

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

den Vorträgen der 30 Redner, die sämtlich das Institut über viele Jahre frequentiert haben, wurde zugleich ein Ausschnitt aus der Forschungsarbeit am Institut vorgestellt. Hierbei wurde deutlich, daß sich der kulturelle Austausch zwischen Italien und Europa in einer derartigen Vielzahl von Formen vollzog, daß es vorerst unmöglich scheint, diesen Reichtum an Einflüssen, Rezeptionen, Entlehnungen und Reaktionen einem eindeutigen Fazit zu unterwerfen.

Zum Auftakt der chronologisch nach Epochen gegliederten Tagung suchte Beat Brenk (Basel) bei der Eröffnung der Mittelalter-Sektion drei Axiome zu zertrümmern, welche traditionell die Regel Benedikts von Nursia, den angeblichen Niederschlag der anianischen Reform im St. Gallener Klosterplan und den vermeintlich aus dieser Union neu hervorgegangenen formalen Typ von Klosterbauten zu einem Kausalverhältnis stilisieren.

In einem Dreischritt zeigte er zunächst, daß die auf interne Abläufe des Klosterlebens konzentrierte Regel keine konkreten architektonischen Vorgaben formuliert; sodann interpretierte er üblicherweise dieser Regel oder aber dem St. Gallener Klosterplan zugeschriebene bauliche Besonderheiten in Europa als Rezeption älterer Vorläufer in Palästina, welche ihrerseits aus den regionalen geographischen Bedingungen zu erklären seien. Bauten wie S. Vincenzo al Volturno schließlich rekurrten nicht auf die benediktinische Regel, sondern seien im Licht der älteren, von den Mönchen jeweils vorgefundenen Konstruktionen zu verstehen, auf deren Amalgamierung erst die Phase einer planenden Konzeption gefolgt sei. Indem Brenk so einer schematisierenden Sicht monastischer Architektur widersprach, plädierte er für eine Sicht derselben als amorph, variabel und den regionalen Gegebenheiten verpflichtet.

Larry M. Ayres (Santa Barbara) wies anhand von Vergleichen zwischen den Initialen italienischer Riesenbibeln des 11. Jh.s und nordalpinen Buchmalereien den Einfluß auf, den diese u. a. als Geschenk übersandten Bände, von Farbgebung, Lettern, Ornamentierung, über Figurentypen und Komposition bis hin zu ikonographischen Übernahmen, auf Skriptorien in Hirsau, Zwiefalten und Salzburg ausübten, wo diese Vorbilder mit autochthonen Elementen verbunden und weiterentwickelt wurden.

Julian Gardner (Warwick) stellte eine Reihe von Legaten und Kardinälen vor, anhand derer die reziproken Einflüsse zwischen Italien und England im ausgehen-

den 13. Jh. exemplarisch dokumentiert werden konnten, wobei Werke so verschiedener Kunstgattungen und -techniken wie Architektur, Buchmalerei, Textilien und Kunsthandwerk herangezogen wurden. Selbst die Rezeption von Texten könnte hier eine Rolle gespielt haben, wie Gardner unter Verweis auf die Darstellung der in einem Turm stehenden Castitas in der franziskanischen Allegorien der Unterkirche von S. Francesco in Assisi betonte, die er auf Robert Grossetestes »*Château d'amour*« zurückführte.

Der konkreten Bedeutung des Begriffs »Internationale Gotik in Florenz« versuchte sich John Shearman (Cambridge, Mass.) anhand des »Maestro del Bambino Vispo« *alias* Gherardo di Jacopo (gen. Starnina) anzunähern: beunruhigt durch das rekonstruierte, stilistisch nicht homogene Œuvre unterzog er einzelne Starnina bzw. dem Maestro zugeschriebene Werke einer eingehenden stilkritischen Betrachtung, in deren Folge er selbst auf einer einzelnen Tafel die Hände zweier Meister unterschied. Während Shearman den »florentinischen« Anteil dieser Zusammenarbeit Starnina zuschrieb, erkannte er in dem anderen Meister einen anonymen, in Valencia geschulten Maler, mit dem Starnina während seines Spanienaufenthaltes 1398-1401 in Verbindung getreten sein könnte. Der Begriff der »Internationalen Gotik in Florenz«, so folgerte er, dürfe nicht auf Florenz als Bestimmungs- und Tatort der Aneignung neuer stilistischer Impulse eingengt werden, sondern müsse mitberücksichtigen, was florentinische Künstler im Ausland, z. T. im Verbund mit anders beheimateten Malern, geschaffen hätten.

Caroline Bruzelius (Rom) widmete sich der Frage, woran das ehrgeizige Vorhaben des Charles I von Anjou fehlschlug, in den 70er Jahren des 13. Jh.s die französische Gotik anhand von Kloster- und Kirchenbauten in Neapel einzuführen. Sie ermittelte praktische Hindernisse: das Fehlen speziell geschulter Arbeiter, Mangel an Geld und geeignetem Material sowie Unruhen und Streitigkeiten unter den eigens hier eingesetzten französischen Mönchen. Selbst S. Lorenzo Maggiore, die einzige zur Vollendung gelangte Kirche, erreichte nie die Komplexität des angestrebten französischen Stils.

In das Zentrum ihrer Überlegungen stellte Olga Pujmanová (Prag) eine Madonnenstatue des »Schönen Stils« in der Sakristei von S. Paolino zu Lucca; auf stilkritischem Weg zeigte sie deren böhmische Herkunft auf und wies auf die engen Beziehungen zwischen Prag und Lucca unter Karl IV. und dessen Sohn Sigismund (er ist eventuell der »Importeur« der in seinem Auftrag ausgeführten, nach Lucca mitgeführten und dort belassenen Madonna) hin.

Edith Kirsch (Colorado Springs) schloß anhand der Ikonographie und der stilistischen Merkmale eines Stundenbuches aus dem Umkreis des Giovanni de' Grassi (Parma: Pal. 56) auf die Provenienz dieser Handschrift. Sie beobachtete neben einigen für die Visconti typischen Motiven u. a. die zweifache namentli-

che Nennung einer Beatrice, die sie auf die Spur der Beatrice von Armagnac brachte, welche 1382 Carlo Visconti heiratete. Da in der Handschrift der künstlerische Anteil eines Parmeser Meisters von demjenigen eines im 15. Jh. tätigen Franzosen unterschieden werden kann, vermutete die Vortragende, daß das Stundenbuch in der Lombardei begonnen und dann nach Frankreich mitgeführt wurde, wo es in den Besitz einer gleichnamigen Nichte der Beatrice gelangte, welche die Bordüren der Handschrift von einem Einheimischen illuminieren ließ; über die Bourbonen hätte das Buch dann seinen Weg zurück nach Parma gefunden.

Als Auftakt der Renaissance-Sektion arrangierte James Ackerman (Cambridge, Mass.) am zweiten Kongreßtag bekannte Architekturzeichnungen von Villard de Honnecourt bis Palladio zu einem lockeren Parcours, in dessen Verlauf er die unterschiedlichen Funktionen, Entwicklungen und zweckbedingten Konstanten dieses Zeichnungstypus dokumentierte; anhand von Fassadenaufrissen, Plänen, Raumdarstellungen und Perspektivstudien sowie Baumaschinen-Darstellungen würdigte er so die wichtigsten Stationen der Architekturzeichnung südlich und nördlich der Alpen zwischen 1220 und 1550.

Dem Architekten der 1577 geweihten Grabkapelle der Diane de Poitiers in Schloß Anet ging Howard Burns (Vicenza/Venedig) nach: mittels Vergleichen der Kapellenfront näherte er sich den Vorbildern Palladios an, dem er den Entwurf der Fassade – auch unter Hinweis auf die engen Kontakte der Guise nach Italien und zu Auftraggebern Palladios – zuschrieb. Er vermutete, daß Diane († 1566) noch selbst Entwürfe Palladios approbiert habe, welche dann hinsichtlich der Außen-, vor allem jedoch bezüglich der Innengestaltung durch Primaticcio und den Bauaufseher verändert worden seien. Burns, der Philibert de l'Orme mithin von dem Kapellenprojekt ausschloß, sah in der Wahl der Diane eine bewußte Entscheidung für den schlichteren italienischen Geschmack.

Christoph Luitpold Frommel (Rom) trug die Resultate seiner Rekonstruktion der maßgeblichen drei Planungsetappen von Bramantes *Cortile del Belvedere* vor, die nicht nur Bramantes grundsätzlichen Anteil an einer Erweiterung des von Julius II. ursprünglich bescheidener beabsichtigten Projektes betonte, sondern auch die Eigenarten der jeweiligen Entwicklungsstufen des Baukomplexes herausarbeitete. Das ungewöhnlich enge Verhältnis Bramantes zu seinem päpstlichen Auftraggeber wurde deutlich, wengleich der Architekt, der progressivere Pol dieses Bundes, mit seinem unvoll-

endeten Bauvorhaben letztendlich zurückblieb, während sich der Papst religiös konnotierten Ausstattungskampagnen zuwandte.

Jean Guillaume (Paris/Tours) eröffnete den dritten Tag mit einer Analyse der »Geburt« der französischen Renaissancearchitektur; ausgehend von der im Frankreich des 17. Jh.s zu beobachtenden Hochschätzung des Louvre-Westflügels Pierre Lescots als »*portrait du caractère de la nation*«, betrachtete er französische Denkmäler des 16. Jh.s und zeigte, daß die französische Renaissancearchitektur keinesfalls als bloße Rezeption italienischer Vorbilder zu verstehen ist, sondern sich durch Auswahl und Adaption derjenigen italienischen Formen ausbildete, welche sich den schon zuvor befolgten Prinzipien (Vorliebe für vertikale Strukturen, Wandornamente und Dekorfülle) anverwandeln ließen. Franz-Joachim Verspohl (Jena) besprach die kulturelle Hochblüte am Hofe des ungarischen Königs Matthias I. Corvinus (1458-90), die zunächst italienischen Baumeistern, Bildhauern und Malern zu verdanken war, Buda schon bald aber – und dies zu zeigen war das Anliegen Verspohls – zu einer Kunstmetropole wachsen ließ, die auch zu geben vermochte. Als Beispiele einer solchen Bündelung und Erwidern von Einflüssen nannte Verspohl u. a. die Systematik der Bibliotheca Corviniana, die vorbildhaft für die Medicea in Florenz wurde; in Buda wurden ferner griechische Manuskripte abgeschrieben und so für andere kulturelle Zentren verfügbar; die am Hofe unternommenen Studien zur Hieroglyphik übten auch auf den Verfasser der *Hypnerotomachia Poliphili* Einfluß aus. Darüber hinaus erstreckten sich die Initiativen des Corvinus auch auf Skulptur, Kunsthandwerk und Architektur, um in dem ehrgeizigen Versuch zu gipfeln, als Nachfolger von Konstantinopel mit den italienischen Kunstzentren zu rivalisieren.

Die (mit 12 Rednern umfangreichste) Abteilung der dem Sei- und Settecento gewidmeten Beiträge wurde von Justus Müller-Hofstede (Bonn) eröffnet, der anhand der Begriffe »*imitatio*«, »*inventio*« und »*Aneignung*« Rubens' Auseinandersetzung mit der Kunst Italiens zwischen 1595 und 1618 nachzeichnete.

Anhand früher Gemäldekopien nach italienischen Stichen führte er vor, wie Rubens bereits auf dieser Stufe eine produktive *imitatio* verfolgte, indem er das Vorbild ikonographisch »korrigierte«. Den endgültigen Schritt zur *inventio* dokumentieren Zeichnungen nach italienischen Vorbildern, in denen der Flame mit den übernommenen Figuren zu experimentieren beginnt, wenn er direkt neben deren getreuer Wiedergabe Variationen von Gebärden, Bewegungen und Ansichten notiert, die ihn oft zu Umdeutungen der Gestalten in neuen Kontexten anregten. Der um 1618 entstandene *Raub der Töchter des Leukippos* (München) schließlich belegte die letzte Stufe der Emanzipation vom Vor-

bild, Giambolognas *Raub der Sabinerinnen* in der Loggia dei Lanzi, das kaum mehr erkennbar ist.

Den Spuren italienischer Gemälde in holländischen Privatsammlungen des 17. Jh.s ging Bert W. Meijer (Florenz) nach: anhand von Gemäldekopien, durch die Originale angeregten Varianten und literarischen Zeugnissen wie Inventaren, Reiseberichten, Guiden und Poesien entwarf er ein Bild von dem heute insbesondere auf England, Frankreich und Amerika verstreuten Reichtum jener Sammlungen, die, je für sich betrachtet, zwar nie mit denjenigen des Königshauses hätten konkurrieren können, doch zusammengenommen durchaus eine Galerie mit illustren Meisterwerken des Cinque- und Seicento hätten bestücken können.

Jonathan Brown (New York) konfrontierte die vorgebliche Motivation von Velasquez' erster Italienreise 1629 – seine Kunst zu vervollkommen – mit den während dieses Aufenthaltes entstandenen vier Werken und seinem späteren Schaffen. Die vergleichende Untersuchung vor, während und nach der Reise entstandener Gemälde auf technische, stilistische oder kompositionelle Folgen der Begegnung mit Italien kam hierbei zu einem weitgehend negativen Ergebnis. Tatsächlich entsprach die Italienreise des arrivierten 30jährigen Hofkünstlers nicht dem üblichen Typus der Künstlerreise, zumal Velasquez während seines (obendrein kurzen) Aufenthaltes nicht mehr darauf angewiesen war, zu seinem Unterhalt eine italienische Käufer-schicht für sich zu gewinnen. Da er jedoch auch schon vorher in der Kunstsammlung des spanischen Hofes italienischer Kunst relativ folgenlos begegnet zu sein scheint, interpretierte Brown dessen wenig rezeptives künstlerisches Verhalten als Ausdruck einer grundsätzlichen Einstellung: Italien sei für Velasquez zwar eine Erleuchtung gewesen, habe jedoch nicht zu seiner »Bekehrung«, sondern vielmehr zur bewußten Formulierung einer Erwiderung darauf geführt.

Der Genese und dem Einfluß von Carl Heinrich von Heineckens *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde* ging Zygmunt Wazbinski (Toruń) nach. Beide Punkte führten ihn auf den römischen Maler Marcello Bacciarelli, der als Zeichner an dem vor 1748 begonnenen Projekt (dieses geschult am *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France* des zunächst auch hinzugezogenen Pierre-Jean Mariette) beteiligt war und später, ab 1765, in Warschau auch eine Bildersammlung nach dem Vorbild der Dresdner Galerie aufzubauen versuchte, die 1795 mehr als 2500 Gemälde umfaßte.

Irving Lavin (Princeton) eröffnete den vierten Tag mit einer komplexen Exegese der *Reue Petri* von Georges de la Tour (Cleveland); er parallelisierte das äußere Erscheinungsbild des nach der Verleugnung Christi zerknirschten Apostels mit dem neben ihm dargestellten, seine Treulosigkeit bezeugenden Hahn und las diese »Korrespondenz« – unter Verweis auf Schriften des Jesuiten Cornelius a Lapide, die physiognomischen

Ideen des Giambattista della Porta und die Lichtallegorien des Giulio Cesare Capaccio – als Sinnbild des in Petrus erwachenden Gewissens: durch den sein Schuld-bewußtsein weckenden Hahn aufgeschreckt, erblicke Petrus in dem dargestellten Moment das innere Licht der Wahrheit.

In einem zweifachen Anlauf näherte sich Charles Dempsey (Baltimore) Poussins *Tod des Germanicus* (Minneapolis), indem er zunächst den Gattungsbegriff des Gemäldes an sich studierte, der im Frankreich des 17. Jh.s eine Doppeldeutigkeit zuließ, da »tableau« sowohl das gemalte Bild als auch eine Dramenszene bezeichnete. In einem Exkurs verwies Dempsey auf die von Poussin mitgetragene Innovation, im Rom des 17. Jh.s in bescheidener dimensionierten Kabinettbildern anspruchsvolle, sonst größeren Gemäldeformaten vorbehaltene Themen aus Religion, Historie und Mythologie zu behandeln. Zum *Germanicus* zurückgekehrt, fragte er, ob dieser einfach als künstlerische Gestaltung einer tragischen Szene zu verstehen sei oder darüber hinaus auch eine moralische oder politische Lehre vermitteln wolle. Dempsey favorisierte vor dem Hintergrund von Poussins eigenen Aussagen über den Zweck der Malerei eine Interpretation des Gemäldes als theatrale, tragische Szene und sah keine Indizien für eine moralische *Didache*.

Gerade entgegengesetzt wurde Poussin von Daniel Arasse (Paris) gedeutet, beobachtete dieser doch den Niederschlag eines staatsphilosophischen Traktates in der Pariser Version des *Raubes der Sabinerinnen*: die New Yorker Fassung desselben als früher ausgeführt verstehend, verglich Arasse detailliert Komposition, dargestellte Architektur und Figurenverteilung der beiden zwischen 1634 und 1637 entstandenen Bilder und arbeitete eine von ihm in der Pariser Version bemerkte, durch das Bild führende Kreisbewegung heraus. Diese interpretierte er als Reflex von Gabriel Naudés geschichtszyklischer Schrift, derzufolge jedes Staatsgebilde durch einen Gewaltakt gegründet wird und zu seiner Erhaltung wieder zur reinen Gewalt zurückkehrt. Dieser Lesart zufolge hätte Poussin eine Reflexion über den »*coup d'état*« idealtypisch anhand der Historie einer Staatsgründung illustriert, die durch die am Volk der Sabiner verübte Gewalt möglich wurde.

Anhand der Architektur zwischen 1680 und 1700 zeichnete Hellmut Lorenz (Berlin) die Kulmination des italienischen Einflusses in Österreich, Polen und Tschechien nach. Er machte deutlich, daß es sich hierbei nicht nur um vermittelte Rezeptionen handelte, sondern Bildhauer, Maler und Architekten auch direkt aus Italien herbeigerufen wurden, da man den ortsansässigen Künstlern den nötigen Grad an Geschmack und Erfindungsgabe absprach; unter den angeworbenen Italienern finden sich

zwar auch Bolognesen wie der Quadraturmaler Marcantonio Chiarini, doch griff man überwiegend auf Römer zurück.

Auffallenderweise stellte bei dieser Etablierung italienischen Geschmacks nicht etwa der ranghöchste Auftraggeber, das Kaiserhaus, den wesentlichen Faktor dar, sondern einzelne adelige Auftraggeber. Anhand der ab 1716 erbauten Karlskirche in Wien zeigte Lorenz abschließend, wie die römische Einflußkraft in dieser Zeit zu schwinden beginnt, wählte doch auch ein Architekt wie Balthasar Neumann 1723 nicht mehr Rom, sondern Paris zum Ziel seiner Studienreise.

Karl Möseneder (Erlangen) beschäftigte sich mit der nach dem Brand von 1662 ausgeführten Stuckdekoration des Passauer Domes. Nach italienischem Vorbild wurde der Stuck auch dort als Pilasterschmuck, Rahmensystem und Vermittler von Bildprogrammen so eingesetzt, daß die Passauer Deckengemälde darüber hinaus auch durch die Stuckrahmen gegliedert und ikonographisch kommentiert werden. Zur Beantwortung der Frage, ob dies ein Behelfskonzept angesichts der Notwendigkeit war, sich mit den vorgegebenen gotischen Strukturen zu arrangieren, oder aber ein unabhängig hiervon entwickeltes Programm, verwies Möseneder auf Versuche, diese Anordnung auf andere Bauten zu übertragen, die lediglich überladenen Dekor zum Ergebnis hatten, wogegen in Passau – auch dank bewußt abgestimmter Farbgebung – ein »Gesamtkunstwerk« gelang.

Den unter König Johann V. (1707-50) in Portugal florierenden Architekturprojekten widmete sich Jörg Garms (Rom); er stellte die zu dessen Zeit erbauten Kirchen und deren italienische Modelle vor und machte deutlich, warum unter diesen die römische Provenienz überwog. Der König, der mit Filippo Juvara, Johann Friedrich Ludwig u. a. in Rom ausgebildete Architekten bevorzugte, unterhielt nicht nur persönlich (u. a. als Mitglied der »Arcadia«) enge Kontakte zur Ewigen Stadt, sondern wollte auch durch Importe aus Rom mit den großen katholischen Monarchien wetteifern: so ließ er sich Pläne, Zeichnungen und Holzmodelle von römischen Sakral- und Profanbauten, jedoch auch ganze, in Rom gefertigte Ausstattungsteile nach Lissabon schicken und trug so dazu bei, unter den portugiesischen Architekten eine aus der römischen Stil-sprache geprägte *koinè* zu etablieren.

Einen florentinischen Beitrag zum Klassizismus stellte Elisabeth Kieven (Tübingen) in Gestalt des Architekten Alessandro Galilei vor, der 1714-19 bei seinem England-Aufenthalt im Shaftesbury-Kreis Ideale vermittelt bekam, denzufolge die zeitgenössische Architektur als depraviert galt, und die eine Rückkehr zur Einfachheit und Klarheit der

griechischen (nicht jedoch der römischen!) Antike forderten. Diese Leitbilder reichernte Galilei in seinen eigenen Arbeiten – entgegen Shaftesbury – um die architektonischen Schöpfungen des italienischen Cinquecento an. In dem toskanisch-lokalspatriotischen Zirkel um Antonio Magliabechi in Florenz erhielt diese, u. a. die Leistungen Michelangelos würdigende Haltung ihre ideologische Bestätigung. Die Ideale Galileis – Symmetrie, Schönheit, Schlichtheit bei der Kombination antiker Motive – lassen sich an einigen seiner Bauten in Florenz noch ablesen, doch sind deren Dekorationen häufig schon zu seinen Lebzeiten stilwidrig verändert worden.

Andreas Beyer (Aachen) ging Goethes Auseinandersetzungen mit der klassischen Kunst Italiens nach: er setzte bei dessen ambivalentem, von Bewunderung wie Vorbehalten geprägten Bild Palladios an, der im *Tagebuch der Italienischen Reise* 1786 noch als Raffael Ebenbürtiger gepriesen, in der redigierten *Italienischen Reise* jedoch stark zurückgedrängt und für seine unzuverlässige Wiedergabe des Minerva-Tempels in Assisi gerügt wird. Zwiespältig auch Goethes Einstellung zum dorischen Stil, dem er in Paestum und Agrigent begegnet war, und den Johann August Ahrens beim Bau des 1797 vollendeten *Römischen Hauses* den der Schauseite abgewandten Säulen zugrundelegte. Bei der Konzeption des zugleich als »Lehrgebäude« verstandenen Hauses als Berater konsultiert, scheint Goethe sich von seinem anfänglichen Befremden gegenüber diesen »stumpfen, kegelförmigen (...) Säulenmassen« (*Ital. Reise*, 23. März 1787) bekehrt und für den dorischen Stil eingesetzt zu haben. Als Gilly diese Säulen 1798, vor seiner Paris-Reise, zeichnete und sich ihrer später für seine eigenen Arbeiten erinnerte, scheint Weimar mithin als Plattform für die Einführung dieser (nun: verschlankten) Stützen in Deutschland fungiert zu haben.

Zur Eröffnung der letzten, dem Otto- und Novecento gewidmeten Sektion gab Tilmann Buddensieg (Bonn) in seinem Beitrag »*Die Berührung mit dem Süden. Nietzsche und die bildende Kunst in Italien*« Hinweise auf die Auseinandersetzung des Philosophen mit der Architektur. Anhand von Nietzsches Reiseliteratur und Korrespondenz verdeutlichte Buddensieg ferner, daß Nietzsches Einstellung gegenüber der bildenden Kunst keineswegs, wie aufgrund einiger seiner Äußerungen ange-

nommen, ausschließlich negativ geprägt war, sprach er ihrer Erfahrung doch auch die Fähigkeit zu, im Betrachter eine Bejahung des Daseins zu fördern. Seine Architekturbetrachtungen schließlich vermittelten ihm nicht nur die Erkenntnis des künstlerischen Prinzips des »Weguns«, der Reduktion auf das Wesentliche, sondern ließen ihn bei seinem Turin-Aufenthalt 1898 in der zehn Jahre zuvor vollendeten *Mole* ein Bauwerk entdecken, mit dessen Schöpfer Alessandro Antonelli er sich kongenial verbunden fühlte.

Anhand der skandinavischen Bildhauer Johan Tobias Sergel und Bertel Thorwaldsen zeigte Lars Olof Larsson (Kiel) zwei Reaktionen auf das Italienerlebnis: beide empfanden die Ankunft in Rom als Wendepunkt, beide gerieten trotz aller Euphorie in eine erst zu überwindende schöpferische Krise, doch während Sergel nach elfjährigem Aufenthalt einem Rückruf des Stockholmer Hofes gehorchte, blieb Thorwaldsen vierzig Jahre in der Ewigen Stadt; hinter diesen unterschiedlichen Biographien sah Larsson jeweils ein anderes Selbstverständnis wirksam: während Sergel Stipendiat geblieben sei und nach Ablauf seines römischen Aufenthaltes lediglich das Gelernte mit nach Hause haben nehmen können, erfuhr Thorwaldsen in Italien einen Bewußtseinswandel, der ihn seine Künstlerrolle idealistisch umdefinieren ließ.

Der problematischen Konfrontation protestantischer Künstler und Kunsthistoriker mit den insbesondere durch die Renaissancekunst vermittelten katholischen Glaubensinhalten spürte Jörg Traeger (Regensburg) nach; er führte Persönlichkeiten wie Winckelmann, Goethe, den jungen Burckhardt und Nietzsche an, bei deren Beschreibungen von Renaissancegemälden man immer wieder einen offenbar durch Befremden provozierten Griff zu profanen oder sogar heidnisch-mythologischen Assoziationen beobachtet. Diesem Befremden stand ein Gefühl des Verlustes angesichts des verworfenen »katholischen Sensualismus« gegenüber, das sich in einem romantischen Traum von einer Verschmelzung von Glauben und Kunstgenuß niederschlug: nicht zufällig konvertierten z. B. Friedrich Schlegel und Overbeck schließlich zum Katholizismus. Auf unterschiedliche Weisen wurden diese Ambivalenzen schließlich bei

Passavant, Thode und dem späten Burckhardt befriedet: näherte sich der Autor der Raffael-Monographie seinen Objekten mit abgeklärtem Positivismus, so interpretierte Thode seinen *Franz von Assisi* im Licht einer subjektiven und dogmenfreien Gottesliebe, während Burckhardt seine Distanz durch eine Besinnung auf die Aufgaben und Funktionen der entsprechenden Werke fand.

Den letzten Kongreßtag (überschattet durch das Erdbeben in Umbrien und Marken am Tag zuvor) eröffnete Vittorio Magnago Lampugnani (Zürich) mit einem Vortrag über Entwicklungen und Folgen des vom postfuturistischen Mailänder Architektenkreis des »gruppo 7« 1926 proklamierten Manifestes. Er konstatierte die zunehmende Wichtigkeit von Zeitschriften als Vertriebsorganen von Ideen und Konzepten in dieser Übergangsphase vom Futurismus zum Faschismus und schilderte das Scheitern des von der Gruppe formulierten Anspruchs, auf der Grundlage genuin italienischer Traditionen einen rationalen, modernen, breiten Volksschichten verfügbaren Stil zu begründen: da sich die vorgestellten Projekte schon in ihren Themen als von der gesellschaftlichen Realität weit entfernt erwiesen, wurde deutlich, daß zwar eine »soziale Revolution« Mussolinis repräsentiert werden sollte, tatsächlich aber eine exklusive Utopie verfolgt wurde.

Nahtlos schloß hieran Kurt W. Forsters (Zürich) Vortrag über Giuseppe Terragni an, einen der Mitbegründer von »gruppo 7«. Orientiert an Persönlichkeiten wie Adolf Loos und Auguste Perret, hatte Terragni versucht, für das faschistische Regime repräsentative Bauten zu schaffen, entwickelte jedoch zuletzt einen puristischen Stil, der den an ihn gerichteten Erwartungen nicht mehr entsprach. Insbesondere der Entwurf Terragnis für die 1932-36 errichtete *Casa del Fascio* in Como z. B. suchte architektonischen Rationalismus mit dem Konzept einer historischen Kontinuität zu verschmelzen: Lage und Grundform wurden so gewählt, daß die *Casa* sich axial auf die umliegenden Bauten des Mittelalters und der Renaissance ausrichtete — hierin vergleichbar den Architekturen von Erik Gunnar Asplund in Göteborg, der freilich in seinem Bekenntnis zu Glas und Stahlstrukturen bereits radikaler als Terragni war, welcher seine Tragekonstruktion noch mit Marmor verkleidete.

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

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

Henry Keazor

HANS W. HUBERT

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

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

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

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

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