

(S. 243). Victor M. Schmidt, dessen wichtiges Buch *Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer nicht zu Rate zogen*, hat jedoch begründet, warum dies nicht der Fall sein kann¹⁹. So wird die im ersten Behang dargestellte Pausanias-Episode, bei der Philipp den Feind mit eigenen Händen tötet, bei Wauquelin nicht erzählt. Vielmehr haben der Entwerfer der Serie und ein möglicher Berater (wohl in Rücksprache mit dem Auftraggeber) wahrscheinlich auf mehrere literarische Fassungen zurückgegriffen. Somit ist bei der gesamten textilen »Alexander-Folge« von ca. 1460 – wie bei so vielen Tapisseriezyklen – von einer Bilderzählung eigenen Rechts auszugehen.

Trotz aller Einwände stellt die Studie von Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer einen bedeutenden Beitrag zur spätmittelalterlichen Teppichkunst der burgundischen Niederlande dar. Eine herausragende Gruppe von erhaltenen flämischen Tapisserien wird ausführlich vorgestellt. Eine großzügige Finanzierung der Forschungen über nahezu fünf Jahre erlaubte den beiden Kunsthistorikerinnen zudem nicht nur zusätzliche Archivarbeit, sondern auch die Sichtung und systematische Auswertung der seit dem frühen 19. Jahrhundert beinahe ins Unermeßliche angewachsenen archivalischen Funde über frankoflämische Tapisserieproduktion. Dem Buch wird es hoffentlich gelingen, das textile Bildmedium in der allgemeinen Wahrnehmung weiter aufzuwerten. Der breiten Rezeption zuträglich ist die opulente und äußerst qualitätvolle Bebilderung, die der Hirmer Verlag München geradezu garantiert. Farbige Gesamtaufnahmen sind immer wieder ergänzt durch sprechende Detailfotos. Für Spezialisten ist das Buch auch als wichtiges Bildkompendium nahezu unverzichtbar. Neben den detailgenauen wirktechnischen Analysen der Teppiche wird die Nützlichkeit der Studie wesentlich durch den Appendix gesteigert. Hier finden sich zum einen die *Tituli* der vorgestellten Werke im Wortlaut – dankenswerterweise mit Übersetzung –, zum anderen diverse, bisher verstreut publizierte Textquellen zur Teppichkunst, etwa historische Zahlungsbelege für Ankäufe, Inventare und historische Korrespondenzen (S. 447–462). Ein Register erschließt den Band.

BIRGIT FRANKE
Münster

19 VICTOR M. SCHMIDT: *A Legend and its Image. The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art*, Groningen 1995, S. 122 f.

Philip Sohm: Style in the Art Theory of Early Modern Italy; Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2001; 325 S; 21 SW-Abb.; ISBN 0-521-78069-1; 55 £ / 80 \$

Auf dem Schutzumschlag von Philip Sohms neuem Buch prangt völlig zurecht das berühmte Selbstbildnis des Parmigianino im Rundspiegel – obwohl das Gemälde selbst mit keinem Wort auf den 200 Seiten Text oder den eng bedruckten 76 Seiten mit Anmerkungen erwähnt wird. Das Porträt war bekanntlich als Demonstrationsstück für Geist, technisch-manuelles Können und Stil des jungen Malers entstanden,

wobei es zugleich durch sein Ineins-Setzen von exakt-kompromissloser Wirklichkeitsbeobachtung qua Spiegelbild und der eben daraus resultierenden Verzerrung dieser Wirklichkeit die aller abbildenden Kunst zugrunde liegende Spannung von Sein und Schein, von Wahrheit und Fiktion thematisierte. Mit diesen Stichworten aber läßt sich annäherungsweise auch Sohms Publikation charakterisieren: Thema ist der Stil-Begriff in der Kunsttheorie des frühneuzeitlichen Italien zwischen (historischer) Wahrheit und (sprachlicher) Fiktion, vom Autor brillant und materialreich entwickelt; gerade vor diesem so überzeugenden Hintergrund erscheinen jedoch einige der Gedanken und Textpassagen gleichsam in leicht perspektivischer Verzerrung.

Ausgangspunkt von Sohms Überlegungen ist die These, nicht erst die moderne Forschung habe erkannt, dass sich der Stil-Begriff einer eindeutigen und absoluten Definition entzieht und sich dafür umso leichter bestimmten Argumentationskontexten und -strategien einpassen läßt: ›style is what you make it‹, wie Svetlana Alpers Kurzformel von 1979 lautet. Sohm will nun zeigen, dass bereits die frühneuzeitlichen Autoren von Kunstliteratur diese Vielschichtigkeit von Idee und Begriff des Stils programmatisch für ihr jeweils verfochtenes Kunstideal zu adaptieren verstanden (S. 186): »Just as ›every painter paints itself‹ and every style reflects its maker, so too every writer reshapes the concept of style in his or her own image. [...] If style is inherently indeterminate, fluid, and easily malleable, then it can be readily defined to fit a writer's needs«.

In einem ersten Teil des Buches wird zunächst die zentrale Relevanz der Stildiskussionen für den Zeitraum von ca. 1550 bis kurz vor 1700 aufgezeigt (S. 19–42: ›Fighting with Style‹), abzulesen etwa daran, daß einige Autoren (Lomazzo, Malvasia) die Nachahmungsdoktrin nicht mehr im Rekurs auf die Vorbildliche Natur, sondern über Stilideale zu entwickeln versuchten (S. 36 f.). Anschließend arbeitet Sohm einige der Grundstrukturen und Probleme heraus, die durch eine Versprachlichung von visuellen Stilphänomenen entstehen (S. 43–78: ›The Language of Style‹), etwa die bei Wölfflin und Riegl ebenso wie die schon im 16. und 17. Jahrhundert vorhandene Tendenz, stilistische Erscheinungen in bipolaren Kategorien zu klassifizieren.

Der zweite und Hauptteil analysiert die einzigen vier frühneuzeitlichen Stilbestimmungen, die Sohm als ›Definitionen‹ im Sinne von Aristoteles verstanden wissen will (S. 81–85) und die der Feder des Giorgio Vasari, Nicolas Poussin, Marco Boschini und Filippo Baldinucci entstammen. Ein *close reading* aller Passagen enthüllt dann die mit dem jeweiligen Stilbegriff (und der Wahl etwa der Termini *maniera* oder *stile*) verbundenen Intentionen, erweist die Texte so als ›taktische Definitionen‹ (S. 146): Vasari kennzeichnet mit dem Begriff der *maniera* primär die in seinen Augen vollendete Kunst seiner Zeit, die sich durch Zeichnung, ideale Nachahmung und vor allem durch das individuelle, die erlernbaren Regeln übersteigende Element der *grazia* auszeichnet – Stil erscheint so als historisches Ordnungskriterium. Andererseits kann der Begriff in der Wendung *di maniera* schnell zur Kritik an einer selbst-repetitiven, nicht mehr am Naturvorbild orientierten Malweise umschlagen (S. 93–95). Poussin erörtert *maniera* im Kontext seiner Bestimmung des ›erhabenen Stils‹ (*maniera magnifica*). Von den vier Autoren überträgt damit allein er eine rhetorisch-normative

Kategorie auf die Bildkünste und versteht Stil nicht als individuelles Kennzeichen der Begabung oder des technisch-manuellen Könnens eines Künstlers. Für Boschini dagegen manifestiert sich der gute Stil eben in einer bestimmten Technik und Charakteristik der geübten Künstler-Hand, dem offenen Pinselduktus (*macchia*), wie ihn seine bevorzugten venezianischen Künstler praktizierten (etwa S. 146f.). Baldinucci schließlich will Stil vor einem kennerschaftlichen Hintergrund ausschließlich als angeborenes, unhintergebares, das gesamte Œuvre vereinendes Signum des Künstlerindividuums verstehen (S. 168f.).

Sohms Buch, das zeigt schon diese kurze Skizze, erweist sich in doppelter Hinsicht als wichtiger Beitrag zur aktuellen Erforschung einer Geschichte des Stilverständnisses: Es unternimmt erstmals den Versuch einer ideengeschichtlichen Gesamtschau für das spätere 16. und 17. Jahrhundert, vor allem jedoch zeigt Sohm in ganz neuer Schärfe, in welchem Maße ›Stil‹ bereits in der frühen Neuzeit als instrumentalisierte Argumentations-Kategorie benutzt wurde.

So erhellend, überzeugend und faktenge sättigt diese Ausführungen über weite Strecken sind, erscheinen sie doch bei einigen wenigen Deutungen auch ›verzerrend‹ forciert – als Beispiel sei herausgegriffen, wie Sohm für Vasari eine bewußt ambivalente Verwendung des Begriffs *redurre* aufzuzeigen versucht (S. 92f.): Nachdem für das Verb und seine Ableitungen die positiven und negativen, eigentlichen und übertragenen Bedeutungsschichten aufgeschlüsselt sind, wird gefolgert, dass vor diesem mehrdeutigen Hintergrund eine Wendung wie *redurre a perfezzione* gezielt für weniger wichtige, noch nicht mit den Errungenschaften des 16. Jahrhunderts vertraute oder ausländische Künstler verwendet wurde: »The phrase ›reduce to perfection‹ thus captures the precarious status of artistic intention. [...] ›reduce to perfection‹ turns against its first literal meaning as ›finished to perfection‹ and inserts disturbing undertones about whether artists can judge their own successes«. Aber nicht nur das *Vocabolario della Crusca* (1612, S. 707) kennt für das Verb keine so weitgehenden Ambivalenzen: »RIDVCERE, e RIDVRRE. Ricondurre, far ritornare [...]«. Vasari selbst beschreibt Michelangelos römische Pietà und allgemein die Kunst des 16. Jahrhunderts, ja sogar sein eigenes Werk als »ridotto a quella perfezzione« (Vasari 1550/1568, ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 3, S. 123, Bd. 6, S. 17 und S. 403) – wenn sich hier ›kritische Untertöne‹ aber mit Sicherheit nicht nachweisen lassen, warum dann an den anderen, von Sohm angeführten Stellen?

In ›verzerrter Perspektive‹ – nämlich gegenüber den lateinisch schreibenden Theoretikern unterschätzt – erscheint auch die Bedeutung des Aristoteles für die frühneuzeitlichen Stildiskussionen. So kommt Sohm zwar zurecht zum Ergebnis (S. 137): »Unlike rhetoric, poetry, music, and architecture, no comprehensive system of stylistic types became widely accepted for the figural arts«. Trotzdem läßt sich deshalb nicht behaupten: »No Italian critic before Milizia gave a complete Ciceronian classification of style such as the one used by Melanchthon (where Dürer exemplifies the ›Grand style‹, Grünewald the ›Middle style‹ and Cranach the ›Simple style‹)«. Wurde die Diskussion über ›hoch‹ und ›niedrig‹ in Italien seit dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts doch nicht nur ausgehend von Cicero, sondern vor allem auch in

Auseinandersetzung mit Aristoteles (*Poetik* 1448a, 1–6) geführt: »Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach. Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht. [...] Demzufolge werden Handelnde nachgeahmt, die entweder besser oder schlechter sind, als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir. So halten es auch die Maler: Polygnot hat schönere Menschen abgebildet, Pauson häßlichere, Dionysios ähnliche«. Zwar behandelt diese Passage zunächst die verschiedenen Grade menschlicher Tugend, also eigentlich einen inhaltlichen, keinen formal-stilistischen Aspekt. Aber gerade der enge, fließende Zusammenhang von Inhalt und Form ist dann charakteristisch für die frühneuzeitliche Debatte (wobei Sohm diese so typische Verbindung wohl auch deshalb nicht wahrnimmt, weil er die Geschichte des Stilbegriffs vor Vasari – etwa die mittelalterliche Umformung antiker Theorien zum *stilus materiae* – kaum beachtet; in diesem Punkt bleibt er dem von ihm selbst kritisierten Verständnis der Zeit um 1900, Stil als vermeintlich reine Formanalyse zu verstehen, verhaftet, vgl. etwa S. 62 f. und 72–74). Jedenfalls entwickeln, ausgehend von Aristoteles, etwa G. G. Trissino im 16. Jahrhundert (zur *Sophonisba* von 1524 s. B. Weinberg: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*; Chicago 1961, Bd. 1, S. 368 f.; dann *La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica*; Venedig 1562, fol. 6v) und zu Beginn des 17. Jahrhunderts G. B. Agucchi (Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*; London 1947, S. 255 ff.) aktualisierte Künstlerlisten, die eindeutig auf stilistische Kriterien zielen (Agucchi: »molti non usassero gli stili medesimi«): Zu den Darstellern des ›Besseren‹ werden Leonardo da Vinci und Raffael gezählt, zu denen des ›Schlechteren‹ Bartolomeo Montagna und Bassano, zu denen des ›Tatsächlichen‹ (oder ›Mittleren‹) Tizian und Caravaggio.

Flüchtigkeitsfehlern zuzuschreiben ist dagegen, wenn R. Le Mollé: *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les ›Vite‹* (Grenoble 1988) nicht in der Bibliographie erscheint, dafür offenbar einmal als »La Molle 1988« in einer Anmerkung (S. 243, Anm. 64); man hätte auch einen Hinweis erwartet auf J. Pouchette: *La Renaissance que nous a léguée Vasari*; Paris 1959, v. a. S. 97–112 zu *maniera*, und R. Scrivano, ›Modi‹ et ›Maniere‹ entre Vasari et Cellini, in: *Revue de littérature comparée* 56, 1982, S. 305–317); oder aber, wenn die *editio princeps* von A. Calepinos *Dictionarium*, wohl das beliebteste Nachschlagewerk des 16. Jahrhunderts, statt auf 1502 auf 1553 datiert (S. 102) und A.-C. Quatremère de Quincy als Autor des 17. Jahrhunderts eingeführt wird (S. 65 f.); darüberhinaus ist Baldinuccis *Vocabolario* von 1681 nicht »the first-ever art dictionary« (S. 165), sondern angesichts von André Félibiens früherem *Dictionnaire des termes propres [...]*, das als zweiter Band zu dessen *Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture [...]* (Paris 1676, S. 456 f. der Eintrag zu *manière*) erschienen war, nur das erste eigenständig publizierte Kunstlexikon. Schließlich bleibt der Sinn von Sohms vierseitigem Appendix (›List of stylistic terms used in Italian art criticism, 1550–1750«) unklar: Als reine Wortliste, ohne Fundstellen, ohne Verwendungs- bzw. Kontextbeispiele und ohne Erläuterungen der Bedeutungsfelder, haben diese notorisch schwer definierbaren und sich im Laufe von 200 Jahren in ihre Anwendung verändernden Termini (wie Sohm selbst vermerkt, etwa S. 183 f.) nur sehr begrenzte Aussagekraft.

Insgesamt fragt man sich, ob die zunächst so ansprechend klare Organisation des umfangreichen Materials entlang der vier ›Definitionen‹ Vasaris, Poussins, Boschinis und Baldinuccis wirklich ganz glücklich gewählt ist: Zwar läßt sich aus dem Vergleich dieser um terminologische Klarheit bemühten Passagen die ›offene‹ und für verschiedene Intentionen adaptierbare Bedeutung des Stil-Begriffs besonders klar darstellen. Andererseits werden dadurch aber alle mit einem mehr oder weniger impliziten Stilverständnis argumentierenden, deshalb freilich nicht weniger wichtigen Positionen, die also ›Stil‹ nicht eigens zu definieren versuchen, sondern in der Anwendung ihre Auffassung verdeutlichen, von vorne herein ausgeschlossen (vgl. für andere Kontexte von Stildiskussionen etwa Gabriele Bickendorf: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert; Berlin 1998). Eine wirklich umfassende Vorstellung von den Stil-Theorien der frühen Neuzeit kann aber nur eine Zusammenschau aller zeitgenössischen Herangehensweisen ergeben.

ULRICH PFISTERER

*Kunstgeschichtliches Seminar
Universität Hamburg*

Luciano Ceccarelli: »NON MAI«. Le »imprese« araldiche dei Duchi d'Urbino, gesta e vicende familiari tratte dalla corrispondenza privata; Hrsg. Giovanni Murano, Illustrationen Margherita Aliventi; Urbino: Accademia Raffaello 2002; 221 S. mit zahlr. Abb. und 31 S. Tafelteil in SW.; ISBN 88-87573-09-3; € 35,-

Eine neue Studie über die heraldischen Impresen der Grafen und späteren Herzöge von Urbino aus den Familien Montefeltro und Della Rovere ist seit langem ein Desideratum der italienischen Kunst- und Kulturgeschichte, da die einzige Schrift, die sich dieses Thema monographisch vorgenommen hatte, Luigi Nardinis schmales Buch »Le imprese o figure simboliche dei Montefeltro e dei Della Rovere« bereits 1931 erschienen (Urbino) und in Bibliotheken kaum verfügbar ist. Verschiedene Ankündigungen über in Arbeit befindliche Untersuchungen zu diesem wichtigen Thema (Cecil H. Clough, Francesco V. Lombardi) haben bislang offenbar zu keinem Abschluß geführt. Neuere Studien zu Federico da Montefeltro behandeln natürlich die Impresen am Hof von Urbino¹, trotzdem bleiben noch Fragen offen, die wegen des Verlustes eines Großteils der Montefeltro-Dokumente in Florenz vielleicht nur durch glückliche Archidfunde geklärt werden können.

Luciano Ceccarelli widmet diese Untersuchung, die einer ausführlich kommentierten Neuausgabe Nardinis sehr nahe kommt, seiner Heimatstadt Urbino. Wie bei

1 LUCIANO CHELES: The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation; Wiesbaden 1986 – OLGA RAGGIO, ANTOINE M. WILMERING: The Gubbio Studiolo and Its Conservation; New York 1999, Bd. I: Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo, S. 113 ff. – JAN LAUTS und IRMLIND LUISE HERZNER: Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino. Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste; München-Berlin 2001, S. 217–227: Die Wappen und Impresen der Grafen von Montefeltro.