

Matthias Kroß

Beiträge zu einer Semantik der künstlerischen Sprache – »Italienische Kunst« bei Wagenbach

Wenn auch mit dem Ausdruck »Jahrhundertwerk« im deutschen Sprachraum in den letzten Jahren inflationär umgegangen wurde – als Kennzeichnung für die 12-bändige *Storia dell'arte italiana* scheint dieser Begriff recht nahezu liegen. Denn das Werk, zwischen 1979 und 1983 im Turiner Verlag *Enaudi* erschienen, erweist sich bei näherem Hinsehen durchaus als eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste kunsthistorische Kompendium der letzten Jahrzehnte. *Un salto di qualità!* – so lautete die durchaus zutreffende Bewertungsformel einer großen italienischen Tageszeitung; *un salto di qualità* vor allem deshalb, weil es den Herausgebern, Salvatore Settis und Carlo Ginzburg, gelungen ist, die derzeit besten italienischen Kunsthistoriker für ihr Projekt zu gewinnen, die nicht nur ihren klangvollen Namen in das Unternehmen einbrachten, sondern den Leser mit einer Flut detaillierter Informationen, außergewöhnlichen Deutungsansätzen, originellen Einzelinterpretationen und neuartigen Forschungsergebnissen überschütten. Zuweilen entsteht beim Lesen der Eindruck, eher eine Enzyklopädie kunsthistorischen Scharfsinns als

eine Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen zu studieren.

Selbstverständlich haben die Autoren ihren jeweiligen methodischen »Ansatz« bewahrt, und so verwundert es nicht, daß ihre Arbeitsergebnisse und Untersuchungsmethoden unterschiedlich, hin und wieder sogar gegensätzlich ausfallen. Doch stört dies nur wenig, ja im Gegenteil: Kontroversen bezeugen die Lebendigkeit der italienischen Kunstgeschichte, die mit der *Storia* international wieder stärker in Erscheinung treten dürfte.

Zudem sind methodischer Pluralismus und Polyperspektivität der Darstellung programmatisch zu verstehen. Wie Salvatore Settis bei der Vorstellung des Buches erklärte, ging es den Herausgebern vornehmlich darum, das traditionelle Darstellungsverfahren, das sich an gängigen Epochenbegriffen und einer chronometrischen Abfolge von Stilen orientierte, zu durchbrechen und demgegenüber eine diachronische und topographische Perspektive zu gewinnen. Nicht Vereinheitlichung und Generalisierung, sondern Differenzierung und Distanzierung durch Registratur regionaler Unterschiedlichkeiten, einander überkreuzender Stilentwicklungen, mentalitätsgeschichtliche Herangehensweise und Blick für die Abweichung gegenüber der Regel heißen die programmatischen Leitformeln der Edition. Mit dem Rüstzeug der Mentalitätsforschung (»Nouvelle histoire«), eingedenk der Forschungsergebnisse der Warburg-Schule und mit ungebremster Lust am Detail entwickeln die Autoren in interdisziplinärer Detektivarbeit Bedeutungsrazer und symbolische Vernetzungen innerhalb der italienischen Kunst, in denen das vermeintlich Allgemeine plötzlich als ein ebensolcher »Sonderfall« wie das Besondere selbst erscheint – ganz im Sinne jener radikalisierten Moderne, für die Kommentatoren der Kulturwissenschaften den Begriff »Postmoderne« entwickelt haben, um systembedingter Vielfalt, Differenziertheit und Heterogenität gerecht zu werden.

Unleugbar birgt die postmodernistische Herangehensweise methodische Gefahren, von denen auch die *Storia* nicht frei geblieben ist. Zu nennen sind in erster Linie das mögliche Abgleiten der Berichterstatter in Faktenkompilation

ohne klare Strukturierung und Beliebigkeit bei der Ausdeutung von Details. Betrachtet man die deutsche Auswahl aus der *Storia*, die in zwei Bänden 1987 im Berliner *Klaus Wagenbach Verlag* erschienen ist, so wird man zugeben müssen, daß Verleger und Herausgeber den Zug mancher Autoren zu bedenkllicher Faktenzettelerei und Quellenpositivismus nicht konsequent genug erkannt und vermieden haben. Sicherlich: Auch die deutsche Auswahl ist brillant und strotzt auf insgesamt mehr als 750 Seiten vor stupender Gelehrsamkeit, Originalität und Materialreichtum. Andererseits enthält die Edition doch auch eine Reihe von Schwachstellen.

So ist zunächst anzumerken, daß der Titel der deutschen Auswahl »Italienische Kunst. Eine neue Sichtweise auf ihre Geschichte« und der Gehalt der Einzelbeiträge nicht immer zueinander passen. Der Titel bedürfte der Präzisierung, die freilich weder von den Autoren noch von *Willibald Sauerländer* im Vorwort geleistet wird. Denn weder temporal, geographisch noch inhaltlich verstehen die Autoren den Begriff »Italienische Kunst« flächendeckend im Sinne der Totalerfassung des Gegenstandes; der Focus ihrer Betrachtung bleibt vornehmlich auf jene Schwellenzeit in Italien beschränkt, in der sich der »Übergang« von der mittelalterlichen Kunst zur Renaissance (im weitesten Sinne des Wortes) vollzog. Thematisch wiederum präferieren die allermeisten Autoren die Malerei – Architektur, Bildhauerei, Kunstgewerbe etc. spielen bei ihnen kaum eine Rolle.

Wünschenswert wäre eine explizitere Diskussion des Begriffs »italienische Kunst« gewesen. Daraus hätte sich ein stringentes Auswahlkriterium für die Einzelbeiträge ergeben. So aber kann man allenfalls das häufig zitierte Wort des Horaz, *ut pictura poesis*, als ein mögliches Motto der beiden Bände extrapolieren. Allem Anschein nach geht es den Autoren darum, eine Semantik der künstlerischen Sprache zu entwickeln, die als Teil einer noch zu präzisierenden Semantik der historischen Lebenswelten und ihres Wandels zu verstehen wäre.

Die negativen Konsequenzen des Mangels an begrifflicher Präzisierung machen sich z.B.

bei *Giovanni Previtali* bemerkbar, der in seinem Beitrag »Die Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte« als einziger den Begriff zumindest problematisiert. Aber auch bei ihm liegt die Betonung nicht auf den Begriffsgehalt, sondern auf der Reflexion dieses Begriffs in der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung. Nach einer ausgiebigen Kritik an idealistisch-metaphysischen, positivistischen oder historistischen Definitionsversuchen gelangt er für sein eigenes Unternehmen zu folgender Grundthese:

»Nur die historische Beschreibung des spezifischen Gepräges der italienischen Kunst kann deren Definition und zugleich den Schlüssel zur Frage ihres Ursprungs liefern ... Es ist nicht Aufgabe des Historikers, bleibende und unveränderliche Wesensmerkmale zu bestimmen, sondern miteinander verknüpfte und erkennbare Kontinuitäten auszumachen.« (II, 110)

Dieser programmatische Verzicht auf »Wesensmerkmale« zugunsten der Feststellung von »Kontinuitäten« und – wie Previtali hinzufügt – »bezeichnende Zäsuren« (II, 111) hilft zwar, die Fallstricke metaphysischer Definitionen und des Begriffsrealismus zu vermeiden, doch läuft Previtali Gefahr, daß er die Reflexionsbegriffe und Gliederungskriterien des Materials stillschweigend in seinen Gegenstand verlegt, um sie der vermeintlichen »Empirie« wieder zu entnehmen. Man nehme etwa folgende These: »Die ›italienische Kunst‹ entsteht ... in der Toskana... Die rationalistische florentinische Lösung ist die Formel, die in gewisser Weise bereits eine ›italienische Kunsttradition‹ eröffnet« (II, 121). Die sprachliche Vorsicht bei der Formulierung vermag nicht den Umstand zu verdecken, daß Previtali hier *seine* Klassifikationskriterien der historischen Empirie auflastet, indem er eine »historische Formel« über ihre traditionsstiftende Wirkung reflektieren läßt. Dabei ist doch offensichtlich, daß der Autor es ist, der hier Maßstäbe setzt, Kontinuitäten stiftet und Zäsuren ausmacht.

Bei *Giulio Romano* hingegen findet der Leser einen anderen bedenklichen Zug ins Empirische vor, der zuweilen zum bloßen Quellenpositivismus ausartet. Bei der starken Betonung des historisch verifizierbaren Details geht dem Autor manchmal die Eindeutigkeit der

Perspektive und das Ziel seiner Darstellung verloren. So ist in seiner gelehrten Untersuchung »Auf dem Weg zur ›modernen Manier‹. Von Mantegna zu Raffael« von dieser ›modernen Manier‹ (der Ausdruck soll wohl auf Vasaris *terza maniera* anspielen) kaum die Rede; auch von Raffael erfährt der Leser nur beiläufig an wenigen Stellen des immerhin gut 60 Seiten starken Aufsatzes. Der Titel hätte zutreffender gelautet: »Das Kunstverständnis der Isabella d'Este«, denn sie ist die eigentliche »Heldin« (II, 353) des Autors, in die er sich soweit hineinzudenken zu können glaubt, daß er z.B. über ihre Lektüre der *Asolani* spekuliert: »Isabella [wird sich, d.V.] an gewissen Stellen des Bandes von der Gemütsbewegung [des Buches, d.V.] überzeugt haben lassen« (II, 355). Zweifellos gelingt Romano mit detektivischem Spürsinn und metikulöser Quellenkombinatorik, ein überzeugendes Bild des Studiolo der Markgräfin von Mantua zu zeichnen und den Maler Mantegna als Protagonisten der anthropologisch orientierten Rezeption der antiken Mythologie herauszustellen, doch verharrt er zu sehr bei einer personenbezogenen Beschreibung und ereignisgeschichtlichen Orientierung der Darstellungsweise. Unter Rekurs auf den »Geist der Protagonisten des frühen 16. Jahrhunderts« (II, 331) sowie die Common-sense-Argumente *Gombrichs* attackiert er denn auch Vertreter der Warburg-Schule, die hinter dem Selbstverständnis der historischen Menschen überpersönliche Kräfte am Werke sahen. Romanos Ergebnis ist gegen die Probleme, die aus dem Theorie-Ansatz z.B. von Panofsky und Wind resultieren, zwar gefeit, jedoch nur um den – zu hohen Preis – der Unmittelbarkeit von Quellenaussagen verhaftet zu bleiben und Interpretationen in subjektivistischer Manier vorzunehmen.

Handwerklich gelungen – und sicherlich unverzichtbar für eine Anthologie der italienischen Kunst, wenn auch nicht unbedingt eine »neue Sichtweise auf ihre Geschichte« offerierend – ist der Beitrag von *Luciano Bellosi* »Die Darstellung des Raumes«. Über weite Strecken präsentiert Bellosi bekanntes Anschauungsmaterial aus unterschiedlichen Entwicklungsstadien der Perspektivmalerei. Der Hauptertrag seiner Studie besteht in erster Linie darin, daß die

Entwicklung zur Perspektive – die mit dem Namen Giotto untrennbar verbunden ist – sich nicht kontinuierlich und gleichmäßig über die verschiedenen Regionen Italiens verteilt vollzogen hat. Die »giotteske Raumsicht«, die sich in dem »im Bewußtsein von der Natur der dargestellten Dinge, ihrem körperlichen Aspekt und dem sie umgebenden Raum« (II, 201) gemalten Fresko niederschlägt, war, so Bellosi, stets von »antinaturalistischen« und neogotischen Einbrüchen begleitet, so daß die illusionistische Innovation in Auf- und Abschwüngen verlief. Schließlich habe die »perspektivische Sichtweise mit ihrer zunehmenden Verbreitung tendenziell jede Spannung« verloren (II, 234), so daß sie auch kunsttheoretisch seit dem Cinquecento – trotz einiger Reanimationsversuche in der *quadratura* des Barock – nicht länger aktuell gewesen sei.

Diachronie als Grundkategorie der Kunstgeschichte betont *Alessandro Conti* in seinem Beitrag über die Entwicklung des Künstlers. Gegenüber der manchmal noch gängigen *Genie-Ästhetik*, die sich an dem *rinascimentalen* Tatmenschen und seinem *furor* orientiert, ergibt der historische Längsschnitt ein durchaus anderes Bild: Die Künstler-Heroen der Renaissance sind eine historische Episode, die zwar touristisch spektakulär ausgeschlachtet wird, gegenüber dem Dasein der Künstler als Handwerker und Marktproduzenten jedoch nicht besonders stark ins Gewicht fällt. Conti weist überzeugend nach, daß eine Soziologie des Künstlers vor allem von Nüchternheit geprägt sein sollte, um nicht den Verzeichnungen einer bürgerlichen Genie-Ästhetik zu erliegen.

Eine ähnlich soziologisch-diachronisch ausgerichtete Untersuchung legt *Bruno Toscano* hinsichtlich des Einflusses religiöser Kräfte auf das Bildprogramm der Künstler vor. Abgesehen von den beiden von ihm herangezogenen Fallbeispielen liest sich sein Beitrag eher als ein Forschungsprogramm denn als Ergebnissammlung. Anhand des im Umfeld der Franziskaner-Bewegung neu entstehenden ikonographischen Programms (Giotto!) und der Tridentinischen Bild-Bewegung im 16. Jahrhundert lassen sich, so Toscano, wohl Parallelen zwischen Ikonographie und Theologie, aber keine einsinnigen Beeinflussungen oder gar Dekretierungen

seitens der Kirchenlehrer nachweisen. Vielmehr ergibt sich aus Toscanos topographischer Methodik »eine linguistische Landkarte der Malerei ... voller Abweichungen« (II, 312) und thematischer Vielfalt. Die methodischen Konsequenzen, die sich daraus für die Erforschung des Gegenstandes ergeben, werden freilich nur grob umrissen. Um zu »solide[n] und klare[n] Ergebnisse[n]« (II, 347) zu gelangen, fordert Toscano zu Recht Interdisziplinarität der Forschung. Doch bleibt er dabei im Allgemeinen und Vagen stecken, z.B. in folgender Passage:

»[Es gilt], den Zusammenhang mit dem ganzen, beinahe endlosen (!) Netz der künstlerischen Ausdrucksformen nicht zu beschneiden, ein Netz, das durch die Forschung zwangsläufig (!) noch um neue signifikante Einheiten erweitert wird, die das Bild einer Persönlichkeit, eines Kreises oder einer Schule, das abgeschlossen schien, wieder verändern und in Fluß bringen. Nur so kann die Eingliederung des künstlerischen Faktums in den komplexen (!) historischen, politischen und sozialen Zusammenhang uns zu dem gesteckten Ziel... führen.« (II, 347)

Ähnlich unpräzise fallen Toscanos Bemerkungen über die Autonomie des religiösen Moments innerhalb eines Kunstwerkes aus. Er wehrt sich heftig dagegen, dieses Moment in eine Soziologie der religiösen Sujets aufzulösen. Allerdings verrät er dem Leser nicht, wie das zu leisten wäre. In einem Zeitalter wissenschaftlicher Rationalität, das von analytischem Denken geprägt ist und Religion in ihrer bildlichen Umsetzung vornehmlich historisch wahrnimmt, läßt sich wohl über Religiosität diskursiv kaum anders als soziologisch, psychologisch, historisch bzw. ideen- oder, wenn man so will, mentalitätsgeschichtlich sprechen. Belege hierfür liefert Toscano – wenn auch gegen seine eigene Absicht – selbst.

Die großen Vorzüge einer mentalitätsgeschichtlich verstandenen »neuen Sicht« auf die italienische Kunstgeschichte werden in den Beiträgen von *Salvatore Settis* und *Carlo Ginzburg* deutlich. In ihrer Studie über »Zentrum und Peripherie« in der italienischen Kunst entfalten sie mit unerreichter Virtuosität die historisch-topographische Dialektik beider Begriffe sowohl im realgeschichtlichen Zusammenhang wie

auch im Hinblick auf die ideologischen Unterströmungen der italienischen Kunstgeschichtsschreibung.

Die historische Enteignung der ›Peripherie‹ zugunsten einzelner weniger Zentren, die Stildikate durch piktorale Moden in diesen Zentren sowie die häufigen Kunstraube durch die Metropolen einerseits, die ›Peripheralisierung‹ scheinbar überholter Künstler sowie die zahlreichen Protestbewegungen der Randzonen gegen die Übermacht der Zentren – dies in den jeweiligen historischen Kontexten und in den Theoriereflezen innerhalb der kunsttheoretischen Literatur aufzuzeigen und mit viel Empathie nachzuzeichnen, gehört zu den historiographischen Glanzpunkten kunstgeschichtlicher Forschung und dürfte auch für den weiteren Gang der Kunstwissenschaft methodologisch vorbildlich werden.

Diese Charakterisierung gilt in vollem Umfang auch für die exzellente Studie von *Massimo Ferretti* über »Fälschungen und künstlerische Tradition«. Für den Autor besteht die »Fälschung nicht in dem gefälschten Gegenstand..., sondern in den Ansichten der Kritik, die sie widerspiegelt« (I, 236). Mit dieser These wird nicht nur der Nimbus des ›Originals‹ gebrochen, sondern die Möglichkeit einer Kultursoziologie der Fälschung eröffnet, die neben innerästhetischen Momenten auch ökonomische, ideologische und nationalpolitische Faktoren berücksichtigt. In die so gedeutete Kategorie der Fälschung fällt gleichermaßen das Bemühen während der Renaissance um die *imitatio* bzw. *perfectio* der antiken Originale wie die restaurierende Archäologie des 19. Jahrhunderts.

Auch stilgeschichtliche Untersuchungen fehlen in der Anthologie nicht. Während *Enrico Castelnuovo* die sicherlich regional noch stärker zu differenzierende Behauptung wagt, die über Jahrhunderte hinweg als »revolutionär« empfundene Entdeckung der Perspektive verdanke sich einer Syntheseleistung von gotischen und byzantinischen Elementen mit den Neuentdeckungen der Giotto-Generation, so daß in einem starken Sinne von »Kontinuität« zwischen Mittelalter und Frührenaissance gesprochen werden könne, versucht *Federico Zeri* in seinem Beitrag »Renaissance und Pseudo-Renaissance« den Begriff »Renaissance« puristisch zu

schützen und als trade-mark einiger weniger Künstler, namentlich des Florentiner Tre- und Quattrocento, zu reservieren. Worin besteht das Kennzeichen ›echter‹ Renaissance? Sie vollzieht, so Zeri, den Schritt vom »intuitiven und persönlichen Experiment zur systematischen wissenschaftlichen Anstrengung« (I, 377), besonders bei der Darstellung des Raumes und der Körperlichkeit von Menschen und Dingen. Dagegen folge die »Schatten-« oder »Pseudo-Renaissance« »eher sentimentalen als rationalen Beweggründen, einem Impuls der Abschweifung und nicht einem funktionalen Antrieb« (I, 380f.). – Kein Wunder, daß ein Großteil der bisher zur Renaissance gerechneten Künstler wie Botticelli, Filippo Lippi oder auch Paolo Ucello wegen Mißachtung dieser reinen Lehre nicht zu dem exklusiven Kreis der »Echten« zählen, daß die Kunst Sienas ein kompletter Ausfall ist, wohingegen Verocchio, Ghirlandaio und Michelangelo vor Zeris gestrengem Blick Gnade finden. Mit dem Rasiermesser »rinaszimentaler Rationalität« durchwandert Zeri alle italienischen Kunstlandschaften, um wahrhaftige und pseudo-rinaszimentale Künstler zu scheiden.

Hätte Zeri bei dieser herkulischen Arbeit seine eigenen Urteilskriterien näher überprüft, hätte er allerdings leicht feststellen können, daß diese weit weniger rational sind, als zu erwarten wäre; sie sind zumeist nicht diskursiv, sondern normativ, nicht analytisch, sondern geschmackorientiert. Unter der Hand wandelt sich Zeri vom Kunsthistoriker zum Kunstrichter – eine traditionell häufig zu beobachtende Praxis in der Zunft, allerdings wohl kaum im Sinne einer innovativen Kunstgeschichte.

Denn – der kursorische Inhaltsüberblick zeigt es an verschiedenen Stellen – die Herausgeber der »Italienischen Kunst« verbinden mit ihrem Sammelband in erster Linie die Intention, zwischen der üblichen, ästhetizistisch-normativen Kunstbetrachtung und der empirischen Rationalität kunsthistorischer Forschung zu unterscheiden. Ihre Arbeiten sind größtenteils eine Herausforderung an holistische Philosophien, historisch-chronometrische Periodisierungsversuche und aspektverknappende Generalisierungen. Ihr Bemühen zielt auf radikale ›Modernität‹, könnte als durchaus ›postmodern‹

verstanden werden. Wenn auch nicht alle Beiträge dem Anspruch einer »neuen Sicht« auf die italienische Kunstgeschichte gerecht werden, so gilt doch für die meisten Autoren, daß sie mit seismographisch präzisen Untersuchungsapparaturen, unter Verwendung interdisziplinärer Frageansätze, mit philologischer Akribie, Freude am Detail und Behutsamkeit im Umgang mit dem Einzelkunstwerk ein vielschichtiges Bild des italienischen Kunsterbes entwerfen, stets auf die Abweichungen von der »Regel« und Herausarbeitung des Besonderen bedacht. Damit lösen sie wohl den »Gegenstand« ihrer Forschung in eine Vielzahl perspektivischer Zugriffe, Schnittstellen und divergierender, zuweilen widersprüchlicher Bedeutungsebenen auf; sie suchen nach einer Semantik der künstlerischen Sprache, die sich zuweilen in einem babylonischen anmutenden Gewirr zu verlieren droht – dennoch macht diese Pluralität und Heterogenität der Ansätze und »Sprachen« der Autoren einen Großteil der Faszination aus, die die »Italienische Kunst« auf den Leser ausstrahlt. *Ut pictura poesis* – noch ist der Gehalt dieses Satzes für die Kunstgeschichtsschreibung offensichtlich lange nicht ausgeschöpft.

Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, 2 Bde, Wagenbach Verlag Berlin 1987, 383 und 475 S.

Inhalt: Willibald Sauerländer: Vom Wagnis, die Kunstbetrachtung aus dem musealen Käfig zu befreien/ Enrico Castelnovo und Carlo Ginzburg: Zentrum und Peripherie/ Alessandro Conti: Die Entwicklung des Künstlers/ Massimo Ferretti: Fälschungen und künstlerische Tradition/ Bruno Toscano: Geschichte der Kunst und Formen des religiösen Lebens/ Salvatore Settis: Ikonographie der italienischen Kunst 1100-1500: eine Linie/ Giovanni Previtali: Die Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte/ Luciano Bellosi: Die Darstellung des Raums/ Enrico Castelnovo: Kunst der Städte, Kunst der Höfe zwischen dem 12. und dem 14. Jahrhundert/ Giovanni Romano: Auf dem Weg zur »modernen Manier«: von Mantegna zu Raffael/ Federico Zeri: Renaissance und Pseudo-Renaissance.

2. Aufl. 1988, 148 DM.