

Rinascimento, andando in cerca di questi termini fino agli autori del sublime. La relazione del prof. Horn (*Die Rettung der Dichtkunst: Auswege und Ausflüchte. Die Stellung des Aristoteles zur Allegorese des klassischen Mythos*) si è concentrata sulla posizione di Aristotele del tutto negativa rispetto al percorso esegetico dell'allegoresi; per la lingua corrente il filosofo si serve piuttosto della metafora. Se per la poesia tanto la metafora che l'allegoria sono usati come arricchimento, invece nella lingua scientifica esse costituiscono degli ostacoli nei riguardi dell'esattezza. Il criterio fondamentale per l'uso della metafora in Aristotele è dunque la chiarezza.

Le relazioni presentate al convegno, arricchite da stimolanti problematiche emerse anche dal dibattito, verranno raccolte e pubblicate negli Atti.

Claudia Cieri Via

## Rezensionen

### WIDER DEN KUNSTHISTORISMUS

HORST BREDEKAMP, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin, Verlag Klaus Wagenbach 1993. 122 Seiten mit 42 Abbildungen.

Soll ich mit der Irritation beginnen, die im Untertitel liegt: „Die Zukunft der Kunstgeschichte“? In der Tat, nach der Lektüre von Horst Bredekamps neuestem Buch wurde mir klar, daß hier, verborgen hinter der Gelehrsamkeit einer „Geschichte der Kunstkammer“, der Kunstgeschichte als Institution die Leviten gelesen werden!

Doch nehmen wir nicht vorweg, was Bredekamp erst gegen Ende enthüllt. Beginnen wir mit jenem szenischen Auftakt, womit das Buch mimetisch die Themen anspielt, die dann verhandelt werden: Benvenuto Cellini, beauftragt mit einer Gruppe von Silberstatuen, die im Januar 1545 nicht fristgerecht vollendet waren, überspielte vor versammeltem Hofstaat in Fontainebleau das Versäumnis geschickt, indem er die einzig fertiggestellte Figur, einen Jupiter, durch Bewegung und Beleuchtung so verblüffend inszenierte, daß sie wie lebendig wirkte. Das Lob des Königs François I an Cellini: „daß seine Arbeiten den Werken der Alten nicht gleichkommen, sondern sie sogar übertreffen“ (S. 11), nimmt einen Kernpunkt von Claude Perraults *Parallele des anciens et des modernes* vorweg. Die moderne Kunst hat der antiken die Fähigkeit der mechanischen Selbstbewegung voraus. Die Sehnsucht nach der Automation, nach der Illusion einer zum Leben erweckten Kunst kann als Grundzug neuzeitlicher Kunstentwicklung gesehen werden. Denkt man diese These konsequent zu Ende, wundert es nicht, wenn

Panofsky für unser Jahrhundert in der Hollywood-Filmproduktion die Erfüllung der neuzeitlichen Bildprogramme gesehen hat. Und es sollte, worauf Bredekamp hinauswill, noch weiter gehen: Cyberspace ist der virtuelle Endpunkt der Ikonologie, deren Methode Aby Warburg 1912 im Palazzo Schifanoia visionär in filmischen Metaphern eingeleitet hatte.

Doch zunächst bietet das Buch den Blick zurück in eine Zeit, als unter ‚Kunst‘ noch viel selbstverständlicher alle Artefakte verstanden wurden; die Skulptur und der Automat entsprangen beide einer technischen Könnerschaft des Menschen, der mit den Naturgesetzen spielte als Nachahmer des demiurgischen Gottes. Die Kunstkammer bildete den Kosmos alles Geschaffenen ab; sie enthielt die Welt der Dinge in der aufsteigenden Hierarchie der Viererkette: „Naturform – antike Skulptur – Kunstwerk – Maschine“.

Neben der Kunstkammer zeigte sich die Verschränkung von Natur und Mechanik etwa auch in den „Mutterhöhlen“ (S. 51) unterirdischer Parkgrotten, in Wasserspielen und Automaten der Villa d’Este in Tivoli oder der Villa Medici in Pratolino. Dem humanistischen Weltbild schlugen Prometheus und Daidalos, die mythischen Mechaniker, die Brücke zwischen Antikensehnsucht und Maschinen glauben, aber auch die antike Quellenliteratur: Bredekamp nennt Herons *Pneumatica*. Ergänzend könnte auch der Brief des jüngeren Plinius, worin dieser das Wasserspiel in seinem Tuscum beschreibt, als vorbildliche Synthese von Ingenieurkunst und Villeggiatura genannt werden – nicht zuletzt deswegen, weil die modernen Architekturhistoriker aus diesem Text eine Vorliebe des Plinius für Maschinenwerk und somit einen Mangel an Kunstverständnis zu lesen meinten – ein Urteil, das unter der verinnerlichten Annahme eines Widerspruchs gefällt wurde, der – wie Bredekamp zeigt – erst im Lauf der Moderne auftaucht.

Naturegegenstände, Kunst und Technik fielen unter den Begriff der *machinamenta*, sofern sie geschaffene Dinge waren. Die Kunstkammern bildeten den visuellen Lehrpfad des neuzeitlichen Hylemorphismus. Die Einebnung des Unterschieds zwischen Artefakt und Naturgegenstand fällt uns modernen Lesern, die durch Zivisationskritik gegangen sind und ein romantisches Naturverständnis verinnerlicht haben, schwer; doch es ist heilsam und aktuell, den verdrängten Hylemorphismus der Moderne durch die historischen Vorstufen aufgedeckt zu sehen.

Die visuelle Einprägsamkeit der Kunstkammern wirkte auf die Theoriebildung der Naturwissenschaftler. Das Weltbild Johannes Keplers vom Kosmos als einem Uhrwerk hatte als evidentestes Beispiel die zeitgenössischen Automaten. Gott war ein Mechaniker, der im Weltall das „zweckmäßigste, kräftigste und wohlgestaltete aller Werkzeuge“ (Henri de Monantheuil, 1599, zit. S. 41) geschaffen hatte. Der barocke Optimismus von Leibniz, daß in der bestehenden Welt die beste aller Möglichkeiten verwirklicht wurde, liegt hier schon vorgebildet. Der Mensch als Gottes Ebenbild war aufgefordert, beim großen Uhrmacher in die Lehre zu gehen. Das fürstliche Steckenpferd des Drehselns, das die Habsburger pflegten, nahm die *imitatio demiurgi* auf.

Die Kunstkammer war – um bei Leibniz zu bleiben – eine Monade, in der im Kleinen die Ordnung rekonstruiert wurde, die den Kosmos beherrschte. Der Fortschritt in der Naturwissenschaft war Anamnese aus einer Vergessenheit, die durch den Sündenfall eingetreten war. Der Sündenfall – im Sinne Bredekamps auf den Begriff des letzten Technologieschubs gebracht – war ein mnemotechnischer Absturz der Software Mensch. Wissenschaft stellte somit das menschliche Bewußtsein vor dem Fall wieder her, bedeutete Rückkehr ins Paradies mit den Mitteln von Forschung und Technik. Die Kunstkammer war nichts anderes als die materialisierte Form paradiesischer Wiedererinnerung.

Naturwissenschaft entwickelte sich weg vom kontemplativen *theorein* der Antike und begann, ihre Erkenntnisse systematisch nutzbar zu machen. In Porträts zeigt sich der Sammler als Stellvertreter der *Natura naturans*, über deren Kräfte er verfügt in Form der technischen Instrumente, durch die sie dienstbar werden.

Die Tribuna in Florenz und die Galerie von Pisa – Kunstkammern der Medici – wurden zu „Impulsgebern für Universitäten“ (S. 53). Kunst als Labor, das die Einheit von Sammeln, Forschen, Gestalten und Anwenden ermöglicht und diese im platonischen Sinne einer aufgeklärten Macht zur Verfügung stellt, gehört zu den Topoi neuzeitlicher und moderner Visionen; auch die Avantgarde des Bauhauses träumte diesen alten Traum einer heiligen Allianz von Wissen und Macht.

Einen verwirklichten Höhepunkt der Barockzeit bildete das Museum Kircherianum von 1651, das, zum römischen Jesuitenkolleg gehörig, dem *orbis* des Papstes einbeschrieben war. Der platonische Königsweg von Sammeln und Forschen setzte sich fort in den Gründungen der Londoner Royal Society 1662 und der Pariser Académie Royale des Sciences 1666. Damit war das Muster festgelegt einer männerbündischen Verwaltung des Wissens. Das Laboratorium der Kunstkammer lag in den Händen einer verschworenen Bruderschaft, die mit den Trägern der Macht verfilzt war. Die idealtypische Vorwegnahme dieser kulturhistorischen Realität bilden die utopischen Dialoge des 16. und 17. Jahrhunderts. So sieht Tommaso Campanella im Neapler Gefängnis einen visionären Absolutismus voraus, dessen *Sonnenstaat* in einer mikrokosmisch nachgebauten Maschine des siebenschaligen Planetensystems eingerichtet ist. Die Insel Bensalem, die Francis Bacon in der *Nova Atlantis* beschreibt, hatte ihre reale Entsprechung in Tycho Brahes Gelehrteninsel Uranienborg, die der Dänenkönig Frederik II. unterstützte.

Brekamp skizziert die Entwicklung einer Kulturpolitik des Wissens bis ins 17. Jahrhundert. Von dieser Grundlage her wäre es aufschlußreich, die Geheimbünde der Rosenkreuzer und Freimaurer zu analysieren. Das Motiv des Monopteros etwa, dargestellt auf Keplers Rudolfinischen Tafeln (1617), wurde im 18. Jahrhundert zum ‚Freundschaftstempel‘, der die englischen Gärten maurerisch gesinnter, aufgeklärter Fürsten zierte. Die Logen verstanden sich als utopische Inseln, wo Kunstkönnen, Wissen und Macht sich brüderlich im Geist des ‚Hauses Salomonis‘ vereinten, gleichnamig wie die Wohnstätte der neuatlantischen

Forscher auf Bensalem. Ikonologisch und emblematisch ist hier für die Kunstgeschichte ein weites, braches Feld eröffnet!

Bredenkamps Feststellung einer „eigenartigen Zwischenform von Okkultismus und Aufklärung“ (S. 50) entspricht Horkheimers und Adornos These, wonach der Mythos schon Aufklärung sei – eine These, die nie ganz in den rationalistischen Aufklärungsbegriff der siebziger Jahre einging. Magische Praxis und moderne Empirie haben den Willen zur Unterwerfung der Natur gemeinsam. Eine kritische Kulturgeschichte der Naturwissenschaft wird nicht daran vorbeikommen, die starren Auffassungen von ‚Aufklärung‘ und ‚Magie‘ zu verflüssigen. Mit Schriften, die wir heute wegen ihres ‚unwissenschaftlichen‘ oder ‚überholten‘ Standpunkts für okkult halten, waren einst Versuche, Gesetze der Natur zu erklären. Alchemistische Theorien müssen daher – wie die Kunstkammer – rehabilitiert werden vom naiv-aufklärerischen Vorwurf ihrer Vor- oder Unwissenschaftlichkeit.

Der neuzeitlichen Wissenschaft eignet ein gnostischer Zug: Die biblische Offenbarung verhielt sich zur Naturforschung wie das Rechenexempel zur Neunprobe. Das scientistische Vertrauen darauf, den Glauben in ein Wissen überführen zu können, worin Physik und Metaphysik konvergieren, mündet sowohl in das Projekt der Aufklärung wie in die künstlerischen Konzepte der Avantgarden. Bredenkamp hilft dem Leser, die Moderne nach rückwärts zu denken. Der Essai sollte zur Pflichtlektüre einer Museologie werden, die von sich aus zur Kurzatmigkeit neigt. Mit der Analyse der Kunstkammern erhält die Geschichte des Sammelns das Tiefenprofil der *longue-durée*. Leider äußert sich der Autor nicht zu dem, was eine neuzeitliche Kunstkammer von einem modernen Museum unterscheidet; aber er liefert die Stichworte für die Gegenwart aus dem Profil der Vergangenheit.

Während das moderne Museum mit seinem Sammlungsbestand zugleich das Prinzip bürgerlicher Öffentlichkeit inszeniert, war die Kunstkammer eine utopische Insel des Wissens, entdeckt für die Gelehrten und ihre Mäzene. Francis Basons Devise: „Wissen ist Macht“ war ein Wink an jene, welche die Macht schon besaßen. Das tätige Wissen, das von den Brüdern des Hauses Salomon erarbeitet wurde, sollte als Herrschaftswissen die Machtausübung von Fürsten verbessern.

In diesem Zusammenhang ist eine Kritik zu erwägen an Bredenkamps Spielbegriff, der – gerade weil er auf sympathische Weise modern ist – wohl das historische Ziel des *lusus serius* nicht trifft. Das kosmische Spiel der Kunstkammer mündete in den Händen eines Souverän, der absolutistisch und nicht demokratisch oder gar anarchisch gesinnt war. Die Sammlung symbolisierte die Verfügungsgewalt des Monarchen über die Natur und die Künste als Stellvertreter des göttlichen Demiurgen.

In der seit 1573 auf Schloss Ambras ausgebauten Kunstkammer des Erzherzogs Ferdinand von Tirol wurde die erste Kollektion außereuropäischer Gegenstände angelegt. Manifest betrachtet, entsprach diese Universalität im Sammeln der Selbstdarstellung eines von Habsburg, jener Herrscherfamilie über ein Reich, in dem die Sonne nie unterging. Doch Bredenkamp macht es uns ideologisch nicht

so leicht und liest den Sammelgestus gegen dessen imperialen Strich: Er gibt zu staunen darüber, daß Exotica gleichberechtigt neben einheimischen Dingen ausgelegt sind: „Erstes Zeugnis einer Ethnologie, die dem Fremden Respekt entgegenbringt“ (S. 39). Damit ist der unwillkürliche Langzeiteffekt des ordnenden Sammelns beschrieben – die entropische Rückseite jedes Herrschaftssystems. Als latente, unbewußte Botschaft sehen wir heute die horizontale Vielfalt in den Wunderkammern, nachdem die manifeste, vertikale Herrschaftssymbolik daraus verdampft ist. Da der ordnende Wille zerstob, führen uns die entwichenen Dinge ein heiter-anarchisch wirkendes Ballett vor.

Die Kunstkammern, durch Bredekamps Brille gesehen, gewinnen den Charakter proto-benjaminischer Passagenwerke. Auch Walter Benjamin hatte ja die Pariser Geschäftspassagen wiederentdeckt zu einer Zeit, als diese von der aktuellen Konsumästhetik überholt waren. Es gehört zu den vornehmsten Aufgaben des Historikers, ein rückwärtsgewandter Jeremias zu sein; ein Mittel der Gegenwarts-kritik ist die gegenüberstellende Idealisierung einer verschwundenen Zeit. In diesem Sinne verkörpern – für uns, müssen wir betonen – die Kunstkammern eine frühe Form von Naturerklärung; angesichts der hochentwickelten technisch-industriellen Naturbeherrschung heute erscheinen uns die verlorenen Etappen in diesem Fortschritt als Ideal eines herrschaftsfreien Umgangs mit Natur und ihrer Erforschung. Von heute aus betrachtet, schwimmt die Dingwelt im Gewimmel eines Kuriositätenkabinetts befreit im ästhetischen Zustand, den wir als historisch Rückblickende ansiedeln können an der Schwelle zwischen christlich-aristotelischer Statik und darwinistisch-säkularisierter Dynamik, zwischen neuzeitlicher Naturphilosophie und moderner Technokratie. Mit dem ‚ästhetischen Zustand‘ ist auf Schillers Spielbegriff angespielt, der seinerseits auf Kants Definition des ästhetischen Urteils zurückgeht: als dem „freien Spiel der Einbildungskraft“. Selbst in Hegels systematischer Zielstrebigkeit bleibt die zweckfreie Demiurgie als Bewegungsmoment der Geschichte wirksam; obwohl die Naturgeschichte unter dem Ernst der Notdurft stehe, sei – schreibt Hegel – „das Spiel dennoch der höhere Ernst“, denn es begleitet den Geist auf seinem Gang zur Freiheit. Wie die Natur für Hegels schöpferischen Weltgeist, ist die Kunstkammer in ihrer fruchtbaren Chaotik ein Laboratorium der Einbildungskraft. In diesem Surrealismus *avant la lettre* hat Bredekamp die Latenz moderner Ästhetik in der Neuzeit freigelegt.

Der Gang durch die Geschichte der Kunstkammer macht den Leser reizbar für die instrumentelle Verengung, die er auf dem Rückweg zur Gegenwart feststellen wird. Bredekamp kritisiert die Moderne, indem er die Neuzeit gegen diese idealisierend ausspielt – auf moderne Weise. Das Verfahren macht den eigentlichen Sinn von Geschichte aus und handelt einem hartnäckigen Historismus der Kunstgeschichte zuwider, die vorgibt, interesselos nur zu schildern, ‚wie es einst gewesen ist‘. Bredekamps Analyse der Neuzeit will nicht einfach die manifesten Selbstrechtfertigungen der Vergangenheit rekonstruieren; vielmehr entziffert er, parteilich im Sinne der Gegenwart, für die er als Historiker steht, aus den Quellen der Vergangenheit den latenten Langzeitsinn, der sich unter den überlieferten,

affirmativen Formen versteckt hielt, um jetzt als Kritik am Heute auszubrechen, listig belehnt mit der Legitimität der Frühe.

Und dies geschieht am Ende des Buchs – folgen wir Bredekamps gedanklicher Rochade: Der ökonomisch-technische Komplex der Moderne entwöhnte den *homo ludens* von der schönen Zweckfreiheit und erzog ihn zum gewinnbringenden Pragmatismus. Damit begann die Trennung von Kunst und Technik, symptomatisch begleitet von der Zerlegung der Kunstkammer – mit der Dresdener 1720 als Auftakt – in Spezialsammlungen. Gleichzeitig wurde die Kunst in ihre ‚Autonomie‘ entlassen. Auf überzeugende Weise stilisiert Bredekamp die Zeitgenossen Winkelmann und Piranesi zu den „siamesischen Zwillingen des Fortschritts“ (S. 92), den dioskurischen Leitfossilien moderner Ambivalenz: von Maschine und Kunst, École Polytechnique und École des Beaux-Arts, Utilitarismus und Autonomie, Konstruktivismus und Suprematie... Winkelmann als Protagonist der Kunstautonomie reinigt den Blick auf die Antike ganz im Sinne der Form. Die edle Einfachheit und stille Größe wurde zur Maxime für eine Kunstbetrachtung, die ohne barocke Maschineneffekte, aus dem Innern der Form heraus sich ergreifen lassen wollte. Die moderne Hermeneutik war geboren. Im Riß zwischen Kunst und Maschine richtet sich die Kunstgeschichte ein; als autonome Institution trat sie an, als die Kunstkammern aufgelöst wurden.

So wie Benjamin den Niedergang der Pariser Geschäftspassagen analysiert als embryonale Vorstufe der entwickelten Warengesellschaft, läßt Bredekamp ein zu einer Selbsterfahrung der Kunstgeschichte im Durchleben ihrer anachronistischen Vorstufen. Ziel ist – benjaminisch gedacht – das Erwachen aus der Geschichte zum kritischen ‚Jetzt!‘ des Bewußtseins. Kunstgeschichte kann das fatale Erbe des Historismus, in dessen Geist sie geboren wurde, ablegen, wenn sie ihre Herkunft im Sinne dieser Selbstanalyse durchdenkt. Das Buch schließt visionär mit der Ankündigung einer Wiederkehr des neuzeitlichen Spielers und eines Neuen Bundes von Kunst und Technik unter den Auspizien des digitalen Zeitalters. „Die hochtechnisierten Gesellschaften durchleben eine Phase der kopernikanischen Wende von der Dominanz der Sprache zur Hegemonie des Bildes. Dies sollte zu einem neuen Selbstbewußtsein der Kunstgeschichte führen als einer Hüterin der Bildsprache. Die historische Kunsttheorie hat hier einen Schatz angehäuft, den sie nun flüssig machen kann“ (S. 102). Der würfelnde Demiurg verwandelt sich vom neuzeitlichen Drechsler zum nachmodernen Programmierer, von John Locke zu Alen M. Turing. In einer spielerischen Anamnese „beerbte das 20. Jahrhundert die theoretische Essenz der Kunstkammer“ (S. 101).

Bredekamps Gedankengang durch die Geschichte der Kunstkammer führt in eine mögliche Zukunft der Kunstgeschichte, die ihre genügsame Autonomie durchbrochen hat. Den gegenwartsneutralen, ‚objektiven‘ Kunsthistorismus gibt es ohnehin nur als vornehme Selbstillusion. Denn in jeder wissenschaftlichen Methode schlagen – spontan und unbewußt – die jeweils zeitgenössischen visuellen Verfahren durch. Was Marx über die Gesellschaft überhaupt sagt, stimmt für die Gesellschaft der Kunsthistoriker ganz besonders: Sie wissen es nicht, doch

sie tun es. Bredekamp ermuntert uns, wissen zu wollen, was wir als Kunsthistoriker tun – und wozu.

Beat Wyss

JÖRG MARTIN MERZ: *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom.* Tübingen, Wasmuth 1991. 416 Seiten; 10 Farbtafeln, 451 Schwarz-Weiß-Abbildungen. DM 228,-

Nach einer mit wahrhaft immensem Fleiß betriebenen Grundlagenforschung in einem mittlerweile weithin erschlossenen Terrain eröffnet uns Jörg Martin Merz an dieser Stelle neue Ausblicke auf den ersten Abschnitt von Cortonas malerischem Werk, das besonders nach dem letzten Kriege mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung gewesen ist.

Was Walter Vitzthum in diesem Zusammenhang versagt blieb, wird nunmehr von Merz erfolgreich vorangetrieben und bei dieser Gelegenheit gleich auch jene schon von Antony Blunt (vgl. *Burlington Magazine* 125. 1983, S. 230/31) zu Recht beanstandeten Nachlässigkeiten in Giuliano Brigantis Cortonamonographie (2. Aufl. 1982) aufgearbeitet. Vor allem aus dem Verzicht Brigantis, auf dem Felde der Handzeichnungen mit Vitzthum ernsthaft in Wettstreit zu treten (vgl. *Master Drawings* 1/2, 1963, S. 49/61), zieht Merz nicht zuletzt mit Hilfe der Ergebnisse des Letzteren sichtlichen Gewinn. Insbesondere gelingt ihm die überzeugende und weit ins Einzelne gehende Sichtung und Beurteilung des gegenwärtig zugänglichen Materials an Zeichnungen in einer bislang nicht erreichten Vollständigkeit. Allerdings wird bei dieser Gelegenheit auch dem allzeit reichlich fließenden Angebot von Seiten des Kunsthandels recht großzügig Zugang gewährt.

Hervorzuheben ist dabei vor allem der von Merz erbrachte Nachweis für die außerordentliche Bedeutung zeichnerischer Vorstudien, mit deren Hilfe Cortona seine verschiedenen Dekorationsprojekte erarbeitete. Jedenfalls gilt das für den zeitlich begrenzten Abschnitt der künstlerischen Entwicklung Cortonas von dessen frühen Anfängen bis hin zur 1630 vollendeten Deckenmalerei im Salone des Palazzo Barberini.

Nicht weniger gründlich behandelt Merz — auch hier seine inzwischen erlangte Kennerschaft eindrucksvoll unter Beweis stellend — die in den angegebenen Zeitraum fallenden Arbeiten Cortonas als Maler und Freskant. Allerdings standen ihm dafür bereits jene Erfahrungen zu Gebote, die er anlässlich seiner schon 1980 vorgelegten Magisterarbeit über den Bilderzyklus mit Szenen aus dem Leben und Martyrium der frühchristlichen Patronin von S. Bibiana in Rom sammeln konnte. Nunmehr ausgehend von den zu Cortonas Erstlingswerken zählenden Freskoarbeiten in der Villa Arrigoni-Muti, noch gekennzeichnet durch eine erstaunlich unbeholfene Vortragsweise, vermittelt uns der Autor anhand jener späterhin entstandenen Malereien in der Galerie des Palazzo Mattei, in S. Bibiana, der Villa Sacchetti und schließlich im Salone des Palazzo Barberini eine höchst anschauliche Vorstellung von der wachsenden Sicherheit des Künstlers im Umgang mit seinen technischen Mitteln. Damit aber kündigt sich in der Tat jene unbestrittene