

nur zur Hälfte gefüllt wurden – deren Leerstellen werden nun von der nachgerückten deutschen Übersetzung gefüllt und Palladios Prinzip einer Bild-Text-Anthologie beibehalten.

Text und Bild korrespondieren auf je einer Doppelseite miteinander. Wo Palladio ganze Seiten mit Text füllte, steht diesen entsprechend eine zweispaltig gesetzte Übersetzungsseite gegenüber. Italienisch und Deutsch bleiben damit auf derselben Doppelseite. Die Illustration mußte in solchen Fällen auf die nächste Seite rücken – nicht immer zum Nachteil. Es konnte sogar das von Palladio erstrebte Prinzip, zusammengehörige Risse ein und desselben Bauwerks einander gegenüberzustellen, im Unterschied zur Originalausgabe, erstmals hergestellt werden. Wie sinnvoll es erscheint, den Band im Originalformat nachzudrucken, erweist der Maßstab eines halben Vicentiner Fuß, den Palladio wiederholt in originaler Größe »zitiert«, da in ihm alle Bauten vermessen sind. Eben dieser Maßstab ist in der Ausgabe von Beyer und Schütte entsprechend verkleinert, bei Lücke dagegen originalgroß (S. 122f., 214f.). Eben dieses Maß eines halben Vicentiner Fußes ist für das Layout von Palladios Buch wichtig geworden; es entspricht der Breite des Rahmens des Satzspiegels, während dessen Höhe einem dreiviertel Vicentiner Fuß entspricht. Der Höhe des Satzspiegels entsprechend ist auf Seite 50 (Originalausgabe I, 15) eine Säule mit

korinthischem Kapitell eingefügt. Einprägsamer hätte die Typographie des Buchs mit dem Gegenstand der Baukunst wohl kaum verknüpft werden können. Die Paginierung, bei Palladio mit jedem der Bücher neu beginnend, läuft konsequent bis 456 durch. Ein Glossar, eine Bibliographie und ein Register erleichtern die Benutzung. – Auf Seite 285 muß es statt »Santa Maria Maggiore« heißen: »San Giorgio Maggiore«.

Lücke fühlt sich mit seinem dem Original verpflichteten Konzept dem »fundamental didaktischen Gestus« verpflichtet, dem Palladio den Weg gewiesen hatte. Gerade in einer Zeit, die verstärkt auch Quellschriften auf digitalem Weg verfügbar macht, ist zu betonen, daß diese formale und inhaltliche Qualität – PDF hin oder her – nur im Medium des Buches wahrzunehmen ist. Schon deshalb ist Lückes neue Ausgabe der *Quattro libri* außerordentlich zu begrüßen und als wissenschaftlich verlässliches Quellenwerk – auch in Anbetracht des moderaten Preises – sehr zu empfehlen. Beide hier vorgestellten Bände werden dafür sorgen, daß der Palladianismus auch weiterhin aktuell bleiben wird.

Hans-Christoph Dittscheid

ROLAND KANZ

## Giovanni Battista Casanova (1730-1795). Eine Künstlerkarriere in Rom und Dresden

*Phantasos. Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Bd. 7. München, Wilhelm Fink Verlag 2008. 227 S., 37 Abb., ISBN 978-3-7705-4459-2, €19,90*

## Giovanni Battista Casanova, Theorie der Malerei

*Hrsg. von ROLAND KANZ unter Mitarbeit von DORIS LEHMANN. Phantasos. Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden. München, Wilhelm Fink Verlag 2008. 968 S., ISBN 978-3-7705-4421-9, €98,-*

Hätte Giovanni Battista Casanova gewußt, daß er einst als »der kleine Casanova« gehandelt werden würde, er hätte sich empört. Sein Zwist mit dem älteren und erst ob seiner Memoiren, Liebschaften und gesellschaftlichen Weltläufigkeit berühmteren Bruder Giacomo

bestand schon früh und hielt ein Leben lang an. Seitenhiebe zwischen dem Abenteurer und dem Akademiker finden sich in beider schriftlichen Hinterlassenschaften zur Genüge, nicht zuletzt im biographischen Propagandawerk des Älteren, der laut der Schilderung seiner



amourösen Eroberungen selbst vor der späteren Frau des Jüngeren, ja vor dessen unehelicher Tochter Guglielma Ruffini nicht Halt gemacht haben will. Von brüderlicher Verbundenheit konnte jedenfalls zu keiner Zeit die Rede sein. Man ging sich aus dem Weg, und die Lebensläufe beider, des ersten und dritten Kindes von sechs der als Schauspielerin »La Zanetta« genannten Mutter Giovanna Farusso (1707-76), die 1724 in Venedig den Komödianten Gaetano Casanova (1697-1733) geheiratet hatte, konnten unterschiedlicher nicht sein. Und doch sind beider Karrieren, die sich weniger in Venedig als vielmehr während des gemeinsamen Aufenthalts in Rom 1762 im Kreis von Mengs und Winckelmann kreuzen sollten, ebenso charakteristisch wie aufschlußreich für das kosmopolitische Kunstleben des 18. Jh.s, das sich über persönliche Verbindungen und höfische Beziehungen, in diesem Fall zwischen Venedig und Madrid, Dresden und Paris, Rom und Neapel, höchst fruchtbar entwickelte. Die Familie Casanova kann mit diesen beiden, aber auch mit weiteren, weniger erfolgreichen Mitgliedern für unterschiedliche Typen von Künstlercharakteren stehen, hier repräsentieren »gefährliche Liebschaften« das amourös Umtriebigke, dort passioniertes Sammeln, Deuten und Lehren der Kunst das antiquarisch-akademische Jahrhundert von Rokoko und Klassizismus, Aufklärung und Revolution. Giovanni Casanova, der im Zuge der systematischen Etablierung und Reform der staatlichen Kunstpflege unter August dem Starken von Ludwig von Hagedorn aus Rom nach Dresden an die Akademie berufen wurde und dort als Zeichner, Maler und Lehrer von deren Theorie bis an sein Lebensende tätig blieb, ist über die Kunstgeschichte Dresdens im 18. Jh. hinaus ein Paradebeispiel des letzteren und zu Unrecht weitgehend vergessen.

Diesem Vergessen jetzt nachhaltig abgeholfen zu haben, ist das Verdienst von Roland Kanz. In zwei der Genese und dem Erscheinungsbild nach zusammengehörigen Publikationen hat

er Leben und zeitgeschichtliche Stellung des zum Dresdner Maler gewordenen Venezianers ebenso konzis wie anschaulich umrissen und die seinerzeit zum Druck vorgesehenen, aber nie zu einer gültigen Verbreitung gelangten Dresdner Vorlesungen Casanovas unter deren Titel *Theorie der Malerei* ediert unter tatkräftiger Hilfe Doris Lehmanns und mit Unterstützung der Hochschule für Bildende Künste und des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden. Die ursprünglich als Einführung gedachte Biographie des Malers und die Charakteristik seiner aus Amt und Auftrag entstandenen Lehre machen eine für die Dresdner und allgemeine Kunstgeschichte facettenreiche Künstlerpersönlichkeit durch geschickte Arrondierung zum Spiegel lokaler wie internationaler Kunstverhältnisse und personalisierter Zeitgeschichte. Die angehängten Archivalien (24 Dokumente) reichen vom Berufungsbriefwechsel mit Hagedorn seit 1764 bis zu Philipp Otto Runge's Kritik an Mengs und Casanova, der mit Komposition und Regeln das Talent so vieler seiner Schüler, wenn nicht »in den besten sogar ein großes Genie ermordet hat« (Brief an Bruder Daniel vom 6. Oktober 1801). Runge selbst hatte Casanovas Lehrmethoden in seiner Dresdner Zeit nicht mehr am eigenen Leib erfahren und rechnete in ihm stellvertretend mit der Lehre der Kunstakademien des Klassizismus, mit dem Gedanken von der Lehrbarkeit der Kunst insgesamt ab, nicht anders als ein Joseph Anton Koch und Caspar David Friedrich.

War bislang die Casanova-Familienforschung an Giacomo geknüpft, innerhalb derer die Geschwister insbesondere mit Francesco und Giovanni, den Malerbrüdern, eine Rolle spielten, so hatte die Kunstgeschichte von Heinrich Kellers *Nachrichten von in Dresden lebenden Künstlern* (1788) über Moritz Wiessners Geschichte der Dresdner Kunstakademie unter Hagedorn (bis 1780) von 1864 bis zu Friedrich Noacks ausführlichem und recht genauem Eintrag im Thieme-Becker (Bd. 6, 1912) in erster Linie von der Akademiekar-



riere Giovannis gezehrt. Die umfangreiche und gründliche Festschrift zum 225jährigen Bestehen der Hochschule für Bildende Künste von 1989 widmete entsprechend Casanova und seinen Schülern Zeilen, die Wirken und Bedeutung für Dresden näher beleuchteten (S. 47ff.) Und auch Harald Marx nahm ihn jüngst in dem Katalogbuch seiner prachtvollen Abschiedsausstellung (*Wunschbilder - Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert*, 2009) entsprechend in den Blick.

In der Phalanx der Namen zwischen Hagedorn, Mengs und den Künstlern am Hofe der sächsischen Könige im 18. Jh. wie Charles Antoine Hutin, Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Anton Graff, Adam Friedrich Oeser und Johann Eleazar Zeissig gen. Schenau fehlt sein Name nicht, allein schon wegen seines Streits mit Winckelmann und seiner Beziehungen zu Mengs, denen in jüngerer Zeit neben der Dresdner Lokalforschung vor allem Steffi Roettgen gründliche Aufmerksamkeit geschenkt hat. Dennoch: wo ein greifbares Werk weitgehend fehlt, fehlte es auch bislang an monographischer Würdigung.

Casanova hat als Zeichner, Antiquar und Lehrer mehr denn als Maler Spuren hinterlassen; auch dies typisch für das Jahrhundert Winckelmanns. Sein heute am besten bekanntes, weil wiederholt abgebildetes Gemälde ist eine Darstellung von »Odysseus und Calypso« (1768), die der Hochschule für Bildende Künste Dresden gehört: sein mit Verzug fertiggestelltes Aufnahmestück, wie es nach Pariser Vorbild die neuen Akademiestatuten auch in Dresden vorsahen. Die Festschrift von 1989 spricht von ihm und anderen nach dem Terminus des Malers selbst als »historischen Inventionsstücken«, Keller (1788) gab noch eine lange Liste von Zeichnungen und Gemälden an, und Noack (1912) führt immerhin Gemälde wie seine »Allegorie auf den Tod des Mengs«, »Tod der Kleopatra«, »Theseus bei der Leiche seiner Gattin« und ein Bildnis Clemens XIII. aus Casanovas römischer Zeit auf. Lediglich eine Kopie mit dem »Prophet Jesaja« nach einem Fresko Raffaels in S. Agostino in Rom, sein erstes, nicht angenommenes Rezeptionsstück von 1764, ist im jüngsten Gesamtverzeichnis (2005) der Dresdner Gemäldegalerie gelistet. Auch von »Fresken in der Michaeliskapelle des Zisterzienserinnenklosters St. Marien bei Zittau« ist in der Festschrift die Rede.

Dem mit einem Verzeichnis Abhilfe zu schaf-

fen, ist nicht das Ziel vorliegender Biographie, die im Kapitel »Kunstschaffen« die Nachrichten diesbezüglich mit Beispielen seiner Zeichenkunst, dem Aufnahmestück und Reaktionen auf die schnellen Urteilswechsel unterliegende Allegorie auf Mengs belegt. Schon 1771 findet sich im umfangreichen Bericht Hagedorns zum Zustand der Künste in Sachsen der Satz: »Die Lehrfähigkeit des Künstlers in der Theorie und den eigentlichen academischen Unterricht übertraf die Erwartung: seine Malerei war unter derselben« (Dok. 10, S. 193). Es sind daher die Facetten und Stationen von Casanovas Leben und seine höchst abwechslungsreichen künstlerischen und gesellschaftlichen Begegnungen und Beziehungen, die dem Leser unterhaltsames Vergnügen bescherten, auch dank der lebendigen Sprache des Autors – für die Kunstgeschichte eher selten.

Mit leichter Hand führt Kanz die familiäre Ausgangssituation, die prägende römische Zwischenstation und die Dresdner Kunstverhältnisse vor. Die Karriere der Mutter hatte 1738 nach Engagements in London, St. Petersburg und wieder Venedig zu ihrer Berufung auf Lebenszeit nach Dresden geführt. Als einziges der Kinder nahm sie dorthin den 1733 vaterlos gewordenen Giovanni mit, möglicherweise Auslöser des Bruderkonflikts mit Giacomo, der wie der spätere Schlachtenmaler und »peintre du roi« in Paris, Francesco Casanova, bei den Großeltern in der Lagunenstadt verblieb. Auch Francesco legte eine beachtliche Karriere hin, die er in Wien beschloß; vor seinem mehrjährigen Aufenthalt in Dresden 1752/57 war er dem Malerbruder noch in Venedig begegnet, bevor er nach Paris aufbrach. Giovanni hingegen, der sich nach 1746 in Venedig aufgehalten und bei Piazzetta studiert haben soll, trat 1751 eine Studienreise durch Italien an und fand mit Dresdner Protektion im Mai 1752 Aufnahme im Atelier von Mengs. Nachdem er unter Louis de Silvestre und Christian Wilhelm Ernst Dietrich früh in die Praxis der Kunst und überdies in die höfischen Kreise und deren Interessen eingewiesen



worden war, setzte nun an der Seite dieses Dresdner Exponenten in der Heiligen Stadt »als dessen Schüler, Hausgenosse und Gehilfe« (F. Noack) seine eigentliche Reifezeit ein. Der ihm vertraute, eben mal zwei Jahre ältere Geniestipendiat Dresdens hatte sich Rom mit seinem *genius loci* als Standort für die Anfertigung des bei ihm bestellten Hochaltargemäldes mit der »Himmelfahrt Christi« für die katholische Hofkirche vom Kurfürst-König August III. auserbeten. In kritischer Abwägung der Quellen, der persönlich eingefärbten »Memoiren« Giacomos, der nicht minder begründeten Selbstangaben Giovannis aus späterer Zeit, der Familienforschung zu Casanova und der neueren Mengsliteratur gelingt es Kanz, ein anschauliches Bild dieser ungemein anregenden 50er und 60er Jahre im Rom des 18. Jh.s zu zeichnen. Die Stadt war geradezu vom antiquarischen Fieber ergriffen; wie z. B. Haskell, Penny oder die großartige Ausstellung *Art in Rome in the Eighteenth Century* (Philadelphia Museum of Art, 2000) dargelegt haben, sorgten hier Kunstagenten, Sammler, Gelehrte und Touristen für ein Klima kenner- und wissenschaftlicher Umtriebigkeit und Innovation.

An der Seite von Mengs und im Umkreis Winckelmanns trug der Antikenenthusiasmus auch bei Casanova Früchte und ließ ihn zu dem werden, was er am besten konnte: einem Zeichner von Antiken. Er bediente damit nicht nur Reisende, er fand über die dynastischen Beziehungen zwischen Dresden und Neapel auch Zugang zu den aktuellen Ausgrabungen von Herculaneum und deren Publizierung. Wie es bei Kanz heißt: »im vierten, fünften und sechsten Band von *„Delle antichità di Ercolano esposte“* (8 Bände, 1757-81) findet sich eine beträchtliche Anzahl an Vignetten und Stichen nach seinen Zeichnungen« (S. 36f.). Dem schloß sich dann als zweite große Unternehmung seine Beteiligung an den von Winckelmann geplanten *Monumenti antichi inediti* an, über die es freilich zu Streit und Bruch mit dem Autor der *Geschichte der*

*Kunst des Altertums* kam. Erstere erschienen deshalb ohne seine Beteiligung 1767, als Casanova schon längst wieder in Dresden war. Aber eben diese Jahre begründeten seinen Ruf und verschuldeten im Verbund mit Mengs zugleich einen »Winckelmann-Komplex«, der nachhaltig in seine Biographie und unzählige Male dann auch in seine *Theorie der Malerei* Eingang fand. Kürzlich hat Doris H. Lehmann der Auseinandersetzung der beiden eine detaillierte gründliche Betrachtung gewidmet (Johann Joachim Winckelmann und die gefälschte Antike: Kritikkompetenz und Streit von Künstlern und Gelehrten um 1760, in: U. Baumann/A. Becker/A. Steiner-Weber [Hg.], *Streitkultur. Okzidentale Traditionen des Streits in Literatur, Geschichte und Kunst*, University Press Bonn 2008, S. 327-383). Diese Kapitel des Streits mit Winckelmann, dessen Kennerschaft er und Mengs u. a. mit »Copien« und gefälschter antiker Malerei, einem »Jupiter und Ganymed« von 1762 (Rom, Galleria nazionale antica), vor aller Welt aufs Glatteis führten, seiner Berufung nach Dresden und seines weiteren Wirkens dort, sind skizzenhaft knapp prägnant, ja amüsant geschildert.

Die Bedeutung des Diplomaten, Kenners, Sammlers und gelehrten Kunstversierten Hagedorn für die Neuausrichtung der Dresdner Kunstverhältnisse mittels der königlichen Sammlungen und der Kunstakademien in Dresden, Leipzig und Meißen tritt einmal mehr deutlich zutage. Nach dem Siebenjährigen Krieg kaum zum Generaldirektor ernannt, trugen Hagedorns römische Verbindungen auch schon Früchte. Noch mit Empfehlung Winckelmanns und als Gewährsmann von Mengs, dessen »Himmelfahrt Christi« in Dresden erwartet wurde, empfahl sich der königlich-sächsische Pensionär Casanova für die im Entstehen befindliche Akademie (»j'ai offert mes services à la Cour de Saxe«, 25.2.1764, Dok. 1) unter Verweis auf Rom, London, Parma oder Neapel, wo man seine Zeichnungskünste als akademischer Lehrer



nachgefragt habe. Antikenkunde, Anatomie und Zeichenkunst, ja Theorie führte er dann im März als wichtige Gründe an (Dok. 2), um nach Dietrich, Oeser, dem betagten Antiquarius Daniel Lippert und dem nicht mehr tätigen Ismael Mengs (über 70 und »continuellement malade«) um seine Anstellung nachzusuchen. Zum 1. Dezember 1764 trat er dann die Stelle an. Er tat dies, wie dann folgerichtig das nächste Kapitel um die Ankunft der »Himmelfahrt Christi« 1765 in Dresden zeigt, ganz in der Nachfolge des in Madrid zum Hofmaler und Akademiker gewordenen Mengs. Dessen Freundschaft und Vorbild sowie seine praktischen Erfahrungen und theoretischen Betrachtungen der römischen Jahre wurden ausschlaggebend für sein Wirken in Dresden. Die damit verbundene Weltläufigkeit, die Karriere der italienischen Familie mit der illustren Mutter am Ort und ein offensichtlich auf Vergleich und Erfolgsstreben angelegter Charakter machten den Umgang mit ihm nicht eben leicht, was schon Hagedorn von der schwierigen Natur Casanovas reden ließ und zu Zwistigkeiten mit den Kollegen führte. Zeugnisse seiner Eitelkeit sind die ständigen Verweise auf die Erfolge seines Unterrichts mit den daran geknüpften Petitionen zur Gehaltserhöhung im Vergleich mit den anderen Akademikern. Als Antikenkenner und -zeichner und ausdrücklich zu Theorievorlesungen angehalten, unterstrich er seine Kompetenz nicht zuletzt im Umgang mit den Sammlungen, zumal den Antiken, über die er 1770 seinen vielbeachteten *Discorso sopra gl'antichi*, deutsch 1771, erscheinen ließ: die Antikensammlung als eine der Grundlagen akademischen Unterrichts und des Kunstgesprächs von *connaisseurs* und Dilettanten. Sie stellte gleichermaßen die ergänzende Propädeutik zu Anatomie- und Naturstudium wie den Kanon der Vorbilder in der Künstlerausbildung dar (vgl. C. Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, 1996, S. 137ff.). Auch begründete sie die Musealisierung von Lehrsammlungen wie z. B. von Lambert Krahe

in Düsseldorf, Peter Verschaffelt in Mannheim oder des Museum Fridericianum in Kassel. Diese antiquarische Gelehrsamkeit und die Berufung auf Mengs, dessen Hochaltarbild für die Hofkirche zur Propagierung von dessen und davon abgeleitet der eigenen Kunstanschauung Anlaß bot – von Kanz vor allem auf die »*imitatio*« und »*aemulatio*« eines Eklektizismus *in bono* zurückgeführt –, machten Casanovas Kunstverständnis aus. Daß dabei das Kopierwesen und das Studium mittels eines »Fricassée« der Teile, von Hand, Arm und Korpus, auf dem Weg zum Ganzen in Figur und Komposition schon in Dresden zu der Zeit nicht mehr unumstritten waren, machten nicht zuletzt die Streitigkeiten im Doppeldirektorat nach dem Tod Charles Hutins 1776, des ersten Direktors, deutlich. Casanovas Anspruch wurde von Hagedorns Berufung Schenaus als Ko-Direktor zwar relativiert, doch setzte sich ersterer gegen die Ernennung von dessen Parteigängern Graff und Zingg zu Professoren, und damit gegen die Gattungen Porträt und Landschaft durch. Der Krieg der Kunstanschauungen, der einmal mehr persönlichen und institutionellen Seiten der Geltungsbedürftigkeit Casanovas geschuldet war, schlug sich exemplarisch in Schenaus Demonstrationsbild der »Auferstehung Christi« von 1786 für die Kirche seines Heimatorts Großschönau nieder, mit der er auf Mengs' »Himmelfahrt« Bezug genommen hatte. Parteiungen und Polemik in Künstler- und Schülerschaft waren die Folge und überschatteten die Tatsache, daß beider Kunstschaffen auf dem Gebiet der anspruchsvollen Historienmalerei gleichermaßen nicht überzeugend war.

Casanovas prominenteste Hinterlassenschaft sollte freilich seine »Theorie« werden – neben dem Zeichenunterricht die zweite Pflicht, um deretwillen ihn der kunsttheoretisch versierte Hagedorn nach Dresden geholt hatte. Diese französisch verfaßten Vorlesungen, auf der Basis römischer Studien begonnen, im Dresdner Sammlungsumfeld fortgesetzt, aber 1769



ins Stocken geraten und erst wieder von Graf Marcolini, Hagedorns Nachfolger, 1782 energisch angemahnt, wurden bis Mitte 1784 intensiv verfolgt und mit einer deutschsprachigen Reinschrift für die Akademie abgeschlossen. Ein Duplikat verblieb bei ihm, diente einem Probedruck als Vorlage, und nach seinem Tod planten seine Erben, damit gewinnbringend auf den Markt zu gehen. Doch daraus wurde nichts. Erst jetzt liegen sie auf der Basis der in der Akademie verbliebenen 47 Hefte in einem voluminösen Band vor.

Ohne Zweifel bereichern sie das Quellenmaterial zur Kunsttheorie und -lehre im 18. Jh. Das Wissen des Italieners ist stupend. Seine Belesenheit in Altertumskunde, Kunstgeschichte und theoretischen Schriften von Alberti, Leonardo und Lomazzo bis zu Félibien, de Piles, Lairese und selbst noch Hogarth und Sulzer fließt in seine Vorlesungen ein; er zählt sie gleich eingangs auf (S. 36). Seine einzelnen Kapitel, die mit dem Lob des Altertums, der Fürsten und der schönen Künste »zur Ehre der Gottheit und der Menschen« (S. 17) starten, folgen der Konvention und seinem spezifischen Auftrag, wenn er die Antike und »alten Schriftsteller« aufruft und ausgehend von der Zeichenkunst die Anatomie von der Knochen- und Muskellehre über die Frage der Proportionen, Bewegung, Handlung und des Ausdrucks bis hin zur Physiognomik behandelt (Heft II-VIII). Sein vorweg mitgeteilter, allgemeiner und grundsätzlicher gehaltener Vorlesungsplan (S. 33f.) bündelt dies unter Überschriften wie Anatomie, Verhältnisse, Charakter, Handlung, Ausdruck usw. Auch die folgenden Kapitel erinnern an den Aufbau der großen Malerhandbücher zwischen Lomazzo und Lairese: Helldunkel, Perspektive, Stil, Komposition (Heft XII-XV), weiterhin Erfindung und Komposition, Geschmack, Schönheit und das Erhabene. Letztere sind in hohem Maß der zeitgenössischen Diskussion geschuldet. Auch der Gebrauch der Farbe und die damit erzielte Harmonie erhalten eine eigene Betrachtung (Heft XVI). Nahezu endlos breitet er sein Wissen nebst minutiöser Beschrei-

bung über »Gewänder« aus. In elf Heften (XXI-XXXII) wird von der antiken Kostümkunde bis zu Waffen, Beinschienen und Trophäen nichts ausgelassen, Indianer, Araber und Gallier inklusive. Welches hier seine – z. T. durch Annotierungen nachweisbaren – Quellen an Beschreibungen und in Kupferstichen waren, ist ein Thema für sich. Schon Lairese war solchen detaillierten Beschreibungen positivistisch nachgekommen. Wie am Beispiel der immer wieder herangezogenen Antiken läßt sich daran vor allem das Zeitalter der »Kritik« und dokumentarischer Wissenschaft erkennen, denen ja auch seine römischen Unternehmungen verpflichtet waren. Nach den »religiösen Gebräuchen« (Heft XXXIV bis XXXVII) sind dem Thema »Allegorie« – Winckelmann und die Folgen! – allein zehn Hefte gewidmet. Von Saturn bis Spes, Libertas, Momus und den Genien ist wahrlich nichts ausgelassen – Altertumskunde in Reinkultur. Die oft umständlichen, auch weit-schweifigen Ausführungen, denen im Gegensatz zu anderen Theoriepublikationen das gesprochene Wort noch allzu deutlich anzumerken ist, werden durchmischt und bereichert mit Betrachtungen von Hauptwerken der Kunst, besonders der kurfürstlichen Galerie, deren Publikation er ja zum Teil betrieben hat. Er spannt den Bogen der Künstlerzeugen von Apelles über Dürer und Raffael, Poussin, Rubens und Rembrandt bis zu Reynolds und dem immer wieder zitierten Gewährsmann Mengs. Dessen Begriffe und Anschauungen finden bis zur Ununterscheidbarkeit Eingang, so daß sich auch hier ein eklektizistisches Grundverhalten verrät. Wie sehr die Affäre und anschließende Fehde mit Winckelmann hinsichtlich Antikenkenntnis, Kennerschaft und Fälschung Casanovas nachtragende und besserwissende, arrogante Natur enthüllen, belegen die zahllosen Stellen, an dem er ihm Korrektur und Belehrung zuteil werden läßt, immer wieder auch unter Berufung auf Mengs. Es ist wirklich akademische Kost, was sich hier präsentiert, und die Art des Vortrags, der oft genug ganz wörtlich Niederschlag in



Verlauf und Darstellung der Themen Casanovas gefunden hat, mag gewiß ein Grund gewesen sein, warum – neben den unrealistischen Erwartungen der Erben hinsichtlich Preis und Erlös – zeitgenössische Verleger vom Druck Abstand nahmen. Hagedorn und Sulzer, nur zum Beispiel, haben da dann doch eine andere Qualität. Der Herausgeber weiß denn auch in Biographie und Nachwort zur Edition das stattliche Unternehmen Casanovas zu relativieren und die Grenzen aufzuzeigen. Aber daß die Vorlesungen jetzt verfügbar vorliegen,

damit als Quelle und Ausdruck des Akademiegeschehens wie der Geschmacks- und Kunstgeschichte für die Kenntnis des 18. Jh.s über Dresden hinaus herangezogen werden können, dafür gebührt dieser »Kärnerarbeit« Dank. Der »andere Casanova« hat neben seinem Bruder Giacomo damit zweifellos gewichtig an Statur gewonnen. Beide blähen sich. Daß im Paragone der Brüder die Memoiren des letzteren dabei unschlagbar bleiben, verwundert jedoch nicht.

Ekkehard Mai

## Protokoll der Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V. auf dem 30. Deutschen Kunsthistorikertag am Freitag, den 27. März 2009, von 17.00-19.50 Uhr im Hörsaal 114 des Hörsaalgebäudes der Universität Marburg

### *Anwesend:*

Vorstand: Prof. Dr. Georg Satzinger (Erster Vorsitzender), Prof. Dr. Hubert Locher (Zweiter Vorsitzender), Prof. Dr. G. Ulrich Großmann, Prof. Dr. Hubertus Kohle, Dr. Gerhard Lutz, Dr. Hartmut Ritschel, HD Dr. Katharina Corsepius (Geschäftsführerin) und 134 weitere Mitglieder des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V. sowie Prof. Dr. Hellmut Lorenz (CIHA-Vizepräsident) als Gast

### *Tagesordnung:*

1. Bericht des Ersten Vorsitzenden
2. Bericht der Geschäftsführerin
3. Bericht der Kassenprüfer
4. Entlastung des Vorstandes
5. Satzungsänderung § 6: Streichung des Satzes »Ihm soll ... sein muß«.  
§ 6 in der Fassung vom 21. März 2001:  
»[...] Der Vorstand regelt seine Geschäftsordnung selbst. Ihm soll ein vom Vorstand zu bestimmender, ehrenamtlich tätiger Justitiar zur Seite stehen, der nicht Mitglied des Verbands sein muß. [...]«
6. Verschiedenes
7. Wahlen

### *Begrüßung, Beschlußfähigkeit, Tagesordnung*

Der Erste Vorsitzende eröffnet die Mitgliederversammlung und begrüßt die Anwesenden. Die Versammelten erheben sich zum Gedenken an die seit der letzten Sitzung verstorbenen Kolleginnen und Kollegen: Dr. Ernst Eichhorn, Prof. Dr. Dietrich Ellger, Dr. Sabine Fehlemann, Dr. Klaus Gruna, Dr. Ursula Hoff, Prof. Dr. Konrad Hoffmann, Prof. Dr. Dietrich Kötzsche, Dr. Mechthild Landenberger, Dr. Helmut R. Leppien, Prof. Dr. Franz-Joachim Verspohl, Dr. Evelyn Weiss.

Die satzungsgemäße Beschlußfähigkeit wird festgestellt, die Tagesordnung, zu der keine Ergänzungsanträge eingegangen sind, wird mit der Verlegung der Wahlen an das Ende der Sitzung festgelegt.

### *TOP 1: Bericht des Ersten Vorsitzenden*

Herr Satzinger beginnt seinen Bericht mit seinem Dank an den Schirmherrn, den Ministerpräsidenten des Landes Hessen Dr. Roland Koch und an die Sponsoren des 30. Deutschen Kunsthistorikertages: Axa Art, Deutsche Forschungsgemeinschaft, Dr. Peter Deubner Stiftung, Elisabeth-Bräu, Hessisches Ministerium