

REZENSION von Reiner Hauss herr, *Convenevolezza: Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jh., Mainz/Wiesbaden, 1982 (Akad.d.Wiss.u.d.Lit., Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 1984, Nr. 4), 58,60 DM*

Vielleicht ist es manchem, der dies Buch in die Hand bekam, so gegangen wie mir: daß er den Begriff „convenevolezza“ noch nie gehört hatte und mit einem Griff zum Nachschlagewerk Information suchte, etwa im *Dizionario della critica d'arte* von Luigi Grassi und Mario Pepe (Turin 1978). Welche Verwunderung festzustellen, daß *convenevolezza*, nur von Lodovico Dolce und wenigen anderen benutzt, gleichbedeutend ist mit *convenienza*, dem französischen *bienséance* und dem lateinischen *decorum*, Begriffe, die allesamt geläufiger sind.

Man erfährt aus den Lexika auch, daß der vom Verfasser behauptete genaue Sinn des Begriffes als „historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz“ die Quellentexte einseitig auslegt.

Studiert man den Kronzeugen Dolce, so stößt man im Sinne Hauss herrs auf folgende Sätze (zitiert nach: R. Eitelberger von Edelberg: *Aretino oder Dialog über Malerei von Lodovico Dolce, übers. von Cajetan Cerri, Wien 1871 = Quellenschriften f. Kunstg. u. Kunsttechnik des Mittelalters u.d. Renaiss., Bd. 2, S. 40 f.*): „... vor allem wird er (d.h. der entwerfende Maler) auf die besonderen Eigenschaften der vorzuführenden Personen, auf die Nationalität, auf die Sitten, Gegenden und Zeitepochen Rücksicht zu nehmen haben. Denn wenn er eine Waffentat Cäsars oder Alexander des Großen darstellen will, so wäre es unangemessen, daß die Soldaten dabei so bewaffnet wären, wie sie es heute sind, und er wird auch den Macedoniern andere Waffen als den Römern geben.“ Bei der weiteren Lektüre wird aber deutlich, daß auch Dolce *convenevolezza* als Angemessenheit im allgemeinen Sinne versteht, nur daß er sie auch auf die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen bezieht. Denn er fordert vom Maler nicht nur eine generelle Beachtung des *decorum*, wonach man niemals Christus nackt oder als Matrosen darstellen dürfe, sondern zusätzlich ein gewisses historisches (und topographisches) Bewußtsein.

Es ist unzulässig, wenn H. diesen Begriff nur in seiner spezifischen Nuance und nicht in der ganzen Fülle seiner Bedeutung gebraucht. Denn *convenevolezza* heißt nach Dolce, was Hauss herr (S.41) andeutungsweise auch zugibt, richtiges Verhältnis der Körperteile zueinander oder Beachtung von Thema und Funktion, heißt Wahl einer weder übertrieben noch ausdrucksarmen Mimik und Gebärdensprache, ebenso Eingehen auf Alter und Geschlecht. Wichtig ist, daß Dolce dabei an die *Vorstellungskraft der Maler* appelliert, nicht etwa gelehrte, antiquarische, botanische oder topographische Kenntnisse von

ihnen fordert. Es genügt also, wenn der Maler die Wüste, in der Moses sein Quellwunder erwirkt, nicht als grünenden Hain darstellt (S. 44) und Moses nicht als einen verhutzelten Alten, sondern majestätisch. Weder die Topographie der Wüste Sinai noch eine Wüste im geographischen Verständnis, weder alttestamentarische oder wenigstens jüdischem Brauch entsprechende Kleidung noch jüdische Physiognomie sind verlangt. Es geht also nicht um irgendeine „Richtigkeit“, sondern um die Wahrung von Augenmaß und geziemende Darstellung.

Man fragt sich bei der genauen Lektüre Dolces, ob dieser in seinen Ausführungen über Historienmalerei jemals *convenevolezza* so verstanden habe, wie Hauss herr vermutet: wie könnte er sonst Tizian als bedeutendsten (und angemessensten) Künstler feiern, der sich nie zum Sklaven geschichtlicher Treue gemacht hat? Der mehrfach Szenen aus dem Leben Christi darstellte mit Figuren in zeitgenössischer Rüstung und Kleidung, ohne doch in den Augen Dolces die Angemessenheit zu verletzen. Wie könnte er vor allem an der (verbrannten) Darstellung des Fußfalls Barbarossas im Dogenpalast rühmen, daß Tizian den Vertretern der Stadt Venedig in dem Bild die Porträtzüge venezianischer Großer des 16. Jahrhunderts verliehen habe? (S. 46)

Mit dem Begriff der *convenevolezza* wird der Kreis der Vorstellungen umrissen, die der Künstler im Sinne habe muß, wenn er ein Bild erfindet: das Resultat kann man in der gängigen italienischen und französischen Historienmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts beobachten: antike Zitate bei historischen Ereignissen, aber oft so weit von der wirklichen Antike entfernt wie die Kostüme der Theater Römer der französischen Bühne des Grand Siècle. Die strenge Forderung historischer Treue ist eine Erscheinung des 18. Jahrhunderts, eng verbunden mit dem Entstehen der Geschichtswissenschaft und des Historismus. Es gibt zwar eine Vorgeschichte dieser Denkweise, die zu erforschen lohnt. Doch ist es falsch, ihre Erforschung unter den Titel der *convenevolezza* zu stellen.

Hier bereits wird ein Hauptfehler im Ansatz des Buches deutlich: einen Begriff jenseits seines Sinnzusammenhanges für etwas Anderes zu verwenden und ihn obendrein zu einer überzeitlich gültigen Kategorie zu erheben. Möglicherweise reizte den Autor das Wort als Buchtitel.

Immerhin aber kann eine historische Darstellung ausgezeichnet sein, wenn ihr theoretischer Rahmen nicht stimmt.

Nun würde man allerdings erwarten, daß der Verfasser die Geschichte des Umgangs mit der historischen Angemessenheit von Kostüm und Schauplatz in enger Verbindung mit der Frage nach der Veränderung des historischen Bewußtseins schriebe, zu der es, zumeist von seiten der Geschichtswissenschaft, eine umfangreiche und z.T. durchaus hilfreiche Literatur gibt, über die jede historische Bibliographie Auskunft gibt. Dabei wäre zu wünschen, daß auch das Wirklichkeitsverständnis zur Sprache käme, da das Begreifen der historischen Zeit und des fremden Ortes ursächlich mit dem eigenen Selbstverständnis

nis zusammenhängt. (Zum Zeitverständnis z.B. Jacques le Goff, zuletzt in seinem Buch: *Pour un autre Moyen Age*, Paris 1977). Haussherr bietet aber nichts davon, ebensowenig über retrospektive Tendenzen in der Kunst, zu denen es umfangreiche Literatur gibt.

Mir scheint das für das Wissenschafts- und Kunstverständnis von Haussherr gleich aufschlußreich zu sein: die Ergebnisse einer Nachbarwissenschaft auszusparen, obwohl sie zur Erkenntnis der Kunstwerke unerläßlich sind. Ist es Furcht vor Dilettantentum? Dann hätte er sich auch nicht an die Kunsttheorie wagen dürfen! Wir finden keine Gründe für dies Verhalten, müssen aber feststellen, daß dies fachimmanente Operieren die Arbeit um tiefere Einsicht und einen echten Wert bringt, da die Phänomene nur äußerlich zusammengebracht, nicht aber verstanden und verständlich gemacht werden. Begreiflich, daß sich dies bis in die Gliederung auswirkt: das Ganze ist ein Konglomerat; die Abschnittsbildung überzeugt oft nicht.

Bei genauer Betrachtung und Überlegung wird die Arbeit auch als Geschichtsschreibung problematisch. Ausgehend von einer höchst fragwürdigen Entwicklungsidee (S. 15) werden erst alle Länder, England, Frankreich, Italien, Deutschland und sogar die Kreuzfahrerstaaten, in eine angebliche historische Einheit gebracht. Dann werden die Werke an einer Entwicklungslinie aufgefädelt, als gäbe es wirkliche Kontinuität. In Wahrheit muß die zeitliche Abfolge herhalten, einen Zusammenhang herzustellen, der nur z.T. gegeben ist. Die Unterschiede der Länder verschwimmen ebenso wie die Brüche in der Geschichte.

Hierzu ein Beispiel: S. 18 spricht Haussherr von der antikischen Darstellungskonvention für Christus und die Apostel, die sich lange in Ost und West gehalten hat. Er geht dann auch darauf ein, daß diese Konvention in England schon im 11. Jahrhundert zugunsten aktualisierter Kostümierung aufgegeben wurde, was sich in Europa weitgehend im 12. und 13. Jahrhundert durchsetzte, übrigens in Frankreich früher als in Deutschland oder Italien. Im nächsten Absatz schon behandelt er die seit dem späten 13. Jahrhundert spürbaren Tendenzen zur Berücksichtigung von Zeit und Ort der dargestellten Szenen, wofür vor allem italienische Beispiele geboten werden. Im Einzelnen wüßte der Leser gerne mehr, z.B. warum gerade im anglonormannischen Bereich die antikisierenden Konventionen aufgegeben werden und warum sich Überlegungen zum Problem historischer Angemessenheit zuerst in Italien regen. Auch ist die französische Pierpont-Morgan-Bibel (Abb. 29) kein passender Beleg für Haussherr's These, daß in französischen Historienbildern des 13. Jahrhunderts Freund und Feind durch die Ausrüstung nicht zu unterscheiden seien; denn die Feinde zeigen u.a. ein wesentliches Merkmal damaliger westeuropäischer Rüstung nicht, die sog. Topfhelme. Im Haussherr'schen Sinne von *convenevolezza* hätte man auch zu verlangen, daß simple topographische Genauigkeit wie in der Franzlegende in Assisi nicht mit der historisch-geographischen Angemessenheit in der Landschaftsdarstellung vermenget wird. Doch sind dies Ge-

ringfügigkeiten gegenüber grundsätzlichen Problemen, die sich an dieser Stelle auftun.

Der Vergleich der Jahrhunderte zeigt nämlich, daß es tiefgreifende Unterschiede etwa zwischen der antikisch konventionellen Darstellungsweise des 12. Jahrhunderts und der Auffassung Giotto's gibt. Wie die französische Gotik Bauwesen und Baukunst so gründlich verändert hat, daß zwischen der Architektur von Romanik und Renaissance trotz scheinbar analoger Antikenausrichtung keine Kontinuität besteht, so auch in der Bildenden Kunst, zumal in der Auffassung von Ort und Zeit. Hier hat ein Umbruch zwischen dem 12. Jahrhundert im Norden und dem 14. Jahrhundert in Italien stattgefunden, den Hausherr im Blick auf die „Entwicklungslinien“ nicht berücksichtigt.

Das Buch hätte sehr gewonnen, wenn es entweder das Verhältnis der mittelalterlichen Kunst einschließlich des 13. Jahrhunderts zur Antikenkonvention oder das danach entstehende historische Distanz-Bewußtsein zum Gegenstand genommen, dafür aber komplexer und gründlicher behandelt hätte.

Der Autor wäre dann wohl zu dem Grad der Differenzierung und Vertiefung gelangt, der Voraussetzung für eigentliches Verständnis ist. Wie nahsichtig man werden sollte, sei etwas ausführlicher an einem Beispiel gezeigt: S. 24 schreibt Hausherr im letzten Satz der Anm. 42: „Als Negerin und in antikisierendem Gewand, also als Angehörige eines exotischen Volkes wurde die Königin von Saba 1181 von Nikolaus von Verdun am Klosterneuburger Ambo dargestellt.“ Diese Anmerkung erläutert die Feststellung, daß man in Paris um 1230 völlig auf Kennzeichnung orientalischen Ambientes verzichtete und ist ein typisches Beispiel für die Stopfung der Anmerkungen mit Zusätzen, die z.T., wie in diesem Fall, geradezu das Gegenteil vom Text besagen. Hausherr hat zwar ein historisches Schlüsselwerk benannt, aber keine brauchbaren Erläuterungen geboten: die Königin ist zwar von schwarzer Hautfarbe, aber nicht negroid, ein damals wesentlicher Unterschied, zumal Nikolaus von Verdun sicher negroide Züge hätte darstellen können. Aber es kam nur zur Darstellung der schwarzen Hautfarbe: diese war wegen der in den ersten Versen des Hohen Liedes gefeierten Schwarzen Braut erträglicher als die für teuflisch verzerrt gehaltene negroide Physiognomie. Im übrigen ist die Gewandung dieser Königin keineswegs antikisierend und läßt sie auch nicht als Angehörige eines exotischen Volkes erkennen.

Doch möchte ich mit meiner Kritik an diesem Beispiel noch weiter gehen: die erste Frage hätte nämlich lauten müssen, ob diese neue Darstellungsweise der Königin von Saba durch das Wachsen des historischen Sinnes oder eher durch das veränderte Wirklichkeitsverständnis zu erklären sei (s. zuletzt: W. Sauerländer: *Intentio vera nostra est manifestare . . . ea, que sunt, sicut sunt*. Bildtradition und Wirklichkeitserfahrung im Spannungsfeld der staufischen Kunst. In: *Stauferzeit, Geschichte, Literatur, Kunst*, hg. von R. Krohn, B. Thum u. P. Wapnewski. Stuttgart 1978, S. 119-131).

Damit wäre es aber noch nicht getan. Das besondere historische Profil die-

ser Neuerung wird erst im Vergleich mit französischen Bildwerken sichtbar, etwa am Salomoportale der Chartreuer Kathedrale: dort finden wir zu Füßen der Königin einen Diener mit höchst genauen negroiden Zügen. Die Königin selbst aber ist weiß. Das ist der springende Punkt: die afrikanische (eigentlich arabische) Herkunft wird in Frankreich durch das Begleitpersonal zum Ausdruck gebracht. Bildhauer und Auftraggebern wäre es hingegen als Verstoß gegen das decorum erschienen, die biblische Königin oder andere Heilige als Schwarze oder gar mit negroiden Zügen darzustellen.

Es wirkt wie Ironie, daß das Fragen nach der Auffassung der *convenevolezza* (im Dolceschen Sprachgebrauch) gemäß dem 13. Jahrhundert die weiße Königin von Saba als einzig angemessen erkennen läßt. Denn Angemessenheit ist eine gesellschaftliche Norm und kann ohne Berücksichtigung des auch gesellschaftlichen Charakters der künstlerischen Normensysteme nicht verstanden werden. Allerdings sollte man in diesem Falle vorsichtig genug sein, von der Norm, wie sie sich in der Kunst auswirkt, nicht zu schnell Rückschlüsse etwa auf die Einstellung zum Neger in der damaligen Gesellschaft Frankreichs zu ziehen.

Die Königin von Saba ist auf dem Boden des Deutschen Reiches aber nicht deshalb schwarz dargestellt worden, weil man dort realistischer war oder etwa weniger rassistisch oder weil man andere Vorstellungen von Angemessenheit hatte; dieser Schritt ist Teil und Ergebnis einer erst kaum erforschten imperialen Theologie, für die Afrikaner positiv denkbar waren, was zu so herausragenden Werken wie dem als Neger dargestellten Hl. Mauritius des Magdeburger Domes und zu der Verwandlung des dritten der Heiligen Drei Könige in den Mohren Balthasar führte. Wenn im Zeitalter Dolces der Neger wieder schrittweise aus der christlichen Ikonographie eliminiert wird, müßte man diese paradoxe „Entwicklung“ sogar als einen Verlust von Geschichtsbewußtsein beschreiben, was so sicher nicht zutrifft (s.a. Jean Devise: *De la menace démoniaque à l'incarnation de la sainteté*. Bd. II/1 von: *L'image du noir dans l'art occidental*, Fribourg 1979, bes. S. 129 ff.; P.H.D. Kaplan: *Ruler, Saint and Servant: Blacks in European Art to 1520*. Diss. Boston Univ. 1976).

Ziehen wir eine ganz einfache Folgerung aus den komplizierten Ausführungen: die kunstgeschichtlichen Verhältnisse sind zu komplex, als daß man mit der Engführung der Analyse auf einen einzigen, zudem noch ahistorisch angewandten Gesichtspunkt irgendetwas erklären könnte. Die genaue Nachprüfung zeigt auch, daß man z.B. im 12./13. Jahrhundert eher von Wirklichkeits-erfahrung oder gesellschaftlich bestimmtem decorum auszugehen hat als von der Frage nach historischer Angemessenheit in Kostüm und Ort.

Gerade wenn man präziser den Problemen nachspürt, bemerkt man im übrigen, daß trotz aller Überlast an Anmerkungen wesentliche Literatur, dabei nicht einmal so sehr einzelne Titel, sondern ganze Literaturbereiche ausgelassen sind. So vermisste ich eine Behandlung des Problems der unterschiedlichen

Struktur der sog. Renaissancen. Auch ist nicht auf die kostümgeschichtliche Literatur eingegangen, die sich auch zum Problem des historisierenden Kostüms geäußert hat (z.B. Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné du mobilier français, Bd. IV, Paris 1873, Art. Toilette, S. 403-495, bes. S. 410 ff. oder auch Camille Enlart: Manuel d'archéologie française, Bd. III, Le costume, Paris 1916, bes. S. X ff.).

Vieles wäre noch vom Autor zu verlangen gewesen, um die Benennung als Buch rechtfertigen zu können. So hätte angesichts der flüchtig behandelten nordalpinen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts u.a. das Problem diskutiert werden müssen, daß man sich eher um topographisch genaue Darstellung der Schauplätze als um eine historisch angemessene Kostümierung bemühte. Haussherr hat selbst in einem früheren Abschnitt die ersten Ansätze zu einer historisch-topographisch gemeinten Darstellung von Jerusalem aufgezeigt; deren Fortschritte vor allem im 15. Jahrhundert finden in seinem Buch aber keinen Platz. Sie ist im übrigen untrennbar von dem Streben nach genauere Tages- und Jahreszeit und der Gestaltung z.B. der sog. Passionslandschaft.

Im Vergleich deutscher und italienischer Kunst des späten 15. Jahrhundert fällt auch auf, daß im Norden eher eine allgemein gehaltene Altertümlichkeit angestrebt wird, wie im Kreis der Künstler um Kaiser Maximilian I., als die „richtige“ antike Gestalt. Ohne Zweifel birgt der Themenkomplex Raum für höchst interessante und wichtige Untersuchungen. In diesem Buch sind sie allenfalls angeschnitten.

Die Kritikpunkte sollen nicht noch vermehrt werden. Insgesamt gesehen muß ich bei allem Respekt vor dem Autor feststellen, kaum jemals ein Buch gelesen zu haben, das den wissensdurstigen Leser so leer ausgehen läßt. Hätte der Verfasser einen Essay geschrieben, mit Belegen allein für die behandelten Werke, wäre Kritik weniger geboten. Doch mußte es wohl ein Buch werden. Der allgegenwärtige Druck, sich selbst immer wieder über Bücher der wissenschaftlichen Öffentlichkeit darzustellen, ist vielleicht Ursache für diese Fehlkonstruktion.

Was dem Text an Gewicht fehlt, wird durch einen doppelt lastenden Anmerkungsapparat ersetzt. Und doch hätten für die Zwecke des Buches ein Zehntel als Beleg gereicht. Man wird mir einwenden, sie störten niemand bei der Lektüre. Dies ist deshalb nicht zutreffend, weil sich der Eindruck aufdrängt, dieses Buch sei gar kein Text, sondern eine Folge von Bemerkungen. Das wissenschaftliche Mittel des Zettelkastens bestimmt den Stil: wie man sich auf Zetteln Einzelbeobachtungen flüchtig und nebenbei notiert, meist ohne genaueres Durchdringen der Einzelheiten, und ohne einen Zusammenhang der Aufzeichnungen herzustellen, so folgt im Text Haussherr hastig eine Bemerkung der anderen; oft wirken die Sätze überhäuft oder die Gedankenführung sprunghaft. Deshalb wird auch die Lektüre zu einer SpringprozeSSION:

zwei Schritte vor, links zur Seite, rechts zur Seite, zurück und wieder vorwärts.

Wenn ich übrigens das Wort „flüchtig“ benutze, meine ich damit nicht, das Buch sei voller Fehler. Im Gegenteil: ich habe nicht den geringsten Druckfehler oder eine falsche Literaturangabe bemerkt; die komplizierte angloamerikanische Großschreibung bei Literaturtiteln ist makellos bewältigt. Aber, und das ist das Traurige, es hat sich mir auch keine bleibende neue Idee eröffnet.

Dies ist ein Stil, von dem man nur hoffen kann, daß er nicht Schule macht. Immerhin wäre das zu befürchten, denn der Autor ist u.a. als Hauptgutachter der DFG der vielleicht einflußreichste Kunsthistoriker der Bundesrepublik. Überhaupt gebe ich ehrlich zu, daß mich bei längerem Umgang mit dem Werk der „Stil“ der Inszenierung immer mehr geärgert hat, und hier ist sehr vieles wohl kalkulierter Stil: da ist die hochentwickelte Kunst, das Schaufenster der eigenen Gelehrsamkeit zu dekorieren. Das Zitieren wird ein Ritual, doch paradien eher die sog. „neueren Titel“ als die Hinweise auf die sachlich ergiebigsten Quellen, eher die bibliographischen Neueingänge als die geschrotete wissenschaftliche Kost, die man, verstreut über drei Jahrhunderte, suchen muß. Ingeheim ist der ganze Anmerkungsapparat auch ein Zensurunternehmen: „man“ zitiert zu Poussin eben nicht Kurt Badts Buch, auch wenn es zu den angeschnittenen Problemen Wesentliches enthält. Die Zensuren werden nicht direkt verteilt, sondern über den Weg des Weglassens, eine neue Form der ‚Diskussion‘. Zum Stil gehört auch die Reverenz an den verstorbenen Meister mit passendem Goethe-Zitat am Anfang und Ende, wie ja das Werk Haussherr im Typus geradezu als Kopie der Schriften Herbert von Einems erscheint. Reverenzerweisungen ergehen auch an den einen oder anderen Kollegen, so daß man den ganzen Kreis der Freunde und Bekannten aufgebaut findet, wie eine Art wissenschaftlicher Schutzmauer.

Wenn ich das Wort Stil benutze, so beziehe ich mich durchaus absichtsvoll auch auf das einzige Wende-Manifest, das die Kunstgeschichte bisher vorgesetzt bekam. Im Vorspann des 1. Heftes der Zschr.f.Kunstgesch. 1984 (gez. R. Haussherr, G. Kauffmann u. M. Meier) heißt es: „Buchbesprechungen sind heute aus den verschiedensten Gründen schwieriger geworden. Sie setzen nicht nur Sachkompetenz, sondern auch Gerechtigkeitssinn und ein kultiviertes Gefühl für die Ausgewogenheit des Argumentes voraus. Lautstarke Polemik verfehlt den Ton der Wissenschaft. Wir hoffen, hier unseren Beitrag für eine neue *Stilbildung* leisten zu können.“ Ja, Wickhoff, Riegl und Ihr anderen Meister der Rezension, mit Euren Illusionen, das Jäten des Unkrautes würde die Kunstgeschichte zur Wissenschaft machen: Ihr habt den Ton der Wissenschaft verfehlt! Ihr habt geglaubt, man könne in Luthers, Lessings oder Heines Spuren Wissenschaft reinigen! Wir aber wissen es jetzt: die größte Kunst in der Wissenschaft ist die Verpackungskunst; wie man dabei die Sache und den Leser einwickelt, zeigt unser Beispiel.