

Niederlanden hat dieser stumme Streit Anlaß zu großer Erbitterung gegeben. Vermutlich war Kessler sich dessen bewußt, als er zur Einleitung der Sektion »arte figurativa e liturgia« die Frage stellte, was Kunst eigentlich mit Liturgie zu tun habe. Unter Verweis auf das *Rationale* des Durandus kam er zu dem Schluß, daß Kunst als eine das Gefühl ansprechende Ergänzung des religiösen Ritus galt. Unmittelbar danach sprach Belting über die Macht von Bildern. Worin liegt die besondere Bedeutung der Kunst für die Liturgie? Das Besondere kann auch historisch definiert wer-

den. Gerade die Arbeitsweise mit der Pinzette erlaubt es, künstlerische Herausforderungen in historischen Begriffen zu formulieren. Sobald auch künstlerische Qualität ein Bestandteil der Forschung zu »arte e liturgia« wird, kann Burckhardts Vision einer funktionsbezogenen Kunstgeschichte, einer »Kunstgeschichte nach Aufgaben«, in den Blick kommen. Umgekehrt: wenn die Funktionalisten sich dieser Aufgabe nicht stellen, verurteilen sie sich selbst auf absehbare Zeit von neuem zur Marginalisierung.

Henk van Os

La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze: ricerca, arte e politica culturale intorno al 1900

Florenz, *Kunsthistorisches Institut*, 21.-24. Mai 1997

Im September 1893 wurde auf dem internationalen Kunsthistorikerkongreß in Nürnberg über einen Aufruf zur Gründung eines kunsthistorischen Instituts in Florenz abgestimmt. Von deutscher Seite ausgehend, doch ausdrücklich um Rückhalt bei einer internationalen Forschergemeinschaft bemüht, wurde der Antrag einstimmig angenommen. Diese Initiative führte im Herbst 1897 zur Eröffnung des zunächst durch einen privaten Verein finanzierten ‚Kunsthistorischen Instituts in Florenz‘. 1970 in die Trägerschaft des deutschen Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft überführt, wird es weiterhin durch einen Förderverein unterstützt. Das 100jährige Gründungsjubiläum bot Anlaß zur Erkundung seiner Geschichte; vgl. Hans Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz 1897-1997* (dt. und ital., Florenz 1997). Ergänzend veranstaltete das Institut einen Convegno, der die Gründung in einem weiteren Panorama verorten sollte – ein Unternehmen, das Grundlagenarbeit leistete und auf die Bedeutung eines noch zu wenig erhellten Forschungsgebiets aufmerksam machte.

Voraussetzung für die Entstehung des Instituts war der Stellenwert, den die Italienforschung als eine der historischen Wurzeln der Kunstgeschichte besessen hat. Die Arbeit am Ort hatte zugleich Konsequenzen für die Genese einer kunsthistorischen Methodik. Bereits nach den Vorstellungen der Gründungsväter des Instituts sollte sich die registrierende und analysierende Erschließung des Denkmälerbestandes mit einer in den historischen Bereich übergreifenden Berücksichtigung der Archivalien und Quellen verbinden.

Die Institutsgründung bezeichnet aber auch einen spezifischen Moment in der Geschichte der organisatorischen Ordnung des Fachs. War zunächst die Etablierung als akademische Disziplin, d. h. die Einrichtung von Lehrstühlen und ihrer Ausstattung vorrangig, so wurde schon seit den 70er Jahren des 19. Jh.s deutlich, daß sie nicht alle Forschungsinteressen wahrnehmen konnten. Wie bereits in Wilhelm von Humboldts Bildungsprogramm vorgesehen, trat das Auslandsinstitut als Ergänzung und Alternative neben die Universitätsinstitute; eine bis heute gültige Option: Uni-

versitätsinstitute und Auslandsinstitut sind zu sinnvoller Vernetzung ihrer Möglichkeiten aufgefordert.

Wie mehrere Sektionen der Tagung verdeutlichten, ist die florentinische Forschungssituation um 1900 nicht allein aus dem kunsthistorischen Kontext heraus zu verstehen. Schon vor der Institutsgründung hatte die Stadt eine unterschiedliche Berufsgruppen umfassende, historisch und künstlerisch interessierte deutsche Kolonie aufgenommen. Als aktiver Kunstort zog Florenz neben den ortsansässigen auch ausländische Künstler an, darunter nicht wenige Deutsche. Hier stellt sich die Frage nach dem unter (Kunst-)Historikern und Künstlern wirksamen Geschichts- und Gegenwartsverständnis in einer Stadt, die auch nach den gescheiterten Bemühungen um ihre Etablierung als Hauptstadt ihre historischen Strukturen modernisieren und zugleich wahren mußte. Dementsprechend wurde das florentinische Stadtbild in den nach 1860 einsetzenden Baukampagnen repräsentativ bereinigt und historisierend überformt. In einem solchen Milieu war Platz für verschiedene Formen der Rückbesinnung, die sich zwischen einem analytisch-erklärenden Zugriff und einer die lokale Präsenz kultivierenden Einfühlungsmentalität bewegten. In mehr oder weniger enger Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe der Stadt machte sich ein kreatives Potential geltend, das sich trotz seiner oft überraschenden Unabhängigkeit von konkreten Mustern auf spezifische Weise zwischen Modernität und Konservativismus bewegte.

Wie sah der ‚Renaissancismus‘ um 1900 aus, in dessen Fahrwasser die Gründung des Instituts auf privater Grundlage gelang? Zu Beginn der Tagung ging Helmut Koopmann (Augsburg) dem Renaissanceekult in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende nach. Anders als es das Fehlen einer literaturspezifischen Epochenbezeichnung vermuten läßt, verbindet das Renaissance-Motiv jenseits der gängigen -ismen so scheinbar disparate Autoren wie Julius Hart, Conrad Ferdinand Meyer, Hugo von Hofmannsthal und Heinrich Mann. Neben Jacob Burckhardt, dessen *Kultur der Renaissance* von 1896 bis 1908 sechs Auflagen erlebte (seit der Erstpublikation im Jahr 1860 waren es zuvor ganze vier), fungierte Nietzsche als wichtiger

Bezugspunkt. Gründerzeit und *fin de siècle* affirmierten oder problematisierten die kulturhistorische Leitmetapher der ‚Vitalität‘ oder – direkter – Nietzsches ‚plastische Kraft‘, eine politische und kulturelle Sektionierung vereinernde Energie, welche die Renaissance zum Paradigma der Erneuerung und des Willens werden ließ. Daß der hedonistische Einschlag der literarischen Produktion – etwa Heinrich Manns *Herzogin von Assi*, seine *Göttinnen* – vor dem Hintergrund der entstehenden Psychoanalyse gesehen werden kann, deutete Koopmann lediglich an. Zuletzt wies er auf den latenten ‚Spät-Renaissancismus‘ dieser literarischen Werke, deren blutvolle Pracht auch den realen Triumph der Machtpolitik und der bürgerlichen Großmannsucht um 1900 widerspiegelt.

Wie sah derjenige Florenz, der das Renaissancebild einer ganzen Epoche prägte? Maurizio Ghelardi (Pisa) zeigte, wie die paradigmatische Einheit von Form und Geschichte, die Florenz für Jacob Burckhardt auszeichnete, für ihn selbst vielfältigen Wandlungen ausgesetzt war. Im konkreten Ablauf von Burckhardts Florenzbesuchen spiegelt sich die Entwicklung der Kulturgeschichte in der 2. Jahrhunderthälfte selbst teilweise wieder. Die ‚Existenzmalerei‘ der frühen Texte über Italien weicht der nüchternen Acquisition von Fotos beim fünftägigen Besuch von Florenz 1875; das anwachsende Material drängt zur umfassenden, überpersönlichen Geschichtsdarstellung. Bei den beiden letzten Besuchen von Florenz und Rom (in den frühen 80er Jahren) tritt dann die geschichtliche Betrachtung hinter Alltags- und Sozialbeobachtungen auf der einen, gesteigerter persönlicher Vertiefung in Kunstwerke auf der anderen Seite zurück.

Martin Warnke (Hamburg) zeichnete das Engagement Aby Warburgs für das Florentiner Institut nach, zu dessen Gründern und bedeutenden Förderern Warburg gehörte. Warnke versuchte dem häufig durch persönliche Animositäten zu den Institutsmitgliedern geprägten Verhältnis Warburgs positive Züge abzugewinnen und erinnerte an dessen Forderung einer ‚Idealarchitektur‘ des Instituts als Ort der Erforschung kultureller Austauschphänomene. Für Warburg reflektierte die Verbindung von Nord und Süd in der Kunst der Florentiner Renaissance die merkantilen Tauschfähigkeiten, denen Florenz seinen Reichtum verdankte.

Wie vielfältig die Renaissance gegen Ende des Jahrhunderts wahrgenommen wurde, zeigte Enrico Castelnovo (Pisa) an der französischen Rezeption des italienischen Quattrocento. Die toskanischen und umbrischen ‚Primitifs‘ dienten dem neukatholischen Kreis um Huysmans und Joseph ‚Sâr‘ Péladan als Gegenpol zum Kult der Hoch- und Spätrenaissance (etwa Eugène Müntz‘). Maler wie Perugino verkörpern für Huysmans den antimaterialistischen, z. T. auch antirationalistischen Einspruch einer von den ‚Griechen‘ Konstantinopels beeinflussten Kultur. Ähnliche Tendenzen waren auch beim Gründerkreis der *Gazette des Beaux-Arts* zu beobachten; auch Bernard Berensons Eintreten

für das Quattrocento hat hier eine seiner Wurzeln. Das Renaissancebild war – das verdeutlichte Castelnuosvos Beitrag einmal mehr – stets offen für affirmative und kritische Vergleiche mit der eigenen Kultur. Die Einheit von kultureller und technischer Entwicklung beispielsweise, um 1900 längst höchst problematisch, ließ sich im Blick auf die Jahre um 1500 sowohl euphorisch behaupten als auch resignierend bestreiten. Dafür böte etwa die französische Leonardorezeption zwischen Gabriel Séailles und Paul Valéry zahlreiche Belege.

Ins Renaissancebild gerieten immer mehr jene Kontraste, die auch die eigene Kultur prägten. Mit dem politisch und kulturell naheliegenden Gegensatz zwischen Rom und Florenz wurde erneut die unmittelbare Gründungsgeschichte des Florentiner Instituts berührt. Für Wilhelm von Bode, den allmächtigen preußischen Generaldirektor und einflussreichen Förderer des Instituts, war mit Rom die Vorstellung einer Kunst zweiter Hand verbunden, die – vernichtender Einwand in einer vom Vitalismus geprägten Zeit – nicht aus dem ‚Volk‘ erwachsen war. Der tatsächliche Vitalismus Roms um 1900 wurde von Bode hingegen mit Blick auf die chaotische Verkehrslage als ‚rücksichtslos‘ gebrandmarkt. Ideal war, wie Max Seidel (Florenz) zeigte, eine bürgerlich gemäßigte und antiabsolutistische Kultur; auf dieser Grundlage konnten sich Bode und Burckhardt begegnen und ihre Sympathie entdecken. Bode trat denn auch – in der Gründungsphase der Bibliotheca Hertziana – vehement den Plänen Paul Fridolin Kehrs, Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Rom entgegen, die auf die Eingliederung des KHI in ein historisch-archäologisch-kunsthistorisches Großinstitut hinausliefen. Fester Bezugspunkt war für Bode die Florentiner Renaissance. In der ‚Basilica‘, dem zentralen Saal des Kaiser-Friedrich-Museums – mit kaiserlicher Billigung ausdrücklich als ‚Renaissancemuseum‘ konzipiert –, inszenierte Bode die Renaissancekirche als Bühne der Bürgertugenden und Ruhmeshalle des nationalen Stolzes. Zugleich behinderte Bodes Eitelkeit die Übertragung seiner Ausstellungsmaximen, etwa durch Georg Swarzenski ins Liebieghaus.

Das Spannungsfeld Rom-Florenz wurde auch in Wolfgang Liebenweins (Darmstadt) materialreichem Beitrag zur Architekturforschung in Italien sichtbar. Die französische Architekturkritik des 19. Jhs tat den römischen Barock als ‚gigantesque‘ ab, sah die normative ‚grâce‘ allein in Florenz. Liebenwein zeigte, wie diese Sicht in der deutschen Forschung allmählich überwunden wurde. Einmal mehr machte sich aber auch hier der Prozeß der Verwissenschaftlichung ursprünglich sympathetischer Motive bemerkbar. Die entstehende Bauforschung Italiens war von Architekten getragen, die den Kunsthistorikern weder das notwendige Sachverständnis noch das künstlerische Werturteil zutrauten. Ausgehend von Burckhardts *Geschichte der Renaissance in Italien* und unterstützt vom Bau zahlreicher neuer Eisenbahnlinien unternahm es Paul Laspeyres, die ‚Kirchen der Renaissance in Mittel-

italien‘ (1881) systematisch vorzustellen. Auch er lehnte den römischen Barock ab, sprach gar von ‚entarteter Kunst‘. Sein streng nach Themen und Formen gegliedertes Werk machte Schule (z. B. Julius Raschdorff, *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana*). Trotz der sachlichen Gliederung und der Verwendung neuester Wiedergabetechniken (Photographie) wirkte der sympathetische Einschlag fort, deutlich erkennbar an der topographischen Präferenz und an der ‚malerischen‘ Inszenierung der wiedergegebenen Objekte. Außerdem war diese frühe, von Architekten ausgehende Bauforschung ausschließlich an bestehenden Gebäuden interessiert. Das änderte sich erst mit der rastlosen Tätigkeit Heinrich von Geymüllers, dessen Devise ‚Phidias – Bramante – Mozart‘ bereits die Toleranz des Historikers verrät, dem die St.-Peter-Forschung Entscheidendes verdankt. Parallel dazu arbeitete die in klösterlicher Gemeinschaft lebende ‚Società di S. Giorgio‘ in Florenz an Vermessungen und Bauaufnahmen. Hier war nochmals der sachliche Ehrgeiz der beteiligten Architekten mit romantischem Lebensgefühl durchdrungen, eine wissenschaftsgeschichtlich rasch überholte Verbindung.

Francis Haskell (Oxford) vertrat die provozierende These, die Altmeistersausstellung sei eine Erfindung der Engländer im 19. Jh. gewesen, genauer: die nach Schulen unterscheidende Sicht auf die italienische Renaissance sei durch Ausstellungen privater Clubs entscheidend gefördert worden. 1894 stellte Adolfo Venturi für den adligen Burlington Fine Arts Club in London die Schule von Ferrara vor und brachte dabei mehr Bilder zusammen, als sie die ferraresische Pinakothek selbst besaß. Über 250 in ganz Europa angefertigte Photographien dienten zur Abrundung der Ausstellung. Die nicht nur vom Qualitätskriterium gelenkte Auswahl der Exponate zielte auf historische Vollständigkeit. Das Urteil war nahezu einhellig; in der deutschen Presse wurde das Unternehmen als nachahmenswert bezeichnet. Der junge Bernard Berenson zeigte sich – trotz teilweise abweichender Meinung – vor allem vom Catalogue raisonné beeindruckt.

Irene Hueck (Florenz) erinnerte daran, daß sich die Gründerväter des Florentiner Instituts explizit auf Carl Friedrich von Rumohr und Johannes Gaye als Ahnen beriefen. Erneut wurde die Fruchtbarkeit einer wissenschaftsgeschichtlichen Situation deutlich, bei der die disziplinären Grenzen noch durchlässig waren. Johannes Gaye, der Philosoph und Autor einer lateinischen Dissertation über die Biographie Erasmus von Rotterdams, vertauschte den Schreibstuhl mit dem Eselsrücken, um für eine geplante Kunstgeschichte Italiens das Land kreuz und quer zu durchreisen. Archivarbeiten, Zeichnungen und Ideenskizzen gingen Hand in Hand. Rumohr wurde zum Kunsthistoriker, weil er seine künstlerischen Fähigkeiten für unzureichend hielt. – Brenda Preyer (Austin) lenkte in ihrem Beitrag zu Herbert Horne den Blick gerade nicht auf seine aufmerksame, intelligent operierende Sammeltätigkeit,

sondern auf seine kunsthistorischen Forschungsleistungen. Archivstudien und Werkanalyse vernetzend, bezog er die Funktion von Kunstwerken verstärkt in seine Betrachtung ein.

Als Adolf von Hildebrand sich für einige Jahre in Florenz aufhielt und dort im 1874 erworbenen Kloster S. Francesco di Paola Conrad Fiedler und Hans von Marées zu seinen Mitbewohnern zählte, wandte er sich dagegen ostentativ von einer Kunstgeschichtsschreibung ab, die das Werk seiner Meinung nach zu sehr im Außerkünstlerischen zu situieren versucht. Warum aber Florenz? Gottfried Boehm (Basel) gab auf eskapistische Erwartungen eine nüchterne Antwort. Hildebrand kultivierte seine Fremdheit, beschränkte die Kontakte zu den Bewohnern und den diversen ausländischen Kolonien auf ein Minimum. Florenz war auch kein wirklich dauerhafter Ort des Rückzugs für einen Bildhauer, den Boehm als modernen, rastlos die Eisenbahn nutzenden Menschen beschrieb. Der Süden diene kühl als ‚Immobilie‘, als Ort einer Selbstfindung, die auf Assimilation und Nostalgie verzichten kann, gleichwohl Lebensgefühl und produktive Phantasie zu steigern versucht. Florenz bot dem Antinaturalisten Hildebrand eine Vielzahl von Möglichkeiten; die Menge der Kunstwerke und der Erhaltungszustand vieler Ensembles machten die Stadt für ihn zum ‚visuellen Laboratorium‘. Florenz half Hildebrand aber nicht nur bei der Klärung einer eigenen, nichtnormativen ästhetischen Position, die statt Regeln Wahrnehmungsgesetzmäßigkeiten beschreibt. Anders als Fiedler – mit dem Hildebrand die strenge Stilisierung der sprachlichen Form verband – lernte Hildebrand in Florenz, Malerei und Plastik deutlich voneinander zu unterscheiden. Während der sächsische Mäzen dazu tendierte, alles in ‚Sichtbarkeitswerten‘ aufgehen zu lassen, hielt Hildebrand am Werkbegriff fest, differenzierte zwischen optischen und haptischen Werten. Gleichzeitig drängt er in seinen Werken ‚tactile values‘ zurück. Es geht ihm um die großflächige Wirkungsform, das Fernbild, die Ruhigstellung seiner Figuren – gewiß keine genuin florentinischen Kategorien.

Anna-Maria von Winterfelds Versuch, Arnold Böcklin in seinem florentinischen Lebensumfeld zu situieren, gestaltete sich angesichts einer lückenhaften Quellenlage als schwierig. Nur aus Fremdzeugnissen läßt sich Böcklins Positionsbestimmung gegenüber historischen Einzelphänomenen – wie der florentinischen Inkrustationspraxis oder der besonders geschätzten Malerei in der 2. Hälfte des Quattrocento – bruchstückhaft erschließen. Obwohl im Malerviertel ansässig, trat er zudem nur vereinzelt in einen offenen Dialog mit italienischen Künstlern. Die Bilder bleiben demnach Hauptzeugen für Böcklins Auseinandersetzung mit der Kunstsprache und der katalysatorische Bedeutung erlangenden Landschaft der Toskana. Daß die Beziehungen nordischer Künstler zu Florenz auch obsessivere Züge annehmen konnten, zeigte Joachim Burmeister (Florenz) für Max Klinger, auf den die Stiftung der

Villa Romana mit ihren Künstlerstipendien zurückgeht. Burmeister diagnostizierte mit kriminalistischem Gespür die biographischen Abgründe und den Lebenshunger, denen ehrwürdige Kulturinstitute ihre Existenz verdanken können.

Mehrere Vorträge befaßten sich mit der Wissenschaftspolitik im Kaiserreich und in Italien. Bernhard vom Brocke (Kassel) rückte die private Florentiner Institutsgründung in einen breiten institutionsgeschichtlichen Kontext. Die an den deutschen Universitäten vor allem seit den 1870er Jahren zu beobachtende Welle von geisteswissenschaftlichen Seminargründungen führte vom Brocke zunächst auf die Etablierung der jeweiligen Disziplin an der betreffenden Universität zurück. Die zumeist wesentlich älteren philologischen Seminare waren häufig durch Verein, Staat und Hörergeld mischfinanzierte Einrichtungen. Entscheidend war die seit 1872 erfolgende Gründung der Reichsuniversität Straßburg, die, als wissenschaftspolitisches Aushängeschild, konsequent und ‚modern‘ eine Seminarstruktur für alle Disziplinen erhielt. Parallel zur Etablierung der Ordinarienuniversität und häufig als Protest gegen den Siegesmarsch des Positivismus in den Geisteswissenschaften entstanden aber auch außeruniversitäre Seminare. Karl Lamprechts teilweise privat finanziertes ‚Kgl. Sächsisches Institut für Kulturwissenschaften an der Universität Leipzig‘ und die Gründung weiterer Lamprecht-Institute (als Gegengewicht zur Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft) stehen in direktem Zusammenhang zu der schonungslosen universitären Aburteilung dieses Historikers, der eine kultur- und kunstgeschichtliche Erweiterung der Geschichtswissenschaft anstrebte. Auch das Florentiner Institut verdankt seine Entstehung der Universitätsflucht eines seiner Gründer, August Schmarsows, der sich 1888 beurlauben ließ und sein kunsthistorisches Seminar kurzerhand von der Universität Breslau nach Florenz verlegte, weil er der internen Querelen in seinem Fachbereich überdrüssig war.

Triumph des Positivismus, Vertreibung der ‚Poeten‘ und Idealisten von den maßgeblichen

Universitätsstellen und damit verbunden der Ansehensverlust der deutschen Historiographie im Ausland – Arnold Esch (Rom) nahm diese Motive auf und fügte die Anfänge des Florentiner Instituts zugleich in den Kontext einer breiten Gründungswelle ausländischer Einrichtungen in Italien, vor allem in Rom, gegen Ende des Jahrhunderts ein. Nach der Reichsgründung war der Staat durchaus nicht abweisend, wenn es darum ging, aus Privatinitiative entstandene Einrichtungen unter seine bergenden und kontrollierenden Fittiche zu nehmen. Esch verdeutlichte aber die komplexe, häufig kontingente Gründungssituation der einzelnen Institute. Anders als das explizit als preußische Gründung auftretende und wahrgenommene Deutsche Archäologische Institut, die älteste der drei römischen Forschungseinrichtungen, das, auf dem Kapitol residierend, häufig ins Spannungsfeld der preußisch-katholischen Auseinandersetzungen geriet, verdankt das Deutsche Historische Institut – wie das KHI inzwischen eine Einrichtung des Bundesforschungsministeriums – seine Gründung (1888) der Öffnung des Archivio secreto des Vatikans und der damit einsetzenden Historikerflut in Rom. Anders aber auch als die meisten in Rom befindlichen ausländischen Kulturinstitute und trotz der Initiative des DHI-Direktors Kehr kam es auch nach der Gründung der Bibliotheca Hertziana (als Schenkung an den deutschen Staat) nicht zu einer Zusammenfassung der verschiedenen nationalen Aktivitäten – ein deutscher ‚Sonderweg‘, dessen bis heute andauernde, positive Außenwirkung gar nicht zu überschätzen ist.

Wie schnell Kulturinstitute und Historiker in den Sog nationaler Auseinandersetzungen geraten können, zeigte Anne Spagnolo-Stiff (Florenz) an der von Aby Warburg mitgegründeten patriotischen Zeitschrift *La Guerra del 1914/15*, die Italien vom Kriegseintritt abhalten sollte, und bei der – etwa in der öffentlichen Rechtfertigung der Kriegszerstörungen in Löwen durch deutsche Truppen und ihrer privaten Verurteilung – rasch das Konfliktpotential patriotischer Emphase sichtbar wurde. Steffi Roettgen (München) stellte den Historiker Robert Davidsohn vor, der, während des

Weltkriegs aus Florenz ausgewiesen, in München ähnlich wie Warburg patriotische Aktivitäten entfaltete, später nach Florenz zurückkehrte und dort hochgehört 1937 starb – noch bevor ab 1938 auch in Italien die Folgen eines von deutscher Seite oktroyierten Antisemitismus spürbar wurden.

Allmählich den Blick auf die konkreten Gründungsvorgänge des Instituts fokussierend, widmete sich eine Sektion der Stadt Florenz um 1900. Anders als es die hochgestimmten Erwartungen vermuten ließen, war Florenz, wie Bernd Roeck (Bonn/Villa Vigoni) skizzierte, eine Stadt, die durch große soziale Spannungen, Streiks, Epidemien (Malaria) und Schmutz geprägt war. Im ‚Zeitalter der Empfänglichkeit‘ (Lamprecht) reagierten darauf viele mit einer Ablehnung, die nicht frei von pathologischen Zügen war (Warburg), oder trieben die in Florenz um 1900 außergewöhnliche Suizidrate in die Höhe. Zur gleichen Zeit hatte das kulturelle Erbe in Florenz mit zwei großen Bedrohungen fertigzuwerden: die für die Hauptstadt des Königreichs geplanten repräsentativen, verkehrstechnischen etc. Veränderungen, die nach dem Umzug nach Rom auf halbem Wege stecken blieben, und – gravierender – der ungebremste Ausverkauf von Kunstwerken in Länder mit entwickelter Stilkritik und schlagkräftigen staatlichen Museumsorganisationen.

Paola Barocchi (Pisa) beschrieb die häufig hilflosen Maßnahmen hastig gebildeter ‚comitati‘ – in Florenz zumeist um Gaetano Milanesi –, Kriterien für die Masse der Kunstwerke zu finden, die sich seit der Säkularisation des Kirchenbesitzes in Italien noch zusätzlich vermehrte. Nicht zufällig wurde in den 1880er Jahren die Forderung nach kunsthistorischen Lehrstühlen an den italienischen Universitäten laut.

Zwischen nationalen, musealen und personalen Ambitionen, inmitten eines spürbaren wissenschaftsgeschichtlichen Umschwungs, hatte die Privatinitiative, die zur Gründung des Kunsthistorischen Instituts führte, ihren Weg zu finden. Hans Hubert (Florenz) hatte – neben der Identifizierung des bislang unbekanntesten ersten Institutssitzes – wichtige Neuigkeiten mitzuteilen. Hinter dem bekannten Gründerkreis um Schmarsow, Adolph Bayersdorfer und Max Georg Zimmermann wurde Herman Grimm sichtbar, auf den die Idee kunsthistorischer Auslandsinstitute in Florenz und Rom zurückgehen dürfte. Jedenfalls pochte Grimm anlässlich der von ihm begründ-

ten Schmarsowschen Initiative ausdrücklich auf seine Urheberchaft. Für Schmarsow selbst waren nicht die bereits bestehenden beiden römischen Institute Vorbild, sondern interessanterweise Anton Dohrns Zoologische Station in Neapel, das älteste unabhängige Forschungsinstitut in Italien. Ähnlich wie in Neapel schwebte Schmarsow eine Finanzierung des Instituts durch die Vermietung von ‚Arbeitstischen‘ vor. Die Verwirklichung dieser Idee, die allerdings nicht den notwendigen, länderübergreifenden Rückhalt fand, hätte absolute Internationalität gewährleistet. Hingegen prägt die zweite Forderung Schmarsows die Arbeit des Instituts zum Teil bis heute: Die Forschung sollte ohne zentrale Gemeinschaftsprojekte und völlig individuell, das heißt vor allem unabhängig von äußeren Vorgaben, betrieben werden. Abgeleitet von der Organisationsform eines naturwissenschaftlichen Instituts, sollte dieser Forschungstyp gerade im Bereich der Geisteswissenschaften eine Zukunft finden.

Die Mühen und die organisatorische Leistung, die hinter dem 1897 einsetzenden Aufbau der fundamentalen Arbeitsmittel Bibliothek und Photothek stehen, wur-

den in Ingeborg Bährs (Florenz) Beitrag sichtbar. Ergänzend machte Rolf Kultzen (München) auf die Bedeutung Otto Mündlers aufmerksam, der, obwohl im Hintergrund stehend, zu den geistigen Vätern der Institutsgründung zählt. Eine letzte Facette fügte Maurizio Bossi (Florenz) durch seinen Verweis auf die ältere Gründung des ‚Gabinetto Vieusseux‘ hinzu, das als informelle literarische Bildungsanstalt eine frei konsultierbare Sammlung originalsprachlicher Werke zur Verfügung gestellt hatte. Dabei zeigte sich, daß der italienische Blick auf Deutschland wesentlich durch das Interesse an einer klassischen literarischen Tradition geprägt wurde: So war Goethe phasenweise der am häufigsten gelesene fremdsprachige Autor des gleichfalls bis heute bestehenden ‚Gabinetto‘.

Letztlich verschränken sich demnach seit dem ausgehenden 19. Jh. italienische und deutsche Initiativen im Bemühen, einerseits die am Ort greifbaren Kunstschatze wissenschaftlich zu erschließen und andererseits ein übernational relevantes Kulturerbe für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Daß man – im Anschluß an die wechselvolle Geschichte der ‚Kunst‘ in den beiden Weltkriegen – das kunsthistorische Forschungsmaterial nach eingehender Diskussion immer wieder in der Obhut gerade dieses Instituts belassen hat, deutet auf die Wirksamkeit und Akzeptanz jener Idee, die bereits seine Gründung veranlaßt hat.

Frank Fehrenbach, Martina Hansmann

Europa und die Kunst Italiens

Kongreß im Kunsthistorischen Institut Florenz, 22.-27. September 1997

Bereits für Graf Hermann Keyserling war Europa, wie es in der Einleitung zu seinem 1928 veröffentlichten *Spektrum Europas* heißt, »von Haus aus eine Einheit (...), aus bestimmten, notwendig hineingehörigen, sich gegenseitig ergänzenden Komponenten zusammengesetzt«. In seiner Sichtung der von jeder abendländischen Nation zu diesem Ganzen beizutragenden Qualitäten werden Italiens Vitalität, seine Ursprünglichkeit und sein Sinn für Individualität gelobt, und es erhält den Auftrag zugewiesen, eben diese

Eigenarten als wichtige Stimme in das Konzert der europäischen Länder miteinzubringen.

In ähnlicher Ausrichtung, gleichwohl unabhängig von solchen (nicht ohne Klischees auskommenden) Schematisierungen, wurden der Beitrag und der Bezug des kulturhistorischen Knotenpunktes Italien zur Kunst Europas als Thema des sechstägigen Kongresses formuliert, mit dem das 100jährige Bestehen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz gefeiert wurde. Diese Fragestellung huldigte jedoch nicht nur dem Gastland Italien, sondern mit