

Carl Friedrich von Rumohrs Wirkung als Kunsthistoriker im 19. Jahrhundert

Das Dresdner Grabmal nach Entwurf Gottfried Sempers¹

Henrik Karge

Wenige andere Wissenschaftler haben ein derart vielfältiges literarisches Œuvre hinterlassen wie Carl Friedrich von Rumohr – auf dem Feld der Kunstgeschichte ist neben ihm am ehesten der eine Generation jüngere Franz Kugler zu nennen, dem das letzte Porträt von Rumohrs aus dem Todesjahr 1843 zu verdanken ist (Abb. 1).² So finden sich außer einer Vielzahl von kunsthistorischen, kunsttheoretischen und kunstkritischen Publikationen des holsteinischen Adligen, darunter seinem dreibändigen Hauptwerk »Italienische Forschungen« (1827–1831), auch solche zur Staatsökonomie und Agrargeschichte sowie diverse belletristische Schriften und das Buch »Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen« (1832), das einen autobiografischen Bericht mit kunstkritischen Reflexionen verbindet. Hervorzuheben sind schließlich zwei Werke, die man im weiteren Sinn der lebenspraktischen oder Ratgeberliteratur zuordnen kann: der »Geist der Kochkunst« von 1822 und die »Schule der Höflichkeit. Für Alt und Jung« von 1834/35.³ Sieht man einmal von kunsthisto-

- 1 Eine erste kleinere Studie zum Dresdner Grabmal von Rumohrs hat der Verfasser 2010 als Bei-
blatt zum Katalog der Lübecker Rumohr-Ausstellung publiziert: ALEXANDER BASTEK/ACHATZ
VON MÜLLER (Hg.), Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) und die
Entdeckung der Kulturgeschichte, Ausstellungskatalog Lübeck 2010/11, Petersberg 2010, Bei-
blatt: Das Grabmal Carl Friedrich von Rumohrs auf dem Inneren Neustädter Friedhof, nach
Entwurf Gottfried Sempers, S. 1–4.
- 2 Neben seinen vielen kunsthistorischen Werken, wie dem grundlegenden »Handbuch der
Kunstgeschichte« (1842), veröffentlichte Kugler zahlreiche Gedichte, Dramen und Lieder und
wurde einem breiten Publikum vor allem durch die von Adolph Menzel illustrierte »Geschich-
te Friedrichs des Großen« (1837) bekannt; vgl. MICHEL ESPAGNE/BÉNÉDICTE SAVOY/CÉLINE
TRAUTMANN-WALLER (Hg.), Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner
Dichter, Berlin 2010. Bemerkenswert sind Kuglers einfühlsame Porträtzeichnungen deut-
scher Literaten und Künstler, sein Porträt von Rumohrs entstand am 24.01.1843 in Berlin. Es
befindet sich in der sog. Kugler-Mappe des Kupferstichkabinetts der Staatsgalerie Stuttgart,
die mir Dr. Hans-Martin Kaulbach dankenswerterweise zugänglich machte.
- 3 Ausgesprochen verdienstvoll ist die von Enrica Yvonne Dilk in der Reihe »Historia Scienti-
arum« besorgte Reprint-Edition der Schriften von Rumohrs: CARL FRIEDRICH VON RUMOHR,

riografischen Rückblicken ab, sind nahezu alle diese Schriften heute weitgehend in Vergessenheit geraten – allein der »Geist der Kochkunst« behauptet eine bemerkenswerte Aktualität, wie aus zahlreichen Neuauflagen der letzten Jahrzehnte und dem vorliegenden Sammelband hervorgeht.

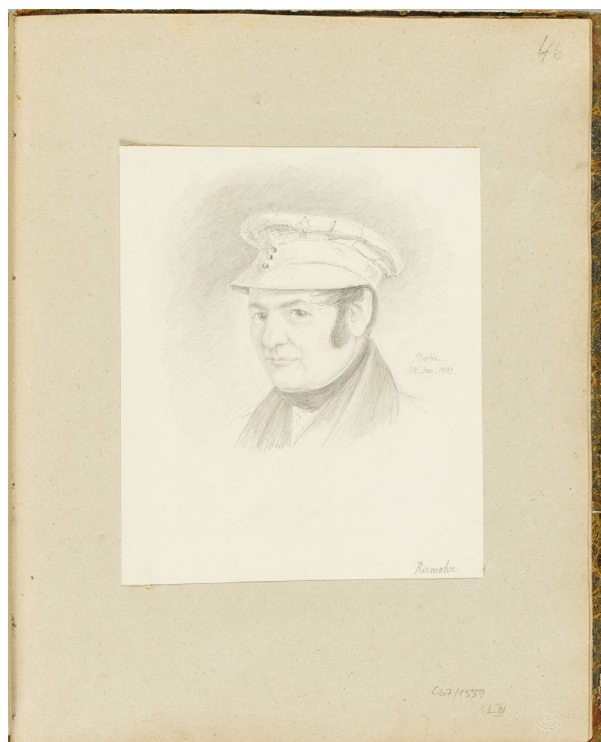


Abb. 1: Franz Kugler, Porträt Carl Friedrich von Rumohr, Bleistiftzeichnung, 24. Januar 1843, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Kugler-Album, Inventarnr. C 1967/1559, LIII)

Sämtliche Werke, hg. v. Enrica Yvonne Dilk, bislang 18 Bde., Hildesheim/Zürich/New York 2003–2020 (im Folgenden: RSW). Reprints der genannten Werke: Italienische Forschungen: RSW 2–4; Drey Reisen nach Italien: RSW 12; Geist der Kochkunst: RSW 8; Schule der Höflichkeit: RSW 9.

Im Folgenden soll eine Analyse des von Gottfried Semper entworfenen und nach teilweiser Kriegszerstörung vor einigen Jahren rekonstruierten Dresdner Grabmals des Freiherrn von Rumohr als Ausgangspunkt einer Untersuchung von dessen Stellung und Nachwirkung im 19. Jahrhundert dienen. Dabei wird sich zeigen, dass der »Geist der Kochkunst«, der 1832 eine zweite Auflage erlebte, in seiner Zeit keineswegs unbemerkt blieb, aber doch vor allem als Äußerung der markanten, bisweilen skurrilen Persönlichkeit des Freiherrn registriert wurde. Dagegen wurde von Rumohrs Rolle im Zuge der Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin in Deutschland schon früh anerkannt, ja es entwickelte sich eine Heroisierung dieser Rolle, die bis heute eine kritische Beschäftigung mit seinen kunsthistorischen Forschungen eher behindert als gefördert hat.

1. Von Rumohrs Dresdner Grabmal nach Entwurf Gottfried Sempers

Carl Friedrich von Rumohr befand sich auf dem Weg von Lübeck zu einem Kuraufenthalt im böhmischen Teplitz, als ihn in Dresden ein Schlaganfall ereilte und er am 25. Juli 1843 starb. Die Schilderung des Todes in der ein Jahr später von von Rumohrs Dresdner Schüler Heinrich Wilhelm Schulz publizierten Biografie des Gelehrten passt zum Gesamtbild einer höchst eigenwilligen Persönlichkeit, die am Ende von schweren körperlichen Leiden heimgesucht wurde. Schulz schildert seinen Eindruck aus einer letzten Begegnung, nachdem von Rumohrs Freund Carl Gustav Carus als Arzt die Krankheit bereits als unheilbar erklärt hatte:

Ich selbst fand Rumohr nach einer Trennung von zwölf Jahren kaum kenntlich. Die früher unerschöpfliche Heiterkeit, die durch das wahre aufrichtige Wohlwollen, das sich in ihr aussprach, so wohlthätig wirkte, ließ sich selten in einzelnen schmerzlosen Augenblicken noch ahnen. Die oft mit ihr früher contrastirende, Rumohr eigenthümliche Reizbarkeit, die gleichzeitig mit einem sehr hoch gesteigerten Selbstgefühl und einer scharfsinnigen Beobachtung jeder, Andern kaum bemerkbaren Gedankenäußerung seiner Umgebung beruhte, war bis zu einer unleidlichen Empfindlichkeit gesteigert. Wenn das häufige Schwanken der Krankheit eine Hoffnung auf Besserung eröffnete, brachen wieder Ideen und Pläne aus der Fülle des Geistes hervor und machten die edle Natur betrauern, die dahinstarb.⁴

Von Rumohrs Tod und Begräbnis werden in wenigen Worten geschildert:

4 HEINRICH WILHELM SCHULZ, Carl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften, nebst einem Nachwort über die physische Constitution und Schädelbildung sowie über die letzte Krankheit Rumohr's von Carl Gustav Carus, Leipzig 1844, S. 76.

Der Tod überraschte ihn plötzlich, er wurde am 25. Juli, beim Frühstück sitzend, vom Schläge getroffen und sank mit den Worten: »Kinder, betet für mich!« in die Arme seiner Diener. Der Leichnam wurde wenige Tage später auf dem Kirchhofe bei Neustadt bei Dresden zur Ruhe bestattet, wenige Freunde begleiteten ihn trauernd zum Grabe.⁵

So fand der Gelehrte eher zufällig seine letzte Ruhestätte in derjenigen Stadt, die er im Laufe seines Lebens häufig besucht hatte und die ihm ab 1831 für einige Jahre zur Wahlheimat geworden war.⁶ Hier suchte er immer wieder die italienischen Werke der Gemäldegalerie auf und wirkte als Literat in der Nähe Ludwig Tiecks, stand auch zuweilen im Austausch mit dem Kunstgelehrten Johann Gottlob von Quandt, der gegenüber von Rumohr jedoch deutlich konservativere Positionen im Sinne des Klassizismus vertrat.⁷ Ein schönes Zeugnis für die Bedeutung, die Dresden für von Rumohr stets zugeordnet wurde, findet sich in einer aktuellen französischen Publikation zum »Geist der Kochkunst«, in der die holsteinische Heimat des Schriftstellers »aux environs de Dresde« verortet worden ist.⁸

König Christian VIII. von Dänemark stiftete 1846 ein monumentales Wandgrabmal, das nach Plänen Gottfried Sempers in der dritten Abteilung des Inneren Neustädter Friedhofs ausgeführt wurde (Abb. 2).⁹ Hierin spiegelt sich ein Bezug sowohl zum dänischen Monarchen, mit dem von Rumohr schon vor der Thronbesteigung 1839 in enger persönlicher Verbindung gestanden hatte, als auch mit dem Architekten Semper, der aus von Rumohrs Schriften wesentliche Anregungen zu seinen eigenen Theorien bezog – auf beides wird noch zurückzukommen sein.

5 Ebd., S. 77.

6 Zu Leben und Werk von Rumohrs vgl. die Einleitung der Herausgeberin ENRICA YVONNE DILK zum ersten Band der Reprint-Edition der »Sämtlichen Werke«, in: Carl Friedrich von Rumohr, Kunsthistorische Frühschriften (RSW 1), Hildesheim/Zürich/New York 2009, S. VII–LVI; außerdem PETER BETTHAUSEN/PETER H. FEIST/CHRISTIANE FORK, Metzler Kunsthistoriker Lexikon, Stuttgart/Weimar 1999, S. 332–335.

7 Eine eingehende Analyse des spannungsvollen Verhältnisses zwischen Quandt und von Rumohr findet sich bei ANDREAS RÜFENACHT, Johann Gottlob von Quandt (1787–1859): Kunst fördern und ausstellen, Berlin/München 2019, S. 49, 257f.

8 JULIA CSERGO/FRÉDÉRIQUE DESBUISSONS, De l'esprit en cuisine. Éléments d'introduction au *Geist der Kochkunst* de Carl Friedrich von Rumohr, in: dies. (Hg.), *Le cuisinier et l'art. Art du cuisinier et cuisine d'artiste (XVIe–XXIe siècle)*, Paris 2018, S. 105–115, hier S. 106. In diesem Beitrag, auf den französische Übersetzungen der Vorworte der zwei Auflagen des »Geists der Kochkunst« von 1822 und 1832 folgen (S. 117–131), finden sich wichtige Überlegungen zu den Wechselbeziehungen zwischen diesem Werk und den kunsthistorischen Studien des Autors, ebenso wie in dem einleitenden Aufsatz von ANDREAS RUTZ zum vorliegenden Band.

9 Vgl. WINFRIED NERDINGER/WERNER OECHSLIN (Hg.), Gottfried Semper, 1803–1879. Architektur und Wissenschaft, Ausstellungskatalog München/Zürich 2003/04, München/Zürich 2003, S. 256 (Heidrun Laudel).



Abb. 2: Grabmal Carl Friedrich von Rumohr auf dem Inneren Neustädter Friedhof in Dresden, errichtet 1846 nach Entwurf Gottfried Sempers, teilrekonstruiert 2010

Von dem originalen Grabmal hat sich allein die Inschriftplatte des Sockels über die Zeiten erhalten und ist in das jüngst rekonstruierte Grabmal integriert worden (Abb. 3).

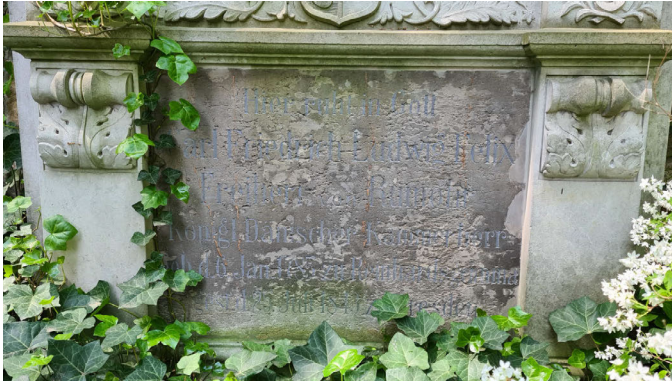


Abb. 3: Grabmal Carl Friedrich von Rumohr, original erhaltene untere
Inscriptplatte

Der aufgrund der Verwitterung nur noch schwer lesbare Text lautet:

*Hier ruht in Gott
Carl Friedrich Ludwig Felix
Freiherr von Rumohr
Königl. Dänischer Kammerherr
geb. d. 6. Jan. 1785 zu Reinhardtsgrimma
gest. d. 25. Juli 1843 zu Dresden¹⁰*

Allgemein findet sich die Angabe, dass das Wandgrabmal von Rumohrs bei den Luftangriffen auf Dresden im Februar 1945 zerstört wurde, und in der Tat trafen mehrere Bomben, die der nahegelegenen Bahnstrecke galten, den östlichen Teil des Friedhofs, in dem sich die Grabstätte des Gelehrten befindet. So stürzte die Stichmauer, an die das Grabmal lehnte, infolge der Detonationen ein und riss offenbar auch die Grabstele mit sich. Erstaunlich ist allerdings der Umstand, dass das Monument vor seiner Zerstörung kaum dokumentiert wurde und sich außer der relativ gut erhaltenen Sockelplatte keinerlei Fragmente erhalten haben. Immerhin belegt eine wenig bekannte Publikation der Vorkriegszeit die Existenz des Grabmals. Es handelt sich um Hansjoachim Kluges 1937 erschienene Monografie über »Dresdens Friedhöfe und Grabdenkmäler in der Zeit der Freiheitskriege und der Romantik«, in der ein eigener Abschnitt den von Semper entworfenen Grabmonumenten für Carl Maria von Weber, Rosa Oppenheim und eben Carl Friedrich von Rumohr gewidmet

10 Zitiert in ebd., S. 256, Anm. 6, aber irrtümlich mit der Schreibung »ae« und »oe« für die tatsächlich verwendeten Umlaute.

ist. Letzteres wird als »Wandstele im Stil der Renaissance« charakterisiert: »Ausgezeichnet ist es durch feine Proportionen und schön gegliederte und flächig aufgefaßte Schrift.«¹¹ Leider fehlt eine Abbildung, aber die Bemerkungen Kluges belegen die Existenz des Grabmals in der aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Form und ohne gravierende Schäden für die Zeit unmittelbar vor der Kriegszerstörung.

Mit der Rekonstruktion des Rumohrschen Grabmonuments im Frühjahr 2010 ist der Kunstgelehrte mit einem Schlag ins visuelle Gedächtnis der Stadt zurückgekehrt. Das fast drei Meter hohe Wandgrabmal ragt markant aus dem östlichen Bereich des Friedhofs heraus und bildet auch aufgrund des Materials – der Bildhauer Julius Hempel wählte in Übereinstimmung mit dem Original weißen Cottaer Sandstein – gegenüber den umliegenden Grabstätten und der pflanzlichen Einfassung einen lebhaften Kontrast.¹²

Bei der Ausarbeitung des vorliegenden Beitrags fand sich ein bedeutender erster Entwurf Gottfried Sempers zum Grabmal von Rumohrs aus dem Jahr 1845, der bislang weder in der Semper- noch in der Rumohr-Literatur erwähnt worden ist. Es handelt sich um eine ocker lavierte Feder- und Pinselzeichnung von 32,1 cm Höhe und 28,2 cm Breite, die 1887 durch das Statens Museum for Kunst in Kopenhagen erworben wurde und sich noch heute im Besitz dieses Museums befindet: eine höchst anspruchsvolle Grabmalsgestaltung im Stil der oberitalienischen Frührenaissance (Abb. 4).¹³

11 HANSJOACHIM KLUGE, *Dresdens Friedhöfe in der Zeit der Freiheitskriege und der Romantik*, Dresden 1937, S. 66. An anderer Stelle (S. 32) verweist Kluge auf die »ausgezeichnete Schrifteinteilung« auf dem Grabmal von Rumohrs. Bemerkenswert ist das Werk Kluges auch deshalb, weil es kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs die Bedeutung der Gräber polnischer Emigranten in Dresden hervorhebt und diese in einem Anhang ausführlich dokumentiert.

12 Die Rekonstruktion des am 23.05.2010 eingeweihten Grabmals wurde von dem Dresdner Bildhauer Julius Hempel vorgenommen, der die Wahl des Cottaer Sandsteins aufgrund einer Materialanalyse der erhaltenen Sockelplatte traf. Die Sandsteinfassung des Grabmals wurde durch ein Tonmodell und ein darauf aufbauendes Gipsmodell vorbereitet. Maße: Höhe 288 cm, Breite 137 cm, Tiefe einschließlich Rückplatte nur 37 cm (!). Für die wertvollen Informationen bin ich Herrn Hempel zu Dank verpflichtet.

13 Es ist positiv hervorzuheben, dass die Zeichnung vom Kopenhagener Museum digital veröffentlicht worden ist.



Abb. 4: Gottfried Semper, Entwurf Grabmal Carl Friedrich von Rumohr (unausgeführt), braun und grau lavierte Bleistiftzeichnung, 1845, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Inventarnr. KKSgb17310)

Man schaut auf die hell erscheinende Front eines Sarkophags mit walmdachartigem Deckel, der auf einem rechteckigen Sockel ruht. Sockel und Sarkophag werden von einer hoch aufragenden Halbrundnische hinterfangen, die nach oben hin von einer Konche und einem prägnanten halbrunden Schmuckbogen abgeschlossen wird. Der Entwurf zeichnet sich durch eine reiche ornamentale Gestaltung in Form von Renaissancegrottesken und durch fein gezeichnete figürliche Reliefs aus. Auf den ersten Blick fällt auf der Front des Sarkophags die Büste von Rumohrs in

einem Tondo auf. Für die Konche war die Darstellung einer von Engeln gerahmten Muttergottes mit dem Christuskind vorgesehen; zwei weitere Engel im Trauergestus flankieren die Nische. Schließlich zeigt die Front des Sockels eine lateinische Inschrift in Versalien, die ähnlich wie in der ausgeführten Fassung die Verdienste des Verstorbenen hervorhebt.¹⁴ Semper brilliert hier als Zeichner, der mit kontrastierenden Formen und Helligkeitsstufen souverän umzugehen weiß. Angesichts der herausragenden künstlerischen Qualität dieses Grabmalsentwurfs ist es zu bedauern, dass er letztlich nicht zur Ausführung gelangt ist.

Dem realisierten Monument steht eine weitere Entwurfsskizze Sempers näher, die die ädikulaartige Struktur des Monuments und seine räumliche Verbindung mit einer Mauer verdeutlicht, jedoch nicht in allen Details zur Ausführung kam.¹⁵ Wichtig ist vor allem ein Stich Wilhelm Werthmanns, der in dem 1878 erschienenen Werk »Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden« publiziert worden ist (Abb. 5).¹⁶

-
- 14 Die Inschrift lautet: D: O. M. FRIDERICO CARLO BARONI AB RUMOHR CAMERARIO REGIS DAN VIRO DOCTISSIMO BONARUM ARTIUM ET LITTERARUM CULTORI ORNATISSIMO HISTORIAE ARTIS PARENTI VIXIT ANNOS LXVI MENS VIII DIES XXVIII OBIT ANNO SALUTIS MDCCCXLIII DIE XI DECEMRIS: Eigenartig ist der Widerspruch zwischen dem hier angegebenen Todesdatum, dem 11.12.1843, und dem tatsächlichen Tag des Todes, dem 25.07. jenes Jahres.
- 15 Das einst in der Dresdner Kunstakademie aufbewahrte Skizzenblatt ist kriegszerstört, aber durch eine Fotografie im Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege/Messbildarchiv (BrLfd/MA: 84 p 22, S. 526) dokumentiert. Abbildung und Besprechung in: NERDINGER/OECHSLIN (Hg.), Gottfried Semper (wie Anm. 9), S. 256, Abb. 56.1.
- 16 Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden, hg. v. Sächsischen Ingenieur- und Architektenverein und Dresdner Architektenverein, Dresden 1878, S. 153, Fig. 58, sowie Erwähnung auf S. 154. Der als Stecher genannte W. Werthmann ist als Wilhelm Werthmann zu identifizieren, der als Holzschneider in Dresden tätig war, vgl. Artikel: Werthmann, Wilhelm, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. v. Hans Vollmer, Bd. 35, Leipzig 1942, S. 425. Aufgrund seines Geburtsjahres 1831 kann er den Holzstich nicht zur Zeit der Aufstellung des Grabmals angefertigt haben, sondern sicher erst im Rahmen der Publikation des Bauteninventars, für das Werthmann eine Fülle von Stichen geliefert hat.

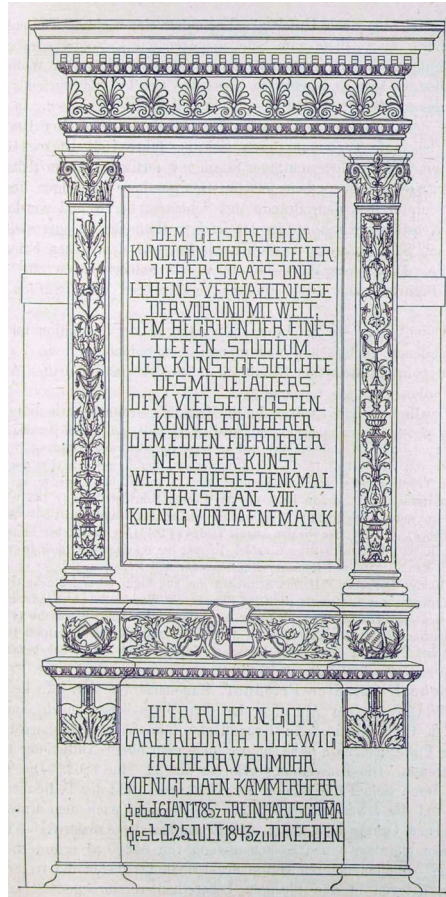


Abb. 5: Grabmal Carl Friedrich von Rumohr, Stich einer Entwurfszeichnung in: Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden, Dresden 1878, Stecher Wilhelm Werthmann

Es kann nicht verwundern, dass der wohl aus der Werkstatt Sempers stammende Grabmalsentwurf in dieser Leistungsschau der Dresdner Architektenschaft, die zu jener Zeit auf die Neorenaissance Semperscher Prägung eingeschworen war, eine ganze Seite einnimmt. Schwieriger zu beurteilen ist der dokumentarische Wert des Stiches. Der rein grafische, auf räumliche Wirkungen verzichtende Charakter macht deutlich, dass es sich um die Wiedergabe einer Entwurfszeichnung und nicht um die spätere Ansicht eines bestehenden Monuments handelt.

Dass Entwurf und Ausführung nicht in jedem Detail deckungsgleich gewesen sind, geht bereits aus der Differenz der verwendeten Schrifttypen hervor: Die im Stich wiedergegebene Entwurfszeichnung zeigt durchweg eine auffallend eckig gebildete Versalschrift, während die erhaltene Inschrift der Sockelplatte aus einer klassizistischen Antiqua mit Groß- und Kleinbuchstaben gebildet ist. Diese diente auch als Vorbild für die Rekonstruktion der Inschrift auf der oberen Platte, die in Anlehnung an die erhaltene Sockelplatte in einer Antiqua-Schrift mit großen und kleinen Buchstaben gehalten ist (in etwas breiteren Proportionen als auf der Sockelplatte).¹⁷ Bei der Umwandlung der Versalschrift der Stichvorlage unterlief dem Bildhauer der heutigen Rekonstruktion allerdings ein Fehler, indem die typischen Schreibformen der Großschreibung AE, OE und UE nicht in die für die Kleinschreibung charakteristischen Umlaute ä, ö und ü umgesetzt wurden, wie es die Sockelplatte vorgibt. Diese zeigt auch im Wortlaut einige Änderungen gegenüber dem durch den Stich überlieferten Entwurf (z.B. normalisierte Namensform Ludwig, Hinzufügung des Vornamens Felix). Immerhin macht die Publikation des Stiches von Werthmann und die Erwähnung des ausgeführten Grabmals im zugehörigen Text deutlich, dass die Form des Monuments zumindest in ihren wesentlichen Merkmalen mit dem Semperschen Entwurf übereinstimmt.¹⁸

Die einzigartige Gestaltung der Begräbnisstätte von Rumohrs wird deutlich, wenn man sie mit den zwei anderen von Gottfried Semper entworfenen Dresdner Grabmälern vergleicht: demjenigen des Komponisten Carl Maria von Weber (Abb. 6), der bereits 1826 in London gestorben war und dessen Leichnam 1844 auf den Alten Katholischen Friedhof in Dresden-Friedrichstadt überführt wurde,¹⁹ sowie dem Grabmal Rosa Oppenheims (Abb. 7), der 1849 verstorbenen Ehefrau des Bankiers Martin Wilhelm Oppenheim, der zwei Hauptwerke Sempers, die Villa Rosa und das Palais Oppenheim in Dresden, in Auftrag gegeben hatte. Bei diesem Grabstein auf dem Trinitatis-Friedhof handelt es sich um das letzte Werk Sempers vor seiner Flucht nach Paris und London.²⁰

17 Hierin liegt bereits eine Unsicherheit, denn die obere Platte kann im Unterschied zur Sockelplatte und in Übereinstimmung mit dem Stich Werthmanns eine Inschrift in klassischer Versalschrift getragen haben. In diesem Fall wären die nachfolgend aufgezeigten Fehler in der Umsetzung der Umlaute vermieden worden.

18 Dazu passen auch die Charakterisierungen in KLUGE, Dresdens Friedhöfe (wie Anm. 11).

19 Vgl. NERDINGER/OECHSLIN (Hg.), Gottfried Semper (wie Anm. 9), S. 244f.; GUDRUN SCHLECHTE, Der Alte Katholische Friedhof in der Friedrichstadt zu Dresden, Dresden 2004, S. 67–69.

20 Vgl. NERDINGER/OECHSLIN (Hg.), Gottfried Semper (wie Anm. 9), S. 258. In der Mitte des Grabsteins befindet sich ein rundes Porträtmedaillon, das der Bildhauer Ernst Rietschel bereits 1846 geschaffen hatte. Vgl. dazu MONIKA VON WILMOWSKY, Ernst Rietschel als Bildhauer. Mit einem Katalog der Bildwerke, Bd. 2: Werkverzeichnis, Köln 2017, S. 445–447.



Abb. 6: Grabmal Carl Maria von Weber auf dem Alten Katholischen Friedhof in Dresden-Friedrichstadt, errichtet 1844 nach Entwurf Gottfried Sempers



Abb. 7: Grabmal Rosa Oppenheim auf dem Trinitatis-Friedhof in Dresden, errichtet 1849 nach Entwurf Gottfried Sempers, Bildnismedaillon von Ernst Rietschel

Beide Grabmäler zeigen sich in der Form schlichter antikisierender Stelen mit Giebelaufsätzen hinter je einem gerahmten Grabfeld. Das Grabmal von Rumohrs stellt dagegen ein hoch aufragendes Monument dar, dessen lange Inschrift die Ehrung des Verstorbenen mit einer im Kontext der dezenten Friedhofskultur des 19. Jahrhunderts ungewöhnlichen Deutlichkeit hervorhebt – bezeichnenderweise erscheint hier der Begriff »Denkmal« statt »Grabmal«, was unten noch näher auszuführen sein wird.

Ein erheblicher Reiz der Rekonstruktion des Grabmals besteht darin, einen nur grafisch überlieferten Entwurf Gottfried Sempers aus der Dresdner Schaffenszeit, die seinen Weltruhm begründete, hier, wenn auch mit einigen Fehlern im Schriftbild, von Neuem realisiert zu sehen. Gerade die zwischen 1834 und 1849 entstandenen Dresdner Hauptwerke Sempers, die der Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts zum Durchbruch verhelfen: das erste Hoftheater, die Synagoge, die Villa Rosa, das Palais Oppenheim, sind zu verschiedenen Zeitpunkten durch Brände oder Bomben zerstört worden; allein die ab 1847 errichtete Gemäldegalerie am Zwinger ist bis heute erhalten geblieben. Die Fassaden der sog. Sempergalerie zeigen die künstlerische Haltung des frühen Semper mit aller Deutlichkeit: in eleganter Ausgewogenheit werden die plastischen Valeurs des rustizierten Mauerwerks mit der eher grafischen Wirkung der ornamentalen Reliefs verbunden, mittels derer der Architekt die Dekorationsweise der italienischen Frührenaissance aufgriff. Von der wuchtigen Wirkung etwa des zweiten Dresdner Hoftheaters war der Semper der Vormärzzeit noch weit entfernt.²¹

In dieses Gesamtbild lässt sich das Grabmal von Rumohrs als Zeugnis der frühen Neorenaissance hervorragend einordnen. Die ädikulaartige Struktur mit den rahmenden korinthischen Pilastern verweist ebenso wie die Dekoration des Sockels mit drei Wappenschilden²² und die Grotteskornamentik der Pilaster auf die Formsprache der italienischen Frührenaissance. Ein ganz ähnliches Erscheinungsbild zeigen die Fensterrahmungen der elbseitigen Fassade der Sempergalerie,²³ und die platereske Wirkung der Grotteskornamentik fand sich einst auch an der von Semper entworfenen Fassade des Juweliergeschäfts Elimeyer am Dresdner Neumarkt

21 Vgl. HARRY FRANCIS MALLGRAVE, Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts, Zürich 2001 (engl. Orig. 1996), S. 80–175, insb. S. 112–114; HENRIK KARGE (Hg.), Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste, München/Berlin 2007. Zum biografischen Hintergrund vgl. SONJA HILDEBRAND, Gottfried Semper. Architekt und Revolutionär, Darmstadt 2020, S. 37–82.

22 Bei dem linken Wappen handelt es sich offenbar um das Zeichen einer Freimaurerloge.

23 Gemeint ist das Obergeschoss. Besonders eng verwandt mit der Grabmalslösung sind die Rahmungen der seitlichen Fenster auf den Schmalseiten des Galeriegebäudes, da der Abschluss hier ebenfalls aus einem horizontalen Gebälk und nicht aus einem Dreiecksgiebel besteht.

(vor 1843), die inzwischen ebenfalls rekonstruiert worden ist.²⁴ Das bekrönende horizontale Gebälk des Grabmals mit den markanten Palmettenreliefs auf dem Architrav lässt dagegen an einen direkten Rückgriff auf Vorbilder der griechischen Antike denken – gerade die Synthese von Antike und Renaissance sah Semper als Fundament der architektonischen Erneuerung im 19. Jahrhundert.²⁵

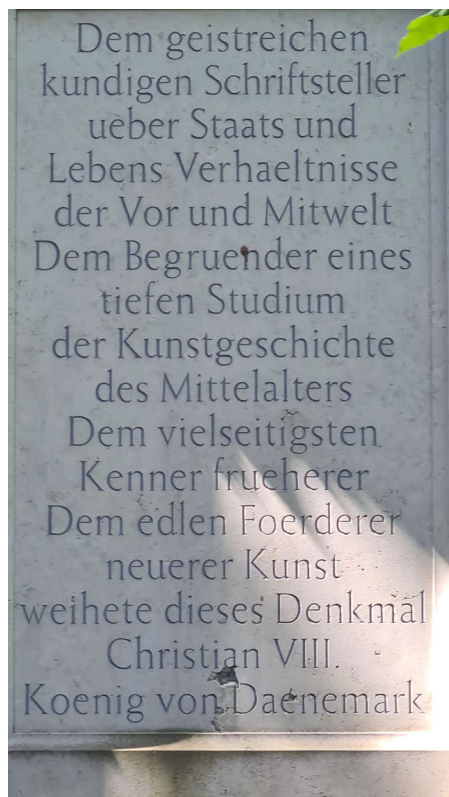
Die Bedeutung des Grabmals resultiert nicht allein aus seiner künstlerischen Gestaltung, sondern auch aus der inhaltlichen Dimension der rekonstruierten Inschrift auf der Hauptplatte, die die monumentalen Maße 148 x 82 cm einnimmt. Sie lautet:

*Dem geistreichen kundigen Schriftsteller über Staats- und Lebensverhältnisse der Vor- und Mitwelt, dem Begründer eines tiefen Studium der Kunstgeschichte des Mittelalters, dem vielseitigsten Kenner früherer, dem edlen Förderer neuerer Kunst weihte dieses Denkmal Christian VIII. König von Dänemark*²⁶ (Abb. 8)

24 Vgl. NERDINGER/OECHSLIN (Hg.), Gottfried Semper (wie Anm. 9), S. 232f. (Heidrun Laudel).

25 Vgl. GISELA MOELLER, »Solange Steine reden können.« Zur Formsynthese von Antike und Renaissance bei Gottfried Sempers Bauten der Dresdner Jahre, in: Karge (Hg.), Gottfried Semper (wie Anm. 21), S. 161–174.

26 Der komplett in Versalschrift gehaltene Text der Vorlage ist hier gemäß dem Modell der unteren Inschriftplatte in Groß- und Kleinbuchstaben übertragen und der besseren Lesbarkeit halber als Fließtext wiedergegeben. Zur Problematik der Umlaute, die hier eingesetzt sind, siehe oben Anm. 17.



*Abb. 8: Grabmal Carl Friedrich von Rumohr,
obere Inschriftplatte, rekonstruiert 2010*

2. Die Stiftung des Grabmals durch Christian VIII. und die dänischen Verbindungen von Rumohrs

Angesichts der Spannungen zwischen dem Königreich Dänemark und dem Deutschen Bund, die sich 1846 bereits anbahnten und 1848 bis 1851 im Schleswig-Holsteinischen Krieg gewaltsam entluden, muss die Memorialstiftung des dänischen Königs für einen deutschen Gelehrten als bemerkenswerter Vorgang gewichtet werden – in der Tat vertritt Carl Friedrich von Rumohr in eindrucksvoller Weise den für das Europa nach dem Wiener Kongress durchaus charakteristischen Typus des kosmopolitisch ausgerichteten Freigeistes, der in der Epoche des Nationalismus zunehmend unmodern zu werden begann.

Hier kommt zugleich von Rumohrs spezifische Verbindung mit dem dänischen Hof und der dänischen Kultur zum Tragen. Bis zum Umzug nach Lübeck kurz vor seinem Tod war sein Stammwohnsitz Rothenhausen, das Familiengut der Rumohrs im Herzogtum Lauenburg nahe der holsteinischen Grenze. Damit gehörte der Freiherr seit 1815 als Staatsbürger dem dänischen Gesamtstaat an, der mit den Herzogtümern Holstein und Lauenburg in das Territorium des Deutschen Bundes hineinragte. Bevor die damit verbundenen gegenseitigen Gebietsansprüche ab den 1840er Jahren zu wachsenden Konflikten führten, hatte sich im 18. und frühen 19. Jahrhundert eine dänisch-deutsche Mischkultur gebildet, die zahlreichen deutschsprachigen Adligen und Beamten Karrieren in Dänemark eröffnete und die dänische Intellektuelle im deutschen Kulturleben heimisch werden ließ.²⁷ So fügen sich auch von Rumohrs häufige Aufenthalte in Dresden in die dänische Reisekultur jener Zeit ein, wofür etwa Hans Christian Andersens Bericht einer Reise im Sommer 1831 ein schönes Beispiel liefert.²⁸

Von Rumohr knüpfte schon früh freundschaftliche Beziehungen zum Kronprinzen Christian Frederik (Abb. 9), der 1839 als Christian VIII. den dänischen Thron bestieg,²⁹ und zu dessen zweiter Frau Caroline Amalie von Holstein-Sonderburg-Augustenburg, der er 1827 sein Hauptwerk »Italienische Forschungen« widmete. Im Dezember 1819 hatte er beiden als Reiseführer in Rom und Florenz gedient³⁰ und war auch in den folgenden Jahren häufig beim Kronprinzen zu Gast; 1834 wurde er zum Königlich-kammerherrn ernannt. Diese persönliche Verbindung blieb auch nach der Thronbesteigung Christians VIII. bestehen und führte letztlich zu der Stiftung des Grabmals in Dresden durch den dänischen Monarchen.

27 Vgl. hierzu vertiefend STEEN BO FRANDSEN, Dänemark – der kleine Nachbar im Norden. Aspekte der deutsch-dänischen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert, Darmstadt 1994, S. 1–55.

28 HANS CHRISTIAN ANDERSEN, Reiseschatten von einem Ausfluge nach dem Harz, der sächsischen Schweiz im Sommer 1831 (Gesammelte Werke 17), Leipzig 1847.

29 Vgl. ROAR SKOVMAND/VAGN DYBDAHL/ERIK RASMUSSEN, Geschichte Dänemarks 1830–1939. Die Auseinandersetzungen um nationale Einheit, demokratische Freiheit und soziale Gleichheit, Neumünster 1973, S. 77–83.

30 In seinen Reisememoiren hat von Rumohr seinen Begegnungen mit dem Prinzen und der Prinzessin ein ganzes Kapitel gewidmet, das charakteristischerweise unter der Überschrift *Landsmannschaftliches* steht; CARL FRIEDRICH VON RUMOHR, Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen, Leipzig 1832 (RSW 12), S. 226–233.



Abb. 9: Louis Aumont, Porträt Christian VIII. von Dänemark als Kronprinz, Öl auf Leinwand, 1831, Amalienborg Museum, Kopenhagen

Eine zunehmend wichtige Rolle spielte von Rumohr im dänischen Kunst- und Museumswesen: Als Ehrenmitglied der Königlichen Kunstakademie engagierte er sich in den Jahren 1834/35 bei der Neuordnung der Kupferstichsammlung in Kopenhagen und gab zusammen mit Just Mathias Thiele deren Geschichte mit einer Auflistung der darin verwahrten Grafiken heraus.³¹ Diese geschichtliche Verbindung dürfte den Anstoß dafür gegeben haben, dass das Statens Museum for Kunst im Jahr 1887 den oben beschriebenen frühesten Entwurf Gottfried Sempers für das Dresdner Grabmal von Rumohrs erwarb – bemerkenswert in einer Zeit, die nach dem Deutsch-Dänischen Krieg von 1864 von Abkehr und Misstrauen geprägt war.

31 CARL FRIEDRICH VON RUMOHR/JUST MATHIAS THIELE, Geschichte der königlichen Kupferstichsammlung zu Copenhagen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst und Ergänzung der Werke von Bartsch und Bruilott, Leipzig 1835 (RSW 5, S. 7–114).

Unabhängig von der jeweiligen Staatsbürgerschaft trat der Freiherr mit verschiedenen zeitgenössischen Künstlern in Hamburg, Lübeck, Schleswig-Holstein und Dänemark in Verbindung und förderte die realistische Wiedergabe heimischer Szenerien (Abb. 10); er selbst fertigte eine Vielzahl von Landschaftszeichnungen des norddeutschen Tieflandes, von Bergregionen (Abb. 11) und der italienischen Natur an. In Kopenhagen stand er geradezu in Konkurrenz mit Christian Wilhelm Eckersberg um die Betreuung begabter Jungkünstler, wie Anton Melbye.³² Selbst Gottfried Semper, der von Rumohr 1833 in Italien kennengelernt hatte, steht im weiteren Sinn in diesem Kontext, denn er sah das zum dänischen Gesamtstaat gehörende Altona, das zu seiner Zeit noch nicht mit Hamburg vereinigt war, als seine Heimatstadt an.³³ Die landsmannschaftliche Verbundenheit der ›Deutsch-Dänen‹ dürfte mit dazu beigetragen haben, dass Semper stets mit größtem Respekt von von Rumohr sprach und sich von seinen frühen Dresdner Vorlesungen bis zur Gestaltungstheorie in seinem Hauptwerk »Der Stil« (1860) ganz wesentlich an von Rumohrs Kunsttheorie orientierte, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.³⁴

32 Vgl. vertiefend hierzu REGINE GERHARDT, Ideen und Theorie – Rumohr und die jungen Künstler Adolph Vollmer und Anton Melbye, in: Bastek/von Müller (Hg.), Kunst, Küche und Kalkül (wie Anm. 1), S. 152–155.

33 Zur Begegnung in Italien vgl. MALLGRAVE, Gottfried Semper (wie Anm. 21), S. 160.

34 Vgl. weiterführend dazu ebd., S. 159–166; außerdem SUSANNE LUTTMANN, Von der Methodik des Erfindens – Gottfried Sempers »Vergleichende Baulehre«, in: Karge (Hg.), Gottfried Semper (wie Anm. 21), S. 221–236, hier S. 223.



Abb. 10: Adolph Vollmer, *Reiherstieg Schiffswerft in Hamburg*, getönte Federzeichnung, 1840, Hamburger Kunsthalle



Abb. 11: Carl Friedrich von Rumohr, *Gebirgslandschaft*, Federzeichnung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett (Inventarnr. C 1937–240r)

3. Von Rumohrs Stellung und Wirkung als Kunsthistoriker im 19. Jahrhundert

Die Worte der rekonstruierten Inschrift auf der Hauptplatte des Grabmals resümieren treffend die Leistungen des Verstorbenen auf verschiedensten Gebieten: die Schriften *über Staats- und Lebensverhältnisse der Vor- und Mitwelt* stehen in erster Linie für die Studien zur Agrargeschichte und zum Bewässerungswesen in Norditalien, denen sich von Rumohr in seinen letzten Lebensjahren zugewandt hatte – vielleicht war damit auch der »Geist der Kochkunst« gemeint, der seinen Autor mehr als andere Publikationen in weiten Kreisen bekannt gemacht hatte. Den Kern seiner Bemühungen bildete jedoch zeitlebens die Beschäftigung mit der Kunst, deren Bedeutung die Inschrift hervorhebt, indem sie sowohl auf die Kennerschaft historischer Kunst als auch auf die Förderung zeitgenössischer Künstler verweist: *dem vielseitigsten Kenner früherer, dem edlen Förderer neuerer Kunst*. So wurde auch von Rumohrs Förderung zeitgenössischer Künstler auf seinem Grabmonument verewigt – über den erwähnten dänisch-norddeutschen Raum hinaus hatte der Freiherr systematisch junge Landschaftsmaler, wie Franz Horny und Friedrich Nerly, unterstützt, die in Abkehr von den klassizistischen oder nazarenischen Kunstidealen neue Wege des empirischen Naturstudiums eingeschlagen und diese auch in zahlreichen Italiensichten umgesetzt hatten.³⁵

Im Zentrum der Inschrift wird Carl Friedrich von Rumohr als *Begründer eines tiefen Studiums der Kunstgeschichte des Mittelalters* geehrt – auch die heutige Wissenschaftsgeschichte sieht die bedeutendste Leistung des Gelehrten in der Schaffung einer quellenkritischen Grundlage zur Erforschung der mittelalterlichen Kunst Italiens, vor allem in den drei zwischen 1827 und 1831 publizierten Bänden der »Italienischen Forschungen«.³⁶ Als wissenschaftliche Disziplin war die Kunstgeschichte zu jener Zeit eine neue Erscheinung, die – im Unterschied zur Klassischen Archäologie – an den Universitäten noch nicht Fuß gefasst hatte, und dies galt auch noch im

35 Dies ist inzwischen in verschiedenen Ausstellungen thematisiert worden, vgl. etwa THOMAS GÄDEKE (Bearb.), Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr, Ausstellungskatalog Kloster Cismar/Mainz 1991, Neumünster 1991; BASTEK/VON MÜLLER (Hg.), Kunst, Küche und Kalkül (wie Anm. 1); sowie jüngst CLAUDIA DENK/KAI UWE SCHIERZ/THOMAS VON TASCHITZKI (Hgg.), Friedrich Nerly – von Erfurt in die Welt. Die Gemälde und Ölstudien des Nerly-Bestandes im Angermuseum Erfurt, Ausstellungskatalog Erfurt 2024/25, Berlin 2024, insb. S. 105–121.

36 CARL FRIEDRICH VON RUMOHR, Italienische Forschungen, 3 Bde., Berlin/Stettin 1827–1831 (RSW 2–4). Der methodische Aspekt wird etwa hervorgehoben von GABRIELE BICKENDORF, Visualität und Narrativität. Rumohrs »Italienische Forschungen« in einem methodischen Spannungsfeld, in: Margit Kern u.a. (Hg.), Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch, München/Berlin 2004, S. 362–375. Als besonders wichtig gilt in dieser Hinsicht der Austausch mit dem Althistoriker Barthold Georg Niebuhr.

Jahr der Stiftung des Grabmals 1846. Dennoch waren gerade die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in denen die ersten großen kunsthistorischen Handbücher Franz Kuglers und Karl Schnaases erschienen und in denen die Kunstgeschichte durch einen Artikel Jacob Burckhardts erstmals im Brockhaus Konversationslexikon verankert wurde,³⁷ entscheidend für die Ausformung der jungen Disziplin, die in den folgenden Jahrzehnten zu einer der führenden Geisteswissenschaften aufsteigen sollte. In dieser Situation eines intellektuellen Aufbruchs entstand das Grabmal für einen Begründer der neuen Wissenschaft, und es sei die Vermutung geäußert, dass der Begriff ›Kunstgeschichte‹ hier zum ersten Mal überhaupt in einer monumentalen Inschrift genannt worden ist.

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass die hier angedeutete Aufstiegs- geschichte der jungen Disziplin Kunstgeschichte bereits kurz nach dem Tod des Freiherrn in besonderem Maße mit dessen Persönlichkeit (Abb. 12) verbunden wurde: Zwar erfuhren einige Jahrzehnte später auch Karl Schnaase und Franz Kugler durch die Aufstellung von Büsten am Neuen Museum in Berlin eine bemerkenswerte Würdigung,³⁸ doch stellt die doppelte Ehrung von Rumohrs in Form einer königlichen Sepulkralstiftung und einer bereits ein Jahr nach dem Tod veröffentlichten Biografie des Kunsthistorikers in ihrer Zeit einen singulären Vorgang dar.

37 FRANZ KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842; KARL (CARL) SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste*, 7 Bde., Düsseldorf 1843–1864; JACOB BURCKHARDT, Artikel: Kunstgeschichte, in: *Brockhaus Conversations-Lexikon*, Bd. 8, Leipzig 1845, S. 435f. Vgl. HENRIK KARGE, Franz Kugler und Karl Schnaase – zwei Projekte zur Etablierung der »Allgemeinen Kunstgeschichte«, in: *Espagne/Savoy/Trautmann-Waller* (Hg.), Franz Theodor Kugler (wie Anm. 2), S. 83–104; außerdem in Vorbereitung: HENRIK KARGE, *Die Genese der modernen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. Karl Schnaase – Franz Kugler – Jacob Burckhardt*.

38 Aufgestellt um 1870–1875, vgl. KARGE, Franz Kugler und Karl Schnaase (wie Anm. 37), S. 101–104 mit Abb. 2–3.



Abb. 12: Carl Christian Vogel von Vogelstein, Porträt Carl Friedrich von Rumohr, Kreidezeichnung, 1828, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett (Inventarnr. C 3364)

Die von dem Dresdner Archäologen und Kunsthistoriker Heinrich Wilhelm Schulz (Abb. 13) verfasste Biografie verbirgt, wie in dem eingangs angeführten Zitat deutlich wird, keineswegs die Schattenseiten der Persönlichkeit von Rumohrs, vor allem seinen wenig souveränen Umgang mit wissenschaftlicher Kritik, und zeichnet gerade auf diese Weise ein sympathisch-lebensvolles Porträt des Verstorbenen.³⁹ Dennoch hat es der Biograf verstanden, die prägnant zusammengefassten Forschungsleistungen von Rumohrs ins Zentrum seines Buchs zu stellen und die Rezeption des sehr heterogenen Werks damit zu befördern. Schulz selbst sah es als seine Aufgabe an, die Arbeit von Rumohrs fortzusetzen und die Erforschung der mittelalterlichen Kunst Italiens über Latium hinaus nach Süden voranzutreiben. Sein posthum im Jahr 1860 publiziertes mehrbändiges Werk über die »Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien« hat in der Verbindung ausführlicher Quellendokumentationen mit präzisen grafischen Aufnahmen einer Vielzahl von

39 SCHULZ, Karl Friedrich von Rumohr (wie Anm. 4).

süditalienischen Kirchen und Profanbauten Maßstäbe gesetzt (Abb. 14)⁴⁰ – die Publikationen des Freiherrn waren dagegen nahezu ungebildet gewesen. Deutlich wird hier der Ausgang von von Rumohrs Methodik der Quelleninterpretation, aber auch der mit dem Zeitabstand von dreißig Jahren gewonnene Zuwachs an Systematik, Klarheit der Darstellung und allgemeinen kunsthistorischen Kenntnissen.



Abb. 13: Porträt Heinrich Wilhelm Schulz, in: ders., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlasbd., Dresden 1860, Frontispiz



Abb. 14: Fassade der Kathedrale von Troia in Apulien, in: Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlasbd., Dresden 1860, Taf. XXXII-XXXIII

Angesichts der Vielzahl an Berufungen auf das Vorbild von Rumohrs in späteren kunsthistorischen Werken erstaunt es, wie selten dessen Schriften zur Geschichte der bildenden Künste und Architektur analysiert worden sind. In nahezu allen Studien zu von Rumohr steht dessen komplexe Kunsttheorie im Zentrum, die mit subtilen Beobachtungen zum Wechselverhältnis von Kunstproduktion und Kunstbetrachtung, von künstlerischen Ideen, Naturverständnis und technischer Bewältigung von Material eine individuelle Gedankenwelt zwischen Klassizismus

40 HEINRICH WILHELM SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 4 Textbde. und 1 Atlasbd., Dresden 1860; vgl. dazu HUBERT LOCHER, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2010, S. 231, Anm. 58.

und Romantik entstehen lässt, inspiriert von der Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst.⁴¹ Diese in »Haushalt der Kunst« und »Verhältniß der Kunst zur Schönheit«, den ersten zwei Abschnitten der »Italienischen Forschungen«, konzentrierte Theorie hat eine starke Nachwirkung erfahren, wie die Schriften des Kunsthistorikers Schnaase⁴² und des Architekten Semper zeigen.

Der naheliegende Gedanke, in dieser Theorie auch den Schlüssel zur Methodik von von Rumohrs kunsthistorischen Studien zu sehen, führt jedoch in die Irre. Um es zugespitzt zu formulieren: Mit seinen grundsätzlichen Überlegungen zur Produktion und Rezeption von Grafiken und Gemälden, insbesondere zur notwendigen Auseinandersetzung der Künstler mit der Natur bewegte sich Carl Friedrich von Rumohr in der Gedankenwelt der neuzeitlichen und zeitgenössischen Kunst, und so fasste er seine berühmte Theorie am Anfang der »Italienischen Forschungen« unter dem Titel »Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen« zusammen⁴³ – seine kunsthistorischen Forschungen galten dagegen großenteils der italienischen Kunst des Mittelalters, auf welche sein Theoriegebäude kaum anwendbar war.⁴⁴

Wie aus seinen Memoiren »Drey Reisen nach Italien« (1832) eher beiläufig hervorgeht, sah von Rumohr neben der verehrten Kunst Raffaels und der besten seiner italienischen Zeitgenossen auch die Werke Paolo Veroneses und einiger holländischer Maler des 17. Jahrhunderts als Exempla gelungener Kunst an, doch wandte er sich entschieden gegen die Nachahmung solcher historischen Vorbilder.⁴⁵ Die Geschichte der Malerei und Architektur nach Raffael galt dem Gelehrten generell als

-
- 41 Als ausführliche Studie hierzu vgl. PIA MÜLLER-TAMM, Rumohrs »Haushalt der Kunst«. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethezeit, Hildesheim/Zürich/New York 1991. Die konzise Zusammenfassung der Theorie von Rumohrs liefert GÖTZ POCHAT, Carl Friedrich von Rumohrs ästhetische Theorie und kunsthistorische Praxis, in: Bastek/von Müller (Hg.), Kunst, Küche und Kalkül (wie Anm. 1), S. 225–235, hier insb. S. 228–230. Vgl. auch die kritische Analyse von REGINE PRANGE, Gegen die *eigene Welt* der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals, in: Johannes Grave/Hubert Locher/Reinhard Wegner (Hg.), Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800, Göttingen 2007, S. 183–218.
- 42 Pochat weist mit Recht darauf hin, dass Schnaase in seinem Frühwerk »Niederländische Briefe« (1834) an zentrale Vorstellungen von Rumohrs angeknüpft hat. POCHAT, Rumohrs ästhetische Theorie und kunsthistorische Praxis (wie Anm. 41), S. 232f. Auch literarisch dürften die »Drey Reisen nach Italien« von 1832 vorbildlich gewesen sein. Wichtig ist das gemeinsame Vorbild Johann Gottfried Herders.
- 43 Die Abschnitte »Haushalt der Kunst« und »Verhältniß der Kunst zur Schönheit« sind diesem Titel untergeordnet. Es ist auch darauf zu verweisen, dass von Rumohr sich in seinen theoretischen Schriften häufig mit den Positionen von Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing und Anton Raphael Mengs aus dem späteren 18. Jahrhundert auseinandersetzte.
- 44 Eigentümlicherweise ist diese klare Differenz bislang in der umfangreichen Forschungsliteratur zu von Rumohr bislang m. W. unbemerkt geblieben.
- 45 RUMOHR, Drey Reisen nach Italien (wie Anm. 30), insb. S. 45–47, 78–82.

eine des künstlerischen Verfalls, und er brandmarkte wiederholt die *Nachäffungen* *neurömischer Monstrositäten*⁴⁶ und den Eklektizismus der vergangenen Jahrhunderte⁴⁷ – eine kunsthistorische Aufarbeitung der neuzeitlichen Epochen, in denen die künstlerische Auseinandersetzung mit der Natur von zentraler Bedeutung war, hat er niemals in Angriff genommen. Einzig dem Werk Raffaels ist im Rahmen der »Italienischen Forschungen« eine ausführliche Analyse gewidmet – charakteristischerweise wird die italienische Kunst der Jahre um 1500 hier noch nicht mit dem Begriff »Renaissance« bezeichnet.⁴⁸

Von Rumohrs Forschungen konzentrieren sich auf die früheren Epochen der Kunstgeschichte, die von der Spätantike über das Mittelalter bis zur Zeit um 1500 reichen – ein zeitliches Panorama, das sich deutlich an Séroux d'Agincourts monumentalem Werk der »Histoire de l'art par les monumens« orientiert.⁴⁹ Abgesehen von einigen frühen Studien zur mittelalterlichen Architektur in Norddeutschland⁵⁰ fand die Kunstgeschichte Deutschlands, der Niederlande, Englands, Frankreichs und Spaniens keinen Platz im Forschungsspektrum von Rumohrs. In den »Italienischen Forschungen« gelang es ihm dagegen, ein relativ kohärentes Bild der mittelalterlichen Kunstentwicklung Italiens in Malerei, Skulptur und Architektur zu entwerfen,⁵¹ und allein damit legte er ein Fundament für die deutsche Kunsthistoriografie des 19. Jahrhunderts.

Ein Blick auf die ersten Jahrgänge des 1816 im Verlag Cotta gegründeten »Kunstblatts«, der führenden deutschen Kunstzeitschrift dieser Zeit, zeigt eine deutliche

46 Ebd., S. 95.

47 So etwa im »Haushalt der Kunst« als erstem Abschnitt der »Italienischen Forschungen«; RUMOHRE, *Italienische Forschungen* (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 3f. mit Anm. **. Der Vorwurf des Eklektizismus ist hier besonders auf Anton Raphael Mengs und seine Schriften gemünzt.

48 Vgl. hierzu vertiefend HENRIK KARGE, *Renaissance: mutations d'un concept et »invention« d'un style dans la première moitié du XIX^e siècle en France et en Allemagne*, in: Antonio Brucculeri/Sabine Frommel (Hg.), *Renaissance italienne et architecture au XIX^e siècle. Interprétations et restitutions*, Rom 2016, S. 35–54; DERS., *Jacob Burckhardt und die französische Interpretation der »Renaissance«. Wandlungen des Begriffs von den frühen Tessin-Studien bis zum Cicerone*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 85 (2022), S. 181–222.

49 JEAN-BAPTISTE L. G. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, 6 Bde.*, Paris 1810–1823; vgl. DANIELA MONDINI, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriografie um 1800*, Zürich 2005.

50 Es handelt sich um eine Reihe von Aufsätzen in Friedrich Schlegels Zeitschrift »Deutsches Museum« (1813), die den Ursprüngen der gotischen Architektur und der mittelalterlichen Kunst in Lübeck und Umgebung gewidmet ist; Reprints in: RSW 1, S. 69–192; kommentierte Edition: CARL FRIEDRICH VON RUMOHRE, *Kunstgeschichte des mittelalterlichen Lübeck* (Einige Nachrichten von Alterthümern des transalbingischen Sachsens), Wien 1813, hg. v. Iris Wennerholm, Heidelberg 2011.

51 Dies betont LOCHER, *Kunstgeschichte* (wie Anm. 40), S. 227–235.

Orientierung am klassischen Kunstkanon mit vielen archäologischen Studien zur klassischen Antike und Beiträgen zur italienischen Kunst der Zeit um 1500.⁵² Ab der Übernahme der Hauptredaktion durch Ludwig Schorn im Jahr 1820 finden sich dann mehr und mehr Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters, häufig fokussiert auf die neu entdeckte gotische Architektur in Deutschland. Für den mit Schorn befreundeten von Rumohr bot sich die Gelegenheit, seine aktuellen Studien zur mittelalterlichen Kunst in Italien ab 1820 in einer Reihe von Kunstblatt-Artikeln (Abb. 15–16) einem breiten Publikum zu vermitteln⁵³ – aus diesen Studien erwuchsen später die »Italienischen Forschungen«.



*Coloforus: Aufsatz an der Vorderseite des Doms zu Spoleto, vom Meister Solsterno i. J. 1207.
Nachbildung des Vorigen.*

Abb. 15: Mosaik des thronenden Christus mit Maria und Johannes Ev. von Meister Solsterno an der Fassade des Doms von Spoleto, 1207, Stichbeilage zu Kunstblatt 2, 1821, Nr. 9 (Carl Friedrich von Rumohr, Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey)



Abb. 16: Mosaik des thronenden Christus mit Maria und Johannes Ev. von Meister Solsterno an der Fassade des Doms von Spoleto, 1207, heutiger Zustand

52 Vgl. dazu näher HENRIK KARGE, Das Kunstblatt Ludwig Schorns als Forum der frühen deutschen Kunstgeschichtsschreibung, in: Christian Drude/Hubertus Kohle (Hg.), 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik, 1780–1980, München/Berlin 2003, S. 44–56, hier S. 49.

53 Zusammenge stellt in RSW 15, S. 72–195.

historiografischen Tradition von Vasari bis zu Passavant, die den Florentiner Maler als überragende Künstlerpersönlichkeit in der Frühzeit der italienischen Kunst kanonisiert hatte. Durchaus irritierend wirkt dabei die Tatsache, dass von Rumohr die Wandmalereien der Arenakapelle in Padua so gut wie unberücksichtigt gelassen hat. Offenbar war es die abstrahierende Tendenz der Figurengestaltung Giotto's, die von von Rumohrs Ideal der sorgfältigen Wiedergabe von Details widersprach – einem Ideal, das er stärker in der byzantinisch geprägten Kunst Duccio's als in derjenigen Giotto's verwirklicht fand. Insgesamt entsteht der Eindruck einer Forschungsarbeit mit Pioniercharakter, die im Vergleich zu späteren Studien noch eine relativ enge und einseitige Perspektive erkennen lässt. Besonders deutlich ist dies auf dem Feld der Architekturgeschichte, dem die letzten Kapitel der »Italienischen Forschungen« gewidmet sind.⁵⁹

59 In den Kapiteln »Ueber den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters« behandelt der Autor die italienische Architektur von der Spätantike bis zum 13. Jahrhundert und widmet sich intensiv den Denkmälern der Ostgoten- und Langobardenzeit sowie der Baukunst des Byzantinischen Reiches; RUMOHR, Italienische Forschungen (wie Anm. 36), Bd. 3, S. 155–228. Dabei ist der noch sehr spärliche Kenntnisstand der Jahre um 1830 nicht zu übersehen, allerdings findet sich hier auch eine frühe Kritik an der Verwendung des damals gängigen Begriffs »byzantinisch« für die vorgotische Architektur in Europa, für die sich bald der Begriff »romanisch« durchsetzen sollte.

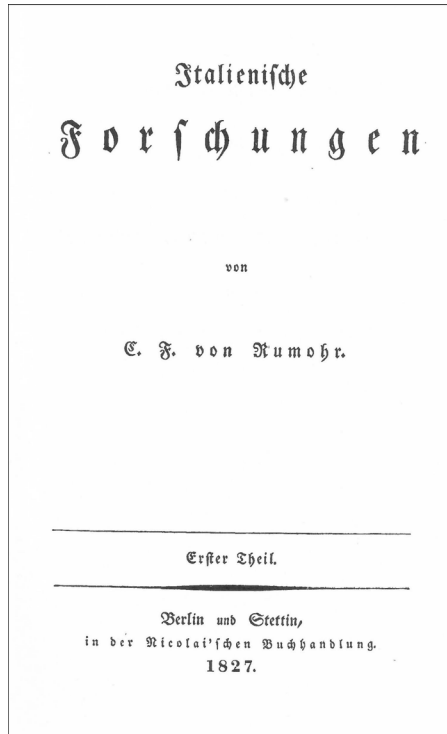


Abb. 17: Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Bd. 1, Berlin / Stettin 1827, Titelblatt

Dennoch standen von Rumohrs Publikationen schon früh modellhaft für die Konstituierung einer neuen Disziplin und wirkten in diesem Sinn nach außen. Für Hegel war von Rumohr die maßgebliche Autorität in kunsthistorischen Fragen,⁶⁰ und Wilhelm von Humboldt schrieb dem Freiherrn nach Lektüre der ersten zwei

60 Bei der Behandlung der italienischen Malerei in seinen Berliner Ästhetik-Vorlesungen be-
rief sich Hegel mehrfach auf von Rumohr, der als »ein gewichtiger Kenner dieser früheren
Epochen« bezeichnet wird; GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhe-
tik*, Bd. III (Werke 15), Frankfurt a.M. 1970, S. 115–122, das Zitat S. 115; DERS., *Vorlesungen
zur Ästhetik*. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829), hg. v. Alain Patrick Olivier/
Annemarie Gethmann-Siefert, Paderborn 2017, S. 37; vgl. KLAUS VIEWEG, *Hegel. Der Philo-
soph der Freiheit. Biographie*, München 2019, S. 555; sowie jetzt auch allg. DERS., *Hegels Äs-
thetik der Malerei. Die niederländische Landschafts- und Genremalerei des 17. Jahrhunderts*,
Hamburg 2025.

Bände der »Italienischen Forschungen« 1829: Ew. Hochwohlgebornen Forschungen müssen Epoche in der Behandlung der Kunstgeschichte machen.⁶¹

So verwundert es nicht, dass auf das Hauptwerk von Rumohrs bald schon ähnlich zugeschnittene Studien folgten. Bereits 1835 publizierte der ebenfalls mit dem Nazarenerkreis verbundene Münchner Kunstgelehrte Ernst Förster seine »Beiträge zur neuern Kunstgeschichte« mit dem Fokus auf die italienische Malerei des 13. bis 15. Jahrhunderts und betonte bereits im Vorwort, er habe sich häufig auf die »italienischen Forschungen des Herrn v. Rumohr« bezogen, als auf das neueste Werk, in welchem ein großer Schatz kritisch gesammelter Kunstkenntnisse niedergelegt ist. In vielen Stücken weicht meine Ansicht sehr entschieden von der dieses geehrten Kunstforschers ab; dies hindert mich aber nicht, den schon früher einmal öffentlich ausgesprochenen Dank gegen ihn, als denjenigen zu wiederholen, der mir zuerst den Weg besonnener Forschung gezeigt.⁶²

Während von Rumohr seinen Wunsch, eine umfassendere Kunstgeschichte zu schreiben, während seiner Quellenstudien in Italien um 1819 aufgegeben hatte,⁶³ wurde dieses Ziel in den Jahren um 1840 von einer jüngeren Generation von Kunsthistorikern mit größerer Entschiedenheit verfolgt. Franz Kugler in Berlin legte 1842 mit dem »Handbuch der Kunstgeschichte« eine erste global konzipierte Überblicksdarstellung der Entwicklung aller Kunstgattungen von den frühen Kulturen bis zur Gegenwart vor. Bereits 1837 hatte er ein zweibändiges »Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit« publiziert, dessen erster Band vollständig der Malereientwicklung in Italien gewidmet ist. Von Rumohrs Forschungen bilden das wichtigste Fundament für die Darstellung der mittelalterlichen Malerei bis hin zu Raffael, aber Kugler bezieht auch die jüngeren Entwicklungen ab dem 16. Jahrhundert in sein Handbuch ein, das mit Referenzen in Fußnoten und einer ausführlichen Bibliografie eine über das Vorbild hinausgehende Professionalität ausstrahlt.

Mehr noch beschäftigte von Rumohr in seinen letzten Lebensjahren das Erscheinen von Passavants gründlich ausgearbeiteter Monografie über Raffael und des umfassenden Quellenwerks »Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV.XV.XVI« des aus Schleswig-Holstein stammenden Johannes Gaye.⁶⁴ Bewusst schildert der Biograf Schulz den Eindruck dieser neuen Werke unmittelbar vor dem Tod des Gelehrten:

61 Brief vom 06.09.1829; WILHELM VON HUMBOLDT, Werke in fünf Bänden, hg. v. Andreas Flitner/Klaus Giel, Bd. 5, Darmstadt 1981, S. 273–277, hier S. 276; vgl. LOCHER, Kunstgeschichte (wie Anm. 40), S. 232f.

62 ERNST FÖRSTER, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, Leipzig 1835, S. XIIIff.; vgl. BETTHAUSEN/FEIST/FORK, Metzler Kunsthistoriker Lexikon (wie Anm. 6), S. 92–94.

63 So SCHULZ, Karl Friedrich von Rumohr (wie Anm. 4), S. 23.

64 JOHANN DAVID PASSAVANT, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839; JOHANNES GAYE, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV.XV.XVI, con fac-simile, 3 Bde., Florenz 1839–1840; vgl. BETTHAUSEN/FEIST/FORK, Metzler Kunsthistoriker Lexikon (wie Anm. 6), S. 300f.

*Das Erscheinen mehrerer für die Kunstgeschichte des italienischen Mittelalters bedeutenden Schriften, worin wie in Passavant's umfassendem Werke über Rafael viele Annahmen Rumohr's mit Grund widerlegt waren, oder wie in Gaye's inhaltsreichem »Carteggio d'artisti« Rumohr's Verdienst als Begründer einer richtigen Betrachtungsweise und gründlichen Forschung nicht genug anerkannt wurde, erregte seine Eifersucht und beleidigte seinen Stolz.*⁶⁵

Das Dresdner Grabmal ist in fein abgewogenen Worten dem Begründer eines tiefen Studium [sic!] der Kunstgeschichte des Mittelalters, dem vielseitigsten Kennerfrüherer, dem edlen Förderer neuerer Kunst gewidmet. So wurde Carl Friedrich von Rumohr nach seinem Tod in außergewöhnlicher Weise geehrt und übertraf damit alle jüngeren Fachkollegen. Dennoch stimmt es nachdenklich, dass er in den letzten Jahren vor seinem Tod die stürmische Entwicklung der Disziplin, die er wesentlich mitbegründet hatte, in erster Linie leidend erlebte.

In von Rumohrs Todesjahr 1843 begann Karl Schnaase das monumentale Werk der »Geschichte der bildenden Künste«, das er in sieben Bänden bis zum Spätmittelalter fortführte.⁶⁶ Im letzten Band von 1864 ist die Kunst des italienischen Mittelalters derart kenntnisreich und vielschichtig dargestellt, dass die Entfaltung des Faches Kunstgeschichte über die mittleren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts schlagartig deutlich wird. Selbst in diesem über drei Jahrzehnte nach den »Italienischen Forschungen« erschienenen Werk verweist Schnaase noch darauf, dass mit von Rumohr (und Gaye) eine neue Ära in der Behandlung der Kunstgeschichte datiere und dass dies auch von italienischen Autoren eingestanden werde.⁶⁷ Andererseits vermerkt der Autor auch gravierende Defizite in den Darstellungen von Rumohrs, etwa was dessen abwertende wunderliche Ansicht über Giotto anbelange. Neben dem Widerspruchsgeist gegenüber der Verehrung Giottos in nazarenischen Malerkreisen sieht er einen Grund darin, dass er, ein so feiner Kunstkenner und Kritiker er war, entschieden mehr Sinn für die sorgfältige Ausführung von Tafelgemälden, als für Wandmalereien hatte und daher Giottos Hauptwerk der wundervollen Gemälde in der Arenakapelle zu Padua unbeachtet ließ.⁶⁸ Es ist festzuhalten, dass sich in Schnaases Werk noch eine respektvolle Auseinandersetzung mit den wissenschaftlichen Thesen von Rumohrs findet, während diese in den neueren Schriften zur Bedeutung des norddeutschen Gelehrten fast vollständig ausgeblendet sind – die Heroisierung von Rumohrs als Begründer der historisch-kritischen Methode der Kunstgeschichte hat den Blick auf seine kunsthistorischen Schriften weitgehend versperrt.

65 SCHULZ, Carl Friedrich von Rumohr (wie Anm. 4), S. 77.

66 SCHNAASE, Geschichte der bildenden Künste (wie Anm. 37). Der posthum 1879 erschienene achte Band behandelt die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts.

67 Ebd., Bd. 7: Das Mittelalter Italien's und die Grenzgebiete der abendländischen Kunst, Düsseldorf 1864, S. 268 mit Anm. *.

68 Ebd., Bd. 7, S. 385f. mit Anm. *.

4. Kulinarik und Kunstgeschichte

Ein letzter Gedanke mag zur Kulinarik zurückführen, die im Zentrum des vorliegenden Bandes steht. Carl Friedrich von Rumohr verfasste den »Geist der Kochkunst« unmittelbar nach dem langjährigen Aufenthalt in Italien (1816–1821), der in erster Linie der Erforschung der Schriftquellen zur Kunst des Mittelalters gewidmet war. So spricht allein schon die biografische Konstellation für Zusammenhänge zwischen seinen kunsthistorischen Überlegungen und seinen kulinarischen Ideen, und so konnte Andreas Rutz in seinem einführenden Beitrag daraufhinweisen, dass im ersten Kapitel des »Geists der Kochkunst« die Begriffe des »strengen«, »anmutigen« und »gleißenden Stils« in der Tradition Winckelmanns Anwendung gefunden haben.⁶⁹ Umgekehrt erweist sich von Rumohrs Hochachtung der Kochkunst auch darin, dass er für die kunsttheoretische Grundlegung der »Italienischen Forschungen« den Titel »Haushalt der Kunst« wählte.

Eine wichtige Stelle in der Rumohr-Biografie von Heinrich Wilhelm Schulz bezieht sich auf die Forschungspraxis des Gelehrten in Italien um 1819:

Rumohr überzeugte sich schon durch seine Untersuchungen in Siena und Florenz, daß es seine Kräfte übersteigen würde, wenn er es allein unternehmen wollte, die italienische Kunstgeschichte in allen ihren Schulverzweigungen aus urkundlichen Quellen zu berichtigen, eine Arbeit, welche den gemeinschaftlichen Fleiß mehrer Deutschen, die gegenseitig ihrer Gewissenhaftigkeit und ihres Urtheils sicher wären, erfordern dürfte. Rumohr gab daher den Plan einer zusammenhängenden Kunstgeschichte auf.⁷⁰

Wie sehr der Freiherr in großen Zusammenhängen dachte, geht aus dem Wunsch hervor, eine umfassende Kunstgeschichte zumindest Italiens zu verfassen, und für diese war sicher auch eine kunsttheoretische Grundlegung vorgesehen, wie er sie 1827 den »Italienischen Forschungen« voranstellte. Die schiere Masse und Komplexität der zu bearbeitenden Artefakte und der damit verbundenen historischen Quellen brachte den Autor jedoch zu der Einsicht, dass dieser große Plan gemäß seinen eigenen Ansprüchen nicht realisierbar war. Er wurde auch mit den »Italienischen Forschungen« nicht eingelöst, wenngleich diese eine beeindruckende Verknüpfung von theoretischen Reflexionen und historischen Darlegungen bedeuteten.

Die große Synthese gelang von Rumohr hingegen auf einem Feld, das er aus Leidenschaft neben seiner zentralen Forschungstätigkeit betrieb und das trotz vieler empirischer Beobachtungen und historischer Prozesse eine deutlich geringere

69 CARL FRIEDRICH VON RUMOHR, Geist der Kochkunst, Stuttgart/Tübingen 1822 (RSW 8), 1. Kapitel: Begriff der Kochkunst, S. 19–21. Vgl. den Beitrag von ANDREAS RUTZ im vorliegenden Band.

70 SCHULZ, Karl Friedrich von Rumohr (wie Anm. 4), S. 23.

Komplexität aufwies als das der Kunstgeschichte: eben dem der Kulinarik. Von Rumohr fügte sich noch in Italien in die Notwendigkeit, seine neuen kunsthistorischen Erkenntnisse in einer Folge von einzelnen Studien zu publizieren (1820 und 1821 im »Kunstblatt«), und 1822, gleich nach der Wiederkehr in Deutschland, verfasste er in kurzer Zeit mit dem »Geist der Kochkunst« sein letztlich dauerhaftestes Werk – ein Äquivalent dessen, was als Synthese von Kunsttheorie und Kunstgeschichte seine Kräfte und die Möglichkeiten seiner Zeit überstieg.

Bildnachweise

Abb. 1: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Abb. 2–3, 5–8, 13–15, 17: Henrik Karge

Abb. 4, 9–10, 16: Wikimedia Commons

Abb. 11–12: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

