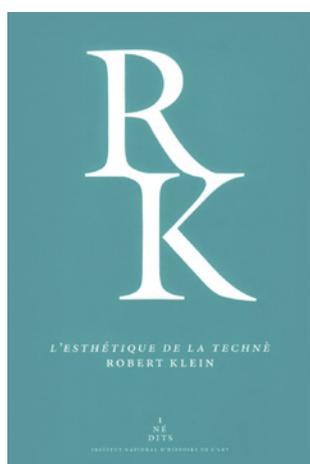


Robert Klein

*L'Esthétique de la Technè. L'art selon
Aristote et les théories des arts visuels
au XVI^e siècle*

Andreas Beyer



hg. von Jérémie Koering,
Paris: INHA, 2017,
320 Seiten

Die Vorstellung dieses Buches eröffnet dessen Herausgeber, Jérémie Koering, mit einem Dokument, das bekloppen macht. Es handelt sich um den Abschiedsbrief des Kunsthistorikers Robert Klein, geschrieben am Vorabend des 22. April 1967 oder sogar an diesem Tag selbst, jenem Tag, an welchem er in der Nähe von Florenz seinem Leben ein Ende setzte. Der Brief, adressiert an ein befreundetes Paar, den Kunstkritiker Renzo Federici und dessen Ehefrau, die Philosophin Graziella Federici Vescovini, bittet in freundlicher Nüchternheit um die Regelung letzter Dinge: das Vernichten sämtlicher Manuskripte, die Übergabe von Photographien und bibliographischen Notizen zu den *Tarocchi* des Andrea Mantegna an André Chastel, auf dass sie einem seiner Schüler dereinst von Nutzen sein mögen, und schließlich das Leerräumen seines Zimmers. Darüber hinaus erwähnt er, dass es nicht nötig sei, die Polizei zu bemühen – er habe sich in die Hügel (wohl bei Settignano) begeben, um seinem Vermieter und den anderen Logisgästen keine Unannehmlichkeiten zu bereiten.

Der da so besonnen und umsichtig Abschied nimmt, war noch nicht einmal fünfzig Jahre alt (geboren 1918 im rumänischen Timișoara), hielt sich damals für ein Jahr als Stipendiat an der Villa i Tatti auf, hatte unlängst eine Stelle an der Universität von Montréal angenommen und durfte, nach entbehrungsreichen Jahren, davon ausgehen, endlich ein dauerhaftes berufliches Auskommen ebenso gefunden zu haben wie die Anerkennung seiner wissenschaftlichen Arbeit. Aus dem diesem Band vorangestellten, ebenso intimen wie anrührenden Vorwort von Henri Zerner, einem engen Freund Kleins (von beiden gemeinsam stammt: *Italian Art, 1550–1600. Sources and documents*, Evanston: Northwestern University Press, 1966), ist herauszulesen, dass der letzte Auslöser, der diesen freiwillig aus dem Leben hat scheiden lassen, wohl private Erschütterungen und Enttäuschungen, unglückliche, unerfüllte Lieben waren. Es liegt über diesem Leben und diesem Tod aber insgesamt eine merkwürdige Traurigkeit und Fatalität – man kommt nicht umhin, an Paul Celan zu denken; beide verbindet das Alter, die Herkunft, der Lebensweg, das Ende. Der

in Rumänien in einer jüdischen Familie mit deutschsprachiger Kultur aufgewachsene Klein studierte, nachdem er als Jude zur Zwangsarbeit gezwungen worden war, in Bukarest zunächst Medizin, später Geisteswissenschaften und gelangte dann, 1947, mit einem Stipendium – das ihm gleichwohl entzogen wurde, als er sich ein Jahr später zum Flüchtling erklärte – nach Paris, wo er, der fortan staatenlos blieb, über nahezu zwei Jahrzehnte weitere, intensive Forschungen betrieb; weitgehend prekär finanziert durch Privatunterricht, dann wissenschaftliche Assistenz- und andere Zuarbeiten, seit 1962 dann kontinuierlicher durch die Anbindung an das Centre national de la recherche scientifique. Mit der Übersiedlung nach Montréal schien endlich der entscheidende Schritt hin zu einer Universitätskarriere getan.

Hätten die Federici Vescovinis Kleins Bitte Folge geleistet – wir hätten nicht allzu viel aus dessen Feder in Händen; aber bereits das Wenige hat immer schon ausgereicht und Anlass dazu gegeben, Klein als einen der bedeutendsten Forscher zur Renaissancekunst zu würdigen. Als Mitarbeiter von André Chastel – beide sind sich erstmals um 1957 begegnet – war er hervorgetreten mit der gemeinsamen Publikation von *L'Europe de la Renaissance. L'âge de l'humanisme*¹ sowie mit einigen wenigen, allerdings kapitalen Aufsätzen, die namentlich der Kunst und der Philosophie der Renaissance gewidmet sind. Posthum sind sie, neben anderen Schriften, noch einmal erschienen.² Die Florentiner Freunde aber haben Kleins letzten Willen nicht befolgt. Sie haben sämtliche Unterlagen gesichert und an André Chastel übergeben, der diese bis zu seinem Lebensende bei sich behielt. Nach seinem Tod (1990) gelangten sie in die Hände von Henri Zerner, der sie schließlich im Jahr 2013 dem Institut national d'histoire de l'art in Paris übergeben hat, wo sich heute Kleins gesamter Nachlass befindet.

Ist Kleins letztem Willen aber tatsächlich nicht gefolgt worden? Jérémie Koering, der die aus diesem Nachlass nun veröffentlichte Schrift zur Ästhetik der *Technè* verantwortet, weiß das recht geistreich zu entkräften. In dem auf Italienisch verfassten Abschiedsbrief bittet Klein die Freunde zwar, sämtliche Manuskripte »wegzuwerfen«, nur heißt das im Original »buttar fuori« (S. 16), was sich auch übersetzen ließe mit: »rauswerfen«. Dem sprachsensiblen Klein wird diese Doppeldeutigkeit, auf die Koering hinweist, nicht entgangen sein. Und, um es vorwegzunehmen, es ist ein rechtes Glück, dass nun eines der vielleicht wichtigsten, wenn auch unvollendeten Werke des Forschers aus dem Nachlass »ausgeworfen«, oder, um es, angesichts der Sorgfalt, mit der das geschieht, angemessener zu sagen: entbunden wird.

Bei *L'Esthétique de la technè* handelt es sich um eine *thèse de troisième cycle*, eine zwischen dem, was im Deutschen Dissertation und Habilitation markieren, angesiedelte Qualifikationsschrift, die Klein unter der Betreuung von André Chastel 1960 begonnen und an der er mehr oder weniger bis 1962 gearbeitet hat. Gleichwohl blieb sie unvollendet. Der von Koering rekonstruierte Text stellt sich allenfalls als eine erste, vorläufige Fassung dar. Klein wandte sich anschließend vom Thema der Ästhetik ab und den *Mantegna-Tarocchi* zu – wohl aus strategischen Gründen, wie Koering nicht zu Unrecht vermutet. Denn sowohl in Frankreich als auch jenseits des Atlantiks waren in der Kunstgeschichte die Berufsaussichten mit

einer philosophisch ausgerichteten Spezialisierung gering. Die *thèse*, die tatsächlich weit über den Zeitraum der Renaissance hinausreicht und Quellen des Mittelalters ebenso berücksichtigt wie solche aus dem Barockzeitalter, fußt auf mehreren Studien Kleins; darunter etwa Arbeiten zu *Ars et Technè* in der Tradition Platons bis zu Giordano Bruno oder Überlegungen zur italienischen Kunst in der Epoche des Manierismus. Der Text stellt sich als eine Art Montage verschiedener Fragmente, auch vorgängiger Segmente, dar, aus teils handschriftlichen, teils maschinengeprägten Blättern, deren Anordnung die Lektüre erschwert. Die über das Buch verteilten Abbildungen vermitteln einen Eindruck davon, vor welcher Herausforderung der Herausgeber stand. Die Gliederung in acht Kapitel, in gleichem Umfang verteilt auf zwei übergeordnete Hauptteile (»Technè« und »Anthropologie de l'artifex«) folgt dem ursprünglichen Arrangement, auch wenn Klein, nach Rücksprache mit Chastel, offenbar kurzzeitig eine Umstrukturierung und Verringerung auf sieben Kapitel in Erwägung gezogen hat.

Hauptanliegen des Textes ist die Entwicklung der These, wonach die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts aus der aristotelischen Konzeption der *technè* – im Sinne eines wirkungsvollen Könnens – heraus eine eigene künstlerische Ästhetik (»esthétique artificialiste«) hervorgebracht hat, den Manierismus. Ausgangspunkt sind die *Due Lezioni* Benedetto Varchis (S. 50 ff.), genauer dessen am Beginn der ersten *Lezione* vorgenommene Hierarchisierung der Künste und die unter direktem Rückgriff auf die *Nikomachische Ethik* des Aristoteles gewonnene Definition der Kunst: Diese sei weder naturalistisch noch idealistisch bestimmt, sondern allein den ihr eigenen, ihrer Herstellung geschuldeten Gesetzen (»vera ragione«) verpflichtet. Es ist diese Grundthese des Buches, die Klein in den folgenden Kapiteln ausbreitet und differenziert; nicht zuletzt hinsichtlich des Widerspruchs zwischen dem Anspruch der Kunst, nicht zum »Handwerk« zu zählen und doch zugleich auf dem praktischen Tun als unverzichtbarer, gleichsam theoretischer Basis zu beharren – den Klein in der bald einsetzenden theoretischen Unterscheidung von »arts mécaniques« und »artificium« sich auflösen sieht. Am Rande sei bemerkt, dass Kleins Text einmal mehr die *Intraduisibles* auch in der Kunstgeschichte in Erinnerung ruft – »artifice« oder »artificialiste« sind nicht adäquat ins Deutsche zu übersetzen. Da allerdings wiederum hält bereits der Begriff »Kunst«, in seiner Herleitung aus Können und Kennen, die beiden Pole bereit, aus denen sich jenes Theorem bildet, das sich, nach Klein, im Manierismus ausdrückt. Übrigens ist schon anlässlich der erwähnten deutschen Übersetzung einiger der Aufsätze aus *La forme et l'intelligible* deutlich geworden, wie komplex Kleins Sprache ist, und dass, angesichts der bei ihm ausschlaggebenden Rolle einzelner Begriffsfelder und ihrer historischen Semantik, bei einer Übertragung ins Deutsche eine skrupulöse Akribie vonnöten wäre.³

Der erste Hauptteil (S. 63 ff.) ist mithin theoretischen, vor allem auch begriffsgeschichtlichen Erkundungen gewidmet – so etwa hinsichtlich des »Paragone«, der Klein zufolge aus konzeptuellen und praktischen Überlegungen heraus zur eigentlichen Essenz der Kunst, nämlich zum »artifice« führt. Die zentrale Herausforderung der Künstler des Manierismus stellt nach Klein dar, die Kontingenz des

eigenen Tuns (»contingence du faire«) durch Können und Wissen gleichermaßen zu überwinden, also *homo faber* und *homo sapiens* zugleich zu sein. Der zweite Teil (S. 189 ff.) verfolgt diese Prinzipien des »artificialisme« in der Umsetzung und in ihrer Wirkung, gegliedert nach drei philosophischen Kategorien, nämlich der Ästhetik, der Ethik und der Praxis: Im Manierismus sieht er die Kunstbetrachtung sich in entzückte Bewunderung verwandeln, die alltäglichen Lebensformen in stilisiertes Verhalten, die Praxis in aus Erfahrung gewonnenes Wissen. Der Manierismus ist nach Klein gänzlich auf den Effekt aus, auf »maraviglia« oder »stupore« (S. 214 ff.), aber auch darauf, dass das Kunstwerk sein Geheimnis nicht allzu leicht lüftet, der Effekt also nicht unmittelbar aus der Erscheinungsform des Objekts abgeleitet werden kann. Darin, dass Klein den Effekt sich erst aus der »manière« (S. 149 ff.), also der Art und Weise herleiten sieht, in der das Objekt »gemacht« worden ist, das wunderliche Erstaunen mithin Zeichen der ästhetischen Dimension des »artificialisme« ist, erkennt Jérémie Koering den eigentlichen Kern von dessen These.

Das ist eine Lesart des Manierismus, wie sie heute wohl weithin auf Konsens treffen würde; mit den Arbeiten von unter anderen Daniel Arasse oder Patricia Falguières hat zudem gerade die französische Kunstgeschichte prominent zur Neuwürdigung des Manierismus beigetragen. Als Klein freilich schrieb, war dazu im Französischen kaum geforscht worden und im deutschsprachigen Raum allenfalls mit Gustav René Hockes *Die Welt als Labyrinth*⁴ ein vor allem vom Abgründigen und Okkulten faszinierter und primär auf literarische Zeugnisse fixierter Zugang zu diesem Epochenphänomen verfügbar. Und auch John Shearmans, in vielem bis heute nicht überholte, grundlegende Studie zum »stylish style«,⁵ die just im Todesjahr Kleins, 1967, erschien, weist zwar viele Parallelen zu diesem auf – zumal in der Ausdehnung des Stilbegriffs weit über die Bildende Kunst hinaus –, belegt aber nur, wie innovativ, ja bahnbrechend Kleins Studie gewesen ist.⁶ Zu Recht verweist Koering auf die am Jahrhundertbeginn entstandenen Arbeiten Julius von Schlossers und Ernst Kris' zu den Wunderkammern oder zum Naturabguss in der Plastik – die Klein gleichwohl offenbar unbekannt waren –, um das Anspruchsniveau und Potential dieser Forschung zu signalisieren. Klein geht aber dadurch über die primär objektbezogenen Arbeiten der Wiener Schule hinaus, dass er in einem überwältigend souveränen Zugriff sämtliche theoretische Literatur – aus Philosophie, Naturkunde und kunsthistorischer Traktatistik – aktiviert und damit eine »Theorie des Manierismus« entwirft, die solcherart bis anhin nicht geschrieben worden war (und tatsächlich bis heute auch nicht vorgelegt worden ist). Sein Text stellt die theoretische Beschäftigung mit dem Manierismus auf gänzlich neue Grundlagen, wobei Koering kritisch anmerkt, dass der explizit philosophische Impetus von Kleins Studie die genuin »technische« Literatur, also etwa die Traktate zur Hydraulik, zur Mineralogie oder Metallurgie und Pyrotechnik, wie sie im Lauf des 16. Jahrhunderts zunehmend erschienen, unberücksichtigt lässt (S. 28 f.).

Vielleicht erfolgte diese Auslassung aber notwendigerweise. Denn überhaupt scheint Klein, der nachhaltig geprägt war von Husserls *Logischen Untersuchungen* und der Phänomenologie, vor allem eine Angleichung von Ästhetik und Ethik zu

verfolgen, die er in der Frage nach dem »Wie« sich artikulieren sieht. Denn wenn das Kunstwerk nicht mehr nur Repräsentation von etwas Idealem oder Wirklichem ist, sondern sich in seiner Herstellung selbst zum Thema macht, berührt es dessen Hersteller wie dessen Betrachter unmittelbar als denkende Individuen. Die Frage, inwieweit Klein in seinem (philosophischen) Idealismus damit von den aktuellen Tendenzen der Pariser Philosophie seiner Zeit entfernt war, vom aufkeimenden Strukturalismus, vom bald modischen Dekonstruktivismus, und auch, wieviel er daraus vielleicht doch für seinen Ansatz gewinnbringend hätte aufnehmen können, beschäftigt Koering zum Abschluss (S. 30f.) seiner ebenso konzisen wie kenntnisreichen Einführung. Bemerkenswert für die Kunstgeschichte aber bleibt, dass Klein zu einem sehr frühen Zeitpunkt zwei Prinzipien, das der »Natura naturata« und das der »Idea«, die beide gemeinhin als die ästhetischen Pole der Renaissance begriffen wurden, verwirft, und durch den »artificialisme« ersetzt. Damit hat er, wie auch schon in dem einen oder anderen Aufsatz zuvor – in denen er, hier ganz nah an den Interessen des Warburg-Kreises, das »Irrationale« oder den »Aberglauben«, also Dämonologie und Magie zu leitmotivischen Themen machte – am Beginn der sechziger Jahre eine Kritik an den überkommenen Deutungsmustern der Renaissance vorgebracht, die sich erst in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, mit der Revision des neuplatonischen Imperativs, im Deutschen zumal, lautstärker artikuliert hat.⁷ Allein das spricht für den besonders eigenständigen Impetus dieses Forschers, der – das wird durch diese gewissenhafte und hochwillkommene Edition schmerzhaft deutlich – der internationalen Kunstgeschichte allzu früh abhandengekommen ist. Vor allem aber wäre mit ihm, das darf man rückwirkend zuversichtlich so behaupten, der binationale deutsch-französische Gedankenwechsel einer auch philosophisch gegründeten Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft vielleicht schon eine Generation früher in Gang gekommen.

- 1 Robert Klein und André Chastel, *L'Europe de la Renaissance. L'âge de l'humanisme*, Paris: Editions des Deux-Mondes, 1963, Übersetzung aus dem Französischen in das Deutsche von Doris Schmidt und Justus Müller-Hofstede: *Die Welt des Humanismus. Europa 1480–1530*, München: Callwey, 1963.
- 2 Robert Klein, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'Art moderne*, hg. von André Chastel, Paris: Gallimard 1970. In deutscher Übersetzung erschien eine Auswahl daraus: Robert Klein, *Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance* (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 53), Berlin: Wagenbach Verlag, 1996.
- 3 Vgl. dazu Konrad Hoffmanns Rezension in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 2. April 1996.
- 4 Gustav René Hockes, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, Hamburg: Rowohlt, 1957. Klein erwähnt das Buch nicht.
- 5 John K. G. Shearman, *Mannerism. Style and Civilization*, London: Penguin Books, 1967.
- 6 Für einen wissenschaftshistorischen Überblick zur Manierismusforschung vgl. Hans Aurenhammer: »Manier, Manierismus, maniera. Zur Geschichte eines kontroversen Begriffs«, in: *Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Städel Museum, München: Prestel Verlag, 2016, S. 15–23.
- 7 Vgl. Horst Bredekamp: »Götterdämmerung des Neuplatonismus«, in: Andreas Beyer (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin: Klaus Wagenbach, 1992, S. 75–83.