

## REZENSIONEN

HARALD KELLER, *Die Kunstlandschaften Italiens*. München, Prestel-Verlag, 1960. 388 Seiten, 188 Abbildungen (Taf.).

Lieferte unsere Wissenschaft all ihre Produktionen so geregelt, daß diese die Tendenzen der jeweils wortführenden Generation entweder sauber ausdrückten oder aber ihnen gehörig widersprächen, so daß man wie beim Tennis seinen Kopf bloß artig nach rechts und links zu drehen hätte, um alles auch richtig mitzubekommen – dann würde das uns vorliegende Buch gar nicht erst entstanden und uns in den Blick geraten sein. Sein Autor, einer unserer hervorragenden Kenner italienischer Kunst und zugleich ein mit humanistischer Literatur liebevoll Vertrauter, hat die Früchte langjähriger Forscherarbeit nicht einbringen wollen, ohne einer ganz individuell aufgegriffenen Thematik zu dienen, an deren Problemen die dem Fortschritt verschriebene „corrente“ des Fachs schon vorbeigekommen zu sein glaubte, der auf eine Synthesis zielenden Frage nämlich, inwieweit die verschiedenen Idiome der italienischen Kunst mit der Gliederung der *Landschaft* zusammenhingen, ob sich *Regionalstile* gegenüber allen anderen Determinanten (Con-Determinanten . . .) der Kunst methodisch ausdrücklich hervorheben ließen. Eine Kunstgeographie, wo alles zur *Soziologie* drängt? Erst recht eigenwillig muß sein, wer in der Epoche allgemeiner Motorisierung auf Fußmärschen seine Kunstlandschaften erwandert hat, und dies vielleicht nicht einmal als Romantiker, sondern aus der klaren, im übrigen unwiderlegbaren Einsicht heraus, daß um so reicher am Ziel ankomme, wer sich in eigener Bemühung darauf hinbewegt hatte. Aber wir werden noch Gelegenheit zu mancher Sympathie-Erklärung für dieses Buch haben, das freilich nicht „in Knechtsgestalt“ unter uns erschienen ist, sondern stattlich und vom Verlag für jeden, nur nicht den lauten Erfolg sorglich gerüstet.

Nun brauchen wir, während wir seine individuellen Züge preisen, den geistigen Ort des Buches nicht gleich soweit aus dem Umkreis der Gegenwart hinwegzuverlegen, daß er in der Nachbarschaft des Hippokrates auftauchte, von dem wir erfahren, daß sein Nachdenken über Zusammenhänge zwischen moralisch-humanen und geographisch-physischen Werten das erste uns aus der Antike überlieferte sei. Es ist diese Denkweise zwar sehr lange in Kraft geblieben, bis an die Schwelle der neuesten Zeit, aber sie, die jedem Leser des Alberti, des Vasari begegnet sein wird, ist doch von der unsrigen zu sehr verschieden, als daß sich hier die einfache Anknüpfung ergäbe. Man erinnere sich nur, wie unbefangen Vasari die feinere Luft der Toskana für den höheren Grad an dort herrschender künstlerischer Kultur verantwortlich machen konnte! Lächle darüber, wer will und die Produkte einer benzin-atmenden Epoche noch nicht identifiziert hat, der Rezensent maßt sich nicht an, den Vasari hier auf einem Irrtum zu ertappen, hat vielmehr zugegeben, daß er als Mensch des 20. Jahrhunderts die universale Einheitsschau nicht mehr teilt, die solchem Denken über Natur und Geist allererst Grund böte, eben die Schau, zu der es in neuerer Zeit der Statur eines Goethe bedurfte.

In seinem Aufsatz „Kunstgeschichte und Milieutheorie“ (Heise-Festschrift 1950) hat der Verfasser manches vorausgeschickt, dessen Kenntnis für den Leser unseres Buches

kaum erläßig sein dürfte. Daraus geht hervor, wie einheitlich jenes von der Antike herrührende Denken über „Sittlich-Sinnliches“ bis ins 18. Jahrhundert geblieben war, bis dann einerseits durch Voltaire und später im Idealismus die Seite der menschlichen *Freiheit* stärker betont wurde und andererseits durch den Positivismus die neue Ambition erwuchs, notwendige *Causalzusammenhänge* zwischen Milieu und Geist zu behaupten, wie sie im Hinblick auf strukturelle Gesetzmäßigkeit, das heißt, den Grad an begrifflicher Abstraktion, bisher nicht bewußt gemacht worden waren. Nun erst wurden auch die Widersprüche zwischen Gesetz und Freiheit mit einer neuen Bitterkeit empfunden, nun so radikal durchdacht wie in Tolstois „Krieg und Frieden“, da ein erdgebundener Kutusov dem schrankenlosen Genie Napoleon entgegengesetzt und als der schließlich Überlegene dargestellt wird. Wer also heute „Milieutheorie“ sagt, meint weniger jenes – von uns aus ungenau als naiv bezeichnetes – Wissen der Antike über Zusammenhänge zwischen Klima und Sitte, sondern die entschieden naturwissenschaftlich-monistische Unterwerfung des Geistes unter eine mechanistisch aufgefaßte Materie, und des Victor Cousin Wort „Geben Sie mir die Karte eines Landes mit all seiner natürlichen Physiognomie, so werde ich Ihnen a priori erklären, welche Menschenart es hier geben werde und wie diese sich im politischen Handeln auswirke“, hat seiner tieferen Absicht nach wenig gemein mit jenen Bemühungen Goethes auf der Italienischen Reise, da er die Kultur eines Landes in ihren weitesten Zusammenhängen verstehen lernen wollte.

Das Wort Cousins wäre heute durch seinen unbedenklichen Rationalismus suspekt, das Vorhaben Goethes dem Zeitgenossen zumindest fremd. Milieutheorie – wie macht man sie heute schmackhaft? Wo eigentlich hat es sie noch gegeben? Nadlers Literaturgeschichte handelt wohl von den deutschen Stämmen, doch nicht im Sinne einer Literaturgeographie. Eine brillante These, die *Stilpolarität* Klassisch-Romantisch lasse sich zurückführen auf den Gegensatz zwischen den ehemals romanisierten und nicht romanisierten Teilen Deutschlands, ist ihr die Hauptsache, und damit sind die geschichtlichen Wachstümer mehr als die Physis des Bodens berücksichtigt. Keller steht zu Nadler kritisch, wohl wegen dessen schließlicher Anfälligkeit für „Blut und Boden“, neigt auch nicht eigentlich zu einem Denken, das im „Entlarven“ der Phänomene brilliert und zur öffentlichkeitsbeherrschenden Waffe der Soziologie geworden ist – ihn an die Traditionslinie milieu-theoretischen Denkens anzuschließen, ist nicht Vorbegehens Sache.

Zunächst glaubt man, den Nachfahren der Cousin und Taine zu hören, wenn mit Emphase behauptet wird, allein in der toskanischen *Landschaft* habe die Frührenaissance entstehen können . . . „wo alles so nahe, so greifbar, so deutlich und um seiner selbst willen da zu sein scheint, wo soviel Andacht zum Kleinen herrscht, konnte sich die Hochrenaissance nicht entfalten. Die großen Florentiner, die den Stil zu seiner Höhe führten, vollbrachten das in Mailand oder Rom . . .“ Also Landschaft als *prima causa* der Kunst? Das Buch enthält noch einige Stellen dieser Art, nur ein roter Faden wird daraus nicht gesponnen. Um derart positivistische Erklärung von Kunst geht es dem Autor nicht. Er sieht und denkt anders als ein Cousin, ein Taine. Die *Form* der

Landschaft und die *Form* der Kunst sucht er unter den gemeinsamen begrifflichen Nenner zu bringen, als einen gesetzlich beschreibbaren *Stil*, genauer gesagt, eine *Struktur* zu verstehen, während die genetischen Erklärungen nicht eigentlich geliefert sein sollen. Ein Vergleich mag helfen, diese synoptische Unternehmung zu definieren. Taine brachte das Rembrandtsche Helldunkel mit den empirischen Beleuchtungsverhältnissen der Innenräume des 17. Jahrhunderts causal zusammen – ein recht unbedenklicher Zugriff seiner Logik. Keller sieht in der Durchmessenheit der toskanischen Landschaft und dem artikulierten Bau von Frührenaissancebildern vor allem das gleiche Stilgesetz walten, was weniger gewaltsam ist und eben die abstrahierende Beschreibungsintention voraussetzt, wie sie seit Wölfflin und Riegl deutlich hervorgetreten war. Das vergleichende Stilsehen feiert hier – noch einmal? – seine Triumphe.

Gewiß ist an unserem Beispiel nicht alles reine Synopsie, sondern auch ein Anteil kausalen Denkens. Und da versagen wir uns der Behauptung, die Florentiner Leonardo und Michelangelo, welche den Stil der Hochrenaissance begründet haben, hätten dies ob der starken Strukturkomponente „Frührenaissance“ in Florenz nur an den anderen Orten Mailand und Rom leisten können: schließlich hat den Florentinern die Anna Selbdrift sehr gut gefallen und die Badenden Soldaten hinterließen den allerstärksten Eindruck; es lag nur an politischen Verhältnissen, wenn Michelangelo jahrelang die größten Aufträge durch den römischen Papst erhalten hat, und man lüde die stilkritische Synopsie mit zuviel eigenproduzierter Dämonie auf, wollte man etwa hinter dem unglücklichen Schicksal von Michelangelos berühmtem Karton die Rache des lokalen Quattrocentogeschmacks der Florentiner erkennen. Es scheint hier – wie wir es bei mancher anderen Gelegenheit betonten – das Gitter des modernen Stilbegriffs dem Historiker die Begegnung mit der authentischen Vergangenheit zu erschweren.

Sieht nicht Keller hier die toskanische Landschaft wie ein Bild, mit den Augen des Formalästheten? Die feine Durchgliederung der toskanischen Landschaft ist größtenteils nichts anderes als die hochgradige Verarbeitung des toskanischen *Bodens*, bedeutet eine veredelnde Leistung des Menschen, wie sie auch in wirtschaftlichen Kategorien gewürdigt werden müßte. Aus ganz bestimmten allgemeinhistorischen Gründen kam es nach der Antike in *Latium* zu solcher kultureller Dichte nicht mehr, was mit zu dem Eindruck melancholischer Größe der Landschaft geführt hat. Es sind also weniger die „Landschaftsbilder“, die einmal für Frührenaissance, einmal für Hochrenaissance prädestinieren, als die mehr oder weniger starken Willensanspannungen menschlicher Gemeinschaften, denen wir Blüten der Kultur verdanken. Gäbe es die behauptete direkte Einwirkung der Landschaftsbilder auf die Kunst, dann allerdings müßte man es für einen irritierenden Fehler des Geschichtsprozesses ansehen, daß ein Michelangelo, statt von Geburt her mit den gewaltigen Bergen bei Palestrina in Konjunktion zu stehen, das Licht der Welt in der Toskana erblickte und seiner Kunst in Florenz die erste Richtung gab.

Ein ähnliches Beispiel: „Wer einmal von Todi aus die Hügelkette Umbriens überschaut und die Harmonie dieser Landschaft eingesogen hat, dem wird es nicht mehr als ein Zufall erscheinen, daß der ideale Zentralbau der Hochrenaissance ... gerade

hier in *Umbrien* einmal gebaute Wirklichkeit geworden ist. Die *Consolazione* in Todi ... steht in tiefstem Einklang mit der umbrischen Landschaft, die sie umgibt ...“ Nun passen doch die Zentralbauten von Montepulciano und Cortona ebensogut zu ihren *toskanischen* Bergen. Assoziationen dieser Art mögen sich ex post dem Betrachter immer wieder einstellen, zur *Erklärung* des So-und-Nichtandersgewordenseins der Werke tragen sie weniger bei.

Doch sagten wir schon, es sei nicht die Haupttendenz des Buches, Kunst und Natur derartig zu verknüpfen. Die wenigen Beispiele belegen nur, wie sehr bei allen romantischen Herztönen der Autor des Buches aus dem 20. Jahrhundert stammt, dessen Denken so oft schon vereinheitlichende Raster hervorgebracht hat. Im Sinne der Methode hatte es einen unmitttelbaren Vorgänger gegeben, Bernhard Degenhart, der in seiner weitangelegten Untersuchung (Röm. Jahrbuch 1937) Stilkonstanten der italienischen Landschaften hinsichtlich der Strichführung im Zeichnen herausgearbeitet hatte. Hatte gegen seine brillanten Thesen Heydenreich einwenden können, es sei der Gesichtspunkt der lokalen Determination von Kunst auf Kosten der schöpferischen Individuen überbetont worden, so weiß Keller diese Problematik zu vermeiden, indem er ausdrücklich einräumt, daß die großen Schöpfergestalten oberhalb des von ihm behandelten Bereiches lokaler Gesetze stünden. Auch hält er sich frei von dem systematischen Begriffsdualismus, der bei Degenhart in Fortbildung Wölfflinschen Erbes auf Gesetze für *Kunst schlechthin* zielt, und zeichnet die Vielfalt im Nebeneinander der Kunstlandschaften in reich geschlungenen Umrissen nach. Es mutet besonnen an, auf die ganz großen Gestalten bei solchem Unternehmen zu verzichten, dürfte auch den – von Keller als letztem gewünschten – Effekt haben, dem heutigen Durchschnittsleser einzuleuchten, weil er das für „demokratischer“ hält. Aber „Kunstlandschaften“, wie kommen sie zustande? *Wer* war an ihrer Prägung beteiligt? Der Autor nimmt sie als geschichtlich gewordene Gegebenheiten hin. Ihre Eigenarten werden vor allem an der Sprache, im übrigen auch am Körperbau der Menschen abgelesen, und müssen eine gewisse Konstanz durch Jahrhunderte bewähren. Daß es solche Konstanten gibt, ist unbestreitbar. In der Kunstgeschichte kennt sie bereits Vasari und die Literatur des 16. Jahrhunderts, für die sich Florenz und Venedig als Hauptzentren des Kunstschaffens von unübersehbarer Eigenart darstellen. Vertiefend spürte Winckelmann die toskanische Kultur als von den Etruskern her begründet. Freilich die Gewißheit, daß es so etwas wie Kunstlandschaften gibt, erklärt noch nicht deren Entstehung. Die *Anfänge* sind uns gehörig unklar und werden es auch bleiben. Doch wenigstens eine Frage sei gestellt. Kommen wir mit der Vorstellung aus, das bessere Mittelmaß unter den Menschen einer bestimmten Gruppe habe es leisten können, den *Stil* zu prägen, oder müssen wir uns nicht doch der schöpferischen Gestalten erinnern, nach deren Vorbild sich die Umwelt gerichtet hat? Wer es als Zumutung empfindet, in die Spekulation über Anfänge einzutreten, wird sich nicht der an den *Folgen* zu gewinnenden Einsicht verschließen, daß es in allen Geschichtsepochen von der Antike bis zum Barock einen *kontinuierlichen* Wirkzusammenhang in den Gemeinschaften gegeben und das Schaffen der Großen sich jeweils fortgepflanzt hat, von der Mitte nach außen und von oben

nach unten. Gewiß nicht vom Himmel herab fallen die schöpferischen Gestalten, sondern sie wachsen auf bestimmtem Boden auf, der innerhalb des Gesamtumfangs geographischer Charaktere eine „Komplexion“ von vornherein konkretisiert, aber es war nicht durch den Boden erzwungen, zu welcher Gestalt das Wachsen führen sollte. (Herder: Das Klima zwinget nicht, es *neiget*.)

In jedem Falle bezweifeln wir einen Begriff von Kunstlandschaft, der unter Absehen von den großen Individuen gebildet ist, ob für die Anfänge, ob für die Folgen – wobei es um einen Geniekult vom Gefühl her nicht geht, sondern um das angemessene Verstehen des geschichtlichen Lebens. Wenden wir diesen Zweifel auf Kellers These über die Entstehung der Frührenaissance in Florenz einmal an, so scheint uns, es sei zu nahsichtig der *Phänotyp* der Landschaft mit dem *Phänotyp* des Kunststiles einer bestimmten Zeiteinheit verglichen worden, anstatt das Heraufwachsen der Gebilde nach dem *Genotyp* zu bedenken. Daß die „Frührenaissance“ vom Florenz des 15. Jahrhunderts getragen wurde, muß mit dem lange vorausgegangenen Wirken der *Dante* und *Giotto* in Zusammenhang gebracht werden und den damit gesetzten *qualitativen Maßstäben*, die ungeachtet der *Zeitstile* in Kraft bleiben sollten, es erklärt sich überhaupt durch die Konzentration von Begabungen auf die Städte der Toskana und in erster Linie Florenz, die wiederum lange vor Dante und Giotto bemerkbar wird und alle Felder menschlicher Tätigkeit betrifft, es weist auf jahrhundertlang durchgehaltene Willensanspannungen, von diesen Begabungen das Höchste zu fordern. Kellers Betrachtungsweise, die der *genetischen* Erklärung weniger zugewandt ist, dafür diesen feinen Sinn für „Bilder“ hat, die sich im Querschnitt durch die Geschichte als *Zeitablauf* ergeben, ordnen wir einer gleichsam *impressionistischen* Geistigkeit zu, wie sie überhaupt den Erfolgen wie auch den Hypertrophien des Wissenschaftszweiges Kunstgeschichte seit dem späteren 19. Jahrhundert, gewiß aber seiner Scheu vor theoretischer Begriffserklärung zugrundezuliegen scheint. Mag nun auch Ludwig Curtius' Wort seinen Platz haben, das der Autor freimütig mitgeteilt hat, der Ratschlag, die Kunstlandschaften nicht *systematisch* abzuhandeln, sondern im Essay darzustellen: geht uns das nicht alle an, die wir doch dem Geist nach Impressionisten sind, und warnt uns vor dem Übergang ins *Universale*, zu dem uns mehr unsere Sehnsucht als die von Geburt mitgegebene Natur führt? Wir befinden uns hier in der gleichen Lage wie einige Maler des Expressionismus, die – nach Kirchners ungemein erhellendem Wort – am Ende den Impressionismus bloß monumentalisiert hatten. Aber wir möchten hier nicht mißverstanden werden und wenden unsere Definition des impressionistischen Geistes in der neueren Kunstwissenschaft durchaus auch auf manche an, die sich als Ikono- oder Soziologen objektiveren Zielen zugewandt zu haben glauben. Noch das *Re-Agieren* bestätigt hier des *Agierens* ursprüngliche Kraft . . .

Wer sich bis hierher vom Lesen nicht hat abschrecken lassen, wird uns nun bequemer folgen, obschon des Methodischen noch kein Ende ist. Aber es geht jetzt um konkrete Anwendung. Daß im Buch über Kunstlandschaften die Toskana eine besondere Rolle spielt, war schon hervorgetreten. Kernbegriff für die Stilkonstante ist der „Disegno“, der bereits im 16. Jahrhundert bemerkt und gegen die Folie des venezianischen

„colore“ gesetzt worden war. Schärfe der Form, Sinn für Konstruktion, nüchterner Intellekt, all das läßt sich anschließen. Gewiß gibt es so etwas wie einen Florentiner Geschmack. Problematisch erst wird es, wenn Geschmackskriterien unvermerkt als Substanzen erscheinen, wie bei der Behandlung von Vasaris Disegno-Lehre, von der es heißt, daß sie nur von einem Erztoskaner habe entwickelt werden können; oder bei der Behauptung vom grundsätzlichen Campanilismus der älteren italienischen Kunstgeschichtsschreibung. Wohl *wurzelt* Vasaris Denkweise im toskanischen Boden, wohl liegt ihm am Primat der Kunst seiner Heimat, wohl spricht er sich in Weise des Toskaners aus. Aber die Krone des Baumes reicht höher. Vasari erfaßt mancherlei Kunstlandschaften als Historiker, Vasari will darüber hinaus *objektiv* gültige Normen für Kunst überhaupt aufstellen. Dann freilich gewinnt das Toskanische an ihm einen neuen Aspekt. Es meint nicht mehr den lokalen Zungenschlag, die „Toscanismen“, als vielmehr rein qualitativ die besonders *helle Intelligenz* des Toskaners, der wir die differenzierteste Kunstgeschichte als auch die durch den Disegno-Begriff so tiefgehend begründete *Kunstlehre* verdanken. Ebenso können wir „Disegno“ in diesen zwei Aspekten betrachten. Dem strukturbeschreibenden – „impressionistischen“ – Interesse erschien der Begriff in der Nuance des „Disegnismus“, um die Härte der florentinischen Linie in der Zeichnung zu benennen, einer *qualitativen* Würdigung bedeutete er die *Klarheit* des geistigen Entwurfs mit Auswirkung auf das Ganze des zur Frage stehenden Werkes, also die Erfindung des Inhalts wie die Schärfe der Form und einen bestimmten, dem Geschmack des 16. Jahrhunderts entsprechenden Kanon der Proportionen. Zusammengefaßt: Vasaris Kunstschriften machen *Substanz* aus, die das „Wie“ ihrer Darstellungs- und Denkweisen übertrifft.

Gleicherweise impressionistisch zu urteilen bedeutet es, die Strohkörbe auf dem heutigen Florentiner Markt mit den „wie Strohgeflecht wirkenden“ Wandstrukturen auf Donatellos Relief von der Heilung des zornigen Sohnes zusammenzuempfinden; der *Substanz* nach sind diese Dinge sich fremd. Donatellos Wände sind „vario“, dicht, geradezu farbig im Relief geformt, insofern Höchstleistungen der Bildnerie des 15. Jahrhunderts – die Strohkörbe sind nun einmal . . . man verzeihe die Trockenheit – nur Stroh und tragen zum höheren Ruhm des Florentiner Disegno nichts bei.

Oder soll es wirklich den Florentiner Geschmack am Spröden bezeugen, wenn man im 14. Jahrhundert die Türen des Baptisteriums in Bronze haben wollte? Etwas wie antike Würde gedachte man durch dieses Material zu erreichen, einen Wert von objektiv-überlokaler Geltung, dem man auch anderenorts zugewandt war und den man auch zu anderen Zeiten verwirklicht hat. Ebenso ist zu erinnern, daß Donatellos feingeschnittene Wandreliefs nicht bloß eine florentinische Spezialität in der Kunst des 15. Jahrhunderts bedeuteten, sondern einen Spitzenwert schlechthin, wie er dann bald im weiteren Umkreis nachgeahmt werden konnte.

Denken wir nun noch einmal an den Disegno-Begriff nach seinen beiden, oben entwickelten Bedeutungen, der modern-impressionistischen und der historisch-substanzbezeichnenden. Hinzukomme zur Charakteristik des Florentiner Stils der Begriff der

„Fläche“. Woher kommt er und wie paßt er zum vorigen? All diese Begriffe sind doch recht disparat.

„Fläche“ ist dezidiert modern nach Herkunft wie Akzentuierung und bringt die Nervosität eines relativierenden Denkens mit ins Spiel. Sehr im Unterschied zur zeitunabhängigen Geltung des „Disegno“, der auf eine Gesetzestafel eingemeißelt sein könnte, wird man sich unter „Fläche“ überhaupt nur solange etwas denken können, als die historische Leistung *Cézannes* für die Neueroberung der lebendig gespannten Bildfläche, die durch die Akademie des 19. Jahrhunderts verlorengegangen war, im Gedächtnis haften wird; im Grunde liegt ein „Anti-Begriff“ vor, dessen magerer Namen die gemeinte Bedeutung nicht mit sich führt. So setzt denn seine, Hetzer folgende, Verwendung bei W. Gross für die führende Kunst Italiens um 1300 als Begriffskomplement den ganzen Hintergrund der vorausgegangenen Kathedralgotik mit der „gestuften Unruhe“ des Gliederbaus voraus. Nehmen wir nun an, es gäbe noch für einige Zeit Leser des Gross'schen Buches, die angesichts der Fassade der Florentiner Badia, der Wandfelder von Sa. Croce und der Bildordnung Giotto's den Begriff der Fläche im Sinne des „achsenträchtigen Feldes“ wiedererkennen und die Nähe von Kellers „Fläche“, im Sinne von Rahmenverwandtschaft der Bildformen, zu diesem Hetzer'schen Ausgangsbereich merken, so kommt jetzt doch die Schwierigkeit hinzu, daß unser Autor mit „Fläche“ auch noch ein Charakteristikum der *umbrischen* Baukunst zu geben beabsichtigt und einen anderen Begriffsinhalt dabei meint, nämlich die „leere Fläche“ gegenüber einem horror vacui in Florenz. Man merkt, wie er hier um den „Stil“ des Umbrischen zu kämpfen hat. Doch sind dann eben die Begriffe unserer Wissenschaft nicht artikuliert genug, wenn die Fassaden sowohl der Badia als auch von SS. Vincenzo ed Anastasia in Ascoli-Piceno unter „Fläche“ erscheinen dürfen, oder wenn es heißen kann, der Chor von S. Francesco in Assisi „bedeute vielleicht den Höhepunkt umbrischer Flächenkomposition“. Derart auf Verabredung angewiesene Fachmannsprache wird man in zwanzig Jahren einfach nicht mehr verstehen, und einem solchen Impressionismus gegenüber konnte die Korrektur nicht ausbleiben, die durch die Idee der Himmelsstadt wieder auf die *Substanz* eines Chorbaus hinführte.

Wie weit eigentlich vom „Umbrischen“ als einem Eigenstil gesprochen werden kann, wird einem gerade durch die Lektüre von Kellers Buch fraglich. Zurückhaltung gegenüber der Malerei wird hier ohnehin schon geübt und bloß als eigentümlich betrachtet, was in die Lebenszeit des Perugino fällt, obschon bei anderer Gelegenheit dem Franziskusmeister in der Unterkirche von Assisi „umbrische“ Züge in der Farbigkeit vindiziert werden. In der Baukunst handelt es sich zumeist um die Übernahme florentinischer Vorbilder, und es wird für die anderen Künste nicht viel anders zu denken sein. Kellers Analyse beabsichtigt, Umbrisches am Dom von Orvieto aufzuzeigen, die Neigung zum Flächenhaften an der Fassade, und setzt das Toskanische Signorellis in den plastisch-linearen Fresken der Briziokapelle dazu in Kontrast; auch das könnte zu „reizsam“ empfunden sein gegenüber der Substanz dieses Bauwerks, die nun einmal durch das stark „figurale“ Auftragen der Fassadenjoche nach dem Vorbild des Domes von Siena bestimmt ist.

Sollte das „Umbrische“ oft nichts anderes sein als ein gewisses Zurückbleiben des trägeren Geistes dieser Landschaft gegenüber dem Feuer von Florenz? Deshalb, um es abermals zu sagen, statt die Phänomene als eigengesetzlich-gleichrangig nebeneinander zu beschreiben, sollten die höheren oder niederen *Dichtegrade*, Dantes „*piu o meno*“, berücksichtigt werden und immer wieder zum Ausdruck kommen, daß es die eminent städtische Kultur der Toskana gewesen ist, die in Italien zu der höchsten Blüte geführt hat. Das Gedankenexperiment läge nahe, schlechthin von Kunst-Stätten zu sprechen, statt von -landschaften. Wenn Kellers Buch eigentlich ohne Sizilien und Unteritalien auskommt, so liegt das daran, daß es dort aus bestimmten allgemein geschichtlichen Gründen nicht zu der Konzentration von *Städten* gekommen ist, welche die Überlegenheit der mittelalterlichen Toskana ausmacht – das aber würde durch die Rede von der „*Kunstlandschaft*“ verunklärt. Unnötig dann noch hinzuzufügen, daß wir die von Bianchi-Bandinelli her übernommene These von der Einwirkung eines konkreten Landschaftsbezirks südlich von Siena auf die Landschaftsmalerei dieser Stadt nicht zugeben vermögen und uns überhaupt den Zeitpunkt herbeiwünschen, da man den Begriff der „Landschaftsmalerei“ im 14. Jahrhundert sang- und klanglos verabschiedete. Wir jedenfalls haben so etwas nicht zu entdecken vermocht.

Steht nun der florentinische Pfeiler im Gedankengebäude, soweit es Mittelitalien betrifft, am festesten, nicht zuletzt dank guter alter Aufmauerung, so findet er seinen Partner in Venedig, wenn nach Oberitalien geblickt wird. Der mailändische Kunstbezirk ist hier zwar eigentümlicher, ausweisbarer als auf der Gegenseite der umbrische, aber auch diesen Nebenpfeiler finden wir etwas brüchiger gemauert. Viel wird dort vom „Zwiespältigen, Zerrissenen“ gesprochen und immer wieder werden manieristische Kategorien statuiert, so wie sie oft moderner Selbstprojektion entspringen. Ob es nicht die nördlichen Einflüssen offenere Lage der Lombardei war, die zu solchen Phänotypen führte? Ob nicht, was hier als morbid erscheint, der Überschuß an dekorativer Begabung über die geistige Erfindungskraft ist?

Aber nun der Methodenfragen genug. Der Autor wird es für ungerecht halten dürfen, daß sein Buch einem methodologischen Hypochonder in die Hände gefallen ist, der anstatt zu nehmen, was er bekommt, gerade verlangt, was es nicht gibt, ja was es bei dem diffusen Zustand unseres Faches zumeist notorisch nicht geben kann. In der Tat, es ist das Fach, auf das sich unsere kritische Auseinandersetzung bezieht, das doch von Kritik so wenig profitiert, da seine Köpfe voneinander isoliert sind, und die miteinander im Einklang Lebenden mit einem einzigen Kopf auszukommen scheinen, eben demjenigen, in dem sich das Generationstypische denkt.

Beginnen wir also von neuem, auf das Buch einzugehen, von dem wir nun erst zu erklären hätten, welch ungewöhnliche Leistung es darstellt. Leider sehen wir uns außerstande, auch nur annähernd nachzuweisen, welche Kennerschaft in bezug auf Monumente wie auch auf wissenschaftliche Literatur in diesem Buch verarbeitet ist, und wollen nur hoffen, daß hierfür andere Rezensenten kompetenter sein werden. Allgemein ist nur anzudeuten, daß Keller nicht nur den weiten Umfang des zur Kunstgeschichte Italiens Geschriebenen beherrscht, indem sein Buch selber eine Kunstge-



schichte enthält, sondern auch eine Reihe von historischen, kulturgeschichtlichen, geographischen Werken herangezogen hat, an die der Leser kaum jemals rühren wird, und natürlich die Antike aus seinem Wissensbereich nicht ausgeschlossen hat. Mancher Spezialist wird sich wundern, auf wievielen Gebieten und in bezug auf wie viele italienische Orte Keller mit der Autorität des Spezialisten schreiben darf. Die Toskana gut zu kennen, das nahm man dem Bearbeiter der Sieneser Domfassade, der Anfänge der Porträt-darstellung ohne weiteres ab, die innige Vertrautheit mit Rom verstand sich bei einem alten Sodalen der Hertziana von selber. Nun aber wird Umbrien dargestellt, als hätte sich der Verfasser jahrelang nur auf diese Landschaft geworfen, man erfährt viele genaue Beobachtungen über die Lombardei und vermutet, der Verfasser habe sich in die komplizierte Seele des Oberitalieners mit ganz persönlicher Anteilnahme eingefühlt. Doch läßt am Ende das glanzvolle Kapitel über Venedig keinen anderen Schluß zu, als habe dem Schreiber das Herz hier am höchsten geschlagen. Wir finden meisterhafte Beschreibungen der Farbigkeit toskanischer Inkrustationsarchitektur, so vor allem des Domes von Pisa, an dem des Verfassers empfindliches Auge die Oberhaut geradezu genossen hat, wir treffen auf ebenso glückliches Nachgestalten von Werken der Malerei, wo sich eine besondere Congenialität für das Venezianische bewährt. Wie des Dosso Dossi geheimnisvolle Feuer wieder heraufbeschworen werden, das bereitet dem Leser einfach Genuß. Überhaupt muß das Darstellungsvermögen, das sich einer nuancenreichen, opulenten Sprache zu bedienen weiß, als etwas gewürdigt werden, das hier nicht *Accedens* ist, sondern ganz in die Wesensmitte des Buches gehört. Keller vermag die Dinge zu sinnlicher Gegenwart zu erwecken, geradezu verführerisch zu machen. Das gilt schon für die Anlage des Buches, wie es geschmückt ist mit antiken Zitaten wie goldenen Emblematafeln, wie es eingeleitet wird durch die Ouvertüre über die vielen und verschiedenartigen *Stadt-feste*, vom Pisaner „Gioco del ponte“, dem Florentiner „Calcio“, dem „Palio“ der Sienesen bis zum römischen Karneval, wie es sein instruktives Wissen vermittelt auf die anschaulichste Weise, indem von den Römerstraßen, Flüssen, Bergen und Pässen her das Geflecht einer Landschaft vor unseren Augen gelöst und wieder zusammengefügt wird. Ein wahres Füllhorn wird vor uns ausgeschüttet. Was verschlägt es demgegenüber, daß im Einzelfall, etwa bei der Darstellung von Ercole Robertis Griffone-Altar oder des Rosso Fiorentino Bild von Moses' Verteidigung der Töchter Jethros nicht *alles* zur Sprache kommt. Der mehr ikonographisch eingestellte Leser, der sich die Seite des Inhaltlichen dann selber ergänzen mag, wird sich eingestehen, daß auch er nicht alles an einem geschichtlichen Kunstwerk bewußt machen kann.

Und was besagt der Einwand des schärfer bloßlegenden Soziologen, das Buch verkläre das ganze Italien zu einem Kunstwerk und ginge in romantischer Weise über die modernen Züge des Landes hinweg? Gut, gut, wir haben der Bloßleger genug, und für gelegentliche leichte Korrekturen wird der realistische Sinn der Leser sorgen. Für uns besteht kein Zweifel, trotz aller Einwände gegen das „bloße“ Sehen schätzen wir an diesem Buch, daß es auf *sinnlicher Empfindung* beruht. Ja, so schwer es ist, das Sehen und das Denken in der Kunstgeschichte harmonisch zu vereinigen, so gäbe es ohne

das *Sehen* bald überhaupt kein Recht mehr, diesen Zweig der Wissenschaft als einen eigentümlichen am Leben zu erhalten. Das Abzählen von Motiven allein, ohne diese in die sinnliche Ganzheit des Werks zu integrieren, mag bald von Maschinen geleistet werden, das Zurechtdenken der Werke auf ihre Zugehörigkeit zu gesellschaftlichen Prozessen wird Sache des Soziologen – hoffentlich nicht bloß der Statistiker unter ihnen – sein, und all das wird auf der breiten Straße geschehen. Wer den schmalen Weg geht, wie Keller, das Sehen zu verfeinern und es unermüdlich durch Stilbegriffe zu filtern, ist der Kunst näher und gibt dem *Menschen* mehr.

So ist das Schöne an dem Buch, daß es aus dem Sinn für *Schönheit* entstanden, diesen wieder lebendig erhält. Es ist eine einzige Danksagung an das Land, das so oft schon dem Menschen vom Norden die Schönheit begegnen ließ, die lebensprägend werden kann. Wir brauchen nicht an die Tradition zu erinnern, in der das Buch damit steht. Aber der Dank ist auch uns aus dem Herzen gesprochen.

Martin Gosebruch

POUNCEY, PHILIP & J. A. GERE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his Circle*. London, Trustees of the British Museum, 1962. I, pp. 189 (Katalog); II, pp. 281; 278 Abbildungen. £ 4.10.0.

Das Wort von Richardson, demzufolge man England als das eigentliche „Handzeichnungskabinett der Welt“ anzusehen hat (Traité de la peinture, III, 1 p. 9), ist durch das in Text- und Tafelband aufgeteilte Katalogwerk von Philip Pouncey und J. A. Gere, welches die Zeichnungen Raphaels und der vornehmlich in seinem römischen Umkreis tätigen Künstler aus dem Besitz des Britischen Museums umfaßt, wieder einmal auf ebenso eindrucksvolle wie angemessene Weise bestätigt worden.

Zu den Voraussetzungen für ein solches Ergebnis gehört in diesem Sinne nicht nur die erstaunliche Anzahl von Zeichnungen Raphaels und seines Kreises in der Londoner Sammlung, sondern ebensowohl die Vorbildliche Art ihre Bearbeitung. Gegründet ist die letztere ganz unverkennbar auf einer bereits im 19. Jahrhundert ausgebildeten Tradition der englischen Forschung, die von den unvergleichlichen Schätzen originaler Handzeichnungen Raphaels im eigenen Lande ihren Ausgang genommen hatte.

Die Größe der hier zu bewältigenden Aufgabe wird bereits daraus deutlich, daß sich allein das zeichnerische Studienmaterial Raphaels in Windsor und dem Britischen Museum zusammengenommen neben den entsprechenden Beständen in Lille, Paris oder der Albertina als ebenbürtig zu behaupten vermag. Den Ausschlag aber gibt in diesem Zusammenhang die alles übertreffende Gruppe von nahezu hundert Blättern Raphaels im Ashmolean Museum zu Oxford, von deren eingehendem Studium jede Beurteilung des Künstlers als Zeichner stets abhängig bleiben wird; ein Tatbestand, dem auch die Bearbeiter des Londoner Kataloges in vollem Umfang Rechnung trugen.

Als grundlegender Beitrag ist hier vor allem J. C. Robinsons „Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries“ aus dem Jahre 1870 zu nennen, in dem schon Oskar Fischel sein „erstrebenswertes Vorbild“ gesehen hatte. Des letzteren leider noch immer unvollendetes Corpus der Zeichnungen