die Wiener ‘Quellenschriften’ und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg*, Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Band 1, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2009.
- 56 Cf. Julius v. Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. I. Heft. Mittelalter* (= Sitzungsberichte. Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Klasse), 177. Band, 3. Abhandlung, Wien: Alfred Hölder 1914, S. [3].
- 57 Cf. Julius von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts*, Sonder-Ausgabe aus Eitelberger-Ills Quellenschriften, Wien: Carl Graeser 1896, S. [v].
- 58 Cf. Otto Lehmann-Brockhaus, *Die Kunst des X. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen*, Strassburg: Heitz 1935, S. 5.
- 59 Cf. Julius von Schlosser, “Randglossen zu einer Stelle Montaignes”, in: [Festschrift] *Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet*, Wien: Anton Schroll 1903, S. 172–182, hier S. 182 (abgedruckt auch in: Julius Schlosser, *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin: Julius Bard 1927, S. 213–226).
- 60 Siehe oben.
- 61 Cf. Schlosser, Randglossen, op. cit. (wie Anm. 59), S. 172.
- 62 Cf. Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien: Anton Schroll 1924.
- 63 Id., S. viii.
- 64 Michael Thimann verbindet dies mit der Feststellung, dass Schlosser hier “endgültig aus dem Schatten seiner positivistischen Lehrergeneration heraustritt”: cf. Michael Thimann, “Julius von Schlosser”, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg*, Band I, München: C.H. Beck 2007, S. 194–213, hier S. 203.
- 65 Ibid.
- 66 Cf. Benedetto Croce, “Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst”, übersetzt und eingeleitet von Julius Schlosser, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. iv (xviii) 1926, S. 1–51.
- 67 Id., S. 1.
- 68 Cf. Benedetto Croce, *Fragmente zur Ethik*, übersetzt von Julius Schlosser, Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea-Verlag, 1923, S. 4.
- 69 Cf. Croce/Schlosser, Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst, op. cit. (wie Anm. 66), S. 1f.
- 70 Id., S. 8.
- 71 Id., S. 12.
- 72 Id., S. 2.
- 73 Cf. Benedetto Croce, “Il carattere di totalità della espressione artistica”, in: id., *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari: Gius. Laterza & Figli 1920, S. 121–150.
- 74 Cf. Benedetto Croce, “Ein eklektischer Versuch in der Geschichtsschreibung der bildenden

- Künste (Anhang zu: Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit)", in: Croce/Schlosser, Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst, op. cit. (wie Anm. 66), S. 31–36, hier S. 35.
- 75 Cf. Benedetto Croce, "Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative", in: id., Nuovi Saggi di Estetica, op. cit. (wie Anm. 73), S. 255–261, hier S. 260.
- 76 Cf. Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch*, Leipzig: E. A. Seemann 1913.
- 77 Id., S. [v].
- 78 Id., S. 184.
- 79 Id., S. 186.
- 80 Id., S. 204.
- 81 Id., S. 205.
- 82 Cf. Paul Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brunn/Leipzig: Rudolf M. Rohrer 1938.
- 83 Id., S. 1043.
- 84 Ibid.
- 85 Id., S. 63.
- 86 Cf. Jacob Hess, "Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista Passeri. Eine quellenkritische Untersuchung zum römischen Barock", in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. v, 1928, Sonderdruck [o.J.], S. 7.
- 87 Cf. id., *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri. Nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen* (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana), Bd. xi, [1934], Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1995, S. 19.
- 88 Ibid.
- 89 Cf. Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien: Anton Schroll 1924, S. 413.
- 90 Die italienische Version gemäss der Übersetzung Filippo Rossis; cf. Julius Schlosser Magnino, *La Letteratura artistica* [1935], Firenze/Wien: La Nuova Italia Editrice/Anton Schroll 1964, S. 461.
- 91 Cf. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, op. cit. (wie Anm. 89), S. 413: "glücklicherweise scheint er sachlich nichts geändert zu haben". Das Problem liegt hier in der Bewertung des Begriffs 'sachlich'.
- 92 Cf. Hess, *Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista Passeri*, 1928, op. cit. (wie Anm. 86), S. 22.
- 93 Cf. id., S. 15ff.; die Umstände erwähnt bei Schlosser, *Die Kunstliteratur*, op. cit. (wie Anm. 89), S. 422 ("erst kürzlich erworben").
- 94 Cf. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, [1934] 1995, op. cit. (wie Anm. 87), S. 24.
- 95 Cf. [Giovanni Ludovico Bianconi (Hg.)], Giambattista Passeri, *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma Morti dal 1641 fino al 1673*, Prima Edizione, Roma: Gregorio Settari 1772, S. 5.
- 96 Cf. Hess, *Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista Passeri*, 1928, op. cit. (wie Anm. 86), S. 1.
- 97 Cf. id., *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, [1934] 1995, op. cit. (wie Anm. 87), S. xxxiii.
- 98 Ibid.
- 99 Cf. Schlosser, *Kunstliteratur*, op. cit. (wie Anm. 89), S. 413.
- 100 Cf. Hess, *Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista Passeri*, 1928, op. cit. (wie Anm. 86), S. 26.
- 101 Cf. id., S. 27.

- 102 Cf. "Monsignor Giovanni Bottari all'editore di queste vite", in: Passeri, *Vite*, op. cit. (wie Anm. 95), S. xiii–xiv, hier S. xiv.
- 103 Cf. [Gian Ludovico Bianconi], "Discorso preliminare dell'Editore", in: Passeri, *Vite*, op. cit. (wie Anm. 95), S. vi–xii, hier S. xii.
- 104 Cf. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, [1934] 1995, op. cit. (wie Anm. 87), S. xxxiii und Anm. 2.
- 105 Cf. "Vita di Salvator Rosa Napoletano, Pittore, e Poeta, che morì nell'anno 1673. Scritta da Gio. Batista Passari", in: Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti, ed Intagliatori [...] Con la Vita di Salvator Rosa Napoletano Pittore, e Poeta, scritta da Gio. Batista Passari, Nuovamente aggiunta*, Napoli 1733, S. 289–304.
- 106 Cf. Passeri, *Vite*, op. cit. (wie Anm. 95), S. 416.
- 107 Cf. Ingo Herklotz, "Eine zeitgenössische Beschreibung von Berninis Vierströmebrunnen nebst einem Plädoyer für eine publikumsorientierte Kunstwissenschaft", in: Katharina Corsepius et al. (Hg.), *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms 2004, S. 411–429, hier S. 411.
- 108 Id., S. 417ff.
- 109 Id., S. 420; Giuseppe Berneri, *Il Meo Patacca, ovvero Roma in Feste ne i Trionfi di Vienna*, Roma: Marc'Antonio & Orazio Campana 1695, S. 69 (n. 18).
- 110 Deutlich herausgestellt und als sein 'Credo' bezeichnet hat dies: Karl Konrad Polheim, "Textkritik und Interpretation bedingen einander", in: Gertraud Mitterauer et al. (Hg.), *Was ist Textkritik? Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffs der Editionswissenschaft*, Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 209–220.
- 111 Cf. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: F. Bruckmann 1915, S. 238.
- 112 Ibid.
- 113 Id., S. 237.
- 114 Ibid.
- 115 Cf. jetzt dazu: Evonne Levy/Tristan Weddigen (eds.), Jonathan Blower transl., *Heinrich Wölfflin, Principles of Art History*, Los Angeles: The Getty Research Institute 2015; hier insbesondere: Tristan Weddigen, "Approaching Wölfflin's Principles", S. 62ff.
- 116 Cf. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit. (wie Anm. 111), S. 240.
- 117 Id., S. 241.
- 118 Ibid. – Der Satz "Es ist wahr, man sieht nur, was man sucht, aber man sucht auch nur, was man sehen kann", der die Formulierung Kants "Sie begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt [...]" (*Critik der reinen Vernunft*, Zweyte hin und wieder verbesserte Auflage, Riga: Johann Friedrich Hartknoch 1787, S. xiii) variiert (vgl. auch Anm. 59), hat in die kritischen Bemerkungen Elizabeth Croppers zur Quellenforschung Aufnahme gefunden. Unglücklich ist dort der Verweis auf Conte, der das Wechselspiel von äusserem Sachverhalt und innerer Vorstellung gleichsam durch Konventionen ersetzt. Die Kritik Elizabeth Croppers an festgefügt ("objective and permanent"), kontextfremden ("presumed to be outside the structures of time and culture") Einsichten und Erkenntnissen ist auch Wölfflin keineswegs fremd, wie die knappen Ausführungen hier belegen sollen, und selbstverständlich berechtigt und notwendig, cf. Elizabeth Cropper, "Coda. A Reflection on the History of Art", in: id., *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven/London: Yale University Press 2005, S. 193ff.



TAFEL I

Widmung an Papst Alexander VII., in: Giovanni Battista Falda, *Il Nuovo Teatro delle Fabriche, et Edificii, in Prospettiva di Roma Moderna*, sotto il felice Pontificato di N. S. Papa Alessadro VII, Date in luce da Gio. Giacomo Rossi [...], Libro I, Roma 1665



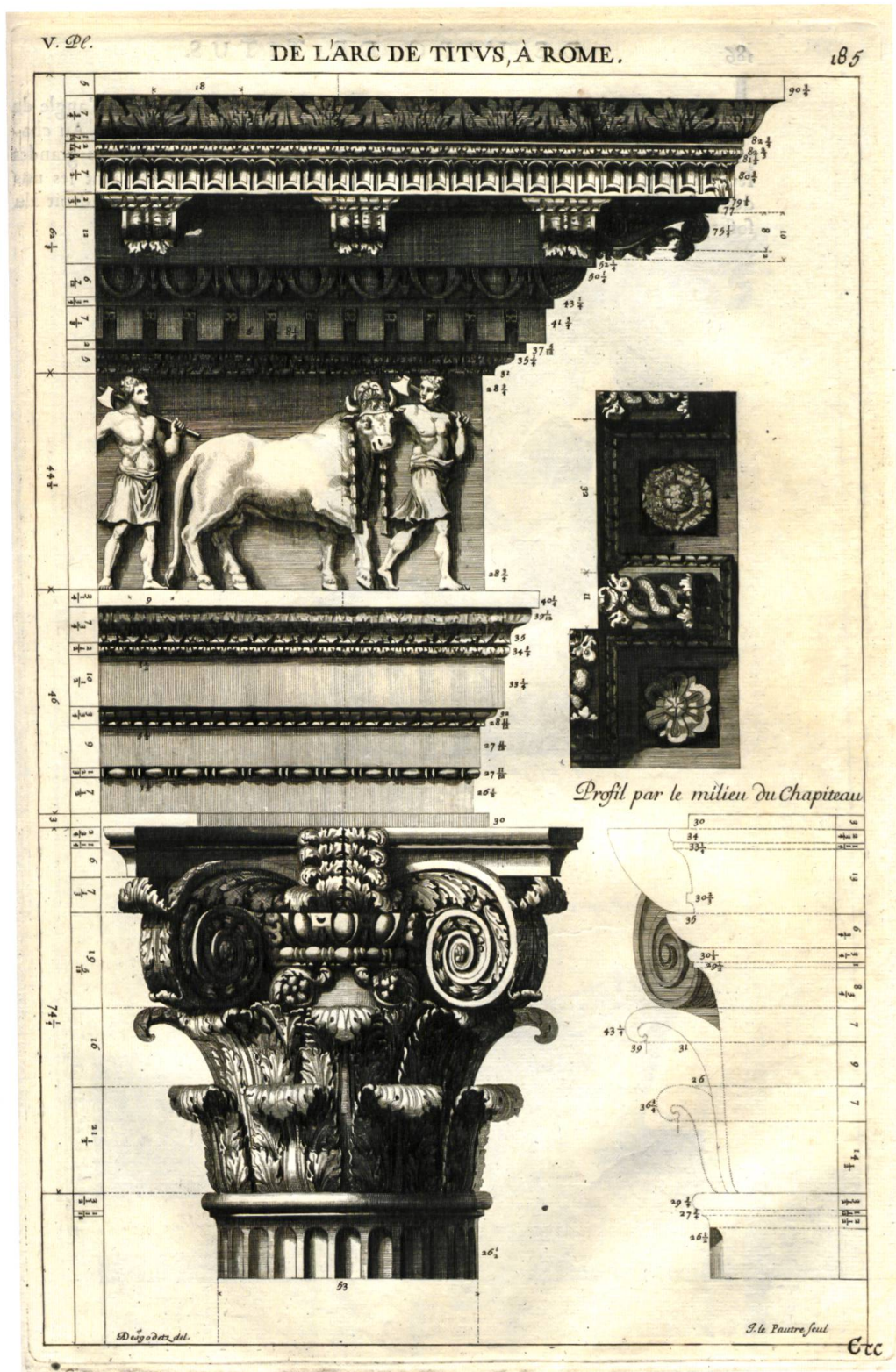
TAFEL II

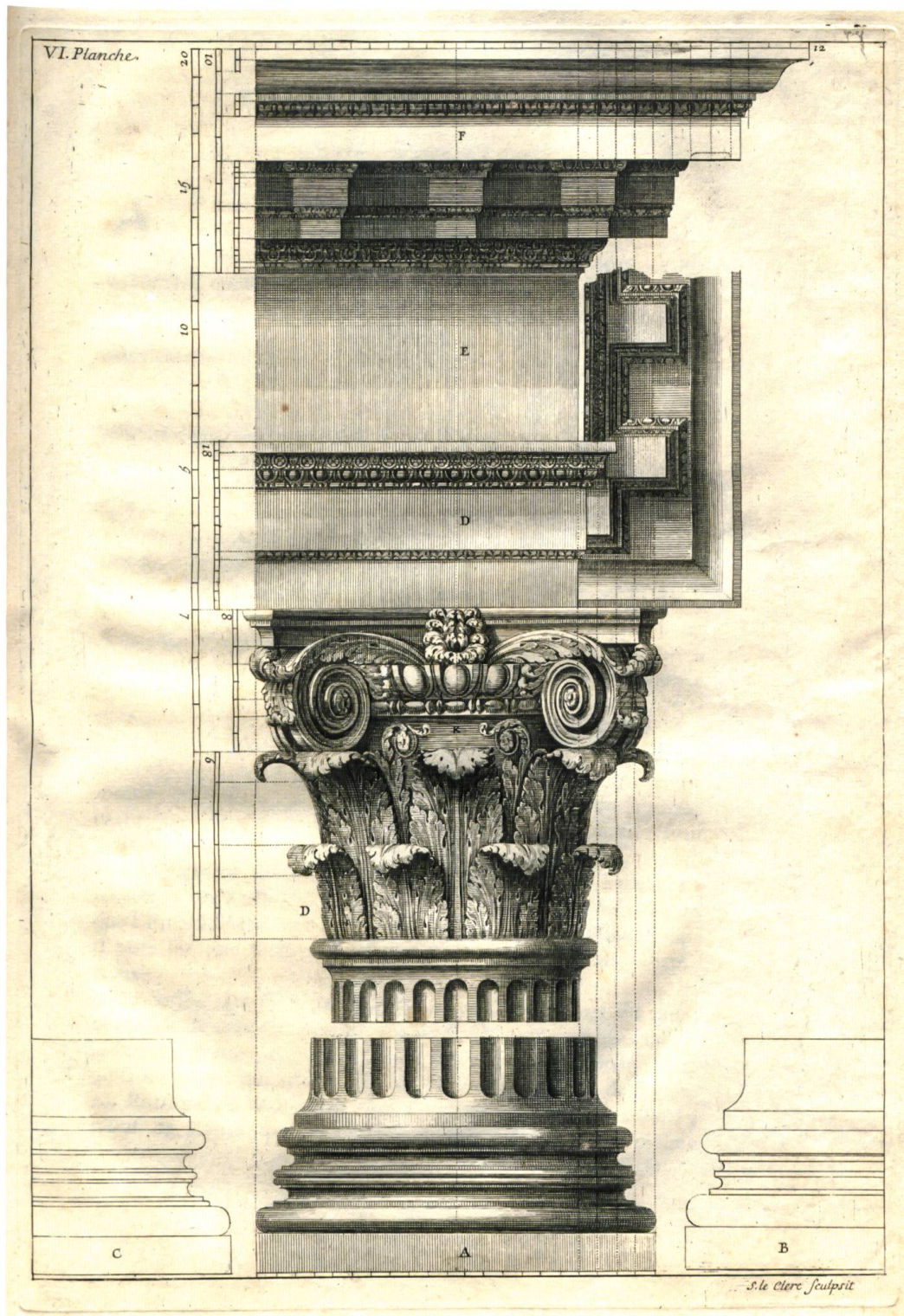
“Strada dalla Piazza di S. Marco alla Chiesa del’ Giesù”, in: Giovanni Battista Falda, *Il Nuovo Teatro delle Fabriche, et Edificii, in Prospettiva di Roma Moderna*, [...], Libro I, Roma 1665, gez. und gest. von G. B. Falda



TAFEL III

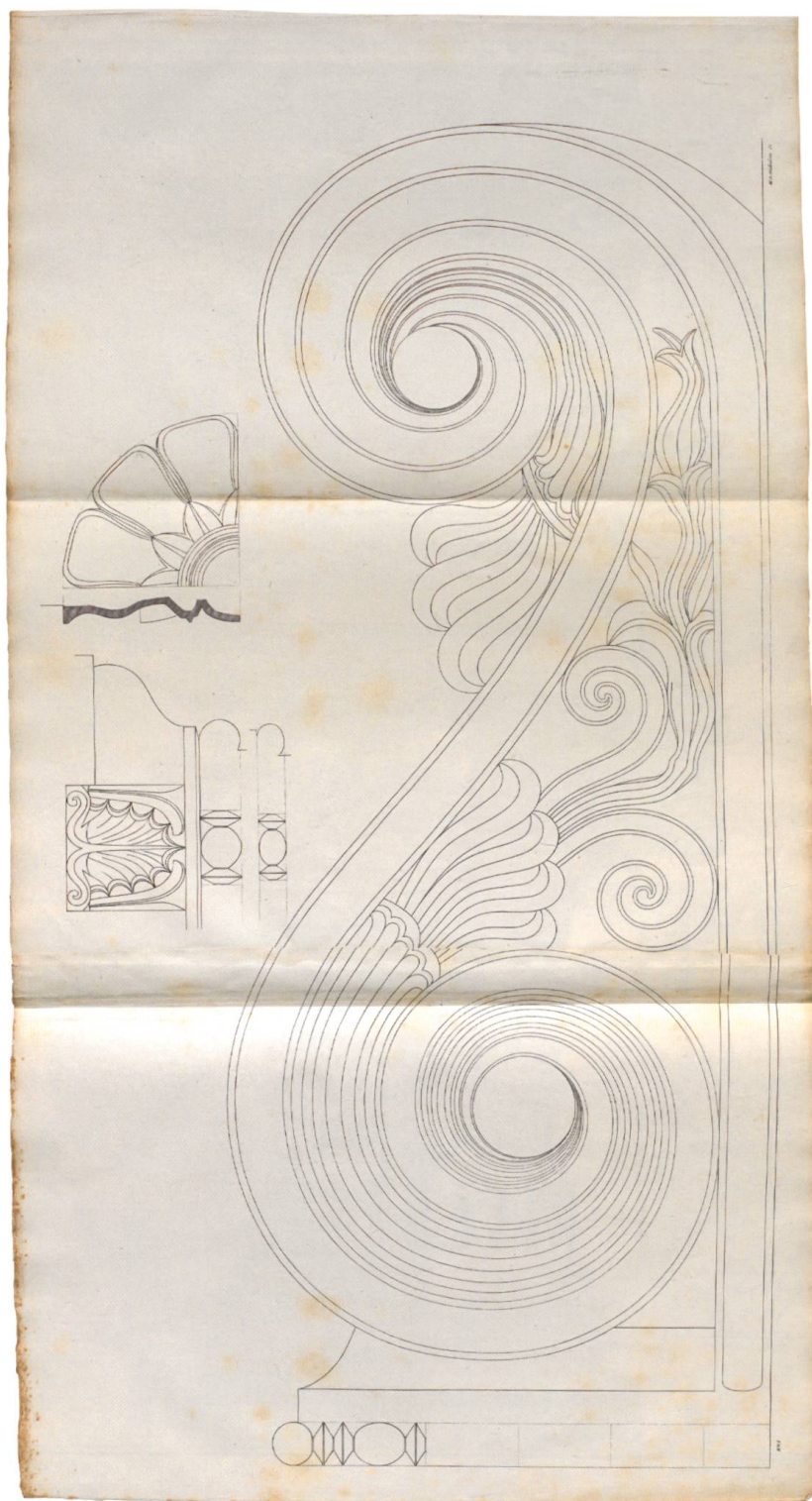
“Piazza S. Marco”, in: Giuseppe Vasi, *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna Libro Secondo*, che contiene le Piazze Principali di Roma [...], Roma: Apollo 1752, gez. und gest. von G. Vasi





TAFEL V

Vorschlag zu einer Kompositordnung aus Teilen unterschiedlicher Provenienz,
 in: [Claude] Perrault, *Ordonnance des Cinq Especes de Colonne*
selon la Methode des Anciens, Paris: Jean Baptiste Coignard 1683,
 gest. von Sébastien Le Clerc, Tafel VI, nach S. 92



TAFEL VI

Henry William Inwood, *The Erechtheion at Athens* [...],
 London: John Williams 1831, Plate [x], *Konsole am Erechtheion*,
 bezeichnet: H.W. I[nwood], M.A. Nicholson Sc,
 cf. hier S. 142, bei Anm. 72



TAFEL VII

[Johannes Itten], Utopia. Dokumente der Wirklichkeit, 1/11,
Weimar: Utopia Verlag 1921, Umschlag



TAFEL VIII

Brunnen als Quelle, Radierung von Claude-Henri Watelet
 nach einer Zeichnung von Jean-Baptiste Marie Pierre
 (heute in Darmstadt, c. 1740)

AVGVSTINI

STEVCHI EVGV-

BINI BIBLIO-

THECA-

RII

*

De Aqua Virgine in Vr-
bem reuocanda.



VIRTUTE DVCE,



COMITE FORTVNA.

LVGDVNI APVD SEB.

GRYPHIUM,

M, D, XLVII.

TAFEL IX

Augustinus Steuchius, De Aqua Virgine in Urbem revocanda,
Lyon: Seb. Gryphius 1547, Titel



TAFEL X

Aristoteles, Kunst der Poesie [...]. Nebst Thomas Twining's Abhandlungen
 über die poetische und musikalische Nachahmung, hrsg. von Johann Gottlieb
 Buhle, Berlin: in der Vossischen Buchhandlung 1798, Titel



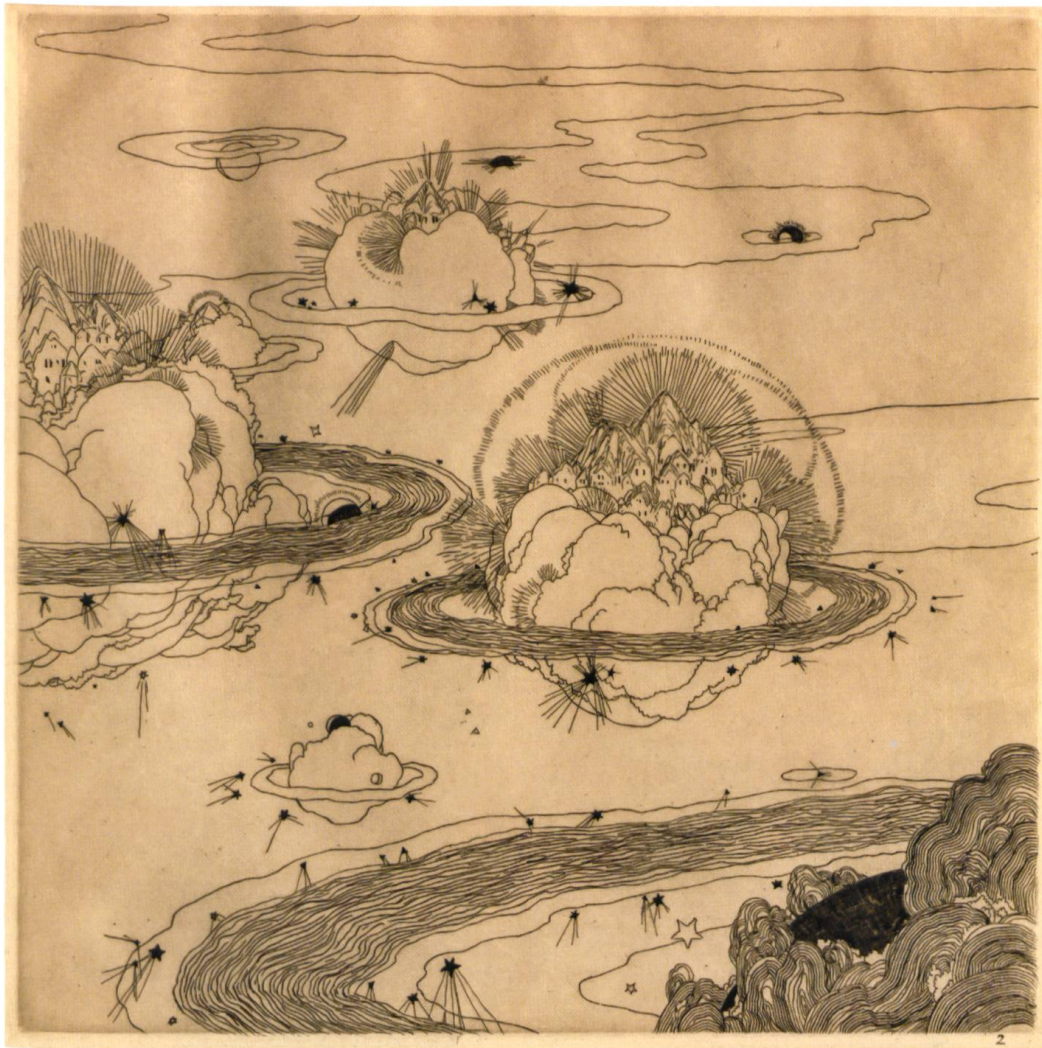
TAFEL XI

Enrico Noris, Opera omnia Nunc primum collecta atque ordinata, Tomus Primus,
Verona: Typographia Tumermaniana 1729, innerer Vorderdeckel



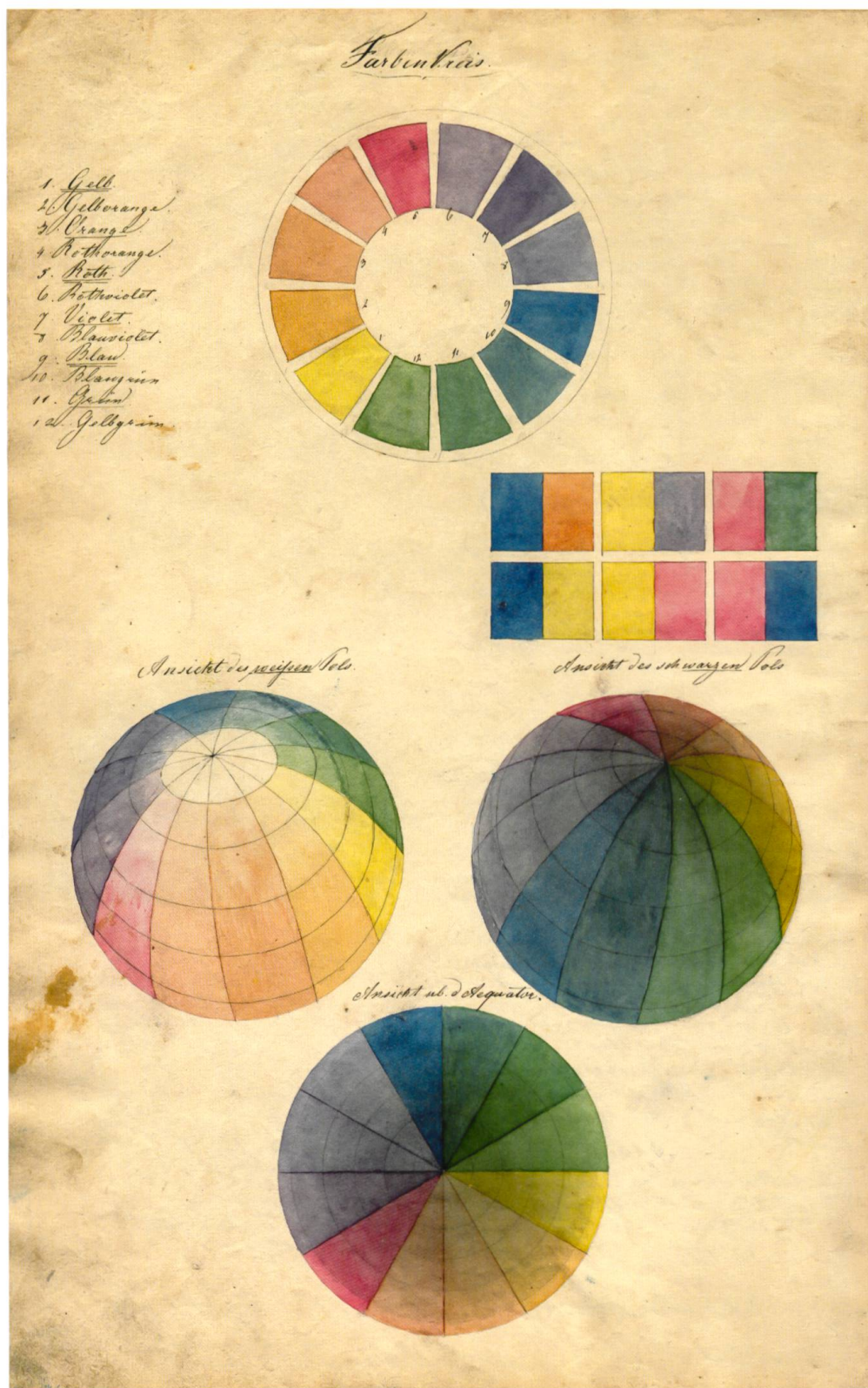
TAFEL XII

Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, in xii Libros digestus, I,
 Amsterdam: apud Joannem Janssonium à Waesberge & Filios [1665] 1678,
 Kupfertitel, gez. von Jo. Paul Schor, gest. von Theod. Matham



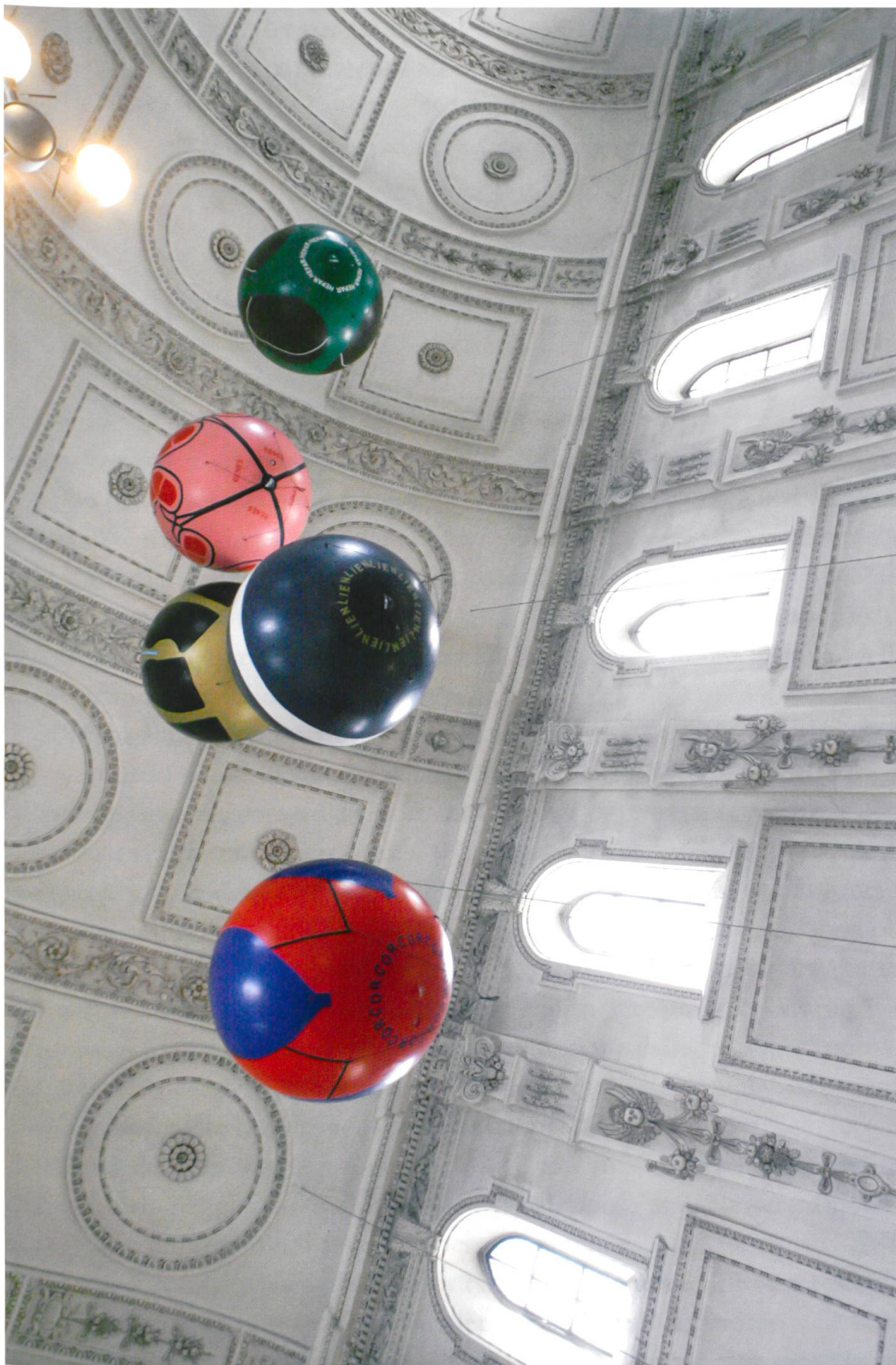
TAFEL XIII

Wenzel Hablik, Schaffende Kräfte. Original Radierungen,
o. O., o. V. und o. J. [nach 1900], Tafel 2



TAFEL XIV

Farbenkreis und Farbkugel in der Nachfolge Philipp Otto Runges, aus dem anonymen Manuskript eines Lehrgangs zur Luftperspektive [nach 1819]



TAFEL XV

Paul Polaris, “Tohu wâ bohū”, Performance und Installation,
Predigerkirche Zürich, 2015 (Photo Nora Hauswirth)

