

**SALVATORE SETTIS: La „Tempesta“ Interpretata.**

**Giorgione, i committenti, il soggetto.**

*Turin (Einaudi) 1978, 160 Seiten, 69 Abbildungen, 10000 Lire.*

Die italienische Kunst ist ein von der ikonographischen Forschung bevorzugtes Feld, aber die italienische Kunstwissenschaft ist von dieser Methode nahezu unberührt geblieben. Wie bei uns haben ältere ästhetische und ideologische Reaktionsmuster eine Zurückhaltung gegenüber der als rationalistisch beleumundeten Ikonographie bewirkt. Diese Ausgangslage erklärt das Aufsehen, das das Buch des Pisaner Archäologen Salvatore Settis in Italien erregt hat. Es führt die Möglichkeiten der Methode an zwei Bildern Giorgiones vor, dessen Malerei auch in Italien primär im Bereich der lyrischen Sensibilität, der melancholischen Verträumtheit jenseits aller gelehrten und literarischen Absichten angesiedelt war.

Weil Settis Schrift im Kontext der italienischen Kunstgeschichte so etwas wie eine Pionierarbeit darstellt, hat der Verfasser seine methodischen Absichten und Schritte offengelegt und expliziert. Dies rechtfertigt es, hier das Gewicht auf den einen oder anderen Habitus ikonographischer Forschung zu legen. In Settis Buch fallen sie auf, während sie sonst schon wie selbstverständliche, unbewußt funktionierende wissenschaftliche Techniken erscheinen.

Wie geht ein Ikonograph vor, wenn er glaubt, er sei auf das richtige Thema gekommen? Er referiert die bisher gebotenen Lösungen.

Settis behandelt im ersten Teil das Bild der „Drei Philosophen“ (Wien, Kunsthistorisches Museum), in einem zweiten Hauptteil die „Tempesta“ (Venedig, Akademie) des Giorgione. Seit dem späteren 19. Jahrhundert bemüht man sich, die Themen der beiden Bilder namhaft zu machen und hat dazu die unterschiedlichsten Vorschläge entwickelt. Manch einer hat ob des verwirrenden Angebots an Benennungen gemeint, es sei überhaupt kein Thema angesprochen und Giorgiones Leistung bestehe in der freien Erfindung, in einer Malerei „senza soggetto“.

Waren in dem Wiener Bild für Michiel um 1525 noch die „Drei Philosophen“ dargestellt, so sind es im 17. Jahrhundert „Drei Mathematiker“, für Christian von Mechel 1783 die „Drei Weisen aus dem Morgenland“, dann, 1886 für Janitschek die „Drei Lebensalter menschlicher Gelehrsamkeit“. Nach Wickhoff (1895) ist gezeigt, wie König Evander und sein Sohn Pallas den Äneas vor den Felsen führen, der einmal das Kapitol werden sollte. Andere dachten an den von zwei Philosophen unterrichteten Marc Aurel; an Abraham, der die Ägypter die Astronomie lehrt; an Lucas, David und Hieronymus; an Ptolemaeus, al-Battani und Kopernikus; an Alchimisten – bis dann Baldass, Venturi und Waterhouse jegliche thematische Festlegung für überflüssig erklärten.

Nicht weniger bunt ist die von Settis genüßlich aufgeführte Deutungspalette für die „Tempesta“: Einen „Sturm“ sah Michiel um 1530; die „Familie des Giorgione“ sah man im 19. Jahrhundert. Wickhoff hat dann eine Szene aus Statius erkennen wollen, wonach Adrast, auf der Suche nach einer Quelle, Hypsipyle mit dem Kind des Lykurg im Walde antrifft.

Schreyer sah dann Deucalion und Pyrrha nach der Sintflut, Robert Eisler die Auffindung des Paris, Calvesi 1962 die des Moses, Hartlaub 1953 die Geburt des Philosophen Apollonius von Tiana, Klauner 1955 die Geburt des Dionysos gegeben. An-



Abbildung 1 Giorgione, Die drei „Weisen“, Wien, Kunsthistorisches Museum

dere Deutungen erkannten eine Sigfrid-, Isis- und Griselda-Szene, eine Unbefleckte Empfängnis, eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, einen Rückzug in die Privatheit im Angesicht der öffentlichen Stürme. Oberhand gewann dann die Aufschlüsselung, die 1969 Edgar Wind vorgetragen hatte, wonach es sich um eine Allegorie handelt, in der der Mann vor den Säulen Fortitudo, die Frau mit dem Kind Caritas, der Blitz in den Wolken Fortuna meine. De Grummond hat dagegen 1972 noch einmal eine Deutung versucht, die die Situation als eine Szene aus dem Leben des Hl. Theodor ansieht. Auch hier haben dann etwa Lionello Venturi und Kenneth Clark es vorgezogen, jegliche thematische Bestimmtheit zu leugnen und das ganze für eine frei erfundene Szene zu halten, die zum Vorwand für die Darstellung einer Gewitterstimmung diene.

Eine solche Auflistung der bisherigen Deutungsversuche wirkt wie ein Kuriositätenkabinett. Man kennt das aus vielen ikonographischen Arbeiten. Wenn es sich um eine niederländische Genreszene handelt, dann pflegt man einleitend den Kunstschriftstellern des 19. Jahrhunderts ihre Naivität vorzurechnen, mit der sie allen Tiefsinn in eine unmittelbare Gemüts- und Lebensstimmung übersetzten, unfähig, das Gewicht eines Vanitas-Gedankens, eines Fünf-Sinne-Komplexes oder einer frivolen Anspielung zu erfassen. Denkbar wäre eine Art Meta-Ikonologie, die jede Deutung weniger für ein Hirngespinnst, sondern für eine notwendige und symptomatische Erscheinung nimmt. So wie die Anstrengungen der Vorvordenen gewöhnlich präsentiert werden, sind sie bloß in kriminalistischer Absicht eingesetzt: sie liefern Umwege, Irrwege, falsche Spuren – und erhöhen die Spannung auf das Endergebnis, mit dem man möglichst lange hinter dem Berg hält. Die Rezeptionsgeschichte, zu der auch die Geschichte der Themenfindung gehört, gerät so zu einer Technik der Selbstinszenierung.

Es ist nicht ausgemacht, ob die neuen Benennungen, die Settis vorschlägt und so brillant begründet, nicht bald auf einen Stellenwert in den Siebziger Jahren festgelegt werden: Auffällig jedenfalls, daß seine beiden Lösungsvorschläge auf eine Rechristianisierung des Giorgione hinauslaufen, wie man denn allgemein, auch in der Humanismusforschung, in den letzten Jahren gegen eine pauschale Paganisierung der Renaissance die Glaubenstreue wieder zu Ehren bringt. Die „Drei Philosophen“ sind nach Settis die Heiligen Drei Könige: So hatte es 1783 zuerst von Mechel notiert, Johannes Wilde und Robert Eisler und M. Auner hatten es, mit unterschiedlichen Akzenten, genauso gesehen. Settis präzisiert den Sinn, indem ihm die Röntgenaufnahme, die Wilde 1932 veröffentlicht hat, eine erste Fassung anbietet, in der die Drei Könige noch deutlicher erkennbar waren. Settis deutet ihr Tun so, daß sie im Sinne neuzeitlicher Wissenschaft den Stern und die Geburtshöhle nicht mehr offenbart bekommen, sondern mit ihren Instrumenten wissenschaftlich zu eruieren suchen. Die zweite Fassung (die allerdings aus dem Neger keinen Orientalen macht, wie Christian Hornig, Kunstchronik Jg. 31, 1978, S. 364 notiert) säkularisiert den Vorgang noch weiter, so daß die Magier gleichsam nur noch als Forschungsergebnis erkennbar sind.

Origineller und überzeugender ist Settis Aufschlüsselung der „Tempesta“: Hier wäre das erste Menschenpaar nach der Vertreibung aus dem Paradies dargestellt. Links wäre Adam gegeben, rechts Eva mit dem neugeborenen Kain. Settis zieht einleuchtende Vergleichsbeispiele, insbesondere ein Relief des Amadeo an der Fassade der Cappella Colleoni in Bergamo heran, die seine Lösung stützen. Die fehlenden Glieder weiß er zu ergänzen: Für den Blitz erschließt er aus der theologischen und kabbalisti-



Abbildung 2 Giorgione, La „Tempesta“, Venedig, Akademie



Abbildung 3 Giovanni Antonio Amadeo, Ermahnung Adams und Evas, Bergamo, Capella Colleoni

schen Literatur den Sinn eines zürnenden Gottes und für die beiden Säulenstümpfe den des Todes; die Stadt im Hintergrund wäre Eden. Arbeit und Tod sind die Folgen des Sündenfalls. Die Röntgenaufnahme, die eine „Badende“ anstelle des Mannes zeigt, wäre nach Settis nur eine Umstellung innerhalb der Figurenkonstellation des Themas.

Die Methode der Entzifferung sucht aus dem tradierten Bildbestand diejenige benennbare Prägung heraus, die motivisch und formal einen möglichst breiten Bestand des zu benennenden Bildes abdeckt: dies tut das Relief des Amadeo bis auf die genannten Elemente. Der Beweisschritt gewährleistet keine Sicherheit, da bekanntlich im Quattrocento Kompositionsschemata aus der sakralen Kunst gerne auch für profane Themen verwendet wurden (Botticellis Primavera = Sacra Conversazione; Dürers Selbstbildnis = Salvator Mundi), doch möchte man in dem gegebenen Fall den Beweis als gelungen ansehen. Settis sucht darüber hinaus die Geläufigkeit des Themas deutlich zu machen, indem er die häufige Verwendung der Adam und Eva-Thematik in „profanen“ venezianischen Dekorationsprogrammen (Palazzo Ducale; Dogengrabmäler) aufweist. Settis will damit zeigen, daß die „Tempesta“ einem visuellen Code gehorchte, der uns verloren gegangen ist, der aber gleichsam auf der Straße lag.

Um so überraschender ist es, daß Settis dann bei der Interpretation der „Tempesta“ das Ergebnis umkehrt: Der wahre Gegenstand sei versteckt worden („Il soggetto nascosto“), um dem esoterischen und subjektiven Glaubensgefühl des Bestellers zu genügen. Für die „Drei Philosophen“ erschließt Settis den Taddeo di Niccolo Contarini als Auftraggeber, der mit dem mutmaßlichen Besteller der „Tempesta“, Gabriele Vendramin, verwandt war. Eine persönliche, ganz subjektive Frömmigkeit, die sich vor allem vom großen Haufen habe absetzen wollen, sei der eigentliche Antrieb für die Verkleidung der Drei Magier und des ersten Menschenpaares. Dem widerspricht aber ganz offenkundig der Beweisgang, wonach das Thema etwa an der Fassade der Capella Colleoni in Bergamo öffentlich zu sehen war. Settis beobachtet selbst, wie manche Motive aus der Sphäre des privaten Andachtsbildes auf den repräsentativen Altarbildern landeten. Es gehört dies zu dem „großen allgemeinen Phänomen, dem Mächtigwerden eines Privatgeschmackes in der Kunst“, das für Nord und Süd im ganzen 15. Jahrhundert konstitutiv ist, da es allmählich offiziell eingeholt wird: Jakob Burckhardt hatte gemeint, daß ihm „ein sehr großer seelischer Einfluß auf das Altarbild zuerkannt werden muß“. (GA Bd. XII, 104f., 379) Die Polarität zwischen privat-persönlicher und offiziell-kirchlicher Bildfrömmigkeit war offenkundig, nicht geheim, und gerade nicht auf elitäre Oberschichten beschränkt.

Settis ist während seiner Arbeit in einen Widerspruch geraten, den man in ikonographischen Arbeiten öfters beobachtet: Während mit großem Aufwand gezeigt wird, daß zu seiner Zeit ein Thema von allen Seiten sich nahelegte, wird zugleich Künstlern oder Bestellern die ikonographische Enträtselungsabsicht unterstellt. Die Methode, die doch nur die geschichtliche Distanz abarbeitet, etabliert sich unversehens zum Gehalt der Kunstwerke. Eigentlich aber hat sie nur den selbstverständlichen Ausgangspunkt einer künstlerischen Auftragslage zurückgewonnen, das Problem, von dem aus es zu einer künstlerischen Lösung kam, wiederhergestellt. Die Interpretation hätte also dann erst anzufangen. Stattdessen fühlt man sich mit der Benennung des Themas, das der Besteller vorgegeben hat, bereits am Ziel. Dort scheinbar angelangt, geschieht es oft, daß man seine Leistung gleichsam durch bizarre Ehrenrunden erst noch genießen zu müssen glaubt. Immer mehr breitet sich aus, was man einen alexan-

drinischen Expansionismus der Ikonographie nennen möchte, indem man alles vorbringt, was einem irgendwie untergekommen ist, umständlich über verschlungene Seitenpfade die einschlägigsten Tatbestände neu begründet. So etwa, wenn der Satz, wonach Bilder die Menge belehren, die Glaubenszeugnisse erinnern und die Andacht anregen sollen, einem Giovanni da Genova zugeschrieben wird, dessen Meinung in Venedig dann zweimal gedruckt wurde; oder wenn über eine Beziehung zwischen Prometheus und Adam meditiert wird, obwohl die Analogie Prometheus—Schöpfergott geläufig war (vgl. Raggio, JWC 21, 1958, 44-62), oder wenn auch hier wieder, um alles rund zu machen, auf die allumfassende neuplatonische Philosophie von Carreggi zurückgegriffen wird. Statt solcher Kapriolen, die jedes Motiv zeitlich und räumlich auswuchern lassen, hätte es nahegelegen, daß Settis' seine Ergebnisse konzentriert an den Bildern selbst vorangetrieben hätte. Settis' begründete Annahme, daß die beiden von ihm behandelten Bilder verwandten Familien gehörten, hätten einen Vergleich der Bilder rechtfertigt. Versucht man die Bilder mit Settis' Benennungsvorschlägen eingehender zu begreifen, so stößt man auf Fragen, die ungenannt blieben: Dort — bei den „Drei Philosophen“ — die einfache Tatsache, daß die „Drei Könige“ der Natur gegenübertreten, nicht in sie eingebettet sind, und daß ihr Forschungsvorhaben das Göttliche in der Natur sucht. Hier — in der Tempesta — Figuren, die ganz im Ambiente der Landschaft aufgehen, die der Natur nicht gegenübertreten, — aus Strafe dafür, daß sie vom Baum der Erkenntnis gegessen haben. Das müßte sich nicht nur einer Stilentwicklung verdanken. Das Paradies, das das erste Menschenpaar hinter sich hat, erscheint, gemäß mittelalterlicher Tradition, als Stadt, als zivilisierte Kultur. Der Sündenfall hätte die Menschen aus der Zivilisation in die rohe Natur getrieben. Geläufiger ist uns die Vorstellung vom Paradies als bewußtseinsfreie Natur. Wenn, wie hier, die Landschaft so umfassend ins Bild gesetzt ist, sondert sich das Paradies als eine zivilisierte Natur aus. Müßte man den Akt der „Drei Magier“ dann so verstehen, daß sie im Begriff sind, Natur und Kultur mithilfe ihrer wissenschaftlichen Instrumentarien wieder anzunähern, Natur in Kultur zurückzuverwandeln? Man kann es jedenfalls nicht dabei belassen, daß die Bilder nun neue Titel haben, wobei nicht so bedeutsam ist, daß sich hinter den „Drei Philosophen“ die Drei Magier oder hinter der Familienszene Adam und Eva „verstecken“, sondern daß sich ein so neues Welt- und Naturverständnis noch immer in einem biblischen und christlichen Rahmen artikuliert, der dabei allerdings fast schon gesprengt ist.

Die ikonographische Methode ist sozusagen der „internationale Stil“ der Kunstwissenschaft geworden. Wenn im Herbst der 50. Todestag von Aby Warburg zu feiern ist, wird man dies gewiß herausstellen. Doch ein ernsthafter Rückblick auf die Gründerfiguren der Methode würde erbringen, daß damals Wahrheit und Methode noch nicht identisch waren.