

# Johann Dominicus Fiorillo

## *Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*

Herausgegeben von  
Antje Middeldorf Kosegarten

Akten des Kolloquiums »Johann Dominicus Fiorillo und  
die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen«  
am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung  
der Universität Göttingen vom 11.-13. November 1994

### Sonderdruck



WALLSTEIN VERLAG

## Fiorillo und die spanische und englische Kunst – Beobachtungen zu seiner Methode

Die beiden Bände, die Johann Dominicus Fiorillo der Kunstgeschichte Spaniens (1806) und Englands (1808) gewidmet hat,<sup>1</sup> stehen im Schatten der 1798 und 1801 erschienenen Bände seiner ›Geschichte der zeichnenden Künste‹, die der Malerei Italiens galten. Allerdings fand Fiorillos Werk insgesamt keine besonders günstige Aufnahme in der Öffentlichkeit,<sup>2</sup> was auch damit zusammenhing, daß die Geschichte der italienischen Malerei mit einem gewissen Recht als Aufguß der ›Storia pittorica‹ von Luigi Lanzi (1809) angesehen wurde. Goethes Urteil »Wenn man darin liest, so erfährt man etwas, aber man schaut nichts an« lastet bis heute auf dem Werk.<sup>3</sup> Die Bände über die Malerei der italienischen Schulen waren dessen ungeachtet eine wichtige Informationsquelle für den deutschen Leser, wenigstens solange, bis die ›Storia Pittorica della Italia‹ von Luigi Lanzi 1830 ins Deutsche übersetzt wurde.<sup>4</sup>

Daß die beiden Bände über die spanische und die englische Kunst bis heute ein Aschenputteldasein führen, läßt sich daran ablesen, daß sie von der einschlägigen Kunstliteratur des 19. und des 20. Jahrhunderts kaum zur Kenntnis genommen wurden.<sup>5</sup> Die genauere Betrachtung offenbart jedoch gerade in der

- 1 J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, Bd. IV, die Geschichte der Malerey in Spanien enthaltend, Göttingen (Röwer) 1806, Bd. V, die Geschichte der Malerey in Großbritannien enthaltend, Göttingen 1808. Die neunbändige ›Geschichte der zeichnenden Künste‹ war ihrerseits eingebunden in die ›Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis ans Ende des 18. Jahrhunderts‹, die unter der Federführung von Johann Gottfried Eichhorn (1752-1827) (laut Titelblatt »von einer Gesellschaft gelehrter Männer«) herausgegeben wurde.
- 2 Bd. III, die Geschichte der Malerey in Frankreich enthaltend, Göttingen 1805. Das Werk wurde in Frankreich kritisch aufgenommen. Fiorillo schreibt dazu selbst in der ›Vorrede‹ zum fünften Band unter Hinweis auf eine Rezension im ›Moniteur‹.
- 3 Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 1 (Von Sandrart bis Rumohr), S. 292 (ohne Nachweis). Nach Waetzoldt datiert der Brief Goethes an Meyer, in dem er sich so äußert, von 1796. Das kann jedoch nicht stimmen, da das Werk zu diesem Zeitpunkt noch nicht erschienen war.
- 4 Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des 18. Jahrhunderts. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von Johann Gottlob von Quandt, hrsg. von Adolph Wagner, Leipzig 1830-33.
- 5 Johannes Dobai erwähnt Fiorillo in seinem Standardwerk, Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England (1975ff.), nur beiläufig. In der ›Historia de la critica de

Darstellung der Kunstentwicklung außerhalb Italiens bezeichnende Abweichungen gegenüber dem Geschichtsmodell Lanzis, auf das sich Fiorillo ausdrücklich berufen hat.<sup>6</sup>

In den Titeln der Bände über Frankreich, Spanien und England wird eine Geschichte der Malerei angekündigt. Dennoch geht Fiorillo auch auf die anderen Künste ein, besonders auf Architektur und Plastik, sowie auf die Glasmalerei und auf andere Gewerke. Er folgte damit dem gleichen Konzept, dem sein Werk den Titel ›Geschichte der zeichnenden Künste‹ verdankt.<sup>7</sup> Bemerkenswert ist weiterhin, daß er sich bei den Bänden über die Kunstgeschichte außerhalb Italiens nicht an die chronologische Eingrenzung hält, die der Haupttitel des Eichhorn'schen Werkes durch den Begriff der Wiederherstellung, den Fiorillo zur »Wiederauflebung« abwandelt, vorgegeben hatte. Dies ist umso

arte en España« von Juan Antonio Gaya Nuño von 1975 kommt der Name Fiorillo überhaupt nicht vor. Am neutralsten sind die Charakterisierungen Fiorillos durch Julius Schlosser: *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, S. 429f., und von Wilhelm Waetzoldt (wie Anm. 3), S. 289-92.

- 6 Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (I: 1795-6; 2: 1809). Ed. a cura di Martino Capucci, Florenz, III Bde., 1968-1974. Bd. I, S. XV, vgl. Gabriele Bickendorf: Luigi Lanzis ›Storia pittorica della Italia‹ und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, Bd. 2, 1986, S. 231-72, besonders S. 248. – Fiorillo muß mit Lanzis Schriften bestens vertraut gewesen sein, wenn es richtig ist, daß er die vierte und posthum erschienene italienische Ausgabe von 1818 besorgt haben soll, wie Waetzoldt (wie Anm. 3, S. 289) ohne Nachweis angibt (siehe auch Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1981, S. 74). Einen konkreten Anhaltspunkt für diese Mitarbeit konnte ich bisher nicht feststellen. In der Lanzi-Edition von 1818 wird Fiorillos Name jedenfalls nicht genannt, wohl aber erfolgt hier ein Hinweis auf sein Werk mit dem Kommentar: »è anche questa una storia della pittura su l'andare della presente, nell'ordine delle scuole vi è qualche variazione« (Bd. I, S. IV). In der von M. Capucci kommentierten Lanzi-Edition (s. oben, Bd. I, S. 4f.) findet sich kein Hinweis auf die Mitarbeit Fiorillos. Aufschlüsse könnten sich eventuell aus dem Carteggio Lanzi in der Biblioteca Comunale in Macerata ergeben.
- 7 Der Begriff der »zeichnenden Künste« verweist auf Vasari. Im 18. Jahrhundert wurde dieser Begriff seit J. G. Sulzers ›Allgemeine(r) Theorie der Schönen Künste‹ (Bd. I, Leipzig und Berlin 1771) auch im Deutschen durch den der schönen Künste verdrängt. Vgl. G. Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1985, S. 390. Lessing, der den Begriff der ›bildenden Künste‹ eingeführt hatte, meinte damit vor allem Malerei und Skulptur. Es war kein Zufall, daß Fiorillo, vielleicht in Anlehnung an den italienischen Theoretiker Milizia bei dem veralteten Begriff blieb. Vgl. Francesco Milizia: *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principj di Sulzer, e di Mengs*, Venedig, Giambattista Pasquali, 1781. Möglicherweise spielte es dabei auch eine Rolle, daß Fiorillo mit diesem Begriff Sinn und Bezug seiner Tätigkeit als Zeichenlehrer gebührend herausstellen wollte.

auffälliger, als dieser Begriff bei den italienischen Vorbildern eine klar umrissene Bedeutung besaß.<sup>8</sup> Im Rückgriff auf Vasari verstand Lanzi unter der »Pittura risorta« die Malerei seit der Epoche Giotto. Dementsprechend ist hier das Wiederanknüpfen an die Antike gemeint. Während nun Fiorillo diesen zeitlichen Rahmen in seinen Bänden über Italien weitgehend eingehalten hat,<sup>9</sup> blieb der eigentlich programmatische Aspekt der Wiederauflebung der Antike für seine Geschichte der Kunst außerhalb Italiens ohne Belang. Er folgte hier dem historischen Modell, das auf Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« zurückging, die ebenfalls mit den prähistorischen Anfängen der Kunst eingesetzt hatte.<sup>10</sup> Fiorillos Methode wurzelt aber auch in Herders Geschichtsauffassung, die das Kunstschaffen als organischen Ausdruck des jeweiligen Volkscharakters und als naturgegebenen Wachstumsprozeß verstand, der von den Wechselwirkungen zwischen Individuum, Umwelt und Klima abhängig ist.<sup>11</sup> Fiorillo wandelte dieses Grundmodell der organisch-biologischen Entwicklung der Künste jedoch in einem entscheidenden Punkte ab, und zwar bei der Einteilung der künstlerischen Epochen. Abweichend von der Darstellung der Entwicklung in Italien hält sich Fiorillo bei der Schilderung der Entwicklung in Frankreich, Spanien und England an das bewährte chronologische Schema der Regentenabfolge, das er von der allgemeinen Geschichtsschreibung übernimmt. Auch Winckelmann hatte sich in seiner »Geschichte der Kunst des Alterthums« aufgrund der Materie dazu gezwungen gesehen, zwischen der historischen und der künstlerischen Betrachtungsweise zu unterscheiden. Er hatte einen pragmatischen Kompromiß geschlossen, indem er die Geschichte der Stilentwicklung und die Geschichte »nach den äußeren Umständen« parallel nebeneinander stellte.

8 Vgl. Achim Hölter: Johann Dominik Fiorillos »Geschichte der zeichnenden Künste«, in: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik, hrsg. von Silvio Vietta, Stuttgart/Weimar 1994, S. 97ff. u. S. 106.

9 Hölter (wie Anm. 8, S. 105f.) hat auch Indizien benannt, an denen sich bereits in der Darstellung der italienischen Kunstgeschichte die Abweichungen Fiorillos von Lanzis Modell ablesen lassen.

10 Fiorillo rechnete es sich zur Ehre an, den von ihm bewunderten Winckelmann während seines Romaufenthaltes persönlich kennengelernt zu haben, vgl. Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Bd. III, Hannover 1817, S. 385.

11 Vgl. G. Pochat (wie Anm. 7), S. 428. Der Rekurs auf Herders Geschichtsauffassung erklärt sich aus dem Gesamtkonzept der »Geschichte der Künste und Wissenschaften«. Wie Johann Gottfried Eichhorn 1796 darlegte, war hier eine Gesamtdarstellung der Geschichte und der Kulturgeschichte Europas beabsichtigt, in der das Zusammenwirken von Gesellschaft und Individuum als Ursache und Motor der kulturellen Entwicklung gezeigt werden sollte. Vgl. dazu Luigi Marino: I Maestri della Germania, Göttingen 1770-1820, Turin 1975, S. 284ff., und Hölter (wie Anm. 8), S. 109.

Die Spuren von Lanzis Systematik lassen sich in Fiorillos Werk an vielen Stellen deutlich erkennen, so zum Beispiel in der traditionellen Hierarchie der malerischen Gattungen<sup>12</sup> sowie in der daraus resultierenden Rangfolge der Meister und der Schulen mit Stilmerkmalen, die sich über die Zeit hinweg erhielten. Je näher Fiorillo der Kunst der Gegenwart kommt, die der Zielsetzung des Eichhorn'schen Werkes entsprechend einbezogen war, desto mehr versagten solche Kategorien. So kam Fiorillo nicht um die Feststellung herum, daß der Historienmaler Benjamin West in der Gunst des Publikums nicht so hoch stehe wie der Landschaftsmaler Turner, der Tiermaler George Stubbs oder wie die topographischen und naturgeschichtlichen Werke, auf die sich viele Künstler in England spezialisiert hatten.

Der entscheidende Grund für die Abweichungen von der durch das Vorbild bedingten Struktur künstlerischer Entwicklungen war wohl die Materie, der sich Fiorillo mit den Bänden über die nichtitalienische Kunst zuwandte. Lanzis Modell der Untergliederung nach regionalen Schulen, das sich aus der politischen und topographischen Physiognomie Italiens erklärt,<sup>13</sup> eignete sich nur bedingt oder gar nicht für zentralistisch strukturierte Länder, wie es Frankreich, Spanien, England oder Rußland waren. Eine historische Darstellung der Kunst von Völkern, deren künstlerisches Erbe sich nicht mit dem in der älteren italienischen Kunstliteratur verhafteten Modell einer stufigen oder zyklischen Entwicklung fassen ließ, konnte sich auch nicht auf die Normen berufen, die sich seit Vasari für die italienische Kunst und anhand ihrer Entwicklung herausgebildet hatten.<sup>14</sup>

Die Gliederung in regionale Schulen wandte Fiorillo zwar gelegentlich auch für Spanien an, nämlich überall da, wo dies aufgrund einer gewissen Kontinuität möglich war, wie in Toledo und Sevilla, aber sie bildete für ihn kein absolutes Ordnungskriterium. Übrigens war es Fiorillo, der ausgehend von Lanzi, in seinem ersten Band der Geschichte der deutschen Kunst bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts die von nun an für die Literatur zur deutschen Kunst des Mittelalters maßgebliche regionale Gliederung eingeführt hat.<sup>15</sup> Gemessen an den gängigen Methoden der deutschsprachigen Kunsthistoriographie des 18. Jahrhunderts markiert Fiorillos Werk gerade hier eine in ihrer Tragweite bisher nicht gebührend gewürdigte Neuerung. In der deutschen Historiographie des

12 Historie, Porträt, Landschaft, Tiermaler, Blumenmaler, Stilleben, Bambocciate (= Genre).

13 Vgl. Bickendorf (wie Anm. 6), besonders S. 247 u. S. 270, Anm. 69, über die Vorläufer dieser Einteilung.

14 Lanzi beruft sich ausdrücklich auf Antonio Maria Zanettis »Della Pittura Veneziana« (Venedig 1771) als Vorbild für sein Verfahren (wie Anm. 6, Bd. I, S. 7).

15 Er erklärt diese Einteilung mit der Provinzeinteilung der alten Reichsverfassung, in: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, Bd. I, Hannover 1815, S. VIII.

18. Jahrhunderts gab es nur ein brauchbares Vorbild für diese Betrachtungsweise, nämlich die ›Geschichte der Deutschen‹ von Michael Ignaz Schmidt, deren erster Band 1778 erschienen war.<sup>16</sup> Es ist denkbar, daß die Methode dieses Werkes einen gewissen Einfluß auf Fiorillos Konzept hatte, das vermutlich mit dem Herausgeber Eichhorn abgestimmt war. Fiorillos chronologische Darstellung der künstlerischen Entwicklung löste die bis dahin vor allem in Deutschland vorherrschende Form des ›Abecedarium‹ ab, das sich nicht der Mühe einer chronologischen Darstellung unterzog, sondern das die Künstlerbiographien in alphabetischer Folge aneinander reihte.<sup>17</sup> Fiorillo baute in seine ›Geschichte‹ zwar auch einzelne Viten ein, aber er ordnete sie konsequenter als Lanzi zu regionalen und schulischen Einheiten.

Es gibt keine Anzeichen dafür, daß sich Fiorillo der Tragweite seiner Methode und der methodischen Inkonsequenzen bewußt war, die durch sein Opus gehen. Anscheinend machte er sich darüber ebenso wenig Gedanken wie Winckelmann, der je nach Bedarf eine normative und eine historisch-chronologische Form der Darstellung gemischt hatte. Die Mischung verschiedener Betrachtungsweisen hat auch bei Fiorillo sachliche Gründe. Er paßte seine Betrachtungsweise dem jeweiligen Gegenstand an, wie sich besonders gut in den vier Bänden über Deutschland und die Niederlande beobachten läßt. Für jede Epoche wählte er eine andere Methode der Darstellung. Die uneinheitliche Art der Periodisierung, die Fiorillo in seinem Werk anwendete, hat übrigens nachhaltige Spuren in der späteren europäischen Kunstgeschichte hinterlassen, die noch heute in den methodischen Differenzen zwischen den einzelnen nationalen Kunstgeschichten nachwirken. Die Kunstgeschichte Englands und Frankreichs blieb dank der Periodisierung nach Regenten- und Dynastensfolgen enger mit den sozialen und politischen Prozessen verknüpft. Dagegen stehen die italienische und die deutsche Kunstgeschichte nach wie vor stärker unter dem Vorzeichen der stilistischen und topographischen Darstellung und Erklärung. Insbesondere für die deutsche Kunstgeschichte blieb das Modell Lanzis verbindlich, das, angereichert mit den Vorstellungen Herders und August Wilhelm Schlegels über die Kulturgeschichte als Organismus, die Herausbildung einer »autonomen« Kunstgeschichte begünstigte.<sup>18</sup>

16 Ersch. in Ulm und Stettin ab 1778. Bis 1794 lagen elf Bände vor, die bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges reichten. Der Nachweis darüber, daß Fiorillo das Werk von Schmidt kannte, ließ sich im Rahmen dieser Untersuchung nicht erbringen. Schmidts Werk war aber sehr populär in Deutschland.

17 Zum Beispiel J. R. Füßli: Allgemeines Künstlerlexikon, Zürich 1763; K. H. von Heineken: Dictionnaire des artistes, Leipzig 1778-1790; J. G. Meusel: Teutsches Künstlerlexikon, Lemgo 1778-89.

18 Vgl. die Textsammlung: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Bd. I (Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft. Texte und Dokumente), hrsg. von W. Busch/W. Beyrodt, Stuttgart 1982, S. 289f.

Fiorillo war wohl kaum der Erfinder der wegen ihrer gemischten Struktur neuartigen Darstellungsweise, die flexibel auf unterschiedliche historische Gegebenheiten reagierte. Indem er sein neunbändiges Werk keinem einheitlichen Schema unterwarf, machte er deutlich, daß es unterschiedlicher Darstellungsmethoden bedurfte, um ein so großes Gebiet in den Griff zu bekommen. Man kann es ihm daher kaum absprechen, daß er die variierende Struktur seiner Bände selbst erfunden hat. Fiorillos Äußerungen über seine Methode sind insgesamt sehr sparsam<sup>19</sup> und beschränken sich meistens auf Mängel, die er zu beheben wünschte. Bei der spanischen Malerei war dies etwa die ungenügende Berücksichtigung der spanischen Literatur seitens der französischen und italienischen Autoren, die über spanische Kunst geschrieben hatten.

Die Vielzahl der benutzten Hilfsmittel und Handbücher gibt Fiorillos Werk den Charakter eines Kompendiums, das sich auf eine solide bibliographische Grundlage stützte. Das Kompendium ist als wesentliches Prinzip der Historiographie des 18. Jahrhunderts anzusehen. Lanzi macht dazu einige aufschlußreiche Bemerkungen, die auch Fiorillos Methode<sup>20</sup> treffend kommentieren. In der ›Vorrede‹ der dritten Edition seiner ›Storia pittorica‹ von 1808 schreibt Lanzi, daß die wachsende Anzahl von »storie particolari« beim Publikum den Wunsch nach einem Autor erweckt habe, der diese »storie particolari« vereinige und ordne und der ihnen die Gestalt und den Charakter einer »Storia generale« gebe. Dieser Autor dürfe nicht alles genau nacherzählen, was überliefert sei, sondern er müsse das auszuwählen verstehen, was am meisten interessiere und belehre. Der allgemeine Gang der Dinge sei der, daß auf Jahrhunderte voll von umfangreichen Geschichtschroniken Jahrhunderte der Kompendien folgten.<sup>21</sup> Lanzi war durchaus stolz darauf, in einem Jahrhundert der Kompendien zu leben. Sein Ideal war es, die Geschichte der einzelnen Künstler so zu selektieren und zu komprimieren, daß sich daraus die »Storia di tutta l'arte« ergebe. Bis hierhin hätte Fiorillo wohl Lanzis Konzept zugestimmt.<sup>22</sup> Die anschließenden Passagen bei Lanzi verdeutlichen dann jedoch, wo die methodischen Zäsuren liegen. Lanzi nimmt sich vor, ein klares Bild der jeweiligen künstlerischen Situ-

19 So zum Beispiel »Es sind zwanzig Jahre verflossen, daß ich die Gesch. d. z. Künste in Europa seit ihrer Wiedererstehung bis an das Ende des 18. Jahrhunderts auf dem Wege der *genauern Kritik und der kausalen Zusammenreihung* zu bearbeiten unternommen habe«: Geschichte (wie Anm. 15), Vorrede S. V.

20 G. Pochat (wie Anm. 7, S. 538) stuft Fiorillos kompilatorisches Prinzip mit der Betonung der historischen Dokumentation als altmodisch gegenüber der ›Theoriebildung‹ (zum Beispiel bei A. W. Schlegel) ein.

21 Lanzi-Capucci (wie Anm. 6), Bd. I, S. 3.

22 Der oben erwähnte Verweis auf Fiorillos Werk befindet sich am Ende dieses Passus, vgl. Lanzi (wie Anm. 6), Bd. I, S. IV.

ation zu geben, indem er die Schulen, deren Vertreter und die einzelnen male-  
rischen Gattungen einer hierarchischen Struktur unterwirft und getreu der  
Methode Vasaris deutlich zwischen Dekadenz, Aufstieg und Blüte unterscheidet,  
um die Veränderungen der künstlerischen Entwicklung anschaulich zu machen.  
Seine erklärte Absicht ist es, durch diese Methode zum Fortschritt der Künste  
beizutragen und die bereits herrschende Ansicht zu bestärken, daß die  
»Ingegni italiani« an erster Stelle stehen und daß die Ausländer umso schätzens-  
werter seien, je mehr sie sich dem italienischen Geschmack annäherten.<sup>23</sup> Ob-  
wohl Fiorillo die Bedeutung der italienischen Maler, die nach Spanien und  
England kamen, an keiner Stelle seines Werkes unterbewertet hat, außer bei  
Luca Giordano, für den er gleich den meisten Zeitgenossen kein Verständnis  
hatte, konnte er Lanzis Ansicht kaum teilen. Der Gang der Kunst in England  
und Spanien bewies vielmehr, daß die Kunst auch in solchen Ländern eine  
wichtige Rolle spielte, die Schmelztiegel verschiedener kultureller Einflüsse wa-  
ren und auf die das Modell der Entwicklung aufgrund des jahrhundertelangen  
Künstlerimports nicht paßte. Daher urteilt Fiorillo über die englische Kunst  
ausgesprochen positiv, wie sich zum Beispiel im folgenden Passus zeigt: »Am  
meisten aber habe ich mich gehütet, dem durch die Zeitumstände Mode wer-  
denden Ton schnöder Herabwürdigung des wahrhaft großen brittischen Ver-  
dienstes zuzustimmen.«<sup>24</sup> Er hütete sich hier vielleicht auch aus einem anderen  
Grunde vor unvorsichtigen Bemerkungen. 1808 machte er sich nämlich Hoff-  
nungen, daß sein Werk ins Englische übersetzt wurde. Das Unternehmen, für  
das er Füßli gewinnen wollte, kam jedoch nicht zustande.<sup>25</sup>

Im Unterschied zu Lanzi<sup>26</sup> hat Fiorillo die aktuelle künstlerische Situation in  
seine Darstellung einbezogen. Diese Perspektive erklärt sich aus dem Gesamt-  
konzept des Eichhorn'schen Unternehmens, das ähnlich wie die erwähnte  
Schmidts »Geschichte der Deutschen« die Geschichte als »Entstehungsgeschich-

23 Lanzi, Ed. 1818, S. XVII. Dies entsprach dem gängigen italienischen Geschichtsmodell,  
das etwa auch von Francesco Milizia vertreten wurde, der 1781 die Künste als ein Phäno-  
men der Migration begriff, als er erklärte: »So bene che dalla Grecia passarono a Roma,  
dove degenerarono. Si sa che risorte in Italia si sono dall'Italia diffuse per le più colte  
contrade d'Europa. Non sono però giunte mai in verun luogo alla perfezione« (wie  
Anm. 6, S. 80).

24 Mahlercy in Großbritannien (wie Anm. 1), Vorrede, S. VI.

25 Ebenda, S. VII; G. Schiff: Johann Heinrich Füßli, 1741-1825, Zürich/München 1973,  
Bd. I, S. 307. Füßli griff diesen Gedanken von Fiorillo auf, der aber auf Christian August  
Gottlieb Göde: England, Wales, Irland und Schottland. Erinnerungen an Natur und  
Kunst in den Jahren 1802 und 1803, Dresden 1804-06, basiert, auf den sich Fiorillo mehr-  
fach stützt.

26 Zu seiner Rechtfertigung erklärt Lanzi: »ometto però i pittori viventi né de' passati conto  
ogni quadro, cosa che distrae dal seguito della storia« (wie Anm. 6, Bd. I, Prefazione, S. 7).



te der Gegenwart« verstand.<sup>27</sup> Lanzi hatte den von ihm nur pauschal gewerteten Aufstieg der Malerei der Gegenwart auf Rom beschränkt. Als Ursachen der möglichen neuen Blüte sah er zwar auch das Interesse des Publikums an, führte sie aber im alten Stil auf die großzügigen Förderungen durch Papst Pius VI. zurück. Von Rom aus sollte sich diese Erneuerung überall ausbreiten, indem die Herrscher Europas sich ihre Hofmaler und Akademiedirektoren von dort holten.<sup>28</sup> Diese Vorstellung dürfte aus Fiorillos Sicht und angesichts der politischen Situation nach dem Ende des Kirchenstaates kaum mehr angemessen gewesen sein. Hier trennten sich Lanzis und Fiorillos Wege nicht nur methodisch, sondern auch ideologisch und historisch, was auch damit zusammenhing, daß sich Fiorillo als Deutscher verstand. Er leistete mit seiner europäischen Perspektive jedenfalls einen historischen Beitrag zur größten Umwälzung der Kunsthistoriographie des 19. Jahrhunderts, nämlich der in praktischer Hinsicht hauptsächlich durch Napoleon bewirkten Demontage des von der italienischen Kunst beanspruchten Primates in Europa. Dessen ungeachtet hatte Fiorillo 1798 voller Sorge die aktuelle Bedrohung der römischen Kunstschatze durch die vorrückenden Franzosen registriert.<sup>29</sup>

Obwohl Fiorillo in seinen Urteilen über Kunstwerke und Künstler noch der akademischen Norm italienischer Prägung folgte, war er durchaus dazu in der Lage, die Rolle solcher Künstler und Kunstrichtungen zu würdigen, die nicht zu seinen Favoriten gehörten, die aber für die künstlerische Situation und Entwicklung bedeutsam waren<sup>30</sup> Seine Bemerkungen über Federigo Zuccari oder über Rubens in England und in Spanien zeigen, daß ihn vor allem der Einfluß interessierte, der von den zugereisten Künstlern ausging. Daher werden die Biographien dieser Künstler nicht unter der Geschichte des Gastlandes geführt, sondern verbleiben im Kontext der jeweiligen heimatlichen Schule, nämlich im Falle von Rubens und van Dyck bei den Niederländern, die Fiorillo im Rahmen der deutschen Malerei behandelt.<sup>31</sup>

27 Vgl. Bericht Süddeutsche Zeitung vom 3. November 1994, von Hanna Leitgeb über ein Symposium über Schmidt in Würzburg im November 1994. Ähnlicher Natur war das Konzept von Eichhorn, vgl. Hölter (wie Anm. 8), S. 109.

28 Lanzi-Capucci (wie Anm. 6), Bd. I, S. 431f.

29 (Wie Anm. 1), Bd. I, 1798, S. 248.

30 Charakteristisch dafür sind seine Bedenken gegenüber der »altdeutschen« Malerei, siehe Geschichte (wie Anm. 15), Bd. IV, S. 116: »Man muß die altdeutschen Gemälde nicht gering schätzen, sondern sie in ihrer Art bewundern, aber man muß sie auch nicht, wie von Vielen geschehen ist, über alles andere erheben«.

31 Genauso verfährt Heinrich Meyer in seiner »Geschichte der Kunst«, die zwischen 1809 und 1815 abgefaßt wurde, die aber erst 1974 publiziert wurde (bearb. und hrsg. von H. Holtzhauer/R. Schlichting, Weimar 1974). Meyer behandelt auf 310 Druckseiten die

Fiorillo differenziert hierbei sorgfältig zwischen der Situation in Spanien und in England, wie sich gerade am Urteil über Rubens zeigt. Während er bedauert, daß der Aufenthalt von Rubens in England zu kurz gewesen sei, um sich dort vorteilhaft auf den Fortschritt der Kunst auszuwirken,<sup>32</sup> gibt er einen negativen Kommentar über seinen Einfluß auf die spanischen Maler seiner Zeit.<sup>33</sup> Ursache und Wirkung künstlerischer Einflüsse legt er am Beispiel des Wirkens von Anthonis van Dyck in England dar, der hier anders als in Flandern und im übrigen Europa nur Porträts gemalt hatte. Fiorillo sieht darin die entscheidende Weichenstellung für die spätere britische Malerei:

»Die Schüler und Anhänger, die er bildete, ahmten also auch nur seinen Stil in Bildnismahlereyen nach, und diesem Umstand muß man es vorzüglich zuschreiben, daß die Engländer seit dieser Zeit eine große Vorliebe für das Porträt bewiesen haben, die bis auf den heutigen Tag fort dauert.«<sup>34</sup>

In vielen Fällen mögen sich solche Differenzierungen aus den unterschiedlichen Wertungen in den heterogenen Quellen erklären, die Fiorillo benutzt hat. Fast immer hat er die von ihm benutzten Quellen in den Fußnoten zitiert, während er wörtlich übernommene Passagen nicht als Zitate gekennzeichnet hat, sondern sie mit Hilfe von verbindenden Sätzen geschickt in den eigenen Text einbaute. Als Rechtfertigung für sein Vorgehen gibt Fiorillo an, er habe die behelfenden Nebenuntersuchungen in die Noten verwiesen, »weil sie den Zusammenhang im Text unterbrochen haben würden.«<sup>35</sup> Im Vorspann und im Literaturverzeichnis hat er aber diejenigen Autoren besonders hervorgehoben, denen er über die reine Materialsammlung hinaus wichtige Erkenntnisse und Einschätzungen verdankte. Besonders häufig sind die teils wörtlichen Zitate dort zu finden, wo es um dezidierte Urteile über Kunstwerke und Künstler geht. Der Bedarf an solchen, aus der direkten Anschauung erwachsenen Beurteilungen erklärt sich daraus, daß Fiorillo außer Italien keines der Länder bereist hatte, deren Kunst er darstellte. Diesen Mangel konnte er zu einem Teil dadurch ausgleichen, daß er auf Kupferstiche zurückgriff, die er auch als Quel-

Geschichte der Kunst von den Griechen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und geht wie Fiorillo dabei auf die wichtigsten europäischen Länder ein. Allerdings gibt er einen sehr summarischen Abriss, der Fiorillo einiges verdanken dürfte. Darauf weist der Umstand hin, daß sich die abfällige Äußerung Goethes über Fiorillo in einem Brief an Meyer findet (siehe Anm. 3).

32 Mahlerey in Großbritannien, (wie Anm. 1), S. 315.

33 Mahlerey in Spanien, (wie Anm. 1), S. 200.

34 Mahlerey in Großbritannien, (wie Anm. 1), S. 333f.

35 Ebenda, Vorrede, S. V.

len seines Urteils angibt. Korrekt vermerkt er es denn auch, wenn sich sein Urteil auf einen Kupferstich gründet.<sup>36</sup>

War Fiorillo also nur ein geschickter und fleißiger Kompilator mit ordentlichen Zettelkästen, dessen Ehrgeiz sich in der Aufbereitung von Quellen unterschiedlicher Qualität und Methode erschöpfte? Als geschickter Zettelkastenverwerter ist er schon im 19. Jahrhundert angesehen worden. Obwohl er keine eigene Quellenforschung betrieb, galt er als Repräsentant einer Kunstgeschichte, die sich der Dokumentation und den Realien verschrieb und die in Deutschland kein so großes Ansehen genoß wie die ›kritische‹ Betrachtung.<sup>37</sup> Die Zeitgenossen und die Nachwelt bedienten sich seiner Arbeiten daher meistens, ohne ihn zu zitieren. So hat es Johann David Passavant in seiner ›Kunstreise durch England und Belgien‹ von 1833 nicht für nötig befunden, Fiorillos Werk wenigstens unter den Schriften zu erwähnen, die über die englische Kunst Auskunft geben.<sup>38</sup> Wie Waetzoldt und Schlosser bemerkt haben, eignete sich Fiorillos Werk deswegen so gut zum Ausschlichten, weil er in der Kennzeichnung seiner Fundstellen korrekt war.<sup>39</sup> Damit kam der Leser direkt an die originalen Texte und Quellen heran, was zwar in Fiorillos Sinn war, dem Nachruhm seines Werkes jedoch eher zum Nachteil gereichte.

Für die Schilderung der Kunst in Spanien verfügte Fiorillo über dürftige Informationsquellen. Die Ursache dafür waren die Kommunikationsprobleme aufgrund der großen Entfernung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die angespannte und unruhige politische Lage in Europa verstärkt wurden. Der spärliche Informationsfluß zeigt sich allein am Umfang der beiden Werke. Er erreicht bei der spanischen Malerei knapp 470, bei der englischen dagegen nahezu 900 Druckseiten. Die aktuellsten Nachrichten, auf die Fiorillo für Spanien zurückgreifen konnte, waren die Reiseberichte des 18. Jahrhunderts, die vor allem aus englischer Feder stammten. Die schwierigen Reisebedingungen in dem von Europa wesentlich stärker als die britischen Inseln abgetrennten Land erweckten den Ehrgeiz der Briten als erfahrene und jedem Abenteuer zugetane Reisende und ihre Neugier auf das unzugängliche und geheimnisvolle Land. Die Kenntnis spanischer Kultur war daher während des 18. Jahrhunderts in

36 So etwa im Falle des Malers John Opie, über dessen Kolorit er bemerkt, daß Georg Forster behauptet habe, es nähere sich dem Geschmack Rembrandts an: Mahlerey in Großbritannien, (wie Anm. 1), S. 672.

37 Georg Kaspar Nagler: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, München 1835-52, Bd. IV, S. 244, s. v. Fiorillo, Johann Dominicus, bezeichnet Fiorillos Schriften als »brauchbar«, »aber dürftig an eigenen Bemerkungen«.

38 J. D. Passavant: Kunstreise durch England und Belgien nebst einem Bericht über den Bau des Domthurmes zu Frankfurt am Main, Frankfurt/M. 1833.

39 Waetzoldt (wie Anm. 3), S. 289, und Schlosser (wie Anm. 5), S. 430.

England um ein Vielfaches gründlicher als in Frankreich, Italien oder Deutschland.

Die Reiseliteratur lieferte allerdings nur unzureichende und lückenhafte Nachrichten über die künstlerischen Zustände im Lande. Das neueste künstlerische Manual, auf das Fiorillo zurückgreifen konnte, war das ›Diccionario Artístico‹ von Céan Bermudez, das allerdings, obwohl erst 1800 erschienen, den Nachteil hatte, daß es wie Lanzis ›Storia pittorica‹ die lebenden spanischen Künstler nicht einschloß.<sup>40</sup> Fiorillo war mithin auf andere Nachrichten angewiesen, deren spärlichen Fluß er beklagte.<sup>41</sup> Dennoch war er davon überzeugt, daß es seinem Werke »nicht an Neuheit und Interesse fehlen wird«. Immerhin hat sich Johann Heinrich Füssli in seinen Londoner akademischen Vorlesungen bei der Behandlung der spanischen Malerei auf Fiorillos Werk gestützt.<sup>42</sup> Den Höhepunkt der Schilderung der künstlerischen Situation Spaniens stellt das Wirken seines deutschen Landsmannes Anton Raphael Mengs dar, dessen Vita er bereits 1798 in der Geschichte der Malerei in Rom ausführlich behandelt hatte.<sup>43</sup> Fiorillo hebt im Band über die spanische Kunst dann besonders die Widrigkeiten hervor, mit denen Mengs in seinen Beziehungen zur Madrider Academia de San Fernando zu kämpfen hatte, und würdigt seine Verdienste um die Verbesserung der künstlerischen Situation in Spanien.<sup>44</sup> Mengs nimmt in Fiorillos Schilderung die Stellung ein, die Lanzi den ›Caposcuola‹ (Schulhäuptern) eingeräumt hatte. Er war für ihn derjenige Meister, der in Spanien »den Grund zu einer Wiederherstellung der Malhery gelegt hatte«.<sup>45</sup> Ganz im Sinne von Mengs begrüßte es Fiorillo, daß die spanische Malerei der Gegenwart einen »nationalen Charakter« entwickelt hatte, das heißt, daß sie nunmehr von Malern bestimmt wurde, die nicht einfach die fremden Vorbilder geistlos nachahmten.<sup>46</sup> Mengs hatte in seinem Brief an Antonio Ponz 1776 einen ähnlichen

40 Malhery in Spanien (wie Anm. 1), Vorrede, S. VII-IX.

41 »Von den noch lebenden Künstlern in Spanien können wir unsern Lesern nur einige Notizen mittheilen, weil alle meine Bemühungen, genaue Nachrichten von ihren Arbeiten zu erhalten, bis jetzt fruchtlos geblieben sind«, ebenda, S. 433.

42 Schiff (wie Anm. 25), Bd. I, S. 301.

43 Geschichte (wie Anm. 1), Bd. I, die Römische und Florentinische Schule enthaltend. Göttingen 1798, S. 224-40. In dem Band über Spanien gibt Fiorillo ein Werkverzeichnis der Arbeiten von Mengs in Spanien, das auf der verfügbaren gedruckten Literatur basiert (S. 458-64).

44 Malhery in Spanien (wie Anm. 1), S. 425f.

45 Ebenda, S. 44ff. Die Liste der Schüler und Nachfolger, die Fiorillo gibt, ist umfangreich. Francisco Bayeu, der ursprünglich in Zaragoza ausgebildet worden war, ist in Fiorillos Urteil derjenige, der »nächst Mengs den bedeutendsten Einfluß auf die Richtung gehabt, den die neue Spanische Schule seither genommen«, ebenda, S. 431.

46 Zum Beispiel S. 43 (Luca Giordano); ebenda, S. 44 (französische Maler des 18. Jahrhunderts).

Standpunkt eingenommen. Der Brief an Ponz befindet sich übrigens unter den Titeln, die Fiorillo als bibliographisches Hilfsmittel für seine Geschichte der spanischen Malerei nennt. Angesichts seiner geringen Informationsmöglichkeiten verwundert es nicht, daß Fiorillo über die jüngeren Künstler in Spanien nicht viel zu sagen hat. Er kannte zwar ihre Namen, aber von ihren Werken war ihm kaum etwas in Abbildungen zugänglich. Goya, den er der Schule von Zaragoza zurechnet, wird von ihm als einer derjenigen Maler erwähnt, die an der malerischen Ausstattung der Madrider Kirche S. Francisco el Grande beteiligt waren. Fiorillo nennt das Altarbild mit der Predigt des heiligen Bernardino von Siena vor Alfonso von Aragon, das 1782-83 entstanden war. Außerdem erwähnt er die Deckengemälde in der Kirche Madonna del Pilar in Zaragoza (1772 beziehungsweise 1781). Das übrige malerische Œuvre des berühmten Malers, das 1806 einen beträchtlichen Umfang erreicht hatte, war ihm ebenso unbekannt wie dessen graphisches Werk. Verglichen mit dem vernichtenden Urteil, das Johann David Passavant 1853 über Goyas Malerei fällte,<sup>47</sup> nehmen sich Fiorillos Bemerkungen über Goya ausgesprochen wohltuend aus.

Für die Geschichte der Kunst in England verfügte Fiorillo über reichhaltige Quellen. Er wertete hier neben den einschlägigen Standardwerken die ihm in Göttingen zugängliche aktuelle Presse aus, so etwa die kulturellen Periodica der gebildeten Gesellschaft, wie ›The Gentlemans Magazine‹. Ohne selbst die Möglichkeit zur Beurteilung zu besitzen, referierte er gelesene künstlerische Urteile, so als ob er sie nach eigener Betrachtung gefällt hätte. Das zeigt sich etwa an seinem Urteil über William Turners Gemälde ›Der Rheinfall bei Schaffhausen‹, das 1806 in der Royal Academy ausgestellt wurde.<sup>48</sup> Fiorillo äußert sich hier besorgt darüber, daß Turner vielleicht an Qualität verlieren könnte, und obwohl er selbst das Bild nicht aus eigener Anschauung kannte, kritisiert er daran, daß sich der Künstler hier nicht nach der Realität gerichtet habe. Dies traf im übrigen nicht zu, da Turner 1802 in der Schweiz gewesen war.<sup>49</sup> Auch wenn Fiorillo in enthusiastischer Weise von dem Bildhauer John Flaxman spricht, so dürfte dieses Urteil weniger auf der Kenntnis von Werken dieses Künstlers basieren als auf britischen Pressestimmen.<sup>50</sup>

47 Johann David Passavant: Die christliche Kunst in Spanien, Leipzig 1853, S. 118. Passavant hatte während seiner Spanienreise von 1852 einige von Goyas Werken gesehen.

48 144,7 × 233,7 cm, 1806 entstanden. Boston, Museum of Fine Arts.

49 Ausst.kat. J. W. Turner, Köln und der Rhein. Bearb. von Agnes von der Borch, Köln, Wallraf-Richartz Museum 1980, S. 19.

50 ›In Flaxman ist ein glänzender Stern an dem artistischen Himmel Englands aufgestiegen. Möge sein Aufgang die Morgenröthe einer schönen Kunst verkünden‹. Das Zitat ist dem Werk von Göde entnommen (wie Anm. 25). Allerdings waren Flaxmans Umrisszeichnungen nach Homer 1801 in Göttingen erschienen.

Die wichtigste Grundlage von Fiorillos Schilderung der aktuellen Situation der englischen Malerei war Georg Forsters Aufsatz über die ›Geschichte der Kunst in England‹, der erstmalig im Jahrbuch ›Neue Litteratur und Völkerkunde für das Jahr 1790‹ erschienen war.<sup>51</sup> Die oft seitenlangen Zitate, die Fiorillo in seinen Text eingeflochten hat, beziehen sich vor allem auf herausragende Werke der neueren Kunst.<sup>52</sup> Daß Fiorillo Forsters Aufsatz in einem solchen Maße ausschlichtete, bestätigt sein Gespür für Qualität, hing aber wohl auch damit zusammen, daß Forster in Göttingen eine bekannte Persönlichkeit war. Er war dort 1783 für vierzehn Tage Georg Christoph Lichtenbergs Gast gewesen. Lichtenberg kannte natürlich auch Fiorillo, nicht zuletzt, weil dieser ein versierter Kenner der Druckgraphik und Lichtenberg ein literarisch ambitionierter Liebhaber der gleichen Materie war. Es hat jedoch den Anschein, daß ihre Beziehung reichlich distanziert war – Lichtenberg hat 1785 Fiorillo verächtlich als Zeichenmeister bezeichnet.<sup>53</sup> Fiorillo rächte sich dafür, als er in seine ›Geschichte der Malerey in Großbritannien‹ eine Würdigung von Lichtenbergs Erklärungen zu Hogarths Kupferstichen einflocht, in der er sich einen Seitenhieb auf den inzwischen allerdings verstorbenen Gelehrten nicht versagte:

»Tiefer ist noch kein Ausleger in Hogarths ganzen Künstlergeist eingedrungen, und hat noch keiner den wahren, selbst Hogarthischen Ton getroffen, der für diese Erläuterungen unstreitig der angemessenste ist. Hogarth hatte als witziger Künstler einen witzigen Commentator nöthig, ob aber vielleicht Lichtenberg seinen Reichthum an einen unwürdigen Gegenstand verschwendet hat, bleibt eine andere Frage.«<sup>54</sup>

Dieser Kommentar macht deutlich, daß weder Hogarths Illustrationen noch Lichtenbergs Erklärungen dem Geschmack Fiorillos entsprachen.<sup>55</sup> Dafür war Fiorillo voller Bewunderung für Forster, den er als »gefühlvollen Kenner« bezeichnete. Forster hatte ihm etwas Entscheidendes voraus, was Fiorillo wohl auch bewußt war. Er verfügte nämlich über die Gabe der sicheren und anschau-

51 Georg Forster: *Geschichte der Kunst in England*. Vom Jahre 1789, in: *Annalen der brittischen Geschichte*, Bd. III, 1790, S. 96-203. Alle hier aufgeführten Verweise stammen aus: *Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, Bd. VII.: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur*. Bearb. von Gerhard Steiner, Berlin 1963, S. III f.; S. 561.

52 Folgende Passagen bei Fiorillo lassen sich auf Anhieb als wörtliche Zitate nach Forster identifizieren: *Malerey in Großbritannien* (wie Anm. 1), S. 750 u. S. 754f. (Benjamin West), S. 783 u. S. 785 (Füßli), S. 649ff. (Reynolds), S. 772 (Josiah Boydell), S. 769 (John Singleton Copley).

53 Brief an S. Th. Sömmering, 7. März 1785 (G. F. Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, hrsg. von F. H. Mautner, Frankfurt/M. 1992, Bd. IV, S. 512).

54 *Malerey in Großbritannien* (wie Anm. 1), S. 596.

55 Fiorillo teilte die Ablehnung der Werke von Hogarth sowohl mit Forster wie mit August Wilhelm Schlegel, siehe Waetzoldt (wie Anm. 3), S. 209.

lichen Charakterisierung, in wenigen Worten treffend den Inhalt und die Form eines Gemäldes darzulegen. Die Gegenüberstellung zweier Beispiele soll dies verdeutlichen. Fiorillo hat dem 1806 in der Royal Academy ausgestellten Gemälde von Benjamin West, das den Tod des Admiral Nelson darstellt,<sup>56</sup> die folgende Beschreibung gewidmet:

»West läßt Nelson auf dem großen Verdeck und nicht in der großen Kajüte sterben, um die Ansicht der gewonnenen Schlacht selbst im Hintergrund, so wie den Tod von Adair und Scot als Nebengruppen mitdarzustellen. Es ist der Moment gewählt, wo Nelson vom Captain Hardy die Nachricht von dem entscheidenden Sieg vernimmt, und mit einem Ausdruck des Danks zu Gott stirbt. Die Stellung des Sterbenden ist, nur in entgegengesetzter Richtung, die des Generals Wolfe, und hier vermissen die Tadler allerdings die Neuheit und Originalität, die man bei der Begeisterung für einen solchen Gegenstand wohl zu erwarten berechtigt wäre.«<sup>57</sup>

Fiorillo gibt an, daß das Bild gestochen werden sollte. Er kannte also keine Abbildung des Gemäldes und er hat seine Beschreibung aus den von ihm erwähnten aktuellen Berichten in englischen Zeitschriften und in der ›Zeitung für die elegante Welt‹ geschöpft.<sup>58</sup> Stellt man nun seiner exakten und langweiligen Bestandsaufnahme die Beschreibung gegenüber, die Georg Forster dem ›Tod des General Wolfe‹ von Benjamin West gewidmet hatte,<sup>59</sup> so wird der grundlegende Unterschied der beiden Betrachtungsweisen deutlich:<sup>60</sup>

»Gegen dieses kalte Blatt<sup>61</sup> machte die herrliche Szene, wo der General Woulfe, ein junger Brittischer Held, als Sieger von Quebec den Tod fürs Vaterland stirbt, den auffallendsten Contrast. Dieses Meisterwerk in seiner Art, dessen schöne Composition und rührender Ausdruck allgemein bekannt ist, kann gewissermaßen die Höhe bestimmen, die der Brittischen Schule in historischen Gemälden erreichbar ist. Ganze bekleidete Figuren,

56 178: 244 cm, Liverpool, Walker Art Gallery, 1796 entstanden (Helmut von Erffa/Allen Staley: *The Paintings of Benjamin West*, Yale University Press, London 1986, Nr. 108, Abb. S. 131)

57 Mahlercy in Großbritannien (wie Anm. 1), S. 759.

58 (1806, Nr. 79), vgl. Erffa/Staley (wie Anm. 57), S. 221; im Verzeichnis der Literatur zu diesem Bild (Kat. 108) sind auch die zeitgenössischen Zeitschriften aufgelistet, die über das Bild berichteten.

59 151 × 213,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, vgl. Erffa/Staley (wie Anm. 57), Nr. 93, Abb. S. 54.

60 Zu Forsters Stil der Beschreibung: Waetzoldt (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 199ff.

61 Forster meint hier Benjamin Wests Gemälde ›William Penns Zusammenkunft mit den Indianern‹ von 1771/72, das er offenbar auch nur aus einem Stich kannte (Philadelphia, Pennsylv. Academy of the Fine Arts, vgl. Erffa/Staley, wie Anm. 57, Nr. 85, Abb. S. 68).

Sitten und Gewänder unserer Zeit, und wahre sittliche Empfindung des wirklichen Lebens, die einer gewissen Zartheit und eines gewissen Schwunges bey ihrer Lauterkeit und naiven Unbefangenheit wohl fähig ist, setzen das Britische Künstlergenie in das vorteilhafteste Licht«. <sup>62</sup>

Ein anderes Gemälde von Benjamin West, das 1805 in der Londoner Royal Academy ausgestellt worden war und das nach Fiorillos Diktion die »Sündfluth« darstellt<sup>63</sup>, beschreibt dieser minutiös nach allen wesentlichen Motiven, kommt aber dabei über einen Steckbrief nicht hinaus und bleibt eine Charakterisierung der künstlerischen Mittel schuldig.<sup>64</sup>

Fiorillos Anliegen beschränkte sich hier auf die Vermittlung der Meinungen der britischen Kunstkritik an den deutschen Leser. Sein Eifer bei der Einbeziehung der Gegenwart gerät hier und an anderen Stellen zu einer nur vom Durst nach der Neuigkeit getragenen Berichterstattung. Was heute vielleicht als unredlich empfunden wird, nämlich daß hier Bilder beschrieben wurden, die der Beschreibende nicht gesehen hatte, wurde damals vermutlich als verdienstvoll angesehen. Verdeutlicht man sich andererseits, welche Mühe Goethe darauf verwandte, sachdienliche Informationen über Mantegnas ›Triumphzug Caesars‹ aus London zu erhalten, damit er das Verhältnis zwischen den Originalen und den Stichen besser einschätzen konnte,<sup>65</sup> so werden die gerade von Goethe kritisierten Mängel von Fiorillos Methode verständlich. Er begnügte sich damit, mit seinen Angaben die Neugier eines wißbegierigen Publikums zu wecken, was höchstens dazu führte, daß man den Kupferstich erwarb, sobald er auf den Markt kam.<sup>66</sup>

62 Forster (wie Anm. 52), S. 125.

63 Entstanden 1790-1803, Öl auf Leinwand, 49,5 × 73,5 cm, Besitzer: Dr. Robert Erwin Jones, (Erffa/Staley (wie Anm. 57), Nr. 235, Abb. S. 122).

64 Fiorillos Beschreibung hat folgenden Wortlaut: »Unter seinen letzten Arbeiten, die er zur Schaustellung der Akademie lieferte, war eine Vorstellung der Sündfluth ein wahres Meisterstück. Die ganze Natur ist hier durch eine graue Nebelwolke umkleidet. Im Hintergrunde erscheint die unförmliche Arche dunkel hervor. Alles ist Wasserfläche. eine ertrunkene Familie, die sich bei der allgemeinen Fluth auf einen starken Stamm zu retten versucht, treibt verschlungen in die Zweige desselben auf der Oberfläche, und drei furchtbar große Schlangen, welche auf diesem Baum gleichfalls Schutz suchten, hängen ineinander und in die Zweige verschlungen von den hervorragenden Ästen herab. Die Leichname der Menschen sind schon schwarzgrau gefärbt und das Wasser hat die Haut gänzlich ausgefüllt, wie dies bei Ertrunkenen der Fall ist. Zur Seite flattert die weiße Taube, und tiefer hinten sieht man Raben in schnellem Fluge« (Mahlercy in Großbritannien, wie Anm. 1, S. 756). Von der Fachliteratur über West wurde sie bisher nicht berücksichtigt.

65 Goethe unterhielt hierzu einen Briefwechsel mit einem in England lebenden Experten, vgl. J. W. von Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, München 1981, Bd. XII, S. 193.

66 Der Stich von James Heath erschien 1811, vgl. Erffa/Staley (wie Anm. 57), Abb. S. 221.



Der hohe Stand der Kupferstecherkunst in England hatte Fiorillo dazu veranlaßt, ihr 1805 eine eigene Abhandlung zu widmen, die in den »Göttingischen Gelehrten Anzeigen« erscheinen sollte (?). Als Ursachen der englischen Kunstblüte bezeichnete er die »freigebige und ermunternde Unterstützung der britischen Nation und den unter ihr so mächtig herrschenden Luxus«, sowie »den dadurch immer mehr angereizten und belebten Wetteifer der englischen Künstler. Die Reisen der Engländer ins Ausland [...] das Glück der fremden Künstler und die ihnen erwiesene Achtung, die Vervielfältigung guter Muster [...] dieß alles zusammen genommen mußte endlich eine britische Künstlerschule ins Dasein rufen.«<sup>67</sup> Die Passage ist wiederum eine nahezu wörtliche Übernahme aus Georg Forsters Aufsatz. Forster hatte diese Beobachtungen allerdings auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bezogen.<sup>68</sup> Wohlstand und politische Macht galten ihm als die Voraussetzung für eine Kunstblüte, die er ähnlich wie bei den Römern nicht als Ausdruck der vielgerühmten, meistens aber illusorischen Freiheit ansah, sondern als ein Ergebnis des Reichtums und der Verfügbarkeit guter Vorbilder. Mit einem Seitenblick auf Winckelmann machte Forster einen deutlichen Unterschied zwischen der Entwicklung der griechischen und der modernen Kunst. Erstere beruhe auf naturgegebenen Prozessen und könne sich daher niemals wiederholen, letztere sei eine »Pflegetochter des Luxus« und das »Conventionelle«, sprich der Zwang der Verhältnisse und die Launen der reichen Käufer seien ihr höchstes Gesetz.<sup>69</sup>

Indem sich Fiorillo diese Ansichten Forsters zu eigen machte, distanzierte er sich – vielleicht nicht im vollen Bewußtsein der Tragweite dieses Schrittes – endgültig von Lanzis Modell der künstlerischen Entwicklung. Hier wird auch spätestens deutlich, von welchen patriotischen Perspektiven Fiorillos Unternehmen getragen war. Die Anzeichen eines aufsteigenden Weges, die er in der künstlerischen Entwicklung der nichtitalienischen Länder nachzeichnete, waren eine wichtige Motivation für sein schriftstellerisches Unternehmen und entsprachen dem Konzept des Gesamtwerks von Eichhorn. Man glaubt oft, zwischen den Zeilen zu lesen, daß Fiorillo mit der positiven Entwicklung der Malerei in den nichtitalienischen Ländern überaus zufrieden war. Möglicherweise resultierte seine Zufriedenheit auch daraus, daß er sie auf die zunehmende Verbreitung akademisch fundierter Methoden des Unterrichts zurückführte, woran er immerhin einen direkten Anteil hatte. Den Abschluß der Bände über Spanien, England und Deutschland bildet denn auch eine Auflistung und kur-

67 Jene Abhandlung ist offenbar nicht erschienen. Das Zitat aus: *Mahlerey in Großbritannien* (wie Anm. 1), S. 643.

68 Forster (wie Anm. 52), S. 114.

69 Zu Forsters Ansichten über die englische Kunst vgl. die treffende Charakterisierung bei Wetzoldt (wie Anm. 3), S. 208ff.

ze Schilderung der in den einzelnen Ländern vorhandenen Akademien und künstlerischen Bildungsinstitute.

Beim Blick auf die Geschichte der Malerei in Großbritannien deutet sich noch eine andere Perspektive an. Fiorillo offenbart sich hier als interessierter und neugieriger Zeitgenosse, wenn er über die neuesten künstlerischen und technischen Entwicklungen berichtet. Zwar kannte er auch diese Dinge nur aus zweiter Hand, aber er war offensichtlich davon so fasziniert, daß er diesbezügliche Nachrichten in seine ›Geschichte der zeichnenden Künste‹ aufnahm. So erwähnt er lobend die ersten Eisenkonstruktionen von James Wyatt, den er zugleich wegen seiner Architektur im gotischen Stil tadelt.<sup>70</sup> Er beschreibt die von dem Landschaftsmaler Robert Barker errichtete Rotunde, in der gemalte Panoramen ausgestellt wurden, unter anderem eines, das von Portsmouth bis zur Insel Wight reichte.<sup>71</sup> Des weiteren nennt er die mißglückten Versuche des Malers und Unternehmers Joseph Booth zur mechanischen Reproduktion von Ölgemälden,<sup>72</sup> die dieser seit 1784 propagiert hatte.<sup>73</sup>

Es erscheint trotz dieser Vorstöße in Gebiete und Techniken der Zukunft vielleicht zu gewagt, Fiorillo als Vorläufer der kulturhistorischen Entwürfe des 19. Jahrhunderts zu sehen. Gemessen an Gustav Friedrich Waagen, der eine ›Allgemeine Enzyklopädie der Kunstgeschichte‹ plante, die bis in die Gegenwart reichen sollte<sup>74</sup> und an Gottfried Semper, dessen Ideal die synthetische Darstellung der Entwicklung der Künste und der Technik war,<sup>75</sup> wirkt Fiorillos Betrachtungsweise bei aller Weite seines Spektrums veraltet und umständlich

70 Malerey in Großbritannien (wie Anm. 1), S. 860-62.

71 Ebenda, S. 813, vgl. dazu Ralph Hyde: *Panoramia*. Ausst.kat. Barbican Art Gallery, London 1988/89, S. 57ff. u. 62ff. (über Barkers Panoramen).

72 Malerey in Großbritannien (wie Anm. 1), S. 859.

73 Booth hatte 1784 seine erste ›polygraphic copy‹ publiziert, das ein Gemälde von Benjamin West wiedergab. Die von Fiorillo erwähnte Schrift, *An Address to the Public on the Polygraphic Art, or the copying or multiplying Pictures in oilcolours, by a chiminal and mechanical process, the Invention of Mr. Joseph Booth*, London o. D., scheint 1784 erschienen zu sein. Erffa/Staley (wie Anm. 57, S. 237) konnten kein Exemplar dieser Schrift nachweisen. Möglicherweise befand es sich in der von Fiorillo benutzten Göttinger Bibliothek.

74 Vgl. H. Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Geschichte einer Institution Frankfurt/M.* 1979, S. 207. Das Projekt wird in der Dissertation von Gabriele Bickendorf über Waagen nicht erwähnt. Vgl. G. Bickendorf: *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma Geschichte*, Worms 1985.

75 Semper arbeitete 1851 in London seine programmatische Schrift aus, die maßgeblich zur Gründung der Kunstgewerbemuseen beitrug: *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls*. Beim Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, Braunschweig 1852.

und seine Berichterstattung schwerfällig und überfrachtet. Vermutlich bedurften weder Waagen noch Semper, die England aus eigener Anschauung kannten, der Anregungen Fiorillos, um ihre Perspektiven zu entwickeln. Fiorillos Werk über die ›Geschichte der Malerey in Großbritannien‹ war ihnen aber kaum unbekannt.<sup>76</sup> Semper schrieb sich 1823 zum Studium der Mathematik in Göttingen ein. Vielleicht hat er hier von den Schriften des gerade erst verstorbenen Fiorillo erste Eindrücke empfangen, die ihn dann kurze Zeit später zur Begeisterung für die Architektur des nordischen Mittelalters führten, die bei Fiorillo keine unwesentliche Rolle spielt.<sup>77</sup> Der traditionelle ›Disegno‹-Begriff war durch Fiorillos Auffassung der ›zeichnenden Künste‹ jedenfalls so weit aktualisiert worden, daß er zum Behälter für Vorstellungen werden konnte, die im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer engeren Verknüpfung der bildenden und der gewerblichen Künste führten. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, stand Fiorillos Vorstellung von den zeichnenden Künsten dem Begriff ›Design‹ bereits näher als dem ›Disegno‹ der klassischen italienischen Kunsttheorie. Diese Umdeutung erklärt sich einerseits aus seinem weitgefaßten Verständnis von der Zeichnung als Grundlage aller Künste und andererseits aus der europäischen Perspektive seiner Kunstgeschichte.

76 Zu Waagens Aufenthalt in England vgl. Dobai (wie Anm. 5), Bd. III, Bern 1975, S. 1583-88. Semper lebte von 1849 bis 1855 im Exil in England.

77 Der I. Band der ›Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland‹ von 1815 enthält eine ausführliche Beschreibung des Kölner Doms, die auf Carl Ritters Beschreibung von 1810 basiert, siehe nachfolgenden Beitrag von Jürgen Schönwälder.