

Zum Beschluß verfolgte Peter Anselm Riedl (Heidelberg) den nach dem Zweiten Weltkrieg eröffneten Dialog zwischen dem zunächst eher funktionsorientierten deutschen Design und den demgegenüber die Ästhetik verteidigenden italienischen Schöpfungen, die schließlich, ab den 70er Jahren, zu einer Synthese fanden. Riedl wies auf die Ursprünge des das Erbe des Kunstgewerbes antretenden Designs im Bauhaus hin und schilderte sodann die Situation in Deutschland nach dem Krieg, als der Bedarf an rasch verfügbaren Bauten und Konsumgütern eine gesichtslose Routine gear, gegen die

die 1950 gegründete Ulmer Hochschule für Gestaltung eine schlichte geometrische Formensprache in die Waagschale warf. Gegen dieses rein funktionale, nun der Kälte verklagte Konzept regte sich ab den 70er Jahren Widerstand von italienischer Seite in Form verspielter, Vitalität und Improvisationslust bezeugender Entwürfe, die zurück zu einem gefühlsorientierten Design führten: eine Verschmelzung deutsch-italienischer Ideen zu einem funktionalen, doch formschön-phantasievollen Design.

Henry Keazor

HANS W. HUBERT

### Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897-1997)

*Florenz, Il Ventilabro* 1997. 223 Seiten, 61 sw Abb., 8 Farbtaf. ISBN 88-86972-03-2

Keine andere europäische Stadt hat im ausgehenden 19. Jh. eine vergleichbare historistische Konjunktur erlebt wie Florenz. Die Arno-Metropole geriet zum Zentrum eines Renaissancecismus, der in den ökonomischen und ästhetischen Leistungen des Quattrocento taugliche Modelle der Identitätsbildung im *Fin de siècle* erkannte. Eugen Diederichs etwa gründete 1896 seinen Verlag zugleich in Leipzig und Florenz. Und obwohl Diederichs sich dabei weniger das humanistische Erbe als vielmehr die *Condottieri* und Gewaltmenschen der Renaissance zum Vorbild nahm, publizierte sein Verlag, nicht zuletzt aufgrund des rührigen Engagements von Marie Herzfeld, zahlreiche zentrale Quellenschriften der frühen Neuzeit in für die Kunstgeschichte bis heute unverzichtbaren Übersetzungen. Es erschien lohnend, Diederichs' bald freilich schon wieder erlahmendes Interesse an der Kultur der Renaissance mit den intellektuellen Beweggründen in ein kritisches Verhältnis zu setzen, die Aby Warburg, und mit ihm die

sogenannte »Patrouille von 1889« um August Schmarsow, in die Toskana und bald danach zur Gründung des kunsthistorischen Instituts führten.

Der zum hundertjährigen Jubiläum des Kunsthistorischen Instituts in Florenz tagende Kongreß hat eine Fülle erhellender Hinweise und überzeugende Deutungsversuche für dieses geistesgeschichtliche Umfeld erbracht (s. S. 271). Die von Hans W. Hubert zum Jubiläum vorgelegte »Institutsgeschichte« freilich läßt solche unverzichtbaren Gesichtspunkte weitgehend außer acht — den Namen Diederichs oder gar den Marie Herzfelds sucht man, wie andere auch, im Register vergebens. Was hier zum intellektuellen Klima der Gründerzeit und zu den besonderen Anlässen der wissenschaftlichen Koloniegründung in Florenz ausgebreitet wird, ist selten falsch, immer aber verkürzt. Über die in herkömmlichen Nachschlagewerken tradierten Klischees von einer »allgemeinen Aufbruchsstimmung« der Gründerzeit geht es keinesfalls hinaus. In solchem

Umfang und mit solchem Nachdruck ist in den vergangenen Jahrzehnten über den Florentiner Bürgerhumanismus und sein spätes Revival geforscht worden, daß eine anspruchsvolle Analyse eines seiner Zentren, des kunsthistorischen Instituts, lange überfällig war. Die Chance aber, eines der Gründungshäuser der modernen Kunstwissenschaft institutions- und wissenschaftsgeschichtlich auf dem gängigen methodischen, begrifflichen und übrigens auch sprachlichen Niveau in diesen Diskurs einzuschreiben, ist gründlich vertan worden. Daß etwa der Hamburger Bankierssohn Warburg sich in den kulturstiftenden Leistungen der Handels- und Bankleute der Florentiner Renaissance möglicherweise hat spiegeln können, oder daß sein erhebliches ideelles und finanzielles Engagement für die Gründung und Entwicklung des Instituts in sinnfälligem Zusammenhang mit seinen eigenen Forschungsinteressen stand, die sich dem Verhältnis und gegenseitigen Einflüssen zwischen der Kunst diesseits und jenseits der Alpen widmen, ist Hubert des Nachdenkens nicht wert. Und auch sonst erschöpfen sich die Bemerkungen zu den »geistesgeschichtlichen Voraussetzungen« — solche zu den »geistesgeschichtlichen« Begleitumständen der weiteren Institutsgeschichte entfallen ohnehin gänzlich — allenfalls in Behauptungen. Dagegen sind die auf das Haus bezogenen Aktivitäten Warburgs und seine bibliographischen Titel, wie die der anderen Protagonisten und vor allem die der Nebenfiguren im Verlauf der hundertjährigen Geschichte auch, buchhalterisch korrekt aufgelistet. Was aber zu einem aufschlußreichen Catalogue raisonné der deutschsprachigen kunsthistorischen Italianistik hätte geraten können, ist hier ohne erkennbaren Sinn addiert, ohne daß auch nur der Versuch unternommen würde, eine Summe zu ziehen.

Das Florentiner Institut ist immer auch in den politischen Kontext seiner deutschen Träger wie in den seiner italienischen Wahlheimat eingebunden. Huberts Bemerkungen hierzu

sind wiederum kaum anfechtbare Gemeinplätze. Dabei hätte etwa die 1929 von Wilhelm Bode betriebene, dann glücklich verhinderte Entlassung Heinrich Bodmers, dem seine Schweizer Nationalität zum Verhängnis zu werden drohte, Anlaß genug geboten, grundsätzliche Überlegungen zum supranationalen Gedanken der Institutsgründung im besonderen und zur Frage von Nationalinstituten im allgemeinen anzustellen. Ganz entscheidenden Anteil an der Verhinderung der auf nationalistische Ressentiments zurückgehenden Ablösung Bodmers hatte der in Italien lebende Schriftsteller Rudolf Borchardt, dessen Entwurf eines öffentlichen Protestartikels — »Die Vorgänge im Florentiner kunsthistorischen Institut« — ein rares Dokument der auch über die engeren Grenzen des Faches hinausgehenden eminenten Bedeutung und Wirkung des Instituts darstellt. Das, weil überflüssig geworden, unveröffentlichte Manuskript aus Borchardts Nachlaß wird im Deutschen Literaturarchiv in Marbach verwahrt. Gerne hätte man es im Anhang des Buches abgedruckt gesehen, statt der endlosen Listen von Stipendiaten, Mitarbeitern und stimmberechtigten Kuratoriumsmitgliedern, die eine gnädige Redaktion hätte streichen oder wenigstens kondensieren müssen.

Auch das Kapitel »Das Institut im Dritten Reich« ist, bei aller korrekten äußerlichen Schilderung, nicht wirklich dazu angetan, die von den Florentinern erlebte Anmaßung und Präpotenz wie auch die bis heute kolportierten Gerüchte über sie wirkungsvoll zu zerstreuen. Hier zeigt sich besonders schmerzlich, wie wenig erhellend und wie stark verfälschend eine dürre Schilderung von Fakten bleibt.

Wenn schon zu keiner intellektuellen Institutsmonographie, dann hätte der eigene Anspruch wenigstens dazu reichen sollen, eine wirklich verlässliche Chronik zusammenzustellen. Daß das Buch aber auch als solche kaum taugen dürfte, zeigt sich schon darin, daß zwar — wofür auch immer — das Florentiner »Ufficio Toponomastico del Comune« konsultiert, das

Archiv des zuständigen Bonner Ministeriums, in dessen Hände das Institut immerhin bereits zu Beginn der 70er Jahre übergegangen ist, aber offensichtlich nicht zu Rate gezogen wurde. Gewiß, der Autor hat in langwieriger, mühevoller Recherche die Hausnummer und exakte Lage von Heinrich Brockhaus' Privatwohnung in der Viale Principessa Margherita (Nr. 19/21!) — und also bekanntermaßen die erste provisorische Unterkunft der Bibliothek — ausfindig gemacht. Gleichwohl bleibt für eine anschauliche Dokumentation der bescheidenen Anfänge das legendäre Foto, das den Studienraum zeigt, aussagekräftiger. Geistesgeschichte ist im Katasteramt allein kaum wirkungsvoll zu rekonstruieren.

Wären da nicht Energie und Kosten gewinnbringender in den Versuch zu leiten gewesen, etwa das spezifische Forschungsprofil des Florentiner Instituts zu charakterisieren? Daß hier mit auffälliger Kontinuität, um nur einen Aspekt aufzugreifen, die italienische Skulptur wirkungsvoll erkundet wurde — von Friedrich Kriegbaum über Ulrich Middeldorf und Herbert Keutner bis zum heutigen Direktor Max Seidel —, hätte es doch den Versuch wert erscheinen lassen müssen, das wissenschaftliche Engagement und seine örtliche Anbindung wie inhaltliche Fragen überhaupt in den Blick zu nehmen.

Diese und andere Aspekte, die doch erst wirklich die Geschichte einer Institution konstituieren, bleiben im vorliegenden Band gänzlich

unberührt; wenigstens signalisiert das Vorwort Max Seidels Interesse und Sensibilität für diese Fragen. Ohne daß sie also auf eine solide vorbereitete Grundlage oder auch nur auf Handreichungen zurückgreifen kann, werden sie die Forschung zukünftig zu beschäftigen haben. Dazu bedarf es freilich eines wissenschaftskritischen Bewußtseins, das die erkenntnisfördernde Beschäftigung mit dem eigenen Tun als wesentliche Kategorie auch der kunsthistorischen Forschung anerkennt. Am Rande der Jubiläumstagung im Frühjahr 1997 forderte der geschäftsführende Direktor der Bibliotheca Hertziana in Rom die in Florenz anwesenden Historiker auf, sich doch bitte, in bewährter Manier, der in Kürze anstehenden Centenarfeier des römischen Schwester-Instituts anzunehmen. Da Huberts Band als Auftragsarbeit des Instituts entstand — was die Freiheit des Autors notwendig einschränkt —, erscheint es künftig allemal dringlich, ein solches Unternehmen »außer Haus« zu vergeben. Das bedeutet aber nicht, daß sich die Kunstgeschichte nicht selbst der Sache anzunehmen hätte. Denn wenn man auch angesichts des für Florenz erzielten Ergebnisses eine solche Delegation in die Hand der Nachbardisziplin als höchst wünschenswert empfinden mag, kommt sie doch dem Offenbarungseid eines Faches gleich, das mit sich selbst offenbar nichts Rechtes anzufangen weiß.

Andreas Beyer