

Viaggio di Toscana – Percorsi e motivi del secolo XIX

Veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut in Florenz und vom Gabinetto G. P. Vieusseux, Centro Romantico, Florenz. Florenz, Kunsthistorisches Institut, 28.-29. November 1996

Das Thema der Toskanareise gehört zu den traditionellen Forschungsschwerpunkten des Gabinetto G. P. Vieusseux, dessen Gründung in Florenz im Jahre 1819 durch den Schweizer Giovan Pietro Vieusseux eine Reaktion auf das mit Anfang des 19. Jh.s international zunehmende Interesse an der Toskana war. Im Manifest, das die Eröffnung des 'Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux' für den 9. Dezember 1819 ankündigt, sagt Vieusseux (übersetzt): »Die zum größten Teil sicherlich gebildeten Reisenden halten sich länger als anderswo in Florenz auf, das man zu Recht das Athen Italiens nennt. Und vielleicht würden die Fremden noch länger und mit noch größerem Nutzen für sich und die Einwohner des schönen Florenz hier verweilen, wenn sie eine öffentliche Einrichtung vorfänden, welche die interessantesten Zeitschriften aus Italien, Übersee und von jenseits der Alpen vereinte; wo sie Neuigkeiten erführen, direkt aus ihrer Heimat und über die Fortschritte im Bereich der Wissenschaft und der Kunst, deren Vervollkommnung doch das Ziel ihrer langen und kostspieligen Reisen ist.« Zunächst wurden im Palazzo Buondelmonti an der Piazza Santa Trinita Studiensäle eingerichtet, in denen der Besucher über vierzig verschiedene Zeitschriften aus der ganzen Welt einsehen konnte, und die Vieusseux nach und nach systematisch mit Büchern und Nachschlagewerken ausstattete – eine lukrative Geschäftsidee, denn die zahlreichen italienischen und ausländischen Besucher zahlten Eintritt. Der anschließende Konversationsraum etablierte sich rasch zu einer Art Salon, wo sich Intellektuelle aus ganz Europa einfanden. In konsequenter Weiterentwicklung eines auf Internationalisierung abzielenden Kulturprogramms gründete Vieusseux im Jahre 1821 die Zeitschrift *Antologia*. Wie

der Name andeutet, handelte es sich zunächst um eine Auswahl zumeist schon im Ausland erschienener Artikel über Kunst, Literatur und Wissenschaft. Da diese Artikel in italienischer Übersetzung erschienen, begünstigte die *Antologia* die Verbreitung ausländischen Gedankenguts in Italien.

In einer kurzen Begrüßungsrede zum Kongreß betonte Max Seidel, Direktor des Kunsthistorischen Instituts, wie viele Anregungen dieses Institut bei seiner Gründung im Jahre 1897 vom Gabinetto Vieusseux beziehen konnte. Beide Forschungseinrichtungen verfügen heute über eine große Bibliothek an Reiseliteratur. Ein seltener Glücksfall für das Gabinetto Vieusseux war jüngst der Erwerb von 741 Reisewerken aus der Sammlung von Fiammetta Olschki, darunter höchst seltene Werke, Manuskripte, Alben mit Zeichnungen aus einem Zeitraum von rund 500 Jahren.

Das seit 1980 als eine von drei Sektionen (Bibliothek, Archiv, Centro Romantico) des Gabinetto Vieusseux aktive Centro Romantico ist in den letzten 15 Jahren durch eine Serie von Kolloquien und Publikationen zu verschiedenen kulturellen Aspekten des späten 18. und frühen 19. Jh.s an die Öffentlichkeit getreten. Vorläufer von *Viaggio di Toscana* war 1986 der Kongreß *L'Ida di Firenze – Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. Dessen Anliegen war eine Analyse des symbolischen Stellenwertes von Florenz im Bewußtsein des 19. Jh.s. Die Erhebung der Stadt zum Sinnbild von Freiheit, Bürgertugend, Kunstblüte und Wohlstand wird schon im zitierten Vergleich von Florenz mit Athen deutlich; ein Topos, der sich bis zu Polizian zurückverfolgen läßt. Die geistigen Väter dieses Florenzmythos waren William Roscoe, Sismonde de Sismondi, John Ruskin, Walter Pater, vor allem jedoch Jacob Burckhardt.

Am 14. Juni 1996 veranstaltete das Gabinetto Vieusseux im Einvernehmen mit dem Kulturbefragten der Kommune Florenz im Palazzo Vecchio eine Diskussionsrunde mit der

kritischen Fragestellung: *Firenze Città – simbolo?* Diskutiert wurde, inwiefern die durch den ständigen Konflikt zwischen der Verantwortung für ein unermeßliches Kulturerbe und dem äußeren Druck nach Modernisierung oft völlig paralysierte Stadt noch heute ihrer einstigen Rolle als Keimzelle der kulturellen Erneuerung Europas gerecht wird. Ein Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* vom 10. Juli 1996 über die Zustände im heutigen Florenz endet mit dem lakonischen Fazit: »Man kann einfach nicht mehr hinaufahren«. Sollte der Mythos schon ein Jahrhundert nach seinem Entstehen erloschen sein?

Ziel des Kongresses *Viaggio di Toscana* war es, das sich um 1800 deutlich wandelnde Verhältnis der Reisenden zur Toskana anhand von Reiseberichten zu erfassen. War die Toskana im 18. Jh. nur Station auf dem Weg nach Rom, so wuchs unter dem religiös geprägten Streben der Romantiker das Interesse an ihrer landschaftlichen Schönheit und an ihren mittelalterlichen Stätten.

Vom verstärkten Interesse der heutigen Forschung am Thema der Reise in Italien zeugt die 1987 gegründete Associazione Italiana di Studi sulla Letteratura di Viaggio, deren Präsident Giorgio Cusatelli die Vortragsreihe des Kongresses eröffnete. Anliegen seiner Vereinigung sind das Studium der Reiseliteratur als eigenständige Literaturgattung und die Erforschung ihrer unterschiedlichen Erscheinungsformen: Berichte, Briefe, Romane, geographische Handbücher usw.

Cusatellis Thema war das Bild von der Toskana der Renaissance in der deutschen Erzählkunst des 19. Jh.s – im Grunde ein Anknüpfen an Walter Rehms Klassiker *Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus* von 1924. Er richtete sein Augenmerk auf das Entstehen des Renaissance-Romans als eigenständige Literaturgattung der deutschen Romantik. Als Beispiele zitiert er *Ardinghello* von Wilhelm Heinse (1787), *Franz Sternbalds Wanderungen* von Ludwig

Tieck (1798) und *Die Stadt des Lebens – Schilderungen der florentinischen Renaissance* von Isolde Kurz (1919). Das Vorbild dieser Literaturgattung sieht Cusatelli zu Recht in Goethes *Italienischer Reise*. Unberücksichtigt blieb der noch kaum erforschte Zusammenhang zwischen dem Toskanabild der deutschen Romantik und den Anfängen einer im engeren Sinne kunsthistorischen Renaissanceforschung. Es sei nur auf den Einfluß von Tieck auf Carl Friedrich Rumohr hingewiesen, die 1806 gemeinsam die Toskana durchreisten. Tieck läßt den Protagonisten seines Künstlerromans, den Dürer-Schüler Franz Sternbald, Florenz verlassen, um in das Innere der Toskana einzudringen: das romantische Urmotiv des Wanderns führt ihn zur Begegnung mit der überwältigenden Natur einer unbekanntem Landschaft, die Tieck wie ein Landschaftsgemälde der Renaissance beschreibt.

Das gezielte Aufsuchen der Orte der Toskana, die das »wunderbare Kunstwerk der Natur offenbaren«, war Gegenstand eines Vortrages von Maurizio Bossi, dem Vorsitzenden des Centro Romantico. Dem Gebiet dieses Themas hat Bossi bereits mehrere Beiträge gewidmet, u. a. »La decifrazione della natura: viaggiatori naturalisti sull'Appennino toscano, 1740-1840«, in: *Paesaggi dell'Appennino* (hg. v. C. Greppi, I-III, Venezia 1990-1993, I, pp. 57-76), und »Naturkunde und beschriebene Harmonie – Reisen in der Toscana 1760 bis 1840...«, in: *Kunstliteratur als Italienerfahrung* (hg. v. H. Pfotenhauer, Tübingen 1991). Nach eingehender Untersuchung der italienischen Standardwerke des 18. und 19. Jh.s über die Toskana konstatiert Bossi eine verbindliche »Beschreibungstradition« toskanischer Natur von Targioni Tozzettani (*Relazioni di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana, 1751-54*) über Giorgio Santi (*Viaggio al Monte Amiata e alle provincie senesi, 1795-1806*), Luigi Tramontani (*Storia naturale del Casentino, 1801*) bis hin zu Emanuele Repetti (*Dizionario storico, geografico, stati-*

stico della Toscana, 1831-46). Es fällt auf, daß alle genannten Autoren die literarische Form des Reiseberichts wählen, um — so lautet ihre Begründung — »den Leser auf Händen zu tragen, damit er die Natur auf frischer Tat ertappe«, und »damit er vor Ort das wunderbare Kunstwerk der Natur entdecke«.

Ging es Bossi um die Darstellung einer neuen Sicht der Natur als ästhetische Kulturlandschaft, so demonstrierte Claudio Greppi, Professor für Geographie an der Univ. Siena, anschließend den Vorgang, wie letztere zum Gegenstand einer 'Geographie des Menschen' (Anthropogeographie) wird. Als geistige Väter dieser Entwicklung nannte er Alexander v. Humboldt, Otto Schlüter und Friedrich Ratzel. Wie sich die neue geographische Natur-sicht auf die Landschaftsmalerei auswirkte, verdeutlichte er am Beispiel von Philipp Hackert. Die Verdinglichung der Natur zum Objekt der Naturwissenschaft führte dazu, daß das frühere Empfinden der Natur als eine den Menschen umgebende Ganzheit verloren ging. An ihre Stelle trat eine Subjektivität, welche in Dichtung und Kunst die »ganze Natur« ästhetisch zum Ausdruck brachte. Dieses Verhältnis von ästhetisch erlebter Natur einerseits und beherrscher und genutzter Natur andererseits ist spezifisch neuzeitlich; eine Einsicht, die wir im wesentlichen Ritters tiefgreifendem Essai »Landschaft — Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft« von 1963 verdanken (in: Joachim Ritter, *Subjektivität, Sechs Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1974, pp. 141-163).

Wie sich das neue Naturinteresse auf das Verhalten der Toskana-Besucher auswirkte, demonstrierte Luigi Tomassini, dessen Vortrag aufgrund einer Programmänderung leider aus seiner logischen Einheit mit den Beiträgen von Bossi und Greppi gerissen wurde. Beschränkte sich eine Toskanareise im 18. Jh. oft auf die Besichtigung der wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Stadt Florenz, so nimmt im 19. Jh. das Interesse an der Region zu, die seit dem Entstehen eines Eisenbahnnetzes immer mehr zur Freizeit- und Touristenlandschaft wird.

Mit der neuen Wertschätzung der Toskana wächst um 1800 das Interesse an ihren Bauten, insbesondere an den Florentiner Renaissance-Palästen, die nun als Sinnbild und steingewordener Ausdruck des republikanischen Geistes ihrer heroischen Bürger verstanden werden. Es sei daran erinnert, daß selbst Schinkel 1815/17 einen Entwurf für ein Berliner Rathaus in den Formen der Florentiner Renaissance ausarbeitete. Eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung und Popularisierung toskanischer Architektur spielten die zahlreichen Architekturhandbücher im 19. Jh., die Gabriele Morolli, Professor für Architekturgeschichte an der Univ. Florenz, zum Thema seines Vortrags machte. Von Jacques-Guillaume Legrand über Giuseppe Partini bis hin zu Julius Raschdorff stellte Morolli verschiedene Architekten vor, die der Toskana detaillierte Studien und Aufzeichnungen widmeten.

Eine positive Einschätzung von Florenz war bis zum Ende des 18. Jh.s keineswegs selbstverständlich. Die Stadt wirkte, besonders gegenüber Rom, eng und mittelalterlich. Oft zitiert ist Goethes Urteil, in dem das Gespür für die Andersartigkeit von Florenz gegenüber seinem antikisch geprägten Italienbild ebenso zum Ausdruck kommt wie sein entschiedener Wille, sich damit nicht auseinanderzusetzen: »Die Stadt hatte ich eiligst durchlaufen, den Dom, das Baptisterium. Hier tut sich wieder eine ganz neue, mir unbekannt Welt auf, an der ich nicht verweilen will... Ich eilte so schnell heraus als hinein« (*Italienische Reise*, 25. Oktober 1786). Als Antipode tritt Herder auf, für den Florenz 1789 nach einem ihn nicht befriedigenden Aufenthalt in Rom und Neapel das ihm Gemäße bereithält: »Gottlob, in Florenz fängt mir das Herz wieder an aufzugehen; hier sind [...] doch wenigstens Fußtritte von Menschen, von großen Menschen alter Zeiten, die alle auf diesem Punkt gelebt und gewirkt haben« (J. G. Herder, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen*, 1788-89, dtv-Klassik, 1988, p. 473). Herders Worte markieren den Anfang eines

kultischen Enthusiasmus für das Genie der großen Toskaner, der im Laufe des 19. Jh.s auf die Spitze getrieben wird.

Das zunehmende Verlangen des Bildungsreisenden nach der physischen Berührung mit den Wirkungs- bzw. den Grabstätten der großen Toskaner als höchste Inspirationsquelle des *genius loci* war Thema der Vorträge von Luigi Mascilli Migliorini, Professor für moderne Geschichte an der Univ. Neapel, und von Carlo Sisi, dem Direktor der Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti in Florenz. Am Beispiel der Historiker Edward Gibbon, Jules Michelet und Edgar Quinet verdeutlichte Mascilli Migliorini die Bedeutung der direkten Begegnung mit den Kultstätten der Toskana für die romantische Historiographie. Es ist die Konfrontation der *memoria storica* mit der *memoria visiva* — zwei Schlüsselbegriffe, um die der Vortrag seine Ideen entwickelte.

Durch die Errichtung des Grabmals für Machiavelli (1787) neben dem Michelangelos und Galileos wurde die Kirche S. Croce in Florenz zum Tempel des toskanischen Genies und zur Pilgerstätte des romantischen Gräberkultes. In Italien mahnt zuerst Ugo Foscolo in seiner 1807 erschienenen Dichtung *Dei Sepolcri*, daß die Erinnerung an die Toten wachgehalten werden müsse, damit diese weiterleben in den Taten der Lebenden und mitwirken an der Gestaltung einer neuen, besseren Zeit. Die klangvolle Würde der von Trauer erfüllten Verse verrät den Einfluß der englischen Gräberpoesie von Edward Young und Thomas Gray. Dem Gräberkult von S. Croce als »Panteon italiano«, der seinen literarischen Niederschlag bei Madame de Staël, Chateaubriand, Byron und Stendhal findet, hat Carlo Sisi bereits eine Studie gewidmet (*Il cimitero romantico di S. Croce*, in: Ausstellungskatalog *Santa Croce nell'800*, Firenze 1987, pp. 127-131). Jetzt zeigte Sisi schlüssig, wie das Verlangen nach dem geistigen Dialog mit den Toten zu Anfang des 19. Jh.s zum Entstehen der Institution des Friedhofs führt, dessen Besuch schon bald fester Bestandteil des Reiseprogramms wird. In Florenz vermitteln noch heute der 1828 gegründete 'Cimitero degli Inglesi' und der Friedhof von S. Miniato al Monte einen lebendigen Eindruck vom romantischen Totenkult.

Den im Vergleich von Goethes mit Herders Einstellung zu Florenz angedeuteten ästhetischen Wandel stellte Wolfgang Loseries, Mitarbeiter am Siena-Projekt des Kunsthistorischen Instituts, modellhaft am Beispiel der

Stadt Siena dar, die im Laufe des 19. Jh.s zur idealtypischen Stadt des Mittelalters erhoben wird. »Ähnlich wie das antike Pompei im 18. Jh. mußte Siena als mittelalterliche Stadt jedoch erst wieder entdeckt werden. Dazu brauchte der Reisende keinen Spaten, sondern eine neue ästhetische Perspektive«. Die verstärkt nach der Restauration einsetzende Besinnung auf das mittelalterliche Kulturerbe ist ein wohlbekanntes, international auftretendes Phänomen. Zur gleichen Zeit, als sich die Reisenden in der Toskana für die Kunst des Mittelalters zu interessieren begannen, wandten sich die Nazarener in Rom der italienischen Malerei des 14. und 15. Jh.s zu, die in ihrer Innerlichkeit und Reinheit geeignet sei, der von den Romantikern ersehnten religiösen Erneuerung den Weg zu weisen. Wie Pugin und Ruskin in England, Rio in Frankreich, Wackenroder, Novalis und Schlegel in Deutschland, sprach sich in Italien Antonio Bianchi für ein größeres religiöses Engagement und für die moralische Verantwortung des Künstlers aus. Ab den 20er Jahren des 19. Jh.s zeigt sich in der Toskana eine verstärkte Rückbesinnung auf die künstlerische Tradition des Tre- und Quattrocento. Hauptvertreter dieses »purismo toscano« waren der Maler Luigi Mussini, der Bildhauer Lorenzo Bartolini und der Architekt Niccolò Matas, auf den die Gestaltung der Fassade von S. Croce im Stil der toskanischen Gotik zurückgeht. Auch die Forschung richtete nun ihr Auge bewußt auf die Epoche der italienischen Kunst, die als höchster Ausdruck des *genius loci* betrachtet wurde. Zu Anfang des 19. Jh.s erwarben sich Luccheser Lokalhistoriker das Verdienst, durch gründliche Quellenforschung Matteo Civitalis (1436-1501) Œuvre enger eingegrenzt zu haben. Die erste kritische Studie dieser Art publizierte Tommaso Trenta im Jahre 1822 (*Memorie intorno alla famiglia dei Civitali*). Barbara Steindl zeigte in ihrem Vortrag, wie das durch die Lokalforschung geweckte Interesse an Civitali schon bald seinen Niederschlag in den Reiseführern findet und schließ-

lich auch Sammler und Kunsthändler erreicht. Als Bindeglied in dieser Kette sieht Steindl Leopoldo Cicognara, der mit Trenta in persönlichem Kontakt stand und dessen Forschungsergebnisse über die Familie Civitali durch seine *Storia della Scultura* (1813-18) verbreitete.

Die Auswirkungen des neuen Interesses an toskanischer Skulptur auf das Sammlungswesen verdeutlichte Donata Levi am Beispiel der öffentlichen Sammlungen Englands. Ab den 20er Jahren des 19. Jh.s eröffneten englische Kunstliebhaber und -händler eine wahre Jagd auf die »Old Masters«. Nicht zufällig besitzt das Victoria & Albert Museum heute die größte Sammlung italienischer Skulptur des Tre- und Quattrocento der Welt. Dies ist in erster Linie J. C. Robinson zu verdanken, dem es 1860 gelungen war, bedeutende Stücke der Skulpturensammlung von G. B. Campana (Rom) und Ottavio Gigli (Florenz) für das

South Kensington Museum (ab 1909 Victorian & Albert Museum) zu erwerben. Daß die ausländischen Sammler des 19. Jh.s die Kunstwerke nicht nur außer Lande führten, sondern die Toskana mit den von ihnen angehäuften Schätzen auch bereicherten, davon zeugen in Florenz die Sammlung Carrand im Bargello, das Museo Stibbert, das Museo Horne und die Gemäldesammlung von Berenson in der Villa I Tatti. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jh.s bildete sich in Florenz eine internationale Kolonie von Sammlern, Intellektuellen, Renaissanceforschern und Künstlern — etwa Robert Davidsohn, Adolf Hildebrand, Arnold Böcklin, Aby Warburg, Herbert Horne und Bernard Berenson. In dieses geistige Klima fällt auch die Gründung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

Die Publikation der Kongreßakten durch Maurizio Bossi ist in Vorbereitung.

Régine Bonnefoit

WERNER BUSCH

Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne

München, Verlag C. H. Beck 1993. 537 Seiten, 152 Abbildungen, davon 16 farbig, DM 178,—

»Da der naive Dichter bloß der einfachen Natur und Empfindung folgt und sich bloß auf Nachahmung der Wirklichkeit beschränkt, so kann er zu seinem Gegenstand auch nur ein einziges Verhältnis haben, und es gibt, in dieser Rücksicht, für ihn keine Wahl der Behandlung«, sagt Schiller in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. »Dieser reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser

Beziehung beruht seine dichterische Kraft«. Die sentimentalische Dichtung habe es daher immer »mit zwei streitenden Objekten, mit dem Ideale nämlich und mit der Erfahrung, zugleich zu tun«.

Mit der Übertragung der Kategorie aus dem Bereich der Dichtung in den der Kunstgeschichte hat Werner Busch in doppelter Hinsicht eine glückliche Wahl getroffen. Zum einen wird damit ein authentischer Begriff von beträchtlichem Definitionswert als gemeinsamer Nenner für scheinbar ganz unterschiedliche stilistische und gattungsgeschichtliche Phänomene genutzt. Zum anderen ist darin terminologisch die Anspielung auf eine Vari-