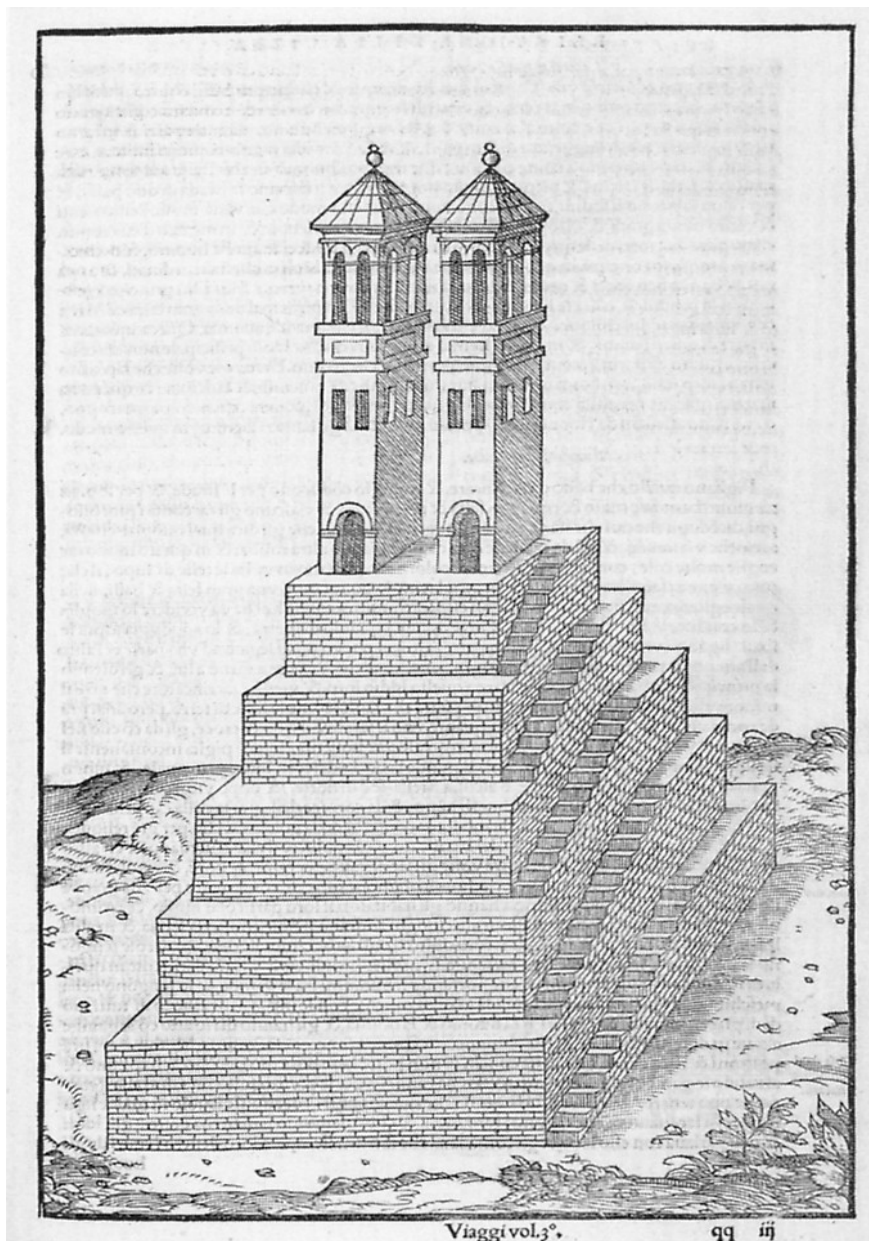


Günter Herzog

Kunst und kulturelle Identität

Materialien und Untersuchungen zur Geschichte der europäischen Auseinandersetzung mit fremder Kunst
1550-1850

Habilitationsschrift
zur Erlangung der *venia legendi* für Kunstgeschichte
der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln
1998



Viaggi vol. 3°.

qq ij

Titelabbildung:
Der »Templo Major« von Tenochtitlan.
Holzschnitt aus Gian Battista Ramusio:
Delle navigationi et viaggi.
3 Bde. Venedig 1563-1583.
Bd. 3, 1565, S. 306.

Zu dieser Arbeit

Die ursprüngliche Fassung dieser Arbeit wurde mit einem Habilitandenstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und am 27. 5. 1998 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Habilitationsschrift angenommen. Ich danke allen, die mich dabei unterstützt haben. Für die Veröffentlichung wurde der Text geringfügig überarbeitet und gekürzt.

Zu den Abbildungen

Sämtliche Abbildungen stammen aus den angegebenen Buchausgaben und wurden von den Foto-
stellen verschiedener Bibliotheken erstellt, überwiegend der Universitätsbibliothek Köln.

Zur allgemeinen Benutzung

Da meine Untersuchungen sich mehr mit den schriftlich überlieferten Kommunikationen über Kunst als mit ihren Werken selbst befassen und da viele dieser Kommunikationen (»Quellentexte«) nach ihren letzten Auflagen im 18. Jahrhundert nicht mehr veröffentlicht wurden und nur wenig oder gar nicht bekannt sind, werden sie von mir sehr ausführlich zitiert.

Sämtliche in [] gesetzte Zeichen und Anmerkungen bedeuten von mir getätigte Auslassungen, Umschreibungen, Zusammenfassungen oder Erklärungen. In () gesetzte Zeichen und Anmerkungen stammen von den zitierten Autoren, in < > gesetzte Zeichen und Anmerkungen stammen von Herausgebern oder Übersetzern. Größere Auslassungen wurden dadurch gekennzeichnet, daß [...] in einer eigenen Zeile stehen. Von mir vorgenommene Hervorhebungen in den Zitaten sind in den Anmerkungen vermerkt.

Für fremdsprachliche Texte wurden, soweit vorhanden, Übersetzungen herangezogen, vorzüglich solche, die bald nach Erscheinen des Urtextes vorgenommen worden sind; in diesen Fällen sind die Originaltexte nicht angegeben. Fremdsprachliche Texte, die nicht in Übersetzung vorliegen, wurden von mir übersetzt; hierbei werden die Originaltexte in den Anmerkungen zitiert. Bei den Zitaten und Transkriptionen wurde - soweit es das Textverarbeitungsprogramm erlaubt - die ursprüngliche beziehungsweise transkribierte Orthographie beibehalten. Texte in Versform, kurze Textstücke und einzelne Begriffe, deren Inhalte im Verlauf meiner Argumentation deutlich werden, wurden nicht übersetzt.

Erstausgaben werden in den Anmerkungen und in der Bibliographie nur aufgeführt, wenn sie für die Argumentation wissenschaftsgeschichtlich von Bedeutung sind. Ihre Daten werden in [] nach dem Datum der benutzten Ausgabe genannt. Extrem ausführliche, »barocke« Buchtitel werden in der Bibliographie in einigen Fällen in voller Länge zitiert, um einen Eindruck ihres gesamten Inhalts und ihrer Absicht zu ermöglichen, wenn diese sich nicht aus den Kurztiteln erschließen lassen.

INHALT

| | | |
|------------|--|-----|
| I | Kunst und kulturelle Identität | |
| | Einleitung | 4 |
| II | Kulturelle Identifikation und kulturelle Entfremdung | |
| | 1. „von Natur aus etwas Leichtes und Bequemes“ | |
| | Die Regeln der Kunst und ihre Differenzen | 24 |
| | 2. »Neue Alte« und »Barbaren« | |
| | Strategien zur Identifikation mit der Antike und zur Entfremdung der Gotik | 37 |
| | 3. "daß wir's nicht verstehen können" | |
| | Voraussetzungen, Strategien und Probleme des »Verstehens« antiker Kunst im 16. und 17. Jahrhundert | 52 |
| III | Europäische Kommunikationen über außereuropäische Kunst im 16. und 17. Jahrhundert. | |
| | 1. "wunderliche künstliche ding" | |
| | Voraussetzungen für die Wahrnehmung und das »Verstehen« außereuropäischer Kunst im 16. und 17. Jahrhundert | 74 |
| | 2. Jenseits von "zierlicher Einfältigkeit" und "von aller Kunst entfernt" | |
| | Literarische Kommunikationen über außereuropäische Kunst: Reiseerzählungen, Weltbeschreibungen und Kunsttraktate | 95 |
| | 3. Wie Huitzilopochtli zu Vitzliputzli wurde | |
| | Bildliche Kommunikationen über außereuropäische Kunst | 117 |
| IV | Die Erkenntnis historischer und kultureller Relativität ästhetischer Normen am Ende des 17. Jahrhunderts | |
| | 1. Depositarien des Schönsten und Kuriosesten in der Welt | |
| | Das »imaginäre Museum« der Weltkunst und seine »imaginäre Bibliothek« | 133 |
| | 2. Der Streit zwischen »Altertumsfreunden« und »Modernen« | |
| | »Geschichte«, »Genie« und »Geschmack« als neue Kontexte für das Verstehen alter und moderner Kunst | 141 |
| | 3. "Schönheiten, die nur bestimmten Personen an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten gefallen" | |
| | »Kultur« als neuer Kontext für das Verstehen alter, moderner und fremder Kunst | 154 |

| | | |
|------------|--|-----|
| V | Von der Einfachheit zur Vielfalt: Die Ausdifferenzierung ästhetischer Normen und die neue Semantik von »Stilk« im 18. Jahrhundert | |
| | 1. Alte und neue Differenzen, neues Altes und neues Fremdes | |
| | Zwischenbilanz und Ausblick auf die folgenden Untersuchungen | 167 |
| | 2. Vom Antiquarianismus zur Kunstgeschichte | |
| | Die Differenzierung der Antike und die Rückkehr der Gotik in Kunsttheorie und Kunstwissenschaft | 171 |
| | 3. "Unsere Gotik" | |
| | Die Rehabilitierung und das »Revival« der Gotik als »internationaler Nationalstil« | 188 |
| VI | Komplexität und Vielfalt als Gewinn und als Problem für das Kunstsystem | |
| | 1. "Die Freiheit des Geschmacks" | |
| | Die Vielfalt der Stile in der Landschaftsgartenbewegung des 18. Jahrhunderts | 194 |
| | 2. Aus den Gärten in die Städte | |
| | Die Assimilation neuer fremder und neuer alter Stile in die Architektur des 19. Jahrhunderts | 208 |
| | 3. Alles zu seiner Zeit und alles "an seinen rechten Platz" | |
| | Das Unbehagen an der Vielfalt der Stile | 221 |
| VII | Kunst und differente Kunst | |
| | Schluß | 231 |
| | Bibliographie | 237 |

I.

Kunst und kulturelle Identität

Einleitung

"Ich habe des Pater LODOLA berühmte Abhandlung *über die Abgeschmacktheit der übel angebrachten und ohne Grundsätze angenommenen Nachahmung der griechischen Baukunst* nicht gelesen. Noch weniger bin ich gegen die wirklich großen Schönheiten und Vollkommenheiten derselben eingenommen; sondern ich bewundere sie vielmehr, so wie sie es verdienen. Muß ich sie aber wohl auf eine ausschließende Art bewundern? Oder soll ich etwa vor der Majestät, Kühnheit und Pracht der ägyptischen, indischen, maurischen und gothischen Denkmähler, diesen herrlichen Wunderwerken der Baukunst, meine Augen verschließen? Fehler in ihnen finden, sie ohne Mitleid tadeln und verachten, weil sie mannichfaltiger in ihren Formen sind und sich nicht unter die Regeln, das Muster und die Säulen der griechischen Hütte bringen lassen?

[...]

So partheyisch ich auch für die Griechen bin, deren freyes und fesselnloses Genie in einer langen Reihe von Jahrhunderten aus der ursprünglichen Hütte eines mit Wäldern bedeckten Landes marmorne Tempel und Palläste für ihre Götter und Beherrscher schuf; so muß ich doch auch mit gleicher Freymüthigkeit gestehen, daß ich eben so partheyisch für andre Länder bin, wo ganz verschiedene Muster, die man nachzuahmen hatte, fast zu einer gleichen Vollkommenheit gebracht worden sind."¹

Obwohl man ihn für einen "überaus talentierten Maler" hielt,² ist William Hodges, von dem diese Sätze stammen, in der Kunstgeschichte eine Randfigur geblieben und im Schatten seines berühmten Lehrers Richard Wilson verblaßt.³ "Hätte er im Mittelmeerraum gearbeitet", so argwöhnt Michael Jacobs, "hätte man ihn wohl als Künstler ernstgenommen, aber da er pazifische Szenen malte, konnte ihm dieses, trotz der Konzessionen, die er in seinen fertigen Bildern an klassische Konventionen machte, niemals gelingen."⁴ William Hodges war ein weitgereister Maler. Als Zeichner hatte er James Cook auf seiner zweiten Fahrt (1772-75) in den Pazifik begleitet und anschließend (1780-83), unter der Protektion des englischen Generalgouverneurs Warren Hastings, die Kolonien in Ostindien bereist. Einen Teil seiner dort entstandenen Zeichnungen, Aquarelle und Ölgemälde veröffentlichte er zwischen 1785 und 1788 mit englischen und französischen Begleittexten als »Select Views of India« im neuen Druckverfahren der Aquatinta, welche eine besonders qualitätvolle und den »pittoresken«⁵ Bedürfnissen der Zeit entgegenkommende Reproduktion ermöglichte [Abb. 1]. Hodges' Bilder indischer Landschaften und Architekturen, hauptsächlich jener der islamischen Mogulherrscher, fanden reißenden Absatz und trugen ihm gar die ehrenvolle Mitgliedschaft in der Royal Academy ein. Auch deren Präsident Joshua Reynolds war von der "barbarischen Pracht dieser asiatischen Bauwerke" höchst beeindruckt, aber er empfahl sie in seiner dreizehnten Akademierede (1786) ausdrücklich "*nicht* als Vorbilder zur Nachahmung, sondern als anderweitig nicht vorkommende Anregungen für Komposition und allgemeine Wirkung".⁶ Reynolds' Vorbehalten zum Trotz wurden sie jedoch so ausgiebig nachgeahmt, daß die Kunstgeschichte ihrer künstlerischen Rezeption den Charakter einer Bewegung zusprechen und ihr einen

¹ Hodges 1789, S. 7. Hodges konnte die von ihm erwähnte "berühmte Abhandlung" des Franziskanerpaters und Architekturtheoretikers Carlo Lodoli (1690-1761) gar nicht gelesen haben, denn es ist keine einzige abgeschlossene Abhandlung aus seiner Feder überliefert. Seine Theorien lassen sich nur erschließen über ihre kritische Würdigung in den Schriften Francesco Algarottis (1757) und über ihre durch Andrea Memmo besorgte Zusammenfassung (1786). Zu Lodoli siehe einleitend Kruft 1991, S. 221-224 (mit weiterführenden Literaturhinweisen).

² Dobai 1974-1984, Bd. 2,2, S. 1354.

³ Zu Hodges siehe die Monographie von Stuebe 1979.

⁴ "Had he worked in the Mediterranean he might have been taken seriously as an artist, but the fact that he painted Pacific scenes meant that this could never be possible, despite the concessions he made in his finished pictures to classical conventions." Jacobs 1995, S. 12.

⁵ Zum Pittoresken siehe Hussey 1967.

⁶ "The Barbarick splendour of those Asiatick Buildings, which are now publishing by a member of this Academy [Hodges], may possibly, in the same manner, furnish an Architect, not with models to copy, but with hints of composition and general effect, which would not otherwise have occurred." Reynolds 1786 [13. Diskurs, 1786], S. 242. [Hervorhebung von mir.]

Namen geben konnte. In Analogie zu den ebenfalls im 18. (beziehungsweise im frühen 19.) Jahrhundert entstandenen Bewegungen des »Gothic Revival«, »Greek Revival« und »Egyptian Revival« bezeichnete man sie als »Indian Revival«⁷ und zählte Hodges' Bilder zu ihren anstoß- und vorbildgebenden "Inkunabeln".⁸

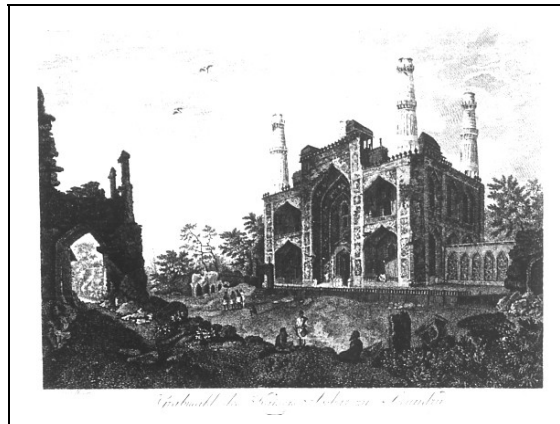


Abb. 1 William Hodges: Grabmal des Kaisers Akbar zu Secundry. Aquatinta. Aus Hodges 1789.

Bereits aus den wenigen hier zitierten Zeilen aus seiner deutschen Ausgabe der »Select Views« (1789) geht hervor, daß Hodges bei seinem Publikum, darunter vornehmlich bei seinen Künstlerkollegen, mit einigen Ressentiments gegen die fremdartige indische Baukunst und gegen seine Parteinahme für diese Kunst gerechnet hatte. Um solche Widerstände durch »Aufklärung« zu brechen und das Fremde und seine Einstellung zum Fremden verständlicher, gefälliger und »harmloser« zu machen, hatte er der Publikation seiner Bilder eine längere "Abhandlung über die ersten Muster der indischen, maurischen und gothischen Baukunst" vorangestellt. Darin vermittelt er sein neu erworbenes Wissen über die indische Kunst, versucht sie durch einen Vergleich mit in Europa bereits »bekannterer« fremder Kunst (maurischer und gotischer) einzuordnen und die Verschiedenartigkeit der "Style ihrer Bauart"⁹ sowie die Verschiedenartigkeit ihrer ästhetischen Normen, ihres Begriffes von Schönheit, durch eine historische, kultur- und klimatheoretische Betrachtung als Resultat der unterschiedlichen Bedingungen ihrer Entwicklung zu erklären und zu verteidigen. Er kommt zu dem Schluß, daß alle diese fremden "Style", denen er auch noch den chinesischen hinzufügt, nur nach ihren eigenen, selbstentwickelten Grundsätzen, nur innerhalb ihrer eigenen Bedingungen gewürdigt werden könnten und dürften:

"Schönheit ist die in den Formen ausgedrückte Vollkommenheit: folglich muß auch der Begriff der CHINESEN von den Schönheiten ihrer Baukunst nothwendig von dem Begriffe verschieden seyn, den sich die GRIECHEN von der Schönheit der ihrigen machten; und daher können nun auch die Regeln der griechischen Baukunst unter keinem Vorwande oder Scheine des Rechts auf das Muster oder die Materialien der chinesischen Gebäude angewendet werden."¹⁰

⁷ Zum »Egyptian Revival« siehe: Baltrusaitis 1967, Pevsner/Lang 1971a, Carrott 1978, Manchester 1983, Humbert 1989, Syndram 1990, Stevens Curl 1994, Wien 1994; zum »Greek oder Doric Revival«: Wiebenson 1969, Crook 1972, Kennedy 1989; zum »Gothic Revival«: Lovejoy 1948b, Robson-Scott 1965, Lang 1966, Eastlake 1970, Germann 1974, Baur 1981, Hesse 1984, McCarthy 1987; zum »Indian Revival«: Mitter 1977 (ab S. 120), Conner 1979, S. 113-130 und Koppelkamm 1987, S. 40-60.

⁸ Dobai 1974-1984, Bd. 2,2, S. 1354.

⁹ Hodges 1789, S. 5.

¹⁰ Hodges 1789, S. 10-11.

Alle Argumentationen in Hodges' Abhandlung zielen darauf ab, eine Anerkennung auch solcher fremden "Style" zu erwirken, die, wie er an anderer Stelle schreibt, "bey aller ihrer Majestät, Erhabenheit und Pracht von denjenigen gleichgültig werden betrachtet werden, die *nur eine* Idee von den Grundsätzen der Baukunst haben, *nur ein* Muster anerkennen, und dasjenige als allgemein behaupten".¹¹ Als massives Hindernis, das diesem Ziel wie ein Bollwerk im Wege steht, führt Hodges das Beharren auf dem Prinzip der ausschließlichen Anerkennung einer einzigen Norm, eines einzigen "Musters" an, welches eine Anerkennung jeglicher, von dieser Norm differierender Kunst ausschließt. Man kann dieses Prinzip auch »Einheit« oder mit einem damals geläufigen Wort auch »Einfalt« nennen und darin jene "edle Einfalt" begreifen,¹² die man durch Winckelmanns Augen als zur Vollkommenheit gebrachte Qualität in der antiken griechischen Kunst verkörpert sah. Man kann es auch schlechthin als Gegenteil zur »Vielfalt« oder "Mannichfaltigkeit" begreifen, als Gegenteil zu dem, was der deutsche Architekt und Architekturtheoretiker Gottfried Semper um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die stilpluralistische Architektur seiner Zeit (»Historismus«) als "babylonische Verwirrung"¹³ bezeichnete oder als Gegenteil zu dem, was wir heute, nicht nur auf die Kunst, sondern auf die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung bezogen, »Ausdifferenzierung« nennen.

Zu Hodges' Zeiten war es die griechische (nicht die römische) Antike, neben der man als Künstler sozusagen »keinen anderen Gott haben« durfte,¹⁴ und Hodges war sich dieses ästhetischen Dogmas, das auch in der Royal Academy herrschte, und des »Sakrilegs«, das er beging, indem er für eine Auch-Anerkennung differenter Kunst plädierte, wohl bewußt: immer wieder mußte er in seiner Schrift die griechische Antike preisen und ihren Anhängern, den Klassizisten, seine Loyalität beteuern. Die zahlreichen Käufer seiner »Select Views« sowie die immer zahlreicher werdenden Auftraggeber für neue Bauten im »chinesischen«, »indischen«, »maurischen«, »gotischen« oder »ägyptischen Styl« aber waren diesem Loyalitätskonflikt nicht unterworfen. Sie konnten sich unbekümmert jeglichen bekannten Stil bauen lassen, den sie nur haben wollten und bezahlen konnten. Und sie mußten sich nicht einmal für nur einen entscheiden, sie konnten sogar alle auf einmal haben - wie schrecklich Joshua Reynolds und andere Beschwörer der griechischen Antike und der Einfalt das auch finden mochten. Der Kunstmarkt brauchte neue Kunst nicht mehr nur für einen Geschmack, sondern für viele verschiedene Geschmäcker. Die Norm, an welche die inneren Kreise des Kunstsystems noch die Identität der Kunst gebunden sahen, hatte sich an der Peripherie bereits verflüchtigt.

Mit diesen Beobachtungen ist der Rahmen für die folgenden Untersuchungen gesetzt. Ihr Gegenstand ist die Geschichte der europäischen beziehungsweise »abendländischen«¹⁵ Auseinandersetzung mit fremder oder differenter Kunst. Unter »fremder« oder »differenter Kunst« soll dabei, in Anlehnung an Hodges' indirekte Definition, solche Kunst verstanden werden, die von einer bestimmten zeit-, raum- und kulturgebundenen Norm differierte. Als »fremd« oder »different« wird demnach im folgenden nicht nur außereuropäische, sondern auch solche europäische Kunst begriffen, die uns heute, wie etwa jene der Gotik, zwar als vertrauter und geradezu »natürlicher« Bestandteil unserer kulturellen Identität erscheint, die jedoch in bestimmten Phasen der Geschich-

¹¹ Hodges 1789, S. 6 [Hervorhebung von mir.].

¹² Winckelmann 1969, S. 22.

¹³ Semper 1969, S. 400.

¹⁴ Auch in Sempers Diktum von der "babylonischen Verwirrung" schlägt eine solche religiöse Konnotation dieses Ausschließlichkeitsparadigmas durch. Zur Frühgeschichte religiöser Vorbehalte gegen Ausdifferenzierung siehe hier Kap. III. 1.

¹⁵ Im folgenden werden die Begriffe »Europa, europäisch« zur bloßen geographischen Bezeichnung des Raumes Europa, die Begriffe »Abendland, abendländisch« zur Bezeichnung der kulturellen Identität dieses Raumes verwendet. Zur Begriffs- und Ideologiegeschichte von »Abendland« siehe etwa die Lexikonartikel von Bayer 1980, S. 1-2; Fuchs/Raab 1987, Bd. 1, S. 15-16; Lexikon der Kunst 1981, Bd. 1, S. 3-4.

te ihrer Rezeption als fremd oder different aufgefaßt oder,¹⁶ wie hier zu zeigen sein wird, gar vorwiegend der eigenen kulturellen Identität »entfremdet«¹⁷ wurde.

Auch was hier und im folgenden mit »Auseinandersetzung« oder »Rezeption« umschrieben wird, verlangt nach einer genaueren Bestimmung: Es geht hier nicht in erster Linie darum, Traditionen oder Migrationen, Adaptionen oder Assimilationen fremder künstlerischer Form- oder Motivfindungen aufzuschlüsseln, etwa ein ägyptisches, gotisches, arabisches, chinesisches oder indisches Form- oder Motivvorbild durch die verschiedenen historischen Manifestationen seiner künstlerischen Rezeption zu verfolgen. Solche Untersuchungen zur Geschichte der »Exotismen« (beziehungsweise, auf die Gotik bezogen, der »Historismen«),¹⁸ die diese Rezeptionsformen als für die gesamte Kunstentwicklung wesentliche Faktoren nachweisen konnten, liegen bereits in großer Zahl vor und sollen später im konkreten Fall von mir angeführt oder auch selbst durchgeführt werden. Sie stellen eine wichtige Voraussetzung und Grundlage meiner Arbeit, nicht aber deren eigentliches und wesentliches Anliegen dar. Mir geht es vielmehr darum, zu zeigen und zu erklären, in welcher Form und auf welche Art und Weise differente Kunst in der jeweiligen Rezeptionsgegenwart präsent war und präsentiert wurde, unter welchen normativen Voraussetzungen und auf welche Art und Weise sie von wem wahrgenommen, gedeutet, gewertet, behandelt und benutzt wurde, ob und warum und auf welche Art und Weise sie von wem anerkannt oder abgelehnt, integriert oder ausgegrenzt, bewahrt oder zerstört wurde. Meine Untersuchungen konzentrieren sich - mit einigen »Abstechern« - im wesentlichen auf den Zeitraum von der Etablierung des abendländischen Kunstsystems und seiner Normen im 16. Jahrhundert, in welchem sich auch die europäische »Entdeckung«¹⁹ der gänzlich fremden Neuen Welt (1492) auszuwirken begann und die großen Reise- und Handelswege nach Ostasien erschlossen wurden, bis ins 19. Jahrhundert, in welcher das Kunstsystem in seiner Auseinandersetzung mit fremder Kunst und mit einer wesentlichen Komponente seiner eigenen Ausdifferenzierung, nämlich der fortschreitenden Auflösung ehemals ver-

¹⁶ »Fremd« wird hier demnach verstanden und verwendet als ein Begriff von genereller Differenz, als ein Begriff von »Entferntsein vom Eigenen«, von »Anderssein als das Eigene«, mit nicht nur einer *räumlichen* Bedeutungskomponente, sondern - sprach- und kulturgeschichtlich ebenso nachgewiesen - auch mit einer *zeitlichen* und einer *allgemein kulturellen* Bedeutung. Zur Sprach- und Begriffsgeschichte vgl. Adelung 1811, Sp. 276-277; Heyse 1968 [1833], S. 417; Grimm 1984 [1878], S. 126; zur kulturellen Bestimmtheit des Begriffs »fremd« durch die Dialektik von »Fremdem« und »Eigenem« siehe u. a. Nitschke 1981 und Ritz 1972.

¹⁷ »Sprachlich bezeichnen »Entfremdung« und »entfremden« die zielgerichtete Tätigkeit des Fremdmachens oder den Vorgang des Fremdwerdens, durch die eine Person bzw. eine Sache aus dem Konnex der Nähe, des Eigenen, Heimischen, Gesellschaftlichen, Vertrauten oder Gewohnten herausgenommen und einem anderwärtigen und anders ausgerichteten Zusammenhang zugeordnet wird; das Substantiv kann darüber hinaus noch das Ergebnis dieses Geschehens als Zustand meinen. »Entfremdung« bedeutet so Trennung, Entfernung, Verschwinden aus oder Entgegensetzung zu heimischer Umwelt, Eigentum, Gemeinschaft, Religion oder eigenem Staat." Ritz 1972, Sp. 509.

¹⁸ Eine Zusammenstellung der »Historismen« (karolingische »renovatio« und andere »Renaissancen«, Tradition der Gotik-Rezeption etc.) vor dem »eigentlichen Historismus« des 19. Jahrhunderts findet sich bei Pevsner 1965 und bei Götz 1970. Literatur zu den Historismen des 19. Jahrhunderts wird hier in Kap. V.1, Anm. 2, genannt. Zu den Exotismen und ihrer Bedeutung siehe: Baltrusaitis 1985; Bandmann 1962; Beautheac/Bouchart 1985; Berger 1980; Berlin 1973, 1989; Bezombes 1953; Chiapelli 1976; Conner 1979; Döry 1973; Erdberg 1936; Frübis 1995; Goldwater 1967; Günther 1990; Heikamp/Anders 1972; Honour 1961, 1975; Hubala 1958; Jacobson 1993; Jarry 1981; Jullian 1977; Kohl 1982; Koppelkamm 1987; Köllmann 1954; Lacambre 1988; Jacobs 1995; Monneret 1990; München 1972; New York 1973; Mitter 1977; Pape 1987; Paris 1986-1987; Pochat 1970; Price 1992; Rubin 1984; Schmalenbach 1961; Stuttgart 1987; Sweetman 1988; Syndram 1990; Wien 1985; Wien 1994; Wittkower 1984. Weitere Untersuchungen werden in Anmerkungen genannt.

¹⁹ Zur Problematik des Begriffs »Entdeckung« und seiner "eurozentrischen Implikationen" siehe etwa Kohl 1982, S. 13: "[...] - als könne ein Kontinent, sei es Amerika, sei es Afrika, ja selbst die kleinste Insel erst dann als »entdeckt« betrachtet werden, wenn sie in den europäischen Gesichtskreis und Herrschaftsbereich einbezogen ist. Amerika zum Beispiel war schon seit Jahrtausenden von den über die Beringstraße nach Süden vordringenden indianischen Völkern entdeckt und besiedelt worden."

bindlicher künstlerischer Normen in eine immer weiter sich ausdifferenzierende künstlerische Stilvielfalt (»Stilpluralismus« / »Historismus«), in diesem Ausmaß nie zuvor gekannte Irritationen erfuhr.

Für meine Untersuchungen hat sich die Kenntnis einiger Basistheoreme der sozialwissenschaftlichen Systemtheorie Niklas Luhmanns als außerordentlich hilfreich erwiesen, denn diese Theorie hat sich die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Differenz geradezu aufs Banner geschrieben und liefert dadurch bisher nicht erkannte Erkenntnismöglichkeiten.²⁰ Sie ermöglicht zum Beispiel zu erkennen, warum Eurozentrismus eigentlich unvermeidlich ist und Fremdes eher mißverstanden als richtig verstanden werden kann. Um diese Erkenntnismöglichkeiten weiterzugeben und die weitere Lektüre zu erleichtern, möchte ich ihr - sozusagen als Gebrauchsanweisung - einen systemtheoretischen Schnellkurs für den kultur- und kunsthistorischen Hausgebrauch vorausschicken, der die Grundzüge der Theorie und insbesondere ihre kommunikationstheoretische Komponente erörtert.²¹

Luhmanns Theorie faßt die Gesellschaft als soziales System auf, das, wie jedes System, aus Kommunikationen besteht und sich im Verlauf seiner Entwicklung zur Reduktion von immer schneller wachsender Komplexität, die das System allein durch Selektion nicht mehr bewältigen kann, in funktionale Teilsysteme (Religion, Politik, Recht, Wirtschaft, Wissenschaft etc.) ausdifferenziert. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist nach Luhmanns Theorie diese funktionale Ausdifferenzierung für das Gesellschaftssystem als Ganzes bestimmend geworden und hat die bis dahin bestimmende stratifikatorische Differenzierung (ständisch geschichtete Ordnung) der Gesellschaft abgelöst.

Solche ausdifferenzierten und sich immer weiter ausdifferenzierenden sozialen Funktionssysteme, die bestimmte gesellschaftliche Funktionen soweit aus der gesellschaftlichen Umwelt herauslösen, daß sie sie hinreichend selbständig erfüllen können und damit die Gesellschaft als Ganzes entlasten, etablieren sich, ebenso wie das sie umfassende Gesamtsystem oder von ihnen umfaßte Binnensysteme, nach dieser Theorie durch eigene kommunikative Operationen selbst. Sie sind nach außen hin (zur gesellschaftlichen Umwelt und zu anderen Systemen, die ihnen wiederum jeweils »Umwelt« bedeuten) operativ geschlossen, sie sind selbstreferentiell oder autopoietisch, das heißt, "sie produzieren die Elemente, aus denen sie bestehen [Kommunikationen], durch die Elemente, aus denen sie bestehen". Ihre Selbstreferenz gründet nicht nur darin, daß sie ihre "eigene Identität beobachten und beschreiben" können, sondern auch darin, daß alles, was in ihnen "als Einheit funktioniert, seine Einheit durch das System selbst [erhält], und das gilt nicht nur für Strukturen und Prozesse, sondern auch für die einzelnen Elemente, die für das System selbst nicht weiter dekomponierbar sind".²² Die Kommunikationen der Funktionssysteme laufen über bestimmte systemspezifische (jeweils nur für ein Funktionssystem gültige und mit denen anderer Funktionssysteme inkompatible), sinnstiftende Basisentscheidungen oder Leitdifferenzen, über binäre Selektionscodes (Recht: recht / unrecht; Wissenschaft: wahr / falsch), die nicht in überzeitlichen, sondern in historisch relativen, immer neu evolvierten Konkretisierungen (Frauenwahlrecht, Kopernikanische Wende) gelten. Durch diese Codierungen schließt sich ein Funktionssystem ge-

²⁰ Für die Systemtheorie fungiert gar die "Umorientierung von Einheit auf Differenz als Startpunkt der Theorieentwicklung". Luhmann 1986a, S. 23.

²¹ Ich beziehe mich dabei vor allem auf die ersten kunstwissenschaftlichen Adaptionen der Systemtheorie durch Fischer 1977, Berg/Prangel 1993, Zijlmans 1995 und Luhmanns eigene Arbeiten zur Kunst - Luhmann 1981b, 1986, 1990, 1994. Eine komplexere Einführung in Luhmanns Systemtheorie bietet Gripp-Hagelstange 1995.

²² Luhmann 1986, S. 620.

gen andere (= »Umwelt«) ab, das heißt, es klammert aus, womit es sich nicht beschäftigen will, damit es sich um so besser seinen selbstgestellten eigenen Aufgaben widmen kann.

Die operative Geschlossenheit der Funktionssysteme bedeutet, daß unterschiedliche Funktionssysteme wegen der Inkompatibilität ihrer Codierungen nicht direkt miteinander kommunizieren können, aber sie bedeutet nicht, daß sie einander nicht »beobachten«,²³ nicht irritieren, nicht aufeinander reagieren können. Sie können und tun dieses ständig, indem sie sich fortwährend mit ihrer Umwelt, also mit allem, was sie nicht als Selbst identifizieren, auseinandersetzen, "Anlehnungskontexte suchen" und finden,²⁴ an die sie "strukturell ankoppeln" können,²⁵ aber, und das ist entscheidend: sie folgen dabei ausschließlich ihren jeweils eigenen, selbsterzeugten Regulierungen. (Man denke etwa an die Reaktionen der Religion auf die Wissenschaft in den Fällen von Kopernikus und Galilei.) - Wichtig für die folgenden Ausführungen ist noch, daß man sich den »Aggregatzustand« von Systemen als »flüssig« und ständig in Bewegung vorstellen muß und daß in der Anwendung der - *antiontologischen* - Systemtheorie "alle traditionell [= ontologisch] konzipierten Entitäten gleichsam »verflüssigt« gedacht werden" müssen.²⁶

Als ein solches soziales Funktionssystem faßt Luhmann auch die Kunst mit allen ihren Bereichen der Kunstproduktion und der Kunstrezeption auf,²⁷ wobei für ihn das einzelne Kunstwerk "die letzte, nicht weiter dekomponierbare Einheit des Kunstsystems ist"²⁸ und als solche sowohl "als eine Art Kompaktkommunikation" als auch als "ein Programm für zahllose Kommunikationen *über* das Kunstwerk" aufgefaßt werden kann.²⁹ Den Beginn (»take off«) einer seitdem immer weiter fortschreitenden Ausdifferenzierung eines Systems »Kunst« - dessen, was *wir heute* »Kunst« nennen - *innerhalb* des Systems »Gesellschaft« sieht Luhmann im Italien des 15. Jahrhunderts, ihren "Durchbruch" im 16. Jahrhundert vollzogen.³⁰ Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems "vollzieht sich" nach Luhmann "in der Form eines *Wechsels der Anlehnungskontexte* [politische, rechtliche, wirtschaftliche etc.] in Richtung auf soziale Bedingungen, die der Kunst größere Freiheiten lassen."³¹ Als wesentliche Indikatoren der Ausdifferenzierung gelten ihm, unter verschiedenen anderen, die für meine Untersuchungen besonders wichtigen der Einführung von Selbstregulierungen für die Bedingungen der Kunstproduktion und der Kunstrezeption, die sich vor allem aus den kunsttheoretischen Traktaten der Zeit extrahieren lassen, sowie die erstmalige "Selbstverortung der Gegenwartskunst in einer eigenen Geschichtsschreibung",³² für die Giorgio Vasaris Künstlerviten (1550) das prominenteste Beispiel geben. Als zwei der Konkretisierungen des Codes, der die Kom-

²³ Zur systemtheoretischen Definition von »beobachten« siehe einfürend Gripp-Hagelstange 1995, S. 41-46.

²⁴ Luhmann 1995, S. 256.

²⁵ Gripp-Hagelstange 1995, S. 72: "Strukturelle Kopplung meint [...], daß es keine Übertragungen aus einem Systemgeschehen in ein qualitativ anders konstituiertes Systemgeschehen gibt. Die Operationen des einen Systemtypus können vielmehr von einem anderen Systemtypus lediglich als Irritationen erfahren werden, die dann bewirken können, daß das irritierte System veranlaßt wird, eine Strukturveränderung vorzunehmen."

²⁶ Gripp-Hagelstange 1995, S. 34.

²⁷ Luhmann macht dabei keinen Unterschied zwischen bildender Kunst, die im Mittelpunkt meiner Untersuchungen steht, und Literatur, Theater und Musik. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst sieht Luhmann - mit Blick auf historische Wandlungen der Funktion in "unscharf angesetzten Beschreibung[en]" - darin, "die Welt in der Welt erscheinen zu lassen", die "<jedermann> geläufige Realität mit einer andere Version derselben Realität zu konfrontieren" und "schließlich in der Herstellung von Weltkontingenz selbst" [Alle Zitate nach Luhmann 1986, S. 624.]. Zur weitergehenden Beschreibung der systemtheoretisch beobachteten Funktion der Kunst, die hier nicht erbracht werden kann, siehe Luhmann 1995, Kap. 4 (S. 215-300): "Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems".

²⁸ Luhmann 1986, S. 627.

²⁹ Luhmann 1986, S. 627 [Hervorhebung von mir.].

³⁰ Luhmann 1995, S. 381-382, Anm. 78. Luhmann 1994, S. 13.

³¹ Luhmann 1994, S. 13. Von S. 13 bis S. 15 gibt Luhmann einen Abriss dieses Wechsels für die Zeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert.

³² Luhmann 1994, S. 15.

munikationen des Kunstsystems bestimmen kann (oder konnte), ließe sich aus den bisherigen Beobachtungen der Entwicklung des Kunstsystems etwa die Unterscheidung »schön / häßlich« oder die Unterscheidung »antik / modern« anführen, bei der, wie sich hier zeigen wird, sowohl »antik« als auch »modern« mit »schön« identifiziert werden kann (konnte). Bereits diese Beispiele lassen erkennen, daß die sich wandelnden Codierungen gerade des Kunstsystems in sich eine sehr große Unbestimmtheit enthalten (Wer findet was wann warum schön?) und nur schwierig konkret zu erfassen sind.

Eine Basisvoraussetzung der Systemtheorie als einer antiontologischen Erkenntnislehre ist die Auffassung von der kognitiven Konstruiertheit unserer Erfahrungswelt.³³ Genauer gesagt: sie geht davon aus, daß die Welt unserer sozialen Wirklichkeit, wie wir sie wahrnehmen und erleben, nicht die objektive, reale Welt sei, sondern ein von uns unter Bezugnahme auf diese reale Welt durch Kommunikationen geschaffenes, kognitives Konstrukt. Es sei uns - auch weil bereits unser kognitives Instrumentarium, unsere Wahrnehmung, "hinter" die wir "nicht zurücktreten" könnten, nicht objektiv sei,³⁴ sondern etwa durch Sprache vorstrukturiert und von erlernten Gewohnheiten bestimmt - überhaupt nicht möglich, die reale Welt objektiv oder ontologisch (in ihrem tatsächlichen Sein) zu erkennen, sondern einzig unsere Erfahrungswelt und die Kommunikationen, aus denen wir sie konstruiert hätten.³⁵

»Kommunikation« darf nach dieser Theorie keinesfalls, wie im ontologischen Denken üblich, als eine bloße Übermittlung oder ein Austausch einer Information mit einer bestimmten, konkreten und stabilen Bedeutung zwischen »Sender« und »Empfänger« verstanden werden, sondern vielmehr als ein "sich selbst bestimmender Prozeß und in diesem Sinne ein autopoietisches System",³⁶ in welchem die Bedeutung der Information und damit auch die Bedeutung der Kommunikation erst generiert wird. Um diesen Prozeß zu verstehen, muß man sich zunächst eine weitere grundlegende Auffassung der Systemtheorie vor Augen halten, nämlich jene, daß unsere Erfahrungswelt als soziales System eine Überfülle von Möglichkeiten (»Komplexität«) für Wahrnehmungen, Informationen und Kommunikationen bereitstellt, die der Mensch in seinem Erleben und Handeln in ihrer Gesamtheit nicht bewältigen, nicht aktualisieren kann. Er muß, um sein Erleben und Handeln für sich sinnvoll aktualisieren zu können, diese Komplexität ständig reduzieren, und dieses ist nur möglich durch Auswahl, durch Selektion, wobei die Überfülle von Möglichkeiten, aus denen er seligieren muß (»Selektionshorizont«, im folgenden auch »Kontext« genannt), selbst bereits das Ergebnis unzähliger vorausgegangener Selektionen ist. Die Selektion einer Möglichkeit

³³ Ich folge nun in erster Linie den Ausführungen von Prangel 1993 und Zijlmans 1995. Die Leidener Variante der Systemtheorie besteht nach Aussage ihrer Vertreter im Kern aus einer Verbindung der Luhmannschen Systemtheorie mit neueren historiographischen Theorieansätzen von Thomas Nipperdey [1986, 1986a] und Quentin Skinner [1969].

³⁴ "Schon die Wahrnehmung muß als ein Konstrukt verstanden werden, das aus den wechselnden Zuständen neurologischer Prozesse selbstreferentiell generiert wird und das folglich die Außenwelt in keinsten Weise im Sinne eines wie auch immer subtil gedachten Abbildens oder Repräsentierens treffen kann." Gripp-Hagelstange 1995, S. 79.

³⁵ Prangel 1993, S. 14. In dieser Theorie haben das Individuum und das individuelle Bewußtsein (als kognitives oder psychisches System) - obwohl es ohne sie Sozialität nicht geben könnte - keinen Stellenwert, da es nicht möglich scheint, "auch nur ein einziges der ca. 6 Milliarden kognitiven Systeme dieser Erde aufzuschließen und wissenschaftlich operativ zu machen. Denn psychische Systeme sind autopoietisch organisierte Systeme, die sich über das Medium von Bewußtsein und nur von Bewußtsein (d. h. von ihrem eigenen Bewußtsein) reproduzieren. Sie sind zwar in der Lage, Inhalte aus anderen Bewußtseinen nach Maßgabe der eigenen Voraussetzungen als Information zu verarbeiten. Sie können aber, da mit dem Vorgang des Informierens notwendig die Ebene des Bewußtseins verlassen und die der Kommunikation betreten wird, nicht miteinander kommunizieren." Prangel S. 24-27, hier S. 25. Vgl. dazu Luhmann 1995, S. 13-26.

³⁶ Luhmann 1995, S. 23.

aus vielen möglichen anderen ist ein Akt der Bedeutung (»Sinn«)³⁷ und Identität konstituierenden Unterscheidung: Es wird unterschieden zwischen dem einen Gemeinten, Gewünschten, das aktualisiert, mit dem sich identifiziert und mit dem weiter operiert werden soll, und dem vielen nicht Gemeinten, nicht Gewünschten, mit dem sich nicht identifiziert und mit dem nicht weiter operiert werden soll. Diese sinn- und identitätsstiftende Unterscheidung ist kontingent,³⁸ das heißt, sie hätte so oder so ausfallen können, aber mit der Selektion einer Möglichkeit werden die nicht gewählten, nicht aktualisierten Möglichkeiten nicht eliminiert, sondern sie bleiben vielmehr als Differenz zur gewählten Möglichkeit im Selektionshorizont erhalten. Und alleine die Einheit der Differenz zwischen gewählter Möglichkeit und dem Selektionshorizont - und nichts anderes - macht die Bedeutung, macht die Identität der Selektion aus, das, was sie von allen anderen möglichen Selektionen unterscheidet. Will man die Bedeutung einer Selektion erfassen, so ist dieses demnach nur möglich, indem man sie auch in ihrer Differenz zum Selektionshorizont (Kontext) betrachtet, das heißt, indem man nicht nur sie selbst sieht, sondern zugleich auch das, woraus sie seligiert und was durch sie ausgeschlossen, was von ihr unterschieden wurde. Selektionen sind als Ereignisse aufzufassen, die einmalig in Raum und Zeit sind, und in dieser raumzeitlichen Disposition sind auch ihre Bedeutungen gebunden.

Auch Kommunikation muß nach dieser Theorie als Selektionsprozeß, und zwar als dreistelliger, verstanden werden.³⁹ Kommunikation als Prozeß bedeutet, systemtheoretisch gesehen, "eine eigenständige autopoietische Operation, die drei verschiedene Selektionen, nämlich *Information*, *Mitteilung* und *Verstehen*, zu einer emergenten Einheit verknüpft, an die weitere Kommunikationen anschließen können."⁴⁰ Für die folgenden Untersuchungen, in denen mit Luhmann Kunstwerke als "Kompaktkommunikationen" und als "Programme für Kommunikationen über das Kunstwerk" sowie auch als »Medien« für »Mitteilungen« aufgefaßt werden, ist es unabdingbar, diesen Prozeß hinreichend ausführlich zu erörtern. Nur so kann die grundlegende Problematik verdeutlicht werden, mit der jegliche Auseinandersetzung (= Kommunikation) mit Kunstwerken und über Kunstwerke behaftet ist, besonders aber die hier zu untersuchende Auseinandersetzung mit fremden Kunstwerken, deren ursprüngliche Kontexte ihren Rezipienten weitgehend oder gar gänzlich unbekannt waren. Ein Akt des Kommunikationsprozesses verläuft im wesentlichen etwa so:

1. (Informationsselektion): Jemand hat eine Information, sagen wir einfach: einen Gedanken. Diese Information ist eine Selektion aus einem Selektionshorizont (Kontext), der durch die Selektion dieser Information konstituiert wird. Das heißt, wenn jemand einen Gedanken hat, konstituiert er gleichsam »automatisch« den Kontext dieses Gedankens, er gibt mit dem Gedanken ein Thema an, in welchem dieser Gedanke gebunden ist. - Eine Selektion ist, wie bereits oben bemerkt, als Ereignis aufzufassen, und "Ereignisse", so Luhmann, "müssen nun in codierte und nichtcodierte unterschieden werden. Codierte Ereignisse wirken im Kommunikationsprozeß als Information, nichtcodierte als Störung (Rauschen, noise)."⁴¹ - Für denjenigen, der eine Information, einen Gedanken hat, hat dieser Gedanke, dadurch daß er ihn (ausgewählt) hat, eine Bedeutung. Für ihn versteht sich von selbst, daß seine Information eine Information ist und kein »Rauschen«, daß sie etwas bedeutet, das man verstehen kann, und er erwartet, daß, wenn er seine Information mitteilt, seine Mitteilung verstanden wird. Für ihn versteht sich von selbst, ohne daß er sich dessen bewußt sein müßte, daß seine Information, sein Gedanke ein (durch die Codierungen des Selektionshorizontes) codierter ist. Wer eine Information hat, der weiß, was sie ihm bedeutet. Er kann jedoch nicht si-

³⁷ Zur systemtheoretischen Definition von »Sinn« siehe einführend Gripp-Hagelstange 1995, S. 46-54.

³⁸ Zu Luhmanns Definition von »Kontingenzz« siehe Luhmann 1972, S. 32-33.

³⁹ Prangel 1993, S. 16-17. Ausführlich in Luhmann 1984a.

⁴⁰ Luhmann 1986a, S. 267 [Hervorhebung von mir.].

⁴¹ Luhmann 1984a, S. 197.

cher sein, was sie demjenigen bedeutet, dem er sie mitteilt. Es muß daher beim folgenden davon ausgegangen werden, daß eine Information für denjenigen, der sie hat, eine gänzlich andere Bedeutung haben kann als für denjenigen, bei dem sie als Mitteilung ankommt.

2. (Mitteilungsselektion): Soll eine Information jemandem mitgeteilt werden, muß ein Verhalten oder eine Form seligiert werden, die (das) eine Information transportieren kann, die (das) eine Mitteilung ermöglicht: ein Medium, zum Beispiel in Form eines (eventuell auch körpersprachlichen) Textes oder eines Kunstwerks (das auch ein Text sein kann). Information und Mitteilung sind also nicht identisch, sondern different, und ihre Differenz wird durch ein Medium überbrückt. Weitere systemtheoretische Auffassungen von »Mitteilung« und »Information« müssen für das folgende mitbedacht werden: Die Mitteilung einer Information muß zunächst als ein Impuls an die Aufmerksamkeit eines möglichen Adressaten und als Anregung, als ein "Selektionsvorschlag" aufgefaßt werden,⁴² von dem erwartet wird, daß er aufgegriffen wird. Die Mitteilung erfolgt in der Erwartung der Reaktion eines Verstehens und in der Erwartung von durch das Verstehen veranlaßten (Anschluß-) Reaktionen, und sie appelliert an den möglichen Adressaten, diese Reaktionen zu vollziehen. - Die Mitteilung darf nicht als bloße "Dienerin" der Information aufgefaßt werden, sie kann eigenen Motiven folgen und eigene Zwecke verfolgen,⁴³ denn das Medium, das die Mitteilung ermöglicht, darf nicht als neutrales Gefäß aufgefaßt werden, das an und für sich nichts bedeutet, als den Transport einer Information zu ermöglichen. Das Medium kann selbst Informationen enthalten, die es zusätzlich zur eigentlichen Information transportieren und dabei diese beeinflussen und ergänzen oder selbst gar in ihrer Bedeutung dominieren kann. - Ein Kommunikationsakt ist zustande gekommen, wenn die Mitteilung verstanden wurde, besser gesagt: wenn die Mitteilung angekommen ist, wenn sie angenommen wurde. Denn »Verstehen«, das »richtige«, eindeutige, "gleichsinnige" Verstehen einer Information in derselben Identität, die sie für den Informanten hat, wird in der Systemtheorie als eher unwahrscheinlicher Glücksfall aufgefaßt.⁴⁴ Unter »Verstehen« muß zunächst also auch differentes (»falsches«) Verstehen mitverstanden werden, denn es muß, wie bemerkt, davon ausgegangen werden, daß eine Information für denjenigen, der sie hatte, etwas gänzlich anderes bedeutet haben kann als das, was derjenige, dem sie mitgeteilt wurde, aus ihr gemacht hat.

3. (Verstehensselektion): Voraussetzung für das »Verstehen« im eben erklärten Sinn ist eine dritte Selektion, welche auf der Unterscheidung der Information von ihrer Mitteilung basiert. Das heißt, der Adressat muß in der Lage sein, die Mitteilung von dem zu unterscheiden, was sie mitteilt. Ihm muß klar sein, was eine Mitteilung ist, nämlich eine Trägerin einer Information, und was eine Information ist, nämlich nicht ein »Rauschen«, sondern etwas, das etwas bedeutet, das man verstehen kann, und ihm muß klar sein, daß der Mitteilende erwartet, daß seine Mitteilung verstanden wird. Kurz gesagt, es muß dem Adressaten klar sein, daß er sich in einer Kommunikationssituation befindet. Erst wenn ihm dieses gewiß ist, kann er verstehen. - Von dieser für das Verstehen unabdingbaren Gewißheit in der "Situationsauslegung" kann und muß hier nicht mehr bemerkt werden, als daß sie, nach Luhmann, in der Sozialität des Kommunikationsprozesses "durch bloßes Unterstellen"⁴⁵ generiert wird und im Verlauf der "Ausdifferenzierung des Kommunikationssystems Gesellschaft" eingeübt wurde.⁴⁶ - Mit dem Verstehen ist der Kommunikationsakt abgeschlossen. Eine an das Verstehen anschließende Reaktion gehört, obwohl sie als erwartetes Ergebnis im Kommunikationsakt zwingend impliziert ist, nicht mehr dazu, sondern ist Gegenstand einer vierten Selekti-

⁴² Luhmann 1984a, S. 194.

⁴³ Luhmann 1984a, S. 223.

⁴⁴ Luhmann 1984a, S. 216-225.

⁴⁵ Luhmann 1985, S. 157.

⁴⁶ Ausführlich bei Luhmann 1984a, S. 195-196.

on, jener der Annahme oder Ablehnung der wie auch immer verstandenen Mitteilung.⁴⁷ "Kommunikation, verstanden als Grundelement sozialen Geschehens, stellt also in dynamischer Hinsicht betrachtet nichts anderes dar als Anschlußfähigkeit".⁴⁸

Das Verstehen einer Mitteilung beginnt mit der Unterscheidung der Mitteilung von dem, was sie transportiert, also der Information. Die Information muß gewissermaßen aus der Mitteilung herausgeschält und in ihrer eigenen, ursprünglichen Identität rekonstruiert werden, was voraussetzt, daß auch die Identität der Mitteilung und dabei die Identität der Form der Mitteilung - die Identität des Mediums, das die Information als Mitteilung transportiert - erkannt wird. Dieser Verstehensprozeß "verlangt" in allen seinen Komponenten "sinnhafte Deutungen".⁴⁹ Das heißt, die Selektionen des Mitteilenden müssen vom Adressaten gedeutet werden, indem er zur jeweiligen Selektion, wie weiter oben beschrieben, ihren Selektionshorizont (Kontext) rekonstruiert und die Selektion in ihrer Differenz zum Selektionshorizont betrachtet. Seine Deutung, die nur auf seinem spezifisch strukturierten kognitiven Instrumentarium basieren kann, welches nicht anders als selektiv arbeiten und etwa nur wahrnehmen kann, was es wahrzunehmen gelernt hat oder was es wahrzunehmen bereit ist, kann zutreffen oder fehlgehen. Wahrscheinlicher ist es, daß sie fehlgeht, weil sie mit großen Unwägbarkeiten, Unschärfen und Unbestimmtheiten belastet ist, wie bereits die seligierte Information und auch ihre Transformation in eine Mitteilung. Man muß also "bei aller Kommunikation mit einer mehr oder weniger großen Verlustquote rechnen, mit Unverständlichkeiten, mit Ausschlußproduktion."⁵⁰ Will man verstanden werden, muß man den Glücksfall des Verstehens wahrscheinlicher machen. Zunächst einmal können Mißverständnisse kontrolliert und korrigiert werden, indem im anschließenden Kommunikationsakt geprüft wird, ob der vorhergegangene Akt ein gleichsinniges Verstehen hervorgebracht hat. Dieses laufende Mitprüfen des Verstehens des vorhergegangenen Kommunikationsaktes, sein "rekursives Absichern" im aktuellen Kommunikationsakt, geschieht ständig, und erst dieses macht Kommunikation zum *selbstreferentiellen* Prozeß.⁵¹ Die aussichtsreichsten Möglichkeiten für das Gelingen gleichsinnigen Verstehens bestehen in der Regulierung der Differenz von Information und Mitteilung, in der Vereinbarung, wie eine Information mitgeteilt werden kann, damit man sie verstehen kann - sie bestehen also in der Regulierung des *Mediums*.⁵² Sprache und Schrift sind Kommunikationsmedien, die auf akustischem beziehungsweise optischem Zeichengebrauch beruhen, der sehr starken Regulierungen und Standardisierungen unterworfen ist und dadurch *gleichsinnigen* Zeichengebrauch wahrscheinlicher machen und Mißverständnissen vorbeugen kann. Im Verlauf der Evolution der Kommunikation wurden immer komplexere Regelsysteme zur Standardisierung von Zeichen-, Sprach- und Textgebrauch entwickelt, wie etwa die Rhetorik (*ars rhetorica*), Redekunst), an die sich dann auch die bildende Kunst anlehnte, auf deren Regulierungen ich im nächsten Kapitel ausführlich eingehen werde. Die gesteigerte Komplexität der Regelsysteme bringt allerdings nicht nur größere Sicherheiten in der Informationsverarbeitung, sie erweitert zugleich auch wiederum den potentiellen Selektionshorizont, aus dem seligiert werden muß. Damit bleibt das gleichsinnige Verstehen an die Selektionskompetenz des Verstehenden gebunden und immer noch fraglich - so besonders das Verstehen eines Kunstwerks, dessen Regelsysteme man nicht kennt.

⁴⁷ Luhmann 1984, S. 212-216.

⁴⁸ Gripp-Hagelstange 1995, S. 68.

⁴⁹ Luhmann 1984a, S. 195.

⁵⁰ Luhmann 1984a, S. 216-217.

⁵¹ Gripp-Hagelstange 1995, S. 70.

⁵² Dazu und zum folgenden Luhmann 1984a, S. 216-225.

Der weiteren Erläuterung meines Untersuchungsgegenstandes muß die Erörterung eines fundamentalen Problems vorausgeschickt werden, das meine Untersuchungen in allen ihren Phasen begleitet hat. Das Problem liegt in den Begriffen »fremde Kunst« oder »differente Kunst« und damit in einer radikalen und zudem paradoxen Unterstellung, die ich bereits im Untertitel und den ersten Seiten dieser Untersuchung vorgenommen habe. Sie ist paradox und radikal, weil ich unterstelle, daß auch solche Artefakte »Kunst« sein könnten, die nicht nach den Regeln des abendländischen Kunstsystems entstanden sind, in welchem nach dem oben Ausgeführten ja doch eigentlich erst bestimmt wird, was überhaupt »Kunst« sein kann,⁵³ und weil tatsächlich, wie sich noch zeigen wird, nahezu alle von mir behandelten Artefakte den im genannten Untersuchungszeitraum gültigen Regulierungs- und Definitionskriterien zunächst überwiegend *nicht* genügen und daher überwiegend *nicht* als »Kunst« aufgefaßt werden konnten. Wenn ich diese Artefakte dennoch rückblickend als Kunstwerke bezeichne, so ist diese Auffassung sowohl durch die Intention meiner Untersuchung als auch durch meinen eigenen gegenwärtigen historischen und kulturellen »Standort« begründet.

Die Intention meiner Untersuchung ist leicht erklärt: sie entsprang dem Wunsch, die Fragwürdigkeiten, Irritationen und Unsicherheiten, die unsere Auseinandersetzung mit fremder Kunst bis heute begleiten, aufzuzeigen und durch eine Analyse ihrer entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen und Gegebenheiten zu einer, wie ich meine, immer notwendiger werdenden, überlegteren, selbstkritischeren und respektvolleren Auseinandersetzung mit fremder Kunst beizutragen. Denn, wie der Kunsthistoriker Hans Belting schreibt: "Die sogenannte Geschichte der Kunst war immer eine solche der europäischen Kunst, in der trotz aller nationalen Identitäten die Hegemonie Europas unumstritten war. Aber dieses schöne Bild ruft heute den Widerspruch all jener hervor, die sich in ihm nicht mehr vertreten finden."⁵⁴

Mein »Standort« in den sozialen Systemen der Kunst und der Wissenschaft in ihren gegenwärtigen »Zuständen« bedarf einer etwas ausführlicheren Beschreibung und Erläuterung, in welcher vordringlich die bisher wesentlichen Diskurse um das, was Kunst sein kann und um die Begriffe »Kultur« und »Identität« vorgestellt werden müssen. Gegenwärtig gelten die meisten der von mir behandelten Artefakte, wie umstritten sie in ihren verschiedenen Rezeptionszeiten auch gewesen sein mögen, unstrittig als Werke der Kunst beziehungsweise der angewandten Kunst (letztere auch »Kunsth Handwerk« oder »Kunstgewerbe« genannt), und sie können, sofern es sich nicht um Immobilien handelt, meist im Kunstmuseum besichtigt werden. Bei einigen von ihnen herrscht jedoch nach wie vor Unsicherheit. Denn bis heute, und seit dem 18. Jahrhundert mit zunehmender Beschleunigung (wie sich an den immer kürzer werdenden Zeitabständen zwischen aufeinander folgenden Kunstprogrammen ablesen läßt), wurde immer wieder neu bestimmt, was Kunst ist. Dabei waren diese Bestimmungen stets äußerst komplex und kaum je so prägnant und eindeutig zu verstehen, daß sie erlaubten, die Kriterien zur Identifikation von Kunst in einem Satz zu erklären oder gar ihre Erfüllung in einem Artefakt auf einen Blick zu erkennen.⁵⁵

⁵³ Gerade auch auf diese »Definitionslosigkeit« gründet sich die »Autonomie« der Kunst. »Autonomie« kann systemtheoretisch nicht mehr - wie frühere Theorien (etwa Müller u. a. 1972) suggerieren mochten - so verstanden werden, "dass die Kunst die Gesellschaft verläßt, um sich außerhalb der Gesellschaft zu realisieren. Sie ist und bleibt immer selbst Vollzug von Gesellschaft [...]" Luhmann 1994, S. 12 (weiter auf S. 21-23). Siehe dazu auch Luhmann 1995, S. 215-222.

⁵⁴ Belting 1995, S. 69.

⁵⁵ Zu dieser Problematik siehe auch (ausführlich) Danto 1993 und (kurz und knapp am Beispiel des ready-made) Lüdeking 1994, S. 360-361.

Heute besteht im abendländischen beziehungsweise im daraus hervorgegangenen, westlich geprägten⁵⁶ Kunstsystem und in mit ihm gekoppelten, ebenso westlich geprägten Systemen, wie dem der Wissenschaft (Kunstwissenschaft) und der Wirtschaft (Kunstmarkt), weitgehende, aber längst nicht absolute Einigkeit darüber, daß etwa ein mittelalterliches Gottes- oder Heiligenbild oder ein Bauwerk, ein im 16., 17. oder 18. Jahrhundert entstandenes Möbel oder ein Garten ebenso Kunst sein können wie ein in unserem Jahrhundert entstandenes Urnierbecken (Marcel Duchamps »Fontaine«), ein Fettklumpen (Joseph Beuys' »Fettecke«) oder nachgemachte Waschlumpkartons (Andy Warhols »Brillo Boxes«). Weitaus weniger Einigkeit besteht hingegen in der Frage, ob etwa Kultobjekte von amerikanischen, afrikanischen oder australischen Stammeskulturen Kunst sein können.⁵⁷ So verweigerte der Zulassungsausschuß der Kölner Kunstmesse »Art Cologne« im Jahr 1994 einer Galerie, die mit Werken australischer Aborigines handelt, zunächst die Teilnahme an der Messe mit der Begründung, ihre Waren seien keine Kunst, sondern »Volkskunst«⁵⁸ - etwas, das viele Kunsthistoriker, und in diesem Fall, ihnen aus eigenen Interessen (und nach ihren eigenen Regeln) folgend, auch Teilnehmer des Kunstmarktes, bedeutungshierarchisch »unter« der Kunst angesiedelt sehen.⁵⁹ Und so meinte Hans Belting bei der "Revision" seiner Thesen vom "Ende der Kunstgeschichte" (1995) in seinem Kapitel über "Weltkunst und Minoritäten", es gäbe "in einer Stammeskultur - ja, ich wage es zu sagen - *keine* Kunst, aber nicht deswegen, weil dort die Bilder kunstlos wären. Sie sind nur nicht im Hinblick auf Kunst entstanden, sondern haben der Religion und sozialen Ritualen gedient, was vielleicht bedeutsamer ist, als Kunst in unserem Sinne zu machen."⁶⁰ Auch diese, auf den ersten Blick sehr sicher, eindeutig und einleuchtend anmutende Einschätzung birgt das ganze Ausmaß unserer Schwierigkeiten in der Anerkennung der Kunstqualität dieser Artefakte: Einerseits sollen sie "keine Kunst" sein, andererseits jedoch seien sie auch "nicht kunstlos" und schließlich sogar "vielleicht bedeutsamer als Kunst in unserem Sinne". Beltings Standpunkt erklärt sich aus seiner Auffassung, daß, ebenso wie die in einer Stammeskultur entstandenen Artefakte, auch Artefakte wie mittelalterliche Gottes- oder Heiligenbilder nicht als »Kunstwerke« entstanden seien, sondern ebenfalls als Objekte, "die der Religion und sozialen Ritualen gedient haben".⁶¹ Genaugenommen also dürften nach Belting auch mittelalterliche Gottes- oder Heiligenbilder nicht als »Kunst« bezeichnet werden, weil dieses nicht mit ihrer ursprünglichen Identität, nicht mit ihrem ursprünglichen Entstehungs- und Funktionskontext, vereinbar ist. Nach Luhmann dürften sie nicht als Kunst bezeichnet werden, weil es zur Zeit ihrer Entstehung zwar "artistisches Können",⁶² aber noch kein Kunstsystem gegeben habe. Aber die meisten von uns halten diese Artefakte, wie etwa auch noch ältere, urgeschichtliche oder antike europäische Gottesbilder, heute trotzdem für Kunst. Und wir tun es mit derselben Selbstverständlichkeit, mit der wir inzwischen auch außereuropäische buddhistische und hinduistische Gottesbilder als Kunst bezeichnen und - allerdings *erst seit dem Anfang unseres Jahrhunderts* - in speziellen *Kunst-*

⁵⁶ Als Komplement zur »Westkunst« wird, wie Hans Belting (1995, besonders Kap. 5 - Kap. 8) deutlich machte, nicht mehr nur die »Ostkunst«, sondern die gesamte, nicht westlich geprägte Kunst aufgefaßt.

⁵⁷ Zur Einführung in die Problematik der »Ethnokunst«/»Kunstethnologie« siehe Kreide-Damani 1992, Benzing 1988, Rothfuchs-Schulz 1980, Benzing 1978. Zur Einführung in die Problematik der Bewertung außereuropäischer bzw. nicht westlich geprägter Kunst im westlichen Kunstsystem siehe Bianchi 1992 (darin auch die Paradebeispiele der Ausstellungen »Primitivism in 20th Century art«, New York 1984 [Katalog hier in der Bibliographie aufgeführt als Rubin 1984] und »Les Magiciens de la Terre«, Paris 1989 [Katalog hier in der Bibliographie aufgeführt als Paris 1989]). Beide Problematiken verknüpft Price 1992.

⁵⁸ Raap 1995, S. 412. Vgl. dazu Luhmann 1995, S. 400-401.

⁵⁹ Bauer 1989, Kap. I.I, mit der Überschrift: "»Unter« und »über« dem »Kunstwerk« - Volkskunst und Technik". Dort auf S. 17: "Es gibt im Bereich der »Kunst« und der »artes« den Begriff der »Volkskunst« als ein »darunter«, und »darüber« gibt es das Phänomen der Technik, die einst in den Bereich der Künste gehörte." Deneke 1980, S. 11, definiert "Europäische Volkskunst" als "Zeugnisse traditionsorientierter Handfertigkeit ländlicher Bevölkerungsteile". Beide Autoren fußen ideen- und begriffsgeschichtlich auf Riegl 1894.

⁶⁰ Belting 1995, S. 74. Auch Luhmann stellt in Frage, ob die Kunstwerke australischer Aborigines tatsächlich »Kunstwerke« seien. Luhmann 1995, S. 401.

⁶¹ Belting 1991. Belting Auffassung geht bereits aus dem Untertitel seines Buches »Bild und Kult« hervor; er lautet: »Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst«.

⁶² Luhmann 1994, S. 9.

museen und nicht mehr »nur« in »Völkerkundemuseen« verwahren,⁶³ weil uns "wegen der hohen künstlerischen Eigenart der indoasiatischen Kultur eine Betrachtung lediglich unter ethnologischen Gesichtspunkten nicht mehr gerechtfertigt schien."⁶⁴ Vielen von uns fällt es sogar erheblich leichter, diese fremden Gottesbilder als Kunst anzuerkennen, als etwa die in unserem Kunstsystem entstandenen, oben genannten Werke von Duchamp, Beuys oder Warhol.⁶⁵ Vielen fällt es auch leichter, afrikanische Kultbilder, wie Holzmasken der Dan, als Kunstwerke anzuerkennen, seit sie von europäischen Künstlern der Moderne als Inspirationsquellen genutzt und in eigenen Werken verarbeitet, zum Beispiel von Picasso gemalt oder von Arman in Polyesterharz gegossen wurden. Aber auch dann noch stellt sich die Frage, ob sie damit tatsächlich in unser Kunstsystem als Kunst assimiliert, oder ob sie dann immer noch keine Kunst an und für sich, sondern bloß »Rohmaterial« für die Produktion von Kunst sind.⁶⁶

Man könnte die Unterscheidung zwischen dem, was als Kunst identifiziert werden kann und was nicht, für eine eher müßige Angelegenheit von Spezialisten und »Schöngeistern« halten, hätte nicht die Kunst im Lauf ihrer Entwicklung und im Wandel ihrer Funktionen eine so herausragende Stellung und Bedeutung in unserer Gesellschaft als Ganzes errungen. Ihr hoher ideeller und - vornehmlich durch diesen begründeter - materieller Wert hat sie zu einem begehrten und gefährdeten Gut werden lassen, das immer dringender auch rechtlicher Regelungen bedurfte. Schon seit der Antike, besonders aber seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, wurden staatliche Gesetze und Verordnungen zum Schutz von Kunstwerken (im heutigen Sinn) erlassen, die nicht nur ihre Erhaltung und den Umgang mit ihnen regelten, sondern auch den Handel mit ihnen, ihre Abwanderung und Ausfuhr kontrollierten. Die aus den Untaten des 2. Weltkriegs gezogenen Lehren führten schließlich auch zu zwischenstaatlichen, völkerrechtlichen Vereinbarungen. Allein schon der Verlust des Besitzes von Kunstwerken - schon wenn sie nur geraubt, nicht einmal zerstört werden - wird als Verlust kulturellen Erbes und als Verlust (wesentlicher Komponenten) kultureller Identität beklagt, wie uns die auf allerhöchster staatlicher Ebene geführte Debatte um die »Beutekunst« des 2. Weltkriegs eindringlich vor Augen hält.⁶⁷

Für ein Artefakt selbst kann die Unterscheidung zwischen Kunst und »nicht Kunst« von existentieller Bedeutung sein. Es kann, wie es in der Geschichte der Menschheit unzählige Male geschehen ist, zerstört werden, nur weil man es nicht als Kunst (an-)erkannt hat, und wenn man es dann später - zu spät - schließlich doch als Kunst (an-)erkannte, hat man seine Zerstörung meist schmerzlich bereut. Deshalb ist große Vorsicht vor vorschnellen Unterscheidungen geboten, und »vorschnell« kann hier leicht einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten bedeuten. Deshalb tut die »UNESCO-Kommission zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt«⁶⁸ gut daran, die Unterscheidung zwischen Kunst und »nicht Kunst« als nur eines von vielen möglichen Kriterien

⁶³ Als Beispiel hier in chronologischer Reihenfolge die Berliner Gründungen von Museen für außereuropäische Kunst nach Börsch-Supan u. a. 1980 (Belegstellen in []): 1899: »Vorderasiatisches Museum« [S. 226]. 1904: Islamisches Museum ("Kunst der islamischen Länder sowie des sasanidischen Persien") [S. 244]. 1907: Museum für Ostasiatische Kunst [S. 690]. 1963: Museum für Indische Kunst [S. 677].

⁶⁴ Börsch-Supan u.a. 1980, S. 677, zur Begründung der Ausgliederung des Berliner »Museums für Indische Kunst« aus dem »Museum für Völkerkunde« im Jahr 1963.

⁶⁵ Zur Problematik der Anerkennung der Kunstqualität moderner Kunst in der - auch zum Kunstsystem gehörenden - Laienrezeption siehe etwa den Katalog zur Ausstellung »Das kann mein Kind auch!«: Hannover 1987. Zur nationalsozialistischen Instrumentalisierung der Fragwürdigkeit der Kunstqualität moderner Kunst und deren Auswirkungen bis in die Gegenwart siehe einfürend Grasskamp 1987.

⁶⁶ Dazu grundlegend: Price 1992. Eine kurze Einführung in die Problematik am Beispiel der Kommentare zur New Yorker »Primitivismus«-Ausstellung (1984) bei McEvelly 1992 und 1992a.

⁶⁷ Zur Einführung in die Geschichte des Denkmalschutzes: Kiesow 1982, Huse 1984. Zur neueren rechtlichen Regelung: Buhse 1959, Helfgott 1979, Walter 1988. Zum Kunstraub und zur »Beutekunst«: Treue 1957, Weischer 1978, Friemuth 1989, Haase 1991, Rehork 1994, Nicholas 1995, Heuß 2000.

⁶⁸ Die Ziele, Prinzipien und Kriterien dieser Konvention sind dargelegt unter:
www.unesco.de/c_bibliothek/welterbekonvention.htm, 29.08.2005.

aufzustellen, nach denen sie seit 1972 solche Artefakte für ihre »Liste des Welterbes« seligert,⁶⁹ die "nicht nur für jede Nation, sondern für die Menschheit als Ganzes" und damit auch für jenen - weitaus größten - Teil der Menschheit einen "unschätzbaren und unersetzlichen" Wert darstellen,⁷⁰ für den unser Kunstbegriff gar keine Rolle spielt oder dessen Artefakte wir gegenwärtig (noch?) nicht als Kunst (an-)erkennen können. Tatsächlich stellt die UNESCO-Konvention die Kunst »unter« die Kultur, ähnlich wie in der Kunstgeschichte die »Volkskunst« "»unter«" die Kunst gestellt wurde. Sie begreift die Artefakte, deren Schutz sie sich zur Aufgabe gemacht hat, als "Kulturgüter", und darunter subsumiert sie auch Kunstwerke.⁷¹

Der Begriff »Kultur«, wie ihn die international und interkulturell erarbeitete UNESCO-Konvention verwendet, ist in den letzten Jahrzehnten zum Leitbegriff eines kontroversen gesellschaftlichen Diskurses geworden, der sich sowohl auf die neuen antiontologischen, dekonstruktivistischen und (wie die Systemtheorie) radikal konstruktivistischen Theorieentwicklungen stützen als auch zu ihrer Entwicklung beitragen konnte.⁷² Zwei Eigenschaften des Kulturbegriffs kamen dabei besonders zum Tragen. Sie geben sich besser zu erkennen, wenn man auf den Ursprung unseres Kulturbegriffs zurückblickt. Er läßt sich, was hier später noch ausführlicher geschehen soll,⁷³ zurückführen auf jenen fundamentalen Begriff von »Kultur«, den der Naturrechtsgelehrte Samuel von Pufendorf am Ende des 17. Jahrhunderts erstmals prägte, um die »Natur« und das »Naturgegebene« von alldem zu unterscheiden, "was nicht von der Natur gegeben, sondern vom Menschen - dem Einzelnen wie der Gesamtheit - durch eigenes Bemühen der Natur (der menschlichen Natur wie der Natur der Dinge) hinzugefügt" wurde.⁷⁴ Um diese Unterscheidung treffen zu können, hatte Pufendorf einen imaginären »status naturalis«, einen vorkulturellen Zustand der Welt unterstellt, von dem aus gesehen die Menschen dem von der Natur Gegebenen ihre - höchst verschiedenen - kulturellen Hervorbringungen hinzugefügt hätten. Durch diese Unterscheidung von Naturgegebenem und kulturell Hervorgebrachtem gelang es Pufendorf, die Unterschiedlichkeiten, die großen kulturellen Differenzen der menschlichen Sozietäten (»Kulturen«), als eine Einheit, als ein Gemeinsames der "Menschheit als Ganzes", im *einen* Begriff der »Kultur« zu begreifen. Diese Sicht bildete das Fundament seiner neuen Rechtslehre, die er eben "auch von jenen, welche die Heilige Schrift nicht kennen",⁷⁵ verstanden wissen wollte. Der Kulturbegriff ermöglicht es also, (1.) das »Vom-Menschen-Gemachtsein« unserer Welt zu Bewußtsein zu bringen und zu reflektieren und zugleich (2.) dieses »Gemachtsein« *in* seinen höchst differenten Manifestationen und *trotz* aller Differenzen als eine Einheit, als ein Gesamtes der Menschheit zusammenzusehen. Diese Sichtweise liegt den Kulturdiskursen um »Kulturalität« und »Kulturalismus«, »Interkulturalität« und »Multikulturalismus« zugrunde,⁷⁶ die sich vordringlich mit den wachsenden Problemen auseinandersetzen, die sich aus der zunehmenden Konfrontation differenter kultureller Identitäten in unserer durch die problematischen Erfahrungen der »Globalisierung«⁷⁷ und gar durch die Befürchtung eines drohenden

⁶⁹ Die jeweils aktuelle UNESCO-Liste des Welterbes erscheint unter www.unesco.de, 29.08.2005.
Weiterführende Lit.: Vesper 1995; Hoffmann/Keller/Thomas 1994.

⁷⁰ "Die Verantwortung für den Schutz eines Kultur- oder Naturgutes, das einen "außergewöhnlichen universellen Wert" besitzt, liegt nicht allein in der Hand des jeweiligen Staates; vielmehr fällt er unter die Obhut der gesamten Menschheit." www.unesco.de/arbeitsgebiete/welterbekonvention.htm, 29.08.2005

⁷¹ Zu den Selektionskriterien für Kulturgüter siehe www.unesco.de/c_bibliothek/welterbekonvention.htm, 28.08.2005, Absatz I, Artikel 1.

⁷² Zum Zusammenhang zwischen diesen antiontologischen Erkenntnislehren und dem Multikulturalismus siehe einführend Ostendorf 1994, besonders S. 11. Zu Dekonstruktionismus und Konstruktivismus siehe Prangel 1993.

⁷³ Siehe hier Kap. IV.3.

⁷⁴ Ich paraphasiere hier ein Zitat von Niedermann 1941, S. 159. Es lautet wörtlich: "alles nicht von der Natur Gegebene, sondern vom Menschen - dem Einzelnen wie der Gesamtheit - durch eigenes Bemühen der Natur Hinzugefügte (der menschlichen Natur wie der Natur der Dinge), ist Kultur."

⁷⁵ Niedermann 1941, S. 158.

⁷⁶ Zur Einführung in diese Diskurse: Taylor 1993, Ostendorf 1994, Friedman 1994.

⁷⁷ Friedman 1994.

»Kampfs der Kulturen«⁷⁸ geprägten Zeit ergeben. Es sind im wesentlichen die gleichen Probleme, die in der folgenden Untersuchung reflektiert werden sollen: die verschiedenen grundlegenden Haltungen in der Auseinandersetzung mit Differenz, ihre Anerkennung und Akzeptanz oder ihre Ablehnung und Abwehr sowie Strategien zur Bewältigung von Differenz wie Assimilation und Integration.

»Identität«, als zweiter Leitbegriff der gegenwärtigen Kulturdiskurse und als Begriff für das unverwechselbare, authentische, einzigartig Eigene im Selbstverständnis eines Individuums, einer Gruppe, einer Gesellschaft, einer Ethnie, einer Nation, ist zu einem Begriff für so etwas wie eine »bedrohte Art« geworden. So jedenfalls sehen es, aus ihrer eigenen Gegenwartserfahrung heraus, viele Wissenschaftler besonders seit den 1970er Jahren.⁷⁹ Sie konstatieren für die Zeit seit dem "Zusammenbruch der gesellschaftlichen Hierarchien" im 18. Jahrhundert,⁸⁰ die wir »Moderne« nennen,⁸¹ einen zunehmenden "Identitätsverlust",⁸² einen "änderungstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwund"⁸³ in der dem Menschen für seine Existenz unabdingbar scheinenden Gewißheit um sein Selbst und seine Position in der Welt. Als wesentliche Ursachen dieser kollektiven Erfahrung einer zunehmenden Identitätsverunsicherung ermittelte man, neben den Erfahrungen des "Zusammenbruchs der gesellschaftlichen Hierarchien" und einer fortschreitenden Säkularisierung,⁸⁴ die ebenfalls seit dem 18. Jahrhundert immer virulenter gewordenen Erfahrungen des »Fortschritts«⁸⁵ und einer progressiven »Beschleunigung«⁸⁶ in der Entwicklung sämtlicher Erfahrungsräume. Systemtheoretisch lassen sich diese Erfahrungen als Erfahrungen zunehmender Kontingenz infolge des Übergangs der ständisch geschichteten Ordnung in eine progressive funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft auffassen. In einer funktional ausdifferenzierten und sich immer weiter ausdifferenzierenden Gesellschaft hat ein Individuum keinen stabilen Platz mehr in einer festen Ordnung, sondern es »fluktuiert« in verschiedenen »flüssigen« Funktionssystemen,⁸⁷ in denen es nicht nur seine »einzige« Identität, sondern verschiedene, auch fremdbestimmte, Identitäten gleichzeitig hat (»Rollen spielt«) und fortwährend vor dem Problem steht, "diese Identität mit sich selber und sich selbst mit diesen Identitäten zu identifizieren."⁸⁸ In der historischen Forschung der letzten Jahrzehnte hat man vor allem zwei Strategien ermitteln und erforschen können, die seit dem 18. Jahrhundert zur Kompensation der Erfahrung einer zunehmenden Verunsicherung von Identitätsgewißheit eingesetzt wurden: Historisierung und Nationalisierung.

Als Mittel zur Kompensation »schwindender Identität« wurde demnach besonders die Geschichte eingesetzt. Indem man seine Vergangenheit, das, wodurch man geworden ist, was man ist, stets präsent halte, - nicht nur als geschriebene Geschichte, sondern auch als in ihren »Zeugnissen« und »Dokumenten« in Form von Kultur- und Kunstgegenständen im Alltag oder im Museum präsente Geschichte - könne man sich seiner Identität immer wieder neu versichern. Kunstwerke und sonstige Kulturdokumente würden dabei als kulturelle Identifikatoren fungieren. Aus dieser Auf-

⁷⁸ Huntington 1996.

⁷⁹ Zur Einführung in die neuere Diskussion des Identitätsbegriffes siehe Marquard/Stierle 1979, dort besonders in den Aufsätzen von Henrich, Lübke und Marquard weitere und differenziertere Definitionen. Zum Begriff der »Identität« im Diskurs des Multikulturalismus siehe Taylor 1993 (dort als »Quellen« der Identität auch die Kategorien »Originalität« und »Authentizität« reflektiert). Zur "Nationalen und kulturellen Identität" siehe Giesen 1991.

⁸⁰ Taylor 1995, S. 15.

⁸¹ Zum Begriff der »Moderne« siehe Gumbrecht 1978.

⁸² Giesen 1991, S. 11.

⁸³ Lübke 1985a, S. 13.

⁸⁴ Zum Identitätsproblem als »Säkularisationsprodukt« siehe Marquard 1979 und Blumenberg 1974.

⁸⁵ Zum Fortschrittsbegriff siehe Meier/Koselleck 1975; Koselleck 1975c; Lübke 1975; Koselleck 1980; Koselleck 1985.

⁸⁶ Zum Problem der Beschleunigung bzw. der »progressiven Innovationsverdichtung« siehe Koselleck 1971, S. 671-673; Koselleck 1985, Lübke 1985, Lepenies 1976, S. 21-28.

⁸⁷ Luhmann 1979, S. 340.

⁸⁸ Marquard 1979, S. 349.

fassung einer "Identitätspräsentationsfunktion der Historie"⁸⁹ heraus deutete man Phasen, in welchen man ein signifikant erhöhtes Bedürfnis nach Geschichte feststellte, wie etwa die Zeit des »Historismus« oder auch die Zeit der »Postmoderne« mit ihrem »Museumsboom«, als Zeiten, in denen Identitäten aufgrund der Erfahrung eines besonders beschleunigten kulturellen Wandels besonders starker Versicherung und »Verankerung« bedurften.⁹⁰ Als anderes Kompensativ fungierte nach Meinung von Geschichtswissenschaftlern die Idee des Nationalen, in welcher im Begriff der Nation ein "nicht weiter begründbares", neues "identitätssicherndes Subjekt der Geschichte" gefunden worden sei:⁹¹ "Nationale Identität wird erst zum Thema kultureller und politischer Bewegungen, wenn die Begegnung mit Fremden Vergleiche ermöglicht und eine übergreifende gesellschaftliche Einheit ihre Selbstverständlichkeit verloren hat: in Situationen sozialer Mobilität und politischer Turbulenzen, wie sie die Formierung des europäischen Staatensystems in der frühen Neuzeit oder die Beschleunigung der Geschichte an der Schwelle zur Moderne mit sich brachten. Wenn Selbstbestimmung als Forderung und Gebot an die Stelle fester sozialer Standorte und vorgegebener Identitäten tritt, wenn die gesellschaftliche Hierarchie verflüssigt wird und Herrschaft nicht mehr selbstverständlich ist, wenn die Unruhe der Geschichte zunimmt, dann muß die Einheit der Gesellschaft auf ein neues und umfassendes Fundament gestellt werden, das der Flüchtigkeit und Ungewißheit der Geschichte und der individuellen Entscheidung entzogen ist. Unverrückbares bietet sich hier an: »Natürliches« wie Herkunft und Abstammung [= lat. »natio«], Vergangenes wie die gemeinsame Geschichte, Unüberbietbares wie Literatur oder Nicht-Imitierbares wie die alltäglichen Gebräuche und Sitten."⁹² Allerdings sei es jedoch nicht so, daß diese Kompensative nur dazu dienen, eine vermeintlich »naturegegebene« Identität zu präsentieren und zu sichern, sondern es sei vielmehr so, daß in ihnen eine *neue* Identität "kulturell und historisch" *erst konstruiert* ("behauptet, beschrieben und geschaffen") werde, die dann im Lauf der Zeit als »natürlich« erscheine.⁹³

Systemtheoretisch gesehen ist Identität eine Konstruktion. Sie wird durch Unterscheidung generiert, sie gründet auf Differenz.⁹⁴ Was aber die Differenz ausmacht, ist die Einheit des Unterschiedenen, "ist das immanente und nicht auflösbare Verwiesensein der beiden unterschiedlichen Seiten aufeinander. Das eine ist nicht ohne das andere, und das andere ist nicht ohne das eine. Mehr noch: Das eine ist nur, was es ist, aufgrund des anderen und das andere ist nur, was es ist, aufgrund des einen."⁹⁵ Mit anderen Worten: Ohne Differenz kann es keine Identität geben. Für die Systemtheorie ist Differenz als katalysierende Irritation die Voraussetzung und der Motor für Kommunikation und damit für die Strukturbildung (das »Entstehen«) von Systemen und ihre (weitere) Ausdifferenzierung (Evolution). Sie ist sozusagen der Anfang und die Garantin für die Möglichkeit von Entwicklung. Ohne Differenz kann ein System weder entstehen noch "Zukunft" haben.⁹⁶

⁸⁹ So der Titel von Lübke 1979.

⁹⁰ Zum »Historismus« siehe Rösen 1993; dort auf S. 19: "Dabei ging es nicht vornehmlich um innerfachliche Strategien der historischen Forschung, sondern darum, daß die zeitgeschichtliche Erfahrung eines kurzfristigen und tiefgreifenden Wandels aller Lebensbereiche mit dem Bedürfnis nach tragfähigen Normen individuellen und kollektiven Handelns in Einklang gebracht werden mußte. Dieser Wandel wurde von den Betroffenen als drohender Verlust ihrer individuellen und kollektiven Identität empfunden. Historisches Denken wurde unter dem Titel »Historismus« als spezifische Weise diskutiert, die bedrohte Identität neu zu artikulieren." Zur "progressiven Musealisierung unserer kulturellen Umwelt" siehe Lübke 1983; Lübke 1985; Lübke 1985a; Marquard 1994.

⁹¹ Giesen 1991, S. 10. Zur generellen Einführung in die Problematik siehe Dann 1991.

⁹² Giesen 1991, S. 14.

⁹³ Giesen 1991, besonders S. 10-12 (Zitate auf S. 12). Siehe dazu auch Leon Wieseltiers Argumente "Wider das Identitätsgetue" (1995).

⁹⁴ Luhmann 1979; Gripp-Hagelstange 1995, Kap. II: "Am Anfang ist die Differenz".

⁹⁵ Gripp-Hagelstange 1995, S. 133.

⁹⁶ Luhmann 1995, S. 497; S. 501.

Welche Rolle spielt die Kunst in solchen identitätskonstruktiven Prozessen? Die Kunstwissenschaft geht seit ihren kulturhistorischen Anfängen⁹⁷ davon aus, daß Kunstwerke oder Kulturgüter so etwas wie »semantisch« (mit Bedeutungen) gefüllte "Container" seien,⁹⁸ wobei ihre jeweilige »Füllung« aus dem in ihrer Entstehungszeit vorhandenen semantischen Material geschöpft worden sein soll, welches die Geschichte überliefert hat.⁹⁹ Die Entwicklung dieser Auffassung hat selbst eine sehr lange Geschichte,¹⁰⁰ die in meinen Untersuchungen mitverfolgt werden wird. Im hier zu untersuchenden Zeitraum wurde diese Theorie besonders deutlich von den Antiquaren des 15. bis 17. Jahrhunderts formuliert, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, die historischen Ereignisse und die Kultur der Antike aus der Zusammenschau aller literarischen und nichtliterarischen Hinterlassenschaften dieser Zeit ideell zu rekonstruieren. Die meisten Antiquare waren der Überzeugung, daß die nichtliterarischen antiken Kulturgegenstände (Münzen, Vasen, Statuen, Reliefs, Bauwerke etc.) "Tatzeugen", "Figuren der Fakten", "Symbole und Beweise" der literarisch überlieferten historischen Schilderungen der antiken Kultur und der Ereignisse ihrer Zeit wären, und daß man sie als »Tatzeugen« befragen oder als »Figuren« und »Symbole« entschlüsseln könnte, indem man sie mit den »passenden« Texten verknüpfte (= kontextualisierte). Schon in dieser Zeit entwickelte sich auf dieser Prämisse die Theorie einer festen Zuordnung von Formen und Bedeutungen, die man damals »Iconologia« (Cesare Ripa, 1593) nannte, und auf dieser Basis entwickelten sich dann später auch nahezu sämtliche kunstwissenschaftlichen Methoden zur Entschlüsselung der Bedeutung von Kunstwerken. Wie immer man diese Methoden nennen mochte - am treffendsten nannte man sie »Ikonologie«¹⁰¹ - sie alle beruhten auf dem Prinzip der Zuordnung von Formen und semantischen Inhalten. Zu den jüngeren Ausprägungen dieser Theorien gehören jene, die Kunstwerke als "Bedeutungsträger" (Günter Bandmann)¹⁰² oder Kulturgüter (Kunstwerke inbegriffen) als "Semiophoren" (Krzysztof Pomian)¹⁰³ auffassen.

"Die traditionelle Kunstgeschichte betrachtet" den semantischen Gehalt eines Kunstwerkes "in der Regel als statische Größe. [...] Mit anderen Worten: Die Bedeutung des Kunstwerks ist bereits vorhanden und braucht nur noch gefunden zu werden. Nicht zufälligerweise heißt es oft von einem bestimmten Text oder Emblem, er bzw. es böte »den Schlüssel zum Kunstwerk«. Die Kunstwerke ihrerseits fungieren als Schlüssel zur Vergangenheit,"¹⁰⁴ denn man geht, wie gesagt, davon aus, daß die »Füllung« des »Containers« Kunstwerk aus dem semantischen Material jener bestimmten Zeit und Kultur entnommen ist, in welcher das Kunstwerk entstanden ist. Das heißt, man identifiziert (durch Zuordnung, systemtheoretisch: durch Selektion) bestimmte historische Formen mit bestimmten historischen semantischen Inhalten. Diese Identifikation kann so weit gehen, daß man die Gesamtheit der als »typisch« ermittelten (seligierten) Formen eines Zeitabschnitts (»Epochenstil«) mit der Gesamtheit der von den historischen Wissenschaften aus dem Fundus der Geschichte ermittelten (seligierten) »typischen« semantischen Kontexte (= der kulturellen Identität) dieses Zeitabschnitts identifiziert.

Eine systemtheoretisch orientierte Kunstwissenschaft jedoch kann die semantische »Füllung« eines Kunstwerks keinesfalls mehr als "statische Größe" betrachten, sondern sie muß vielmehr davon ausgehen, daß ein Kunstwerk als eine Kompaktkommunikation und als ein Programm

⁹⁷ Siehe dazu Dilly 1979, S. 80-89.

⁹⁸ Zijlmans 1995, S. 283.

⁹⁹ Die Kunstgeschichte / Kunstwissenschaft sieht das »semantische Material« nicht auf die in der Ideen- und Begriffsgeschichte ermittelte historisch-politische Semantik begrenzt, sondern schöpft es aus allen Bereichen der Geschichte (Politik, Religion, Wirtschaft, Gesellschaft, Wissenschaft, Kunst etc.).

¹⁰⁰ Eberlein 1988, S. 176-178 geht zurück bis zur spätantiken Symbolik und Allegorese (mit Lit.).

¹⁰¹ Siehe dazu einleitend Eberlein 1988 und Falkenburg 1995.

¹⁰² Bandmann 1990 [1951].

¹⁰³ Pomian 1988. Pomian betrachtet darüber hinaus auch natürlich entstandene Gegenstände (Naturgüter) als Semiophoren.

¹⁰⁴ Zijlmans 1995, S. 283 [Hervorhebung von mir].

für Kommunikationen über das Kunstwerk oder, um bei der »Container«-Metapher zu bleiben, daß der »Container Kunstwerk« als ein Medium für eine Mitteilung in einem Kommunikationsprozeß aufzufassen ist. Die ursprüngliche »Füllung« des »Containers« muß als Information aufgefaßt werden, die im Medium des Kunstwerks zur Mitteilung geworden ist und als solche (wie auch immer) verstanden werden muß oder kann. In Anwendung der systemtheoretischen Kommunikationstheorie muß demnach davon ausgegangen werden, daß die ursprüngliche semantische »Füllung« des »Containers Kunstwerk« in jedem Rezeptionsakt (Verstehensakt) durch die wechselnden Voraussetzungen und Bedingungen des »Verstehens« verwandelt, dem jeweiligen »Verstehen« anverwandelt werden kann.

Auf der Basis der bisherigen Ausführungen lassen sich nun der Gegenstand, die Organisation und der weitere Verlauf meiner Untersuchungen wie folgt spezifizieren: Gegenstand der Untersuchungen ist die Entwicklungsgeschichte der abendländischen Kommunikationen (Auseinandersetzungen) mit differenter Kunst und über differente Kunst vom 16. Jahrhundert bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Diese Kommunikationen sollen, ausgehend von einer Rekonstruktion ihrer jeweiligen historischen Bedingtheiten (kognitive, normative, mediale) und Kontexte, einer kommunikationstheoretischen Analyse unterzogen werden, wie sie oben am Beispiel eines Kommunikationsaktes erläutert wurde. Als wesentliche »Orte« dieser Kommunikationen lassen sich, aufgrund des vorgefundenen Materials, das abendländische Kunstsystem und mit ihm gekoppelte Systeme benennen, vor allem jenes der Wissenschaft mit den Bereichen Philosophie, Antiquarianismus, Geschichte, früher Anthropologie und Ethnologie, Religions- und Kulturkomparatistik und Kunstgeschichte (in heutigen Begriffen). Die Funktion, die der Kunst im Kontext dieser Kommunikationen unterstellt und nachgewiesen werden soll - zusätzlich zu ihrer jeweils selbstbestimmten Funktion -, ist die der Präsentation und Konstruktion kultureller Identität.¹⁰⁵ Als wesentliche in dieser Funktion implizierte »Einstellungen« zur Differenz sollen aufgezeigt und analysiert werden die Ablehnung und Abwehr von Differenz, ihre Anerkennung und Akzeptanz sowie Strategien zur Bewältigung von Differenz wie Assimilation und Integration.

Ausgangspunkt der Untersuchungen ist das 16. Jahrhundert als die Zeit, in welcher jene aus den Selbstbeschreibungen (Theorien, Geschichten) des Kunstsystems zu entnehmenden Selbstregulierungen (Regeln, Normen) für die Produktion und Rezeption von Kunst als etabliert betrachtet werden können, aus denen sich ermitteln läßt, was hier als »differente Kunst« bezeichnet und behandelt wird. Diese später ausführlicher zu erläuternden Normen orientierten sich, wie bisherige Forschungen ergeben haben, entsprechend der damals selbstbestimmten Funktion der Kunst, möglichst vollkommene Nachahmungen der Natur zu produzieren, weitestgehend am Vorbild der (noch nicht klar in römisch und griechisch differenzierten) Antike, in deren Kunst man diese

¹⁰⁵

Die Präsentation und Konstruktion kultureller Identität wird hier als *eine* aus verschiedenen möglichen Funktionen ausgewählt, die Kunst haben kann. Anders als die Kunstgeschichte, die zuletzt in einer "Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen" (Busch 1990) die "religiöse", die "ästhetische", die "politische" und die "abbildende" Funktion der Kunst eher rezeptionsgeschichtlich betrachtet hat, versucht Luhmann (1986, 1995) durch seine systemtheoretische Beobachtung des Kunstsystems sozusagen »von innen heraus« zu ermitteln, welche Funktionen das Kunstsystem im Lauf seiner Entwicklung *selbst als die seinen* bestimmt hat, "was keineswegs ausschließt, daß externe Beobachter die Funktion und ihren Kontext beschreiben und sie anders beschreiben können als das Funktionssystem selbst" (Luhmann 1986, S. 624). Die Identität der Funktion eines Funktionssystems ist für Luhmann dadurch definiert, daß "sie so ausdifferenziert ist, daß sie durch kein anderes wahrgenommen werden kann (Luhmann 1986, S. 624; ausführlicher in Luhmann 1995, S. 215-300). Dieses läßt sich, anders als von der von Luhmann ermittelten Systemfunktion, die hier bereits in Anm. 29 referiert wurde und sich in weiten Teilen mit der kunsthistorisch ermittelten "ästhetischen" Funktion der Kunst (Busch 1990, Bd. 1, Teil II) deckt, von der von mir unterstellten Funktion nicht behaupten. Sie kann auch von anderen Funktionssystemen, wie etwa der Wissenschaft und der Politik wahrgenommen werden, aber eben *auch*, wie hier gezeigt werden soll, von der Kunst. Zur generellen Problematik der Ermittlung der Funktionen der Kunst siehe (am Beispiel der Literatur) Voßkamp 1983.

Funktion in Perfektion erfüllt sah. Diese »neu-antiken« ästhetischen Normen, an welchen selbstverständlich auch die immer zahlreicher nach Europa gelangenden Werke außereuropäischer Kunst gemessen werden mußten, beanspruchten bis weit ins 17. Jahrhundert hinein alleinige und absolute Geltung und wurden als »natürlich« aufgefaßt. Am Ende des 17. Jahrhunderts aber ist als Ergebnis der »Querelle des Anciens et des Modernes« diese Kontinuität gebrochen worden, indem man die antike Kunst als Produkt ihrer eigenen historischen Bedingtheiten erkannte, sie als Norm ihrer eigenen Zeit verzeitlichte und in diese »zurückschickte«, anstatt ihr länger eine überzeitliche, alleinige und absolute Geltung auch in der Gegenwart zuzubilligen.¹⁰⁶ Mit der aus der Reflexion ästhetischer Normen gewonnenen Erkenntnis der Historizität der Welt wurde der Weg für eine Ausdifferenzierung ästhetischer Normen freigegeben und die Voraussetzung für die Entwicklung des künstlerischen Stilpluralismus geschaffen,¹⁰⁷ dessen erste Manifestationen sich bereits im 18. Jahrhundert finden.¹⁰⁸ An diesem bewährten Entwicklungsmodell werden sich meine Untersuchungen orientieren, allerdings werde ich diesem Modell noch eine Komponente hinzufügen: Der Erkenntnis der Historizität der Welt und ihrer ästhetischen Normen soll die ebenfalls am Ende des 17. Jahrhunderts mit der »Entdeckung« des Kulturbegriffs gewonnene Erkenntnis ihrer Kulturalität als Komplement an die Seite gestellt und als eine weitere Diskontinuität in der Entwicklung der Auseinandersetzung mit differenter Kunst behandelt werden. Es wird also zu prüfen sein, wie sich die Infragestellung bisheriger, als »naturegegeben« aufgefaßter normativer Verbindlichkeiten auf die zu untersuchenden Kommunikationen auswirkte, wobei davon auszugehen ist, daß diese Entwicklung zwangsläufig zu Orientierungsproblemen führen und die Suche nach neuen Orientierungen einleiten mußte.

Neben der Entwicklung dieser normativen Kommunikationsbedingungen soll die Entwicklung der medialen Kommunikationsbedingungen, insbesondere jene der Materialität der Kommunikationen, untersucht werden. Diese Untersuchung hat auch zum Ziel, die materiellen Voraussetzungen ästhetischer Ausdifferenzierung (»Stilpluralismus«) zu klären. Dazu müssen grundlegende Fragen erörtert werden, wie zunächst die Frage nach den Formen der qualitativen und quantitativen Präsenz differenter Kunst in ihren jeweiligen Rezeptionsgegenwarten. Die Frage nach der Quantität ist eine eher rhetorische, denn es versteht sich wohl von selbst (und die Kunstgeschichte hat diese Entwicklung dokumentiert¹⁰⁹), daß es im Lauf der Zeit und im Zug der zunehmenden Kontakte mit immer mehr fremden Menschengesellschaften zu einer stetig wachsenden Präsenz differenter Kunst gekommen sein muß. Die Beantwortung der Frage nach der qualitativen Präsenz differenter Kunst ist Voraussetzung für die Klärung der Frage, wie der Vorbildfundus an differenten Stilen, auf welchem der Stilpluralismus gründet, überhaupt akkumuliert werden konnte.¹¹⁰ Denn es ist davon auszugehen, daß diese Akkumulation nicht allein durch das seit dem 16. Jahrhundert zunehmende Sammeln und Präsenthalten der Kunstwerke selbst (Wie sollte dieses mit Architekturen und anderer immobilier Kunst möglich sein?), sondern nur durch ein Sammeln und Präsenthalten von *Kommunikationen über* Kunstwerke mit den *Medien* Schrift und Bild (= Abbildung) zustande kommen konnte. Hier nun besonders kommt die strukturelle Kopplung des Systems »Kunst« mit jenem der »Wissenschaft« ins Spiel, in welchem das Wissen über differente Kunst und die Kulturen, die diese Kunst hervorgebracht haben, erwirtschaftet, gemehrt, bewahrt, geordnet und vermittelt wird. Es wird zu untersuchen sein, wie die beiden Systeme auf die Kommunikationen des jeweils anderen reagierten.

¹⁰⁶ Jauß 1964.

¹⁰⁷ Brix/Steinhauser 1978, S. 255.

¹⁰⁸ Schepers 1978, Buttler 1980, 1982, 1989.

¹⁰⁹ Vgl. Anm. 18.

¹¹⁰ Vielleicht liegt es an ihrer vordergründigen Banalität, daß diese Frage von der Kunstgeschichte bisher nie gestellt wurde.

Wie bei der Präsenz von differenten Kunstwerken, so kann auch beim Wissen über differente Kunstwerke von einer zunehmenden Akkumulation und Präsenthaltung (Buch- und Bildruck) ausgegangen werden. Eine Akkumulation von Kommunikationen zu einer Simultanpräsenz (wie sie vor allem in historischen Wissenschaften praktiziert wird) aber "muß zu einer Komplexität auflaufen, in der sich niemand mehr zurecht findet".¹¹¹ Auch diese Orientierungsprobleme müssen durch neue Ordnungsstiftungen bewältigt werden, welchen unterstellt werden kann, daß auch sie sich wiederum auf die Auseinandersetzung mit differenter Kunst auswirken. Als Paradigmen neuer Ordnungsstiftung, deren diesbezügliche Auswirkungen hier analysiert werden sollen, lassen sich die oben bereits vorgestellten der »Historisierung« beziehungsweise »Temporalisierung« und »Nationalisierung« anführen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert zu wirken begannen und um die Mitte des 19. Jahrhunderts voll entfaltet waren.¹¹²

Es liegt auf der Hand, daß eine Untersuchung über einen so großen Zeitraum, der viele in sich bereits äußerst komplexe Forschungsgebiete umfaßt, wie etwa die Gotikrezeption und das Historismusproblem, nur höchst selektiv, um nicht zu sagen »eklektisch«, und in Teilen auch nur über eine sekundäre, allerdings differente Anwendung bereits erbrachter Forschungsleistungen erfolgen kann. Aber auch diese bereits erbrachten Forschungsleistungen stehen hier zur Debatte, insofern sie Teil der Problematik sind. Auch die Präsentation und Analyse der zum großen Teil neu erschlossenen Primärtexte und der darin beschriebenen Auseinandersetzungen kann nicht anders als exemplarisch sein. Man mag daher manche, in der konventionellen Forschung als »berühmteste« oder »wichtigste« anerkannte Beispiele von Rezeptionen oder Kommunikationen vermissen, während hier aufgeführte, bisher unbekannte, weniger berühmte oder vermeintlich weniger wichtige, fragwürdig erscheinen mögen. Aber diese Untersuchung kann und will nur ein Anfang und eine Einladung sein, diesen Anfang fortzuführen, und ihr wesentliches Anliegen liegt eben gerade darin, dieses *weniger* Berühmte, Bekannte und Anerkannte und die Arten und Weisen, in welchen wir uns mit ihm auseinandersetzen, bewußter und bekannter zu machen.

¹¹¹ Luhmann 1986, S. 631.

¹¹² Zur Temporalisierung / Historisierung grundlegend: Lepenies 1976; aus systemtheoretischer Sicht: Luhmann 1993, S. 288-300.

II. Kulturelle Identifikation und kulturelle Entfremdung

II.1

"von Natur aus etwas Leichtes und Bequemes"

Die Regeln der Kunst und ihre Differenzen

"Meinem Dafürhalten nach sind von Natur aus für jede Kunst und Wissenschaft gewisse Principien, Vortheile und Regeln vorhanden; wer diese durch Aufmerksamkeit wahrgenommen und für sich benützt haben wird, der wird seine Absicht seinem Vorhaben entsprechend auf das Schönste erreichen. Denn gleichwie die Natur in einem Baumstumpf oder einer Erdscholle - wie wir sagten - darthat, wie du es anzustellen, dass irgendetwas durch deine Kraft ihren Werken ähnlich werden könnte, so existirt ebenfalls von Natur aus etwas Leichtes und Bequemes, wodurch du bestimmte und feste Mittel und Normen erhältst, vermöge deren Kenntniss du auf angemessenste und geeignetste Weise die höchste Schönheit an dem bestimmten Kunstwerk erreichen kannst."¹¹³

In diesem ersten Kapitel geht es darum, die »Regeln der Kunst« festzustellen, das heißt jene Kriterien zu ermitteln, welche die jeweils gängigen Konventionen der abendländischen Kunst ausmachten und damit die Unterscheidung einer jeweils differenten Kunst ermöglichten. Ihre wohl früheste zusammenfassende Formulierung erfuhren die seit dem 14. Jahrhundert entwickelten Regulierungen der Bedingungen für die Produktion und Rezeption von Kunst in den Schriften des Architekten, Bildhauers, Malers und Dichters Leon Battista Alberti »Über die Malerei« (De pictura, 1435)¹¹⁴, »Über die Baukunst« (De re aedificatoria, 1450/52) und »Über das Bildwerk« (De statua, 1464), aus welcher die oben zitierten Zeilen entnommen sind. Für Alberti existierten diese "Principien, Vortheile und Regeln" vermeintlich "von Natur aus" und galten sowohl für die Kunst als auch für die Wissenschaft, einen der in seiner Zeit wichtigsten Anlehnungskontexte der Kunst. Mit ihrer Anlehnung an die Wissenschaft versuchten humanistisch gebildete Künstler wie Alberti, für die Kunst, die bisher dem bloßen Handwerk (den »artes mechanicae«) zugeordnet war, den gesellschaftlich höher angesehenen Status im Verein der »artes liberales«, der Vorläuferinnen unserer heutigen Wissenschaften, zu reklamieren.¹¹⁵ Die Herstellung und Beurteilung von Kunst und Schönheit, so behaupteten sie, setzte nicht allein technisches Können, sondern vielmehr auch eine wissenschaftlich fundierte Theorie voraus, die sie in ihren Traktaten zu schaffen suchten. Dementsprechend wissenschaftlich begründet waren daher auch die von ihnen - und keineswegs »von der Natur« - aufgestellten Regularien, die tatsächlich nur für jene "etwas Leichtes und Bequemes" haben konnten, die mit ihrem Erlernen wie mit dem Erlernen der Sprache aufwuchsen.

Zusammengefaßt unter den Begriffen »Kunsttheorie« und »Ästhetik« wurden diese Regularien von der kunsthistorischen Forschung, seit ihrer Institutionalisierung an den Universitäten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aus allen möglichen Arten von Quellentexten¹¹⁶ extrahiert, gesammelt und systematisiert, mit dem Ziel, sie für ein besseres historisches Verstehen (Rekontextualisieren) der in Abhängigkeit von ihnen produzierten und rezipierten Kunstwerke einzusetzen.

¹¹³ Alberti 1970, S. 172.

¹¹⁴ 1436 ins Italienische übertragen als »Della pittura libri tre«.

¹¹⁵ Als »freie Künste« wurden in der römischen Antike die, im Gegensatz zu den »mechanischen Künsten«, dem »freien Mann« vorbehaltenen Bildungstätigkeiten bezeichnet. In der Spätantike bildete sich der Kanon der Siebenzahl der »freien Künste« mit dem mathematisch bestimmten »Quadrivium« aus Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik und dem grammatisch-literarisch bestimmten »Trivium« aus Dialektik, Grammatik und der dieses Trivium dominierenden Rhetorik. Zur Bedeutung der »artes liberales« zur Zeit Albertis siehe Westfall 1969, zum "modernen System der Künste" in seiner Beziehung zu den »artes mechanicae« und den »artes liberales« siehe Kristeller 1951-1952.

¹¹⁶ Jäger 1990, S. 24-28 ("Die Kunstabhandlungen") gibt eine Übersicht der verschiedenen Textarten.

Aus den Mosaiksteinchen vieler einzelner Untersuchungen, die sich nicht selten mit nur einem einzigen »zentralen Begriff« aus der Kunsttheorie befassen, versuchen von Zeit zu Zeit einige Forscher, das gesamte Regelsystem in seinen jeweiligen historischen »Zuständen« zu rekonstruieren, wobei sich meist herausstellt, daß dieses wegen der Komplexität des Systems "für einen einzelnen eine kaum lösbare Aufgabe sei".¹¹⁷ Wer dieses trotzdem wagt, kommt schwerlich umhin, sich zu "einer gewissen wissenschaftlichen Unbekümmertheit, um nicht zu sagen Naivität" zu bekennen¹¹⁸ - ein Bekenntnis, dem ich mich im Hinblick auf meine folgenden Ausführungen nur anschließen kann, und ein Bekenntnis, das indirekt wohl auch erlassen läßt, was den Produzenten differenter Kunst von ihren Kritikern zugemutet wurde.

Der Rahmen meiner Untersuchung erfordert zwar nur eine sehr selektive Vorstellung der »Regeln der Kunst«, das heißt ich kann mich auf jene beschränken, gegen welche die Kunstwerke, die von mir als »different« bezeichnet werden, nach Meinung ihrer Kritiker verstoßen hätten, aber auch das ist nicht einfach. Denn die Regeln des Kunstsystems sind nicht als griffige Gesetzesformeln formuliert und auch nicht wie in einem Gesetzkatalog in stringenter Systematik nach Paragraphen und Artikeln aufgelistet, so daß man jeder Beanstandung die konkret und exakt passende Regel zuordnen könnte. Die Regeln des Kunstsystems sind vielmehr in vielerlei Traktaten verstreute »Mitteilungen«, die »verstanden« werden wollen. Mein »Verstehen« wird im folgenden darauf basieren, daß ich versuchen werde, zu den mir bekannten Kritiken an differenter Kunst die Kontexte (Selektionshorizonte) zu rekonstruieren, aus denen die Kritiker ihre Argumente ausgewählt haben, und diese Kontexte in ihrem ursprünglichen Beziehungsgefüge zu lokalisieren. Dabei helfen mir die von den oben genannten »bekennenden« Autoren geleisteten Verständnishilfen in Gestalt der von ihnen bereits vorgenommenen Rekontextualisierungen.¹¹⁹ Ich werde mich bemühen, meine Darstellung so abzufassen, daß sowohl eine kunsthistorisch nicht geschulte Leserschaft als auch die zahllosen Produzenten und Rezipienten differenter Kunst (hätten) verstehen mögen, was an differenter Kunst nicht »in Ordnung« sein soll.

Die meisten der von mir gefundenen Kritiken an differenter Kunst - die ich vorläufig nur zusammenfasse und erst in den folgenden Kapiteln ausführlich wiedergeben werde - betreffen die Malerei und die Architektur. Der Plastik wird aus Gründen, die später noch zu erläutern sind, nur wenig Beachtung geschenkt, und was man an ihr bemängelt, läßt sich weitestgehend auch in den Kriterien zur Beurteilung der Malerei und der Architektur behandeln. In der Malerei konzentriert sich die Kritik auf die mangelnde Kenntnis und Beherrschung der technischen und ästhetischen Regeln zur täuschend echten künstlerischen Nachahmung der Natur, insbesondere der *lebendigen* Natur: Unkenntnis der Perspektive in der Raumgestaltung, das Fehlen perspektivischer Verkürzungen in den Figuren, mangelnde oder gar keine Beherrschung der Farbtemperierung (Schattenlosigkeit, hartes Kolorit), wodurch keine Illusion von Räumlichkeit und Plastizität erzielt werden könne. In den Figuren der Malerei und der Plastik werden ihre "naturferne", "schlechte", "steife", "ungefüge" oder "verstümmelte" Stellung, Haltung, Positur und Gestik beklagt, die fehlende Dar-

¹¹⁷ Kruft 1991, S. 7.

¹¹⁸ Kruft 1991, S. 7. Ähnlich Pochat 1986, S. 10.

¹¹⁹ Ich folge in der weiteren Darstellung den grundlegenden, einen ausführlicheren Überblick gebenden Arbeiten von Pochat 1986, Jäger 1990 [beide alle Gattungen betreffend], Baxandall 1987 und 1990 [für die Malerei], Wittkower 1990 und Kruft 1991 [für die Architektur] sowie den knappen Zusammenfassungen von Burke 1985 (bes. S. 127-150), Hofmann 1996 und Mai 1996a im Katalog der Kölner Ausstellung »Das Capriccio als Kunstprinzip« [Mai 1996]. In diesen finden sich zahlreiche Hinweise auf weiterführende Literatur. - Die Kölner »Capriccio«-Ausstellung untersuchte die von vielen Künstlern *innerhalb* des europäischen Kunstsystems mit Absicht und Lust praktizierten Regelverstöße, die "allmählich [...] aus ihren Reservaten an den Rändern des Kunstgeschehens in dessen Zentrum" vordrängen, während zugleich "die Positionen des Normensystems ihre Autorität" einbüßten. "Daraus ging die »moderne Kunst« hervor." Hofmann 1996, S. 32.

stellung ihrer (Gemüts-) Bewegungen, ihrer »individuellen« Verschiedenartigkeit (im Gegensatz zu »Schematisierung«), ihrer Lebendigkeit. Man vermißt Proportion und Symmetrie in der Malerei und in der Plastik ebenso wie in der Architektur, doch in der Architektur ist es zuallererst das Fehlen von "Regeln und Ordnung", das meist pauschal beanstandet und nur selten konkret und differenziert erläutert wird. Die kritisierten Bauwerke und ihre "Zierraten" erscheinen als nicht in "Ordnung" oder "den Regeln wenig gemäß", "ohne Proportion", "sich nicht zusammenschickend", als "Gewirre". Beklagt wird auch die zu große, verwirrende Verschiedenartigkeit der Baumaterialien.

Diese, auf den ersten Blick scheinbar recht wenigen, ebenso fundamentalen wie pauschalen Beanstandungen ziehen sich in klischeehafter Gleichförmigkeit durch sämtliche von mir gefundene Kritiken des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie zeigen sowohl die wesentlichen Differenzen (die »andere Seite«) des künstlerischen Normengefüges an als auch umgekehrt (im Perspektivwechsel) - in derselben klischeehaften Gleichförmigkeit - jene "Prinzipien, Vortheile und Regeln", auf die in diesem Zeitraum von den Kritikern differenter Kunst die Komplexität der Regeln des Kunstsystems reduziert wurde. An der Spitze dieser bereits von Alberti formulierten Regeln standen das Prinzip der Nachahmung der Natur und mit diesem auf einer Stufe, wenn nicht gar eine Stufe höher, das Prinzip des »Zusammenstimmens« der einzelnen Komponenten eines Kunstwerks zu einer homogenen Einheit, welches in Albertis Theorie das "Naturgesetz" der Schönheit ausmachte. Alle anderen technischen und ästhetischen Regeln der Kunst waren diesen Prinzipien untergeordnet, und alles, "was im kommenden halben Jahrtausend von Künstlern, Theoretikern und schließlich Kunsthistorikern über die normative Schönheit ausgesagt wurde, fügte sich dem Wunschdenken ein, dem Alberti erstmals die Thesen schrieb."¹²⁰

Albertis Überzeugung von der Naturgegebenheit und der Naturgesetzlichkeit künstlerischer und wissenschaftlicher Normen beruhte weitestgehend auf dem bereits im 13. Jahrhundert durch das Studium der Werke des Aristoteles wiedergefundenen und seitdem in sämtlichen Bereichen kultureller Theorie und Praxis angewandten Prinzip der Nachahmung der Natur (lat. *imitatio naturae*, griech. *mimesis*).¹²¹ Je besser es dem Menschen gelang, das von Gott geschaffene Vorbild der Natur nachzuahmen, um so mehr konnte seine Nachahmung die Wahrscheinlichkeit (*verosimile*) des Vorbildes besitzen und die dem Vorbild zukommende Anerkennung beanspruchen¹²² - womit sich dieses Prinzip unter anderem auch wirkungsvoll zur Legitimation der »Natürlichkeit« eines weltlichen Herrschaftsanspruches "gegenüber dem Allmachtsanspruch der Kirche" heranziehen ließ.¹²³ Den Künstlern und Wissenschaftlern der Antike wurde retrospektiv die vollkommene Beherrschung der »*imitatio naturae*« zugesprochen, weshalb die Nachahmung der Natur mit der

¹²⁰ Hofmann 1996, S. 25.

¹²¹ Eine neuere Geschichte des Prinzips der »*imitatio naturae*« (»*Mimesis*«) schrieben Gebauer/Wulf 1992.

¹²² "[Die Bezeichnung »*imitatore della natura* - Nachahmer der Natur«] und »Nachahmung des Wahren« (*imitatione del vero*) sind trotz ihrer scheinbaren Einfachheit Spielarten eines der am schwierigsten abzuwägenden Ausdrücke der Kunstkritik der Renaissance; eine stärkere Form war die Formulierung, daß der Maler »mit der Natur oder Wirklichkeit selbst wetteifert [bis zur Angleichung oder Gleichberechtigung = »*aemulatio*«] oder sie übertrifft [»*superatio*«]. Solche Formulierungen waren dem unterscheidenden Urteil in mancher Hinsicht abhold. Sie stellen das einfachste Cliché der Belobigung dar, das man verwenden konnte, und etablierten einen unspezifizierten Realismus als einheitlichen Qualitätsstandard; zur wirklichen Berücksichtigung der besonderen Stärken und Eigenschaften eines Künstlers trugen sie nichts bei. Natur und Wirklichkeit bedeuten verschiedenen Menschen Verschiedenes, und solange die Begriffe nicht definiert werden, was selten geschieht, ist man nicht viel klüger: Welche Natur und was für eine Wirklichkeit? Aber die Formulierung beschwört unleugbar einen der Hauptwerte der Renaissancekunst [...]." Baxandall 1987, S. 148. Zu den sowohl die Nachahmung der Natur als auch die Nachahmung der Antike betreffenden Theorien der »*aemulatio*« und »*superatio*«, auf die ich hier nicht eingehen will, siehe Pochat 1986, S. 264-265 ("Imitatio und Superatio") und Jäger 1990, S. 40-44 ("Naturüberwindung und Kunstschönheit").

¹²³ Jäger 1990, S. 31; dazu ausführlich: Gebauer/Wulf 1992, S. 90-108.

Nachahmung der kulturellen Leistungen der Antike identifiziert werden konnte. Im 14. Jahrhundert sah der Dichter Giovanni Boccaccio in dem Maler Giotto (um 1266-1336) einen der ersten, denen es gelungen war, das Prinzip der »imitatio naturae« wieder in antiker Vollkommenheit zu beherrschen:

"[Giotto] besaß die hervorragende Gabe, mit Griffel, Feder oder Pinsel alle Werke der Mutter Natur, die den ständigen Wechsel der Gestirne veranlaßt, so getreulich darzustellen, daß seine Wiedergabe nicht nur der Natur ähnelte, sondern selber Natur zu sein schien, so daß bei vielen seiner Darstellungen das Auge des Betrachters irregeführt ward und für echt ansah, was nur gemalt war. Da er auf diese Weise der Kunst ihren alten Glanz wiedergab, der jahrhundertlang durch die Irrtümer einiger Menschen, welche lieber die Augen der Unwissenden entzückten als die der Kenner befriedigten, begraben gewesen war, wurde er nicht zu Unrecht ein Stern am Florentiner Kunsthimmel genannt."¹²⁴

Als Basis für die technische Bewältigung der Nachahmung der Natur in der Malerei betrachtete Alberti die Perspektivkonstruktion, die er im ersten Buch seines in drei Bücher gegliederten Traktats »Über die Malerei« entwickelte. Er gab dort die Regeln zur Erzielung der Illusion einer optisch natürlich wirkenden, räumlich-plastischen Darstellung vor, basierend auf der aus empirischer Beobachtung und geometrisch-mathematischer Berechnung geschaffenen Konstruktion eines zentralperspektivisch geschlossenen Bildraums ("costruzione legittima").¹²⁵ Indem er das Maß der Entfernung des Betrachterauges zur Bildfläche als Maßeinheit für die Konstruktion des Bildraums zugrunde legte, bezog Alberti den Betrachter positionell wie suggestiv in den Bildraum ein. Das Bild sollte ihm wie der Blick durch ein geöffnetes Fenster innerhalb seines eigenen realen Erfahrungsraums,¹²⁶ und der im Bild dargestellte Raum sowie die in ihm dargestellten Figuren und Dinge sollten ihm als ebenso real erscheinen und bei ihrer Betrachtung die gleichen Wirkungen auslösen wie ihre natürlichen Vorbilder. Die Anwendung der Perspektivlehre zeigte sich für die auf Alberti folgenden Künstlergenerationen jedoch nicht nur in der Raum-, sondern auch in der Figurengestaltung. Gerade in der schwierig zu bewerkstelligen Darstellung von Figuren in perspektivischer Verkürzung (scorcio) - etwa in starker Untersicht oder im »verlorenen Profil« - konnte ein Künstler seine wahre und virtuose Beherrschung der Perspektivkonstruktion demonstrieren.¹²⁷ Neben der Perspektivkonstruktion war es besonders die Technik der Farbenbehandlung, die die Illusion von Räumlichkeit und Plastizität in der Malerei ermöglichte. Für Alberti hing die Farbgebung (colorire) von der Beleuchtung, von der "Rezeption des Lichtes" ("ricevere de lumi") ab,¹²⁸ weil die Farbigekeit und "die Verschiedenheit der Farben vom Lichte herkommt, da jede Farbe, in's Dunkel gesetzt, nicht mehr als jene erscheint, die sie im hellen ist. Der Schatten macht die Farbe dunkel; vom Lichte getroffen wird sie hell."¹²⁹ Die geschickte Verteilung von Licht und Schatten könne den dargestellten Gegenständen »Relief« (rilievo)¹³⁰ und damit "den gemalten Dingen den Schein der Körperlichkeit" verleihen,¹³¹ und Albertis "Meinung nach fordert man vom Maler nicht (schlechthin) unendliche Arbeit, wohl aber mit Recht, dass der gemalte Gegenstand aus der Fläche gleichsam heraustrete und dem (körperlichen) Vorbilde ähnlich sei".¹³²

¹²⁴ Boccaccio 1984, S. 471.

¹²⁵ Pochat 1986, S. 225-226 (mit zeichnerischer Rekonstruktion der Perspektivkonstruktion); Baxandall 1987, S. 153-157.

¹²⁶ Alberti 1970, (Buch I) S. 78.

¹²⁷ Baxandall 1987, S. 174-176.

¹²⁸ Alberti 1970, (Buch II) S. 98.

¹²⁹ Alberti 1970, (Buch I) S. 64.

¹³⁰ Baxandall 1987, S. 149-150.

¹³¹ Alberti 1970, (Buch II) S. 132.

¹³² Alberti 1970, (Buch II) S. 102.

Aufbauend auf seiner Perspektivkonstruktion gliederte Alberti die Malerei "in drei Theile, welche Theilung von der Natur selbst entlehnt ist": Umriß ("circonscrizione"), Komposition ("composizione") und Beleuchtung beziehungsweise Farbgebung ("ricevere de lumi"). »Umriß« bezeichnet das lineare Umreißen eines Gegenstandes, mit dem gleichzeitig seine Festlegung im Raum erfolgt. »Komposition« bezeichnet die stimmige Zusammenfügung der "Flächen des [als Vorbild] gesehenen [und im Bild darzustellenden] Körpers".¹³³ Etwa dreißig oder vierzig Jahre vor Alberti hatte der Maler und Kunsttheoretiker Cennino Cennini im vierten Kapitel seines »Buch über die Kunst« (Il libro dell'arte, um 1390-1400) noch nur zwei Komponenten als "Grundlagen der Kunst der Malerei" angeführt, nämlich "disegno" und "colorire", welche weitestgehend Albertis "circonscrizione" und "ricevere de lumi" entsprachen. Der Begriff des »disegno« sollte sich im 16. Jahrhundert als Begriff für den jeglicher künstlerischer Tätigkeit zugrunde liegenden »zeichnerischen Entwurf« gegen Albertis "circonscrizione" durchsetzen, und die in Cenninis Reduktion der Malerei auf »disegno« und »colorire« angelegte, paradigmatische Dichotomie von »Zeichnung = linear« und »Farbgebung = malerisch« sollte zu einer viele Jahrhunderte währenden Diskussion über die Vorrangigkeit entweder des zeichnerischen (entwerfenden) oder des malerischen Vermögens eines Künstlers führen.¹³⁴ Ein halbes Jahrhundert nach Alberti verwendete auch der Maler Piero della Francesca in seinem Traktat über die Anwendung der Perspektivlehre in der Malerei (De prospectiva pingendi, vor 1482) statt des Begriffes »circonscrizione« den Begriff »disegno«, doch wie Alberti, so sah auch er die Malerei in drei Komponenten gegliedert. Albertis Begriff »composizione« aber ersetzte er durch »commensuratio« (Messung) und führte aus:

"Die Malerei besteht aus drei wesentlichen Teilen, die wir disegno, Messung und Farbgebung nennen. Unter disegno verstehen wir Profile und Konturen, die Gegenstände umgrenzen. Mit Messung meinen wir, daß Profile und Konturen in richtiger Proportion an ihre Stelle gesetzt werden. Mit Farbgebung meinen wir, wie sich die Farben in den Gegenständen, Lichtern und Schatten je nach ihrer Veränderung durch die Beleuchtung darstellen."¹³⁵

Albertis und Piero della Francescas Begriffe der »composizione« und »commensuratio« verweisen auf ein - unter bestimmten Umständen (s. u.) mit jenem der Nachahmung der Natur konkurrierendes - ästhetisches Gestaltungsprinzip, welches seit Alberti nicht nur für die Malerei, sondern für die Herstellung jeglicher Art von Kunstwerken zugrunde gelegt wurde: das Prinzip des ausgewogenen, angemessenen, harmonischen Zusammenfügens und Zusammenstimmens der einzelnen "Glieder" eines Kunstwerks zu einem homogenen "Körper". Denn, so schreibt Alberti: "Es besteht nämlich jeder Körper aus bestimmten, ihm zugehörigen Gliedern. Nimmt man nur eines davon weg, macht es größer oder kleiner, oder ordnet es an einer unrichtigen Stelle ein, so geschieht es natürlich, daß alles, was an diesem Körper in Wohlgestalt der Form übereinstimmte, verdorben wird."¹³⁶ Im Zusammenstimmen der Beziehungen der einzelnen Teile eines von der Kunst wie von der Natur hervorgebrachten Körpers zueinander und zum Ganzen lag für Alberti das "Naturgesetz" der Schönheit begründet. Diese "Beziehungsschönheit" (Werner Hofmann)¹³⁷ bezeichnete er in seinem Traktat »Über die Architektur« als "Ebenmaß" (concinnitas)¹³⁸ und erklärte sie folgendermaßen:

¹³³ Alberti 1970, (Buch II) S. 98.

¹³⁴ Baxandall 1987, S. 170-172; Jäger 1990, S. 36-37.

¹³⁵ "La pictura contiene in sé tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Desegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contiene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano, chiari et uscuro secondo che i lumi li devariano." Piero della Francesca 1984, S. 63. Zit. in der Übersetzung von Baxandall 1987, S. 171.

¹³⁶ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 5) S. 491.

¹³⁷ Hofmann 1996, S. 24.

¹³⁸ Zu Albertis »concinnitas« siehe Tavernor 1994.

"Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß, das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert.¹³⁹

Doch selbst die Natur bringt nicht immer nur Ebenmäßiges hervor, und so konstatierte auch Alberti bei manchen "Werken der Natur das Vorkommen von etwas Verkehrtem, Fehlerhaftem, zu Reichlichem oder in irgendeiner Art Unförmigem", und "wenn man's schon in der Natur mißbilligt und für ein Unding hält, warum nicht beim Architekten, der sich der Glieder unrichtig bedient?"¹⁴⁰ Wenn das Prinzip der Nachahmung der Natur den Künstler dazu zwingen sollte, Unebenmäßiges, Häßliches, "Unanständiges" darzustellen, so müsse er Kunstgriffe wie diese anwenden, die schon die Alten gekannt hätten: "Unanständige Theile des Körpers und jene, welche von geringer Wohlgefälligkeit, bedecke man mit der Gewandung oder mit Laubwerk, oder mit der Hand. Die Alten malten das Gesicht des Antigonos bloß im Profil, und zwar von jener Seite, wo das Auge nicht fehlte. Ebenso erzählt man, dass Perikles, dessen Kopf lang und missgestaltet war, aus diesem Grunde von den Malern und den Bildhauern - ungleich den Anderen - stets mit behelmtem Haupte abgebildet wurde. Und Plutarch meldet, dass die alten Maler, wenn sie Könige porträtierten, welche ein körperliches Gebrechen besaßen, dieses zwar nicht unangedeutet liessen, jedoch dasselbe, soweit es sich mit der Aehnlichkeit vertrug, verbesserten."¹⁴¹ Dort, wo die Natur sich als nicht vollkommen (»ebnemäßig«, »schön«) zeige, müsse der Künstler sie verbessern,¹⁴² wie es zum Beispiel der "ausgezeichnete und alle Anderen an (künstlerischer) Erfahrung übertreffende" griechische Maler Zeuxis (etwa 435-390) getan habe, als er "ein Bild für den Tempel der Lucina zu Kroton anfertigen sollte": "bedenkend, daß er nicht alle Schönheiten, die er suchte, an einem einzigen Körper finden könnte, da sie von Natur nicht einem allein gegeben wurden, erwählte er aus der gesammten Jugend des Landes die fünf schönsten Mädchen, um von diesen das, was an Jeder als besonders schön gerühmt wurde, zu entlehnen."¹⁴³

Für das Erreichen des Zusammenstimmens bei der Herstellung eines Kunstwerks boten sich Alberti und den auf ihn folgenden Künstlern die Lehren und Regeln zur Herstellung von »schönen Beziehungen« aus den Systemen der antiken Rhetorik, vorwiegend des Cicero (106-43),¹⁴⁴ der Proportionslehre des antiken Baumeisters Vitruv (1. Jh. v. Chr.)¹⁴⁵ und der bereits von Vitruv dem Architekten neben der Rhetorik zur Anwendung empfohlenen musiktheoretischen Harmonien- und Moduslehre an,¹⁴⁶ denn in diesen schienen die "Gesetze, welche [die Natur] bei der Erzeugung der Dinge anwendete",¹⁴⁷ formuliert.

Bevor nun die ästhetischen Regulierungen des Zusammenstimmens innerhalb der eben erwähnten Systeme näher erörtert werden sollen, ist es wichtig und für alle folgenden Ausführungen zur Architektur unabdingbar, zunächst noch kurz auf die von Vitruv formulierten *technischen* Grundregulierungen des Zusammenstimmens einzugehen (an welche die ästhetischen gebunden

¹³⁹ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 5) S. 492 [dort gesperrt gedruckt].

¹⁴⁰ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 8) S. 508.

¹⁴¹ Alberti 1970, (Buch II) S. 119-120.

¹⁴² Zum weiteren Zusammenhang siehe Jäger 1990, S. 40-44 ("Naturüberwindung und Kunstschönheit").

¹⁴³ Alberti 1970, (Buch III) S. 150-152.

¹⁴⁴ Zur Adaption der Rhetorik durch die bildende Kunst nach wie vor grundlegend: Lee 1967. Zur Einführung: Pochat 1986, S. 70-79 (mit Schemazeichnung des Systems der Rhetorik).

¹⁴⁵ Zur Überlieferung von Vitruvs »De architectura libri decem« (Zehn Bücher über die Architektur [hier: Vitruv 1991]) in der Renaissance siehe Kruft 1991, Kap. 5 (S. 72-79). Zu "Alberti, Vitruv und Cicero" siehe Lücke 1994.

¹⁴⁶ Siehe dazu einführend Pochat 1986, S. 70-72 und Bialostocki 1961. Ausführlicher zur Rezeption der Musiktheorie in der Architekturtheorie der Renaissance: Wittkower 1990, S. 95-124.

¹⁴⁷ Dieses und die folgenden Zitate aus Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 5) S. 492-493.

werden), die wegen ihrer scheinbaren schlechthinnigen Selbstverständlichkeit in allen folgenden Kommunikationen meist nur »stillschweigend präsent« sind: Das Fundament des vitruvianischen Architektursystems bildet Vitruvs Einteilung der Architektur in die drei Kategorien »firmitas« (Festigkeit, mit Bezug auf Material und Konstruktion, Statik etc.), »utilitas« (Zweckmäßigkeit, Funktionalität) und »venustas« (Anmut). Vitruv erklärte diese drei Kategorien, die er - auch wenn in den im folgenden angeführten Kommunikationen alles Ästhetische meist in den Bereich der »venustas« verwiesen erscheint - in einer wechselseitigen Beziehung zueinander sah, folgendermaßen:

"[Gebäude] müssen aber so gebaut werden, daß auf Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Anmut Rücksicht genommen wird. Auf Festigkeit wird Rücksicht genommen sein, wenn die Einsekung der Fundamente bis zum festen Untergrund reicht und die Baustoffe, welcher Art sie auch sind, sorgfältig ohne Knauserie ausgesucht werden; auf Zweckmäßigkeit, wenn die Anordnung der Räume fehlerfrei ist und ohne Behinderung für die Benutzung und die Lage eines jeden Raumes nach seiner Art den Himmelsrichtungen angepaßt und zweckmäßig ist; auf Anmut aber, wenn das Bauwerk ein angenehmes und gefälliges Aussehen hat und die Symmetrie der Glieder die richtigen Berechnungen der Symmetrien hat."¹⁴⁸

Im System der Rhetorik, an dessen Basis als natürliche Voraussetzung des Redners das »ingenium« (Einbildungskraft, Gedächtnis etc.) stand, war das Prinzip des Zusammenstimmens im Begriff des »aptum« (Zweckmäßigkeit, »Angemessenheit«) unter die Regeln zur sprachlichen (»technischen«) und ästhetischen Gestaltung (Darbietung) der »schönen Rede« (elocutio) eingeordnet. Das »Passende«, »Angebrachte«, »Angemessene« (aptum) war bezogen auf drei voneinander unterschiedene Stile (stili) beziehungsweise Gattungen (genera) zu reden und zu schreiben, mit dem Ziel, eine ästhetische Übereinstimmung von Stil und Inhalt der Rede zu erreichen. Man unterschied den einfachen, schmucklos schildernden Stil (stilus humilis, genus humile), den mittleren, mit »rhetorischen Figuren« reich geschmückten (stilus mediocris, genus mediocre oder floridum) und den schweren, erhabenen, anspruchsvollen (stilus gravis, genus grande oder sublime), der alle rhetorischen Mittel zur höchst leidenschaftlichen Gemütsbewegung bis hin zur Erschütterung einsetzte.

Die systematische rhetorische Unterscheidung aufeinander bezogener Inhalts- und Ausdrucksqualitäten hatte ihr musiktheoretisches Äquivalent in der Unterscheidung verschiedener, den jeweiligen Inhalten der musikalischen Darbietung als »charakterlich« angemessen zugeordneten »Tonarten« (modi). Auch den dramatischen Gattungen »Tragödie«, »Komödie« und »Satyrspiel« waren ihre jeweiligen ausdrucksstragenden Modi zugeordnet, die sich auch in der Ausstattung der Aufführung (Bühnenbild, Kostüme, Requisiten) widerspiegeln sollten. Über die Kanonisierung des tragischen, komischen und satyrischen Bühnenbilds, ausgehend von Vitruv, floß die Moduslehre in die Gattungs- und Stileinteilungen der Architekturtheorie und der allgemeinen Kunsttheorie ein.¹⁴⁹ In seinen »Zehn Büchern über Architektur« (De architectura libri decem, um 33-22), der einzigen größeren, aus der Antike erhaltenen Schrift zur Architektur, beschrieb Vitruv die drei Bühnendekorationen folgendermaßen: Die tragische Dekoration besteht aus "Säulen, Giebeln, Bildsäulen und den übrigen Gegenständen, die zu einem Königspalast gehören [...]. Die komische Dekoration bietet den Anblick von Privathäusern, Erkern und durch Fenster gegliederten Vorsprüngen in Nachahmung nach der Art der gewöhnlichen Häuser. Die satyrische Dekoration wird mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen geschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft, nach Art eines gemalten Landschaftsbildes."¹⁵⁰

¹⁴⁸ Vitruv 1991, (Buch I, III), S. 44-45.

¹⁴⁹ Bialostocki 1961, Pochat 1986, besonders S. 21-22, 66-68, 76-77, 316-319.

¹⁵⁰ Vitruv 1991, (Buch V, VII, 9) S. 233-235.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde Vitruvs literarische Schilderung der drei Dekorationstypen von dem zunächst als Maler ausgebildeten und später als Architekt und Architekturtheoretiker tätigen Bologneser Sebastiano Serlio in Holzschnitten dargestellt,¹⁵¹ welche nicht nur für Entwicklung der Theaterdekoration, sondern auch der Landschaftsmalerei vorbildlich wurden.¹⁵²

Eine andere Unterscheidung Vitruvs im Dreierschema gewann in ihrer Rezeption durch die Kunsttheoretiker und Künstler der Renaissance eine noch weitaus größere Bedeutung: seine Unterscheidung von drei "genera" von Tempelformen nach ihrem "decor", das den jeweiligen Göttern, für die die Tempel gebaut wurden, angemessen sein mußte:

"Der Minerva, dem Mars [41] und dem Herkules werden dorische Tempel errichtet werden, denn es ist angemessen, daß diesen Göttern wegen ihren mannhaften Wesens Tempel ohne Schmuck gebaut werden. Für Venus, Flora, Proserpina und die Quellnympfen werden Tempel, die im korinthischen Stil [corinthio genere] errichtet sind, die die passenden Eigenschaften zu haben scheinen, weil für diese Götter wegen ihres zarten Wesens Tempel, die etwas schlank, mit Blumen, Blättern und Schnecken (Voluten) geschmückt sind, die richtige Angemessenheit in erhöhtem Maße zum Ausdruck zu bringen scheinen. Wenn für Juno, Diana und Bacchus und die übrigen Götter, die ganz ähnlich sind, Tempel im ionischen Stil [aedes ionicae] errichtet werden, wird ihre Mittelstellung berücksichtigt sein, weil sich die diesen Tempeln eigentümliche Einrichtung von der Herbeheit des dorischen Stils [more dorico] (einerseits) und Zierlichkeit des korinthischen Stils (andererseits) fernhält."¹⁵³

Vitruv hielt die architektonischen »genera«, über ihre Entstehung mutmaßend, sowohl für (in heutigen Begriffen würde man sagen) »Landschaftsstile« als auch für »Zeitstile«.¹⁵⁴ - Anders als der deutsche Übersetzer¹⁵⁵ seiner »Zehn Bücher« hat Vitruv selbst jedoch den Begriff »Stil« (stilus) für die Unterscheidung seiner Tempeltypen nicht verwendet, sondern statt dessen die von mir in [] angeführten Bezeichnungen. In Anbetracht der Bedeutung, die der Stilbegriff im Verlauf des Zeitraums, den meine Untersuchungen behandeln, gewinnen wird, ist es wichtig, die Geschichte dieses Begriffs von nun an im Auge zu behalten. - Vitruvs Unterscheidung der drei »genera« der Tempeltypen wurde von Alberti, zusammen mit wesentlichen anderen Komponenten der vitruvianischen Architekturtheorie, übernommen.¹⁵⁶ Alberti erklärte das Zustandekommen der drei »genera«, von denen jedes auf seine spezifische Weise das Ebenmaß erreiche und verkörpere, als Resultat der Anwendung der Naturgesetze durch "unsere Vorfahren", womit er selbstverständlich ausschließlich unsere antiken und hauptsächlich die römischen Vorfahren meinte,¹⁵⁷ auf die Architektur:

"Da unsere Vorfahren von der Natur selbst erfahren hatten, daß alles das so sei, was ich bisher [über das Ebenmaß] gesagt habe, und auch nicht zweifelten, daß sie, wenn sie dies vernachlässigten, nichts erreichen würden, was dem Bauwerke zu Lob und Zier gereicht, so erklärten sie nicht mit Unrecht, daß ihnen die Natur als beste Künstlerin in der Formgebung stets vorbildlich sein werde. Deshalb sammelten sie die Gesetze, welche jene bei der Erzeugung der Dinge anwendete, soweit es menschlicher Fleiß vermochte, und übertrugen sie auf ihre Bauweise. Indem sie nun nachforschten, wie die Natur bei der Bildung des ganzen Körpers sowohl als seiner einzelnen Teile vorzugehen pflegt, erkannten sie aus dem Ursprung der Dinge, daß die Körper nicht immer ein gleiches Verhältnis hätten. Daher kommt es, daß manche der Körper schlanker, manche dicker, manche mittelstark hervorgebracht werden, und daß sich für den Beschauer Gebäude von

¹⁵¹ Im Anhang seines »zweiten Buches über die Perspektive«, 1545. Serlio 1964, Buch 2, fol. 45-47. Serlio 1608, Buch II, Kap. III, fol. XXVIr, v; fol. XXVIIr.

¹⁵² Zur Theaterdekoration siehe Tintelnot 1939, ab S. 16; zur Landschaftsmalerei siehe Gombrich 1985a.

¹⁵³ Vitruv 1991, (Buch I, II, 5) S. 39-41.

¹⁵⁴ Vitruv 1991, (Buch IV, I) S. 169-175.

¹⁵⁵ Die erste Ausgabe der hier zitierten Übersetzung von Curt Fensterbusch [Vitruv 1991] erschien im Jahr 1964.

¹⁵⁶ Alberti behandelt die vitruvianischen »genera« in Buch VII, Kap. 6 (Alberti 1975, S. 360-378).

¹⁵⁷ Für Alberti hatte die Kunst ihre "Blüte" nicht in Griechenland, sondern erst in Italien erlebt. Siehe etwa Alberti 1975 [1450/52], Buch VI, Kap. 3.

Gebäude, wie ich es in den vorhergehenden Büchern durchgeführt habe, je nach Bestimmung und Aufgabe, sehr stark unterscheidet. Deshalb mußte man Abwechslung schaffen. Nach dem Vorbilde der Natur erfanden sie selbst daher die Gestaltungen zur Ausschmückung der Gebäude und gaben ihnen Namen, welche sie von denen herleiteten, die an der einen oder der anderen derselben Gefallen fanden. Eine hievon war voller, zu Arbeit und Dauerhaftigkeit geeigneter: die nannten sie Dorisch. Die zweite war anmutig und heiter: die nannten sie Korinthisch. Die mittlere aber, die gleichsam aus beiden zusammengesetzt war, nannten sie Ionisch. Und so ersannen sie derartiges in bezug auf den ganzen Körper."¹⁵⁸

Neben den drei »genera« hatte Vitruv noch ein viertes architektonisches Muster angeführt, das er als "tuscanae dispositiones" (toskanische Anordnung) bezeichnete.¹⁵⁹ Auch Alberti erwähnte in seinem ersten Buch »Über die Architektur« eine "tuscanica partitio" (toskanische Einteilung),¹⁶⁰ meinte damit jedoch wohl nicht die später sogenannte »toskanische Ordnung«, sondern ein Muster, das er an anderer Stelle als "capitulum italicum" ("italisches Kapitäl") vorstellte,¹⁶¹ welches der später sogenannten »kompositen Ordnung« entsprach.¹⁶² Vitruvs drei »genera« dorisch, ionisch, korinthisch, Vitruvs "tuscanae dispositiones" und Albertis "capitulum italicum" wurden im 16. Jahrhundert von Sebastiano Serlio in seinem Traktat über »Allgemeine Regeln der Architektur über die fünf Arten der Gebäude« (Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gliedifici, 1537)¹⁶³ zu den heute als »klassisch« aufgefaßten fünf Säulenordnungen zusammengefaßt [Abb. 2].¹⁶⁴

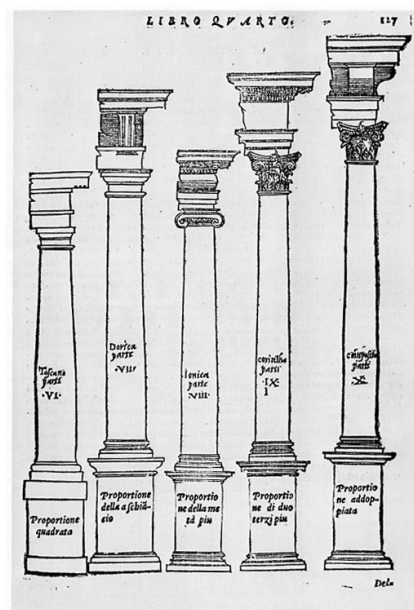


Abb. 2 Sebastiano Serlio: Die fünf Säulenordnungen. Aus Serlios »Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gliedifici«. 1537. [Serlio 1608, Buch IV, Fol. IIIr]

¹⁵⁸ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 5) S. 492-493.

¹⁵⁹ Vitruv 1991, (Buch IV, Kap. 6) S. 194.

¹⁶⁰ Alberti 1966, (Buch I, Kap. 9) Bd. 1, S. 69. Theuer [Alberti 1975], S. 50 übersetzte in "toskanische Ordnung".

¹⁶¹ Alberti 1966, (Buch VII, Kap. 6) Bd. 2, S. 565. Beschreibung des "italischen Kapitäl" in Alberti 1975 [1450/52] auf S. 361-362.

¹⁶² Diese Deutung nach Kruft 1991, S. 52 und S. 530, Anm. 49.

¹⁶³ Die »Regole generali« wurden (als Buch IV) als erste der von Serlio auf fünf Bücher geplanten und später auf sieben Bücher erweiterten Schriften über die Architektur veröffentlicht. Zur Publikationsgeschichte siehe Kruft 1991, S. 80-82. Ich zitiere im folgenden aus der wichtigsten deutschsprachigen Übersetzung, Basel 1608, welche die ersten fünf in unregelmäßigen Abständen und in unregelmäßiger Reihenfolge veröffentlichten Bücher zusammenfaßt.

¹⁶⁴ Bis heute grundlegend für die Theorie und den "Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. - 18. Jahrhunderts" ist das Buch von Erik Forssman [1961].

Serlio beschrieb die toskanische Ordnung und ihr »aptum« folgendermaßen: "Die Thuscana wird starck, grob vnd bewrisch gemacht, daher sie auch an starcke Gebew gehört, als grosse Thor vnd Porten der Stätte, an Castell, Schlösser, Vestungen, Zeugheuser, Gefängnuß Thürne, Meerhafen vnd alle gebew, so zu Kriegs Munitionen gehören."¹⁶⁵ Die komposite Ordnung erklärte er als eine Ordnung, "welche auß den vorgemeldten vieren vermischet und Künstlich zusammen gesetzt ist, (daher sie Composita genennet wird)".¹⁶⁶ - Im Titel seines Traktats bezeichnete Serlio das, was hier (und auch sonst in der Fachliteratur) als »Säulenordnung« bezeichnet wurde, als »maniera«. Im Text wird diese Bezeichnung jedoch nicht durchgehalten, Serlio verwendet als Begriffsäquivalente neben »maniera« auch die Begriffe "ordine" und "opera".¹⁶⁷ Viele andere Autoren taten es ihm gleich und benutzten diese Begriffe synonym zur Unterscheidung der Gattungen (genera), »Ordnungen« (ordini) oder, um jene Bedeutung und Übersetzung von »maniera« anzuführen, auf welche sich die Kunstgeschichte und die Literaturwissenschaft als ursprüngliche geeinigt haben: »Stile« (maniere).¹⁶⁸ Mit »maniera« konnte eine gesamte Stiltradition, im Sinne etwa von »Zeitstil« oder »Landschaftsstil« gemeint sein. »Maniera« konnte aber auch das einen Künstler auszeichnende, zur Produktion eines gelungenen Kunstwerks eingesetzte Wissen und Können, seine generelle künstlerische Befähigung ("heute: »know how«") bedeuten und schließlich auch die ein bestimmtes Künstlerindividuum kennzeichnende Befähigung oder »Handschrift« im Sinne von »Individualstil«.¹⁶⁹

Während Alberti das »Vermischen« der Säulenordnungen für einen der schlimmsten Fehler hielt, die ein Architekt begehen konnte,¹⁷⁰ relativierte Serlio Albertis rigorose Ablehnung des "Vermischens" der »genera« und gestand dem Architekten nicht nur das »Komponieren« der vier Ordnungen zu einer (festgelegten) kompositen, sondern darüber hinaus auch das freie "Vermischen" nach "eygen gutduncken" zu, sofern dabei die übergeordneten Prinzipien der Angemessenheit, der Proportion, der Symmetrie und der Ordnung gewahrt blieben. Serlio schrieb, er wolle "zeigen vnd erklären",

"wie die Ordnungen vndereinander zu vermischen, vnd die Thuscana vnder die Dorica oder Ionica, oder auch vunder die Corinthia zu brauchen seye, welches doch, die warheit zu sagen, vil mehr geschicht durch mißbrauch vnd vberflüssigkeit der Kunst, dann daß es recht vnd der wahren Bawkunst angehörig seye. Dann ein verständiger vnd Kunstreicher Architectus vnd Werckmeister sol allzeit nach gebürlicher, rechter angehöriger Maaß, Symmetrey vnd Ordnung in einem jeden Werck Procedieren vnd fortfahren, sonderlichen in gemeinen grossen vnd Köstlichen gebewen, an welchen sehr löblich ist, daß die rechte Symmetria durchauß gehalten werde."¹⁷¹

"Wiewol Vitruvius in seinen Büchern nur von viererley art der Säulen, nemlich von der Dorica, Ionica, Corinthia vnd Thuscana, vnd ihren zierungen gelehret, so hab ich doch allhie auch die Fünffte hinzusetzen wollen, welche auß den vorgemeldten vieren vermischet und Künstlich zusammen gesetzt ist, (daher sie Composita genennet wird), weil ich sehe, daß die Alten Römer sich diser sehr vil gebraucht haben. Es gebürt in der warheit einem verständigen vnd klugen Werckmeister, daß er nach dem es von nöten, vnd das Werck vnd ohrt es erfordert, sein arbeit zieren, verändern vnd auß den vorigen schlechten ein Kunstreich zusammen

¹⁶⁵ Serlio 1608, fol. Iir.

¹⁶⁶ Serlio 1608, fol. LVIIIv.

¹⁶⁷ Serlio 1537, fol. Vr: "l'opera Thoscana"; "maniera Corinthia". Serlio 1537, Kapitelüberschriften: "De l'opera Thoscana et de i suoi ornamenti" [fol. VIv], "De l'ordine Dorico" [fol. XIXr], "De l'ordine Ionico, et de i suoi ornamenti" [fol. XXXVIr], "Di L'ordine Corinthio, et de giornamenti suoi" [fol. XLVIIv], "De l'opera Composita" [fol. LXIv].

¹⁶⁸ Pochat 1986, S. 266-267 (mit Lit. auch zum »Manierismus«-Begriff); Link-Heer 1986.

¹⁶⁹ Link-Heer 1986, S. 96-98 (Zitat auf S. 96), Pochat 1986, S. 266.

¹⁷⁰ "Gänzlich wird man es vermeiden, die Stilarten zu verdrehen. Dies würde geschehen, wenn mit Korinthischem Dorisches, wie ich gesagt habe, oder mit Dorischem Jonisches u. dgl. vermischt würde." Alberti 1975 [1450/52], (Buch IX, Kap. 8) S. 513.

¹⁷¹ Serlio 1608, fol. Iir - fol. IIv.

gesetzts vnd vermengtes Werck anordnen könne. Möchte sich also vilfältig zutragen, daß er in solchem fahl bey dem Vitruvio kein raht finden, sonder genötiget seyn wurde, sein eygen gutduncken vnd raht an die hand zunehmen vnd zuzufolgen."¹⁷²

Trotz dieser Relativierung etablierte Serlio mit seinen fünf Säulenordnungen, indem er die Säulenhöhe der jeweiligen Ordnung konsequent als ganzzahliges Vielfaches ihres unteren Säulendurchmessers festlegte, einen "starken Säulenkann, den weder die Antike noch das Quattrocento kannten" und eine "Tradition, die sich in den zahllosen Säulenbüchern - vor allem des Nordens - im 16. Jahrhundert niederschlägt: eine Reduzierung der Architekturtheorie auf die Lehre von den Säulenordnungen und Anweisungen für ihre Anwendung."¹⁷³ Spätestens mit Serlios Kanonisierung wurden die Säulenordnungen, die allen weiteren architektonischen Dispositionen eines Bauwerks zugrunde gelegt wurden, zum Inbegriff von »Regel und Ordnung«.

Im wahrsten Sinne des Wortes maßgebend für die Entwicklung nicht nur der Architekturtheorie, sondern auch der allgemeinen Kunsttheorie seit Alberti wurde Vitruvs Proportionslehre oder genauer gesagt seine auf Proportion (als dem "reinen Zahlenverhältnis") beruhende »Symmetrienlehre«,¹⁷⁴ deren fundamentale Bedeutung bereits im obigen Zitat Serlios zum Ausdruck gekommen ist. Vitruv faßte sie im ersten Kapitel des dritten Buches »Über die Architektur« zusammen:

"Die Formgebung der Tempel beruht auf Symmetrie, an deren Gesetze sich die Architekten peinlichst genau halten müssen. Diese aber wird von der Proportion erzeugt, die die Griechen Analogia nennen. Proportion liegt vor, wenn den Gliedern am ganzen Bau und dem Gesamtbau ein berechneter Teil (modulus) als gemeinsames Grundmaß zugrunde gelegt ist. Aus ihr ergibt sich das System der Symmetrien. Denn kein Tempel kann ohne Symmetrie und Proportion eine vernünftige Formgebung haben, wenn seine Glieder nicht in einem bestimmten Verhältnis zu einander stehen, wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen."¹⁷⁵

Vitruvs »symmetría« - "der sich aus den Gliedern des Bauwerks selbst ergebende Einklang und die auf einem berechneten Teil (modulus) beruhende Wechselbeziehung der einzelnen Teile für sich gesondert zur Gestalt des Bauwerks als Ganzem"¹⁷⁶ - war also die Vorläuferin von Albertis »concinntas«, und auch Albertis anthropometrische Begründung des Zusammenstimmens der einzelnen Komponenten (Glieder) eines Kunstwerkes (Körpers) zueinander und zum Ganzen geht zurück auf Vitruv, der seine Proportionslehre, nach dem Vorbild des griechischen Bildhauers Polyklet (5. Jh. v. Chr.), an der Gestalt des menschlichen Körpers entwickelt hatte.¹⁷⁷ In den seit Alberti entwickelten Proportionslehren, die gleichermaßen auf die Architektur wie auf die künstlerische Darstellung beziehungsweise Gestaltung anatomisch ideal proportionierter Menschen bezogen wurden, kamen sowohl unterschiedliche Maßeinheiten (moduli), wie Finger, Hand, Elle, Fuß, Kopf, als auch höchst unterschiedliche Zahlenverhältnisse zur Anwendung, so daß ein wirklich einheitlicher Kanon letztendlich nicht zustande kam.¹⁷⁸ Was zählte, war allein das Durchhalten des einmal gewählten Systems, welches in jedem Fall ein Zusammenstimmen garantierte.

Wie weit Alberti dieses Zusammenstimmen faßte, läßt sich auch aus der folgenden Passage "über die Composition" aus seinem Traktat »Über die Malerei« entnehmen, in welcher die wichtigsten der bisher vorgestellten Kontexte des Zusammenstimmens aus der Rhetorik und der Pro-

¹⁷² Serlio 1608, fol. LVIIIv.

¹⁷³ Krufft 1991, S. 82.

¹⁷⁴ Krufft 1991, S. 26.

¹⁷⁵ Vitruv 1991 (Buch III, I, 1), S. 137.

¹⁷⁶ Vitruv 1991 (Buch I, II, 4), S. 39.

¹⁷⁷ Krufft 1991, S. 28-29 (Lit. zum verlorenen Kanon des Polyklet in Anm. 31).

¹⁷⁸ Jäger 1991, S. 62-65.

portions- beziehungsweise Symmetrienlehre noch einmal resümiert werden und mit Albertis Aussagen über die künstlerische Darstellung des Lebendigen auch der noch vorzustellende Kontext der (Gemüts-) Bewegungen angeschnitten wird:

"Auf eine Sache mache ich besonders aufmerksam; um richtig die Massverhältnisse eines Lebewesens zu bestimmen, nehme man irgend ein Glied desselben als gemeinsames Mass [»modulus«] an. Der Architekt Vitruv mass die Grösse des Menschen mit der Fussgrösse. Mir erscheint es würdiger, alle anderen Glieder mit dem Kopfe in Beziehung zu bringen, wengleich ich beobachtet habe, dass bei allen Menschen die Grösse des Fusses gleich ist mit dem Abstände vom Kinn bis zum Scheitel des Kopfes. Hat man so ein Glied als Norm festgelegt, so passe man dem jedes andere in der Weise an, dass alle einander durchaus in Rücksicht auf Länge und Breite entsprechen.

Hernach sehe man vor, dass jedes Glied seinem Zwecke und Auftrag nachkomme. Richtig ist es, wenn der Laufende nicht minder die Hände als die Füsse bewegt; aber ich möchte, dass ein Philosoph, während er disputirt, vielmehr Bescheidenheit als Fechterkunst zeige. Man lobt in Rom ein Bildwerk, welches die Fortschaffung des todten Meleager darstellt; das Gewicht drückt die Träger nieder, an dem Todten erscheint jedes Glied völlig todt; jedes Glied hängt herab, Hände, Finger, Kopf; jedes Glied fällt erschlafft nach abwärts; kurz Alles vereint sich, den Körper wirklich todt erscheinen zu lassen, was gewiss sehr schwierig ist und nur künstlerischer Meisterschaft gelingen wird. So beachte man also in jeder malerischen Darstellung, dass jedes Glied seiner Bestimmung nachkomme und auch noch im kleinsten Partikelchen seiner Schuldigkeit entspreche. Bei den Todten sei jedes Glied todt bis zu den Fingerspitzen hin, an den Lebenden zeige auch noch das kleinste Partikelchen Leben. Lebend nennt man einen Körper, wenn er aus eigener Kraft heraus eine gewisse Bewegung besitzt; todt, wenn die Glieder die Lebensfunctionen, d.i. Empfindung und Bewegung nicht mehr zu versehen vermögen. Will also der Maler in den Dingen Leben ausdrücken, so wird er jeden Theil derselben in Bewegung bilden, in jeder Bewegung aber mag er Schönheit [114] und Anmuth bewahren. Am anmuthigsten und lebendigsten sind jene Bewegungen, welche nach aufwärts gerichtet sind.

Ich sagte dann weiter in Bezug auf die Composition der Glieder, dass der Charakter (des bestimmten Darstellungs-Objectes) festgehalten werden müsse. Es wäre lächerlich, wenn man die Hände der Helena oder Iphigenie vertrocknet und rauh bildete, oder man dem Ganymed eine runzlige Stirne und die Schenkel eines Lastträgers gäbe, oder wenn Milo, kräftiger denn alle Sterblichen, magere und schmale Hüften zeigte. [...] Noch wünsche ich dann, dass die einzelnen Körpertheile auch in Bezug auf Farbe zusammenstimmen. Denn wahrlich, wenig passte es zu einem liebreizenden rosigen, weissen Gesichte, wenn die Brust und die anderen Glieder abstossend und schmutzfärbig wären. So hat man also bei Composition der Glieder das einzuhalten, was ich in Bezug auf Grösse, Bestimmung, Charakter und Farbe sagte."¹⁷⁹

Im unmittelbaren Anschluß an seine Ausführungen zur "Composition" konzentrierte Alberti seine Betrachtungen auf die Historienmalerei, von ihm "Geschichtsbild" genannt. Wie ein Drama oder eine Rede, so sollte das "Geschichtsbild" auf den Rezipienten einwirken und sein "Gemüth bewegen".¹⁸⁰ Sich auf die antike Dramentheorie und Rhetorik beziehend,¹⁸¹ erklärte Alberti ausführlich, wie der Künstler dieses bewerkstelligen könne und faßte seine Erklärungen wie folgt zusammen:

"Ein Geschichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemüthsbewegung zeigen werden. Denn in der Natur - in welcher nichts mehr als das Aehnliche sich anzieht - liegt es begründet, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen. Diese Gemüthsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen."

Als besonders gelungenes Beispiel für die Darstellung von "Gemüthsbewegungen, »Affectionen« genannt, wie Schmerz, Furcht, Freude, Sehnsucht und ähnliche", welche die Maler "mittelst der Körperbewegungen [...] ausdrücken wollen",¹⁸² führte er Giottos für St. Peter in Rom geschaffenes Mosaik der »Navicella« an, "welches ein Schiff darstellt, in welchem sich die elf Jünger befinden; sämmtliche sind von Furcht bewegt, da sie einen ihrer Genossen über das Wasser schrei-

¹⁷⁹ Alberti 1970, (Buch II) S. 112-114.

¹⁸⁰ Zur Affektenlehre in der Malerei des 15. Jahrhunderts siehe einfürend Baxandall 1987, S. 73-88.

¹⁸¹ Pochat 1986, S. 230 nennt die antiken Vorbilder, auf die Alberti sich bezogen haben mag.

¹⁸² Alberti 1970, (Buch II) S. 124.

ten sehen; bei jedem aber ist in Miene und Gebärde die Gemüthserregung in besonderer Weise ausgedrückt, so dass bei Jedem die Haltung und die Bewegungen verschieden sind."¹⁸³ In seinen Ausführungen über das (mit dem »genus grande« zu assoziierende) "Geschichtsbild" berührte Alberti auch besonders intensiv den letzten hier vorzustellenden Regelkontext, jenen, der sich mit den Phänomenen der Vielfalt, Vielgestaltigkeit oder Mannigfaltigkeit, der Verschiedenheit und Unterschiedlichkeit der Hervorbringungen der Natur auseinandersetzte, denen die Kunst in ihren Hervorbringungen Rechnung tragen sollte. In der Rhetorik waren diese Phänomene und ihre künstlerische Behandlung unter den Begriffen der »copia« und der »varietas« (ital. *varietà*) zusammengefaßt.¹⁸⁴ »Copia« bedeutete Alberti soviel wie schiere Fülle, Reichtum, Überfluß und galt ihm als ungeordnet und ungerichtet, maßlos und letztlich verwirrend. »Varietà« hingegen bedeutete ihm eine durch Zusammenstimmen geregelte und geordnete, maßvolle und angemessene Vielfalt und Mannigfaltigkeit. »Copia« sollte durch »varietà« gebändigt werden.¹⁸⁵

"Das was an dem Geschichtsbilde zuerst Vergnügen hervorruft, ist der Reichthum [*copia*] und die Mannigfaltigkeit [*varietà*] der Gestalten. Wie bei den Speisen und in der Musik Neuheit und Abwechslung umso mehr gefällt, als sie vom Alten und Gewohnten abweichen, so erfreut sich der Geist überhaupt an jeder Fülle [*copia*] und jedem Wechsel [*varietà*], und deshalb gefällt auch in der Malerei Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit. Jenem Bilde werde ich Fülle und Mannigfaltigkeit zusprechen, wo man in richtiger Postirung alte und junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Rinder, Gebäude, Ortschaften u. dgl. Dinge vermischt sieht. Und jede Reichhaltigkeit werde ich loben, wenn sie nur zum Gegenstand der Darstellung in Bezug steht, und sicherlich wird die Reichhaltigkeit des Malers sich viele Anerkennung erwerben, wenn der Beschauer im aufmerksamen Betrachten all der vorgeführten Dinge lange Zeit verweilt. Doch möchte ich, dass diese Reichhaltigkeit sich durch Mannigfaltigkeit auszeichne, dann auch massvoll sei und der würdevollen Haltung und Sittsamkeit nicht entrathe. Jene Maler tadle ich, die, um des Scheines der Reichhaltigkeit willen, kein Fleckchen des Bildes leer lassen: wodurch statt der »Composition« zügellose Verwirrung hervorgebracht wird und der Schein entsteht, dass es sich auf dem Bilde nicht um einen Hergang, sondern einen Tumult handle."¹⁸⁶

In der Architektur bestand für Alberti, wie wir bereits erfahren konnten, »varietas« in einer rigorosen Reduktion der Mannigfaltigkeit der Natur auf die drei verschiedenen "Gestaltungen zur Ausschmückung der Gebäude", die Vitruv als »genera« bezeichnet und charakterisiert hatte, und die in modifizierter Form - und später in Gestalt der von Serlio kanonisierten fünf Säulenordnungen - für sämtliche Bauaufgaben und Arten von Gebäuden verwendet werden sollten. Der wesentliche Grund für die "große Menge und Verschiedenheit der Gebäude", die im Lauf der Geschichte hervorgebracht worden seien und weiter hervorgebracht würden, lag für Alberti in der "Verschiedenheit der Menschen" selbst. Deren Verschiedenheit wiederum erklärte er durch die ständische Einteilung der menschlichen Gesellschaft, wobei er zurückging bis zu den Gesellschaftsmodellen des antiken Philosophen Plutarch.¹⁸⁷ Im »organischen« Weltbild und im sozialen Gefüge Albertis und seiner Zeit¹⁸⁸ waren Vielfalt und Verschiedenartigkeit immer einem Einheitsprinzip untergeordnet - wie unterschiedlich und mannigfaltig die einzelnen Erscheinungen der Welt in der Kunst auch sein mochten, sie mußten, wie die Glieder eines Körpers, zu einer Einheit zusammenstimmen. In dieses Prinzip ließ sich, wie im folgenden Kapitel vorgeführt werden soll, in den Augen Albertis, seiner Zeitgenossen und seiner Nachfolger die europäische Kunst aus der Zeit zwischen der Antike und der »Wiedergeburt« der Antike im Zeitalter Giotto nicht einfügen - sie erschien ihnen »different«.

¹⁸³ Alberti 1970, (Buch II) S. 122.

¹⁸⁴ Gosebruch 1957; Baxandall 1987, S. 162-165.

¹⁸⁵ Vgl. Baxandall 1987, S. 162-165.

¹⁸⁶ Alberti 1970, (Buch II) S. 116-118.

¹⁸⁷ Alberti 1975, (Buch IV, Kap. 1); Zitate auf S. 175.

¹⁸⁸ Burke 1985, S. 179-270.

II.2.

»Neue Alte« und »Barbaren«

Strategien zur Identifikation mit der Antike und zur Entfremdung der Gotik

"Leon Battista Alberti an Filippo di Ser Brunellesco.

Verwunderung und Betrübnis zugleich pflegte es in mir hervorzurufen, dass so viele treffliche und erlauchte Künste und Wissenschaften, die nach Zeugnis der Geschichte und der noch sichtbaren Werke bei den von der Natur so hochbegabten Alten in solcher Blüthe standen, gegenwärtig so selten geübt, ja fast gänzlich verloren gegangen sind. Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Rhetoren, Auguren und ähnliche edle und bewundernswürdige Genien trifft man heute nur sehr selten und (dann) nur wenig zu loben. - So dachte ich denn - und Viele bestätigen mich in diesem Gedanken - die Natur, die Meisterin aller Dinge, schon alt und müde geworden, bringe nun ebenso wenig mehr Giganten als grosse Geister hervor, wie sie dies in ihren (gleichsam) jugendlichen und ruhmreicheren Zeiten in bewundernswürdiger Fülle gethan.

Dann aber, als ich nach langer Verbannung, in der wir Alberti gealtert sind, in unser vor allen anderen ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrt war, erfuhr ich es, dass in Vielen, besonders aber in dir, o Filippo, und in dem uns so eng befreundeten Donato, dem Bildhauer, und in jenen andern Nencio und Luca und Masaccio ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist, und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sein mag, nachzusetzen ist. Nun aber sah ich stets, dass es nicht minder Sache unseres Fleisses und unserer Sorgfalt, als Gabe der Natur und der Zeiten sei, sich in irgend welchem Dinge den Ruhm der Tüchtigkeit zu erwerben. So bekenne ich dir denn, wenn es jenen Alten bei dem tatsächlichen Reichtum dessen, wovon sie lernen und was sie nachahmen konnten, minder schwer war zur Kenntniss jener höchsten Künste, deren Ausübung uns heute so mühsam wird, zu gelangen, so muss desshalb auch unser Ruhm grösser sein, wenn wir ohne Lehrer und ohne Vorbilder Künste und Wissenschaften, von welchen man früher nichts gesehen und nichts gehört, auffinden."¹⁸⁹

Gegenstand dieses Kapitels sind die Strategien zur Identifikation mit der Antike und zur Entfremdung der Gotik. Als mutmaßlicher Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Geschichtskonzeption, die zur Entfremdung des Mittelalters und zu seiner Ausgrenzung aus der Kontinuität der Geschichte führte, gilt der historischen und historiographischen Forschung Francesco Petrarca's Sammlung pseudohistorischer Biographien berühmter Männer (*De viris illustribus*, 1337/38 begonnen). Was Petrarca zunächst als Abhandlung über große Männer *aller* Zeiten und Länder geplant hatte, reduzierte er im Verlauf seiner Arbeit auf eine Darstellung überwiegend römischer »Helden« der Antike. Aus dem Selektionshorizont der Weltgeschichte seligierte Petrarca einzig die römische Antike. Die Zeit zwischen der Antike und seiner eigenen Gegenwart erschien ihm als "finstere Zwischenzeit" (»medium tempus«), als eine Zeit des Vergessens von Wissen und Können.¹⁹⁰ Für die Zukunft erhoffte und prophezeite er die Rückkehr der »lichten« Vergangenheit und damit die Wiedergeburt (»rinascimento, rinascita, renaissance«)¹⁹¹ ihres vermeintlich idealen Kulturzustands: "der Schlummer des Vergessens wird nicht ewig dauern. Wenn erst die Dunkelheit zerstreut ist, werden unsere Enkel im reinen Licht der Vergangenheit wandeln können."¹⁹²

Diese neue Geschichtskonzeption "der finsternen Zwischenzeit läßt nichts von der alten weltgeschichtlichen Einteilung bestehen. Es ist nicht die Weltgeschichte, welche eingeteilt wird, es wird kein Kontinuum in Perioden aufgeteilt, es wird nicht eine Chronik durch eine andere ersetzt", sondern statt einer auf Vollständigkeit und Kontinuität abzielenden Geschichtsbetrachtung, wie sie vor Petrarca in der christlichen »Historia universalis« gepflegt wurde, statt einer durchge-

¹⁸⁹ Alberti 1970, (Vorrede) S. 46-48.

¹⁹⁰ Panofsky 1984, S. 23-30; Günther 1984.

¹⁹¹ Zur Geschichte des Epochenbegriffs »Renaissance« siehe zuletzt Stierle 1987.

¹⁹² Aus Petrarca's Epos »Africa«, begonnen 1338: "Ad tibi fortassis, ni - quoad meus sperat et optat - / Est post me victura diu, meliora supersunt / Secula: non omnes veniet Lethus in annos / Iste sopor! Poterunt discussis forte tenebris / Ad purum priscumque iubar remeare nepotes." Petrarca: Africa, IX, Vers 435ff. Hier zitiert in der Übersetzung von Panofsky 1984, S. 25.

henden "Zeit von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht gibt es nun Zeiten und Unzeiten, leuchtende Perioden des Ruhms und Zwischenzeiten, die dem Vergessen anheimfallen."¹⁹³ Wie Petrarca, so ignorierten in seiner Nachfolge auch die Philologen das Mittelalter, widmeten sich nahezu ausschließlich der Erforschung der Antike und erschufen "dabei die klassische Antike der Philologen, ein ideales Konstrukt aus Anhaltspunkten der gewesenen Wirklichkeit, ein Corpus aus überlieferten Texten, das mit Eigenschaften heiliger Schriften versehen wird. Antiquitas wird zu etwas, das es im Altertum nicht gewesen ist, »sacrosancta vetustas«, heiliges Alter, »tota antiquitas«, Gesamtbegriff des Alten und der Klassizität."¹⁹⁴ Entsprechend verfahren die Künstler und Kunsttheoretiker und auch jene Gelehrten, die sich nicht nur mit den literarischen, sondern auch mit anderen Kulturgütern der Vergangenheit beschäftigten, die Antiquare.

Wie bereits im obigen Zitat Albertis in seinen historiographischen Metaphern der "Blüte" und der "jugendlichen Zeiten" anklingt, und wie im folgenden noch deutlicher werden wird, ist diese selektive Geschichtskonzeption eingebettet in die schon in der Antike nachzuweisende und in der Renaissance wiederbelebte Vorstellung, die Geschichte verlaufe nicht linear auf einem geraden Zeitstrahl, sondern sie verlaufe, wie eine Wellenlinie, zwischen Höhepunkten und Tiefpunkten, in einem ständigen Auf und Ab beziehungsweise sie verlaufe sich wiederholend im Kreis (»Rad der Geschichte«), entsprechend dem organischen Ablauf von Entstehen, Wachsen, Vergehen und Neuentstehen (»Wiedergeburt«).¹⁹⁵ Mit dieser als »Zyklentheorie« bezeichneten Vorstellung ist die Annahme von einer sich immer gleich bleibenden Natur verknüpft, die eine sich immer gleich bleibende Natur des Menschen einschließt und damit zugleich die Möglichkeit seiner fortschreitenden Entwicklung zum Besseren (»Fortschritt«) ausschließt. Abhängig von der jeweiligen - stets ideologisch begründeten - Einordnung der eigenen Gegenwart im Zyklus läßt die Zyklentheorie sowohl optimistische (Aufstieg) bis höchst optimistische (»Blüte«, »goldenes Zeitalter«) als auch zutiefst pessimistische (Niedergang, Verfall = »Korruptionshypothese«¹⁹⁶) Zukunftserwartungen zu. Damit eignet ihr "eine Dialektik, die [sie] von rein linearen Geschichtstheorien unterscheidet und deshalb manchem Historiker noch heute attraktiv erscheint. Besonders geeignet ist die Zyklentheorie als Rahmen für Geschichtsauffassungen, die das eigene Zukunftsideal aus der Bewunderung einer früheren Epoche ableiten, in der sie ihre »retrospektive« Utopie ansiedeln."¹⁹⁷

Petrarcas retrospektive Utopie und die der auf ihn folgenden Generationen war die römische Antike, genauer gesagt ein von ihnen auf der Basis ihres »Verstehens« antiker Texte gezeichnetes Bild von der Antike, welches die historische Forschung schon seit geraumer Zeit als selektive Konstruktion, als "Konstrukt aus Anhaltspunkten der gewesenen Wirklichkeit" erkannt hat. Um diese Utopie verwirklichen, das heißt die eigene Gegenwart und Zukunft unmittelbar aus der Antike herleiten oder mit dieser verknüpfen zu können, mußten mehr als tausend Jahre "tiefgehender Entfremdung von der Antike"¹⁹⁸ und ihren kulturellen Leistungen überbrückt werden. Zwei Strategien zur Überbrückung dieser Kluft und zur Rekonstruktion der Antike oder, richtiger gesagt, zur kulturellen Identitätskonstruktion der eigenen Gegenwart und Zukunft als einer »neuen Antike« sollen hier näher betrachtet werden: zum einen das intensive Antikenstudium, welches helfen konnte, das vergessene frühere Wissen und Können wiederzufinden und in die eigene Gegenwart zu assimilieren, und zum anderen, und mit dieser will ich beginnen, die willkürliche Ausgrenzung

¹⁹³ Günther 1984, Sp. 785.

¹⁹⁴ Günther 1984, Sp. 785.

¹⁹⁵ Diese vereinfachte Definition mag als Grundlage der weiteren Erörterung ausreichen. Zur weitergehenden Information über die Vielfalt historischer Zyklentheorien und ihre Metaphorik siehe Schlobachs [1980] Zusammenstellung in seiner Einleitung, S. 8-17.

¹⁹⁶ Zur »Korruptionshypothese« siehe Schlobachs Abschnitte 2.2 und 5.1.

¹⁹⁷ Schlobach 1980, S. 13-14.

¹⁹⁸ Panofsky 1984, S. 57.

und Verdrängung, die willkürliche Entfremdung der unliebsam gewordenen, trennenden Zwischenzeit, die helfen konnte, die Utopie bereits als »gebaute« Wirklichkeit erscheinen zu lassen, noch bevor man überhaupt ihre vollständigen »Baupläne« kannte und studiert hatte.

In der Anwendung der neuen Geschichtskonzeption bei der Bedenkung der bildenden Künste bezeichnete Petrarca Schüler Giovanni Boccaccio den Maler Giotto, wie wir im vorigen Kapitel erfahren konnten, als den ersten, der durch seine Beherrschung der »imitatio naturae« "der Kunst ihren alten Glanz wiedergab, der jahrhundertlang durch die Irrtümer einiger Menschen [...] begraben gewesen war." In Boccaccios Lob Giottos wird ein Phänomen offenbar, das auch in Albertis oben zitierter Widmung an den Architekten Filippo Brunelleschi (1374-1446) erscheint und als identitätskonstruktiver Topos bis weit ins 16. Jahrhundert hinein immer wieder konstatiert werden kann. Durch den willkürlichen »Zeitschnitt« (griech. »epoché«) in die historische Kontinuität und durch die willkürliche Ausgrenzung der Zwischenzeit ist Giotto - plötzlich - zu einem Künstler geworden, der keine unmittelbaren Vorbilder und Lehrer gehabt haben konnte. Giottos Vorgänger Cimabue wurde von Boccaccio verschwiegen oder, wie Erwin Panofsky drastischer formulierte, "ausgelöscht".¹⁹⁹ Andere wiederum, wie um 1400 der Dichter Filippo Villani, setzten den Maler Cimabue (um 1240-?1302) an die Stelle Giottos und bezeichneten ihn als den ersten, der die "seit langem dem Verfall preisgegebene Kunst", die "sich in kindischer Weise von der Naturähnlichkeit abgewandt" hatte, "wieder zur Naturtreue zurückgeführt" und auf diese Weise die "Voraussetzungen für eine Wiedergeburt der Kunst" geschaffen hätte.²⁰⁰ Sie attestierten damit Cimabue die gleiche künstlerische Originalität, die in ihren Augen sowohl auf dem Fehlen unmittelbarer künstlerischer (antiker) Vorbilder und Beispiele als auch auf dem Verdienst beruhte, als erster die antiken Prinzipien der Naturnachahmung wiederentdeckt zu haben.

Für die Maler dieser Zeit waren diese Prinzipien tatsächlich weniger aus der unmittelbaren Anschauung erhaltener antiker Gemälde als mittelbar aus der überlieferten antiken Literatur zu erfahren, vor allem aus der »Naturgeschichte« (Naturalis historiae) Plinius' des Älteren (23-79), die in den Büchern 34-36 Leben und Werk der berühmtesten griechischen und hellenistischen Künstler behandelte und darüber hinaus auch wesentliches Wissen zur Theorie und Praxis der Künste dieser Zeiten vermittelte. Antike Plastik und Architektur hingegen waren, wenn auch nicht in großer, so jedoch in hinreichender Zahl vorhanden und relativ zugänglich, so daß sie tatsächlich autopsisch wahrgenommen und mit den überlieferten Texten zur wechselseitigen Erhellung in Beziehung gesetzt werden konnten, worüber Alberti im Buch VI »Über die Architektur« Auskunft gab:

"Es gab nicht ein halbwegs bekanntes Werk der Antike, wo immer, das ich nicht untersucht hätte, um etwas davon zu lernen. Also unterließ ich es nirgends, alles zu durchwühlen, anzusehen, auszumessen, in zeichnerischen Aufnahmen zu sammeln, um alles, was man Geist- und Kunstvolles geleistet hatte, von Grund auf zu erfassen und kennen zu lernen."²⁰¹

¹⁹⁹ Panofsky 1984, S. 28.

²⁰⁰ "[Cimabue], antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscicia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudinem quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocare. Constat siquidem ante hunc Graecam Latinamque picturam per multa secula sub crasse <im>peritie ministerio iacuisse, ut plane ostendunt figure et ymagines, que in tabulis atque parietibus cernuntur sanctorum ecclesias adornare. Post hunc strac<e>ta iam in novibus <nouis?> via Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit." Villani 1896, S. 370.

²⁰¹ Alberti 1975, (Buch VI, Kap. 1), S. 289-290.

Albertis obige Ausführungen bezeichnen weitestgehend den Kontext des antiquarischen Antikenstudiums und die damit verbundene Problematik des »Verstehens« antiker Kunst auf der Basis des »Verstehens« antiker Kunstliteratur, mit der ich mich erst im nächsten Kapitel ausführlich befassen will. Was darüber hinaus aber an Albertis langen und breiten Ausführungen über die antike Baukunst auffällt, und zwar nicht nur an den bisher zitierten, sondern durch sein gesamtes kunsttheoretisches Werk hindurch, ist das nahezu vollständige Fehlen jeglicher Auseinandersetzung mit der (Bau-) Kunst des Mittelalters. Bis auf verschwindend wenige, indirekte Erwähnungen, wie etwa in seiner Klage über "die Zeit von jetzt ab bis vor zweihundert Jahren [...], in der allgemein die Turmbau-Krankheit herrschte",²⁰² ignorierte Alberti die Architektur des Mittelalters und unterstützte damit die Topoi der »Unzeit« und der künstlerischen Vorbildlosigkeit. Der Bildhauer und Architekt Antonio Averlino hingegen, der sich »Filarete« (griech. »Freund der Tugend«) nannte, setzte sich selbst und die nun propagierte »neu-antike« Baukunst seiner Gegenwart noch in Beziehung zur »Zwischenzeit«, deren Bauten und Bauweise er, für uns heute irritierend, als "modern" (im Gegensatz zu »alt« = »antik«) bezeichnete.²⁰³ Anders als der Florentiner Alberti hatte Filarete, der im Jahr 1451 als Architekt Francesco Sforzas nach Mailand ging, die gotische Bauart tatsächlich auch noch »live« erleben können, denn der gotische Mailänder Dom, von dem noch die Rede sein wird, war im Jahr vor Filaretos Ankunft mit der Fundamentierung des Langhauses erst in seine zweite Bauphase getreten. In seinem etwa zwischen 1461 und 1464 verfaßten »Traktat über die Baukunst« stellte Filarete die "moderne" gotische der neu-antiken Bauweise in einigen Passagen gegenüber²⁰⁴ und bekannte sich dazu, anfangs selbst in der "modernen" Weise gebaut zu haben, bevor er sich zur "alten" habe bekehren lassen:

"Auch mir pflegten einst diese modernen [gotischen Gebäude] zu gefallen, aber als ich die alten [antichi = antiken] zu schätzen begann, erregten die modernen meine Abneigung. Auch ich folgte anfangs noch, wenn ich etwas machte, dieser modernen Manier, weil auch mein Herr Vater noch diesen Modi folgte. [...] nachdem ich gehört hatte, daß man in Florenz in diesen alten Modi zu bauen pflegte, beschloß ich, einen von denen, die man mir genannt hatte, anzustellen; und als ich damit arbeitete, regte es mich derartig an, daß ich jetzt nicht das geringste Bauwerk errichten lassen würde, wenn nicht im alten Modus."²⁰⁵

Filarete erklärte auch, wie die "moderne" gotische Bauweise nach Italien gekommen wäre, nämlich durch die "Barbaren" von jenseits der Berge, durch die Deutschen und Franzosen, die das arme und verfallene Italien hatten unterjochen und auf Abwege führen können:

"Dieses geschah, weil die Wissenschaften in Italien daniederlagen, das heißt ihre Sprache und der Gebrauch des Lateinischen vergrößerten, und eine allgemeine Verrohung eintrat. Es sind noch keine fünfzig oder vielleicht sechzig Jahre her, daß die Geister wieder verfeinert und erweckt wurden. [...] Und so geschah es auch mit dieser Kunst [der Baukunst], wegen des Verfalls Italiens und wegen der Kriege dieser Barbaren, die das Land mehrmals aufteilten und unterjochten. Auf diese Weise kamen von jenseits der Berge viele Sitten und Gebräuche, und da man in Italien, weil man arm war, keine großen Bauwerke errichtete, konnte man sich darin nicht zu sehr üben. Und da die Menschen nicht geübt waren, verfeinerten sie ihre Kenntnisse nicht,

²⁰² Alberti 1975, (Buch VII, Kap. 5), S. 430.

²⁰³ Filarete 1896, Anmerkung 11 von Oettingens zu S. 267 auf S. 713: "Unter »moderner« Bauart versteht Filarete immer nur die gothische, und zwar wie sie in Italien, besonders im Mailändischen, geübt wurde; unter »antiker« diejenige, welche zu seiner Zeit als die eigentliche moderne von Brunellesco und Alberti eingeführt wurde."

²⁰⁴ Filarete 1896, Buch VIII, S. 266-267 (moderne Säulen); S. 273-276 (Kritik an den modernen Formen); Buch IX, S. 290-292 (Lob antiker Formen); Buch XIII, S. 394-398 (Gegenüberstellung antiker und moderner Brücken, darin moderne Brücken auch als schön bezeichnet).

²⁰⁵ "Ancora a me soleuano piacere questi moderni; ma poi, ch'io commenciai a gustare questi antichi, mi sono venuti in odio quelli moderni. Ancora io nel principio, se alcuna cosa faceuo, andauo pure a questa maniera moderna, perchè ancora il Signore, mio padre, seguaitaua pure questi modi. [...] et ancora udendo dire che a Firenze si husaua d'edificare a questi modi antichi, io determinai di auere uno di queglii, i quali fussino nominati. Sichè praticando con loro, m'anno suegliato in modo, che al presente io non farei fare una minima cosa, che non la facessi al modo anticho". Filarete 1896, (Buch XIII) S. 427.

und so ging das Wissen über die alte [antike] Baukunst verloren. Und so wendeten sich diejenigen, die in Italien irgendein Gebäude errichten lassen wollten an Goldschmiede und Maler. Und diese wurden zu Baumeistern, obwohl, auch wenn sie sich teilweise ähneln, ein großer Unterschied zwischen diesen Berufen besteht. Die Goldschmiede und Maler benutzten jene Modi, die sie beherrschten und die ihnen [selbst] gefielen, entsprechend ihren [eigenen] modernen Werken. Die Goldschmiede errichteten Gebäude, die in der Form Tabernakeln und Weihrauchgefäßen glichen, weil ihnen die entsprechenden Formen an diesen Werken schön erschienen. Und so passen jene auch eher zu Goldschmiedearbeiten als zu Gebäuden. Und diesen Brauch und Modus haben die Italiener, wie ich sagte, von jenseits der Berge, das heißt von den Deutschen und Franzosen, übernommen und deshalb sind auf Abwege geraten."²⁰⁶

Im Begriff des »Barbarischen« wird offenbar, daß die kulturelle Identitätskonstruktion der »neuen Antike« auch von einem Denken getragen war, daß wir heute im weitesten Sinne »ethnisch« oder »national« nennen würden. Nicht nur eine Epoche, sondern auch die Völker von jenseits der Berge, die Goten, die »Barbaren«, wurden bei der Konstruktion einer neuen Identität als different ausgegrenzt.²⁰⁷ Die »Barbaren« (griech.-lat. »Fremde«) - als welche die Griechen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr., die sich selbst »Hellenen« nannten, alle Nichtgriechen bezeichneten und so aus der Differenz zu den Nichtgriechen ihre eigene hellenische Identität gewinnen konnten²⁰⁸ - wurden nun zum Gegenbild für die neu-antike Identitätskonstruktion. Alles Nichtantike wurde ins Sammelbecken des »Barbarischen« geworfen. Die »Barbaren« waren es, die für die Zerstörung der antiken Werke verantwortlich gemacht wurden, und sie waren es, die verhindert hatten, daß das antike Wissen und Können, deren Träger sie getötet hatten, weiter gepflegt und tradiert werden konnte. Alles, was die »Barbaren« hervorgebracht hatten, war Zerstörung, Unordnung und Verwirrung, und die Gesamtheit dieser schlechten Hervorbringungen der »barbarischen« Kultur glaubte man im Modus der »barbarischen« gotischen Architektur, dem Modus der "Verwirrung und Unordnung" identifizieren zu können. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung läßt sich ein knappes Jahrhundert nach Filarete in der fulminanten Verdammung der gotischen Architektur durch Giorgio Vasari feststellen. Vasari behandelte sie in der Einleitung seiner »Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler«, die er erstmals im Jahr 1550 veröffentlichte, im Rahmen seines zyklentheoretisch fundierten Abrisses über die Entwicklung der Künste von ihrem »Niedergang« seit dem Ende der Antike bis zu ihrer »Wiedergeburt« im 14. Jahrhundert. Bereits im ersten der im folgenden zitierten Sätze wird offenbar, daß der Begriff »modern«, mit dem Filarete noch die gotische Bauart bezeichnet hatte, nun für die zeitgenössische neu-antike Architektur verwendet wurde. Als deren Protagonisten betrachtete Vasari den Architekten Filippo Brunelleschi, durch dessen "gelehrte Bemühungen" und "Eifer" die Architektur die "Maße und Verhältnisse der Alten wieder" gefunden hätte.²⁰⁹ Vasari schrieb, nachdem er die antiken Ordnungen vorgestellt hatte:

²⁰⁶ "Egli è stato per questo. Chè, come le lettere mancorono in Ytalia, cioè che s'ingrossorono nel dire e nel latino, è uenne una grossezza, che se non fusse da cinquanta o forse da sessanta anni in qua, che si sono asottigliati et isuegliati gl'ingegni. Egli era, come ò detto, una grossa [429] cosa; e così è stata questa arte; che per le ruine d'Italia, che sono state, e per le guerre di questi barbari, che più uolte l'anno disolata e sogiogata. Poi è accaduto, che pure oltramonti è uenuto molte usanze e loro riti; e perchè di questi grandi hedifitij non si faceuano, per cagione che Ytalia era pouera, gl'huomini ancora non si exercitauano troppo in simile cose. E non essendo gli huomini exercitati, non si assottigliuano di sapere, e così le scienze di queste cose si perdono. Et uenuto poi, quando per Ytalia s'è uoluto fare alcuno hedificio, sono ricorsi quegli, che hanno uoluto far fare, a orefici e dipintori, e questi muratori, i quali, benchè appartenga in parte al loro exercitio, pure è molta differentia, E che anno dato quegli modi, che anno saputo e che è paruto a loro, secondo i loro lauori moderni. Gli orefici fanno loro a quella somilitudine e forma de' tabernacoli e dè turibili da dare incenso; et a quella somilitudine e forma anno fatti i dificij perchè a quegli lauori paiono begli; et anche più si confanno ne' loro lauori, che non fanno ne' dificij. E questo huso e modo anno auuto, come ò detto, da' tramontani, cioè da Todeschi e da Francesi; e per queste cagioni si sono perdute." Filarete 1896, (Buch XIII) S. 428-429.

²⁰⁷ Zum Begriff des »Barbarischen« als Ausgrenzungsbegriff in der Kunstkritik siehe Waetzoldt 1915.

²⁰⁸ Koselleck 1979d, S. 218-229.

²⁰⁹ Vasari 1904-1927, S. XLII.

"Wir kommen zuletzt zu einer anderen Art von Werken [...], genannt die deutsche, die in Ornament und Proportion völlig anders ist als die antike und die moderne. Sie wird von den besten Architekten jetzt nicht angewand, sondern als monströs und barbarisch von ihnen gemieden, und es mangelt ihr alles, was man Ordnung nennen kann. Ja, sie sollte eher Verwirrung und Unordnung heißen. In ihren Bauwerken, die so zahlreich sind, daß sie die Welt anekeln, sind die Eingänge mit Säulen geschmückt, die dünn und gedreht wie eine Schraube sind und gar nicht die Kraft haben können, ein noch so leichtes Gewicht zu tragen. Auch bringen sie an sämtliche Fassaden und wo immer etwas zu schmücken ist, verdammenswert viele kleine Nischen an, eine über der anderen, mit endlosen Fialen, Spitzen und Blättern, so daß es - ganz abgesehen von dem unsicher wirkenden ganzen Aufbau - unmöglich erscheint, daß die Teile nicht jeden Augenblick herabstürzen. Ja, sie sehen eher so aus, als ob sie aus Papier wären, denn aus Stein und Marmor. In diesen Werken bringen sie endlose Vorsprünge und Durchbrüche und Auskragungen und Schnörkel an, die ihre Werke aus aller Proportion reißen; und oft erreichen sie, mit einem Ding über dem anderen, eine solche Höhe, daß die Spitze eines Tores bis ans Dach reicht. Diese Manier war die Erfindung der Goten, denn nachdem sie die alten [antiken] Bauwerke zerstört und die Architekten in den Kriegen getötet hatten, bauten die Übriggebliebenen die Bauwerke in diesem Stil [maniera]. Sie zerteilten einen Bogen in mehrere Spitzbögen und überzogen ganz Italien mit diesen Scheußlichkeiten, so daß man, um nicht weitere zu produzieren, ihren Stil [modo] völlig aufgegeben hat. Gott schütze jedes Land vor solchen Ideen und einem solchen Baustil [ordinio]! Sie sind derartig mißgestalt, verglichen mit der Schönheit unserer Bauwerke, daß sie es nicht wert sind, daß ich mehr über sie sage, und so laßt uns dazu übergehen, von den Gewölben zu sprechen."²¹⁰

Ähnlich wie Filarete, der in seiner Kritik an der gotischen Bauart die falschen, weil unangemessenen Beziehungen zwischen Material, Form und Funktion der Architektur thematisierte - die Modi der Goldschmiede und Maler von jenseits der Berge wären auf die Architektur übertragen worden und ließen die Bauten wie Weihrauchgefäße und Tabernakel aussehen -, kritisierte auch Vasari die gotischen Bauten wegen ihres mangelnden Zusammenstimmens: sie sähen "eher so aus, als ob sie aus Papier wären, denn aus Stein und Marmor." Als wesentliche Mängel - und umgekehrt als stilistische Erkennungsmerkmale - dieser "monströsen und barbarischen" Bauart erschienen ihm ihre "Verwirrung und Unordnung", besonders in Tektonik, Proportion und Schmuck.

Auch in der Behandlung der mittelalterlichen Plastik und Malerei fixierte Vasari den Verfall der Kunst nicht nur zeitlich, sondern auch »ethnisch«, nämlich auf die "Griechen", womit er in diesem Kontext allerdings nicht die Griechen der Antike, sondern die Byzantiner meinte. Erst mit der Aufgabe der byzantinischen Manier (maniera) habe in der Zeichnung (disegno) das "Wiederaufblühen" der Kunst begonnen, welches auch nach Vasari den Künstlern Cimabue und Giotto zu verdanken war. Die byzantinische Manier wurde von Vasari mit verhältnismäßig wenigen Worten (dis-) qualifiziert; die dabei angeschnittenen künstlerischen Regelkontexte wurden hier bereits im vorhergehenden Kapitel ausführlich vorgestellt.

"Ebensolches gilt auch von der *Skulptur*, welche in jenem ersten Zeitalter ihres Wiederaufblühens viel Gutes aufzuweisen hatte, nachdem einmal die plumpe griechische [=byzantinische] Manier überwunden war, die in ihrer rohen Art mehr im Steinbruch als in den Werkstätten von Künstlern zu Hause zu sein schien, und ihre Statuen so klobig und ungefüge bildete, ohne Gewandfalten und ohne irgendwelche Bewegung und Ausdruck, daß man sie kaum Statuen nennen kann; wogegen dann, als durch Giotto die Zeichnung neu belebt war, auch die Figuren in Marmor und Stein vielfach besser wurden. [...] Man sieht also, daß zu jener Zeit die Skulptur sich einigermaßen vervollkommnet hatte, eine etwas bessere Form ihren Figuren zu geben vermochte, mit schönerem Faltenwurf der Gewänder, einzelnen Köpfen von besserem Ausdruck, Bewegungen von geringerer Befangenheit, kurz, daß sie anfang, sich dem Guten zu nähern, freilich aber auch immer noch in zahlreichen Punkten mangelhaft war, weil ja zu jenen Zeiten die Zeichnung [disegno] noch wenig Vortrefflichkeit erlangt hatte, und man auch nicht gar viele gute Vorbilder vor Augen hatte, die man hätte nachahmen können. [...]

Wenn man aber bedenkt, daß sie, wie auch die Baumeister und Maler jener Zeit [des Wiederaufblühens], auf keine Vorgänger sich stützen konnten, sondern ihren Weg ganz allein suchen mußten, so erscheint dieser erste Anfang, wenn auch klein, so doch nicht geringen Lobes wert.

²¹⁰ Die »Introduzione alle 3 arti«, aus der dieses Zitat stammt, wurde in der Vasari-Ausgabe von Gottschewski und Gronau [Vasari 1904-1927] ausgelassen. Zitiert ist hier die Übersetzung Panofskys [Panofsky 1978a, S. 201-202; ital. Text auf S. 250-252, Anm. 26] nach der Vasari-Ausgabe von Karl Frey [Vasari 1911], S. 70-71.

Auch der *Malerei* war in jenen Zeiten kein wesentlich besseres Schicksal beschieden, wenn schon sie, dank dem religiösen Eifer der Menschen mehr gepflegt wurde, zahlreiche Künstler beschäftigte, und daher augenfälliger Fortschritte machte, als die anderen Künste. So sieht man, daß die griechische Manier, zunächst durch den Vorgang *Cimabues*, dann durch die Förderung, die *Giotto* brachte, bald ganz ausstarb und eine neue Manier an ihre Stelle treten ließ, die ich die Manier des *Giotto* nennen möchte, weil sie von ihm und seinen Schülern gefunden und bald allgemein geschätzt und nachgeahmt wurde. In ihr finden sich überwunden jene Umrißlinien, mit denen man ehemals die Gestalten rings umzog, die weit aufgerissenen Augen, die auf die Spitzen gestellten Füße, die zugespitzten Hände, die Schattenlosigkeit und andere grobe Mängel jener griechischen Maler, dafür eine gefällige Anmut in den Köpfen und ein weichgetöntes Kolorit. Und *Giotto* insbesondere gab seinen Gestalten bessere Stellungen, zeigte zum ersten Mal etwas von Lebendigkeit in den Köpfen, kam mit dem Gefalt seiner Gewänder der Natur näher als alle Früheren, und entdeckte auch schon etwas von der Perspektive und Verkürzung in den Figuren. Überdies machte er den Anfang zu einer Darstellung der Gemütsbewegungen, so daß man den Ausdruck der Furcht, der Hoffnung, des Zorns, der Liebe einigermaßen bei ihm erkennen kann, und die Weichheit seiner Malweise trat an Stelle der früheren harten und eckigen Manier. Wenn er dabei aber in den Augen noch nicht den schönen freien Blick ausdrücken konnte, den die Natur zeigt durch die Feinheit der Tränenmuskeln, und nicht die Weichheit der Haare und das Flaumige des Bartes, noch alle die Sehnen und Muskeln an den Händen und das Nackte nach dem Vorbild der Wirklichkeit, so entschuldigt ihn die Schwierigkeit der Kunst und daß er keine Maler kannte, die besser gewesen wären als er selbst.²¹¹

Angesichts der Verdammung der finsternen Zwischenzeit und insbesondere der »barbarischen« Architektur muß es auf den ersten Blick höchst erstaunlich anmuten, daß auch in Italien während der Renaissance weiterhin »barbarisch« gebaut werden konnte, wie bereits oben in meinen Bemerkungen zu Filarete und dem Mailänder Dom anklang. Aus bestimmten Gründen hat die gotische Bauweise die Epoche der Gotik, mit der erst die kunsthistorische Forschung seit dem 19. Jahrhundert sie identifizierte, »überlebt«, und zwar nicht nur nördlich der Alpen, wo ihre Ursprünge vermutet wurden und ihre Tradition bis weit ins 16. Jahrhundert hinein und bisweilen noch darüber hinaus verfolgt werden konnte. Für das Phänomen des »Überlebens« der Gotik während jener Zeit, als deren Epochenstil die Kunstgeschichte die Renaissance ausgemacht hat, hat sich der Begriff »Survival« eingebürgert.²¹²

Das »Survival« der Gotik hatte, wie viele Untersuchungen ergeben haben, verschiedene Gründe, wie etwa die ideologischen Beweggründe eines "programmatischen Gotisierens"²¹³ der Gegenreformation (»Jesuitengotik« und »Echtergotik«)²¹⁴ oder die bereits seit dem 16. Jahrhundert praktizierte Gleichsetzung von Gotischem mit "Kirchlichem".²¹⁵ Alle diese Prinzipien beruhen auf der generellen Identifikation eines Kunststils mit seinen kulturellen Kontexten, in diesem Fall speziell auf der Verknüpfung des Gotischen mit dem vermeintlich »einzig wahren« katholischen Glauben. Ein anderer Grund für das »Survival« der Gotik liegt darin, daß beim Bau kirchen- oder staatspolitisch hochbedeutender Kirchen, der sich nicht selten über mehrere Jahrhunderte hinziehen konnte, wie etwa beim allseits bekannten Beispiel des Kölner Doms, die ursprünglichen Baupläne fortgesetzt wurden, obwohl sie stilistisch längst überholt waren. Für kleinere, künstlerisch und ideologisch weniger anspruchsvolle Bauvorhaben, die in relativ kurzer Zeit fertiggestellt werden konnten, traf dieses nicht zu. An ihnen ist abzulesen, wie üblicherweise verfahren wurde: man ließ solide Bausubstanz stehen und baute funktional im neuen Stil um, ein oder an. "Der Durchschnittstyp einer deutschen Dorfkirche besteht aus einem romanischen Turm und einem barocken

²¹¹ Vasari 1904-1927, Bd. 1, S. XXXVII - XXXIX.

²¹² Dazu grundlegend: Wittkower 1974, Sutthoff 1990 sowie die Untersuchungen zur Gotik und Neugotik von Frankl 1960, Germann 1974 und Baur 1981, der auf S. 11 meint, daß die Gotik im Grunde bis ins 20. Jahrhundert überlebt habe.

²¹³ Götz 1970, S. 198.

²¹⁴ Götz 1970 gibt auf S. 198-199, Anm. 18-27 einige Literaturhinweise, die inzwischen durch die Arbeit von Sutthoff [Sutthoff 1990] überholt sind.

²¹⁵ Sutthoff 1990, S. 45-51.

Saalraum".²¹⁶ Ähnlich präsentieren sich die Profanbauten, wie etwa die "typische deutsche Höhenburg, deren Bergfried gewöhnlich aus dem 12. Jh., der Palas aus dem 13. Jh., die äußeren Ringmauern und Tortürme aus dem 14. Jh., die Geschützbastionen aus dem 15. und die Wirtschaftsbauten aus dem 16. Jh. stammen."²¹⁷

Es waren besonders die Bauuntersuchungen der seit dem 19. Jahrhundert staatlich institutionalisierten und gesetzlich verankerten Denkmalpflege,²¹⁸ die diese und andere Phänomene offenbar machen und in der simultanen Darstellung von Rekonstruktionszeichnungen aufeinanderfolgender Bauzustände, in einer zeitraffenden und schließlich vergleichzeitigenden historischen Betrachtung, zur Anschauung bringen konnten. Diese Simultandarstellungen machen deutlich, daß ein Mensch, wäre ihm die gleiche Lebensspanne vergönnt wie einem Bauwerk, dieses nur selten in einem Zustand gesehen haben würde, den die Kunstgeschichte nach der retrospektiven Konstruktion ihres Epochenstil-Paradigmas als einen »originalen«, als »stilistisch reinen« oder gar »stilistisch idealen« bezeichnen würde. Erst im 19. Jahrhundert (siehe hier Kap. VI), als das kunsthistorische Wissen so weit fortgeschritten und dokumentiert war, daß man sämtliche typischen Komponenten eines Epochenstils - wie der englische Architekt George Gilbert Scott im Jahr 1858 meinte, "besser als [die Hervorbringer dieser Stile] selbst"²¹⁹ - zu kennen glaubte, entstand ein Bedürfnis nach »stilistischer Reinheit«, aus dem heraus Architekturen und andere Kunstwerke purifiziert und repristiniert wurden, um sie wieder in den manchmal sehr kurzzeitigen »originalen« Zustand zu versetzen, in dem sie sich meist nur unmittelbar nach ihrer Fertigstellung befanden.

Beim Bau des Mailänder Domes, dessen Grundsteinlegung erst im Jahr 1386 erfolgte, also bereits auf der Schwelle zur Florentiner Renaissance, als nach Filaretos Zeitrechnung schon "die Geister wieder verfeinert und erweckt wurden", handelte es sich um eine regionalpolitische Form programmatischen Gotisierens. Die Lombardei hatte im Verlauf des 13. und 14. Jahrhunderts in der Entwicklung ihrer Baukunst den Anschluß an die anderen Regionen verpaßt, weil sie durch große politische Instabilitäten geschwächt war, die erst durch Gian Galeazzo Visconti, den ersten Herzog von Mailand, ein Ende fanden. Der durch die Visconti neugewonnene Status der Lombardei als der einer zweiten Großmacht neben Venedig sollte im ambitionierten Bau des Domes, der größer als St. Peter in Rom und die Kathedrale von Sevilla werden sollte, seinen Ausdruck finden. Um sich mit den anderen gotischen Repräsentationsbauten messen und diese für jedermann sichtbar übertreffen zu können, mußte auch der Mailänder Dom gotisch gebaut werden. Die Verwirklichung dieses Großprojektes stieß jedoch auf immense Schwierigkeiten, weil eben in den Wirren der vorausgegangenen Jahrhunderte eine nur »schütter« gotische Tradition an nur kleineren Bauten hatte gepflegt werden können, in welcher die für die Bewältigung solcher Großbauten erforderlichen Konstruktionstechnologien, insbesondere jene für die Berechnung der Statik, nicht erarbeitet und eingeübt worden waren. Das notwendige baumeisterliche Wissen und Können mußte, wie man sich erst nach der Grundsteinlegung schmerzlich eingestand, von dort importiert werden, wo es hervorgebracht und gepflegt worden war, nämlich von den »Barbaren« von jenseits der Berge, von denen man doch eigentlich gar nichts wissen wollte. Was damit heraufbeschworen wurde, war eine lange Tragikomödie weniger zum Thema stilistischer Verzögerung als zu jenem der identitätskonstruktiven Bedeutung und der Inkompatibilität nationaler beziehungsweise regionaler Bau-traditionen.

²¹⁶ Kiesow 1982, S. 4.

²¹⁷ Kiesow 1982, S. 3.

²¹⁸ Zur Geschichte der Denkmalpflege siehe Kiesow 1982 und Huse 1984.

²¹⁹ Vgl. Kap. VI.3, Anm. 149.

Der Franzose Nicolas de Bonaventure eröffnete 1389 eine lange Reihe aus der »Barbarei« herbeigerufener Gotik-Spezialisten, die sich bis in das Jahr 1401 in kurzen Abständen abwechselten und alle miteinander erfahren mußten, daß zwar ihr Sachverstand gefragt war, aber nahezu sämtliche ihrer Empfehlungen nicht nur nicht befolgt, sondern aufs schärfste und mit zum Teil haarsträubenden kontrafaktischen Begründungen zurückgewiesen wurden. Auf Bonaventure folgten, nach nur einem Jahr, die Deutschen Annas de Firimburg, 1391 Heinrich Parler (bis 1392) und 1394 Ulrich von Ensingen (für sechs Monate). Am längsten hat es als letzter einer dreiköpfigen französischen Delegation Jean Mignot ausgehalten, und besonders in seinen erbitterten Debatten mit den einheimischen Architekten wird deutlich, wie James Ackerman meint, der die Baugeschichte des Doms ausführlich analysiert hat, daß die Mailänder von "keinerlei vernünftiger Konzeption in den kausalen Beziehungen zwischen Plan, Schnitt und Aufriß" ihres Projektes "bewegt waren".²²⁰ Es müssen hier nicht die bautechnischen Probleme im Detail aufgeführt werden, es genügt, anhand weniger Argumente den von Ackerman gezogenen Schluß vorzustellen, daß der Mailänder Baustreit ein chauvinistischer Identitätenkonflikt war, hervorgebrochen aus der völligen Inkompatibilität der nationalen Bautraditionen, aus denen die Kontrahenten sich nicht befreien konnten und die es ihnen nicht erlaubten, Konzessionen an die Bedürfnisse des jeweils anderen zu machen, ohne dabei ihr Gesicht zu verlieren. Je vehementer der Streit wurde, um so mehr Starrsinn und beinahe vorsätzlich scheinende Ignoranz provozierte er: In der Auseinandersetzung um die nach Mignots Meinung unzureichende Dicke der Strebepfeiler behaupteten die Mailänder - und dieses spottet geradezu den Kernprinzipien der gotischen Statik -, daß Spitzbögen keinen Druck auf die Strebepfeiler ausüben würden²²¹ (Tatsächlich haben die Strebepfeiler eben gerade die Funktion, diesen Druck zu kompensieren.) und daß ihre italienischen Steine doppelt so stark wären wie die französischen und die Strebepfeiler deshalb nicht zu schwach sein könnten.²²² Im Streit um die Statik der vier an den Ecken des Vierungsturmes (»tiburium«) vorgesehenen Türme, die das Gewicht und den Druck des Vierungsturmes auffangen sollten, verstiegen sie sich gar zu der Behauptung, "was vertikal ist, kann nicht umfallen". In den Protokollen der Dombauwerkstatt wurde jene berühmt gewordene Passage mit dem Diktum "ars sine scientia nihil est" festgehalten, welches man in seinem Kontext etwa als "Kunst [Kunstfertigkeit = technisches Können] ohne Wissenschaft [von Statik] ist nichts" verstehen muß. Im Protokoll heißt es, Mignot ("Meister Johannes") habe gemeint:

"Was die Behauptungen angeht, die von gewissen unwissenden Leuten, sicher aus Leidenschaft, gemacht wurden, daß spitze Gewölbe stärker sind und weniger Druck ausüben als runde, und darüber hinaus andere Sachen betreffend, wurden Vorschläge gemacht, die mehr starrsinnig als begründet waren, und, was noch schlimmer ist, es wurde entgegnet, daß die Wissenschaft der Geometrie in diesen Sachen keinen Platz haben soll, weil Wissenschaft eine Sache ist und Kunst eine andere. Besagter Meister Johannes sagte, daß Kunst ohne Wissenschaft nichts ist [ars sine scientia nihil est] und daß, ob die Gewölbe nun spitz oder rund sind, sie nichts taugen, und daß, egal wie spitz sie sind, sie einen großen Druck ausüben und ein großes Gewicht haben."²²³

²²⁰ Ackerman 1949, S. 94.

²²¹ Ackerman 1949, S. 97.

²²² Ackerman 1949, S. 99.

²²³ "Item dicit quod quattuor turres sunt incoeptae pro sustinendo tiburium dictae ecclesiae et non adsunt piloni nec aliud fundamentum habiles pro sustinendo dictas turres, imo si ecclesia esset facta in toto illico cum dictis turribus infalibiler rueret, super iis vero quod certe per passiones factae sunt per aliquos ygnorantes allegantes quod voltae acutae sunt plus fortes et cum minori onere quam voltae retondae, et plus super aliis propositum est ad voluntatem quam per viam virtutis; et quod est deterius oppositum est quod scientia geometriae non debet in iis locum habere eo quia scientia est unum et ars est aliud. Dictus magister Johannes dicit quod ars sine scientia nihil est, et quod sive voltae sint acutae sive retondae non habendo fundamentum bonum nihil sunt, et nihilominus quamvis sint acutae habent maximum onus et pondus." Zit. und übersetzt nach Ackerman S. 109.

Um ihr Gesicht zu wahren, waren die italienischen Baumeister also letztendlich sogar bereit, jene wissenschaftliche Begründung ihrer Kunst zu leugnen, welche ansonsten die Kunsttheoretiker auch zu dieser Zeit zu behaupten nicht müde wurden. Bis zum Jahr der Schlußweihe, 1572, in welchem noch die Westfassade fehlte, die erst im Jahr 1805 zur Krönung Napoleons fertiggestellt wurde, haben die Mailänder Dombaumeister an ihren eigenen Vorstellungen festgehalten und beweisen wollen, daß nicht »Kunst ohne Wissenschaft nichts ist«, sondern daß »Wissenschaft ohne Kunst nichts ist«. Sie haben ihre statischen Probleme vor allem durch die Verwendung von Eisenbindern gelöst, was den gotischen Baumeistern von jenseits der Berge und den Anhängern einer stilistisch und konstruktiv »reinen« Gotik im 19. Jahrhundert ein Dorn im Auge war. - Hier zeigt sich faktisch und metaphorisch die Macht der Verhaftung in eigenen alten Traditionen, die nicht etwa durch Vernunft erschüttert oder gar bezwungen werden kann, sondern die, wenn sie sich mit neuen Aufgaben konfrontiert sieht, danach sinnt, diese eher mit Eisenbindern in ihre Tradition einzubinden als ihre Tradition in Frage zu stellen.

Mit dem Bau des Vierungsturms für den Mailänder Dom wurde erst im Jahr 1490 begonnen, zu einer Zeit also, in der die Gotik in Italien längst vollends obsolet geworden war. Daß der Turm dennoch, wie auch andere Teile des Gebäudes, noch in gotischer und nicht in neu-antiker Weise gebaut wurde, verdankte sich, wie Erwin Panofsky in einer inzwischen »klassisch« gewordenen »Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance« erklärt hat,²²⁴ dem Einheitsprinzip des Zusammenstimmens - dem »Eisenbinder« des neu-antiken Kunstsystems. Leon Battista Alberti hatte nämlich in seinen Büchern »Über die Architektur« an mehreren Stellen darauf hingewiesen, was geschehen würde, wenn man diesem Prinzip nicht folgte, wenn man etwa die Säulenordnungen untereinander vermischen²²⁵ oder in anderer Weise Dinge zusammenfügen würde, die nicht zusammenstimmen könnten:

"[...] nur das eine meide, wovor ich eindringlich warne, daß du nicht in den Fehler verfallst, ein Ungeheuer mit ungleichen Schultern und Seiten geschaffen zu haben. Eine Würze zwar des Geschmackes ist die Verschiedenheit [varietas], wenn sie durch die wechselseitige Gleichförmigkeit der auseinanderliegenden Dinge untereinander eine sichere Grundlage hat; wenn aber infolgedessen alles einander in aufgelöster und unvereinbar Ungleichheit sich widerspricht, so wird sie vollkommen sinnlos sein."²²⁶

Im neunten Kapitel seines neunten Buches »Über die Architektur« behandelte Alberti die häufigsten und schlimmsten Fehler, die ein Architekt machen könnte, und zu diesen zählte er auch den Fehler, von einem ursprünglichen Baukonzept, wie fragwürdig es auch erscheinen mochte, abzuweichen:

"Dann möchte ich auch sehr gerne, daß Du jenen allgemeinen Fehler weit von Dir ferne hältst, wodurch es öfters vorkommt, daß fast keines der größten Gebäude von schweren und sehr tadelnswerten Irrtümern frei ist. [...] Es wird kaum jemals einen großen Bau geben, der bei der Kürze des Menschenlebens und der Größe des Werkes von demselben zu Ende geführt werden könnte, der ihn begonnen hat. Aber wir als Nachfolger suchen in unserer Unverschämtheit um jeden Preis etwas zu erneuern und rühmen uns dessen. Daher kommt es, daß das, was andere gut begonnen haben, verdorben und schlecht zu Ende geführt wird. Ich meine daher, man muß bei den Bestimmungen der Schöpfer bleiben, welche diese in ihrem reifen Urteile eronnen haben. Es konnte sie nämlich bei der Verfassung des Entwurfs etwas veranlaßt haben, was Dir selbst trotz langer und eifriger Nachforschung und trotz Deiner richtigeren Überlegung nicht klar wird."²²⁷

²²⁴ Panofsky 1978a.

²²⁵ Vgl. hier Kap. II.1, Anm. 58.

²²⁶ Alberti 1975, (Buch I, Kap. 9) S. 49.

²²⁷ Alberti 1975, (Buch IX, Kap. 9) S. 521-522.

Wie beim Bau des Mailänder Domes, so läßt sich auch am folgenden Beispiel der Kirche San Petronio in Bologna beobachten, daß das Prinzip des Zusammenstimmens selbst auf Bauten von »monströsem und barbarischem« Äußerem zu übertragen war, auf Bauten, deren Bauweise man doch für Architektur gewordene Verwirrung und Unordnung hielt, also für das genaue Gegenteil von Zusammenstimmen und Einheit - wobei man sich nicht mehr bewußt zu sein schien, daß die Erbauer dieser Kirchen in Wirklichkeit gar keine »Barbaren«, sondern Italiener waren. Wie bereits angedeutet, erschien die Übertragung des Prinzips des Zusammenstimmens selbst auf »barbarische« Architektur dann angemessen, oder vielleicht sollte man sagen »opportun«, wenn die künstlerische Bedeutung des betreffenden Bauwerks durch andere ihm zugewiesene semantische Kontexte, wie religiöse oder politische oder - wie im Fall von San Petronio - auch wirtschaftliche, übertroffen wurde. In solchen Fällen rächte sich die Ausgrenzung der Gotik aufs bitterste und wurde zum großen Problem: Man war gezwungen, sich ausführlich mit jener »barbarischen« Zeit und Bauweise auseinanderzusetzen, von der man eigentlich gar nichts wissen wollte, und die Architekten waren - durch ihre Auftraggeber, denen ihre Bauten, wie »barbarisch« sie auch aussehen mochten, viel bedeuteten - gezwungen, in diesen Bauten Qualitäten zu entdecken, deren Existenz nach den Regeln des Kunstsystems gar nicht möglich war oder strikt geleugnet wurden: Regeln, Ordnung und sogar Vernunft.

Wie der Mailänder Dom, so wurde auch San Petronio erst begonnen, als in Florenz bereits die Renaissance Einzug hielt.²²⁸ Die Grundsteinlegung erfolgte um 1390, etwa vier Jahre nach der des Mailänder Doms. Wie beim Mailänder Dom, so handelte es sich auch hierbei um ein äußerst ambitioniertes Bauvorhaben. Die Kirche sollte die größte der Christenheit werden und den gerade begonnen Mailänder Dom noch an Größe übertreffen. Doch nach der Fertigstellung des Langhauses mit einer nur provisorischen Eindeckung im Jahr 1440 mußten die Bautätigkeiten, wohl aus Geldmangel, eingestellt werden. Sie ruhten rund achtzig Jahre lang, bis um 1521 - also zur Zeit der »Hochrenaissance« - die Fortführung des Baues beschlossen wurde. Man holte Expertisen und Vorschläge zunächst für die Fassadengestaltung des fünfschiffigen Langhauses ein, welche eine höchst kontroverse Diskussion auslösten, die sich bis ans Ende des 16. Jahrhunderts zog, ohne daß sie letztlich zu einer Entscheidung führen konnte. Die Fassade blieb bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein unvollendet.²²⁹ Die erhaltenen Fassadenentwürfe von Francesco Morandi il Terribilia, Giacomo Barozzi da Vignola und Andrea Palladio²³⁰ belegen die Problematik, mit der sich die Architekten konfrontiert sahen. Sie zeigen äußerst unterschiedliche Lösungsversuche, die von dem Mailänder Dombaumeister Pellegrino de' Pellegrini, den man im Jahr 1582 als mit solchen Problemen vertrauten Schiedsrichter herbeigerufen hatte, in einem schriftlichen Gutachten wie folgt zusammengefaßt und kommentiert wurden:

"Ich habe viele für den Bau von S. Petronio [...] angefertigte Zeichnungen und in diesen verschiedene Meinungen gesehen: Die einen versuchen, mehr als sie davon Wissen haben, der deutschen Ordnung zu folgen, in welcher das Werk begonnen ist. Andere beabsichtigen gleichsam, diese Ordnung zu ändern und der antiken Architektur zu folgen, und einige der Entwürfe sind eine Zusammensetzung aus der genannten modernen barbarischen Architektur und der genannten antiken Ordnung. Und da Sie, mein hochverehrter Herr, mich beauftragt haben, meine Meinung dazu zu sagen, nachdem ich die Entwürfe gesehen habe, antworte ich also, [...] daß ich - wenn es keinen Widerwillen und keine hohen Kosten verursachen würde, die bereits errichteten Teile abzureißen -, die Ansicht derjenigen loben würde, die den genannten Tempel in der Form der antiken Architektur zu verwandeln versuchen, weil mit dieser Ordnung ein größerer Schmuck von bewunderungswürdiger und der Errichtung eines Tempels angemessener Schönheit zu erreichen wäre. Denn bei der

²²⁸ Die folgenden Ausführungen gehen aus von den Untersuchungen von Panofsky 1978a; Germann 1974, S. 12-14 und Germann 1980, S. 142-153.

²²⁹ Wie Germann 1980, S. 152-153 angibt, wurde im Jahr 1933 ein letzter Wettbewerb um die Fassadengestaltung ausgeschrieben.

²³⁰ Abb. in Panofsky 1978a, Abb. 44, 45 u. S. 219, Fig. 11, 12

Errichtung solcher Bauwerke ist danach zu streben, sie alle in möglichst hervorragender Form und ohne jeden Makel zu bauen, denn der Tempel ist das Haus Gottes. Außer auf Schönheit und Schicklichkeit wird man auf Stärke achten, denn wenn man das Werk gemäß dieser [der antiken] Ordnung verändert, so wird man [wegen der großen Dimensionen] die inneren Pfeiler verstärken, die meiner Meinung nach [zu] schwach sind, um das Gewicht zu tragen, das notwendigerweise auf ihnen lagern wird. Und genauso wird man, zusammen mit den seitlichen, die Stirnfassade des Tempels verstärken.

Aber wenn man sich wegen der erwähnten Schwierigkeiten von der deutschen Ordnung nicht trennen will, sähe ich es gerne, daß man so viel wie möglich die Vorschriften dieser [deutschen] Architektur beachtete, die immerhin vernünftiger sind, als man gemeinhin denkt, statt die eine Ordnung mit der anderen zusammenzusetzen, wie man es [in den Entwürfen] getan hat."²³¹

Die Vorschläge für die Fassadengestaltung wurden von Pellegrini in drei Gruppen eingeteilt, welche die hier in der Einleitung aufgeführten drei unterschiedlichen Haltungen zur Differenz widerspiegeln. Die erste Gruppe (mit Terribilia) versuchte, sich in den fremden Modus einzufühlen, die zweite (mit Barozzi) versuchte, den fremden Modus in den eigenen zu integrieren, und die dritte Gruppe (besonders Palladio) lehnte ihn grundsätzlich ab. Pellegrinis Entscheidung fiel zugunsten der ersten Gruppe. Seine Entscheidung war, wie auch die noch folgenden pro-gotischen Argumentationen Terribilias, nicht zuletzt getragen von einer Anerkennung des baumeisterlich-technischen Könnens der mittelalterlichen Bauleute in bezug auf »firmitas« und »utilitas«, das man aus einer beruflichen Solidarität heraus durchaus respektierte. Sie darf jedoch, wie im folgenden deutlich werden soll, nicht voreilig als tatsächliche Anerkennung der differenten Architektur, sondern sie muß vielmehr als konsequente Durchsetzung nicht der »unbekannten« gotischen "Vorschriften", sondern der eigenen Regeln des neu-antiken Kunstsystems, ihres Kernprinzips des Zusammenstimmens, verstanden werden.

Man stritt nicht nur um die Fassade von San Petronio, sondern auch um die Art der Deckung des Mittelschiffs.²³² Man schwankte zwischen Flachdecke und Gewölbe und entschied sich schließlich für die Wölbung, woraufhin ein neuer Streit um deren Höhe ausbrach. Der im Jahr 1568 zum Dombaumeister von Bologna ernannte Architekt Terribilia sprach sich, wie aus seinem folgenden Gutachten (1589) hervorgeht, für eine mittlere Scheitelhöhe aus, während seine Gegner für eine steilere Wölbung plädierten. Kaum hatte Terribilia ein Joch in mittlerer Höhe überwölbt, erwirkten seine Gegner bei Papst Clemens VIII. ein Bauverbot, auf welches Terribilia mit seinem Gutachten reagierte. Terribilias Gutachten war jedoch zunächst kein Erfolg beschieden, es wurde nicht weiter gebaut. Erst zwischen 1648 und 1659 erhielt das Langhaus seine Wölbung - in mittlerer Höhe.²³³ In seinem Gutachten, das, wie jenes des Pellegrini den Prinzipien Albertis folgend, dar-

²³¹ "Ho visto molti disegni fatti per la fabrica di santo Patronio <sic> di questa magnifica città di Bollognia, et in quelli pareri diversi: parte atendano a seguire più che hano saputo l'ordine Todesco, con il quale è incaminato l'opera, et altri quasi intendano a mutar detto ordine et seguire quello dell' architettura antica, et parte de'detti disegni sono uno composito di deta architettura moderna barbara con il detto ordine antico: et perchè V. Signoria Illma, mi à commiso che visto che io li havessi io dicessi il mio parere, pertanto rispondo che in così brevità di tempo malamente si può dare risolutto giuditio, poichè materia di tanta importantia che merita molto matura consideratione; però per modo di [447] discorso dicho che quando non fosse di disgusto et spesa a guastare le cose fatte, io laudarei il parer de quelli che atendesseno a ridur il detto tempio a forma de architettura antica, perchè con tal ordine si renda maggior dechoro con bellezza mirabile et conveniente alle fabriche de' tempj, poichè le fabriche de essi converia che tutti fossero fabricati con la piu eccellente forma che fosse possibile, et senza alcun difetto, poichè il tempio è casa di Dio, et oltre ala bellezza et decenza si conseguirà fortezza, poichè riducendosi lopra a simile ordine si verrebbe a ingrossare li pilastri di dentro, che al mio parere sono malamente atti a regere il peso che necessariamente gli va sopra, et parimente si verrebbe a ingrossare la facciata della fronte del tempio con le laterale. Ma quando non si voglia per le sudette difficultà partirsi dall' ordine Todesco, a me piacereia osservare più che si può li precetti di essa architettura, che pur sono più ragionevoli di quello che altri pensa, senza compore uno ordine con l'altro, come altri fano." Gaye 1961, S. 446-447.

²³² Germann 1980, S. 151-153.

²³³ Germann 1980, S. 152.

auf abzielte, sich in den ursprünglichen Entwurf der Kirche einzufühlen, versuchte Terribilia, die gotische Architektur »in Ordnung zu bringen«, und dieses konnte für ihn nur heißen, sie »von Grund auf« zu »antikisieren«. Er begann damit, indem er die Architektur der Goten als eine "Vermischung" antiker römischer und griechischer und eigener gotischer Formelemente »verstehen« wollte. Er schrieb, die Goten hätten "auf ihre Weise eine dritte Art der Architektur geschaffen, indem sie eine gewisse Nachahmung derjenigen Dinge beibehielten, die sie in Rom gesehen hatten, vor allem der korinthischen Ordnung, und indem sie das Griechische mit dem ihren vermischten. Und diese [Art von Architektur], welche genau diejenige von S. Petronio ist, und die man eher eine »mißbrauchte« als eine geregelte Architektur nennen kann, führten sie in Italien ein".²³⁴ Im weiteren Verlauf seiner Argumentation verwendete Terribilia auch als einer der ersten Architekten den Begriff »Stil« (stilo) als Bezeichnung für eine Bauweise, für die zuvor die Begriffe »ordine«, »maniera« oder »modo« gebräuchlich waren.²³⁵ Er schrieb, sich teilweise wiederholend:

"Wie man sehen kann ist die Kirche von San Petronio ein Bauwerk der sogenannten deutschen Architektur, welche die korinthische Ordnung nachahmt, und wenn man sie nicht genau, Teil für Teil, betrachtet, zeigt sie sich auf den ersten Blick als ein schönes Werk von einiger Ordnung. Aber wenn man sie nach den guten Regeln der Griechen und Lateiner beurteilt, kann man nicht leugnen, daß sie, was die Stärke und Schönheit angeht, einige Fehler aufweist. Wenn man diese Fehler nach der Manier der Alten beheben wollte, würde man ohne Zweifel eher eine wenig angenehme und von allen Menschen mit Urteilsvermögen wenig anerkannte Mischung erhalten, als damit die Fehler [tatsächlich] zu beseitigen. Ich meine daher, daß es [...] notwendig ist, eine Bedachung zu machen, die gewölbt sein muß und nicht flach, wegen der Beständigkeit und des in solcherart Werken verwendeten Stiles [stile] und auch um der Absicht der ersten Architekten zu folgen, von welchen man aufgrund der vorhandenen Teile der Kirche vermuten kann, daß sie sie wölben und nicht flach decken wollten. Dieses Gewölbe müßte der deutschen Ordnung und deren kompositen Kunstweise [arte composito] folgen, um nicht die Maßlosigkeit hervorzubringen, einen italienischen Hut auf ein deutsches Gewand zu setzen."²³⁶

Terribilia wollte also die gotische Bauweise als eine "Vermischung" aus antiken römischen und griechischen mit eigenen gotischen Formkomponenten »verstehen«, wobei seine Auffassung der besonders engen Beziehung zwischen gotischer und korinthischer Bauweise sich nur über die in beiden Bauweisen verwendeten vegetabilen Formen in der Gestaltung der Kapitelle erklären läßt. In seiner weiteren Argumentation entwickelte Terribilia äußerst »fortschrittliche« Gedanken, die nach ihm, soweit mir bekannt ist, erst wieder am Ende des 17. Jahrhunderts - dort jedoch mit anderen Konsequenzen - geäußert wurden.²³⁷ Terribilia unterschied die Regeln der Architektur in allgemeine, "natürliche", solche strukturellen und technisch-konstruktiven Notwendigkeiten und

²³⁴ "[...] in questa confusione li Germani o pur li Gotti, come più piace a qualch'uno, conservando una certa imitazione delle cose vedute a Roma, e massimamente dell'ordine Corinthio, mescolando il Greco col suo, fecero una terza specie d'architettura a suo modo, et la introdussero in Italia, che è questa appunto di S. Petronio, la qual si può dir più tosto architettura abusata che regolata [...]." Gaye 1961, S. 496.

²³⁵ Als frühestes Beispiel für die Übertragung des Stilbegriffs (aus der Rhetorik) in der Architektur führt Germann einen ebenfalls im Streit um San Petronio geschriebenen Brief des Bologneser Gesandten in Rom, Camillo Bolognino, aus dem Jahr 1578 an. Germann 1980, S. 148.

²³⁶ "La chiesa di S. Petronio è fabrica, com'ognun vede, di architettura chiamata Tedesca, imitante l' ordine Corinthio. Et chi non la considera bene a parte per parte, ella si mostra in primo aspetto opera bella et con qualche ordine: ma chi la giudica con le buone regole de' Greci e de' Latini, non si può negare ch'ella non patisca alcuni difetti così nelle parti della fortezza come della bellezza, li quali difetti quando si volessero ridurre alla maniera degli antichi, senza dudio si faria più tosto una mescolanza poco grata et accetta agli huomini di giudizio, che levarne i difetti. Hora io dico che dovendosi [492] provvedere che questa chiesa si potesse usare con salute et sicurezza di chi la frequenta, et per darli l'ultimo complimento, era necessario farvi coperto, il qual doveva essere in volta, et non in tetto, per la perpetuità et per lo stile usato in simile fabriche, et per seguire anco la intentione dei primi architetti, la quale si congettura dal restante della chiesa esser stata il farli volta et non tetto. Questa volta dovea essere dordine Tedesco et di arte composito, per non partorire una esorbitanza di ponere un capello Italiano sopra un habito Tedesco [...]." Gaye 1961, S. 491-492.

²³⁷ Vgl. Claude Perrault, hier Kap. IV.3.

damit im wesentlichen Vitruvs Kategorien der »firmitas« und »utilitas« betreffend, die für alle Bauweisen gelten würden, und in solche, im wesentlichen die »venustas« betreffend,

"die nach Brauch oder »Kunst [-fertigkeit]« mehr in der einen oder anderen Weise gemacht sind, wie die Kapitelle, die Gesimse und andere Verzierungen, die einmal höher, einmal niedriger, einmal breiter, einmal schmaler sind. Dieses sind jene Teile, die sich verändert haben, je nach den Geschicken oder nach dem Geschmack der verschiedenen Völker. Und auch wenn sich diese in gewisser Weise ähnlich sind, so sind sie dennoch nicht an die gleiche natürliche Notwendigkeit gebunden, und darin besteht die Vermischung, die die Deutschen in ihrer Architektur gemacht haben. Und weil wir, soweit ich weiß, keine festgelegte Regel dieser deutschen Ordnung besitzen, wird es notwendig sein, die deutschen Bauwerke innerhalb der gemeinsamen natürlichen Regeln nach den Vorschriften Vitruvs, der darüber besonders grundlegend geschrieben hat, als auch nach ihren eigenen [der deutschen Bauwerke] besonderen Ausformungen und besten Beispielen zu bemessen. Wenn man diese Grundlage für wahr hält, so sage ich, daß diese [Wölbung] nach dem ganzen Körper der Kirche proportioniert sein muß [...], da die Kirche San Petronio [nun einmal] in der Form errichtet ist, wie wir sie vorfinden, und der Teil, den wir sehen, bis auf die Wölbung, die man den Kopf nennen kann, schon vollendet ist."²³⁸

Terribilia glaubte, daß verschiedene Bauweisen durch verschiedene Geschicke, durch Gebräuche und Geschmäcker bedingt entstanden wären, und er deutete an, daß er - wie vor ihm auch Pellegrini, der "so viel wie möglich die Vorschriften dieser Architektur beachtet" wissen wollte - den Regeln der gotischen Architektur zu folgen bereit wäre, wenn er sie denn kennen würde. Da er sie nicht kannte, mußte er sich mit dem behelfen, was er an Regeln aus dem bestehenden Gebäude heraus »verstehen« konnte, gründete aber sein »Verstehen« grundsätzlich auf die unter anderen durch Alberti vermittelten antiken Prinzipien Vitruvs, das heißt auf die anthropometrischen, proportionalen Regeln des Zusammenstimmens der einzelnen Teile eines Bauwerks, die zusammenstimmen sollten wie die Glieder eines menschlichen Körpers. Die Notwendigkeit der Befolgung dieser Regeln verdeutlichte er schließlich noch einmal an einer metaphorischen und mit den Worten "mostra" (Muster) und "mostro" (Monstrum, Ungeheuer) spielenden Gegenüberstellung des Mailänder Domes (»Menschen«) mit dem Bologneser Dom (»Menschen«).

"Aber wenn gesagt wird, daß der Dom in Mailand höher wird, so ist das richtig, weil jener Architekt einen großen Menschen [nach-] machen wollte, und deshalb gab er ihm lange Beine und hohe Schultern, und notwendigerweise mußte auch der Kopf hoch angebracht werden. Aber wenn der Architekt von S. Petronio uns ein Muster [mostra] eines Körpers ohne Kopf hinterlassen hat, mit kurzen und schmalen Beinen und niedrigen Schultern, wie könnten wir ihm einen langgestreckten Kopf aufsetzen, ohne daß ein Ungeheuer [mostro] entstände?"²³⁹

²³⁸

"Dico adunque che quelle parti dell' architettura che hanno havuto origine dalla necessità, hanno regola comune con tutte le specie di architettura, et queste si possono dire [497] regole naturali, come per essemplio il non far fondamento in terreno non sodo [...]. Ma l'altre parti che sono state trovate dal uso o dal arte più in un modo che in un altro, come capitelli, cornici, più alto o più basso, più largo o più stretto, et altri ornamenti, queste sono quelle parti che si sono andate alterando secondo gli accidenti o i gusti di diversi popoli. Et se ben queste son in un certo modo comuni con molte altre, elle non sono però strette a quella medesima necessità naturale, et in questo consiste la mescolanza fatta dai Tedeschi nella loro architettura. Et perchè noi non havemo, ch'io sapia, regola determinata di questo ordine Tedesco, serà necessario nelle regole naturali comuni regolare questa opera Tedesca con li precetti di Vitruvio, che ne ha scritto fondatissimamente, et nelle sue alterationi particolari regolarla con gli essemplii delle sue fabbriche migliori, ovvero dal proprio edificio che si dovrà continuare o emendare. Stando questo fondamento vero, sì come è verissimo, io dico che essendo stata composta la chiesa di S. Petronio nella forma che ella si trova, et finita per quella parte che si vede, ecetto la volta, che si può dire il capo, ella dovea esser proportionata a tutto il corpo della chiesa [...]." Gaye 1961, S. 496-497.

²³⁹

"Ma pur si dice che il domo in Milano vien più alto; egli è vero, perchè quell' architetto volse fare un huomo grande, et perciò li fece le gambe lunghe et le spalle alte, et di necessità bisognava anco che il capo restasse alto. Ma se l'architetto di S. Petronio ci ha lasciato una mostra di un corpo senza capo con le gambe corte et sottili, con le spalle più basse, come potremo noi ponerli un capo longo senza fare un mostro?" Gaye 1961, S. 500.

Pellegrino de' Pellegrinis und Terribilias vorsichtig angedeutete Bereitschaft, der gotischen »Ordnung« folgen zu wollen, wenn sie nur ihre Regeln kennen würden, muß an den Antworten auf die Fragen gemessen werden, ob sie denn diese Regeln tatsächlich kennen wollten (wollen durften), und welche Möglichkeiten sie gehabt hätten, sie kennen- und verstehen zu lernen. In ihrer eigenen Position und Funktion als Dombaumeister waren sie, wie es auch die heutigen Dombaumeister(innen) noch sind, selbstverständlich gezwungen, sich weitestgehend mit Entwürfen auseinanderzusetzen, die nicht ihre eigenen waren und nicht einmal aus ihrer eigenen Gegenwart stammten. Diese Entwürfe jedoch waren mit Verdikten behaftet, die eine Auseinandersetzung mit ihnen nahezu tabuisierten. Die Dombaumeister befanden sich in einem Loyalitätskonflikt, der durch alle ihre auffallend hin und her balancierenden Argumentationen hindurchscheint. Ihr gesamtes kulturelles und soziales Umfeld verbot ihnen, sich mit den »Barbaren« - die in den Augen ihrer Zeitgenossen und auch in ihren eigenen nichts anderes als das genaue Gegenteil alles dessen verkörperten, was sie selbst sein wollten - in einer Form auseinanderzusetzen, die in irgendeiner Weise geeignet war, dem für die eigene Identität notwendigen Gegenbild durch mehr Wissen den krassen Schwarz-Weiß-Kontrast des groben Holzschnitts zu nehmen und dadurch die eigene Identität zu verunklären. Die Strategie zur Entfremdung der Gotik aus der eigenen historischen und kulturellen Identität war so erfolgreich, daß sie in nur zweihundert Jahren mehr an Wissen über die Kultur dieser Zeit verdrängt hatte, als in über tausend Jahren an Wissen über die Antike hatte verloren gehen können.

Die kulturellen Voraussetzungen für eine auf Wissensgewinn und Verstehen zielende Auseinandersetzung mit der ehemals eigenen, nun jedoch ungewollten, ungeliebten und als »barbarisch«, als different ausgegrenzten Kultur der Gotik waren denkbar schlecht. Wie schlecht sie tatsächlich waren, läßt sich nur ermessen, wenn man sich ihre Differenz vor Augen hält: die kulturellen Voraussetzungen und die allgemeinen Befassungsmuster für eine *gewollte*, von dem unbedingten Willen zum Verstehen und zur Identifikation getragene Auseinandersetzung mit einem nicht als kulturell different aufgefaßten, sondern nahezu bedingungslos *anerkannten* und *erwünschten*, ebenfalls ehemals eigenen, jedoch durch die Zeit und durch die »Barbaren« entfremdeten Kultur der Antike. Die folgende Untersuchung zur Aufhebung der »barbarischen« Entfremdung von der Antike durch ein intensives Studium der antiken Kultur, hier insbesondere des Studiums und des »Verstehens« antiker Kunstwerke auf der Basis des »Verstehens« antiker Texte, soll einen Einblick in die generellen Wahrnehmungs- und Verstehensvoraussetzungen und in die Befassungsmuster für die Auseinandersetzung mit nicht differenter Kunst im 16. und 17. Jahrhundert ermöglichen. Nur auf diese Weise kann sich ermessen lassen, was man über die Kunst der Gotik hätte lernen, und wie man sie hätte verstehen können, wenn man denn gewollt hätte. Den Standards der Auseinandersetzung mit nicht differenter Kunst sollen dann im übernächsten Kapitel die besonderen Voraussetzungen und Befassungsmuster der frühen »Anthropologie« und »Ethnologie« für die Auseinandersetzung mit dem »von Natur aus« gänzlich Fremden, dem außereuropäischen Fremden, an die Seite beziehungsweise gegenüber gestellt werden.

II.3.

"daß wir's nicht verstehen können"

Voraussetzungen, Probleme und Strategien des »Verstehens« antiker Kunst im 16. und 17. Jahrhundert

"Heiliger Vater,

Viele Menschen halten lieber für phantastisch als für wahr, was über die Riesentaten der Römer im Kriegswesen und über die Stadt Rom hinsichtlich der *wunderbaren Kunstfertigkeit*, des reichen Schmuckes und der Größe der Bauten geschrieben steht, weil sie solches mit ihrem geringen Verstand messen. Mir aber pflegt es anders zu gehen; denn wenn ich an Hand der Überreste, die man in Roms Ruinen sieht, die Göttlichkeit der antiken Geister betrachte, dünkt mich die Auffassung berechtigt, daß ihnen oft ein leichtes schien, was wir für unmöglich halten. Da ich die Denkmäler der Antike [antiquitati] eifrig untersucht habe und nicht wenig Mühe darauf wandte, ihnen umsichtig nachzugehen und sie sorgfältig zu vermessen, beständig die guten Autoren zu lesen und die Denkmäler mit den Quellen zu vergleichen, glaube ich einige Kenntnis der antiken Architektur erreicht zu haben. Meine Kenntnis verschafft mir einerseits wahre Genugtuung, weil ich eine hervorragende Sache kennengelernt habe; andererseits ist sie auch Ursache tiefen Schmerzes, wenn ich gleichsam den Leichnam der edlen Vaterstadt, die einst die Welt regierte, traurig zerfleischt sehe. Gleich wie für jeden einzelnen die Pietät den Eltern und dem Vaterland gegenüber Pflicht ist, ebenso fühle ich mich verpflichtet, alle meine geringen Kräfte daranzusetzen, daß soweit als möglich ein Stück von dem Bild [imagine] lebendig bleibe oder vielmehr der Schatten dessen, was in Wahrheit das Vaterland aller Christen ist, welches einst so vornehm und mächtig war, daß die Menschen zu glauben begannen, dieses einzige Reich stehe über dem Schicksal und sei gegen den Lauf der Natur dem Tod entzogen, um zu dauern in Ewigkeit. Doch es scheint, daß die Geschichte, als neide sie den Sterblichen den Ruhm und mißtraue den eigenen Kräften, sich mit dem launischen Glück und mit den unwissenden und ruchlosen Barbaren verbündete, welche zum nagenden Zahn der Zeit und zu dessen vergiftetem Biß ihre ungezügelte Kraft, die eisernen Waffen und das versengende Feuer fügten. So wurden denn jene berühmten Werke, die heute mehr denn je in blühender Schönheit dastehen könnten, im Gegenteil von der maßlosen Wut und von dem gnadenlosen Ansturm der schlechten Menschen verwüstet, versengt und zerstört, obgleich nicht dermaßen, daß nicht wenigstens das des Schmucks entkleidete Gerüst davon bleibt, gleichsam das Skelett des Körpers ohne das Fleisch. Allein, weshalb beklagen wir uns über die Goten, die Vandalen und andere arglistige Feinde, wenn gerade diejenigen sich lange und eifrig um die Zerstörung von Roms beklagten Überresten bemühten, die sie als Väter und Beschützer hätten verteidigen müssen?"²⁴⁰

Dieses Kapitel untersucht die Voraussetzungen, Probleme und Strategien des »Verstehens« antiker Kunst im 16. und 17. Jahrhundert. Mit den oben zitierten Zeilen beginnt ein Schriftstück, das man heute als "Brief über Denkmalpflege" bezeichnet.²⁴¹ Dieses an den Papst (Julius II. oder Leo X.) adressierte Schreiben ist wahrscheinlich im ersten oder zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts als eine Art Gutachten über den Zustand der Überreste des alten im zeitgenössischen Rom entstanden. Sein Autor ist nicht genannt, aber man vermutet, daß es entweder von dem Architekten Donato Bramante, (vielleicht in Zusammenarbeit mit) dem Architekten und Maler Raffael oder dem Staatsmann und Schriftsteller Baldassare Castiglione stammen könnte. Die heutige Bezeichnung »Brief über Denkmalpflege« resultiert zum einen aus den zahlreichen, in diesem »Brief« ausgesprochenen Mahnungen, die aus der Antike noch erhaltenen Bauten zu erhalten und zu bewahren und nicht weiterhin als »Rohstofflager« für die Stein-, Kalk- und Metallgewinnung für neue Bauten zu benutzen, und zum anderen gründet sie auf den ausführlichen Erläuterungen des Verfassers von Verfahren zur Untersuchung, Vermessung, Dokumentation und Rekonstruktion (zu-

²⁴⁰ Aus dem »Brief über Denkmalpflege«, zit. nach Germann 1980, S. 93-94 [Bonelli 1978, S. 469-470]. Mit der von mir kursiv gesetzten Übersetzung von "l mirabile artificio" mit "wunderbaren Kunstfertigkeit" habe ich Germanns Übersetzung mit "der ans Wunderbare grenzenden Technik" ersetzt, weil mir diese verunklarend erschien. Der italienische Satz [Bonelli 1978, S. 469] lautet: "Sono molti, padre beatissimo, che, misurando col loro debile giudizio le grandissime cose che delli romani, circa l'arme, e della città di Roma, circa 'l mirabile artificio, ricchezze, ornamenti e grandezza delli edifici si scrivono, più presto estimano quelle fabulose, che vere."

²⁴¹ Germann 1980, S. 92-110. Dort auch Informationen zu Textgestalt und Textüberlieferung. Germanns Übersetzung beruht auf der Wiedergabe der Textversion von Bonelli 1978, S. 469-484. Ich zitiere im folgenden die Übersetzung Germanns, die ich mit Bonellis Textversion abgeglichen habe. Im Text gebe ich die Seitenumbrüche sowohl bei Germann [G ...] als auch bei Bonelli [B ...] an.

nächst auf dem Papier) von »Baudenkmälern«, die für die spätere Denkmalpflege vorbildlich wurden. Auf den ersten Seiten des Schriftstücks wird die Zerstörung der "antiquitati" - nicht mehr nur durch die »Barbaren« - beklagt, und die Antiken werden durch Assoziation und Evokation höchst bedeutender Kontexte zum sakrosankten kulturellen Erbe erklärt. Gleich in den ersten der oben zitierten Sätze wird ein semantischer Rahmen geschnitten, der die Antiken von der Sphäre des Alltäglichen und Menschenmöglichen abhebt. Die antiken Altertümer werden mit den Kontexten des »Göttlichen« und »Wunderbaren« verknüpft und erhalten damit eine Bedeutung, wie sie sonst fast nur Reliquien zuerkannt wird.²⁴²

Der Kontext des Wunderbaren, der im »Brief über Denkmalpflege« sämtliche anderen angeschnittenen Kontexte (Christentum, Pietät, Eltern, Vaterstadt, Vaterland etc.) dominiert, gehörte zu den mächtigsten Kontexten in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts überhaupt.²⁴³ Als »wunderbar« erschienen alle auf den ersten Blick erstaunlichen und unerklärlichen Hervorbringungen der Natur und des Menschen, alle Dinge, die man nie zuvor gesehen hatte, die selten, außergewöhnlich, fremd und unerwartet waren und deren Entstehen oder deren Herstellung von einer unbegreiflich oder gar "unmöglich" erscheinenden Kunstfertigkeit zeugten. Die Hervorbringungen der entfremdeten Antike lösten, solange man das Wunderbare und die Bedeutungen ihrer Hinterlassenschaften nicht verstehen konnte, zunächst die gleiche Verwunderung und das gleiche Erstaunen aus, die etwa die nach Europa gebrachten Schätze Moctezumas II. hervorriefen (siehe Kap. III.1). Die Macht des Wunderbaren beruht darauf, wie Stephen Greenblatt erklärte, daß das Wunderbare zunächst den Zugang zu jeglichen anderen Kontexten versperrt, indem es den mit dem Wunderbaren Konfrontierten völlig überwältigt. Greenblatt analysierte in seinem Buch »Wunderbare Besitztümer«, das sich mit der europäischen Wahrnehmung der Neuen Welt befaßt, den Vorgang der Verwunderung beziehungsweise des Erstaunens und die Kategorie des Wunderbaren, ausgehend von ihren philosophischen Definitionen seit Aristoteles über Albertus Magnus bis zu Descartes und Spinoza.²⁴⁴ Dabei zeigte sich, daß die Bedeutung des Wunderbaren weniger im Objekt liegt, das als wunderbar aufgefaßt und bezeichnet wird - im hier zitierten »Brief« die "wunderbare Kunstfertigkeit" der "göttlichen Geister" der Antike -, als im Vorgang der Perzeption und Rezeption dieser Objekte durch den Rezipienten, im Vorgang der Verwunderung, der durch das Objekt ausgelöst wird, und in der rhetorischen Schwierigkeit, diesen Vorgang und das ihn auslösende, schier »unbeschreibliche« und schier »unglaubliche« Objekt angemessen und glaubwürdig beschreiben und vermitteln zu können. Der Vorgang der Verwunderung beziehungsweise des Erstaunens ist ein "absolut zwingender, ein Grund- oder Primäraffekt."²⁴⁵ Albertus Magnus definierte ihn in seinem Kommentar zur Metaphysik des Aristoteles als "die Verengung und das Aussetzen des Herzens, verursacht durch das Erstaunen über die sinnliche Erscheinung eines so Ungeheuren, Großen und Ungewöhnlichen, daß das Herz sich zusammenzieht."²⁴⁶ Descartes beschrieb das Staunen in seinem »Traktat über die Leidenschaften der Seele« (*Traité des passions de l'âme*, 1649) als einen Moment von "solche[r] Gewalt, daß die in den Höhlen des Gehirns befindlichen Lebensgeister ihren Lauf nach der Stelle desselben nehmen, wo sich der Eindruck von dem bewunderten Gegenstande befindet, und daß manchmal alle dahin getrieben werden und so sehr mit der Erhal-

²⁴² Vgl. Pomian 1988, S. 30.

²⁴³ Zahlreiche Beispiele für das »Wunderbare« in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts zur bildenden Kunst und zur Poetik bieten Joy Kenseth [Kenseth 1991a] und James V. Murillo [Murillo 1991].

²⁴⁴ Greenblatt 1994, besonders S. 34-43 und S. 116-131.

²⁴⁵ Greenblatt 1994, S. 31.

²⁴⁶ "Admiracionem autem vocamus agoniam et suspensionem cordis in stuporem prodigii magni in sensum apparentis, ita quod cor systolem patitur. [...] Qui autem dubitant et admiratus, ignorans videtur: est enim admiratio motus ignorantis procedentis ad inquirendum, ut sciat causam ejus de quo miratur: cujus signum est, quia ipse Philomithes secundum hunc modum Philosophus est: quia fabula sua construitur ab ipso ex mirandis." Albertus Magnus: *Opera Omnia*. Hrsg. v. Augustus Borgnet. 38 Bde. Paris 1890-1899. Bd. 4, S. 30 [I *Metaphysicorum*, tract. II, caput VI]. Hier zitiert in der Übersetzung von Greenblatt 1994, S. 79.

tung dieses Eindrucks beschäftigt sind, das keine in die Muskeln übergehen, noch auch sich von dem Wege, den sie im Gehirn genommen haben, abwenden. Daher bleibt der ganze Körper unbeweglich wie eine Bildsäule, und man nimmt deshalb an dem Gegenstande nur die zuerst gesehene Seite wahr und erlangt keine nähere Kenntnis von ihm."²⁴⁷ Auch Spinoza glaubte, so Greenblatt, "daß die Verwunderung mit einem Aussetzen oder Versagen der Kategorien, mit einer Art Lähmung der normalen, ruhelosen Assoziationstätigkeit des Geistes einhergeht. In der Verwunderung »bleibt die Seele festgebannt, weil die fragliche Vorstellung keine Verknüpfung zu anderen Vorstellungen hat.«"²⁴⁸ Die Verwunderung geht "dem Wissen um Gut und Böse" und "der Erkenntnis schlechthin voran",²⁴⁹ sie setzt das moralische und rationale Denken für die Dauer der Verwunderung außer Kraft. Die Darstellung beziehungsweise die Repräsentation des unbeschreiblichen und rational unerklärlichen Wunderbaren funktioniert nur - aber äußerst wirkungsvoll - mittels Affektübertragung: das Wunderbare wird beschrieben und »erklärt«, indem seine Wirkung beschrieben und an den Rezipienten weitergegeben wird. Die Wirkung des Wunderbaren ist überwältigend, womit es zu einem Mittel der Überwältigung wird, wo Überzeugung durch Erklärung nicht möglich ist oder zuviel Aufwand erfordern würde. Als solches wurde es, wie Greenblatt eindrucksvoll darlegte, zu einem der effektivsten strategischen Instrumente zur europäischen Aneignung der Neuen Welt.²⁵⁰

Aber für Descartes, wie auch bereits für Albertus Magnus,²⁵¹ hatte die "Leidenschaft des Verwunders" auch einen ausgesprochen positiven Effekt, "da sie zur Erlernung der Wissenschaften treibt; aber später muß man sich doch möglichst von ihr [der Verwunderung] zu befreien suchen. Denn es ist leicht, ihren Mangel durch Nachdenken oder besondere Aufmerksamkeit zu ersetzen, wozu der Wille unseren Verstand immer bestimmen kann, wenn wir denken, daß der Gegenstand sich der Mühe verlohnt. Gegen das übermäßige Verwundern gibt es aber kein anderes Mittel, als sich ein recht großes Wissen zu erwerben, und sich in der Betrachtung der seltensten und ungewohntesten Dinge zu üben."²⁵² Auch im »Brief über Denkmalpflege« wird das »Wunderbare« in diesem überwältigenden Sinne eingesetzt. Im Kontext des Wunderbaren werden die Antiken zunächst über jegliche rationale Bedenkung erhaben und gehen unmittelbar und augenblicklich (um in der Metaphorik von Albertus Magnus und Descartes zu bleiben: »intravenös«) als absoluter Wert in das Wertesystem des Rezipienten ein. Aber auch für den Verfasser des »Briefes« war die Verwunderung zugleich auch ein Katalysator für die Erkenntnis suchende, rationale Auseinandersetzung mit den »wunderbaren« Antiken. Er hat den lähmenden Zustand der Verwunderung überwunden und, wie er schreibt, die Altertümer "eifrig untersucht und nicht wenig Mühe darauf verwandt, ihnen umsichtig nachzugehen und sie sorgfältig zu vermessen, beständig die guten Autoren zu lesen und die Denkmäler mit den [schriftlichen] Quellen zu vergleichen." Sein dringendes Erkenntnisbedürfnis, seine tatsächliche Sorgfalt und seine bereits »wissenschaftlich« zu nennende Gewissenhaftigkeit bei der methodisch betriebenen Suche nach dem, was die antike Architektur tatsächlich gewesen sein könnte, lassen sich ermessen, wenn man den Schilderungen seiner Untersuchungs- und Dokumentationsverfahren folgt.

²⁴⁷ Descartes 1911, S. 39.

²⁴⁸ Greenblatt 1994, S. 35, zitiert Baruch de Spinoza: Die Ethik. Aus dem Lateinischen von Otto Baensch. Hamburg 1976, S. 169.

²⁴⁹ Greenblatt 1994, S. 41.

²⁵⁰ Greenblatt 1994, S. 116-131.

²⁵¹ Vgl. hier Anm. 6.

²⁵² Descartes 1911, S. 40

Als für sein Dokumentationsverfahren wesentlich und grundsätzlich neu bezeichnet der Verfasser den Gebrauch des Magnetkompasses,²⁵³ der die exakte Lagebestimmung des Bauwerks ermöglicht, und die Orthogonalprojektion in Grundriß, Aufriß und Schnitt, aus deren Daten heraus auch eine ideelle Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens der Bauten erfolgen könne. Zusätzlich zur Orthogonalprojektion habe man aber noch - und diese Aussage ist von großer Bedeutung - das Verfahren der perspektivischen Darstellung angewandt, um die Bauten so zu zeigen, wie "sie das Auge natürlicherweise sieht"²⁵⁴ (nämlich nicht als »technische Zeichnung«, sondern als naturnachahmendes »Bild«), um also der allein in der Orthogonalprojektion möglichen wissenschaftlichen Exaktheit in der Darstellung der Daten des Bauwerks die allein in der perspektivischen Darstellung mögliche ästhetische Anschaulichkeit (und die mit dieser verknüpften Ausdrucks- und Wirkungsqualitäten) hinzuzufügen. Diese sehr detaillierten Angaben über das Verfahren der »Baufaufnahme«, wie erst der Terminus *technicus* der heutigen Denkmalpflege lautet, werden ergänzt um eine, auf der Basis des so aufgenommenen Baubestandes entwickelte »geschichtliche« Ordnung, eine einfache dreiteilige »stilistische« Periodisierung in antike, gotische und "moderne" Manier (*maniera*),²⁵⁵ die dem Auftraggeber helfen soll, sich in der Dokumentation besser zurecht zu finden. Neben den üblichen Disqualifizierungen der »barbarischen« Manier werden bei der Vorstellung der unterschiedlichen Bauweisen auch Vermutungen zur Entstehung der gotischen Architektur angestellt:

"Immerhin entstand diese [gotische] Architektur auf einer vernünftigen Grundlage; denn sie entstand aus ungefallten Bäumen, deren Äste, zusammengebogen und -gebunden, ihren Spitzbogen ergab. Obgleich dieser Ursprung nicht zu verachten ist, bleibt solche Architektur gleichwohl schwach. Die aus Balken gefügten Hütten mit Säulen, First und Dach, wie sie Vitruv als Ursprung der dorischen Ordnung beschreibt, sind viel kräftiger als die spitzbogigen mit ihren zwei Zirkelschlägen."²⁵⁶

Wie Terribilias Theorie, der die gotische Ordnung als "Vermischung" aus römischen, griechischen (korinthischen) und eigenen »barbarischen« Formelementen deutete, so läuft auch diese Theorie auf eine retrospektive »Antikisierung« der Gotik hinaus, indem sie die gotische Architektur in den Kontext der antiken »imitatio naturae«-Lehre stellt und ihr dadurch Vernunft zusprechen kann. Der Verfasser des Briefes bezieht sich in seiner Argumentation auf Vitruvs Theorie zur Entstehung der dorischen Architektur. Vitruv hielt die dorische Ordnung für die älteste und damit für die ursprüngliche architektonische Ordnung und erklärte ihre Entstehung durch Nachahmung der Natur. Seine Theorie der »Urhütte«,²⁵⁷ die die Menschen gebaut hätten, indem sie sich die Materialien und Formen der Natur zunutze machten, wurde von Alberti und Filarete übernommen und von Filarete erstmals bildlich dargestellt [Abb. 3]: in den Astgabeln von vier vertikal aufgestellten, grob beschlagenen Baumstämmen (»Ursäulen«) liegen vier weitere Stämme auf und bilden das »Urbalk«.

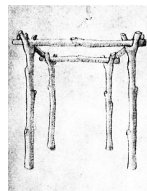


Abb. 3: Filarete: Die »Urhütte«. Aus Filaretos »Traktat über die Baukunst«, Florenz, Bibl. Naz., Cod. Magl. II, I 140 fol. 54v.

²⁵³ Germann 1980, S. 101, hat diese Beschreibung ausgelassen, sie findet sich bei Bonelli 1978, S. 477-480.

²⁵⁴ Germann 1980, S. 101; Bonelli 1978, S. 482.

²⁵⁵ Germann 1980, S. 96; Bonelli 1978, S. 473.

²⁵⁶ Germann 1980, S. 99; Bonelli 1978, S. 476.

²⁵⁷ Siehe dazu ausführlich Gaus 1971.

Die Ausführungen über die Verfahren zum Erkenntnisgewinn und zur Dokumentation der gewonnenen Erkenntnisse im »Brief über Denkmalpflege« bekunden die Erschließung einer neuen, einer um den Erwerb von »historischem« Wissen bemühten Dimension in der Auseinandersetzung mit dem Antiken, das exakt vermessen, im Medium des Bildes (Zeichnung) und der sprachlichen Beschreibung exakt dokumentiert, und ideell rekonstruiert werden sollte, um ein möglichst authentisches (»gleichsinniges«), »originales« Bild der Kultur zu gewinnen, mit der man sich identifizieren wollte. Diese mit der Renaissance beginnende neue Form der Auseinandersetzung, in deren Verlauf Kulturelemente der Vergangenheit - auch und besonders jene, die wir heute Kunstwerke nennen - zu Geschichtsdokumenten wurden, zeichnet sich aus durch Kontextualisierung im wahrsten Sinne des Wortes, nämlich durch die wechselseitige Zuordnung von antiken Texten (literarischen Quellen) zu antiken Überresten und Fundstücken (nichtliterarischen Quellen, im folgenden von mir auch als »Bilder« bezeichnet), in dem Glauben, daß diese einander gegenseitig erklären und vor allem beglaubigen, bezeugen könnten. Die antiken nichtliterarischen Kulturgüter wurden bereits von Alberti in seinem Traktat »Über die Architektur« als "Tatzeugen" aufgefaßt, die als verständlicher und verlässlicher galten als die literarischen Quellen:

"Denn ich bedauerte zwar, daß so viele und ausgezeichnete schriftliche Denkmäler durch die Mißgunst der Zeiten und Menschen untergegangen seien, daß wir kaum den Vitruv allein aus dem ganzen Schiffbruch gerettet haben, einen zweifellos äußerst unterrichteten Schriftsteller, aber leider so von der Zeit mitgenommen und verstümmelt, daß an vielen Stellen vieles fehlt, und man an vielen das meiste vermißt. Dazu kommt noch, daß er so ungebildet schrieb, daß ihn die Lateiner für einen Griechen, und die Griechen hingegen für einen Lateiner hielten. Die Sache selbst zeigt bei näherer Betrachtung, daß es weder Latein noch Griechisch ist, so daß es gleich wäre, er hätte es überhaupt nicht geschrieben, als daß er es so schrieb, daß wir's nicht verstehen können.

Es blieben also als Tatzeugen für die Vergangenheit die Tempel und Theater, von denen man wie von den besten Lehrmeistern vieles lernen konnte [...]."²⁵⁸

Das neue Zuordnungsprinzip von Texten und "Tatzeugen" stimulierte die Suche sowohl nach alten Schriftstücken als auch nach alten materiellen Kulturelementen, wie Münzen, Kult- und Gebrauchsgegenständen, die zusammengetragen und gesammelt wurden, um daraus die gesamte römische Kultur ideell rekonstruieren und verstehen, nachahmen und womöglich übertreffen zu können. Viele Forscher unserer Zeit sehen in solchem Vorgehen "das Einsetzen der neuzeitlichen Geschichtsbetrachtung".²⁵⁹ Andere geben zu bedenken, daß das »Historische« in diesem Vorgehen von einer absoluten, überzeitlichen Norm beherrscht wurde, nämlich der Antike, und daß das »historische« Denken sich im wesentlichen auf die Erschließung dieser Idealepoche konzentrierte, während gleichzeitig, wie wir gesehen haben, eine ganze andere Epoche aus der Geschichtsbefassung ausgegrenzt wurde. Für diese Forscher beginnt die "neuzeitliche Geschichtsbetrachtung" daher erst mit dem Fall dieser Norm am Ende des 17. Jahrhunderts, welcher den Weg für die Befassung mit der Geschichte *aller* Zeiten freigab und die Vorstellung von einem zyklischen Geschichtsverlauf zugunsten einer Theorie geschichtlichen Fortschreitens mit offenem Ende und Ziel aufgab.²⁶⁰ Unzweifelhaft jedoch markiert die neue Form der Auseinandersetzung mit den Antiken den Beginn des nach-antiken Antiquarianismus,²⁶¹ dessen Ziel es war, der im weitesten Sinne politisch bestimmten Geschichtsbefassung eine kulturell bestimmte entgegensetzen

²⁵⁸ Alberti 1975, (Buch VI, Kap. 1), S. 289-290.

²⁵⁹ So zuletzt Wrede 1994 in seinem Aufsatz über »Die Entstehung der Archäologie und das Einsetzen der neuzeitlichen Geschichtsbetrachtung«.

²⁶⁰ Koselleck 1987. Vgl. hier Kap. IV.2.

²⁶¹ Siehe dazu Stark 1880, Momigliano 1991, Haskell/Penny 1981, Haskell 1993, Ernst 1994, Wrede 1994, Weber 1994. Einen immer noch guten Überblick über die umfangreiche Tätigkeit der Antiquare ("archäologische Studien") seit dem 15. Jahrhundert gibt Stark 1880 (S. 80-161). Stark, Momigliano, Haskell und Wrede nennen und kommentieren eine große Zahl antiquarischer Werke, die hier im einzelnen nicht vorgestellt werden können.

und im Zusammentragen der materiellen Hinterlassenschaften der antiken Kultur, ein umfassendes Bild der gesamten kulturellen Situation der Antike, die politische eingeschlossen, zu präsentieren, um das Wissen von der Vergangenheit im Sinne des von Cicero geprägten Topos der »historia magistra vitae«²⁶² für die eigene Gegenwart fruchtbar zu machen. Die größte, bis heute nicht zu überschätzende wissenschaftliche Leistung der Antiquare liegt im Zusammentragen der Antiquitates, mit dem sie die Voraussetzungen für eine »Geschichte in Bildern« und eine Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung geschaffen und dazu beigetragen haben, den Fundus unserer »Bilderwelt« anzulegen und manche nach ihrer Dokumentation verschwundenen Antiken oder deren Zustand zur Zeit ihrer Dokumentation für die Nachwelt zu erhalten. Eine wesentliche Neuerung liegt auch in der Transformation, welche die materiellen Hinterlassenschaften im Prozeß ihrer antiquarischen Bearbeitung erfahren haben: sie wurden von Dingen zu Daten, wobei diese Daten auf zwei verschiedene Weisen »gespeichert« werden konnten - einmal als »Bilder«, als Abbildungen (bildliche Reproduktionen) und einmal als Schrift, als Beschreibung (im weitesten Sinne von »Ekphrasis«)²⁶³ und schriftlich fixierte Bedenkung der Dinge. Seitdem sind die Dinge auf dreifach verschiedene Weise präsent und können auf dreifach verschiedene Weise wahrgenommen, behandelt und gesammelt werden: als die Dinge selbst in ihrer materiellen Identität, in ihrer ideellen Identität als »Bilder« und als aufgeschriebenes Wissen von den Dingen.

Zu den frühesten, seit dem 15. Jahrhundert entstandenen, zunächst noch nicht oder nur spärlich bebilderten antiquarischen Schriften zählten Gian Francesco Poggio Bracciolinis »De fortunae varietate urbis Romae et de ruina ejusdem descriptio« (1431), die mutmaßlich "erste moderne Rombeschreibung" und Inventarisierung des vorhandenen Baubestandes,²⁶⁴ und Flavio Biondos Werk »De Roma triumphante libri decem« (1473-1475?). Nach der Wende zum 16. Jahrhundert und besonders nach der Jahrhundertmitte nahm die Zahl antiquarischer Publikationen mehr und mehr zu, und die einzelnen Werke erfuhren internationale Bearbeitung und Verbreitung. Es bildete sich ein regelrechtes Netzwerk, in welchem die Antiquare sich über ihre Funde und Beobachtungen austauschten, Zeichnungen ihrer Objekte verschickten und damit ihre persönliche »Denkmäler«-Kenntnis streuten und für eine Verbreitung ihrer »antiken Bilder« sorgten. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden die ersten großen antiquarischen »Bildersammlungen«, Sammlungen von Zeichnungen, die von den Antiquaren in Auftrag gegeben wurden und gemeinsam mit den seit dem späten 15. Jahrhundert entstandenen Skizzenbüchern, die Künstler bei ihren Romaufenthalten angelegt hatten, den Fundus an »antiken Bildern« bildeten, die nach und nach, in Holz geschnitten und in Kupfer gestochen, als Stichwerke und als Illustrationen antiquarischer und »historischer« Bücher gedruckt und vervielfältigt wurden.

Die antiquarische Erschließung des Bestandes an Antiken differenzierte sich in Bauten-, Relief-, Statuen-, Vasen- und Gerätekunde, Epigraphik, Numismatik und Glyptik aus. Porträts auf Gemmen und Kameen, Münzen und Medaillen wurden zu »Bilder-Geschichten« von antiken bis zu zeitgenössischen Herrschern und »illustren Männern« (vorwiegend Herrscher, Feldherren und Literaten) zusammengefaßt,²⁶⁵ aus denen sich im 17. Jahrhundert nationale Geschichten nachantiker Herrscher und Herrscherdynastien entwickelten.²⁶⁶ Den frühen Stichwerken, wie Antonio Laferris in den 1540er Jahren begonnenem »Speculum Romanae Magnificentiae«, folgten die immer vollständigeren und voluminöseren, sich von lokalen und regionalen zu nationalen und internationalen entwickelnden Inventare und »Thesauri« antiker Architektur, Skulptur und Geräte (»an-

²⁶² Koselleck 1979a.

²⁶³ Siehe dazu Boehm/Pfotenhauer 1995.

²⁶⁴ Wrede 1994, S. 97.

²⁶⁵ U.a. Vico 1548, Goltz 1557, Orsini 1570, Giovio 1575, Giovio 1577, Thevet 1584, Spanheim 1683.

²⁶⁶ U.a. Galle 1598, Bie 1636, Larmessin 1679, Mézeray 1685.

gewandter Kunst«²⁶⁷ - weniger der Malerei.²⁶⁸ Die komplexesten waren an der Wende zum 18. Jahrhundert die nicht oder nur spärlich bebilderten Stichwerke von Johann Georg Graeve (1694-1699) und Jacob Gronov (1697-1702), die schließlich von Bernard de Montfaucons monumentaler »Bilderenzyklo-pädie«, der »Antiquité expliquée et représentée en figures« (1719-1724 und 1722-1724), mit ihren Abbildungen von nahezu vierzigtausend Objekten überholt wurden.

Die Ordnungs- und Präsentationsform der antiquarisch zusammengetragenen und in Daten transformierten Objekte war die Synopse, eine statische Parallelsetzung beziehungsweise vergleichende Gegenüberstellung, welche eine simultane Zusammenschau der präsentierten Daten ermöglichte. Sie eröffnete die einzig mögliche "strukturelle Perspektive", die zur "Erfassung des Systemzusammenhangs eines Staates" beziehungsweise zur Erfassung der komplexen Systemstruktur und der Binnenreferenzen der Elemente eines »Kultursystems« notwendig war.²⁶⁹ Dieses Prinzip wurde literarisch bereits in der Antike angelegt, seinen höchsten Entwicklungsstand vermutet man in Marcus Terentius Varros (116-27 v. Chr.) einundvierzigbändigen »Antiquitates rerum humanarum et divinarum«.²⁷⁰ Auf deren synoptische Gliederung berief sich im Jahr 1664 noch ausdrücklich Carlo Dati bei seiner Darstellung des Ordnungssystems [Abb. 4], welches dem »Museum Chartaceum« (»Papiermuseum«) des Cassiano dal Pozzo zugrunde lag.²⁷¹

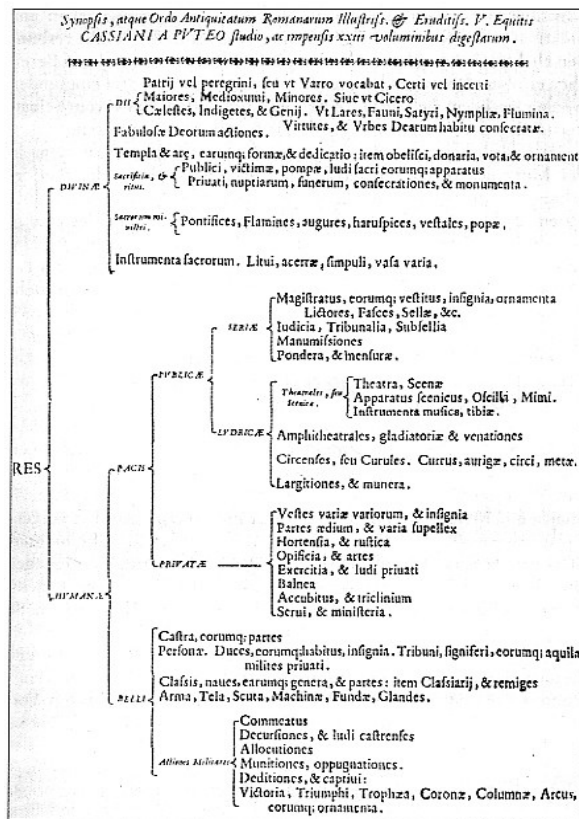


Abb. 4: Synoptische Gliederung des »Museum Chartaceum« des Cassiano dal Pozzo. Aus: Carlo Roberto Dati: Delle lodi del Commendatore dal Pozzo orazione. Florenz 1664, letzte Doppelseite.

²⁶⁷ U.a. Aldrovandi 1556, Cavalleriis 1561-1594, Du Choul 1567, Boissard 1597, Perrier 1638, Sandrart 1680, Bartoli 1693.
²⁶⁸ U.a. Bartoli 1680.
²⁶⁹ Weber 1994, S. 122.
²⁷⁰ Momigliano 1991, S. 81-83.
²⁷¹ Herklotz 1992, London 1993.

Dieses Gliederungssystem, in welchem die Ordnung der Dinge (»res«) mit ihrer Einteilung in »göttliche« (»divinae«) und »menschliche« (»humanae«) begann und von dort aus weiter ausdifferenziert wurde und damit so etwas wie einen horizontalen Schnitt durch einen Kulturzustand präsentierte, veranschaulicht die spezifische Historizität antiquarischen Denkens. Man betrachtete »Antike« als einen statischen, in sich geschlossenen Kulturzustand, der in "synchroner, singulärer oder aggregativ bis systematisch-funktionaler" Erfassung des kulturellen Systems, statt in verzeitlichter, "diachroner Kausalnarration" oder als Phase einer Entwicklungsgeschichte (mit eigener, innerer historischer Entwicklung) erfasst und dargestellt wurde.²⁷² Dementsprechend fand auch eine »kunsthistorische«, stilistische Binnenperiodisierung der Antiquitates in dieser antiquarischen Gliederung noch nicht statt. Das Prinzip der statischen Synopse, welches in der historiographischen Metapher des »tableau« eine Entsprechung findet, wurde als ästhetisches Ordnungs- und Präsentationsprinzip zu einem der fundamentalen Prinzipien der Kunstgeschichte: Es bestimmte die antiquarischen Publikationen und die Sammlungen von Zeichnungen von Antiken. Gemeinsam mit Systemen der Mnemotechnik²⁷³ prägte es die Sammlungs- und Präsentationsform des »Studiolo« und der »Kunst- und Wunderkammer« (s.u.). Es hatte wesentlichen Anteil an der Entstehung der neuen Gattungen des Galeriebildes und des Architekturcapriccios im 17. Jahrhundert, und auch sämtliche nach dem 17. Jahrhundert entstandenen Präsentationsformen des Stilpluralismus haben hier ihre Wurzeln. Und schließlich und endlich bildete es auch die Grundlage für jegliche Stilerkenntnis, die nicht anders als in der synoptischen, vergleichzeitigenden Zusammenschau möglich ist.

Obwohl die Antiquare ihre »Bilder« und Objekte mit Texten konnotierten, begannen sie mit der Zeit, wie sich bereits bei Alberti andeutete, die nichtliterarischen den zuvor nahezu für alle Geschichtsbefassung ausschließlich verbindlichen literarischen Quellen vorzuziehen.²⁷⁴ Diese Entwicklung führte zu ständigen Streitereien mit den auf literarischen Quellen beharrenden »Historikern«. Im späten 17. Jahrhundert erklärte der Numismatiker Ezechiel Spanheim²⁷⁵ die Vorzüge der nichtliterarischen »Bilder«, die darin beständen, daß "in den antiken Münzen und Marmorbildern [...] weder Berechnung noch Zufall [täuschen]. Da bei den übrigen Hilfsmitteln nämlich die Glaubwürdigkeit der abgeschriebenen Exemplare immer zweifelhaft ist, haben diese jedoch allein die erstgeborene Würde von Autographen für sich. [...] Vieles ist bei diesen Verfertignern von Geschichtsbüchern oder Annalen falsch überliefert, sei es aus Haß oder Liebe oder Sorglosigkeit, was heute, zumindest ohne öffentliche Aufzeichnungen, weder berichtet noch widerlegt werden kann."²⁷⁶ Die nichtliterarischen Objekte, die sie empirisch erforschen, die sie in Autopsie nehmen, anfassen und begreifen konnten, suggerierten den Antiquaren eine stärkere Unmittelbarkeit und Authentizität. Sie hatten unmittelbar, vermeintlich anders als die von Abschrift zu Abschrift tradierten Werke antiker Autoren, den Sprung aus der Antike in die Gegenwart geschafft, und ihre eigene Zeit schien ihnen anzuhafte wie einer antiken Vase der eingebrannte Fingerabdruck ihres Töpfers; sie waren eben, anders als die von Abschrift zu Abschrift tradierten Werke antiker Autoren, in ihrer materiellen Identität erhalten geblieben. Die Kontextualisierung von materiellen mit ideellen Kulturelementen - den aus den Schriften zu erschließenden kulturellen Bedingtheiten (Religion, Politik, Recht, Wirtschaft usw., die Gesamtheit der Sitten und Gebräuche) - führte zur Identifikation der materiellen mit den ideellen Kulturelementen: jedes materielle Kulturelement wurde zu einer Art Gefäß oder komplexem Zeichen für seine historischen und kulturellen semantischen Kontexte, und damit wurde die Voraussetzung für jegliche, auf nichtliterarischen Quellen be-

²⁷² Weber 1994, S. 120.

²⁷³ Der bereits von Barbara Jeanne Balsiger [1970, besonders S. 546-549] gesehene Zusammenhang von Kunst- und Wunderkammer und ars memoriae ist erst jünger von Lina Bolzoni [1994] wieder herausgestellt worden und bedarf noch weiterer Erforschung.

²⁷⁴ Dazu grundlegend: Momigliano 1991 und Haskell 1993.

²⁷⁵ Spanheim 1683.

²⁷⁶ Zit. nach Momigliano 1991, S. 92-93; dort keine Quellenangabe.

ruhende Geschichtsbefassung, wozu in großen Teilen auch die Kunstgeschichte zu zählen ist, geschaffen. Francesco Bianchini, der mit Leibniz und Newton befreundet und ein Antiquar von hohem Rang und internationalem Ruf war, publizierte im Jahr 1697 in Rom den ersten Band seiner »Istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi« und erklärte darin: "Die Figuren der Fakten, welche von den Monumenten der Antike stammen, die noch erhalten sind, schienen mir gleichzeitig Symbole und Beweise der Geschichte."²⁷⁷

Der noch heute gültige und nicht selten fahrlässige Glaube an die Authentizität und Autorität der »Bilder«,²⁷⁸ der damals in gewisser Weise auch vom Kunstsystem mit seiner »imitatio naturae«-Doktrin gestützt wurde, und der auch eine wesentliche Voraussetzung für den kultisch-religiösen Bilderdienst (»Idolatrie, Ikonolatrie«) dargestellt und immer wieder »Bilderstürme« provoziert hatte,²⁷⁹ ließ die materiellen Kulturelemente, auch jene, die wir heute »Kunstwerke« nennen, zum "Symbol und Beweis", zu vertrauenswürdigen Zeugen der Geschichte und beweisfähigen Geschichtsdokumenten werden, auf deren Aussagen sich die Urgeschichte und die Geschichte schriftloser Kulturen auch heute noch weitgehend verlassen müssen - auch wenn ihre Entschlüsselung unendliche Probleme bereitet, da sie eine unscharfe, "viel schwierigere Sprache" sprechen als die Schriften.²⁸⁰ Zwar wurde den nichtliterarischen Quellen nicht nur von den »Historikern«, sondern auch von den Antiquaren selbst, zunehmend und besonders im 18. Jahrhundert Skepsis in Bezug auf ihre Authentizität entgegengebracht,²⁸¹ man wußte, "gelegentlich lügen Marmor und Erz",²⁸² aber: "Es war vor allem eine Frage der Menge. Der gesunde Menschenverstand hätte der Vorstellung, daß tausende von Dokumenten, Münzen und Inschriften so leicht wie einzelne literarische Texte gefälscht werden könnten, unüberwindlichen Widerstand entgegengebracht."²⁸³ Doch Dokumente, Münzen und Inschriften und andere Artefakte brauchten nicht unbedingt gefälscht zu sein, um zu lügen, man konnte sie auch zum Lügen zwingen, indem man sie falsch verstand. Was Alberti am Beispiel Vitruvs für die literarischen Quellen beklagt hatte - "daß er es so schrieb, daß wir's nicht verstehen können" - galt mindestens genauso für die nichtliterarischen Quellen.

Das »Verstehen« der nichtliterarischen Kulturelemente erwies sich von Anfang an als sehr schwierig. Die »historischen« beziehungsweise historisierenden Deutungen, die die Antiquare als Ikonographen an den antiken »Bildern« vornahmen, besonders wenn es sich um Darstellungen handelte, die sich nicht mit Texten konnotieren ließen, waren oft fragwürdig.²⁸⁴ Selbst wenn die Bilder mit Texten verknüpft werden konnten, so konnten sie auch mit falschen, nur scheinbar zu den Objekten passenden Texten verknüpft werden, was häufig geschah, wenn die Perzeption der Objekte durch vorhandenes Textwissen gesteuert wurde und man zu sehen glaubte, was man zu sehen erwartete. - Dies ist auch einer der wesentlichen Umstände, die seit dem Beginn unseres Jahrhunderts zu stetig wachsender Kritik an Ikonographie und Ikonologie als kunsthistorischen Methoden geführt haben.²⁸⁵

²⁷⁷ Bianchini 1697, S. 10. Zit. in der Übers. v. Bolzoni 1994, S. 156. Zu Bianchini: Rotta 1986.

²⁷⁸ Siehe dazu auch den auch die Fotografie einschließenden historischen Überblick von Haskell 1993, S. 1-7 sowie Berger 1994.

²⁷⁹ Siehe dazu Belting 1991.

²⁸⁰ Momigliano 1991, S. 96.

²⁸¹ Momigliano 1991, S. 88-92; Weber 1994, S. 127-129.

²⁸² Zit. nach Momigliano (ohne präzise Quellenangabe) aus (einer der vier zwischen 1735 und 1758 erschienenen vier Auflagen von) Gilbert Charles Le Gendre: *Traité de l'opinion ou Mémoires pour servir à l'histoire de l'esprit humain*.

²⁸³ Momigliano 1991, S. 92.

²⁸⁴ Vgl. die Deutungen von Medaillen in Haskell 1993, S. 88-89.

²⁸⁵ Alpers 1985 (darin auch Kemp); Eberlein 1988; Falkenburg 1994.

Viele frühe Mißdeutungen geben heute zu erkennen, daß sie gerade durch falsche Kontextualisierung zustande gekommen sind,²⁸⁶ wie beispielsweise in dem von Francis Haskell angeführten, sehr frühen Fall der Mißverstehens eines Reliefs auf der Marc-Aurel-Säule durch den mutmaßlich englischen »Meister Gregor« am Anfang des 13. Jahrhunderts.



Abb. 5: Kupferstich eines Reliefs der Marc-Aurel-Säule von Pietro Santo Bartoli in Giovanni Pietro Bellori: *Columna Antoniniana Marci Aurelii*. Rom s. d.

»Meister Gregor« hatte sich den Inhalt einer Szene, die er auf der Säule gesehen hatte [Abb. 5], notiert und zuhause in England einen dazu passenden Text gesucht und scheinbar gefunden. Durch diesen Text kam er zu dem Schluß, daß die Säule zur ehrenvollen Erinnerung an den Konsul Fabritius Luscinus errichtet worden war, welcher nach der Überlieferung einiger antiker Autoren das Angebot des Arztes des Pyrrhus zurückgewiesen hatte, Pyrrhus, den Todfeind Roms, gegen Bezahlung zu ermorden. Ebendiese Begebenheit glaubte »Meister Gregor« in dem Relief dargestellt gesehen zu haben. Tatsächlich aber wurde die Säule zur Verherrlichung der Kriege Marc Aurels gegen die Germanen und Sarmaten errichtet, und das Relief zeigt, wie sich »barbarische« Fürsten und Fürstinnen dem römischen Kaiser ergeben.²⁸⁷ Das Beispiel des »Meisters Gregor«, dem viele andere hinzugefügt werden könnten, gibt ein weiteres fundamentales Problem zu erkennen, dessen die Antiquare, wie aus Spanheims Ausführungen deutlich wurde, sich nicht (immer) bewußt waren: Die Antiquitates mochten zwar an und für sich in ihrer materiellen Identität erhaltene, authentische Geschichtsdokumente sein, sie hatten jedoch, da sie ihre Zeit überlebt hatten, ihre ursprünglichen semantischen Kontexte verloren und erhielten diese von den Menschen, die sie - Jahrhunderte nach ihrer Entstehung - verstehen wollten, nicht unbedingt in ihrer ursprünglichen Identität zurück. Zwischen die unmittelbare Perzeption der Marc-Aurel-Säule durch den »Meister Gregor« und seine Deutung waren die Vorgänge der schriftlichen Fixierung des Gesehenen und deren Abgleich mit literarischen Quellen geschaltet. In diesen Vorgängen konnte sich die ursprüngliche Identität und Authentizität der nichtliterarischen Quelle tatsächlich also ebenso verlieren, wie in der von den Antiquaren beklagten Überlieferung der literarischen Quellen von Abschrift zu Abschrift. Die Veränderung der nichtliterarischen Quellen in ihrer ursprünglichen Identität durch die Zwischenschaltung von Medien - Beschreibungen als schriftlichen Memoriierhilfen oder Abbildungen in Form von Zeichnungen oder Stichen, die etwa von immobilien oder aus Gründen der Unzugänglichkeit von den Antiquaren nicht unmittelbar erfäßbaren Artefakten zu deren Dokumentation erstellt wurden - läßt sich besonders auch in den Forschungsgebieten beobachten, für welche die literarischen antiken Quellen nicht als Autoritäten herangezogen werden konnten: für die Erforschung vorrömischer und nachrömischer Geschichte, etwa jener der Etrusker²⁸⁸ oder jener des frühen Christentums.

²⁸⁶ Weitere Fallbeispiele in Haskell 1993, S. 89-100.

²⁸⁷ Haskell 1993, S. 89-90.

²⁸⁸ Momigliano 1991, S. 97-98

Die Frühgeschichte des Christentums wurde besonders interessant, interessanter noch als die Antike, als es im Zuge der Reformation und des in dieser neu entfachten Bilderstreits²⁸⁹ wichtig wurde zu wissen, welche Rolle Bilder im frühen Christentum gespielt, und wie diese Bilder ausgehen hatten. Man wußte zwar von Bildern, unter anderem aus den Schriften des Hl. Hieronymus und den Beschreibungen des frühchristlichen Dichters Prudentius (348 - nach 405), man hatte auch bereits einige wenige in schwer zugänglichen Coemeterien gesehen, aber als man im Jahr 1578 in der Nähe der römischen Via Salaria Nova eine Reihe reichgeschmückter frühchristlicher Gräber entdeckte, konnte man diese zur Erörterung der Bilderfrage als neue und bereits in ihrer bloßen Materialität und Präsenz besonders beweisstarke Argumente im katholischen Sinne instrumentalisieren, denn: "Nun kann man mit eigenen Augen sehen [...], wie in den Tagen der heidnischen Götzenanbeter diese heiligen und frommen Freunde Unseres Herrn, als ihnen verboten war, sich in der Öffentlichkeit zu treffen, ihre heiligen Bilder in diese Höhlen und unterirdischen Orte malten und verehrten, diese Bilder, die verblendete Christen heute mit gotteslästerlichem Eifer aus den Kirchen zu entfernen suchen".²⁹⁰ Diese und andere, später entdeckte Katakombenmalereien wurden in Werken wie Antonio Bosios posthum im Jahr 1664 erschienener »Roma Sotteranea« publiziert. Wie andere Antiquare benötigte Bosio als Vorlagen für seine Abbildungen die Zeichnungen professioneller Kopisten, die meist äußerst unzuverlässig (beziehungsweise »systemkonform«) waren und in keinster Weise dem authentischen (den Regeln des Kunstsystems zuwiderlaufenden) Stil der Originale Rechnung trugen, sondern ihn an die Regeln ihrer eigenen Zeit angingen und häufig, indem sie zeichneten, was sie, je nach persönlichem Wissen, zu sehen erwarteten oder zu sehen glaubten, die Inhalte der Originale grob verfälschten oder völlig neu erfanden: So konnten bei der Abzeichnung in den düsteren Katakomben aus einer Anbetung der heiligen vier (!) Könige eine Martyriumsszene und aus einer Darstellung Noahs in der Arche eine Darstellung des Hl. Marcellus im Predigtstuhl werden.²⁹¹

Noch im 18. Jahrhundert (siehe Kap. V.2), nachdem die Zeichner und Kopisten bereits mit größtem Nachdruck - etwa von Bernard de Montfaucon für die Abzeichnung des »Teppichs von Bayeux« für seine »Monumens de la monarchie française« (1729-1733)²⁹² - auf exaktestes Kopieren selbst des "groben" Stils der alten Bilder eingeschworen waren, lassen sich eklatante Beispiele für die Unzuverlässigkeit von Kopisten aufzeigen, wie etwa jenes des französischen Architekten Victor Louis.²⁹³ Louis hatte den speziellen Auftrag des Comte de Caylus, ihn mit Zeichnungen für seinen »Recueil d'antiquités« (1752-1757) zu beliefern. Als Caylus eine merkwürdige, teils etruskische und teils römische Inschrift auf einer von drei bereits für den »Recueil« gestochenen Tafeln nach Louis' Zeichnungen nicht übersetzen konnte, schickte er alle drei Blätter zu Vertrauten nach Rom, um sie an Ort und Stelle an den Originalen überprüfen zu lassen. Es stellte sich dabei heraus, daß Louis in keinem der drei Fälle die Antiken direkt und korrekt abgezeichnet hatte, sondern daß die Zeichnungen Kopien nach phantastischen Antikencapricci seines Mitstipendiaten Hubert Robert waren. Von Robert wußte man, daß er, wenn er im Auftrag der Akademie Antiken kopierte, dieses zuverlässig tat, aber die von Louis kopierten Zeichnungen waren für den weiteren Gebrauch in Ro-

²⁸⁹ Vgl. Anm. 27 in diesem Kapitel.

²⁹⁰ Aus einem zwei Monate nach Auffindung der Gräber veröffentlichtem Kommentar, angeführt von Ludwig Pastor: *The History of the Popes, from the Close of the Middle Ages*. 40 Bde. London 1938-53, Bd. 19, S. 268. Zit. u. übers. nach Haskell 1993, S. 101: "»One can now see with one's own eyes«, said a report within two months of the event, »how, in the days of the pagan idolaters, those holy and pious friends of Our Lord, when they were forbidden public meetings, painted and worshipped their sacred images in these caves and subterranean places; those images that blinded Christians today seek, with sacrilegious zeal, to remove from the churches.«"

²⁹¹ Haskell 1993, Abb. 81-84.

²⁹² Siehe hier Kap. V.2.

²⁹³ Pariset 1959, S. 41-47.

berts eigenen Werken bestimmt gewesen, von denen ebenso bekannt war, daß sie sich gerade durch einen äußerst freizügigen künstlerischen Umgang mit den Antiken auszeichneten. Die darin gezeichneten Inschriften hatten vorwiegend dekorativen und assoziativen Charakter, sie waren häufig ebenso aus einzelnen Teilen zusammenkomponiert wie seine Architekturphantasien, sie sahen alt und echt aus, und sie waren schön, aber sie waren nicht wahr.

Die bei der antiquarischen Rezeption der antiken Artefakte praktizierte Übertragung in ein anderes Medium - das Abzeichnen eines Bauwerkes, einer Plastik oder eines Reliefs und die Umsetzung der Zeichnung in den Holzschnitt oder Kupferstich, welche noch einen weiteren Abstraktionsschritt darstellt - brachten also ähnliche Verunklärungen und Veränderungen der Originale hervor wie die antiquarische Beschreibung und Deutung der Objekte. Und dieses geschah auch und in erheblichem Ausmaß in den häufig praktizierten Vorgängen des Kopierens von Zeichnungen und der Reproduktion von Reproduktionen von einer Zeichnungssammlung zur anderen und von einem Stichwerk zum anderen, in welchen sich das Risiko der Verunklärung potenzierte. Viele von Montfaucons Bildern etwa waren noch nach Werken kopiert, welche bereits Kopien von Kopien enthielten, nach Werken von Jean Jacques Boissard, François Perrier, Jacob Spon, Pietro Santi Bartoli, den von den Verlegern de Rossi publizierten Stichrepertoires, nach Charles Le Bruns römischem Skizzenbuch oder nach Bildern, die Montfaucon von Antiquaren aus ganz Europa erhalten hatte. Unter ihnen befanden sich auch Bilder von »modernen« Objekten [Abb. 6] und Fälschungen.²⁹⁴ Dieser Umstand war bereits Winckelmann aufgefallen: "*Montfaucon* hat sein Werk entfernt von den Schätzen der alten Kunst zusammengetragen und hat mit fremden Augen und nach Kupfern und Zeichnungen geurteilt, die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben."²⁹⁵



Abb. 6: Eine Tafel aus Bernard de Montfaucons »Antiquité expliquée« (Bd. 1, Tafel CII, nach S. 168) mit antiken und (oben Mitte) einer »modernen« Venusstatue, der »Venus Urania« (um 1570-1575) des Giovanni da Bologna.

²⁹⁴ Haskell/Penny 1981, S. 43.

²⁹⁵ Aus der Vorrede zur »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764). Winckelmann 1964, S. 10-11.

Die Frage nach der Authentizität und den Quellen der Bilder stellt sich vor allem auch bei den aus heterogenen Quellen kompilierten »Bildergeschichten« berühmter Männer, wie etwa den beiden Werken des Bischofs und Antiquars Paolo Giovio, seinen »Elogia Virorum bellica virtute illustrium« (1575) und seinen »Elogia Virorum literis illustrium« (1577). Deren Abbildungen, vorzügliche Holzschnitte des damals hochgeschätzten Tobias Stimmer, waren zum größten Teil nach Bildnissen auf Objekten von Giovios Porträtsammlung gerissen, welche eine der umfangreichsten ihrer Zeit gewesen sein muß. Diese Sammlung, die in die vier Abteilungen von (1) toten Geistern, (2) lebenden Geistern, (3) Künstlern und Gelehrten und (4) Päpsten, Königen und Feldherren gegliedert war, bestand aus etwa vierhundert Bildnissen höchst unterschiedlicher Qualität auf Münzen und Medaillen, Zeichnungen, Holzschnitten, Tafelbildern, Miniaturen, Fresken und in Gestalt von Skulpturen in Holz und Marmor (Büsten oder Ganzfiguren). Manche Bildnisse stammten nach Aussage Giovios von kleinen Münzen, welche die für ein Porträt erforderliche Detailgenauigkeit nicht erbringen konnten und daher, wie im Fall des Hannibal,²⁹⁶ an anderen fragwürdigen mutmaßlichen Porträts verifiziert werden mußten, so daß man ziemlich sicher sein darf, daß in Giovios Bildern nicht nur Hannibal sein Aussehen in erster Linie der Erfindungsgabe Tobias Stimmers verdankte. Übertragen in das Medium des Holzschnittes, versehen mit schweren Prunkrahmen und solchermaßen vereinheitlicht [Abb. 7], ließ sich die unterschiedliche Herkunft der einzelnen Bildnisse im fertigen Buch kaum noch erahnen.



Abb. 7: Tobias Stimmer: »Hannibal«. Holzschnitt nach unbekanntem Vorbild aus Paolo Giovios »Elogia Virorum bellica virtute illustrium« (1575).

Im Zusammenhang mit den antiquarischen Porträtanthologien, aus denen die dynastischen (nationalen) »Bildergeschichten« des 17. Jahrhunderts hervorgingen, wie etwa Jacques de Bies »Les Vrais portraits des Rois de France« (1636) oder François de Mézerays »Histoire de la France, depuis Faramond jusqu'au regne de Louis le Juste« (1685) muß auch erwähnt werden, daß die antiquarische Arbeit und das antiquarische Wissen bewußt zur Konstruktion und Stabilisierung dynastischer Kontinuität und Legitimität instrumentalisiert wurden, wobei manchmal haarsträubende Ableitungen und Verbindungen erfunden und konstruiert und auch kaltblütige Fälschungen hervorgebracht werden konnten. So bedienten sich die Familien Borgia und Colonna der Urkunden-

²⁹⁶

Haskell 1993, S. 46.

fälschung, um ihre göttliche Abstammung von Osiris (Borgia) und Apis (Colonna) nachzuweisen,²⁹⁷ die Hofgelehrten Kaiser Maximilians II. konnten dessen Abstammung über Hercules Aegypticus und Osiris bis zu Noah zurückverfolgen,²⁹⁸ und Jacques de Bie konstruierte um 1612 eine minuziöse Genealogie des Hauses Croy, die bis auf Adam und Eva zurückging.²⁹⁹

Die Auseinandersetzung mit der Kultur des alten Ägypten, deren antiquarischer Ausprägung die Borgia und Colonna ihre neuen Stammbäume verdankten, stellt im Rahmen meiner Untersuchung in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall dar: Wegen seiner geographischen Lage wurde Ägypten stets zum mittelmeerischen Kulturkreis gerechnet und mit den Eroberungen durch Alexander, spätestens jedoch mit jener des Augustus, gewissermaßen in die abendländische Antike assimiliert. Die ägyptischen Kulte und ihre Paraphernalien, besonders ihre Götterbilder, drangen in den ersten drei Jahrhunderten nach Christus bis weit ins heutige Deutschland hinein vor und bildeten den größten Teil des Fundus an ägyptischem Antikem, das gemeinsam mit der europäischen Antike mit Beginn des 15. Jahrhunderts seine Renaissance erlebte.

Obwohl die ägyptische Kultur in ihrer Gesamtheit erst seit Entzifferung der Hieroglyphenschrift durch Jean François Champollion im Jahr 1822 erforscht werden konnte, ist Ägypten in der Geschichte seiner Rezeption, trotz seiner großen Fremdheit, von den Europäern als »abendländischer« denn jede andere fremde Kultur und niemals als kulturell differenter Eindringling empfunden worden. Bereits Platon sah die griechische Kultur aufs engste mit der ägyptischen verknüpft, und in der aus dem ägyptischen Gott Thot mit dem griechischen Gott Hermes zu Hermes Trismegistos (dem »dreimal großen«) verschmolzenen Mischgestalt, die "zum Schöpfer von Kunst und Wissenschaft, von Alchimie, Magie und Astrologie, zum Hüter allen geheimen Wissens um Ursprung und Ziel von Göttern und Menschen, Kosmos und Welt" wurde,³⁰⁰ entstand die mythische Quelle, aus der eine europäische Tradition entsprang, die im folgenden nur in ihren wichtigsten Ausprägungen umrissen werden kann. Anders als bei den »üblichen« Exotismen - und als Exotismus soll hier trotz allem auch die Ägyptenrezeption verstanden werden - hat man sich nicht in der Rezeption ägyptischer Formen- und Motivvorbilder beschieden,³⁰¹ sondern versucht, ein gesamtes komplexes Darstellungssystem zu ergründen und zu imitieren: die Hieroglyphen.³⁰²

Um das ungeheuer produktive Mißverstehen der Hieroglyphen durch die Humanisten begreifen und würdigen zu können, ist es wichtig, kurz zu erläutern, wie die um 3000 vor Christus entwickelte ägyptische Hieroglyphenschrift tatsächlich funktioniert. Sie setzt sich im wesentlichen aus drei Komponenten zusammen:³⁰³ Die erste besteht aus Bildern von Objekten oder Tätigkeiten, die mit einsilbigen Wörtern bezeichnet sind, wobei diese Bilder die im Wort für das Objekt oder die Tätigkeit enthaltenen Konsonanten »versinnbildlichen«. Diese Bilder (Phonogramme) "appellieren", wie Herbert Oster es anschaulich ausdrückt, also "nicht an das Auge, sondern an das Ohr des »Lesers«".³⁰⁴ Sie bedeuten nicht, was sie darstellen, sondern nur einen Konsonanten. Die zwei-

²⁹⁷ Syndram 1989, S. 26 u. S. 29; Oster 1983, S. 30.

²⁹⁸ Wittkower 1972, S. 238.

²⁹⁹ Jones 1990, S. 65, Nr. 43.

³⁰⁰ Oster 1983, S. 25-26.

³⁰¹ Zur Ägyptenrezeption im Allgemeinen siehe Hubala 1958, Baltrusaitis 1967, Oster 1983, Manchester 1983, Humbert 1989, Syndram 1989, Syndram 1990, Wien 1994 (mit umfangreicher Bibliographie); zum »Egyptian Revival« in der Architektur siehe Baumgart 1953, Pevsner/Lang 1971a, Carrott 1978, Loring 1979, Stevens Curl 1994.

³⁰² Die folgenden Ausführungen beruhen besonders auf Wittkower 1972 und Oster 1983. Weitere grundlegende Literatur zur Hieroglyphenrezeption: Giehlow 1915, Boas 1950, Iversen 1961, Volkmann 1962, Yates 1964, Kretzulesco-Quaranta 1986.

³⁰³ Die folgende Erklärung nach Oster 1983, S. 26.

³⁰⁴ Oster 1983, S. 26.

te Komponente besteht in Zeichen, die tatsächlich das bedeuten, was sie darstellen (Ideogramme). Die dritte umfaßt die Deutzeichen (Determinativen), die den konventionalisierten Zeichen zur eindeutigen Bestimmung beigegeben sind.

Die Humanisten glaubten, wie Rudolf Wittkower in seinem Aufsatz »Hieroglyphen in der Frührenaissance« erklärt, "daß die Ägypter eine rätselhafte Kenntnis höchster Wahrheiten besessen hätten", und waren bemüht nachzuweisen, daß in diesen, an Moses und an die Griechen gelangten »hermetischen« ägyptischen Wahrheiten, bereits die Grundwahrheiten des christlichen Glaubens offenbar gewesen wären. Sie waren der Überzeugung, daß diese Wahrheiten in der Gestalt der Hieroglyphen offen vor ihnen lägen, und daß es gelänge, in ihren Besitz zu kommen, wenn sie die Hieroglyphen entschlüsseln könnten. Wittkower belegt diese Überzeugung Marsilio Ficinos und anderer Humanisten zusammenfassend in zwei - sehr »modern« übersetzten - Zitaten und offenbart dabei zugleich das fundamentale humanistische Mißverstehen der Hieroglyphen: "In einem Abschnitt im fünften Buch der »Enneaden« hat Plotin geschrieben: »Die ägyptischen Weisen <...> zeichneten Bilder und meißelten ein Bild für jedes Ding in ihren Tempel, womit sie die Beschreibung jenes Dinges kundtaten. Somit war jedes Bild eine Art Übereinkunft und Einsicht und Gegenstand, und es wurde alles zugleich übermittelt, ohne diskursive Beweisführung und Überlegung«, wozu Ficino folgende Bemerkung anfügte: »Die ägyptischen Priester benutzten nicht einzelne Buchstaben, um Mysterien zu verkünden, sondern ganze Bilder von Pflanzen, Bäumen und Tieren; denn Gott hat Kenntnis von den Dingen *nicht* durch eine Vielfalt von Denkvorgängen, sondern vielmehr als einfache und bestimmte Form des Dinges.« Und er führt als Beispiel das Bild der Zeit an, die als geflügelte Schlange dargestellt wird, die sich selbst in den Schwanz beißt, und schließt: »Die Ägypter stellten die Gesamtheit der diskursiven Beweisführung gleichsam in einem abgeschlossenen Bilde dar.« Mit anderen Worten: in Ficinos Darlegung repräsentiert das Bild nicht einfach den Begriff - es verkörpert ihn. Könnte man nun die Hieroglyphen entziffern, hätte man Zugang nicht nur zu vielen antiken Rätseln, sondern vor allem zum Geheimnis dessen, wie das Wesen einer Idee, gleichsam ihre platonische Form mittels eines Bildes in sich vollkommen und vollständig auszudrücken wäre."³⁰⁵

Als im Jahr 1419 der florentinische Kaufmann Christoforo del Buondelmonte auf der griechischen Insel Andros ein griechisches Manuskript der »Hieroglyphica« des »Horoapollo« entdeckte, glaubte man, den Schlüssel zur Enträtselung der Hieroglyphen gefunden zu haben. Das von einem Ägypter verfaßte und im 4. Jahrhundert nach Christus ins Griechische übersetzte Manuskript, das in Abschriften kursierte und schließlich im Jahr 1505 in Venedig gedruckt und danach in dreißig, schnell aufeinander folgenden, weiteren Ausgaben und Übersetzungen international verbreitet wurde, enthielt jedoch nicht Abbildungen, sondern Beschreibungen von 189 Hieroglyphen, und zu jeder Beschreibung ihre Bedeutung. Da die »Hieroglyphica« keine authentischen - eindeutig (»gleichsinnig«) gezeichneten - Abbildungen von Hieroglyphen enthielten, sondern sie als Ekphrasen darstellten, die von ihren Lesern erst zu geistigen Bildern gestaltet werden mußten und dabei der subjektiven Einbildungskraft unterlagen, boten die »Hieroglyphica« keinesfalls eine Grundlage für eine eindeutige und direkte Übersetzung der Bedeutung der Bilder [Vgl. dazu Abb. 8], sondern nur einen unscharfen Einblick in ein scheinbar fest kodiertes Zuordnungsprinzip von Bildern und Bedeutungen (Formen und Inhalten). Aber dieser Mangel erwies sich für die kreative europäische Rezeption als ausgesprochener Vorteil: er war eine entscheidende prinzipielle Voraussetzung für das Entstehen neuer Möglichkeiten zur Darstellung nur schwer darstellbarer abstrakter Begriffe und komplexer Bedeutungen durch die Entwicklung fest kodierter Zuordnungsprinzipien von Bildern und Bedeutungen. Aus der humanistischen Hieroglyphenkunde entwickelte sich im Zu-

³⁰⁵ Wittkower 1972, S. 222-223.

sammenfluß mit europäischen Traditionen, wie Erich Hubala zusammenfassend konstatiert, "eine allegorisch-symbolische Ikonologie <Cesare Ripa, Iconologia, Rom 1593>, die Hieroglyphe verwandelte sich in Emblem <Andrea Alciati, Eblematum liber, Ausgburg 1531, mit Illustrationen v. Jörg Breu>, Devise, Symbol, Attribut und allegorische Figur."³⁰⁶ Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sollte nur noch ein einziges Mal eine solche europäische Rezeption eines komplexen fremden Darstellungs- beziehungsweise Organisationsprinzips erfolgen: die später vorzustellende Rezeption des chinesischen Prinzips zur Erzeugung einer »positiven Unordnung«: »Sharawadgi«.



Abb. 8: Albrecht Dürer: Illustrationen zum »Horapollo«. Um 1514. »Horapollos« Bedeutungen der Bilder lauten nach Wittkowers (1972, S. 225-226) Übersetzung: 38) "Wenn sie einen erhabenen Fürsten bezeichnen wollten, stellten sie einen mit einer Stola geschmückten Hund dar, denn wenn dieses Tier die Tempel betritt, blickt es aufmerksam auf die Bilder der Götter. In alter Zeit stellte man sich auch die Richter so vor." 39) "Wenn sie einen Bewahrer des Schreins darstellen wollten, zeichneten sie einen Hauswächter, weil von ihm der Tempel beschützt wird." 40) "Um einen Astrologen zu kennzeichnen, stellten sie einen Mann dar, der die Stunden ißt." 41) "Um die Reinheit anschaulich zu machen, zeichneten sie Feuer und Wasser. Denn durch diese Elemente werden alle Dinge gereinigt."

Wenn auch das antiquarische Denken und die antiquarische Praxis einen großen Einfluß auf die Antikenrezeption der Künstler und Sammler hatten (welcher in einer Rückkopplung auch wieder auf den Antiquarianismus zurückwirkte), so hatten doch die Antiquitates für diese Rezipienten in erster Linie andere Bedeutungen, als »nur« jene, Vehikel zur Erfassung und zum Verstehen eines vergangenen Kulturzustandes zu sein. Für sie, für die »Liebhaber« und Sammler, für die Händler und Agenten, für die Künstler und Restauratoren und andere mit den Antiken befaßten Personen waren die antiken Artefakte sowohl Bedeutungsträger als auch wertvolles Rohmaterial, das in verschiedensten »Recycling«-Prozessen für die Gegenwart nutzbar gemacht werden konnte. Für die Künstler, die zu den ersten gehörten, die antike Artefakte (und Bilder von ihnen) zu sammeln begonnen hatten, waren sie Lern- und Lehrmaterial, »exempla« von Motiv-, Form- und Ausdrucksfindungen, und als solche wurden sie gesammelt und in ihren eigenen neuen Werken verwendet, wie die Kunstgeschichte in unzähligen Untersuchungen nachweisen und dokumentieren konnte. Auch wenn die künstlerische Antikenrezeption in Architektur und Plastik prinzipiell in unmittelbarer Autopsie, und das bedeutet vor allem auch in dreidimensionaler, räumlicher Wahr-

³⁰⁶ Hubala 1958, Sp. 755, zitiert unter Auslassung der lexikalischen Verweise. Weitere Zusammenfassungen der Bedeutung der Hieroglyphen für die Emblematik und Ikonologie bei Pochat 1986, S. 239, 295, 327-328 und unter den entsprechenden Schlagworten im »Lexikon der Kunst«.

nehmung der erhaltenen Antiken, erfolgen konnte - zu welchem Zweck die Künstler eigens nach Italien reisten und die französische Akademie (ab 1666) eine Filiale in Rom gründete -, so begann doch der künstlerische Rezeptionsvorgang immer mit einer Zeichnung, einer Übertragung und entmaterialisierenden Reduktion der dreidimensionalen Objekte ins Zweidimensionale im individuellen Stil des Künstlers, mit der Erfassung und Fixierung der optischen Daten, auf die die Künstler zurückgriffen, wenn sie wieder zuhause in ihren Werkstätten waren. Die Zeichnungen nach den Antiken wurden in Skizzenmappen und Skizzenbüchern gesammelt und aufbewahrt. Für künstlerische Lehrbücher wurden die Zeichnungen gestochen, und zusammen mit den geschnittenen und gestochenen Antikenbildern der antiquarischen Werke und anderer, für »Liebhaber« und Sammler erstellten Bildpublikationen bildeten sie den Fundus, aus dem die Antiken seligiert, zu kunst- und geschmackspädagogischen Musterbeispielen kanonisiert, und die Musterbeispiele und Kanonisierungen durch Vervielfältigung verbreitet, popularisiert und durchgesetzt werden konnte.

Die »künstlerische Freiheit« im nichtwissenschaftlichen »Verstehen« der Antiken übertraf die bereits bei den Vorgängen antiquarischer Dokumentation angeführten Freiheiten der professionellen Kopisten bei weitem, denn es galt, die Antiken nicht nur ideell, sondern auch materiell für die Gegenwart fruchtbar zu machen und in die Gegenwart zu assimilieren. In den Zeichnungen und Stichen, in denen die Realität, Materialität und Dimensionalität der Objekte ohnehin aufgehoben war, ergaben sich Möglichkeiten zu phantastischen Rekonstruktionen, Restaurierungen und Ergänzungen, in welchen die Antiken effektiv inszeniert und auf suggestive Weise mit den Mitteln malerischer Illusionstechniken vergegenwärtigt und gar »verlebendigt« werden konnten. So präsentierte etwa François Perrier in seinen »Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem individuum evase« von 1638 die (zum größten Teil) 1583 gefundene und 1588 bereits restaurierte und ergänzte Statuengruppe der »Niobiden« [Abb. 9] in einer bühnenreifen Inszenierung in pathetischer Landschaft unter dräuendem Himmel, und als sei ihm dieses noch nicht effektiv genug gewesen, fügte er der Gruppe auch noch Artemis und Apollon als Verursacher des dargestellten Leids hinzu.

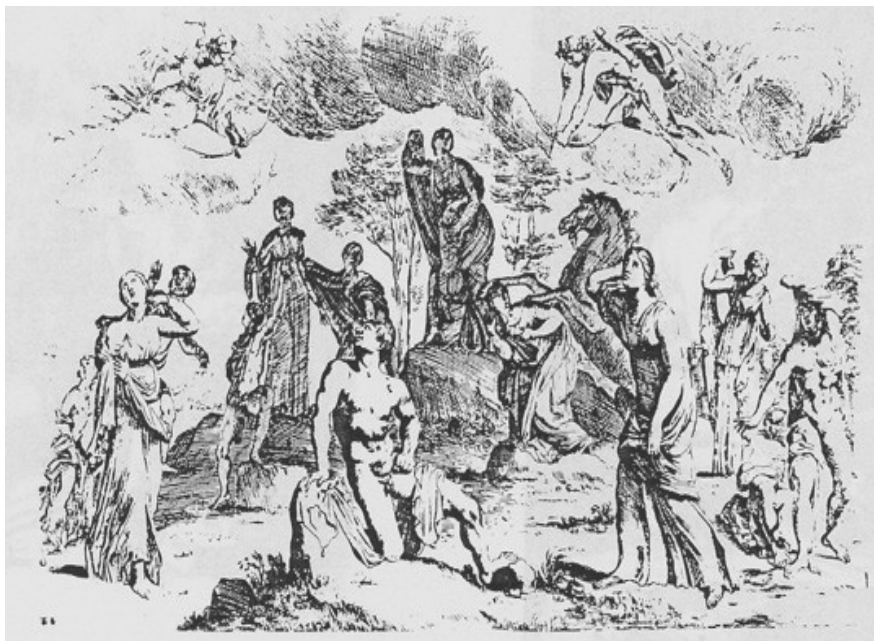


Abb. 9: Die »Niobiden«. Kupferstich aus François Perriers »Segmenta nobilium signorum« (1638).

Nach Perrier brillierte besonders Joachim von Sandrart in dieser Präsentationstechnik. Er stellte in seiner »Teutschen Academie zweyter Theil« (1679) seine von ihm selbst in Rom gezeichneten Antiken, wie etwa den »Dornauszieher«, den »Schleifer« oder den »Nik«, als »sculptures vivantes« in eine Landschaft,³⁰⁷ aber sein Meisterwerk in der »Verlebendigung« antiker Plastik ist zweifellos seine Darstellung des »Sterbenden Seneca« [Abb. 10].

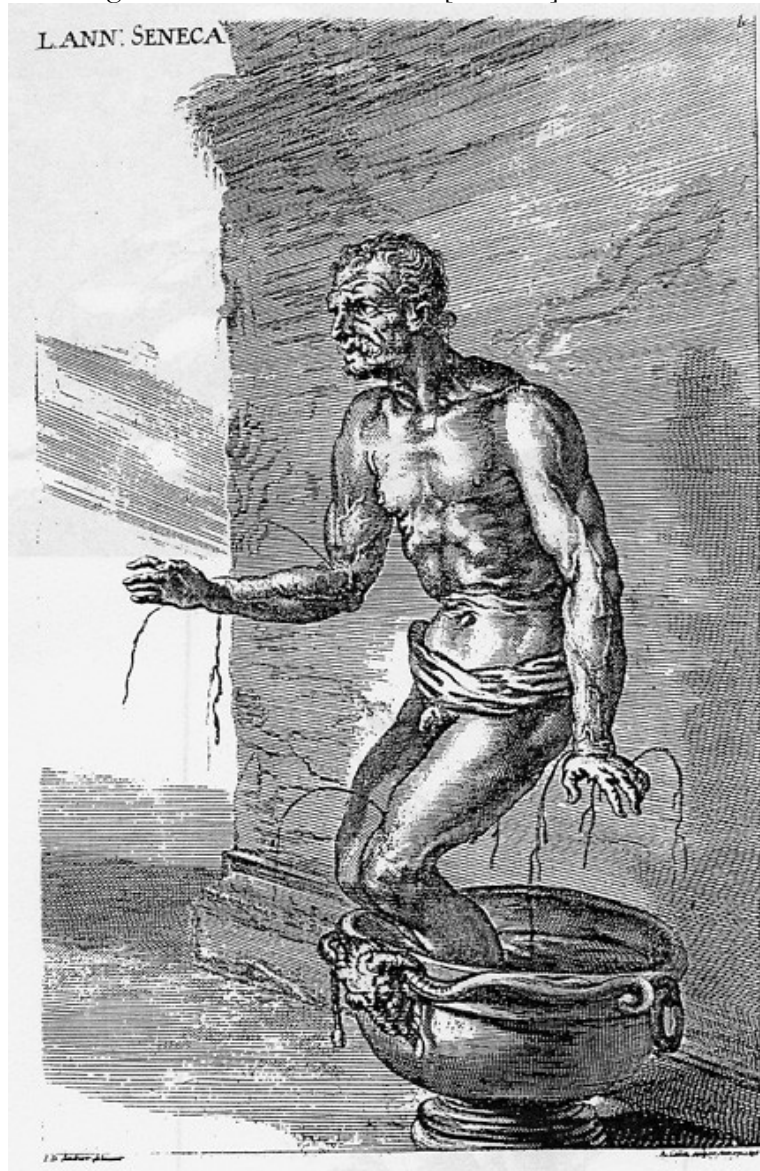


Abb. 10: Joachim von Sandrart: »Seneca«. [Sandrart 1679, o. S.]

Der Stich zeigt die antike Figur, die, wie man heute weiß, einen Fischer darstellt, aber aufgrund einer Ähnlichkeit ihres Kopfes mit einer mutmaßlichen Seneca-Büste als Darstellung des sterbenden Seneca gedeutet (»verstanden«) wurde,³⁰⁸ in ihrer von den Borghese veranlaßten Inszenierung: in großen Teilen (Arme und Gürtel) ergänzt und in eine (neue) Vase aus afrikanischem Marmor montiert, deren unausgehöhlt Inneres rot gefärbt war, um eine Füllung aus Blut vorzutauschen, welche die Deutung Wirklichkeit werden ließ. Sandrart bestätigte diese Deutung drastisch und übertraf sie sogar, indem er in seinem Stich Blutfontänen aus den Venen des »Seneca«

³⁰⁷ Sandrart 1679 (o. S.). Zur »sculpture vivante« siehe Holländer 1973, Ostländer 1983.

³⁰⁸ Haskell/Penny 1981, S. 303-305, Nr. 76; Laubscher 1982, S. 99-106, beide mit ausführlichen Literaturangaben.

schießen ließ. Dieses Beispiel macht auch deutlich, daß die künstlerischen Fiktionen in Zeichnung und Graphik letztlich nur eine konsequente Steigerung der ohnehin bisweilen enormen künstlerischen Erfindungsgabe der Ergänzter und Restauratoren bedeuteten, welche die nur sehr selten vollständig aufgefundenen antiken Skulpturen im Auftrag der Sammler aus Fragmenten wieder zusammensetzten und fehlende Fragmente ergänzten.

Schon früh wurde Kritik an der oft fragwürdigen Praxis des Ergänzens geübt. In Briefen an David Ott, der für Hans Fugger in Venedig "ettliche stück von antiqualien [...], die muessen aber statue sein und cosa rara" und eine "altfrenkisch Sepultura" (den »Fuggerschen Amazonensarkophag«) kaufen sollte,³⁰⁹ kritisierte Fugger das »Flickwerk« eines Bildhauers und Händlers namens »Juan« oder »Joan«³¹⁰ und warnte Ott in einem Brief vom 2. August 1567 vor dessen Ankauf: "Jr meld daneben, das er <Juan Scultor> ain alt kopff geflickt. Da wellen gut achtung haben, dann solch flickwerck ist ettwā alts und neus durcheinandergemischt und desto mer zu scheuchen". Eine Woche später mahnte er Ott ausdrücklich, keinesfalls an den zu kaufenden Antiken etwas ergänzen zu lassen: "den Juan Sculptor betreffend melden ir, das er ettliche stück zusammenflicken wöll. Dies sein mir keinswegs annemlich, und so er diese stück, davon ich euch meldung gethan, nit ganz, so wellen weiter nichts zusammenflicken lassen. Dann ich will kain stückwerck haben. Das möcht ir im also anzaigen".³¹¹

Noch Winckelmann kritisierte das Ergänzen und machte auf eine in seiner Zeit spezielle und beliebte Form aufmerksam, indem er von einer durch den Kardinal de Polignac veranlaßten Ergänzung der Statuengruppe der »Familie des Lycomedes« schrieb: "Man muß aber wissen, daß alle zehen Statuen ohne Köpfe gefunden worden, welche von jungen Leuten in der Französischen Academie zu Rom ganz neu dazu gearbeitet sind, die ihnen, wie gewöhnlich, Modegesichter gegeben: der Kopf des vermeynten Lycomedes, war nach einem Portrait des berühmten [Gemmensammlers und Antiquars] Herrn von Stosch gemacht."³¹² In der Vorrede seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) faßte Winckelmann die Fragwürdigkeit der Praxis des Ergänzens, besonders auch für die Arbeit der Antiquare, die nicht selten auf - gerade auch in Zeichnungen und Stichen - unkenntlichen Ergänzungen fußte und so häufig zu falschen Schlüssen zu kulturellen Praktiken der Antike gelangte, anhand zahlreicher Beispiele zusammen und demonstrierte zugleich, zu welcher Komplexität das Wissen vom Alten angewachsen war, das selbst von gelehrtesten Antiquaren in seiner Gesamtheit nicht mehr gewußt werden konnte:

"Die meisten Vergehungen der Gelehrten in Sachen der Altertümer rühren aus Unachtsamkeit der Ergänzungen her; denn man hat die Zusätze anstatt der verstümmelten und verlorenen Stücke von dem wahren Alten nicht zu unterscheiden verstanden. Über dergleichen Vergehen wäre ein großes Buch zu schreiben: denn die gelehrtesten Antiquarii haben in diesem Stücke gefehlt. *Fabretti* wollte aus einer erhobenen Arbeit im Palaste Mattei, welche eine Jagd des Kaisers Gallienus vorstellt, beweisen, daß damals schon Hufeisen, nach heutiger Art angenagelt, in Gebrauch gekommen; und er hat nicht erkannt, daß das Bein des Pferdes von einem unerfahrenen Bildhauer ergänzt worden. Die Ergänzungen haben zu lächerlichen Auslegungen Anlaß gegeben. Montfaucon zum Exempel deutet eine Rolle oder einen Stab, welcher neu ist, in der Hand des Castor oder Pollux in der Villa Borghese auf die Gesetze der Spiele in Wettläufen zu Pferde, und in einer ähnlichen neu angesetzten Rolle, welche der Mercurius in der Villa Ludovisi hält, findet derselbe eine schwer zu erklärende Allegorie; so wie *Tristan* auf dem berühmten Agath zu St. Denis einen Riem an einem Schilde, welchen der vermeinte Germanicus hält, für Friedensartikel angesehen. Das heißt, St. Michael eine Ceres getauft. [...]

³⁰⁹ Aus Briefen vom 7. Juni (sepultura) und 21. Juni 1567. Zit. nach Lill 1908, S. 164.

³¹⁰ In einem Brief vom 24. Oktober 1573 heißt er »Joan« [Lill 1908, S. 168, Anm. 9].

³¹¹ Aus Briefen vom 2. August und vom 9. August 1567. Zit. nach Lill 1908, S. 163. Siehe dazu auch die von Lill [1908, S. 168, Anm. 9 u. S.169, Anm. 1 u. 2] zitierten Briefe, in welchen Fugger sich schließlich doch in der "notturfft" sieht, einige Stücke ergänzen zu lassen.

³¹² Winckelmann 1815, Bd. 6,2, S. 280.

[13] [...] Viele Vergehungen der Skribenten rühren auch aus unrichtigen Zeichnungen her, welches zum Exempel die Ursache davon in *Cupers Erklärung des Homerus* ist. Der Zeichner hat die Tragödie für eine männliche Figur angesehen, und es ist der Cothurnus, welcher auf dem Marmor sehr deutlich ist, nicht ange-merkt. Ferner ist der Muse, welche in der Höhle steht, anstatt des *Plectrum* eine gerollte Schrift in die Hand gegeben."³¹³

Für die Antiquare behielten die Antiken ihren kulturdokumentarischen Wert, auch wenn sie nur in Form von Fragmenten erhalten waren, und auch für die Künstler waren selbst Fragmente noch wertvolle Vorbilder für Bauordnungen und Bauornamentik, für die Darstellung von Körpern in verschiedensten Ruhe- und Bewegungsstadien, die in neuen Schöpfungen verarbeitet und vervollständigt werden konnten. Aber sobald die Antiken für die Sammler zu Ausstellungs- und Repräsentationsobjekten und zur ästhetischen "Währung innerhalb der Oligarchie", zum "Vehikel zum Austausch und zum Verschenken von Gunstbeweisen unter den fürstlichen, kirchlichen und etwaigen plutokratischen herrschenden Eliten Europas" wurden,³¹⁴ war es weniger eine Frage, ob sie ergänzt werden sollten, als wie sie ergänzt werden sollten.³¹⁵

Die großen Sammlerfamilien publizierten ihren Antikenbesitz in »Katalogen«, den Vorläufern unserer heutigen »Kunstabücher«.³¹⁶ Im Jahr 1631 erschien als monumentales Stichwerk die »Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani«, 1642 wurden Girolamo Tetis »Aedes Barberinae ad Quirinale« gedruckt, in welchen nicht nur die Antiken, sondern auch »moderne« (= »neu-antike«) Kunstwerke und darunter vor allem die Deckenmalereien Pietro da Cortonas im Palazzo Barberini abgebildet waren, und 1650 wurde Giacomo Manillis Katalog der Antiken der »Villa Borghese fuori di Pinciana« veröffentlicht. In der Zusammenschau der Antiken, welche zunächst unmittelbar innerhalb der einzelnen Sammlungen und dann mittels der Abbildungen in den Stichwerken im Vergleich der Stücke verschiedener Sammlungen erfolgen konnte, kam es zu Qualitätsvergleichen, die zur Selektion und zur Kanonisierung von »Meisterwerken« (nach den Qualitätskriterien ihrer Zeit) führte, welche wiederum zur Publikation von Anthologien von »Meisterwerken« Anlaß gaben. Eine solche Publikation und einen solchen Kanon von »Meisterwerken«, welche meist große, gut erhaltene beziehungsweise gut ergänzte Statuen waren, stellt Paolo Alessandro Maffei's Werk »Raccolte di statue antiche et moderne« aus dem Jahr 1704 dar.

Im Kontext der Sammlungsformen des »Studiolo« und der aus ihm hervorgegangenen »Kunst- und Wunderkammer«, deren Funktion und Bedeutung es war, ein modellhaft verkleinertes Inventar der Schöpfung zu sein und die Schöpfung (als Makrokosmos) im Mikrokosmos vorzustellen,³¹⁷ erhielten die Antiken eine ganz besondere Bedeutung. Im synoptischen System dieser Sammlungsformen, in welchem die antike antiquarische Synopse, christlich umgedeutet, die Ordnung der Dinge mit ihrer Unterscheidung in »naturalia« (»göttlich«) und »artificialia« (»menschlich«) begann, repräsentierten die Antiken eine »prometheische« Schnittmenge, ein Übergangsfeld zwischen Naturalia (»Gotteswerk«, »Naturprodukte«) und Artificialia (»Menschenwerk«, »Kulturpro-

³¹³ Winckelmann 1964, S. 12-13.

³¹⁴ "They functioned as currency among the oligarchy, vehicles for exchanging and bestowing favour among the royal, ecclesiastical, and, eventually, plutocratic ruling elites of Europe." Howard 1990, S. 21.

³¹⁵ U.a. Ladendorf 1953, besonders S. 56-57; Howard 1990, S. 15-27. Haskell/Penny 1981, passim; andere Auffassungen vertreten dagegen Wrede 1993, besonders S. 18, und Schweikhart 1993.

³¹⁶ Haskell 1993a.

³¹⁷ Ich verwende hier den Topos »Kunst- und Wunderkammer« als Sammelbegriff für eine Vielzahl heterogener, prinzipiell jedoch verwandter Sammlungsformen. Zur »Kunst- und Wunderkammer« und den darunter subsumierten Sammlungsformen siehe Schlosser 1908, Balsiger 1971, Scheicher 1979, Impey/MacGregor 1985, Pomian 1987, Pomian 1988, Schnapper 1988, Kenseth 1991, Bergvelt/Kistemaker 1992; Bergvelt u. a. 1993, Bredekamp 1993, Bonn 1994, MacGregor 1994, Grote 1994, Pomian 1994.

duktes), zwischen göttlichem und menschlichem Gestaltungsvermögen.³¹⁸ Dieser Einordnung entsprechend erfolgte ihre materielle Präsentation zwischen Fossilien, rohen Mineralien und Konchilien.³¹⁹ Obwohl diese Einordnung der Antiken sicher auch noch als ein Reflex auf die Subsumierung der »künstlerischen«, das heißt technisch-schöpferischen Hervorbringungen des Menschen (auch, aber nicht nur derer, die wir heute »Kunst« nennen) in die »Naturgeschichte« durch Plinius gesehen werden kann,³²⁰ so dominiert in der Kunst- und Wunderkammer die Unterscheidung zwischen Gotteswerk und Menschenwerk und die in dieser emanzipatorisch und selbstbewußt behauptete Betonung des Eigenwertes der Menschenschöpfungen,³²¹ die in der mythischen Gestalt des Prometheus, des Mittlers zwischen Göttern und Menschen, ihre allegorische Manifestation fand.³²² Mit Prometheus, dem subversiven Titanen und Urvater der Emanzipation der Menschheit aus der Abhängigkeit und der Willkür der Götter, welcher die Menschen an deren Göttlichkeit teilhaben ließ, ihnen das Feuer brachte, sie alle Künste, darunter besonders die Metallverarbeitung, alle geistigen und körperlichen Fertigkeiten lehrte und ihnen somit die Fähigkeit zur Kultur brachte,³²³ identifizierten die Sammler sich selbst und den Teil ihrer Sammlungen, welcher zeigte, was der Mensch der Natur hinzugefügt hat. Diese Identifikation fand Ausdruck in einer wesentlichen Struktur im Ordnungssystem der Kunst- und Wunderkammer, nämlich in ihrer Strategie der Sichtbarmachung dessen, was der Mensch aus den Dingen der Natur mit Hilfe welcher Kunstfertigkeit und welcher Werkzeuge gemacht hat. In dem von Samuel van Quiccheberg im Jahr 1565 als Vorwort zu einem geplanten, aber nie geschriebenen »Theatrum sapientiae« veröffentlichten "Idealsystem universaler Inventarisierung"³²⁴ mit dem Titel »Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi«, welches als eine der frühesten schriftlichen Fixierungen einer Kunst- und Wunderkammer-Systematik gilt, wird diese Strategie, die sich an den Inventaren vergangener Sammlungen, wie etwa jenen des Erzherzogs Ferdinand von Tirol in Ambras bei Innsbruck oder Rudolfs II. in Prag, beweisen läßt,³²⁵ formuliert und ersichtlich: Den sammelbaren »toten« Dingen, gleich ob Mineralien oder toten Tieren und Pflanzen, wurden immer ihre menschlichen Bearbeitungen samt deren Techniken (vertreten durch technische und künstlerische Instrumente und bildliche Darstellungen der Verarbeitungsprozesse) sowie Nachbildungen beziehungsweise Abbildungen der Dinge in Malerei und Graphik, Plastik und angewandter Kunst unmittelbar zugeordnet. Auch die "Nachbildungen von Tieren und Pflanzen (bis zu den Seidenstickereien herab), die Edelsteine in ihren Goldschmiedefassungen [wurden] unmittelbar den reinen Naturprodukten beigegeben."³²⁶

Zum Sammlungsgut der Kunst- und Wunderkammern gehörten als Abbildungen der Dinge auch Holzschnitte und Kupferstiche, die in sich selbst papierene Kunst- und Wunderkammern und damit einen weiteren im Microcosmos der Sammlungen eingeschachtelten, noch kleineren Microcosmos bedeuteten. Auf ihnen wurden sowohl jene alten (antiken) und »modernen« Dinge gezeigt, die gleichzeitig selbst gesammelt und ausgestellt wurden, als auch jene Dinge³²⁷ oder Schilderungen von Natur-³²⁸ und Kulturzuständen³²⁹, die wegen ihrer Größe und Komplexität beziehungsweise ihrer Immaterialität oder Ephemerität nur als Bilder veranschaulicht und gesammelt

³¹⁸ Bredekamp 1993, S. 19-35.

³¹⁹ Bredekamp 1993, S. 38.

³²⁰ Zur Nachwirkung der »Naturalis historia« in den Sammlungssystemen des 16. - 18. Jahrhunderts siehe Schultz 1990.

³²¹ Diese »Philosophie der Kunst- und Wunderkammern« ist in bisher unübertroffener Anschaulichkeit von Barbara Jeanne Balsiger erklärt worden [Balsiger 1971, Bd. 2, Kap. III (S. 540-571)].

³²² Bredekamp 1993, S. 26-33.

³²³ Aischylos: Prometheus, 436-506.

³²⁴ Bolzoni 1994, S. 129.

³²⁵ Bredekamp 1993, S. 35 u. S. 38.

³²⁶ Schlosser 1908, S. 76. Vgl. Vollbehrl 1909, S. 204: "Und überall wird neben das Original die Nachbildung oder auch die Bearbeitung durch Menschenhand gesetzt."

³²⁷ Architekturen, Schiffe, große Maschinen etc.

werden konnten. In Samuel von Quicchebergs System der »Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi« findet sich als Binnensystem auch die früheste bekannte Systematik zur Anlage und Ordnung einer solchen graphischen Sammlung.³³⁰ Und schließlich führt Quiccheberg auch noch eine weitere wichtige Form der mikrokosmischen Spiegelung, der Dokumentation, Inventarisierung und Präsentation der Welt, ihrer Dinge, ihrer Geschöpfe und des Lebens an, nämlich in Form von aufgeschriebenem Wissen über diese, in Form von Büchern, in Form einer Bibliothek.³³¹ So vereinigte die Kunst- und Wunderkammer schließlich in sich die drei Präsenzweisen der Dinge, die ich zuvor bereits als ein Produkt des Antiquarianismus bezeichnete: ihre unmittelbare materielle Präsenz als sie selbst (»im Original«) und ihre mittelbare Präsenz als Bild oder als aufgeschriebenes Wissen.

³²⁸ Geographische und topographische Darstellungen wie Welt- und Landkarten, Städteansichten, geologisches Formationen und anderes.

³²⁹ Genealogien, Heraldik, technische Herstellungsprozesse und Verfahrensweisen, Kriegskunst, Feuerwerkskunst, Festkunst, Jagd und sonstige Schilderungen von Ereignissen, Sitten und Gebräuchen.

³³⁰ Hajós 1958.

³³¹ Berliner 1928, S. 329.

III.

Europäische Kommunikationen über außereuropäische Kunst im 16. und 17. Jahrhundert

III.1.

"wunderliche künstliche ding"

Voraussetzungen für die Wahrnehmung und das »Verstehen« außereuropäischer Kunst
im 16. und 17. Jahrhundert

"Unsere Welt hat vor kurzem eine neue Welt entdeckt, [...] so groß, so voll, so kräftig wie sie selbst ist; und doch so neu und so jung, daß ihr noch das A b c beigebracht werden muß: vor weniger als fünfzig Jahren wußte man dort nicht, was Schreiben ist, kannte keine Maße und Gewichte, keine Kleider, keinen Feld- und Weinbau; sie war sozusagen noch ein nackter Säugling am Busen der Mutter Natur und lebte nur von dem, was dieser ihr bot. [...] Es war eine kindliche Welt; wir haben diese Kinder nicht durch unser Vorbild erzogen dadurch, daß unsere natürlichen Gaben wertvoller und kräftiger gewesen wären; wir haben sie nicht durch Gerechtigkeit und Güte für uns gewonnen und sie nicht durch die Vorzüge unserer Gesinnung unter unsere Herrschaft gebracht. Als wir mit ihnen verhandelten, zeigten die meisten ihrer Antworten, daß sie uns an natürlichen Geistesgaben, Klarheit und Treffsicherheit, nicht unterlegen waren. [...]

Ihre kunstreichen Arbeiten, ihr Geschmeide, ihr Federschmuck, ihre Webereien, ihre Gemälde zeigen, daß sie uns auch in handwerklicher Geschicklichkeit nicht nachstanden. Ihre Frömmigkeit, ihr Gehorsam gegen die Gesetze, ihre Güte, ihre Freigebigkeit, ihre Ehrlichkeit, ihre Offenheit standen höher als bei uns; aber es ist uns recht nützlich gewesen, daß wir von diesen Vorzügen nicht so viel besaßen wie sie: infolge der Überlegenheit in diesen Tugenden sind sie in ihre Verderben gerannt; sie haben sich dadurch selbst verraten und verkauft.

Was Kühnheit und Mut betrifft, oder die Festigkeit, Ausdauer und Entschlußkraft dem Schmerz, dem Hunger und dem Tod gegenüber, so würde ich keine Bedenken tragen, die Beispiele, die sich bei ihnen finden lassen, den berühmtesten Beispielen aus dem Altertum an die Seite zu stellen, die in der Überlieferung unserer diesseitigen Welt enthalten sind."³³²

Michel de Montaigne: Essais (1580-1588)

Spätestens seit Julius von Schlossers Buch über »Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance« (1908), in welchem unter dem Begriff der »Kunst- und Wunderkammer« bisweilen sehr heterogene Sammlungsformen des 16. und 17. Jahrhunderts zusammengefaßt waren,³³³ haben sich Generationen von Kunsthistorikern über das »seltsame Kunstverständnis« dieser Sammlungen gewundert, die man zwar immer als Vorläufer unserer heutigen Museen aufgefaßt hat, in welchen jedoch die Antiken sowie auch damals zeitgenössische Kunst völlig anders gesehen wurden als im heutigen Kunstsystem. Die komplizierten, auf die Erfassung, Sichtbarmachung und Memorierbarkeit des Kosmos und kosmologischer Zusammenhänge angelegten Kunstkammer-Systematiken³³⁴ konnten von Kunsthistorikern lange Zeit nicht verstanden werden, sie hielten sie für unvernünftig und unsinnig.³³⁵ Die Zusammenstellung von höchstgeschätzten Kunstwerken der

³³² Montaigne 1989, S. 322-323.

³³³ Holländer 1994.

³³⁴ Sie ähneln der merkwürdigen Systematik jener von Jorge Luis Borges beschriebenen "chinesischen Enzyklopädie", welche Michel Foucault so zum Lachen gebracht hat, daß es ihn dazu animierte, seine »Ordnung der Dinge« zu schreiben. Foucault 1993, S. 17, zitiert [nach Jorge Luis Borges: Die analytische Sprache John Wilkins'. In: Ders.: Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur. München 1966, S. 212] "»eine gewisse chinesische Enzyklopädie«, in der es heißt, daß »die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.«"

Antike, der Renaissance und des Manierismus mit "Kuriositätenkram"³³⁶ und "kuriosen Mätzchen",³³⁷ mit dem "Durcheinander von Seltsamkeiten aus Natur und Kunst"³³⁸ und dazu die Verfassung von Inventaren "in jenem naiven Domestikenjargon",³³⁹ "bäuerisch in Ausdruck wie Auffassung"³⁴⁰, in welchen die Kunstwerke selten, wie in der Kunstgeschichte üblich, mit Künstlernamen und Titel, sondern oft, wie ein kleiner bronzener Merkur in Ambras, bloß als "ain gegossens mannsbild, siczt auf aim metallen stöckhl, hat fligl an fueßen und ein poret mit flugl auf" aufgeführt wurden,³⁴¹ erschienen Schlosser beinahe wie ein Sakrileg. Da ihm dieses wiederum mit dem nationalen italienischen »Kunstsinn« dieses "ältesten unter den abendländischen Kulturvölkern" unvereinbar erschien, sah er die "romantische Hexen- und Teufelsküche" der Kunst- und Wunderkammer lieber als eine "spukhafte Abenteuerlichkeit des Nordens" an,³⁴² in der es weniger verwunderlich war, wenn Kunst zusammen mit "im Grunde peinlich berührenden Kunstleistungen von Krüppeln", wie in Ambras mit einem "von einem gewissen Thomas Schweicker 1575 mit den Zehen geschriebenen, sauber kalligraphierten Kunstblatt",³⁴³ und zusammen mit »Mirabilien« gesammelt wurde, darunter etwa "ein Scheit Holz, das zu Stein geworden war, als es ein ungläubiger Bauersmann am Tage eines Heiligen unter gröblichen Reden spalten wollte, ein Stück von dem Strick, daran sich Judas erhängte, von Sebastian Schertlin beim Sacco di Roma aus St. Peter erbeutet, ein Zapfen aus den Zedern des Libanon, die zum Bau des salomonischen Tempels dienten, ein Hirschgeweih, das an einem Judenhaus angebracht, an einem Charfreitag Blut geschwitzt hat".³⁴⁴

Zu allen diesen Fremdheiten, welche in der Kunst- und Wunderkammer als kosmische Fakten integriert waren, wären noch weitere zu nennen, wie etwa die »Donnerkeile«, steinzeitliche Steinbeile und Faustkeile, von denen man noch bis zum 18. Jahrhundert, bis man "die »steinzeitliche« [!] Kultur" der nordamerikanischen Indianer kennenlernte,³⁴⁵ meinte, sie würden bei Gewitter vom Himmel fallen und seien deshalb als Blitzschutz geeignet. Zum Teil in edle Metalle gefaßt - Kaiser Heinrich IV. soll im Jahr 1081 ein in Gold gefaßter Donnerkeil geschenkt worden sein³⁴⁶, - gehörten sie ebenso zum Sammlungsgut der Kunst- und Wunderkammern wie die bronzezeitlichen Urnen, von denen man noch bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts glaubte, sie seien Naturalia und wüchsen in der Erde.³⁴⁷ Auch sie wurden in Metall gefaßt³⁴⁸ und zusammen mit bronzezeitlichen Metallgeräten und Schmuckstücken, mit Runensteinen³⁴⁹ und vielen anderen »nordischen«

³³⁵ Julius von Schlosser beklagt an zahlreichen Stellen [Schlosser 1908, besonders S. 24, 46, 73, 80-81, 84, 99] den fehlenden Kunstverstand und das mangelnde Ordnungsvermögen der Sammler und Theoretiker, und Rudolf Berliner [Berliner 1928, besonders S. 330-331] glaubte, daß es in Quicchebergs System "keinen tieferen geistesgeschichtlichen Sinn" gebe. Horst Bredekamp [1993, S. 38] nennt Literatur zur Kunstkammer Rudolfs II., "die lange Zeit als Ausgeburt eines Verwirrten galt".

³³⁶ Schlosser 1908, S. 81.

³³⁷ Schlosser 1908, S. 56.

³³⁸ Schlosser 1908, S. 81.

³³⁹ Schlosser 1908, S. 46.

³⁴⁰ Schlosser 1908, S. 80.

³⁴¹ Aus dem Inventar der Kunstkammer von Ambras, zit. nach Schlosser 1908, S. 63.

³⁴² Schlosser 1908, S. 104.

³⁴³ Schlosser 1908, S. 99, mit Abbildung (Fig. 83). Immerhin erwähnt er sie noch, während nachfolgende Autoren dies kaum noch tun.

³⁴⁴ Schlosser 1908, S. 59.

³⁴⁵ Eggers 1986, S. 29-30. In dieser Bezeichnung der indianischen Kultur wirkt immer noch das Prinzip der Verortung frühester europäischer Kulturzustände im gegenwärtigen Kulturzustand außereuropäischer Völker fort (s.u.).

³⁴⁶ Eggers 1986, S. 25.

³⁴⁷ Eggers 1986, S. 25. "Donnersteine" gehörten auch zum Inventar der Kunstkammer Rudolfs II. Schlosser 1908, S. 81.

³⁴⁸ Kühn 1976, S. 17.

³⁴⁹ (In der von Adam Olearius für den Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein eingerichteten Kunstkammer). Schlosser 1908, S. 85.

Dingen, denen die einschlägige kunsthistorische Literatur noch weniger Beachtung schenkt als den exotischen, in die Sammlungen integriert. Alle diese Gegenstände gehören in jene Bereiche des Antiquarianismus, welche die Kunstgeschichte in ihrer vom »neu-antiken« Kunstsystem gesteuerten fachlichen Spezialisierung aus ihrer Befassung mit dem Antiquarianismus ausgegrenzt und der Ur- und Frühgeschichte überantwortet hat.³⁵⁰ Im 18. Jahrhundert waren sie jedoch noch in den großen Bestandsaufnahmen alter Kulturelemente, wie Montfaucons »Antiquité expliquée« und Caylus' »Recueil d'antiquités«, integriert, welche auch »germanische«, »keltische« und »gallische« Artefakte behandelten [Abb. 11-13].

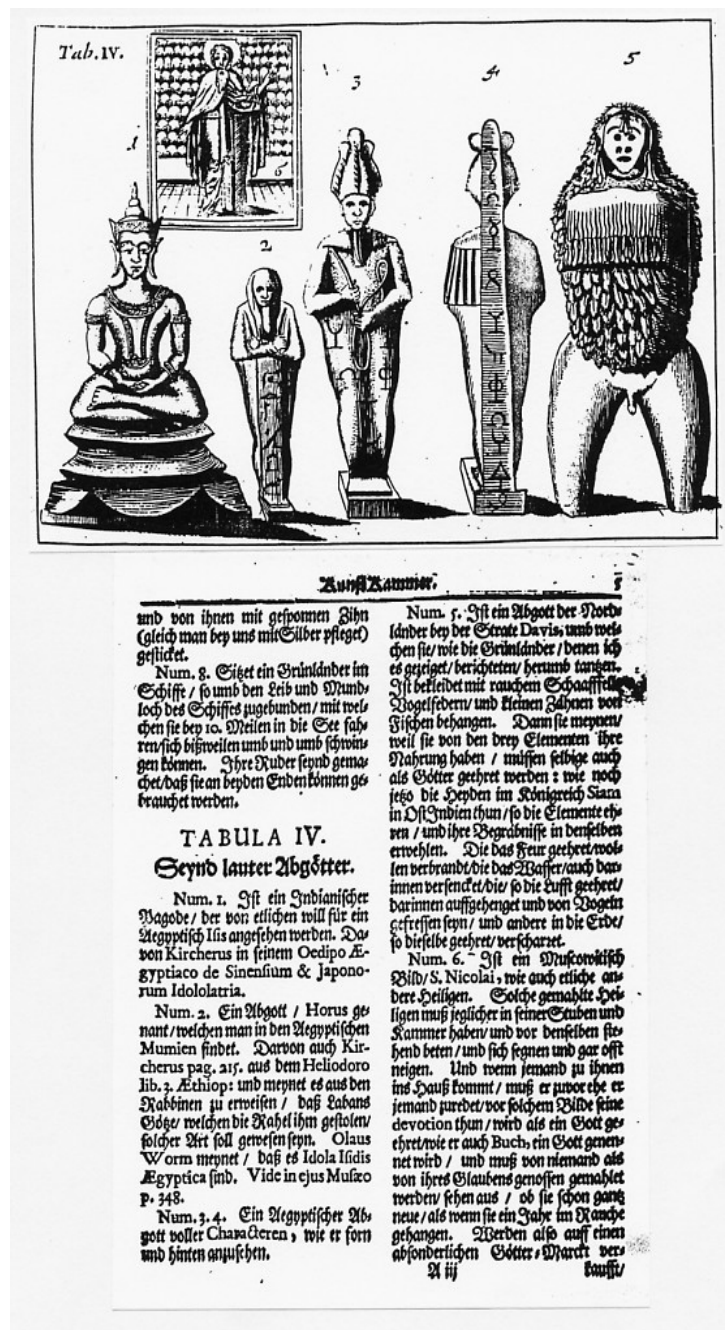
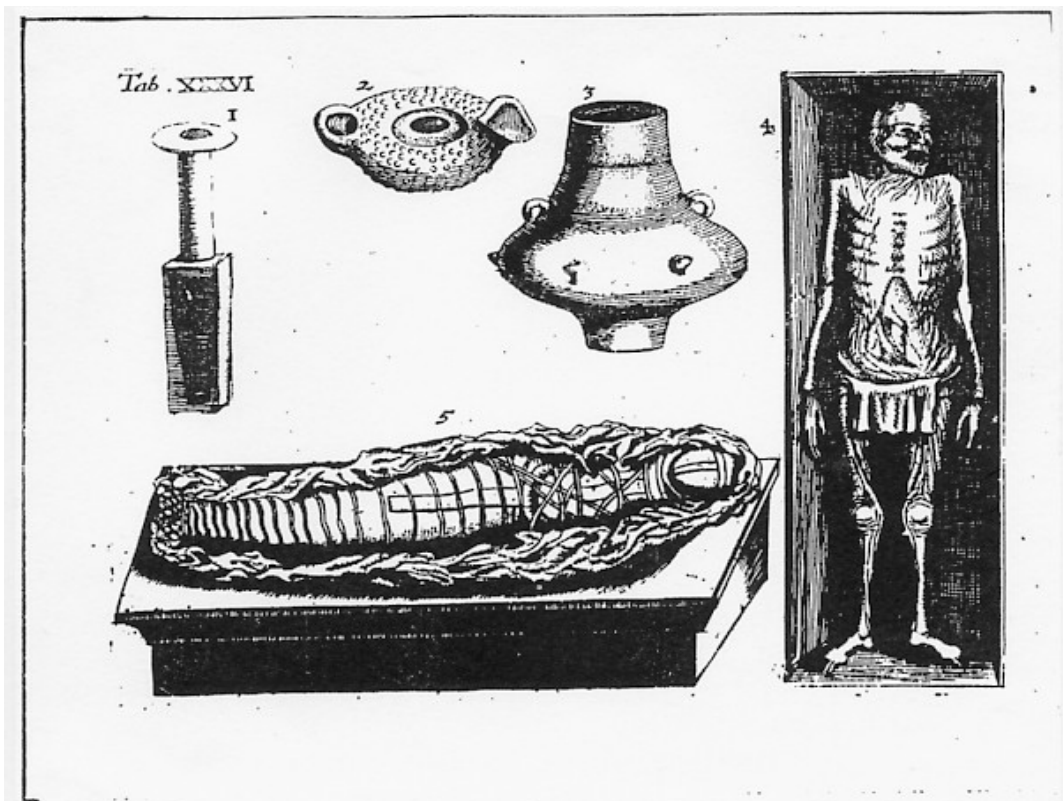


Abb. 11: »Abgötter« in der Gottorffischen Kunstkammer. Aus Olearius 1674, Taf. IV.

³⁵⁰

Einige wenige der vielen diesbezüglichen antiquarischen Schriften werden von Kühn [1976, S. 16-35] und Eggert [1986, S. 25-33] genannt.



TABULA XXXVI.

Num. 1. Ist ein Glas Urna la crymarum genant/ fast ein Viertel einer Ellen lang / in welche die Heyden ihre Thänen/so sie wegen ihrer verstorbenen Freunde vergossen / gesamlet/und hernach des verbrannten Körpers Asche damit befeuchtet/und also begraben/rote darvon Kirchmannus de funeribus Romanorum lib.3. cap.8. Man findet auch in den Heydnischen Begräbnissen solche Gläser.

Num. 2. Ist eine Lampe / welche man auch bey den Heydnischen Begräbnissen gebrauchet/auch darin gesunden werden. Ob aber das lumen perpetuum darin sollte haben erhalten werden können/ist nicht wol zu glauben/welches auch/wie obgedacht/ Kircherus in mundo subterran: widerspricht. Man meynet aber / daß/ weil man nur bey Nichte die Leichen begraben müssen/(wie Alex. ab Alex. L.3. c.7. sagt) hat man bey Bestattung der Leichen oder Aschen gebrauchet.

Num.3. Ist eine Urna oder Topff/ in welchem die Heyden die Asche und übergebliebene Stücke Knochen der verbrannten todten Körper gesamlet und zum Begräbnis bezeuget. Selbige hat man Cineraria auch Ossuaria genannt. Wie dann eine alte Inscriptio (referente Kirchmanno) gefunden worden/ mit diesen Worten: JULIA.

FUSCINIA. OSSUARIUM. VI. VA. SIBI. FECIT. Und seynd solche Urnen nach Standes und condition der Menschen von Gold/ Silber/ Erz/ Stein und Ehon gesetzt worden. Wie denn des Kayfers Trajani Asche in einem güldenen Geschirze ist bezeuget worden/ teute Eutropio lib.3. Von der silbern Urna berichtet Am. Marcellinus lib. 19. Von denen so aus Erz aber Virg. Aenid. 6.

Ossaq; lecta cado texit chorineus atheno.

Eine Urnam von Porphir Stein hat ihm Kayser Severus erwehlet. Dann man sagt/ daß als er kurz vor seinem Tode selbige Urnam vor sich bringen lassen/ in die Hand genommen/ und gesagt: Tu virum capies, quem totus orbis terrarum non cepit. Du wirst den Mann in dir nehmen/welchen die ganze Welt nicht überwindigen können. Dieselbige Urna, so wir haben/ ist von Ehon/und Anno 1649. aus der Niederlausnig/ von einem vornehmen Bedienten am Churfürstlichen Hofe zu Sachsen/ Nahmens Casper von Zabeltzig nach Gottorff geschickt worden/ mit folgendem Bericht: Diese Geschirze können nicht ehe als umb Pfingsten ausgegraben werden. Und versetzt sich mit denselben also / daß sie sich umb diese Zeit in etwas heraus begehben/ oder aus der Erden höher herauff steigen/ und nicht so tieff in der Erden stehen

Abb. 12: »Nordische« und andere Artefakte in der Gottorffischen Kunstammer. Aus Olearius 1674, Taf. XXXVI.



Abb. 13: Megalithen aus dem »Recueil« des Comte de Caylus. [Caylus 1752-1767, Bd. IV (1761), Taf. CXL]

Dazu Caylus: "[...] das unter dem Namen »Pierre Levée« bekannte Denkmal, ein viel früheres Denkmal als die römischen, beruft sich auf ein viel höheres Alter; denn es ist wahrscheinlich, daß die Werke dieser Art und dieser Natur aus der Zeit der Gallier stammen, und daß ihre Bauweise den Kriegen Cäsars um mehrere Jahrhunderte vorausgegangen sein muß." ["... le monument connu sous le nom de *Pierre Levée*, monument de beaucoup antérieur aux Romains, autorise une plus grande antiquité; car il est vraisemblable que les ouvrages de ce genre & de cette nature sont du tems des Gaulois; & que leur construction doit avoir précédé de plusieurs siècles les guerres de César."] Caylus 1752-1767, Bd. 4 (1761), S. 371.

"[...] ihre Bedeutung ist nicht weniger leicht zu bestimmen als ihr Datum; aber ich würde sagen, daß das Volk, das diese Bauwerke errichtete, vom Wunsch beseelt war, sich in Unsterblichkeit zu verewigen, vergleichbar jenem der Ägypter, wobei es jedoch nach Mitteln der Dauer suchte, deren Bau keine Zusammenfügung der Materialien erforderte." ["... leur objet n'est pas plus facile à déterminer que leur date; mais je dirai que le peuple qui a élevé ces édifices, étoit animé d'un désir d'immortaliser sa mémoire, comparable à celui des Egyptiens, qu'il avoit réfléchi sur les moyens de durée, en évitant l'assemblage des matériaux pour la bâtisse."] Caylus 1752-1767, Bd. 4 (1761), S. 373.

In den Kunst- und Wunderkammern der Fürsten und Gelehrten [Abb. 14, 15] begegneten sich Altes und Fremdes als Naturalia und als Artificialia aus allen Regionen der Welt. Die Artefakte in diesen Sammlungen, die durch Raub oder Schenkung (auch außereuropäischer Herrscher und Diplomaten an europäische), durch Kauf oder Tausch erworben wurden, waren Gegenstände und Paraphernalien des täglichen Lebens, des Jagd- und Kriegshandwerks, der Herrschaftsformen und der Kulte. Der Kieler Medizingelehrte und Direktor des Botanischen Gartens, Johann Daniel Major und der "hochfürstliche hessische Leib-Medicus" Michael Bernhard Valentini druckten in ihren Büchern »Unvorgreifliches Bedencken Von Kunst= und Naturalien= Kammern insgemein« (1674) beziehungsweise »Schau Bühne oder Natur= und Materialienkammer« (1704) zahlreiche Inventarlisten von allen möglichen Sammlungen ab,³⁵¹ die einen Einblick in das gesamte Repertoire und in die Möglichkeiten und Präferenzen des jeweiligen Sammlers vermitteln. Die Aufzählungen in der heutigen kunsthistorischen Literatur zu den Sammlungsbeständen machen hingegen kaum klar, was an Fremdem sich wirklich in diesen Sammlungen befunden hat. Sie geben eher Aufschluß darüber, wie die Kunstgeschichte die fremden Artefakte in ihrem Sammlungszusammenhang gesehen hat. Diese Sicht ist ziemlich aufschlußreich, denn auch sie zeigt die hier in der Einleitung angeführten kunsthistorischen Probleme zur Einordnung und Wertung fremder Kunst, die zur Zeit der Kunst- und Wunderkammern begannen.

³⁵¹ Major 1714, Valentini 1714. Die Originalausgabe von Major ist sehr selten. Ich habe den Nachdruck in Valentini 1714 [nach S. 520 des ersten Buches] benutzt.



Abb. 14: Kupferstich aus Legati 1677

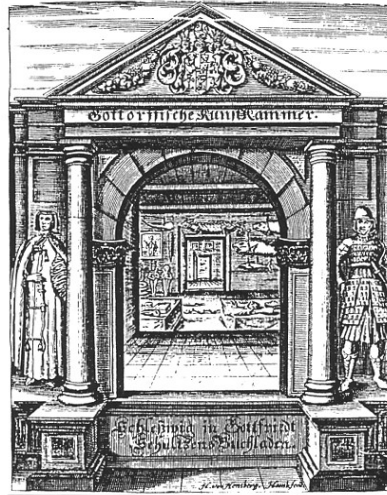


Abb. 15: Gottorffische Kunstkammer. Titelkupfer von Olearius 1674.

Während abendländische antike (darunter auch ägyptische) und abendländische »moderne« Kunst, besonders Skulpturen und Gemälde, in der kunsthistorischen Literatur meist genauestens aufgeführt sind, werden außereuropäische Kunstwerke meist unter die mit ihrer geographischen Herkunft scheinbar ausreichend charakterisierten »ethnischen Objekte und Idole« subsumiert. Selbst die Dinge, die man heute in Handbüchern und Lexika allgemein und ausdrücklich zur Kunst zählt, dieselben Dinge, die bereits zur Zeit ihres Eintreffens in Europa in ihrer Konzeption und Materialität, aus damaliger wie aus heutiger Sicht, mit den europäischen Kunstgattungen »Malerei« und »Plastik« kompatibel gewesen wären,³⁵² werden kaum aufgeführt und exakt benannt. Dazu gehören etwa chinesische und japanische Rollbilder und Malereien auf Wandschirmen, indische Miniaturmalereien (von denen man weiß, daß Rembrandt mehr als zwanzig von ihnen mindestens zeitweise besessen haben muß)³⁵³ und islamische Miniaturmalereien, indische, chinesische, japanische, altamerikanische und afrikanische Kleinplastiken [Abb. 16-17]. Diese Dinge verschwinden in der einschlägigen kunsthistorischen Literatur unter den stets erwähnten Unmengen mexikanischer Federarbeiten, türkischer Waffen, ostasiatischen Porzellans und ostasiatischer Lackarbeiten, unter jenen Dingen also, die von der Kunstgeschichte nur der »minderen« Gattung des »Kunstgewerbes« zugerechnet werden. Allerdings muß hierzu angemerkt und zugegeben werden, daß der Anteil an fremdem »Kunstgewerbe« in den Sammlungen den Anteil an fremder »Kunst« tatsächlich überwogen hat, denn diejenigen Artefakte, die heute als Kunstwerke betrachtet würden, vor allem also (großformatige) Kultplastiken, waren Heiligtümer, deren Herstellungsprozeß und deren Behand-

³⁵² Ich folge hier der heute für die Zeit vor dem 20. Jahrhundert gültigen kunsthistorischen Gattungseinteilung von Warnke 1988 in "Architektur, Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe".

³⁵³ Lunsing Scheurleer 1980; Skelton 1985, S. 278-279; Bergvelt/Kistemaker 1992, Bd. 2, S. 170, Nr. 363.

lung heiligen Regeln unterworfen waren.³⁵⁴ Sie konnten daher nicht erworben, sondern höchstens heimlich geraubt oder unter heftiger Gegenwehr der »Eigentümer« erbeutet werden, wie etwa die einundzwanzig südindischen Bronzen, die der Amsterdamer Bürgermeister Nicolaes Witsen, einer der bedeutendsten Sammler seiner Zeit, im Jahr 1716 aus Indien erhielt.³⁵⁵ Auch wurden die »großen« und »richtigen« Kunstwerke, wie sich noch zeigen wird, von den damaligen Europäern gar nicht als solche erkannt, da sie mit der Gattungs- und Werteordnung des europäischen Kunstsystems inkompatibel waren, oder sie erschienen ihnen wertlos, wenn sie, wie etwa die Kalligraphie, nur geringen Materialwert hatten.

Viele Gegenstände ostasiatischen »Kunstgewerbes«, die nach Europa kamen, gehörten in ihren Ursprungsländern zu den für den täglichen Gebrauch und Verbrauch bestimmten Massenwaren, und gerade diese, die bereits in ihren Ursprungsländern billig waren, wurden von den profitorientierten Händlern vorwiegend eingekauft, weil sich mit ihnen in Europa die höchsten Gewinne aus den geringsten Investitionen erzielen ließen. So erklärt sich der heute oft verblüffend niedrig bewertete »Kunstwert« vieler chinesischer und japanischer Porzellane und Lackarbeiten in frühen europäischen Sammlungen.³⁵⁶

Seit der Gründung der Ostindischen Handelskompanien Englands (um 1590), der Niederlande (1602) und Frankreichs (1664) wurden viele Waren speziell und ausschließlich für den europäischen Markt gefertigt. Keramiken und Porzellane, die zuvor in Europa mit metallenen Montierungen versehen werden mußten, um sie für europäische Gebrauchsgewohnheiten herzurichten, wurden seitdem in großem Umfang nach konventionellen europäischen Formvorbildern hergestellt.³⁵⁷ Auch europäische Dekorationsvorlagen für die Bemalung von Porzellan und Lackarbeiten (japanische »Namban-Lacke«) wurden nach China und Japan gebracht,³⁵⁸ und die "cleveren" chinesischen Geschäftsleute besorgten sich gar, wie Eleanor von Erdberg schreibt, europäische Muster von Chinoiserie-Dekoren, in denen sie "als dumme kleine Wesen, die nur auf wenig höherer Stufe als Affen standen",³⁵⁹ veralbert wurden und ahmten diese in ihren für den europäischen Markt bestimmten Malereien nach.³⁶⁰ Sie taten dieses nicht zuletzt aus Not, weil ihr Exportmarkt nach der Erfindung des europäischen Porzellans und der Gründung der Meißener Manufaktur (1710) zusammenzubrechen drohte.³⁶¹

³⁵⁴ Siehe z. B. Goepper 1978, S. 62.

³⁵⁵ Bergvelt/Kistemaker 1992, Bd. 2, S. 190.

³⁵⁶ Erdberg 1936, S. 9.

³⁵⁷ Baer 1973, S. 49.

³⁵⁸ Baer 1973, S. 51 und S. 52-53.

³⁵⁹ Erdberg 1936, S. 14: "The silly little beings which ranked not much higher than monkeys, and were shaped and dressed to resemble the Chinese, played around on countless porcelains, lacquers, wallpapers, and other materials - all executed in the highly esteemed techniques which Europe had adopted from the people thus ridiculed." Als der Japaner Chisaburô Yamada um 1930 nach Deutschland kam, um europäische Kunstgeschichte zu studieren, sah er bei seinen Besichtigungen von Schlössern des 17. und 18. Jahrhunderts "überall eine ganze Menge von sogenannten *Chinoiseries*, *Imitationsarbeiten der ostasiatischen Kunst* aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die dem damals kunstgeschichtlich noch nicht geschulten Verfasser nur komisch und kindlich erschienen und ihn oft zum Lächeln zwangen. Als er nun in der Berliner Kunstbibliothek die Ornamentstiche des 18. Jahrhunderts durchblätterte, fielen ihm wieder Gruppen von »Chinesen« auf, die man in seiner ostasiatischen Heimat nicht kennt, und die nicht nur komisch und phantastisch gekleidet waren, sondern auch die undenkbarsten Torheiten treiben und oft in einem den physikalischen Gesetzen dieser Welt entthobenen Schlaraffenlande zu leben scheinen. Als er dann weiter in England den Nachlaß der damaligen Chinamanie wiederum vor sich sah, konnte er nicht mehr nur lächeln." Yamada 1935, S. 7.

³⁶⁰ Erdberg 1936, S. 14, Anm. 2. Vgl. dazu Price 1992, S. 118-121. Price beschreibt dort, daß die Käufer »primitiver« Kunst, die nachdem sie durch ihre Nachfrage einen Markt erst geschaffen haben, sehr böse reagieren, wenn sie erkennen, daß die »primitiven Künstler« sich in ihrer Kunstproduktion den Vorstellungen und Geschmacksbedürfnissen ihrer Käufer anpassen und dadurch die »Authentizität« ihrer Kunst »korrumpieren«.

³⁶¹ Baer 1973, S. 51.



Abb. 16: Südindische Bronzeplastik (Fig. II) aus dem »Recueil«, von Caylus für zunächst für etruskisch, dann für japanisch gehalten. [Caylus 1752-1767, Bd. IV (1761), Taf. XXXI, N° II.]

Dazu Caylus: "[...] dieses Stück ist überhaupt nicht antik: aber da es, sei es wegen des Gusses, sei es wegen der Gravur seiner Ornamente, ziemlich mit den etruskischen Denkmälern übereinstimmt, und da man daran leicht die meisten der Bedingungen bemerken kann, die eine große Zahl von Antiquaren als Kriterien aufstellen, um diese Art von Antiken zu erkennen, habe ich mich entschlossen, es stechen zu lassen. Es gibt sogar viele dieser Art in mehreren europäischen Kabinetten. Ich entschuldige mich keinesfalls, mit ihr getäuscht worden zu sein, mit dem Ort, an dem ich diese Bronze gefunden habe, und auch nicht mit dem Wirbel, den man darum gemacht hat; aber ich muß gestehen, daß ich, als der Zufall mir eine beachtliche Menge von japanischen Figuren unterbreitet hat, ohne Mühe erkennen konnte, daß sie vom gleichen Geschmack im Entwurf war, daß der Guß gleich war und schließlich die Arbeit absolut ähnlich. Ich berichte hier darüber, damit jene, die sich des Studiums der Antike befleißigen, sich keinesfalls angewöhnen, ein Urteil zu fällen, bevor sie nicht alle möglichen Nachforschungen betrieben haben."

"[...] ce morceau n'est point antique: mais soit par la fonte, soit par le gout de la gravure de ses ornements, il a un rapport assez juste avec les monumens Etrusques; & il est si aisé d'y remarquer la plupart des conditions, qu'un grand nombre d'Antiquaires établissent comme des moyens de reconnoître cette sorte d'antiques, que je me suis déterminé à le faire graver. Il y en a même beaucoup de ce genre dans plusieurs cabinets de l'Europe. Je ne m'excuserai point d'y avoir été trompé, sur le lieu où j'ai trouvé ce bronze, non plus que sur le cas que l'on en faisoit; mais j'avouerai que le hazard m'ayant mis sous les yeux une quantité considérable de figures du Japon, j'ai reconnu sans peine qu'elles avoient le même goût de dessein; que la fonte étoit pareille; & qu'enfin le travail en étoit absolument semblable. J'en avertis ici, afin que ceux qui s'appliquent à l'étude de l'Antiquité, ne s'accoutument point à décider avant que d'avoir fait toutes les recherches possibles."] Caylus 1761, S. 95-95.

Wenn sie nicht eigens zu Gebrauchszwecken importiert waren, waren die Gegenstände außerabendländischer Kulturen, wie alle Gegenstände in den Kunst- und Wunderkammern, dekontextualisierte Artefakte, Dinge, die mit dem Verlust ihrer ursprünglichen Kontexte ihre ursprüngliche Identität verloren hatten und in Europa eine neue erhielten. "Was auch immer der ursprüngliche Status dieser Gegenstände gewesen sein mag, in Europa werden sie zu Semiophoren, denn man nahm sie nicht aufgrund ihres Gebrauchswerts mit, sondern ihrer Bedeutung wegen, als Repräsentanten des Unsichtbaren - exotischer Länder, anderer Gesellschaften und fremder Klimazonen."³⁶² Für die Gelehrten waren sie »Curiosa«, im positiven Sinne »merkwürdig« und der Erforschung wert. Sie stimulierten nicht nur die »gemeine«, sündige und mit schlechtem Gewissen belegte,³⁶³ sondern auch die Erkenntnis bringende und Wissen schaffende Neugier (»curiositas«). Zum anderen verlangten sie als Produkte hoher technischer Kunstfertigkeit und Sorgfalt (»cura«)³⁶⁴ den Respekt nicht nur der Gelehrten, sondern besonders auch der Künstler.³⁶⁵ Für jene, die nicht an einer tieferen Auseinandersetzung mit den Zeugnissen fremder Kulturen interessiert waren, la-

³⁶² Pomian 1988, S. 58.

³⁶³ Hans Blumenberg [1988] beschreibt die um die Mitte des 16. Jahrhunderts sich vollziehende positive Umwertung der Neugierde von der Sünde zur Tugend.

³⁶⁴ In diesem Sinne von Sorgfalt in der Kunstfertigkeit [Daston 1994, S. 46, zur "Wurzel des Sinns von *Kuriosität* (aus dem lateinischen *cura*)"] ist auch die Formulierung des "über= curiosen" Bemühens des »Königs« von Peru zu verstehen, die Major [1714, S. 29] verwendet (s.u.).

³⁶⁵ Zur »Neugierde als Empfindung und Epistemologie« in bezug auf die Kunst- und Wunderkammern siehe Daston 1994.

gen die Bedeutungswerte der fremden Artefakte vorwiegend in ihrer Neuheit, in ihrer Seltenheit, in ihrem bisweilen sehr hohen Materialwert³⁶⁶, in ihrer Kostbarkeit und ihrer absoluten Fremdheit begründet, in ihrer »Ungemeinheit«, ihrer Unvergleichlichkeit und dem in ihnen verkörperten »Wunderbaren«.

Eines der frühesten Zeugnisse für die hohe Wertschätzung fremder Artefakte und die außerordentlich starken Affekte, die sie in dem mit ihnen Konfrontierten auslösten, ist Albrecht Dürers berühmt gewordene Notiz, in welcher sich in höchster Anschaulichkeit die Macht des auch für Dürer unaussprechlichen und unbeschreiblichen »Wunderbaren« offenbart. Sie stammt aus dem Tagebuch der »Niederländischen Reise«, auf welcher er im Jahr 1520 die von Hernán Cortés 1519 nach Spanien verschifften, zunächst in Sevilla, Valladolid und dann in Brüssel ausgestellten Geschenke Motecuhzomas II. für Karl. V. von Spanien sehen konnte:

"Auch hab jch gesehen die dieng, die man dem könig auß dem neuen gulden land hat gebracht: ein ganz guldene sonnen, einer ganznen klaffter braith, deßgleichen ein ganz silbern mond, auch also groß, deßgleichen zwo kammern voll derselbigen rüstung, desgleichen von allerley jhrer waffen, harnisch, geschucz, wunderbahrlich wahr, selzamer klaidung, pettgewandt und allerley wunderbahrlicher ding zu maniglichem brauch, das do viel schöner an zu sehen ist dan wunderding. Diese ding sind alle köstlich gewesen, das man sie beschätzt vmb hundert tausent gulden werth. Und ich hab aber all mein lebtage nichts gesehen, das mein hercz also erfreuet hat als diese ding. Denn ich hab darin gesehen wunderliche künstliche ding und hab mich verwundert der subtilen jngenia der menschen jn frembden landen. Und der ding weiß ich nit außzusprechen, die ich do gehabt hab. Jch hab sonst viel schöner ding zu Prüssel gesehen, und sonderlich hab ich do gesehen ein groß fischpein, als hett man das zusammengemäuert von quater stücken; das war einer klaffter lang und fast dick, wigt bey 15 centner und hat ein solchen furm, wie hier gemalt stehet: [...]"³⁶⁷

An anderen Stellen seines Tagebuchs berichtet Dürer auch von den exotischen Geschenken, die er vom Konsul von Portugal und von seinem portugiesischen Freund Rodrigo Fernandez d'Almada geschenkt bekommen hat, von "drey porcolona", von "etlich federn, calecutisch ding".³⁶⁸ "Der Ruderigo, scriban de Portugal, hat mir geschenckt zwey calacutisch tücher, das ein seiden; und hat mir geschenckt ein geschmucktes piret und ein krün krug mit mirabulon und ein ast von ein cederbaum; ist alles 10 gulden werth."³⁶⁹ Wenn er auf der gleichen Seite schreibt, er habe "ein gutes Veronica angesicht von ölfarben gemacht, das ist 12 gulden werth",³⁷⁰ so läßt sich in etwa der Wert der wenigen (und eigentlich eher *sehr* »kleinen«) exotischen Geschenke erahnen. - »Calecutisch«, abgeleitet vom Namen der Stadt Calicut im Südwesten Indiens (heute Bundesstaat Tamil Nadu), die in der damaligen Reiseliteratur häufig mit Calcutta verwechselt wurde, wird von Dürer als Sammelbegriff für Fremdes verwendet und sagt nichts über dessen tatsächliche, im Falle von Dürers Geschenken offenbar sehr unterschiedliche Herkunft aus.

Die Tatsache, daß Dürer, der auf seinen Reisen, und so auch in Brüssel, stets zu zeichnen pflegte, jedoch nicht auch nur ein einziges Stück aus dem Schatz des Motecuhzoma, wohl aber so etwas wie ein "fischpein" gezeichnet hat, wirft - vorausgesetzt sie hatte keine rein banalen Gründe - Fragen auf, deren Antworten, wenn überhaupt, sich nur im Zusammenhang mit anderen schriftlich überlieferten zeitgenössischen Wertungen fremder Kunst und deren Stellung im damaligen

³⁶⁶ So etwa der Gegenstände aus edlen Metallen, die nahezu alle eingeschmolzen wurden, nachdem sie, wie die Cortés-Schätze, einmal gezeigt waren.

³⁶⁷ Dürer 1956, Bd. 1, S. 155; S. 184, Anm. 196 des Herausgebers zum "fischpein": "Hier war im Original des Tagebuches die Zeichnung des Knochens eingefügt. Sie ist nicht erhalten. Keine der beiden Abschriften enthält eine Kopie."

³⁶⁸ Dürer 1956, Bd. 1, S. 156; S. 185, Anm. 221 des Herausgebers: "[»porcolona«] Chinesische Porzellangefäße".

³⁶⁹ Dürer 1956, Bd. 1, S. 165; S. 192, Anm. 465 des Herausgebers: "[»mirabulon«] Myrobolanen, ostindische Früchte. Offenbar als Medikament gedacht. [...]".

³⁷⁰ Hierbei handelt es sich um eine Christusdarstellung nach der Art des »Schweißtüches« der Hl. Veronika.

Kunstsystem geben lassen. Die "wunderliche künstlich ding", ob derer sich Dürer "der subtilen jngenia der menschen in frembden landen" verwundern konnte, faszinierten ihn offensichtlich als Produkte hoher Kunstfertigkeit und technischen Könnens, aber es scheint ihm doch nicht in den Sinn gekommen zu sein, sie als Äquivalente der Produkte seiner eigenen Tätigkeit aufzufassen und mit diesen zu vergleichen.

Es waren eher die Gelehrten als die Künstler, die sich für die fremden Dinge in ihrer eigentlichen, ursprünglichen Bedeutung interessierten. Einer dieser Gelehrten war Ulisse Aldrovandi (1522-1605), »Zoologe« und »Botaniker« an der Universität von Bologna und Verfasser eines der ersten Inventare antiker Statuen in Rom.³⁷¹ Aldrovandi besaß neben den Medici und vor dem Marchese Ferdinando Cospi, dessen Sammlung im Jahr 1657 mit dem »Studio Aldrovandi« verbunden wurde [Abb. 14], eine der größten Sammlungen von Naturalien und Artificialien aus der Neuen Welt.³⁷² Die posthume Veröffentlichung des mit Holzschnitten bebilderten Inventars allein seiner Artefakte aus Stein und Metall (»Musaeum Metallicum«, 1648) weist auf zahlreiche Objekte hin, die heute den Kulturen der Mixteka-Puebla, der Olmeken und der Azteken sowie Kulturen des Amazonas-Beckens und der Region um Veracruz zugeordnet werden können [Abb. 17].³⁷³ Wie als Antiquar die antiken europäischen, so kontextualisierte Aldrovandi als »Anthropologe« beziehungsweise als »Ethnologe« auch die fremden außereuropäischen Artefakte. Seine diesbezüglichen Texte waren die Karten, Bilder, Beschreibungen und Kommentare der frühen Weltreisenden, von denen ein großer Teil im Bestand seiner eigenen Bibliothek vorhanden war. Diese Materialien waren dort nach Regionen geordnet, und sie sind noch heute mit den zahlreichen, umfangreichen und detaillierten Kommentaren Aldrovandis versehen, die zum Teil auf seine selbst verfaßten, nach Regionen und Themenbereichen geordneten »Kataloge« verweisen, in welchen Aldrovandi Exzerpte, Kompilationen und Literatur zu einzelnen Themenkomplexen sammelte und ordnete.³⁷⁴

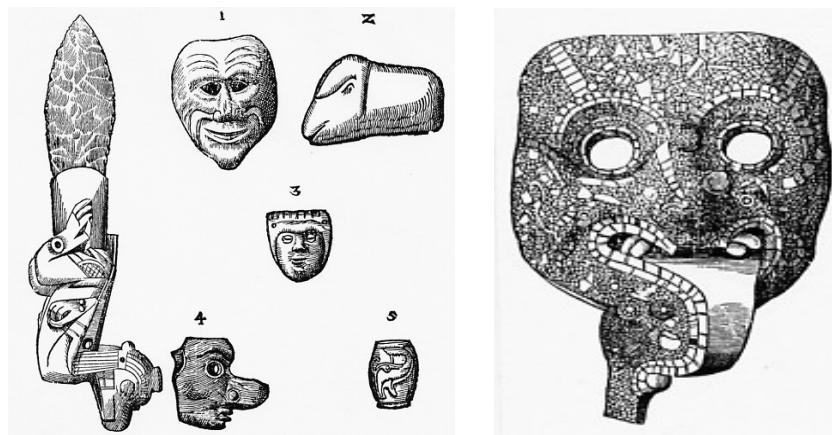


Abb. 17 Holzschnitte aus Ulisse Adrovandi: Musaeum Metallicum. Bologna 1648: Links: Aztekisches Zereemonialmesser. Rechts (Nrn 1-5): verschiedene Kleinplastiken. Rechts daneben: Maske einer Fruchtbarkeitsgottheit der Mixteka-Puebla-Kultur (Inkrustationsarbeit aus Türkisen und anderen Halbedelsteinen etc. auf Holzkern).

³⁷¹ Aldrovandi 1556. Haskell/Penny 1981, S. 18-21.

³⁷² Laurencich-Minelli 1982 [darin auch das »Museo Cospiano«]; Tagliaferri u.a. 1994.

³⁷³ Ich folge in den Beobachtungen zu Adrovandis Sammeltätigkeit Laurencich-Minelli 1982.

³⁷⁴ Laurencich-Minelli nennt [auf S. 147] einige Stichworte: "Im Band IV. »Regionum et locorum ubi nascuntur variae res« finden wir: *Americae catalogus*, *Bresiliae catalogus*, *Hispaniae novae catalogus*, *Floridae catalogus*, *Cubae catalogus*, *Mexicanorum catalogus*, *Darien incolae catalogus*; in Band V: *Perucatalogus*, *Camibalum insulae catalogus*, *Guadalupa insula*, *Hispania Nova*, *Insula Fernanda*, *Trinitatis insula*, *Iztapalapan*, *Nicaragua regnum*, *Maragnon fluvius*, *Quito provincia*, *Nombre de Dios*, *Quambaya provincia* usw.; in Band VI, »Rerum peregrinarum variis locis nascentium catalogi«, sind Kanada und Panama aufgeführt [...]."

Aus dem Textteil des »Musaeum Metallicum« geht hervor, "daß es ihm bei diesem Musaeum nicht darauf ankam, Kuriositäten zu sammeln, wie es damals an den europäischen Höfen der Brauch war, sondern darauf, Gegenstände vergleichen zu können, die die gleiche Funktion haben, aber aus verschiedenen Kulturen stammen."³⁷⁵ Wie gerade seine komparatistische Methode offenbart, hatten also für Aldrovandi die fremden, genau wie die europäischen antiken Artefakte, in erster Linie die Bedeutung von Kulturdokumenten, von Erkenntnismitteln zum Verstehen fremder Kulturen. In seiner Sammlung waren die Naturalien und Artefakte auch in Bildern, als Zeichnungen und als Holzschnitte, präsent. Die beiden wohl einzigen Zeichnungen von fremden Menschen sind allerdings – und das nicht (nur) wegen ihres Federschmucks in den »Tavole di Animalia« eingeordnet. Sie werden auf den Zeichnungen als "Königin von der Insel Florida mit einem Federgewand" und als "Wilder Mann mit einem Federkopfschmuck auf dem Weg in den Krieg" bezeichnet. Innerhalb des »Musaeum Metallicum« kehren sie als Holzschnitte im »Buch der Vogelkunde« wieder [Abb. 18].



Abb. 18: Links »Homo sylvestris«, rechts »Regina Insula Florida«. Holzschnitte aus Ulisse Adrovandi: Musaeum Metallicum. Bologna 1648.

Die von Gelehrten wie Aldrovandi an den fremden Artefakten vorgenommenen Kontextualisierungen mit den in Texten und Bildern festgehaltenen Beobachtungen und Erklärungen der europäischen Reisenden konnten, genauso wie die Kontextualisierungen alter europäischer Artefakte, sehr problematisch sein. Tatsächlich waren sie noch weitaus problematischer, weil bereits ihre Texte eine spezifische Problematik in sich bargen. Anders als bei der Behandlung des entfremdeten Alten (Eigenen) im Antiquarianismus genügt es zur Verdeutlichung dieser Problematik nicht, an einigen Beispielen die Verunklärunen und Veränderungen der Artefakte innerhalb ihrer Wahrnehmungs- und Verstehensprozesse zu betrachten, hier muß grundsätzlich nach der Wahrnehmung des Fremden gefragt werden, denn die Wahrnehmung und Wertung fremder Kunst und deren Entwicklung kann nur vor ihrem damaligen »anthropologischen« beziehungsweise »ethnologischen« Hintergrund verstanden werden. Anders als die alten abendländischen Dinge waren die fremden nicht von Angehörigen derselben Kultur (wie den antiken Autoren) beschrieben worden, die ihre Herstellung, ihren Gebrauch, ihre Funktion und ihre Stellung in ihrem Kultursystem und

³⁷⁵

Laurencich-Minelli 1982, S. 147.

seinen Sitten und Gebräuchen kannten. Die fremden Dinge kamen zum Teil aus schriftlosen beziehungsweise vermeintlich schriftlosen Kulturen, in welchen keine literarischen Texte (im europäischen Sinne) über sie existierten, an denen die Europäer sich hätten orientieren, oder die sie zur Kontextualisierung hätten übernehmen können. Oder sie kamen aus Regionen, deren Sprache und Schrift von den Europäern erst mühsam und über lange Zeit erlernt werden mußten, bevor ihre Kulturelemente durch Befragung der Menschen und ihrer Texte - soweit man diese Texte als solche erkannte und nicht, wie im Fall der mexikanischen Bilderhandschriften, zu hunderten auf dem Scheiterhaufen verbrannte und damit diese Kulturen erst »schriftlos« machte³⁷⁶ - auch nur annähernd verstanden werden konnten. Die Menschen, die die fremden Kulturen und ihre Hervorbringungen beschrieben und erklärten, waren den antiken Gelehrten und Philosophen, die die europäische alte Kunst kommentiert hatten, kaum vergleichbar. Es handelte sich vielmehr um Seeleute, Soldaten, Kaufleute, Diplomaten und Missionare, letztere die gelehrtesten unter den Reisenden, deren Wahrnehmungen von ihren »berufs-« und bildungsspezifischen Interessen motiviert und gelenkt waren.

So beklagte bereits Ulisse Aldrovandi in seinem »Discurso naturale« (um 1570), daß immer die »falschen« Leute gereist seien, nämlich solche, die "sich nicht hauptsächlich, sondern nur nebenbei mit diesen Dingen beschäftigt haben", und deshalb sei es notwendig, daß der König von Spanien "verschiedene Gelehrte und Schriftsteller dorthin entsende, die keine andere Aufgabe haben sollten, als die Geschichte der natürlichen Dinge aufzuschreiben, die sich in Europa nicht finden."³⁷⁷ Auch Maler, so meinte Aldrovandi, sollten dieses Unternehmen begleiten. Dieser Wunsch deutet auf einen wichtigen Umstand der bildlichen Vermittlung fremder Kulturen und ihrer Kulturelemente hin: Die Bilder, die Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche der frühen geschriebenen und gedruckten Reiseerzählungen - der in diesem Zusammenhang meist verwendete Begriff »Reisebericht« suggeriert eine kaum vorhandene Objektivität und Authentizität - wurden meist erst in Europa, und zwar nicht immer nach mitgebrachten Zeichnungen oder nach mitgebrachten Natur- und Kulturprodukten, sondern oft auch bloß nach den Erzählungen der Reisenden angefertigt und zeigten schon alleine deshalb nicht, wie die Umstände und Dinge wirklich waren³⁷⁸ - was ja nicht einmal die Bilder taten, die unmittelbar »an Ort und Stelle« von den europäischen Dingen gezeichnet wurden. Sie zeigten nur, wie diese Dinge und Umstände von Europäern wahrgenommen wurden. Diese Wahrnehmung erfolgte unter bestimmten Voraussetzungen, die im folgenden kurz skizziert werden sollen.³⁷⁹

³⁷⁶ Krickeberg 1975, S. 19-20: "Juan de Zumáragga, der 1528 nach Mexico kam und 1547 der erste Erzbischof der Hauptstadt wurde, rühmt sich in einem 1531 an das in Toulouse tagende Ordenskapitel der Franziskaner gerichteten Brief, daß durch die Hand seiner Mönche bis zu diesem Datum 500 indianische Tempel dem Erdboden gleichgemacht und 20000 Idole in Stücke zerschlagen worden seien. Später hat er das Zerstörungswerk sogar persönlich an verschiedenen Stellen (zum Beispiel in Teotihuacan) geleitet, wie er auch die kostbaren bilderschriftlichen Archive Tetzucos, der geistigen Hauptstadt des Tals von Mexico, massenweise dem Scheiterhaufen überantwortete. [...] Die Folge dieses Vandalismus war, daß das reiche historische und religiöse Schrifttum der Azteken und anderer mexikanischer Völker, soweit es in Bilderhandschriften niedergelegt wurde, auf einen kleinen Bruchteil zusammengeschmolzen ist. Aus vorspanischer Zeit gibt es nur noch 20 größere Bilderhandschriften, darunter vier aztekische und drei von den Maya herrührende. [...] Keiner der drei Mayacodices und nur eine einzige aztekische Handschrift behandelt einen historischen Stoff, so daß gerade die Geschichte der beiden mesoamerikanischen Hauptvölker des Zeitalters der Entdeckungen nicht mehr aus vorspanischen Dokumenten zu uns spricht: [...]"

³⁷⁷ Zit. nach Laurencich-Minelli 1982, S. 149-150.

³⁷⁸ Vgl. Jacobs 1995, S. 16.

³⁷⁹ Grundlegend für die folgenden Ausführungen waren die Untersuchungen von Margaret Trabue Hodgen [1964] und Justin Stagl [2002].

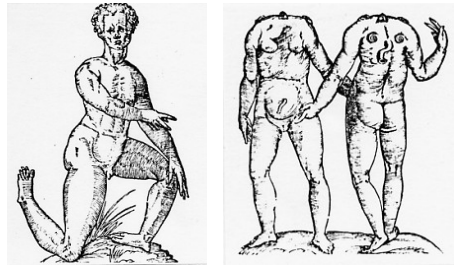


Abb. 20: Holzschnitte aus Ulisse Aldrovandi: *Monstrorum Historia*. Bologna 1642.
Links: »Homo pedibus adversis«, rechts: »Monstrum acephalon«.

Die Erfahrungen der frühen Reisenden in der Alten Welt, etwa jene der Franziskaner Giovanni de Piano Carpini (1245-1247 zu den Mongolen) und Wilhelm von Rubruk (1253-1255 durch Zentral- und Ostasien) und jene des Marco Polo (1271-1295),³⁸⁶ denen heute ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit zugesprochen wird, konnten sich bis zur Erfindung des Buchdrucks (um 1440) nur sehr langsam verbreiten und durchsetzen. Wenn Wilhelm von Rubruks Aufzeichnungen erst dreihundert Jahre nach seinem Tod (um 1270) erstmals im Jahr 1589 (überhaupt noch) gedruckt wurden,³⁸⁷ so zeigt dieses sowohl den großen Bedarf an Reiseliteratur als auch die enormen Zeitspannen und Verzögerungen, welche neue Erfahrungen des Fremden zur Verbreitung und Durchsetzung benötigten. Weitere Beispiele für diese Verzögerungen wären etwa die noch zweihundert Jahre nach der »Entdeckung« Amerikas (1492) in ihrer alten Weltsicht ständig neu gedruckte »Cosmographia« des Claudius Ptolemäus (100-180 n. Chr.)³⁸⁸ und die Verwendung der beinahe zweihundert Jahre alten Druckstöcke von Abbildungen aus den Wundererzählungen des John Mandeville³⁸⁹ in der »Cosmographie« des Sebastian Münster (1544).³⁹⁰ Münsters »Weltbeschreibung« "das ist, Beschreibung aller Länder, und Herrschafften und fürnemesten Stetten des gentzen Erdbodens, sampt ihren Gelegenheiten, Eygenschaften, Religion und Gebräuchen",³⁹¹ die in mehr als sechshundert Ausgaben (auch in lateinischer, französischer und italienischer Übersetzung) erschienen ist, war ihrerseits wiederum eine Kompilation aus Kompilationen: große Teile stammten aus dem auch für andere Kosmographien vorbildlichen Werk des Johann Böhm, »Omnium gentium mores, leges et ritus« (1520), das seinerseits überwiegend aus den Werken antiker Autoren kompiliert war.³⁹²

Das auch im Antiquarianismus übliche Verfahren der Kompilation verweist auf einen wichtigen Umstand in der Wahrnehmung des Fremden, der wiederum auf eine wichtige Geisteshaltung verweist. Fremde Länder und damals zeitgenössische fremde Völker wurden im 16. und 17. Jahrhundert immer noch nach dem Wissensstand antiker Autoren beschrieben, was bedeutet, daß auch längst vergangene europäische Kulturen in diesen Texten so behandelt wurden, als seien sie noch existent.³⁹³ Die »lehnstuhlreisenden« Weltbeschreiber mochten zwar die neuen Beobachtungen der Reisenden zur Kenntnis nehmen, aber offensichtlich fiel es ihnen schwer, neue Erfah-

³⁸⁶ Rubruk 1925, Carpini 1930, Polo 1938.

³⁸⁷ Degenhard 1987, S. 20.

³⁸⁸ Degenhard 1987, S. 11.

³⁸⁹ Jean de Mandeville, um 1355, ein aus vielen anderen Erzählungen kompiliertes, überaus erfolgreiches Werk, von dem mehr als dreihundert Handschriften bekannt sind. S. Wittkower 1942, S. 147 u. S. 384, Anm. 243.

³⁹⁰ Hodgen 1964, S. 72.

³⁹¹ So der Titel der Ausgabe Basel 1588.

³⁹² Besonders bekannt auch unter dem Titel seiner englischen Übersetzung »The Fardle of Façons«, London 1555. Hodgen 1964, S. 131-150.

³⁹³ Hodgen 1964, S. 180-185.

ungen in ihre alten Weltsichten einzuarbeiten und diese zu aktualisieren. Obwohl sie stets den alten Mustern folgten und nur wenig wirklich Neues beschrieben, war ihren Werken häufig großer Erfolg beschieden, sie wurden in hohen und vielen Auflagen und Übersetzungen verbreitet. Sie müssen also ein weitverbreitetes und tiefes Bedürfnis nicht in erster Linie nach aktueller Information und nach Stillen von Neugier, sondern eher ein Bedürfnis nach sicherer Verortung der eigenen Position in der Welt erfüllt haben, welches die Kenntnis der anderen Völker und Kulturen voraussetzte, die Kenntnis jener Gegenbilder des Anderen und Fremden, gegen die das Eigene identifiziert und erkannt werden konnte. Die sich in den Kosmographien und Reiseerzählungen manifestierende, uns heutige »Fortschritts- und Beschleunigungserfahrene« erstaunlich bleiern anmutende Stabilität der Weltsicht war in größten Teilen religiös bestimmt, beziehungsweise durch von uns für »konstant« gehaltene anthropologische Bedingtheiten, die sich auch und besonders in der christlichen Religion manifestieren.

Die große Verschiedenartigkeit der Menschen schien sich den damaligen Denkern besonders in ihren Religionen, ihren Heirats- und Bestattungsbräuchen und in ihrer Kleidung zu äußern.³⁹⁴ Diese Unterschiede konnten nicht erklärt werden, wenn man nicht ihr Zustandekommen erklärte, und dieses war, darin bestand unter den Gelehrten weitgehend Einigkeit, nur möglich, wenn man die Kenntnis von Geschichte und Geographie und Sitten und Gebräuchen miteinander verknüpfte.³⁹⁵ Aus christlicher Sicht konnte die Verschiedenartigkeit der Menschen nur aus der in der Genesis überlieferten ältesten Geschichte der Menschheit erklärt werden.³⁹⁶ Diese erzählte, daß alle Menschen von den Ureltern Adam und Eva abstammten (Theorie der »Monogenese«),³⁹⁷ und daß es seit ihrer Erschaffung drei Brüche in der Genese der Menschheit gegeben habe. Nur diese drei Brüche konnten bewirkt haben, daß die Menschen sich von ihrem gemeinsamen natürlichen Ursprung, ihrer gemeinsamen Religion, ihren gemeinsamen Sitten und Gebräuchen entfernt hatten. Der erste Bruch war die Verbannung Kains und seiner Familie, der zweite die Migration der Söhne Noahs nach der Sintflut, und der dritte die von ihrer eigenen Hybris provozierte Zersplitterung der Menschheit beim Bau des Turmes von Babylon, die sich zuerst in der Sprachverwirrung geäußert hatte. Bereits die Auffassung der kulturellen Verschiedenheit der Menschen als Resultat von Ereignissen, die als göttliche Bestrafungen verstanden werden mußten, deutet an, daß die Ausdifferenzierung der Menschheit in verschiedene voneinander und von der biblischen Ursprungskultur abweichende Kulturen ausschließlich negativ gewertet werden konnte. Sämtliche Formen von Ausdifferenzierung, von Veränderung als Abweichung von als ursprünglich homogen aufgefaßten Kulturnormen, die nicht als natürliche gottgegebene Resultate, »vertikaler«, zeitlich-linearer, genetischer, vom Vater auf den Sohn tradiert Entwicklung erkannt werden konnten, galten als Symptome der Verderbnis und des Verfalls, die unweigerlich drohten, wenn der Mensch sich aus seiner ihm von Gott gegebenen Position entfernte. »Horizontale«, räumliche Ausdifferenzierung durch Entwurzelung aus angestammter Erde und Verpflanzung auf fremden Grund, auf dem ein gutes Gedeihen nicht möglich sein konnte, Veränderung durch Vernachlässigung und Aufgabe des natürlichen Gottgegebenen, durch freiwillige oder erzwungene Übernahme fremder Religionen, Sitten und Gebräuche, mußten unweigerlich zum Niedergang führen. Die einzige Möglichkeit, ein gottgefälliges Leben zu führen, lag im Beharren.

³⁹⁴ Hodgen 1964, S. 165-180 beschreibt die Ausdifferenzierung der »totalitären« Weltbeschreibungen in die Beschreibungen der einzelnen Problemfelder Religionskomparatistik, Heirats- und Beerdigungsriten, Kostüm- und Trachtenkunde.

³⁹⁵ Hodgen 1964, S. 152, 279-281.

³⁹⁶ Hodgen 1964, Kap. 6 [S. 207-253] »The Ark of Noah and the Problem of Cultural Diversity«.

³⁹⁷ Zu den Theorien der »Monogenese« und »Polygenese« siehe auch Bitterli 1976, S. 327-331.

Die Ablehnung des Fremden und die dahinter sich verbergende Angst vor dessen Einfluß waren also (und *sind* immer noch, wie die heutige Ethnopsychologie meint)³⁹⁸ Teil einer Angst vor jeglicher Veränderung, in welcher auch Neues als Anderes, als Fremdes zu gelten hat,³⁹⁹ Teil einer Angst sowohl vor kultureller als auch vor historischer Veränderung, welche beide nur als Veränderung zum Schlechten gewertet werden konnten.

Andere Erklärungen⁴⁰⁰ für die Ursachen der Verschiedenartigkeit der Kulturen, die seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts versucht wurden, basierten auf Zweifeln an der historischen Authentizität der Bibel und auf der Meinung, daß Adam nicht der erste Mensch gewesen sein könnte, weil etwa seine Söhne dann keine Frauen hätten finden können. Die auf diesen Zweifeln beruhenden »polygenetischen« Erklärungsmodelle waren stets mit dem Verdikt der Häresie behaftet und setzten höchst umfangreiche und umständliche Bibelexegesen voraus, denen andere Autoren auswichen, indem sie gar nicht erst nach dem Ursprung der Menschheit fragten, sondern deren Vorhandensein als gegeben hinnahmen. Sie erklärten die Verschiedenheiten zum einen als Folgen geographischer, topographischer und klimatischer Gegebenheiten - so auch die unterschiedlichen Hautfarben, als deren Ursache man verschieden starke Sonnenbestrahlung vermutete⁴⁰¹ - und zum anderen als Zustände, die bedeuten mußten, daß ein fremdes, vermeintlich wenig zivilisiertes Volk nicht, wie die christliche Deutung glauben machen mußte, in das Stadium des kulturellen Verfalls eingetreten sei, sondern sich noch im Stadium der Kindheit seiner kulturellen Entwicklung befände. Der Kulturzustand der »Wilden«, und zwar nicht nur der »westindischen« (nord- und südamerikanischen) und »ostindischen« Indianer, sondern bisweilen auch der Lappländer und Iren, wurde mit den frühesten Zuständen europäischer Kulturen, mit deren Kindheitsstadium gleichgesetzt, wie in dem eingangs angeführten Zitat Montaignes.⁴⁰² Das sich in diesen Erklärungen manifestierende »historische« Denken konnte, wie man heute meinen kann, wohl in Ermangelung einer eigenen »Beschleunigungserfahrung«, historische Entwicklung nur in vergleichender Parallelsetzung von weit voneinander entfernten Zuständen erkennen. Diese auf dem Vergleich von Kulturzuständen basierenden Erklärungsmodelle waren stets im Geschichtsbild der Zyklen­theorie verankert. Die Verortung des Kulturzustandes der »Wilden« in den »Anfang« des Zyklus (obwohl dieser eigentlich keinen Anfang haben kann), in das Kindheitsstadium, befreite sie vom Makel der Korruption und der Dekadenz, ermöglichte eine angstfrei­ere, nicht mehr mit der Drohung von Verderbnis und Verfall belegte Auseinandersetzung mit den Fremden und machte sie zu interessanten Objekten zur Erforschung der europäischen Frühzeit. Aus dieser zyklen­theoretischen Sicht waren die »Wilden« also nicht mehr von Gott gestraft, sondern sie waren bloß unwissende Kinder⁴⁰³ - eine fragwürdige Verbesserung, zumal diese sich nicht unangefochten durchsetzte, denn auch eine andere Verortung ihres Kulturzustandes war möglich und wurde vorgenommen: Wenn man den hohen Kulturzustand der Europäer nicht als Blüte, sondern als Dekadenz auffaßte, so konnte man die »Wilden« auch für noch dekadenter als die Europäer halten.⁴⁰⁴

³⁹⁸ Erdheim 1987, S. 52-53.

³⁹⁹ Vgl. die obigen Anmerkungen zur Neugier als Sünde.

⁴⁰⁰ Hodgen 1964, S. 269-290.

⁴⁰¹ Hodgen 1964, S. 213-214, weist in diesem Zusammenhang auch auf das Fehlen von Rassetheorien und Rassismus hin.

⁴⁰² Hodgen 1964, S. 335-339; S. 343-345.

⁴⁰³ Hodgen 1964, S. 360-361.

⁴⁰⁴ Hodgen 1964, S. 378-382.

Neben der positiven, wohlwollenden Einstellung zum Fremden (»Exotismus«), zum kindlichen, unschuldigen, unverdorbenen, »edlen Wilden«,⁴⁰⁵ blieb auch die negative, ablehnende Einstellung zum Fremden (»Xenophobie«) - und zwar bis heute - erhalten. Beide Einstellungen beruhen nach Erkenntnissen der heutigen Ethnopsychologie auf mehr oder minder vorsätzlicher Verkenntung tatsächlicher Gegebenheiten, hervorgehend aus dem Bedürfnis nach Gegenbildern, welche für die Erkenntnis und das Verständnis des eigenen Selbst und für die Entlastung von problematischem eigenem, "innerem Fremden" unabdingbar zu sein scheinen.⁴⁰⁶

Die Bewertung der fremden Menschen und ihrer Hervorbringungen war nicht nur an die Ermittlung ihres Kulturzustandes gebunden, sondern auch an die Ermittlung ihrer Stellung in der Schöpfung, die um so problematischer war, je »wilder«, je entfernter von europäischen Kulturnormen die fremden Menschen der Alten Welt, besonders aber jene der Neuen Welt, den Europäern erschienen.⁴⁰⁷ Nicht einmal ihre Zugehörigkeit zur Gattung Mensch war sicher, weil sie verschiedene Kriterien des Menschlichen scheinbar nicht erfüllten. Das wesentliche Kriterium für die Kirche war die Fähigkeit zum christlichen (katholischen) Glauben. Diese wurde den Indianern der Neuen Welt als "veros homines fidei catholicae et sacramentorum capaces"⁴⁰⁸ von Papst Paul III. in der Bulle »Sublimis Deus« (1537) - theoretisch - zugesprochen:

"Der Feind des menschlichen Geschlechtes, der allen guten Taten entgegenarbeitet, damit der Mensch zerstört werde, hat ein unerhörtes Mittel gefunden, um das Predigen und Verbreiten des Gotteswortes und damit die Errettung des Menschen zu verhindern: Er gab seinen Kreaturen ein, daß sie bekannt machen sollen, daß die Indianer der westlichen und südlichen Indien und andere Völker, deren Kenntnis wir erst seit kurzem besitzen, als Tiere <bestias> zu unserem Dienste geschaffen seien, da sie unfähig seien, den katholischen Glauben zu erfassen. Wir <...> indessen sagen, daß die Indianer wahrhaftige Menschen sind und nicht nur fähig, unseren Glauben zu erfassen, sondern dies - wie Uns gesagt worden ist - auch inständig zu tun wünschen <...>."⁴⁰⁹

Andere kulturelle Kriterien des Menschseins waren Vernunft und die auf ihr beruhende Sprache und Schrift. Wenn diese nach europäischem Ermessen nicht erfüllt zu sein schienen, konnten die »Wilden« keine Menschen sein.⁴¹⁰ Dann stellte sich die Frage, ob sie das "fehlende Glied"⁴¹¹ in der »Kette der Lebewesen« zwischen Mensch und Tier, oder ob sie eindeutig Tiere wären. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts begannen sich, getragen von den Erkenntnissen der naturwissenschaftlichen Forschungen, jene Einordnungsversuche durchzusetzen, die in den »Wilden« ein Bindeglied zwischen Mensch und Tier sahen. Noch in späteren Auflagen und Übersetzungen des erstmals im Jahr 1735 veröffentlichten »Systema naturae« des Carl von Linné (Linnaeus) findet sich ein Reflex dieser Einordnung: Die Gattung »Mensch« ist in zwei Gruppen unterschieden. Zur Gruppe des »Homo sapiens« zählen der »wilde Mann«, der Indianer, der Europäer, der Asiate und der Afrikaner; zu der dem »Homo sapiens« untergeordneten Gruppe des »Homo monstrosus« zählen unter anderen die Patagonier, die Hottentotten und die Kanadier.⁴¹²

⁴⁰⁵ Zum »edlen Wilden«, zum »(sanften) Primitivismus« oder »anthropologischen Exotismus« siehe Fairchild 1928; Lovejoy/Boas 1935; Bitterli 1976, S. 367-392, Kohl 1981; White 1986, S. 177-231; Koebner/Pickerodt 1987; Stein 1984, Stein 1984b; Theye 1985.

⁴⁰⁶ Erdheim 1987, S. 50-53.

⁴⁰⁷ Hodgen 1964, Kap. 10 [S. 386-430] »The Place of the Savage in the Chain of Being«.

⁴⁰⁸ Zit. nach Bödeker 1982, S. 1075 (im Original kursiv).

⁴⁰⁹ Zit. nach Erdheim 1982, S. 61.

⁴¹⁰ Zu den Kriterien von Sprache und Schrift siehe Todorov 1985 und Greenblatt 1994.

⁴¹¹ Bitterli 1976, S. 332-339.

⁴¹² Bitterli 1976, S. 332; Hodgen 1964, S. 424-425.

In zahlreichen kunsthistorischen Studien wurden die europäischen Bilder von fremden Menschen, deren Darstellungsmodi auf den oben geschilderten Denkmustern basieren, untersucht.⁴¹³ In sehr vielen Fällen waren diese Bilder nicht nur exotische und xenophobische Gegenbilder zum zivilisierten, kultivierten - und vor allem christlichen - Europäer und Gegenbilder zum Menschsein überhaupt, sie waren auch, wie sich besonders in den Türkendarstellungen erkennen läßt,⁴¹⁴ regelrechte »Feindbilder«, die sich bis in die Ikonologie und in die Emblemantik durchsetzen und dort dauerhaft etablieren konnten. So erscheint die »Ungerechtigkeit« in Cesare Ripas »Iconologia« (1618) als Frau mit Turban und Krummschwert, die »Bosheit« in Hubert Korneliszoon Poots »Groot Natuur- en Zeekundigh Werelttoneek« (1743) als eine "alte und sehr häßliche Morin" [Abb. 21].⁴¹⁵



Abb. 21 Aus Hubert Korneliszoon Poots »Groot Natuur- en Zeekundigh Werelttoneek«, Bd. 1, S. 213.

Die Ermittlung des Kulturzustandes fremder Völker und dessen Beschreibung und Bewertung basierte stets auf dem Vergleich (Kontextualisierung) mit den eigenen Kulturnormen. Für diesen Vergleich gab es zwei Möglichkeiten: die näherliegende und einfachere war die Feststellung der offensichtlichen Unterschiede, die in den meisten der bisher behandelten Studien dominierte. Die aufwendigere war die Suche nach oft weniger offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen fremden und europäischen Kulturen oder fremden Kulturen untereinander und die schwierige Suche nach Erklärungen für bisweilen verblüffend erscheinende Übereinstimmungen zwischen zeitlich oder räumlich weit voneinander entfernten Kulturen. Sämtliche dieser Vergleiche, Erklärungen und Wertungen konnten immer nur an den Normen der europäischen Kultur gemessen werden, und diejenigen, die den Europäern eine fremde Kultur vermitteln und erklären wollten, konnten dieses nur tun, indem sie die fremden Dinge, Sitten und Gebräuche mit ihren vermeintlichen europäischen Begriffsäquivalenten beschrieben. Wenn man der Feststellung von Unterschieden prinzipiell eine eher abgrenzende und trennende, hingegen der Feststellung von Ähnlichkeiten prinzipiell eine eher vermittelnde und verbindende Absicht und Wirkung unterstellen möchte, muß allerdings

⁴¹³ U. a. Döry 1973, Pochat 1970, Frübis 1995. [Aus anderen Fachdisziplinen u.a.: Gewecke 1986, Falk 1987] Zu den Gegenbildern zum Menschsein vgl. Anm. 50.

⁴¹⁴ New York 1973.

⁴¹⁵ Döry 1973, Sp. 1493.

bedacht sein, daß auch die Feststellung von Ähnlichkeiten sowohl positiv als auch negativ bestimmt sein konnte. So war es möglich, heidnische Gottheiten, zum Beispiel Saturn, positiv zu sehen, wenn sie monogenetisch auf Gestalten der christlichen Religion, zum Beispiel Noah, »zurück«-geführt werden konnten. Waren solche Rückführungen aber nicht ohne weiteres möglich, so konnten »bloß scheinbare« Ähnlichkeiten oder Entsprechungen auch gotteslästerliche Parodien des Teufels bedeuten (vgl. die noch folgenden Beschreibungen der "calicutischen Götzenbilder").⁴¹⁶

Eine andere grundsätzliche Problematik im Prinzip des auf Ähnlichkeiten beruhenden Kulturvergleichs war die, daß die Feststellung von Ähnlichkeiten die Auseinandersetzung mit jenen fremden Erscheinungen bevorzugte, die »europäisch genug« waren, um mit den europäischen verglichen zu werden. Dies bedeutet, daß jenes, was nicht »europäisch genug« war, vernachlässigt wurde.⁴¹⁷ Für das hier zu untersuchende Gebiet der Kunst gelten diese allgemeinen Regeln ebenso, was bedeutet, daß fast ausschließlich jene fremden Kunst-Erscheinungen behandelt wurden, die Erscheinungen im europäischen Kunstsystem vergleichbar waren.

Im Gegensatz zu den nicht selbst, sondern nur in den Erzählungen anderer gereisten Kosmographen und Komparatisten waren die Missionare und Kaufleute, denen die meisten Kommunikationen über fremde Kulturen und deren Kunst zu verdanken sind, professionell reisende Empiriker, deren beruflicher Auftrag und Erfolg nicht eigentlich im Abfassen und der Publikation ihrer Reiseerfahrungen lag, sondern in der Verbreitung ihres Glaubens und im Handel mit Waren. Da von ihrem Erfolg jedoch ihre Existenz abhing, waren sie gezwungen, sich intensiver als jeder andere Europäer mit den fremden Kulturen auseinanderzusetzen und sich in diese regelrecht (im doppelten Sinne des Wortes) einzuleben. Besonders den Jesuiten war dieses gelungen, seit sie, nach vielen erfolglosen und gar kontraproduktiven Missionierungsversuchen, eine beinahe bis zur Mimikry ausgefeilte Anpassungsstrategie verfolgten.⁴¹⁸ Die Missionare und die Kaufleute waren die bestinformierten und verlässlichsten Informanten, besonders in den Gegenstandsbereichen, die ihre Berufungen und Berufe bestimmten. In diesen konnte man von ihnen höchst präzise Informationen erhalten. Wenn auch in anderen Bereichen ihre Wahrnehmung vielleicht schärfer, letztendlich aber kaum geschulter als die anderer mehr oder weniger gelehrter Europäer gewesen sein mag, so waren sie doch keine Künstler und keine Kunsttheoretiker, und wenn sie sich in der Fremde mit »Kunst« befaßten, so taten sie dieses als mehr oder weniger gebildete Laien mit den Wahrnehmungsgewohnheiten, der Bildung und dem Wissen, die Laien ihrer Zeit zur Verfügung standen.

Obwohl man seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts »Wahrnehmungsinstruktionen« für Reisende (Apodemiken) erstellt hatte,⁴¹⁹ kleine, in hohen und vielen Auflagen und Übersetzungen verbreitete Broschüren, die man auf Reisen mitführen konnte und die jene natürlichen und kulturellen Manifestationen auflisteten, auf die der Reisende achten sollte, ist es fraglich, ob diese auch tatsächlich das Gesichtsfeld der Reisenden erweitern, ihre Wahrnehmungsgewohnheiten beeinflussen und für die Wahrnehmung von Fremdem öffnen konnten. Die wohl gründlichste, weil die größte Anzahl wesentlicher Kulturelemente erfassende Wahrnehmungsinstruktion war der von

⁴¹⁶ Hodgen 1964, S. 300-304.

⁴¹⁷ Hodgen 1964, S. 196-197.

⁴¹⁸ Wiesinger 1973. Tilman Spengler [1993] paraphrasiert diese Strategie in seinem Roman »Der Maler von Peking«, als dessen authentisches Vorbild - obwohl er auch selbst als Romanfigur auftritt - der italienische Jesuit und Maler Giuseppe Castiglione (im Roman heißt er Lombardo Lasso) gedient hat, am Beispiel der sprachlichen Perfektion des Malers mit seinem chinesischen Namen Yang Man-shih, die es ihm erlaubt, selbst mit verschiedenen regionalen Akzenten zu sprechen. Zu Giuseppe Castiglione, dessen chinesischer Name Lang Shih-ning war, siehe Mininosuke 1932 und Loehr 1940.

⁴¹⁹ Hodgen 1964, S. 185-189; Stagl 1980; 1981, 2002, S. 71-122: „Die Methodisierung des Reisens“.

dem Friesen Albert Meier erstmals im Jahr 1587 veröffentlichte und dem dänischen König gewidmete »Methodus Describendi regiones, vrbes & arces, & quid singulis locis praecipue in peregrinationibus homines habilis ac docti animaduertere, obseruare & annotare debeant«,⁴²⁰ der bis ins 18. Jahrhundert hinein gültig blieb und an, wie Hodgen bemerkt, "deutscher Gründlichkeit" selbst die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erlassenen Instruktionen der Royal Society von Oxford übertraf.⁴²¹ Jene Punkte, die die Hervorbringungen anzeigen, die wir heute »Kunst« nennen, sind in den Kapiteln V ("Topographica") und IX ("Scholastica") des insgesamt elf Kapitel umfassenden Heftchens konzentriert und aufgezählt:⁴²² Unter der Nummer 14 in Kapitel V werden die Gebäude genannt, und man soll achten auf "Lage, Größe, Material, Form, Gestalt, Glanz, Schönheit, Eleganz, Schmuck, Aussehen".⁴²³ Unter den Nummern 3 bis 5 in Kapitel IX [Abb. 22] werden Antiken und "Sachen wundervollen Aussehens" genannt: Inschriften in Stein, Münzen, Bilder, Säulen, Statuen, Obeliskten, Pyramiden, Gräber und anderes. Unter der Nummer 12 sind jene Menschen verzeichnet, die »Kunst« herstellen: "Edle Maler, Bildhauer [unterschieden in solche, die Statuen schaffen ("Statuarij") und andere ("Sculptores")], Stellmacher [Wagenbauer], Baumeister, Goldschmiede und andere Künstler".

Als synoptisches Verzeichnis der zu seiner Zeit wesentlichen Kulturelemente, die ein Gemeinwesen, ein Staatsgebilde ausmachen und kennzeichnen, gibt Meiers »Methodus« Aufschluß über die Stellung dessen, was wir heute »Kunst« nennen, nicht in fremden Kulturgefügen, sondern einzig im europäischen. Der Anteil der »Kunst« an der großen Summe aller Kulturelemente ist ein verschwindend geringer. Dieses Verhältnis spiegeln auch die vielen Reiseerzählungen wider, in welchen die bildlichen wie die schriftlichen Aussagen über die künstlerischen Hervorbringungen fremder Völker in der hohen Summe sämtlicher kultureller Beobachtungen ebenfalls nur einen verschwindend kleinen Anteil ausmachen. - Um das statistische Fazit meiner Forschungen bereits hier vorwegzunehmen: Die kärgliche, schriftlich und bildlich fixierte intellektuelle Auseinandersetzung mit der Kunst fremder Kulturen im 16. und 17. Jahrhundert steht in keinem Verhältnis zu dem von der Kunstgeschichte belegten, ungeheuren Ausmaß der künstlerischen Rezeption fremder Kulturelemente als Motiv- und Formenspende.⁴²⁴ - Dennoch stellen die spärlichen Beobachtungen der reisenden Missionare und Kaufleute, weniger der Diplomaten und Gelehrten, im 16. und 17. Jahrhundert den größten Anteil schriftlicher Ausführungen über fremde Kunstwerke. Sie sind die einzigen, die schriftlichen und bildlichen Aufschluß über jene Kunstwerke geben, die nicht nach Europa gelangten - insbesondere die Architekturen -, und auch die einzigen, die Aufschluß geben über den Umgang mit Kunst innerhalb der Gemeinschaften, die sie hervorgebracht haben.

⁴²⁰ Meier 1587. Der etwas erweiterte Titel der 1589 in London erschienenen Übersetzung lautet: "Certaine briefe, and speciall instructions for gentlemen, merchants, students, souldiers, marriners, &c. Employed in services abroad, or in anie way occasioned to converse in the kingdomes and governments of foreign princes."

⁴²¹ Hodgen 1964, S. 188.

⁴²² Die Kapitel sind folgendermaßen überschrieben: "I Cosmographica, II Astronomica, III Geographica, IV Chorographica, V Topographica, VI Georgica, VII Nautica, VIII Polytica, IX Scholastica, X Ecclesiastica, XI Historia [an dieses angehängt, mit eigener großer Überschrift, jedoch ohne Numerierung ein großer Abschnitt:] Chronologica".

⁴²³ "AEdificia, in quibus spectatur commendaturq; Situs, Magnitudo, Materia, Forma, Figura, Splendor, Pulchritudo, Elegancia, Ornamenta, Prospectus [...]". Meier 1587, Kap. V, Nr. 14.

⁴²⁴ Siehe dazu die hier in Kap. I, Anm. 8 u. Anm. 19 aufgeführten Untersuchungen.

| | |
|---|--|
| <p>Studia, Moreſ, probitas, Humanitas, Hoſpitalitas, aliaq; virtutes & vitia concordia aut diſcordia.</p> <p>7. Artificia Mechanica Navigationes Negotiatio, Facultas.</p> <p>8. Nundinae (<i>Jarmarckt Perdermarckt</i>) Merces.</p> <p>9. Monetae, Pondera, Meſura, cum aridorum tum liquidorum, vnae Perticae ſeu virgae Meſoriae. Iugerum Demetarumue quantitas</p> <p>10. Politia (Reſpub. civilis) forma Politiae gubernationis (honeſta iuſta) <i>Stadtrecht / Borgrecht / See-recht</i>; Iudicia (iure & legibus conſtituta) ius, leges, ius criminale, ſeu poenae capitales (<i>Halsgericht</i>.)</p> <p>11. Onera publica, tributa, vectigalia (<i>Tollten</i>) priuilegia.</p> <p>12. Bellicofitas, bellandi virtus, & diſciplina militaris.</p> <p>13. Ritus ſponſaliorum, nuptiarum, praedofympoſiorum, conuiuiorum.</p> <p>14. Choreae, ludicra exercitia.</p> <p>15. Funebres pompae, ſepultura.</p> | <p>IX. SCHOLASTICA.</p> <p>Literarum characteres in ea regione peculiare, quales olim literae Gothicae.</p> <p>Bibliopolae, Bibliothecae. Libri rari & ſecreti, antiqui codices.</p> <p>Antiquae notationes in Rupibus incifae, aliaq; antiquitates & reſ viſu mirabiles.</p> <p>Antiqua Numiſmata Rom. Imp. & ſimilia.</p> <p>Antiquae vel recentes artificioſiſſimae picturae, Item columnarum, ſtatuarum, Obellicorum, Pyramidu, ſepulchrorum inſcriptiones.</p> <p>Epigrammata, Propemptica, Epithalamia, Epitaphia, Epicedia, Rhapsodiae, Centones, Technopoeſia, Carmina Leonina, Serpentina, Concordantia, Antitropha (Reciproca ſeu Retrograda) Correlatiua, Aenigmatica (aenigmata.)</p> <p>Rithmi, Diſteria, Adagia, Proverbia.</p> <p>Cantiones & Melodiae artificioſae.</p> |
|---|--|

| | |
|---|---|
| <p>ſae, ſuaues, veteres, & recentes: in genere Diatonico, Chromatico, & Euharmonico.</p> <p>Partes diſiſonae 2. 3. 4. 5. 6. vocu &c.</p> <p>9. Organa Muſica priuata, omnis generis. Organifitae, Muſici practici & Inſtrumentales.</p> <p>10. Inſtrumenta Geometrica, Aſtronomica, Mathematica. Mechanica. Opera Mechanica egregia.</p> <p>11. Artifices in artibus Mechanicis excellentes.</p> <p>12. Pictores nobiles, Statuarij, Sculptores, Carpentarij, Architecti, Aurifabri artificioſi, Artificesq; alij.</p> <p>13. Scholae puerorum, Puellarum, Lectoria, Academiae, frequentia ſtudioſorum.</p> <p>14. Artes liberales, Lectiones publicae in ſcholis & Academiae, ſtudia, ſcholasticum Regimen, Diſciplina Scholaſtica.</p> <p>15. Praedagogi, Ludimoderatores, Magiſtri, Scholarum Lectores, Profeſſores Academiae.</p> <p>16. Viri docti, Philoſophi, Mathemati-</p> | <p>matici, Arithmetici, Geometrae, Aſtronomi, Aſtologi, Muſici, Theorici, Componiſtae (vt vocant) Poetae, Oratores, Hiſtoriographi.</p> <p>Archimiſtae, Medici, Veterinarij, Aucupes (<i>Wildſchuetzen</i>) Piſcatores (pro indagandis ſcilicet Hiſtorijſ & naturis ferarum, volatiliu & aquatiliu.</p> <p>X. ECCLESIASTICA.</p> <p><i>Eccleſia, Reſpublica Eccleſiaſtica.</i></p> <p>• Feſtae</p> <p>Religio, cultus diuinus. 1.</p> <p>Superſtitio, Idolatria. 2.</p> <p>Exercitia ſacra, Caremoniae, 3.</p> <p>Miſtae, Cantiones ſacrae, 4.</p> <p>Contiones, Doctrinae. 5.</p> <p>Auditorum frequentia, Deuotio, Pietas, Sanctitas. 6.</p> <p>Ieiunia, Eleemoſynae, Peregrinationes religionis ergo (<i>Wallfahrten</i>.) 7.</p> |
|---|---|

Abb. 22: Vier Seiten aus Albert Meiers »Methodus Describendi regiones, vrbes & arces, & quid singulis locis praecipue in peregrationibus homines nobilis ac docti animaduertere, obseruare & annotare debeant«. Helmstedt 1587.

III.2

Jenseits von "zierlicher Einfältigkeit" und "von aller Kunst entfernt"

Literarische Kommunikationen über außereuropäische Kunst:
Reiseerzählungen, Weltbeschreibungen und Kunsttraktate

Der folgenden Behandlung der *literarischen* und auch der im nächsten Kapitel folgenden Untersuchung der *bildlichen* Kommunikationen über außereuropäische Kunst sind einige Erklärungen vorzuschicken: Es entspricht nicht der Absicht meiner Untersuchungen, die hier angeführte fremde Kunst wissenschaftlich angemessen zu würdigen, das heißt sie in ihren jeweils eigenen historischen und kulturellen Kontexten zu behandeln beziehungsweise sie in diese zu rekontextualisieren. Dieses wäre mir auch gar nicht möglich, denn das Studium der Kunstgeschichte an deutschen Universitäten, wie ich es absolviert habe, ist generell auf die Geschichte ausschließlich der europäischen Kunst beschränkt.⁴²⁵ - Auf diese generelle Beschränkung der europäischen Kunstgeschichte werde ich am Schluß meiner Untersuchungen noch zurückkommen. - Wenn jedoch in einigen Fällen eine solche Behandlung fremder Kunst unbedingt erforderlich erscheint, muß ich mich in die Obhut kompetenter Fachleute begeben, und ein solcher Fall tritt gleich zu Anfang dieses Kapitels ein.

Ein Reisender, Jean Chardin, erwähnt in seiner Schilderung der persischen Malerei einen "Ebne Heussein" als einen Autor, der ein Buch über Perspektive geschrieben habe, "das niemand studiert". »Ebne Heussein« oder, wie ihn der Herausgeber in der Anmerkung identifiziert, "Nâsir-êd-dyn mit Beinamen Ebn-Hhaçan", war Nasir Ad Din At Tusi (Abu Dschafar Muhammad Ibn Al Hasan, 1201-1274), der persische Universalgelehrte und Hofastronom des Ilkhan Hulagu zur Zeit der Mongoleninvasion. Das Buch, das Chardin erwähnt, könnte eine seiner Schriften über die Optik oder die Geometrie gewesen sein.⁴²⁶ Obwohl nachgewiesenermaßen auch die Künstler und Kunsttheoretiker der Renaissance die durch das Mittelalter hindurch tradierten Optiklehren arabischer Gelehrter, vorzüglich des Alhacen (965-1039), rezipiert haben,⁴²⁷ ist Chardins Erwähnung der Perspektivlehre des Nasir Ad Din At Tusi innerhalb des gesamten von mir vorgefundenen und hier noch vorzustellenden Materials aus dem 16. und 17. Jahrhundert der einzige (!) Hinweis darauf, daß es auch in außereuropäischen Kulturen so etwas wie eine literarisch fixierte wissenschaftliche oder theoretische Begründung, also so etwas wie Regeln für die Kunstproduktion gegeben haben könnte. Es ist mir, wie gesagt, nicht möglich, nun ausführlich darauf einzugehen, daß es sehr wohl im 16. und 17. Jahrhundert in den islamischen Ländern und in Ostasien parallele Erscheinungen zur literarisch fixierten europäischen Kunsttheorie und Künstlergeschichte gab. Ich muß mich mit einem Beispiel begnügen, aber dieses kann zu denken und zu fragen geben, was es bedeutet, wenn europäische Kommunikationen über außereuropäische Kunst diesen wissenschaftlichen Kontext nicht berühren: Giorgio Vasaris *Künstlerviten* (1550), in welchen die abendländische Kunstgeschichte ihre Anfänge sieht, hatten chinesische »Vorläuferinnen«.⁴²⁸ Als früheste ist das »Buch der berühmten Maler aller Dynastien« (Li-tai ming-hua chi) des ersten Chronisten der chinesischen Malerei, Chang Yen-yüan, zu nennen.⁴²⁹ Es umfaßt zehn Bände und wurde, fast siebenhundert Jahre vor Vasaris »Viten«, im Jahr 874 abgeschlossen. Die Fortsetzung dieser Chronik, die »Beschreibung von Bildern, die man gesehen und davon man gehört hat« (T'u-hua chien wên chih)

⁴²⁵ Zu den Gegenstandsbereichen der europäischen (beziehungsweise deutschsprachigen) Kunstgeschichte siehe Warnke 1988.

⁴²⁶ Siehe dazu George Sarton: *Introduction to the History of Science*. Bd. II,2. Baltimore 1950, S. 1001-1013.

⁴²⁷ Lorenzo Ghiberti zitierte im dritten Buch seiner »*Commentari*« (1447/53) seitenweise aus einem Traktat des Alhacen. Siehe dazu Schlosser 1912.

⁴²⁸ Dazu: Corradini 1963 und Corradini 1968.

⁴²⁹ Siehe dazu Acker 1954.

wurde von Kuo Jo-hsü geschrieben und behandelte die Zeit von 841 bis 1074.⁴³⁰ Kuo Jo-hsüs Werk ist demjenigen Vasaris insofern vergleichbar,⁴³¹ als auch in ihm eine "erstmalige Selbstverortung der Gegenwartskunst in einer eigenen Geschichtsschreibung" erfolgte, die von Luhmann als einer der Indikatoren für die Ausdifferenzierung eines Kunstsystems aufgefaßt wird.⁴³²

Noch eine Erklärung: Ich werde in der folgenden Behandlung der literarischen und bildlichen Kommunikationen - und damit passe ich mich bewußt dem Verhalten der Autoren dieser Texte und Bilder und sämtlicher ihrer zeitgenössischen Rezipienten bis in das 18. Jahrhundert hinein an - keine klaren Unterscheidungen zwischen »Ostindien« und »Westindien« treffen⁴³³ und auch sonst recht ungezwungen zwischen den Kontinenten und Kulturen vagabundieren. Die europäische Unbestimmtheit beziehungsweise Gleichgültigkeit in bezug auf die fremden kulturellen Identitäten, das heißt die europäische Wahrnehmung des Fremden als eines zunächst in sich selbst scheinbar weitgehend homogenen Differenten ohne »Binnendifferenzierung« (vergleichbar mit dem heute noch gängigen Vorurteil »Alle Chinesen sehen gleich aus«) ist eine wesentliche Komponente europäischer Wahrnehmung außereuropäischer Kunst, der ich in dieser Art der Darstellung Rechnung tragen will. Diese Art der Wahrnehmung der fremden Kunst bestimmt sämtliche der im folgenden angeführten Kommunikationen. Sie alle gehen nur recht oberflächlich auf die jeweiligen Eigenarten, auf die jeweiligen Identitäten der beschriebenen Kunstwerke ein, sie vergleichen sie kaum untereinander, sondern überwiegend nur mit ihren europäischen Gattungsäquivalenten.

Innerhalb des mir erreichbaren Materials an literarischen Kommunikationen über fremde Kunst hat sich Ostasien, und dort besonders China, von dem die Europäer seit dem Beginn der Jesuitenmission die meiste Kenntnis und seit der Gründung der Ostindischen Handelskompanien (1602) den höchsten Profit erwirtschaftet hatten, auch als die Kultur erwiesen, der die Europäer die meiste Aufmerksamkeit und das größte Interesse entgegengebracht haben. Dieser Umstand wird sich in dem hier präsentierten Material widerspiegeln und zum Teil von den zitierten Autoren selbst begründet werden, indem sie auf Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten oder Unvergleichlichkeiten der künstlerischen Produkte und Gattungen hinweisen. So erklärt Joachim von Sandrart in seiner »Teutschen Academie der Edlen Bau= Bild= und Mahlerey-Künste« (1675):

"Nach abgehandelter Beschreibung der alten Egyptischen, Griechischen, Italiänischen, Hoch- und Niederteutschen und anderer Europäischen ruhmwürdigen Exempel unserer Studien habe ich vor gut befunden, auch anderer fremder Nationen hiervon habender Wissenschaft zu gedenken. Wiewol nun unter denselben die Türken, wie auch die Persianer (welche letzte in allen ihren Zierlichkeiten und Künsten jedesmal mehrern und scharfsinnigern Geist als die Türken erweisen) als der Mahumetanischen Religion zugethan aus sonderbarer devotion und Andacht die Bilderey vor Todsünde haltend, derer keine unter ihnen geduldet, noch zu haben verstatten, so sind doch unter den andern Barbaren in Asia die *Chineser* in der Mahl- und Bilderey, gleichwie sie auch in andren Künsten die subtilsten sind, ziemlich erfahren, als welche diese beyde Künste vor allen andern sehr lieben, sich derselben gebrauchen und die, so sich darauf verstehen, in hohen Würden halten."⁴³⁴

⁴³⁰ Auch dazu Acker 1954.

⁴³¹ "This work is important not only for the information it contains but also because Kuo Jo-hsü makes the first comparison between classic and modern art, affirming the superiority of his contemporaries, the Sung landscape painters, over the painters of the past." Corradini 1963, Sp. 535.

⁴³² Luhmann 1994, S. 15.

⁴³³ Neben Köllmann [1954] und Döry [1973], den beiden Autoren, die die komprimiertesten Überblicke bieten, gelangten nahezu alle Autoren zu dieser Erkenntnis.

⁴³⁴ Sandrart 1925 [1675, S. 100], S. 297.

In Malerei und Plastik und selbst in der Architektur erschien den Europäern die chinesische als die der ihren noch am ehesten vergleichbare Kultur. Sie fanden dort künstlerische Produkte vor, deren Materialien, Funktionen und Präsenzweisen den europäischen kompatibel waren und zudem auch noch das komplette europäische Gattungsspektrum abzudecken schienen. In der islamischen Kunst fehlte den Europäern als Gattung vollständig die Plastik, und auch die Malerei erschien ihnen kaum vorhanden, da sie aufgrund des islamischen Bildverbots nicht, wie im christlichen Europa, in sämtlichen sakralen und profanen Kult- und Lebensbereichen, sondern nur in Form von Miniatur- und Buchmalerei präsent war. Dementsprechend gering war die Auseinandersetzung mit türkischer und persischer Malerei.

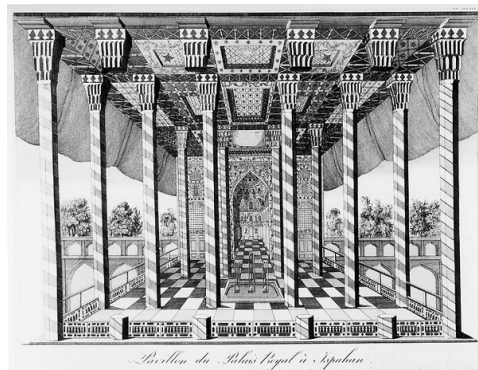


Abb. 23: »Pavillon du Palais Royal à Ispahan«.

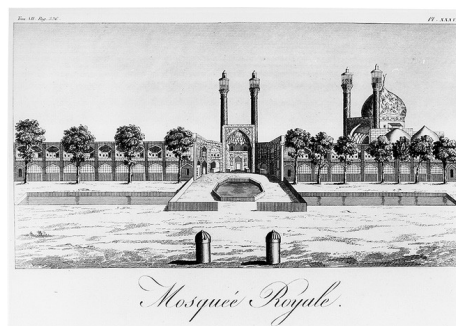


Abb. 24: : »Mosquée Royale«.

Kupferstiche von Guillaume-Joseph Grelot aus Jean Chardins »Voyage en Perse«, 1711.

Der höchst gebildete und geistreiche französische Juwelenhändler Jean Chardin, der, wie Jean Jacques Rousseau euphemistisch meinte, "wie Platon gereist ist, hat über Persien nichts mehr zu sagen übrig gelassen",⁴³⁵ aber was er über die persische Kunst sagt, ist nicht viel. Chardin war im Jahr 1665 zunächst nach Indien und im Jahr 1670 nach Persien gezogen, wo er zehn Jahre in Isfahan lebte. In seinen Reiseerlebnissen, die er ab 1686 in der bis dahin wohl umfangreichsten Darstellung einer einzelnen Reise - mit den außerordentlich qualitätvollen Kupferstichen (ausschließlich von Architekturen) nach Zeichnungen von Guillaume-Joseph Grelot⁴³⁶ [Abb. 23, 24] - veröf-

⁴³⁵ Rousseau 1983, S. 133.

⁴³⁶ Zu Grelot (um 1630 geboren) siehe Firmin Didot 1857, S. 907; Michaud 1857, S. 483. Grelot begleitete Chardin als Zeichner in den Jahren 1671-1676. Unter dem Titel »Relation nouvelle d'un Voyage de Constantinople« veröffentlichte Grelot 1680 die ersten hinreichend authentischen Zeichnungen islamischer Architektur, welche die westliche Rezeption (insbesondere Fischers von Erlach) beförderten (Vgl. hier Kap. 5).

fentlichte,⁴³⁷ widmete er innerhalb von zehn Bänden, von denen jeder einzelne mehrere hundert Seiten umfaßt, der persischen Malerei immerhin ein ganzes Kapitel. Allerdings umfaßt es nur knappe vier Seiten, von denen ich unten drei vollständig zitiere. Dennoch enthält es fast alle wesentlichen Kritikpunkte, die bei jeglicher außereuropäischen Malerei, nicht nur der persischen, immer wieder angesprochen werden. Chardin beschreibt am Beispiel der Malerei den Zustand der Künste in Persien im Allgemeinen, und seine Beschreibung zeigt auffallende Ähnlichkeiten mit Vasaris Schilderung des Verfalls der europäischen Kunst nach der Antike.

"Besonders was diese Kunst [die Malerei] angeht, muß ich berichten, was ich in diesem Buch und in dem vorhergehenden angedeutet habe, nämlich daß in Persien die Künste, sowohl die freien als auch die mechanischen, im Allgemeinen fast alle rau und roh sind, sozusagen im Vergleich mit der Vollkommenheit, zu der Europa sie gebracht hat, wofür ich die Gründe in dem Kapitel berichtet habe, das das Naturel der Perser behandelt; sie verstehen sehr schlecht zu zeichnen, da sie nichts natürlich darzustellen wissen, und sie haben überhaupt keine Kenntnis der Perspektive, obwohl sie Autoren haben, die darüber geschrieben haben, unter anderen einen Ebne Heussein, [202] einen arabischen Autor, von dem ich einen Abriß auf persisch gesehen habe; aber das ist ein Buch, das niemand studiert. Der Grund, aus dem die Perser ihre Kenntnis der Perspektive und des Zeichnens vergessen haben, sie, die in den ersten Altern der Welt so hervorragende Bildhauer waren und vielleicht sogar die ersten, die dieser Kunst fähig waren, wie man nach den alten Monumenten des Landes urteilen kann; der Grund dafür, sage ich, ist kein anderer als ihre Religion, die es verbietet, [203] Abbilder menschlicher Geschöpfe zu machen, und deren Skrupel unter einigen Gelehrten so hoch ist, daß sie sogar die Darstellung jeglicher lebendiger Kreatur verbieten. Heute betreiben sie keine Bildhauerei mehr, sie haben weder Bildhauer noch Gießer: sie machen überhaupt gar nichts Erhabenes [Plastisches]; und, was die platte Malerei angeht, so stimmt es, daß die Gesichter, die sie darstellen, ziemlich ähnlich sind; gewöhnlich ziehen sie sie vom Profil, weil es diese sind, die sie am leichtesten machen: sie machen sie auch in Drei-Viertel-Ansicht; aber was Gesichter im ganzen oder von vorne angeht, so gelingen sie ihnen sehr schlecht, da sie nicht verstehen, ihnen Schatten zu geben: sie wüßten nicht, eine Haltung oder eine Positur einzurichten. Die Figuren, die sie machen, sind überall verstümmelt, ob es solche von Vögeln und von Tieren oder andere sind, und besonders ihre nackten Figuren: es gibt nichts schlechter Gemachtes, zumal es nichts gibt, was infamer ist, als ihre Darstellungen; aber dafür sind sie hervorragend in den Ornamenten [Mauresken] und in der Darstellung der Flora, indem sie uns gegenüber den Vorteil von schönen, lebhaften und nie verbleichenden Farben haben. Sie machen nichts in Öl, oder fast nichts; ihre ganze Malerei ist in Miniatur: sie arbeiten auf feinem Pergament, das bewundernswert ist; das ist ein Karton, dünner als jeder, den wir haben, hart und stark, trocken und glatt, auf dem die Malerei nie verläuft. [204] Ihr Pinselstrich ist fein und delikates, und ihre Malerei lebhaft und glänzend: man muß der Luft des Landes die Schönheit der Farben zuschreiben [...]"⁴³⁸

⁴³⁷ Chardin 1686, Chardin 1711, Chardin 1811.

⁴³⁸ "De la Peinture. C'est particulièrement à cet art qu'il faut rapporter ce que j'ai insinué dans ce livre et dans le précédent, qu'en Perse les arts, tant libéraux que mécaniques, sont en général presque tous rudes et brutes, pour ainsi dire, en comparaison de la perfection où l'Europe les a portés, de quoi j'ai rapporté les causes, au chapitre qui traite du naturel des Persans; car ils entendent fort mal le dessin, ne sachant rien faire au naturel, et ils n'ont aucune connoissance de la perspective; quoiqu'ils aient des auteurs qui en aient écrit, et entr'autres un Ebne Heussein, [202] auteur arabe, dont j'ai vu l'abrégé en persan; mais c'est un livre que personne n'étudie. La raison pour laquelle les Persans ont perdu la connoissance de la perspective et du dessin, eux qui ont été de si excellens sculpteurs dans les premiers âges du monde, et peut-être les premiers habiles en cet art, comme on le peut juger par les anciens monuments du pays; la raison, dis-je, n'est autre que leur religion, qui défend de faire [203] des portraits des créatures humaines, et dont le scrupule est si grand parmi quelques docteurs, qu'ils interdisent même la représentation de toutes les créatures animées. A présent ils n'exercent plus la sculpture, n'ayant ches eux ni statuaires, ni fondeurs: ils ne font rien du tout en bosse; et, pour ce qui est de la plate peinture, il est vrai que les visages qu'ils représentent sont assez ressemblans; ils les tirent d'ordinaire de profil, parce que ce sont ceux qu'ils font le plus aisément: ils les font aussi de trois quarts; mais pour les visages en plein au de front, ils y réussissent fort mal, n'entendant pas à y donner les ombres: ils ne sauroient former une attitude et une posture. Les figures qu'ils font sont estropiées partout, tant celles des oiseaux et des bêtes que les autres, et leurs nudités surtout: il n'y a rien de plus mal fait, de même qu'il n'y a rien de plus infâme que leurs représentations; mais en échange, ils excellent dans les moresques, et à la fleure, ayant sur nous l'avantage des couleurs, belles, vives, et qui ne passent point. Ils ne font rien à l'huile, ou fort peu de chose; toute leur peinture est en miniature: ils travaillent sur du vélin qui est admirable; C'est un carton mince plus qu'aucun autre que nous ayons, dur, ferme, sec et lisse, où la peinture ne coule point. [204] Leur pinceau est fin et délicat, et leur peinture vive et éclatante: il faut attribuer à l'air du pays la beauté des couleurs [...]" Chardin 1811, Bd. 5, S. 201-204.

Noch weitaus härter als Chardins Urteil über die persische Malerei ist das Urteil des römischen Patriziers Pietro della Valle ausgefallen, der aus Liebeskummer seine Heimat verlassen und zwölf Jahre lang den Nahen und Fernen Osten bereist hatte.⁴³⁹ Seine zwischen 1650 und 1658 erstmals in Rom erschienenen Reismemoiren wurden in mehrere Sprachen übersetzt⁴⁴⁰ - 1674 wurde die deutsche Übersetzung gedruckt⁴⁴¹ - und von den »lehnstuhlreisenden« Kosmographen und anderen Kompilatoren begierig aufgegriffen. Seine Ausführungen zur persischen Malerei, eingebunden in seine Schilderung des »Königlichen Palastes zu Eskref«, wurden unter anderen von Johann Daniel Major in seinem Werk über »Kunst= und Naturalien= Kammern insgemein« kolportiert:

"Ingleichen <3.> von der gar zu schlechten Mahlerey der Persianer setzt der Herr della Valle so fort dieses dabey: Ich habe in diesem Hauß etliche Mahler angetroffen, und viel ihrer Gemälde gesehen. Unter andern wiesen sie mir den König mitten unter seinem Frauen Zimmer, welches sange und auf musicalischen Instrumenten spielete, abgemahlet. Es gleiche aber dieses Bildniß dem König so wenig, als mein Gevatter Andreas *Pulice* mir gleichet. Es sind alle ihre Gemälde, wiewol sie mit den schönsten und frischesten Farben gemahlet seyn, nichts werth, weil sie kein Leben in sich, noch einige Arth haben, und die besten Meister in dieser Kunst nichts als Stümpfer seyn."⁴⁴²

Ebenso merkwürdig wie das Fehlen einer europäischen Auseinandersetzung mit außereuropäischen Äquivalenten von Kunsttheorie und Kunstgeschichte mutet auf den ersten Blick auch das nahezu gänzliche Fehlen einer Auseinandersetzung mit byzantinischer und islamischer Architektur in europäischen Architekturtheorien des 16. und 17. Jahrhundert an, zumal doch die christliche europäische und die islamische Kultur aus der gemeinsamen Wurzel der mittelmeeischen Antike entsprungen sind und die islamische Architektur (Mudéjar-Stil, Maurischer Stil) in Spanien gar bis ins 16. Jahrhundert hinein fortbestanden hat.⁴⁴³ Diese Tatsache erklärt sich weniger aus der von übermächtiger Religiosität bestimmten Entfremdung als aus der Übermächtigkeit des vitruvianischen Architektursystems - und einfach auch durch den Umstand, daß den bodenständigen europäischen Architekten die Kenntnis und besonders die Anschauung byzantinischer und islamischer Architektur, ebenso wie die anderer außereuropäischer Architektur fehlten, die eben nur aus Beschreibungen und Abbildungen gewonnen werden konnten. Die literarischen Schilderungen von Bauwerken sind, wie im Falle Chardins,⁴⁴⁴ bisweilen minuziös und penibel, besonders was die Baustoffe, ihre technische Herstellung und Verarbeitung betrifft, bleiben aber dennoch in gewisser Weise vage, weil sie in einer einfachen Laiensprache verfaßt sind, die nicht jene präzisen Informationen transportieren kann, derer ein Architekt bedarf, um sich eine hinreichende Vorstellung machen zu können. Solche Beschreibungen, die auch durch die zunächst ebenso vagen Abbildungen (Vgl. etwa Abb. 25, 26) nicht viel klarer werden konnten, ließen keine ergiebige Auseinandersetzung zu und haben daher, soweit ich sehen kann, vor dem Ende des 17. Jahrhunderts in den Traktaten der europäischen Architekturtheoretiker und Architekten ebenso wenig Niederschlag gefunden wie in der praktischen künstlerischen Rezeption.⁴⁴⁵

⁴³⁹ Degenhard 1987, S. 26.

⁴⁴⁰ Zur Textgeschichte von della Valles Reisebeschreibung siehe Della Valle 1981, S. 171-173.

⁴⁴¹ della Valle 1674, 1981

⁴⁴² Major 1714 (1674) S. 36.

⁴⁴³ Siehe dazu Kühnel 1924, Burckhardt 1970, Barrucand 1991.

⁴⁴⁴ Chardin 1811, über alle Bände verstreut, besonders aber in Bd. 4, S. 110-127.

⁴⁴⁵ Als früheste und bis zum Ende des 17. Jahrhunderts einzig bekannte europäische Rezeptionen außereuropäischer Architektur gelten das »Persianische Haus« (die »Friedrichsburg«) im Garten von Schloß Gottorf bei Schleswig, das nach Plänen des Hofgelehrten Herzog Friedrichs III., Adam Olearius, nach der Rückkehr von seiner Reise nach Rußland und Persien zwischen 1651 und 1654 errichtet wurde, und der 1670-1672 von Louis Le Vau in Garten von Versailles gebaute »Trianon der Porcelaine«. Über das Aussehen des »Persianischen Hauses« ist nur wenig bekannt (Koppelkamm 1987, S. 31 mit Abb.). Vom »Trianon de Porcelaine« (Abb. u. a. in Erdberg 1936, Fig. 38) weiß man, daß die einzigen »chinesischen« Elemente dieses Baues, nämlich die Dachdeckung und dekorative Teile der Fassaden aus farbig glasierten Fayencen, von den Reiseerzähl-

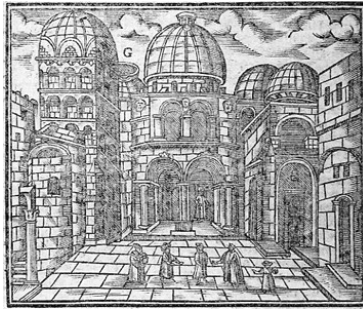


Abb. 25: Salomon Schweigger: Der Tempel zum heiligen Grab.
Holzschnitt aus »Ein neue Reyßbeschreibung«, 1608.



Abb. 26: Grabeskirche in Bernhard von Breydenbach:
Peregrinatio in Terram Sanctam. Mainz 1486, Bl. 41^v.

Den weitaus größten Anteil an den schriftlichen Äußerungen zu fremder Kunst in den Reisewerken und den Abhandlungen der Künstler haben die teils oberflächlichen, teils aber auch peniblen Schilderungen der fremden Materialien und deren Verarbeitung. Von diesen nur wenigen, aber insgesamt doch zu vielen und einander zu ähnlichen Beschreibungen, als daß sie hier alle angeführt werden könnten und müßten, sollen im folgenden nur solche vorgestellt werden, die mit einem Minimum an Zuverlässigkeit und Sachverstand vorgenommen und mit Wertungen verbunden sind. Wie bereits von Dürer zu erfahren war, riefen die "wunderliche künstliche ding" und die in ihnen sich zeigende "subtile jngenia der menschen jn frembden landen" in Europa höchste Bewunderung hervor. In den Texten gilt diese Bewunderung zunächst der oft als »unaussprechlich« oder »schier unbeschreiblich« umschriebenen Pracht und Schönheit der meist als edel und wertvoll charakterisierten Materialien, der dann eine Anerkennung der oft sehr hohen handwerklich-technischen, bisweilen der europäischen sogar als überlegen empfundenen Kunstfertigkeit folgt, mit der diese Materialien verarbeitet waren. Doch nach langen, gelegentlich sogar sehr emphatischen Beschreibungen, die den Leser beinahe glauben machen, daß die fremde Kunst die europäische bei weitem übertreffe, wird häufig am Ende mit wenigen Sätzen klargestellt, daß die wertvollen Materialien und die brillanten Arbeitsleistungen entweder »ignorant« oder »verantwortungslos« an Produkte verschwendet werden, welche vor den Regeln des europäischen Kunstsystems nicht bestehen können.

Die Bewunderung für das chinesische Porzellan, das fester Bestandteil des Sammlungsrepertoires der Kunst- und Wunderkammern seit ihrem Entstehen war und im späten 17. und im frühen 18. Jahrhundert dann Gegenstand eigener Sammlungsformen, unzähliger »Porzellanzim-

lungen - etwa Johan Nieuhofs - über die Porzellan-Pagode von Nanking inspiriert wurden (Yamada 1935, S. 25-26; Erdberg 1936, S. 59-61; Koppelkamm 1987, S. 11).

mer«, »Porzellankabinette«, »chinesischer« und »indianischer Kabinette« wurde,⁴⁴⁶ drückt sich bereits in den zahlreichen und nimmermüden Versuchen aus, es nachzuahmen. Seit den ersten Importen chinesischer Keramiken und Porzellane im späten Mittelalter hat man - nicht nur in Europa⁴⁴⁷ - sich vergebens bemüht, das Geheimnis ihres Scherbens zu ergründen.⁴⁴⁸ "Es darf gesagt werden, daß die Geschichte der europäischen Blei- und Zinnglasuren eine Kette von Versuchen ist, das viel bewunderte chinesische harte und dünne Steinzeug und das Porzellan zu imitieren."⁴⁴⁹ Höhepunkte dieser Bemühungen, die sich bis zur Erfindung des europäischen Porzellans im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mit "der Nachbildung des äußeren Glanzes" und der Malerei-Dekore begnügen mußten, waren das sogenannte »venezianische Porzellan« (um 1470) und das sogenannte »Medici-Porzellan« (um 1550).⁴⁵⁰ Ähnliche Bewunderung und Versuche der Nachahmung, denen aber auch nur ein Erfolg in Surrogaten beschieden war, riefen die chinesischen und japanischen Lackarbeiten hervor. Der niederländische Maler und Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraeten lobt sie bei der Behandlung der Maleretechniken in seiner »Schoole der Schilderkonst« (1678) für ihre Robustheit, Dauerhaftigkeit und Leuchtkraft:

"Die dritte Form von Werken wurde mit Pinsel und geschmolzenen Wachsfarben ausgeführt, was meiner Ansicht nach etwas mit der Japanischen Art der Lackarbeiten gemein hat, um so mehr, als diese weder durch Sonne, Wind oder Meerwasser beschädigt wurden: und obwohl die Lackarbeiten bei den Japanern oft einige Erhabenheit [hier: Plastizität] haben, so sollte man vielleicht in Europa, wo die Kunst nun in soviel höherem Maße als im Osten blüht, die Kunst mit Lack flache Bilder zu machen, die die Ölfarbe an Dauerhaftigkeit übertreffen, erfinden; da uns die Technik, die man in Japan hat, genauer bekannt wurde."⁴⁵¹

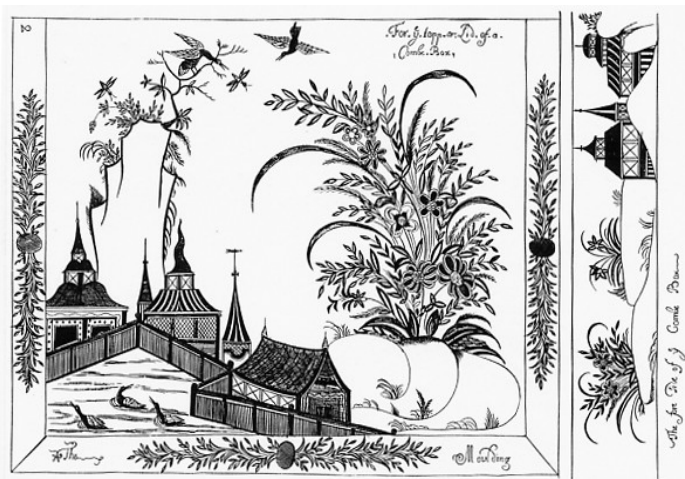


Abb. 27 John Stalker: Dekorationsvorlage für eine Lackdose aus dem »Treatise of Japaning and Varnishing«, 1688.

⁴⁴⁶ U.a. Köllmann 1954, Sp. 469-476; Börsch-Supan 1973a.

⁴⁴⁷ Chrispoliti u.a. 1962, Sp. 300

⁴⁴⁸ Das Kasseler Landesmuseum besitzt eine chinesische Seladon-Schale in spätgotischer (!) Silberfassung. Köllmann 1954, Sp. 441.

⁴⁴⁹ Köllmann 1954, Sp. 440.

⁴⁵⁰ Köllmann 1954, S. 440-441.

⁴⁵¹ "De derde gedaente van werken was met het penceel, en gesmolte waschverwen, 't welk, mijns bedunkens, iets gemeens met de Japoneesche manier van lakwerk gehad heeft, te meer, dewijl dusdane Schilderyen noch door de Zon, noch den wind, noch door het zeewater beschadigt wierden: en hoewel de lakwerken by de Japanders veeltijts eenige verhevenheit hebben, zoo zoumen misschien in Europe, daer de konst nu in zoo veel hooger gaet, dan in't oosten bloeit, de konst van met lakwerk platte Schildery te maeken, die in geduurzaemheit d'oly verwe te boven gaen, en in kracht overtreffen zoude, wel uitvinden; indien ons de wijze van doen, diemen in Japan heeft, te recht bekennt waer." Hoogstraeten 1969, S. 333-334.

Zehn Jahre nach Hoogstraetens Veröffentlichung erschien in Oxford John Stalkers »Treatise on Japaning and Varnishing« (1688), eine praktische Anleitung zur Herstellung »indianischer« Lackarbeiten mit Rezepten zur Zubereitung von Lack und "mehr als hundert" Motivvorlagen [Abb. 27], die ihr Verfasser nach eigenem Bekunden von importierten Lackarbeiten kopiert hat. Auch John Stalker preist in der Vorrede seines Buches, und zwar überaus emphatisch und schwärmerisch, die »indianische« Lackmalerei, nachdem er zunächst die Malerei im Allgemeinen gelobt hat, weil sie sich "in für alle Menschen unmittelbar einsehbaren Zeichen" darstelle "und keiner Erklärung und keines Kommentators bedarf, denn sie ist eine unveränderliche und universelle Sprache. Malerei kann jene mystischen Zeichen unserer Gesichter entziffern, die in sich das Motto unserer Seelen tragen, und dabei unsere wahren Naturen lesbar machen."⁴⁵² Er betont die Macht der Malkunst, selbst die Zeiten überdauern zu können: Einzig die Malerei sei fähig, "uns in unserer Jugend und Vollkommenheit zu erhalten; diese magische Kunst, mächtiger als die Zauber der Medea verjüngt nicht nur das Alter, sondern bewahrt glücklicherweise vor grauen Haaren und Falten; und manchmal auch, wie es Orpheus mit Eurydike getan hat, zwingt sie die Schatten zu einer Kapitulation, und erwirkt eine Freilassung aus dem Grab."⁴⁵³ Die Lackmalerei im Besonderen aber übertriffe die Malerei im Allgemeinen noch bei weitem, insofern sie,

"wie der Salamander in den Flammen lebt und unveränderlich bleibt, wenn das in ihr eingesperrte Holz längst vollständig verzehrt ist. Gerade wie der Asbest der Alten, das Tuch, in welches sie ihre toten Körper wickelten, unverändert und ganz auf dem Scheiterhaufen lag und den zu Asche gewordenen Körper davor bewahrte, mit gemeinem und unkenntlichem Staub vermengt zu werden. Nicht daß sie nur stark und dauerhaft ist, sie ist auch unaussprechlich köstlich und schmückend: Was kann überraschender sein als unsere Kammern, überzogen mit Lack, glänzender und spiegelnder als polierter Marmor. Keine verliebte Nymphe braucht sich mehr mit ihrem Spiegel zu unterhalten oder Narziß sich zu seiner Quelle zurückzuziehen, um sein bezauberndes Aussehen zu prüfen, wenn das ganze Haus ein einziger Spiegel ist. All' diesem setzen wir noch hinzu die Goldzeichnung [Goldlack⁴⁵⁴], mit der Japan so exquisit geschmückt ist, daß nichts schöner, reicher oder majestätischer sein kann: Laßt die Europäer sich nicht länger in dem Irrglauben schmeicheln, sie hätten die gesamte andere Welt in stattlichen Palästen, aufwendigen Tempeln und prächtigen Gebäuden übertroffen; das alte und moderne Rom müssen nun Platz machen: Der Ruhm eines Landes, einzig Japans, hat in Schönheit und Großartigkeit allen Stolz des Vatikans zu dieser Zeit, und des Pantheons zuvor, übertroffen; letzteres, wie die Geschichte uns mitteilt, war mit purem Gold überzogen, und es war nichts anderes, als eigentümlich und übereinstimmend üblich, die Götter und Tempel mit demselben Metall zu bedecken. Ist das so seltsam und bemerkenswert? Japan kann Ihnen mit einer weitaus edleren Ansicht gefallen: nicht nur ganze [Klein-] Städte, sondern auch [Groß-] Städte sind dort mit einem solch reichen Überzug geschmückt; so glänzend und strahlend sind ihre Bauwerke, daß sie, wenn die Sonne ihren Glanz auf die goldenen Dächer versprengt, durch die Widerspiegelung ihrer Strahlen einen doppelten Tag genießen."⁴⁵⁵

⁴⁵² "[...] but Painting is drawn in a character intelligible to all Mankind, and stands not in need of a Gloss, or Commentator, for tis an unchangeable and universal language. Painting can decipher those mystical characters of our Faces, which carry in them the Motto's of our Souls, whereby our very Natures are made legible." Stalker 1688, ohne Seitennumerierung.

⁴⁵³ "[...] Painting only is able to keep us in our Youth and perfection; That Magick Art, more powerful than Medea's charms, not only renews old age, but happily prevents grey hairs and wrinkles; and sometimes too, like Orpheus and Euridice, forces the shades to a surrender, and pleads exemption from the Grave." Stalker 1688, ohne Seitennumerierung.

⁴⁵⁴ Dies ist Lack mit eingebundenem Goldpulver, "eine Technik, die man während der Ming-Zeit in China *miao-chin*, »aufgezeichnetes Gold«, nannte. Goepper 1978, S. 224.

⁴⁵⁵ "True, genuine Japan, like the Salamander, lives in the flames, and stands unalterable, when the wood which was imprison'd in it, is utterly consumed. Just so the Asbeston of the Ancients, the cloath in which they wrapped the dead bodies, lay unchanged and entire on the Funeral Pile, and preserved the body, when reduced to ashes, from being mixt with common, and undistiguisht dust. Not that tis only strong and durable, but delightful and ornamental beyond expression: What can be more surprizing, than to have our Chambers overlaid with Varnish more glossy and reflecting than polisht Marble? No amorous Nymph need entertain a Dialogue with her Glass, or Narcissus retire to a Fountain, to survey his charming countenance, when the whole house is one entire Speculum. To this we subjoin the Golden Draught, with which Japan is so exquisitely adorned, than which nothing can be more beautiful, more rich, or Majestick: Let not the Europeans any longer flatter themselves with the empty notions of having surpassed all the world beside in stately Palaces,

In seiner "Epistle to the Reader and Practitioner" schreibt Stalker dann jedoch, seine Lobpreisungen relativierend, daß er die ansonsten »ohne Perspektive« und »ohne Schatten« authentisch kopierten Dekorationsvorlagen der »Indianer« doch »ein bißchen verbessern« mußte, wo diese "stümperhaft oder mangelhaft waren":

"In den Stichen oder Mustern am Ende des Buches haben wir ihre Gebäude, Kastelle und Türme, Figuren, Felsen und dergleichen entsprechend der Muster, welche die besten Handwerker unter ihnen uns auf ihren Kabinetten, Wandschirmen, Dosen etc. geliefert haben, genau nachgeahmt. Vielleicht haben wir ihnen ein bißchen in ihren Proportionen geholfen, wo diese stümperhaft oder mangelhaft waren, und haben sie gefälliger, doch allesamt wie antik gemacht [das heißt in Anbetracht des Folgenden: sie wurden so belassen, wie sie waren]. Hätten wir fleißig Perspektive eingerichtet oder sie, anders als sie sind, mit Schatten versehen, wären wir von unserem Plan abgewichen, der einzig darin besteht, die wahre, echte *indianische* Arbeit nachzuahmen, und hätten damit vielleicht den unerfahrenen Praktikanten in großem Maße in Verlegenheit gebracht und verwirrt."⁴⁵⁶

Eine Technik, die in Europa aufgrund der fehlenden Materialien nicht nachzuahmen war und immer ein vielbewundertes und höchstbegehrtes »Wunder« blieb, war die mexikanische Federmalerei, das Verarbeiten von Federn, besonders kostbarster buntschillernder und irisierender Kolibrifedern, zu Mosaiken und - nach der Überwältigung der Mexikaner - zu religiösen Gemälden nach europäischen Vorbildern.⁴⁵⁷ Samuel van Hoogstraeten beschreibt in einer Anekdote, die er José de Acostas Buch über »America Oder wie mans zu Teutsch nennet Die Neuwe Welt« entnommen hat,⁴⁵⁸ ihre Kostbarkeit:

"Allein glaube ich, daß ich zum Schluß noch schuldig bin, die kunstfertige Erfindung der Mexikaner vorzustellen, wie sie Acosta beschreibt: Es gibt, so sagt er, einige gute Meister unter den Indianern, die mit Daunen und Federn mit soviel Geschick die Malerei nachzuahmen verstehen, daß die Bilder der Spanier ihnen gegenüber keinen Vorzug besitzen. Und diese Art der Malerei geht auf diese Weise: Zunächst nehmen die *Tomenejos*, *Guaca*, *Mayas* und andere bunt gefederte Vögel, denen sie, nachdem sie getötet sind, mit einer Kneifzange diejenigen farbigen Federchen ausziehen, die sie begehren. Diese kleben sie mit einem dazu sehr geeigneten Leim mit solcher Fertigkeit und Sorgfalt so flach und gleichmäßig ineinander, daß es wie gemalt erscheint: Sie haben daneben soviel Klarheit und Schimmer, daß unsere Malerei dagegen verblaßt; so daß König Philipp von Spanien als er drei kleine Stücke dieser so fremdartigen Malerei sah, die als Lesezeichen in einem Brevier dienten, sagte: daß er noch nie würdigeres in so kleiner Gestalt gesehen habe. Und Papst *Sixtus* V. erfreute sich als er eine Tafel erhielt, auf der der Hl. Franziskus auf gleiche Weise mit Federn abgebildet war: als er begriff, daß sie von Indianern mit Federn hergestellt war, wollte er sie betasten und strich ein wenig mit dem Finger darüber und als er sich versichert hatte, daß es nichts anderes als Federn waren, dachte er sich, daß es wohl eine wunderbare Sache sei, so viele Federn so ineinander zu fügen, daß man sie von mit dem Pinsel gemalten Farben nicht unterscheiden konnte."⁴⁵⁹

costly Temples, and sumptuous Fabricks; Ancient and modern Rome must now give place: The glory of one Country, Japan alone, has exceeded in beauty and magnificence all the pride of the Vatican at this time, and the Pantheon heretofore; this last, as History informs us, was overlaid with pure Gold, and 'twas but proper and uniform to cloath the Gods and their Temples with the same metal. Is this so strange and remarkable? Japan can please you with a more noble prospect, not only whole Towns, but Cities too are there adorned with as rich a Covering; so bright and radiant are their Buildings, that when the Sun darts forth his lustre upon their Golden roofs, they enjoy a double day by the reflection of his beams." Stalker 1688, ohne Seitennumerierung.

⁴⁵⁶ "In the Cutts or Patterns at the end of the Book, we have exactly imitated their Buildings, Towers and Steeples, Figures, Rocks, and the like, according to the Patterns which the best workmen amongst them have afforded us on their Cabinets, Screens, Boxes, &c. Perhaps we have helped them a little in their proportions, where they were lame or defective, and made them more pleasant, yet altogether as Antick. Had we industriously contriv'd prospective, or shadow'd them otherwise than they are; we should have wandred from our Design, which is only to imitate the true genuine *Indian* work, and perhaps in a great measure might puzzle and confound the unexperienced Practitioner." Stalker 1688, ohne Seitennumerierung.

⁴⁵⁷ Abb. in Kohl 1982, S. 130-135, Bonn 2003, S. 342-352, 372-373.

⁴⁵⁸ Hier zitiert ist die deutsche Übersetzung der Ausgabe Madrid 1590: Acosta 1605 [Acosta 1991].

⁴⁵⁹ "Alleen dunkt my, dat ik tot besluit noch schuldich ben te stellen den konstigen vond der Mexikanen; gelijkze *Acosta* beschrijft: Daer zijn, zegt hy, zommige goede meesters van Indiaenen, die met pluimpjes en veeren

Fast alle noch heute in den Museen der Welt erhaltenen südamerikanischen Goldarbeiten verdanken ihr »Überleben« einzig der Tatsache, daß nicht die spanischen Eroberer, sondern erst Forscher in jüngerer Zeit sie gefunden haben. Nicht ein einziges Stück aus dem Goldschatz Motecuhzomas II., von dem auch Dürer nur einen winzigen Bruchteil gesehen hat, ist erhalten.⁴⁶⁰ Aber trotz oder vielleicht gerade wegen ihres raschen Verschwindens aus öffentlicher Präsenz blieben die sagenhaften Gold- und Silberschmiedearbeiten der Neuen Welt doch die reichste und bis heute nie versiegende Quelle europäischer Bewunderung. Noch lange nachdem ihre neuen Besitzer sie bereits eingeschmolzen hatten, weil sie den Materialwert dieser Arbeiten durchweg weitaus höher einschätzten als deren kunstvolle Gestaltung, geisterten sie durch die Reiseliteratur und wurden geradezu zum kanonischen Repertoire der in den Reiseerzählungen eingewobenen Wundererzählungen antiker Tradition. Nichts scheint den Erzählungen vom sagenhaften Goldreichtum der Neuen Welt an Faszination gleichgekommen zu sein. Johann Daniel Major gibt in seinem Buch »Unvorgreifliches Bedencken Von Kunst= und Naturalien= Kammern insgemein« (1674) einen Eindruck dieser Faszination. Bei ihm, wie bei anderen Autoren, ist die Bewunderung aufs engste verknüpft mit einem mehr oder weniger offenen Abscheu vor dem vermeintlich ethisch unverantwortlichen Gebrauch der »heidnischen Wilden« dieses bei ihnen, scheinbar zu Unrecht, im Überfluß vorhandenen Materials, einem Abscheu, der sich nur allzu leicht auch als Entlastungsstrategie durchschauen läßt, die dazu diente, die Plünderung und das Einschmelzen des Goldes zu legitimieren. Im ersten Kapitel seiner "Vorstellung etlicher Kunst= und Naturalien= Kammern in America und Asia" berichtet Major "Von den kostbaren Raritäten und Prang= Zimmer *Ingae*, Königs in Peru" und kolportiert dabei die als »fabelhaft« berüchtigten Wundererzählungen des Erasmus Francisci (1668):⁴⁶¹

"§ 4. In dieser fürtrefflichen Stadt [Cuzco] nun gleichwie die *Ingae* oder Peruanischen Könige, ihr fürnehmstes Reichthum beysammen gehabt; also hat absonderlich der Letzte von Ihnen gantze Wercke von Gold auffgeführt, und an herrlicher Pracht, allen Peruanischen, und andern heidnischen Königen es weit zuvor gethan, wie *Erasmus Francisci*, im dritten Theil <pag. 1689.> seines Ost= und West= Indianischen Lust= Gartens berichtet. Denn seine Burg oder Königl. Schloß ist nicht mit Kalck und Steinen, sondern mit lauter gediegenem Gold bedeckt gewesen: und nechst der Burg ein Garten, der mit nichts anders, denn Gold gepflastert: und Bäume darein mit ihren Blättern, Blum= und Früchten, in schöner Ordnung gesetzt, nicht lebend, grünend, oder wachsend, sondern gleichfalls von Golde, in grosser *abundantz*, und Lebens= Grösse, also, daß selbiger Garten gleichsam einen von so viel Sonnen glänzenden Wald präsentiret; und fast jemand in Zweifel gerathen solte, ob in der gantzen Welt so viel des besten, gelb= glänzenden Metalls zu finden seye: Ich aber am allermeisten über diesen an Gold unersättlichen *Midas* mich verwundere, daß der so gar abscheuliche Überfluß von dem leb-losen so vielen Klumpen Dreck ihm endlich einmal kein Grauen oder Verdrub erwecken können. Ja man will sagen, daß auch sein Sarg, und sein gantzes Grab= Gewölbe von klarem Gold gewesen: und viel andere Dinge mehr.

weeten na te bootsen de Schilderyen, met zoodanigen welstant, datter de Schilders van Spanjen gansch geen voordeel teegen hebben. En deeze manier van Schilderen gaet aldus toe: Voor eerst hebben zy de *Tomenejos*, *Guaca*, *Mayas*, en andere veelverwich gevederde vogelen, waer uit zy, die dood zijnde, met een nijptangskens, zoodane kleurde vederkens trekken, als zy begeeren, klevende die, in een daer toe zeer bequame lijm, met zulk een raddicheit en netticheit, zoo effen en gelijk, in elkander, dat het teenmael geschildert schijnt: hebbende daer nevens zoodanig een klaerheyt en luister, dat het onze Schildery verdooft; zoo dat Koning *Filijps* van Spanje drie kleine stuxkens, dienende tot een bladwijzer in een getyboek, van deeze zoo vreemde Schildery ziende, zeyde: dat hy noit in zoo kleyne figuren waerdiger dingen gezien hadde. En Paus *Sixtus* de vijfde verblyde hem in't ontfangen van een tafereel, waer in Sint *Franciscus* aldus met veeren was avgebeelt: maer als hy verstont dat het van d'Indianen en met pluimen gemaect was, zoo wilde hy't beproeven, strijkende een weinich met den vinger daer over, en aldus tastelijck verzekert zijnde, dat het niet dan veerkens waren, liet hy hem dunken, dat het wel een wonder dingen was, zoo veelerley verwige pluimkens zoo net in een te voegen, datmenze van met het pinseel geschilderde verwen niet en konde onderscheyden." Hoogstraeten 1969, S. 341.

⁴⁶⁰ Krickeberg 1975, S. 138.

⁴⁶¹ Francisci 1668, "which is a confused collection of anecdotes, miracles, and half-scientific observations from all parts of the world." Erdberg 1936, S. 8 (Anm.).

§ 5. Doch daß ich zu unserm Zweck wiederumb näher komme, und desfalls auch etwas Lobwürdiges von Ihm erzehle; so ist zu mercken, daß gleichwohl bey solcher seiner *Prodigalität* diese Art einigerley Curiosität bey Ihm mit eingelauffen, daß nemlich Er nicht allein gantz guldene Bäume im Garten, wie gedacht, sondern auch so wohl in= als auch ausserhalb desselben, so vielerley Geschlechter und Arten von vierfüßigen Thieren, von Vögeln, Würmen, Kräutern, Blumen, und anderer Erd= Gewächse, in gantz Peru gewesen, deroselben nach dem Leben gemachte Bildnisse Er von pur= lauterem Golde, und mit kostbaren Edelsteinen auff's herrlichste ausgeziert, und in gewissen Gemäch= und Kammern seines Königlichen Pallasts ordentlich aufgesetzt, zu täglicher Belustigung gehalten, nicht allein wegen der Materie, woraus solche Bilder gemacht, sondern auch wegen der äusserlichen Figur, und so mannigfaltiger Gestalt der Dinge; und also sich über= curios bemüht, die Reichthümer der Natur, gleichsam in einen kurzen Begriff, und güldenes Register zu bringen. Welches aber nur ein Todten= und Schatten= Werck gewesen, gegen dem, was in folgendem Capitel von *Montezuma*, dem Mexicanischen Könige, nach Darzwischenetzung folgender wenig Zeilen, bald erhellen wird. [...]"⁴⁶²

In seinem zweiten Kapitel berichtet Major dann ausführlich "Von der noch kostbarern Curiosität des Mexicanischen Königs *Montezuma*", und in dritten Kapitel erörtert er die Frage, "Ob König *Montezuma* wol gethan, daß er Zwergen und allerhand Miß=geburten, unter seinen Raritäten, gewisse Behältnisse zugeeignet?" und behandelt dabei die ethischen Probleme, die eine solche Praxis des Sammelns und Zeigens von "Monstra" aufwirft. Diese rechtfertigt er schließlich mit folgenden raffinierten Sätzen, die einmal mehr sowohl das Wunder- und Sensationsbedürfnis als auch das Vorzeige- und Verblüffungsbedürfnis seiner Zeit illustrieren:

"Was also Gott in der Anzahl seiner Geschöpfe vertragen kan, dem kan der Mensch ja leichtlich und gern, auch einen Neben=Raum in seiner Curiösität vergönnen.

§. 4. Zum <2.> **wil man ja in Curiösen Gemächern mehrentheils Raritäten haben. Was meritiert aber den Titul der Raritäten mehr, als *Monstra*?** sintemal sie eben deßwegen im lateinischen *Monstra* genennet werden, oder ihren Nahmen von der *Monstranz*, oder *Monstrieren*, das ist von öffentlichem Darzeigen, und fleissiger Beschauung führen, aldieweil es rar und selten geschicht, daß dergleichen Dinge zu Tage kommen: Ja je rarer oder ungewöhnlicher sie sind; das ist, je weiter sie von der Mittelstrasse der ordinariegehörigen Beschaffenheit abschreiten, je mehr verwundern wir uns darob, oder haben einige Belustigung davon."⁴⁶³

Von diesem dritten Kapitel schlägt Major dann noch eine uns heute auf den ersten Blick befremdlich anmutende Brücke von den "Zwergen und Mißgeburten", die Motecuhzoma - übrigens nicht anders als mancher europäische »Kunst- und Wundersammler«⁴⁶⁴ - zu seinen »Samm lungsgütern« zählte, zu einem Anhang "Von der *Civil*-Bau= Kunst, so fern nemlich der fürnehmste Grund derselben genommen ist. Von der *Proportion* der Gliedmassen, unsers Menschlichen Leibes", indem er dort schreibt:

"Im Neunten Paragrapho des 3. Capitels, ist durch Veranlassung, von den Zwergen und Mißgeburthen Königes *Montezuma* in *Mexico* zu reden, etwas von dem alten Romanischen, und höher als Er voriger Zeit gehalten worden gelahrten Bau= Meister *Vitruvio*, gemeldet worden, welcher gestalt nemlich Er allerwegen die Natur zum Pol-Stern und Richtschnur seiner *Actionen* gesetzt, und nicht vor wolgebaut erkennen mögen, welches nicht aus der Symmetrie der Glieder des menschlichen Leibes, guntentheils dargethan, bekräftigt, und *illustriert* werden möchte."⁴⁶⁵

⁴⁶² Major 1714, S. 29. Auch José de Acosta [1991 (1605), S. 119] berichtet: "Solche Fische, Vögel und Wildtieren, die der König nirgends lebendig auftreiben konnte, ließ er in kostbare Steine oder in Gold und Silber hauen."

⁴⁶³ Major 1714, S. 31.

⁴⁶⁴ Oleg Neverov [1985, S. 60] schreibt über die Kunstkammer Zar Peters I.: "One speciality of Peter's museum was the presence of *live* exhibits, such as a young hermaphrodite (who later escaped from the *Kunstkammer*), and the monsters Foma, Jakob and Stepan, who also served as stokers. Foma, the son of a peasant from Irkutsk province, had only two gigits on each hand and foot. After his death, Peter had him stuffed and exhibited in the *Kunstkammer*, next to the skeleton of the giant Bourgeois." Von (auch "ausgestopften" und "ausgedorrt") Menschen im Inventar europäischer Kunst- und Wunderkammern (u.a. Gottorf) schreibt auch Stefan Goldmann [1982, S. 158].

⁴⁶⁵ Major 1714, S. 39.

Proportion und Schönheit beziehungsweise "Wohlbeschaffenheit" sind die vermeintlich »natürlichen«, elementaren europäischen Meßlatten, die Major und andere Autoren sowohl an die künstlerischen Hervorbringungen ihrer eigenen und fremder Kulturen als auch an die Gestalt der Natur selbst und damit auch an die Anatomie der Menschen anlegen. Sie folgen dabei - nicht immer so deutlich wie Major, der sich direkt auf Vitruv bezieht - den in der Renaissance formulierten Regeln zu Proportion und Schönheit (Zusammenstimmen), und weder die fremden Menschen noch ihre Hervorbringungen können diesen Regeln genügen. In der deutschen Übersetzung (1699) seiner »Nouveaux mémoires de l'état présent de la Chine« (1697), einer Beschreibung Chinas in Form von »Sendschreiben« an "vornehme gelährte Leute", bemängelt der französische Jesuit Louis Le Comte unter denselben Prämissen das ästhetische Empfinden der Chinesen in ihren Selbstdarstellungen:

"MONSEIGNEUR, Sie werden sonder Zweifel die Figuren, so auf dem Porcellan und den Sinesischen Cabineten gemalet seyn, in acht genommen haben. Unsere Europäische Gemälde schmeicheln uns allezeit, aber der Sineser ihre, verstimlen und verstellen sie lächerlich. Sie seyn nicht so übel gestaltet, als sie sich selbst machen. Es ist war, sie kommen mit unserer Abbildung nicht überein, die wir uns von der warhaften Schönheit [184] machen. Sie wollen, daß ein Mann groß, dick und fett seyn soll, daß er eine breite Stirn, kleine und niedrige Augen, eine kurtze Nase, ein wenig große Ohren, einen mittelmäßigen Mund, langen Bart und schwartze Haare habe. Die zarte Gestalt, das lebhafte Wesen, der edle und frische Gang, welchen die Frantzosen so hoch achten, steht ihnen gantz nicht an. Ein mensch ist guter Gestalt, wann er einen Tragsessel füllet, und durch sein ernstes Wesen, und starcken Leib, wann ich so sagen darff, eine vierschrotige Figur machet."⁴⁶⁶

Im zweiten Buch des Kapitels "Polymnia" seiner »Schilderkonst« behandelt auch Samuel van Hoogstraeten die Regeln von Proportion und Wohlbeschaffenheit ("welschaepenheyt") in der Anatomie, und besonders widmet er sich der Relativität der Schönheit unter den Völkern, von denen manche, "durch ein verkehrtes Urteil, diese natürliche Wohlbeschaffenheit durch Kunst oder durch Gewalt zu verbessern versuchen". So würden die Menschen in Cumaná (Venezuela) die Köpfe ihrer neugeborenen Kinder zwischen Baumwollkissen pressen, damit ihre Gesichter schmal blieben, die Tupinamba dagegen würden "platte Fratzen" vorziehen und daher ihren Säuglingen die Nase eindrücken, die Peruaner hätten "eine solche Lust an langen Ohren, daß sie sich, von jung an, einige Gewichte aus Metall daran hängen, damit sie ihnen endlich bis auf die Schultern herab reichen." Er beschließt seine Schilderung, die unter anderen auch die Indianer in Florida, die Chinesen, Kaffern und Hottentotten einbegreift, mit den Worten: "Gewiß unterscheidet den Menschen wenig vom Tier, wenn die Vernunft in ihm entweder schlummert oder tot ist. Und wenn auch ganze Völker mit solchen Torheiten behaftet sind, so wird sich doch derjenige, der seinen natürlichen Verstand gebraucht, vor all' diesen Verbesserungen ekeln."⁴⁶⁷

Auf die europäischen Regeln und Ordnungen von Proportion und Schönheit wird stets auch Bezug genommen, wenn fremde Architekturen beschrieben werden, und diesbezüglich erweisen sie sich durchweg als nicht »in Ordnung«. Bevor dieses Fazit gezogen wird, sind jedoch in langen Passagen das Können der Handwerker, ihre unnachahmliche "Geschicklichkeit und Nettig-

⁴⁶⁶ Le Comte 1699, S. 183-184

⁴⁶⁷ "Maer hier schiet my in't zin, hoe niet alleen byzondere personen, maer zelfs geheele volken, door een verkeert oordeel, deeze natuerlijke welschaepenheyt, door konst of door gewelt zoeken te verbeeteren. Want men vertelt van die van Cumana, datze de hoofden der eerstgeboore kinderen tusschen boomwolle kussens prangen, op daat de aengezichten smal, en dus, nae haer gevoelen, schoon zouden zijn. De Tovoupinambaultiers darentegen begeeren platte tronien, daerom drukken zy der vrugt, zoo draeze gebooren is, met den duim de neus in. De Peruanen in't Westen, en die van Cochín, en zommige andere volken in't oosten, hebben zulk een lust in lange ooren, datze daer, van jongs af aen, eenige zwaerte van metael aenhangen, totze eyndelijk tot aen hunne schouderen reyken. [...] Zeker de mensch verschilt weynig van een beest, als de redelijckheit in hem of slumert, of doodt is. En schoon geheele volkeren met gemelde zotheden behebt zijn, zoo zal de gene, di zijn natuerlijk verstant gebruikt, van al deeze verbeteringen walgen." Hoogstraeten 1699, S. 48-49.

keit", ihre Fähigkeit mit weitaus weniger Werkzeugen auszukommen als die Europäer,⁴⁶⁸ und das unerklärliche und unbeschreibliche »Wunderbare«, das »Je-ne-sais-quoi«⁴⁶⁹ ihrer Produkte erläutert worden. Louis Le Comte faßt am Ende des 17. Jahrhunderts die Wertungen der europäischen Reisenden zusammen und erklärt dabei auch, wie es zu »falschen positiven« Wertungen fremder Kunst kommen könne. Zunächst über die Torbauten von Peking (1), dann über die höchstbewunderte Porzellan-Pagode von Nanking (2)- das Vorbild vieler Pagoden in der europäischen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts - und schließlich über den Kaiserlichen Palast von Peking (3) schreibt Le Comte:

(1) "Wann man auf nichts anders, als die Zierlichkeit des Wercks, und Annehmlichkeit des bauens acht hat, so seyn die Pforten zu *Paris* ungleich schöner. Allein, wann man nahe an *Pekin* kommt, so muß man bekennen, daß viele große Gebäude, und wann ich so sagen darff, diese stolze Klumpen, so unförmlich sie auch seyn, ich weiß nicht was vortreffliches haben, welchen alle unsere Zierraten nicht gleich kommen können."⁴⁷⁰

(2) "Die Dächer <dann nach Gewonheit der Sineser hat man zwey; eines das von der Mauer ausgehet, das andere, das die Mauer bedecket> die Dächer, sage ich, seyn von grünen Steinen, glänzend und gefürnißt. Das inwendige Zimmerwerck ist bemalt, und mit unzehligen, auf verschiedene Art in einander gefügten Stücken besetzt, welches kein geringerer Zierrat bei den Sinesern ist. Es ist gewiß, daß ein solches Gehölzte von allerhand Balcken und Spitzen, welche da überal anzutreffen seyn, etwas ich weiß nicht was, sonderliches und wundersames hat: dann es ist wol zu begreifen, daß zu solchen Wercken Arbeit und Kosten gehören: wiewol dergleichen Gewirre in der That nur aus Unwissenheit der Werckleute herrühret, welche die zierliche Einfältigkeit, [118] welche man an unsern Gebäuden bemercket, und die ihnen ihre Stärcke und Schönheit giebet, noch nicht haben treffen können."⁴⁷¹

(3) "Die Flügel der Höfe seyn mit kleinen Gebäuden, oder Gängen umgeben; wann man aber an die käyserliche Zimmer kömmt, haben die mit großen Seulen unterstützte Gänge, die Stufen von weißem Marmel, über welche man in die höhern Säle steigt, die von verguldeten Ziegeln glänzende Dächer, die Zierraten der Bildhauerey, der Fürniß, die Gold=Wercke, die Schildereyen, der Fußboden, welcher fast durchgehend von Marmel oder Porcellan ist, insonderheit aber die große [90] Menge der unterschiedenen Stücken, daraus sie bestehen; diese Dinge alle, sag ich, haben ein prächtiges Ansehen, und stellen eines grossen Printzen Palast vor. Aber auch die unvollkommene Muster, welcher sich die Sinesische *Nation* bey allen Künsten jederzeit bedienet, lassen in dem gantzen Gebäude wesentliche Fehler sehen. Die Wohnungen schicken sich nicht zusammen; die Zierraten seyn den Regeln wenig gemäß; man siehet alhier nicht die *proportion*, welche unsere Paläste annehmlich und bequem macht. Mit einem Wort, man findet alhier überal, ich weiß nicht was unförmliches, von solcher Art, wann ich mich erklären darff, welche den Europeern nicht anstehet, und welches allen denen verdrießlich fällt, die einen Verstand von der rechten Bau=Kunst haben. Gewisse Beschreibungen unterlassen nicht, davon als von einem Meister=Stück zu reden: welches daher kommt, daß die Missionairen,

⁴⁶⁸ "Ich berichte Ihnen, MONSEIGNEUR, nichts von ihrer Geschicklichkeit und Nettigkeit, was die Arbeit von Seide, Porcellan, Fürniß, und der Baukunst anbelanget. Es seyn [349] dieses Materien, davon in sonderlichen Relationen zur Genüge gehandelt ist. Und es ist genug bekandt, daß die sinesischen Stoffe nicht allein schön, sondern auch vollkommen gut seyn; daß der Porcellan von einer Nettigkeit und Zeug ist, den man nicht nachmachen kan; daß ihr Fürniß, und dessen Gebrauch bey den Cabinetten, Tischen, Lufftschirmen, gantz Europa in Verwunderung gebracht. Was ihre Baukunst betrifft, wie wol sie einen Sinn darinnen haben, der von unserm sehr unterschieden, und ferne von der Vollkommenheit ist, dahin wir vermeinen gelangt zu seyn; so muß man dennoch bekennen, daß man in Sina Stücke von der Bildhauerey findet, die vollkommen wol gearbeitet seyn, und daß die gemeine Gebäude, als da seyn die Pforten der grossen Städte, die Thürne, die Brücken, einige überaus schöne und herrliche Dinge haben. Mit einem Wort, die Sineser seyn, was die Künste betrifft, geschickt, arbeitsam, sorgfältig, anderer Völcker Erfindungen zu untersuchen, und sehr fähig, dieselbe nachzumachen. Dieses aber kommt ihnen allein und absonderlich zu, daß sie zu allen ihren Wercken sehr wenig Werckzeug, und sehr ringfügige Maschinen haben; zu deren Verfertigung unsere Künstler hingegen eine fast unendliche Zahl Instrumenten gebrauchen." Le Comte 1699, S. 348-349.

⁴⁶⁹ Zum »je ne sais quoi« als Terminus des kunsttheoretischen Denkens im 17. und 18. Jahrhundert siehe Knabe 1972, S. 347-352.

⁴⁷⁰ Über die Torbauten von Peking, Le Comte 1699, S.109.

⁴⁷¹ Über die Porzellanpagode von Nanking, Le Comte 1699, S. 117-118.

die solche gemacht, vielleicht keine bessere in *Europa* gesehen haben; oder daher, daß sie nach vielen Jahren es gewohnt worden: dann wann man nicht achtung giebt, do wird das, so anfangs mißfället, durch die Gewonheit erträglich. Die Einbildung verursacht dieses; und daher kommt es, daß in diesem Stück ein Europeer, der zwanzig oder dreißig Jahr in Sina gewesen, bißweilen ein schlimmerer Beurteiler ist dessen, was er siehet, als einer, der nur dahin kommet. Dann gleich wie eine gute Ausrede unter denen Leuten, so übel sprechen, verderbet wird; also verleuret sich auch unterweilen ein guter Verstand in Gesellschaft derer, die keinen haben."⁴⁷²

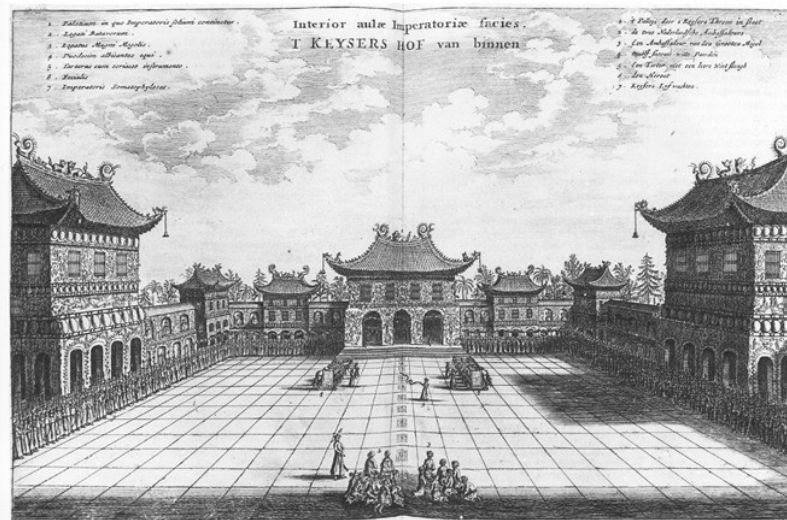


Abb. 28: Der Innenhof des Kaiserlichen Palastes in Peking, Kupferstich aus Nieuhofs »Gesandtschaft«, 1669.

Eine gewisse Sonderrolle bei der Beurteilung außereuropäischer, insbesondere chinesischer Kunst nimmt Johann Nieuhof ein, der im Auftrag des Amsterdamer Sammlers Cornelis Witsen in den Jahren 1655-1657 die erste niederländische Gesandtschaft unter der Leitung von Pieter de Goyer und Jacob Keyzer nach China begleitet und dabei Zeichnungen angefertigt hat [Vgl. die danach entstandenen Stiche in Abb. 28-30, 67], die für viele europäische Exotismen des 18. Jahrhunderts zum Vorbild wurden.⁴⁷³ Wie nahezu alle Autoren, so kann auch Johan Nieuhof nicht umhin, bei allem überschwenglichen Lob der "Fürtreff= und Herrligkeit" besonders des Kaiserlichen Hofes von Peking, der "an Pracht, Kunst, Kostbarkeit, wie auch Menge der Saale und Gemächer, Lust=Hofe und Gänge, Garten und Thier=garten, Teiche und dergleichen, alle Königliche Höfe in gantz Europa weit übertrefte",⁴⁷⁴ gegenüber der chinesischen Architektur am Ende doch noch die Überlegenheit der europäischen zu konstatieren, die er besonders - unfairerweise jedoch ohne in Holz- und Steinbau zu differenzieren - in deren Dauerhaftigkeit (»firmitas«) behauptet:

"In der Baukunst, so wol dero Fürtreffligkeit als Dauerhafftigkeit betreffend, sind die Sineser mit den Europeern keinesweges zu vergleichen; weil die Sineser die Häuser, so sie an ordnen, nach der kürze Menschliches Lebens schätzen, denn sie bauen nur vor sich selbst, wie sie reden, nicht vor andere; Die Europeer aber streben aus einer angebohrnen Lust und Begierde, nach der Langwierig= oder Ewigkeit. Diß ist die Uhrsach, warumb die Sineser nicht begreifen noch sich einbilden können die Fürtreffligkeit und Pracht, so wol König= und Fürstlicher, als Privat=[237] Leute Häuser in Europa; und wenn sie bisweilen hören, daß unsere Gebäwe oft viele hundert Jahre wahren, und etliche davon tausend, andere zwey tausend Jahr stehen bleiben, müssen sie darüber verstummen, und sich hoch verwundern."⁴⁷⁵

⁴⁷² Über den Kaiserlichen Palast von Peking, Le Comte 1699, S. 89-90.

⁴⁷³ Dazu nun grundlegend Ulrichs 2003. Friederike Ulrichs hat einige dieser in zeitgenössischen Kopien erhaltenen Zeichnungen im Besitz der Bibliothèque Nationale, Paris, publiziert.

⁴⁷⁴ Nieuhof 1669, S. 176-179.

⁴⁷⁵ Nieuhof 1669, S. 236-237.

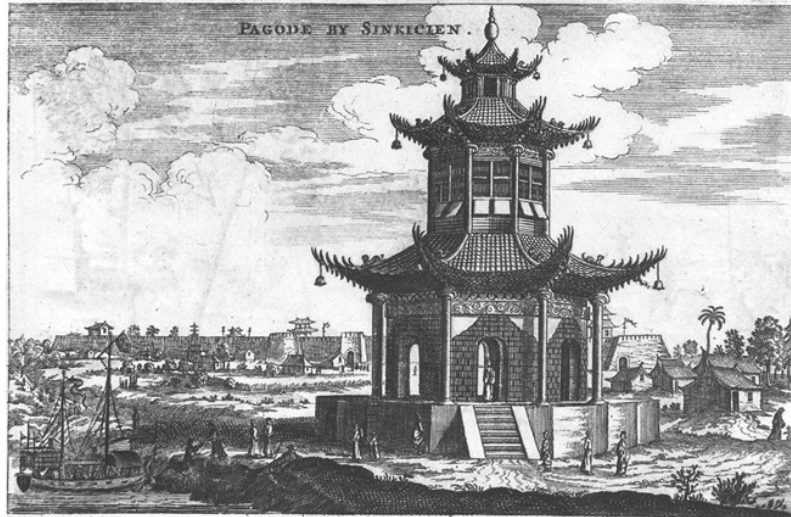


Abb. 29: Die Pagode von Sinkicien. Kupferstich aus Niehofs »Gesandtschaft«, 1669.

Andererseits ist Johan Nieuhof auch ein Kabinettstück der Beschreibung fremder Kunst zu verdanken, eine Beschreibung, die zwar an Schrift gewordener Sprachlosigkeit ob der ungeheuren "Bestürzung",⁴⁷⁶ des "Entsetzens" und "Verstummens" über Unerhörtes und nie zuvor Gesehenes selbst noch Dürers spektakuläre Tagebuchnotiz übertrifft, die den beschriebenen Werken aber gleichzeitig auch eine ansonsten stets negierte künstlerische Qualität zuerkennt. Es ist bezeichnend, daß Nieuhof in diesem Zitat »Bauwerke« aus der chinesischen Gartenkunst beschreibt, einer chinesischen Kunstform, die im 18. Jahrhundert mehr und intensiver als jede andere in Europa rezipiert wurde und mit zu einer entscheidenden Reform der europäischen Gartenkunst beigetragen, wenn nicht vielleicht sogar erst initiiert hat (siehe hier Kap. VI.1). Die »Bauwerke«, die Nieuhof beschreibt, sind künstliche Felsen - "Kunst Klippen, oder gemachte Steinrotzen" ("Rupes arte factae") - in den Kaiserlichen Gärten von Peking⁴⁷⁷ und im Dorf "Pekkinsa" [Abb. 30]:

"Ehe man an diß Dorf kompt, siehet man ferner davon, nicht weit vom Strade, etliche Felsen oder Steinklippen, mit Menschen Händen gemacht, dermassen künstlich ausgearbeitet und so wunderartig formirt, daß nicht so sehr die Künstler, als die Natur selbst des Wercks Meister zu seyn scheint.

[...]

[85] [...]

Das ansehnlichste unter allen in gemeldetem Dorffe, das am wenigsten [durch die Kriege mit den "Tartern"] geschendet, und noch etwas von seinem vorigen Glantz behalten, <wie in beygefügeten Kupffer zusehen> hub seine zierliche Spitze oder Gipfel über die 40. Fuß in die Höhe. In der Mitten hatte es zwey artige, und gar künstlich ausgehölete Gemächer, die fein gerade über einander gefüget waren, und diß Kunststück in zwey gleiche Theile von einander scheideten. Zu diesen Gemächern steigt man auff einer Windeltreppen, so ebenmässig nicht weniger künst= als köstlich gebawt, so woll unten als oben vier Trit breit ist, hinauff. Diß gantze Werck, so man billig vor das achte Wunder der Welt halten möchte, bestund aus Thon, Leim, und dergleichen Materie: welches alles so künstlich und artig formiret, auch dermassen hart gebacken war, daß man über die Erfindung, Kunst, und anmuhtige Gestalt des gantzen Wercks sich entsetzen, und verstummen muste, ja fast gar vor Verwunderung entzückt ward, daß Menschen Hände die Natur so eigentlich hätten nachaffen können. Und damit ich den Landesleuten, und andern, desto klährlicher zeigen möchte, in was Form und Gestalt diese nachgeaffete Steinrotzen hie zu sehen, hielt ichs der Mühe wehrt, den grössesten davon, der auch am wenigsten geschendet war, recht nach dem Leben abzureissen, und die völlige Abbildung

⁴⁷⁶ "Es sind aber die Gebäue, welche man am Keyerlichen Hofe in so grosser menge siehet, allesamt gantz herrlich und prächtig ausgeputzt, und mit vergüldeten Galdereyen, wie auch Gitter= und Bildwercken, von aussen so künstlich gezieret, daß sie niemand unter uns ohne Verwunderung, ja Bestürzung sehen konte." Nieuhof 1669, S. 178.

⁴⁷⁷ Nieuhof 1669, S. 179. Diese Beschreibung wiederholt Teile der hier zitierten Beschreibung von den Seiten 84-86.

dessen, woraus man auch von der andern Beschaffenheit leitlich urtheilen kan, in beystehendem Kupffer vor Augen zu stellen.

Dergleichen Kunststücke, oder mit Menschen Händen gemachte Steinrotzen, findet man auch zu andern Orten in *Sina*; welche nicht allein mit solchen Gemechern, und Treppen versehen, sondern auch mit mancherley Bäumen, Springbrunnen, und dergleichen Anmuthigkeiten herzlich gezieret seyn. Sonderlich aber dürfften an Kunst, [86] Pracht und Herzlichkeit, den obgedachten im geringsten nicht weichen diejenigen, womit der grosse Tartarische *Cham* seine Keyserliche Lustgarten zu *Peking*, dermassen schön, und fast unnachmachlich hat ausgeschmücket, daß man mit Warheit sagen könnte, es hätten die über die masse sinnreichen Sineser weit mehr Verstandes, Kunst, und Behendigkeit daran erwiesen, als jemahls die Poeten dem scharffsinnigen *Daedalo* zugeleget haben. Und wiewol mir nicht gestattet ward, diese Steinrotzen zu *Peking* in Augenschein zu nehmen, <davon hernach mit mehrem;> will ich doch hie erzehlen, was mich alda von einer deroselben, unterschiedene glaubwürdige Leute berichtet: nemlich daß sie viele Kammern und Gemächer in sich fasse, mit Windeltreppen und Gängen allenthalben versehen, und, daß noch mehr ist, mit mancherlei Bäumen bewachsen, dazu mit künstlich gegrabenen Bächlein beflossen sey. Man sagt, daß die grossen Herren in *Sina* solche prächtige Wercke machen lassen, nicht allein ihren Reichthumb und Herrligkeit zu entdecken, sondern auch wider die Hitze der Sonnen sich zu beschirmen und erquicken. Als ich diß der Kunst an der Natur erwiesene Meisterstück, in abgemeldtem Dorffe, mit höchster Verwunderung beschawet, und mit Fleiß entworffen, muste ich endlich, dem herrlichen Wercke zu ruhm, in folgende Verßlein herausbrechen.

Wie kan doch Menschen Witz was seltsamers aussinnen,
Damit die KUNST so recht abbildet die NATUR?
Sich' eins diß Wunder-Werck, von aussen und von innen,
Und sag', ob Unterscheid man zwischen beyden spür?"⁴⁷⁸



Abb. 30: "Rupes arte factae". Kupferstich aus Nieuhofs »Gesandtschaft«, 1699.

Wenn ansonsten ausdrücklich nach den Regeln des europäischen Kunstsystems Kritik an außereuropäischer Kunst geübt wird, fällt sie am stärksten und bisweilen auch unverhohlen - ohne Verbrämung im Lob der Pracht und der technischen Perfektion - auf die Malerei und die Bildhauerei im Allgemeinen. Dabei wird die Plastik niemals auch nur im mindesten detailliert künstlerisch gewürdigt, sondern stets pauschal, oft nur mit einem einzigen, mit der Malereikritik verbundenen Satz abqualifiziert. Als wesentlichen Grund für diese äußerst reservierte Haltung zur Plastik darf man wohl religiös bedingte Abwehr vermuten, denn die von Europäern am eindringlichsten wahrgenommenen Plastiken waren hauptsächlich Kultplastiken, also "abscheuliche", "grewliche", "scheußliche" "Götzenbilder", die man mit den dargestellten "Götzen" und ihren Kulturen identifi-

⁴⁷⁸

Nieuhof 1669, S. 84-86.

zierte. Zu den frühesten »Pauschal-Kritiken« zählt jene des Jesuitenmissionars Matteo Ricci⁴⁷⁹ in einem Brief aus dem Jahr 1610. Sie führt bereits alle wesentlichen »Mängel« auf, die als Topoi in sämtlichen späteren Kritiken genannt werden:

"[...] sie wissen weder mit Öl zu malen noch Schatten zu setzen. Alle ihre Gemälde sind tot und ohne jedes Leben. In der Bildhauerei sind sie gänzlich erbärmlich. Ich weiß nicht, ob sie andere Regeln der Proportion und der Symmetrie haben als das Augenmaß, das sich in Objekten großer Dimension sehr leicht täuscht, und sie machen immens große Figuren sowohl aus Stein als auch aus Bronze."⁴⁸⁰

Das Fehlen der Beherrschung der Ölmalerei, das Fehlen der Beherrschung der europäischen Illusionstechniken, wie Perspektive, Schattierung und Farbbrechung und Farbabstufung zur Erzielung der Illusion von Plastizität und Dreidimensionalität, und das Fehlen von Proportionskanones sind die hauptsächlichen Mängel, mit denen die »ostindische« Kunst den Europäern behaftet erscheint - und umgekehrt, so läßt sich feststellen, gibt die Nennung dieser Mängel jene Prinzipien wieder, die den Europäern als die wesentlichen ihrer Kunst erscheinen. Als einzig mögliche, mehr oder weniger direkt geäußerte Erklärung für diese Mängel erscheint den Europäern ihre absolute Gewißheit, daß diese - bei all' ihrer "Artigkeit" und "Nettigkeit" - *noch* »unwissenden«, *noch* "unerfahrenen", *noch* "unvollkommenen" Völker den vermeintlich vollkommenen europäischen Entwicklungsstand *noch nicht* erreicht haben. Diese Auffassung, welche in der Vorstellung gebunden ist, der gegenwärtige Zustand der fremden Kultur entspräche einem frühen Zustand der eigenen, wird auch von Samuel van Hoogstraeten und, wie sich (hier in Kap. IV) noch zeigen wird, von Charles Perrault vertreten. Hoogstraeten vergleicht in seiner »Schilderkonst« die japanische und die chinesische Malerei in ihrer fehlenden Plastizität und in ihrer "Steifheit" mit der byzantinischen, obwohl er andererseits vermutet, daß die Kunst, während sie in Europa zur Zeit der Goten "tot lag", sie vielleicht in Japan und China noch gelebt haben könnte.⁴⁸¹ Selbst der ansonsten wohlwollende Johan Nieuwhof beklagt die Mangelhaftigkeit chinesischer Malerei und Plastik:⁴⁸²

"Zu Gemälden und der Mahlkunst, die sie allwege in ihren Künsten viel gebrauchen, lassen diese Völker grosse Lust und Begierde spühren; sind aber doch in Verfertigung fürtrefflicher Kunststücke, mit den Europeern nicht zu vergleichen: denn an einem Theil sind sie im Schatten=machen noch unerfahren, am andern wissen sie die Farben nicht zu temperiren, noch mit Oel zu vermengen. Diß ist die Uhrsach, warumb ihre Gemähldte gar todt und bleich anzusehen, und viel mehr todtten als lebendigen Cörpern ehlich scheinen; wie

⁴⁷⁹ Zu Ricci siehe ausführlich Wiesinger 1973; Sullivan 1973, S. 47-59.

⁴⁸⁰ Zitiert und übersetzt nach Börsch-Supan 1973, S. 75, Anm. 6, ohne Quellenangabe: "Matteo Ricci schreibt bereits vor 1610 in einem Brief: »ils ne savent pas peindre à l'huile ni mettre des ombres. Toutes leurs peintures sont mortes et sans aucune vie. Dans la statuaire, ils sont tout à fait malheureux. Je ne sache pas qu'ils aient d'autres règles de proportions et de symétrie que l'oeil qui, dans les objets de grande dimension se trompe bien facilement, et ils font des figures immenses, tant de pierre que de bronze.«"

⁴⁸¹ "Hoe slecht ook de Konst hier in't westen was, betoonen ook d'oude medalien der Gothen. Immers de konst lag doot, jae zoo, datmen nergens in geheel Europe, ik zwijge van d'anderen deelen des werelts, uitgezeyt mogelijk Japan en Sina; eenich meester in de Schilderkonst kon vinden. En of wel, ten tijden *Cimabué*, door den overheer van de stad Florensen eenige Grieksche Schilders ontboden waren, om de konst wederom op te wekken, zoo was't deerlijk, haere werken aen te zien; want zy maekten niet dan stijve figuren, met platte tronyen, en ronde klapmutsen, eeven of erger als de Indiaensche porseleynen." Hoogstraeten 1969, S. 254.

⁴⁸² Louis Le Comte streift das Thema der chinesischen Malerei nur kurz innerhalb seiner größten zusammenfassenden Behandlung des chinesischen »Kunstgewerbes« (meist Porzellan und Lack), welches er als »typisches Frauenthema« bemäkelte, in seinem »Sendschreiben« an die Herzogin von Bouillon "Von der Nettigkeit und Pracht der Sineser" [S. 216-254] auf S. 230: "Über die Cabinette von Fürniß, und diese porcellane Gefäße zieren die Sineser ihre Zimmer auch mit Gemälden. Sie seyn in dieser Kunst nicht sonderlich; denn sie verstehen die *Perspectiv* nicht wol: unterdessen legen sie sich sehr darauf, lieben sie, und seyn in dem Reich unzehlich viel Maler. Etliche malen ihr Täfelwerck, und stellen, an den Mauren der Gemächer, eine Art einer sehr unförmlichen Bau=Kunst, von breiten Binden, welche rund um oben und unten an der Mauren, an stat des Fußes und Gebälckes, herum gehen, und schlechte, in gleicher Weite von einander stehende Säulen umgeben, sonder einigen anderen Zierrat der Bau=Kunst."

wol sie nichts destoweniger die allerschönesten, ungemengten und einfachen Farben, so man irgendwo finden mag, haben, und damit, wie auch durch Stickwerck mit Nadel und Seyde, gar artig und recht nach dem Leben, Vögel und Kräuter abbilden. Auch haben sie nur schlechte Wissenschaft von der Bildhauer- und Rohtgiesser-kunst. Sie vermahlen die Gewölbe ihrer Häuser mit Bildnissen der Menschen und allerhand Thiere, und zieren ihre Götzen=Tempel mit aus Kupffer gegossenen Bildern. Es sind aber die Sineser, meines erachtens, darumb so schlecht in der Bildhauerkunst, weil sie alle Proportion mit den Augen [Augen] abmessen wollen; welches doch oft betruget, und an grossen Cörpern nit kleine Fehler veruhrsachet. Gleichwol machen sie von Kupffer, Marmelstein und Leem=erde mancherley scheußliche Abgöttische Klötze und Ungehevre."⁴⁸³

Von Joachim von Sandrart, dessen Erklärungen für das Fehlen einer Malerei bei den Türken und "Persianern" bereits angeführt wurden, stammt die ausführlichste bisher bekannte Würdigung chinesischer Malerei, in welcher wieder das Fehlen der oben erwähnten Kenntnisse angeführt, darüber hinaus aber auch betont wird, daß die Chinesen, wenn man sie nur ausreisen oder - was die Jesuiten tatsächlich vielfach taten⁴⁸⁴ - von europäischen Künstlern unterrichten ließe, fähig seien, diese Nachteile aufzuholen. Dieses mußten sie in Sandrarts Augen bitter nötig haben, denn selbst den Maler, den sie für ihren besten hielten, hielt er für "von aller Kunst entfernt". In der Fortsetzung der erwähnten Erklärung heißt es in seiner »Teutschen Academie« (1675), daß, wenn auch jene, die

"der Mahumetanischen Religion zugethan aus sonderbarer devotion und Andacht die Bilderey vor Todssünde haltend, derer keine unter ihnen geduldet, noch zu haben verstatten, so sind doch unter den andern Barbaren in Asia die *Chineser* in der Mahl- und Bilderey, gleichwie sie auch in andren Künsten die subtilsten sind, ziemlich erfahren, als welche diese beyde Künste vor allen andern sehr lieben, sich derselben gebrauchen und die, so sich darauf verstehen, in hohen Würden halten. Sonderlich bedienen sie sich derselben in ihren Tempeln, alda sie viele Abgötter haben, die sie in allen Nöthen anbeten und verehren.

Hiernächst bedienen sie sich auch einer großen Menge Gemälde zur Zier und Lustbarkeit, die sie in mannigfaltiger Vorstellung ihres Lebens und Wandels hoch achten. Sie pflegen aber fast insgesamt ohne einige Regeln und nur nach Muhtmaßung ihrer betrüglischen Augen solche zu verfärtigen. Dann sie wissen nichts von dem vortrefflichen Gebrauch der Oelfarben, auch nichts von temperirung der Härte der Farben und solche zu gehorsam zu bringen, sondern sie bedienen sich allein der mit Gummi angemachten Wasserfarben, wie unsere Miniaturmahler, auf Blätter von Seiden oder Pergamen gemacht.

Sie stellen alles ganz einfältig vor, bloß mit dem Umriß ohne Schatten, rondiren nichts, sondern übergehen ganz schlechthin mit Farben ihre Sachen. Sie wissen nicht, wie in wahrer Eigenschaft jedes Ding der gebühr nach zu erheben, ob es vor- oder hinter sich zu treiben oder was für andere notwendige Natürlichkeiten zu beobachten, worauf die Europäische Mahlere billig mit allem Fleiß zu sehen pflegen. Von diesen Dingen allen wissen sie, wie gesagt, gar nichts und sind ihre Bilder nur in Profil vorgestellt. Die Angesichter vorwärts ganz zu repraesentiren, sind ihnen sehr unbekante Dinge. Also verfahren sie auch in Landschaften, Gebäuden, Thieren und andern einfältigen Dingen, worüber sich nicht wenig zu verwundern ist, daß solche sonst-kluge Leute von der Perpectivkunst ganz keine Erfahrung haben. Ihre Werke sind insgemein nicht allein hierinn ganz einfältig, sondern [298] es erscheinet daran meist das hinterste größer als das vördere, also daß sie den Regeln schnurgrad zuwider handeln.

Ich halte aber gänzlich dafür, wann diese Leute das ausreisen aus deren eignen in fremde Länder nicht verbotten hätten oder unsere Europäische Mahler zu ihnen kommen ließen, sie würden unfehlbar durch den von Natur ihnen beywohnenden auserlesnen Verstand die bäste Vortheile dieser Künste bald erfahren und in stattliche Übung bringen. In besagter ihrer elenden Mahlerey ward der Indianer *Higiemondo*, ingemein der Schwarze genannt, wiewol von aller Kunst entfernt, für den bästen Künstler gehalten, dessen wahres Contrafät hierneben dem edlen Leser vor Augen gestellet wird. [Abb. 32]

Es sind von diesem abentheuerlichen Mahlwerk eine ziemliche Anzahl Stücke in meinen Händen, die ich von den Chinesern selber erhalten, welche mit uralten albernen Figuren, die man in den vor 200 Jahren gedruckten ersten Büchern, auch in den alten Teppichen findet, sich vergleichen, und weil die differenz allein in den Farben besteht, nicht zu Kupfer haben können gebracht werden. Unter denselben befindet sich eine erbare

⁴⁸³ Nieuhof 1669, S. 238.

⁴⁸⁴ Siehe dazu Sullivan 1973, S. 14-19 (Japan) und S. 46-89 (China). Bereits 1585 gründete der italienische Jesuit Giovanni Niccolo (Nicolao) eine Lukas-Akademie in Nagasaki, in welcher junge japanische Konvertiten in Öl- und Freskomalerei und graphischen Techniken geschult wurden. Sullivan 1973, S. 15.

Chineserin, die nach Landesgebrauch die Milch aus ihrer Brust drückt und von ihrem Finger alsofort in des Kindes Mund lauffen lässet. Dann also pflügen sie ihre Kinder zu nehren, um nicht von ihnen gebissen zu werden und damit die Kinder keinen großen Mund, welches bey ihnen ein sehr schändliches Zeichen ist, überkommen mögen. Eine andere Figur praesentiret einen von den vornehmsten, reichsten und ansehnlichsten Herren des Königreichs, der in seinem Palast auf einem schönen Teppich kostbar gekleidet seine recreation hat mit seinen Cucubinen vergesellschaftet, die ihm aufwarten, ihn beräuchern, abkühlen und ihm Wind machen. Wiederum zeigt sich ein auf den Knien ligender gemeiner Schreiber mit einer Schüssel ihres Teegetranks zum trinken geneigt. In einer andern Figur erscheint eine Adelige Dame, die einen wilden Vogel abrichtet, welches bey ihnen auf dem Lande sehr gebräuchlich ist. Dann die Chineserinnen haben große Freude und Belieben die fliegende Vöglein, die sie in großer Menge und überaus schöne haben, zahm und leutliebend zu machen. Noch eine Figur machet vorstellig Dänzerin, deren bey ihnen sehr viele zu finden, welche in den Wirtshäusern oder auch sonst bey Gastereyen, wo sie verlanget werden, mit ihren Instrumenten auf vielfältige weise aufspielen, selbst tanzen, als Comödianten singen und springen und auf solche weise den Gesellschaften um das Geld sich dienstfärtig erweisen.⁴⁸⁵



Abb. 31: "Dame mit Vogel" aus Athanasius Kirchers »China Monumentis«, 1667.

Hinter einem der chinesischen Bilder, die Joachim von Sandrart nach eigenem Bekunden "von den Chinesern selber erhalten" haben will,⁴⁸⁶ und zwar hinter der vornehmen "Dame, die einen wilden Vogel abrichtet", vermutet man, weil Sandrart und Athanasius Kircher sich in Rom begegnet sind, eine »chinoiserte« europäische Komposition aus chinesischen Versatzstücken in Gestalt eines Stiches aus Athanasius Kirchers »China Monumentis« [Abb. 39].⁴⁸⁷ Eine bis heute rätselhaft gebliebene Kuriosität ist das im Text und sogar im Bild gezeichnete »Kompositgeschöpf« des "bästen" chinesischen Malers, des "Indianers Higiemondo" (oder, wie im Stich bezeichnet, »Higiemonte«), den Sandrart auf einer Tafel mit Porträtmedaillons im Verein mit dem Sammler Vincenzo Giustiniani und den Künstlern Guercino, Pietro Testa, Lorenzo Bernini und Pietro da Cortona abbildet. Seiner Physiognomie nach zu urteilen kann »Higiemondo« weder Chinese noch Japaner, sondern, so es ihn denn überhaupt jemals gegeben hat, in Anbetracht der niederländischen Kolonialgeschichte allenfalls ein brasilianischer Kreole gewesen sein. Aber so viele kompetente Fachleute man auch befragen mag, er läßt sich weder unter den Künstlern der von den Missionaren in Brasilien, noch in China, noch in Japan errichteten Malerschulen, noch in den jeweiligen nationalen Künstlerverzeichnissen finden, so daß man glauben muß, er sei ebenso ein erfundenes Phantom, wie der von Vasari in seinen »Viten« erfundene *Morto da Feltro*.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Sandrart 1925 [1675, S. 100-101], S. 297-298.

⁴⁸⁶ Sullivan 1973, S. 94 bezweifelt, was mir allerdings nicht wahrscheinlich erscheint, daß Sandrart überhaupt jemals ein chinesisches Bild gesehen haben könnte. Siehe dazu auch Sullivan 1949.

⁴⁸⁷ Diese Vermutung bei Sullivan 1973, S. 94. Zur kunsthistorischen Analyse des Stiches siehe Berlin 1973, S. 157.

⁴⁸⁸ Zu *Morto da Feltro* siehe Barolsky 1995, S. 78-81. Im »Porträtverzeichnis« von Sandrart 1925 bezeichnet Peltzer auf S. 431 das Porträt von "Higiemonte. J. v. Sandrart deli. P. Kilians s. Nach einer unbekanntenen Vorlage." Sullivan 1973, S. 94 bezeichnet Higiemondo schlicht als "a mystery".



Abb. 32: Joachim von Sandrart: (unten rechts:) Der »Indianer Higiemondo, ingemein der Schwarze genannt« aus Sandrarts »Teutscher Academie« (1675).

Auch noch in Diderots und d'Alemberts »Encyclopédie« (1751-1780) findet sich die harsche Kritik an der chinesischen Malkunst. Dort heißt es im einzigen, äußerst knappen Artikel, der sich, neben einem Artikel über die Technik der mexikanischen Inkrustationsmalerei,⁴⁸⁹ überhaupt mit außereuropäischer Kunst auseinandersetzt:

"CHINESISCHE MALEREI, (*Mal.*) das ist eine Art *Malerei*, die die Chinesen auf Fächer oder auf Porzellan ausführen, wo sie Blumen, Tiere, Landschaften, Figuren etc. darstellen, mit feinen & glänzenden Farben. Das einzige Verdienst ihrer *Malerei* ist eine gewisse Sauberkeit & ein gewisser Geschmack von sklavischer Nachahmung, in welchem man aber weder Geist, noch Zeichenkunst, noch Erfindungsgabe, noch Korrektur findet."⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ "PEINTURE *des Mexicains sur le bois*, (*Peinture d'Amérique.*) on ne sera peut-être pas fâché de voir ici la maniere dont les Indiens du Mexique se servent des couleurs pour peindre sur le bois, & pour travailler les cabinets & autres meubles de cette espece; voici le secret de cetre *peinture*. [Es folgt eine kurze technische Beschreibung der Herstellung der Inkrustations-Malerei.]" *Encyclopédie* 1969, Bd. 2 [Bd. 12 im Original], S. 278.

⁴⁹⁰ "PEINTURE CINOISE, (*Peint.*) c'est une sorte de *peinture* que les Chinois font sur des éventails ou sur la porcelaine, où ils représentent des fleurs, des animaux, des paysages, des figures, etc. avec des couleurs fines & brillantes. Le seul mérite de leur *peinture* est une certaine propreté & un certain goût d'imitation servile, mais où l'on ne remarque ni génie, ni dessein, ni invention, ni correction." *Encyclopédie* 1969, Bd. 2 [Bd. 12 im Original], S. 278.

Die europäischen Urteile über chinesische und japanische Malerei werden im 18. Jahrhundert von chinesischen und japanischen Malern bestätigt, indem sie zugleich bestätigen, daß auch sie jene Prinzipien und Regeln für die wesentlichen der europäischen Malerei halten, die allen europäischen Kritiken an ostasiatischer Malerei zugrunde gelegt werden. Allerdings geht aus ihren von Michael Sullivan zusammengestellten und ins Englische übersetzten Beurteilungen hervor, daß es ihnen andererseits wiederum schwerfällt, diese Prinzipien und Regeln, die die Europäer als überlegene Vorzüge ihrer europäischen Malerei auffassen, ebenfalls als Vorzüge (an-) zu erkennen. Denn sie halten - genauso wie die Europäer die ostasiatische - die europäische Malerei für ein leicht erlernbares Handwerk, nicht jedoch für »Kunst« in ihrem Sinne. Was ihnen in der europäischen Malerei am meisten fehlt, ist das, was ich in den folgenden Zitaten nicht ganz glücklich mit »Pinselstrich« übersetzt habe,⁴⁹¹ und was Roger Goepfer als »Mache« oder »Faktur« bezeichnet, denn: »Während der westliche Künstler über Jahrhunderte hinweg bestrebt war, die »Mache«, die Faktur seines Werkes weitgehend in der möglichst illusionistischen Naturnähe seines Gegenstandes aufgehen zu lassen, will der chinesische Maler seine »Handschrift« als den eigentlichen Gradmesser seines künstlerischen Ranges stets offen zu Schau stellen. [...] Der Kult der Linie, der so eng mit dem Geschäft des Schreibens verbunden blieb, schärfte das Auge des chinesischen Kunstkenner für den Prozeß der Herstellung des Kunstwerkes. Der Genuß eines Bildes oder einer Kalligraphie bestand nicht zum wenigsten im geistigen Nachvollzug seiner Entstehung.«⁴⁹² Der chinesische Landschaftsmaler Wu Li (1632-1718) schreibt über die Unterschiede zwischen chinesischer und westlicher Kunst und Kultur, die er unter anderem eben besonders an der Schrift und der Malerei ausmacht:

"In Schrift und Malerei sind die Unterschiede genau so schlagend: unsere Zeichen werden gemacht durch Zusammenbringen von Punkten und Strichen, und der Klang kommt später hinzu; sie beginnen mit der Aussprache, dann mit Wörtern, die Linien machen durch Verteilen von Haken und Strichen in einer horizontalen Zeile. Unsere Malerei sucht keine physische Ähnlichkeit <hsing-ssu> und beruht nicht auf festen Mustern; wir nennen sie »göttlich« und »ungehindert«. Ihre konzentriert sich gänzlich auf die Probleme von Dunkel und Licht, vorne und hinten und die festen Muster physischer Ähnlichkeit. Sogar beim Schreiben von Inschriften schreiben wir sie oben auf ein Bild, und sie signieren es unten. Auch ihre Handhabung des Pinselstrichs ist völlig anders. Auf diese Weise ist es mit allem, und ich kann es nicht alles beschreiben."⁴⁹³

Tsou I-kuei, Hofkünstler des Kaisers Ch'ien-lung (1711-1799) schreibt über die Malerei der »Äußeren Barbaren« beinahe so, wie diese über die chinesische schrieben: Er lobt das große handwerklich-technische Können der europäischen Maler, aber er hält sie nicht für »Künstler«. Dennoch glaubt er - anders als die Europäer des 17. Jahrhunderts es umgekehrt taten, wenn es nicht um rein technische Vorzüge wie jene der Lackmalerei ging - daß es die chinesische Malerei bereichern könnte, wenn man vielleicht "ein oder zwei Punkte" von den Europäern übernehme:

⁴⁹¹ Ich muß betonen, daß ich Sullivans englische Übersetzungen der chinesischen und japanischen Texte nur mit Mühe und großen Bedenken übersetzt habe.

⁴⁹² Goepfer 1978, S. 110-111. Vgl. Sullivan 1973, S. 85-86: "»No brush-manner whatsoever« - there ist the key. To the Chinese gentleman painter who aimed at a triple synthesis of painting, poetry and calligraphy, what had the laborious realism of Western oil painting to do with fine art?"

⁴⁹³ "In writing and painting, the differences are just as striking: our characters are made by gathering dots and strokes, and the sound comes afterwards; they begin with phonetics, then words, making lines by scattering hooks and strokes in a horizontal row. Our painting does not seek physical likeness <hsing-ssu>, and does not depend on fixed patterns; we call it »divine« and »untrammled«. Theirs concentrates entirely on the problems of dark and light, front and back, and the fixed patterns of physical likeness. Even in writing inscriptions, we [63] write on the top of a painting, and they sign at the bottom of it. Their use of the brush is also completely different. It is this way with everything, and I cannot describe it all." Zitiert und übersetzt nach Sullivan 1973, S. 62-63.

"Die Westländer sind geschickt in Geometrie, und folglich gibt es nicht den geringsten Fehler in ihrer Art Licht und Schatten <yin-yang> und Entfernung <Nähe und Ferne> wiederzugeben. In ihren Gemälden werfen alle Figuren, Gebäude und Bäume Schatten, und ihr Pinselstrich und ihre Farben sind gänzlich von denen chinesischer Maler verschieden. Ihre Ansichten <Prospekte> erstrecken sich von der Breite <im Vordergrund> zur Enge <im Hintergrund> und sind festgelegt <mathematisch gemessen>. Wenn sie Häuser auf eine Wand malen, sind die Leute versucht, in diese hinein zu gehen. Schüler in der Malerei mögen wohl einen oder zwei Punkte von ihnen übernehmen, um ihre Gemälde für das Auge anziehender zu machen. Aber diese Maler haben überhaupt keinerlei Pinselstrich-Manier; obwohl sie geschickt sind, sind sie einfache Handwerker <chiang> und können folglich nicht als Maler bezeichnet werden."⁴⁹⁴

Auch der japanische Maler Honda Toshiaki lobt die technische Kunstfertigkeit der europäischen Maler. In seinen »Geschichten über den Westen« (1798) schreibt er über ihre naturnachahmenden Illusionstechniken:

"Europäische Gemälde sind mit großem Geschick ausgeführt, mit der Absicht, daß sie, wenn sie irgendeine nützliche Funktion erfüllen sollen, genau dem abgebildeten Gegenstand gleichen. Es gibt Regeln in der Malerei, die einen befähigen, diesen Effekt zu erzielen. Die Europäer beobachten die Verteilung des Sonnenlichtes in Licht und Schatten und auch, was die Regeln der Perspektive genannt wird. Wenn man zum Beispiel die Nase einer Person von vorne zeichnen will, gibt es in der japanischen Kunst keinen Weg, die Mittellinie der Nase darzustellen. Im Europäischen Stil wird das Schattieren auf den Seiten der Nase angewendet, und man vermag dadurch ihre Höhe wahrzunehmen."⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ "The Westerners are skilled in geometry, and consequently there is not the slightest mistake in their way of rendering light and shade <yin-yang> and distance (near and far). In their paintings all the figures, buildings, and trees cast shadows, and their brush [Pinsel, aber auch Malkunst; from the same brush=vom selben Maler] and colours are entirely different from those of Chinese painters. Their views (scenery) stretch out from broad (in the foreground) to narrow (in the background) and are defined (mathematically measured). When they paint houses on an wall people are tempted to walk into them. Students of painting may well take over one or two points from them to make their paintings more attractive to the eye. But these painters have no brush-manner whatsoever; although they possess skill, they are simply artisans <chiang> and cannot consequently be cassified as painters." Zitiert und übersetzt nach Sullivan 1973, S. 85.

⁴⁹⁵ "European paintings are executed with great skill, with the intention of having the resemble exactly the objects portrayed so that they will serve some useful function. There are rules of painting that enable one to achieve this effect. The Europeans observe the division of sunlight into light and shade, and also what are called the rules of perspective. For example, if one wishes to draw a person's nose from the front, there is no way in Japanese art to represent the central line of the nose. In the European style, shading is used on the sides of the nose, and one may thereby perceive its height." Aus Honda Toshiaki: »Tales of the West« [Seiki Monogartari], zitiert und übersetzt nach Sullivan 1973, S. 24.

III.3

Wie Huitzilopochtli zu Vitzliputzli wurde

Bildliche Kommunikationen über außereuropäische Kunst

Künstler, denen man prinzipiell eine genauere Beobachtungsgabe und ein berufsbedingt stärkeres Interesse an fremder »Kunst« unterstellen möchte als Missionaren, Diplomaten und Kaufleuten, reisten im 16. und 17. Jahrhundert nur sehr selten in die außerabendländische Fremde. In ihrer Zeit hervorragende und hochgeschätzte Künstler verließen ihr Land, in dem sie dringend gebraucht wurden und in dem ihre Bekanntheit und ihr Prestige ihnen ein ansehnliches Einkommen garantierten, nur für kurze Zeitspannen und in ganz speziellem Auftrag. So reiste etwa Pieter Coecke van Aelst, der flämische Hofmaler Karls V., im Auftrag der Brüsseler Teppichwirkerei van der Moyen um 1536 nach Konstantinopel, um die dortige Technik des Teppichwirkens zu erkunden.⁴⁹⁶ Der Maler, Holzschneider und Kupferstecher Melchior Lorch (auch »Lorck« oder »Lorich« geschrieben) begleitete im Auftrag Kaiser Maximilians II. die Gesandtschaft Augier Ghiselin de Busbecqs nach Konstantinopel,⁴⁹⁷ und der französische Maler Simon Vouet reiste im Jahr 1611 als erster französischer Künstler nach Konstantinopel, um dort, wie lange Zeit vor ihm der hochgeschätzte venezianische Maler Gentile Bellini (1480),⁴⁹⁸ ein Porträt des Sultans anzufertigen.⁴⁹⁹ Die Zeichnungen, die diese Künstler von ihren Reisen mitbrachten und in späteren Werken verwendeten, bildeten, neben den Illustrationen der Reiseerzählungen, den Grundstock für die Darstellung von »Türkischem« und »Orientalischem« in späteren Reisewerken, in den Trachten- und Kostümbüchern und in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Aber diese Kommunikationen über Fremdes waren nahezu ausschließlich Bilder ohne Texte. Pieter Coecke van Aelsts »Les Mœurs et fachons de faire de Turcs« (posthum 1553) war keine Reisebeschreibung, sondern ist ein riesig dimensionierter Holzschnitt, durch Karyatiden in sieben aufeinander folgende Teile geteilt [Abb. 33], der wahrscheinlich als Vorlage für Bildteppiche dienen sollte, und Melchior Lorchs Stadtansichten von Konstantinopel und seine Porträts des Sultans Süleyman und seiner Hofleute haben zwar nachweislich besonders Rembrandts Orientalendarstellungen beeinflusst,⁵⁰⁰ sind jedoch nie, wie von Lorch geplant, mit erläuternden Texten gedruckt worden.⁵⁰¹



Abb. : 33: Pieter Coecke van Aelst: Ausschnitt aus »Les Mœurs et fachons de faire de Turcs«. Holzschnitt. 1553.

⁴⁹⁶ Pape 1987, S. 31; Berlin 1989, S. 240.

⁴⁹⁷ Pape 1987, S. 31; Müller-Haas 1989.

⁴⁹⁸ Meyer zur Capellen 1983.

⁴⁹⁹ Pape 1987, S. 43.

⁵⁰⁰ Pape 1989, S. 31.

⁵⁰¹ Müller-Haas 1987, S. 241.



Abb. 34: America. Titelkupfer von Arnoldus Montanus: De Nieuwe en Obekende Weereld. [Montanus 1671]

In der Regel waren jene Künstler, die sich auf das Abenteuer einer bisweilen langjährigen Reise als Begleiter von Expeditionen und diplomatischen Delegationen einließen,⁵⁰² keine großen Meister ihrer Zunft, und oft verdanken sie nur ihrer Teilnahme an diesen Unternehmungen, daß man sie heute noch kennt. Für ihre Reisen in die Fremde hatten sie vieles aufzugeben, was etablierte und prominente Künstler aufzugeben kaum bereit gewesen wären: Das von ihnen verlangte, möglichst genaue und sachliche, bloß dokumentierende (»technische«) Zeichnen und Malen stand in krassem und offensichtlichem Widerspruch zu einer wesentlichen Fähigkeit, durch die ein Künstler sich im europäischen Kunstsystem besonders profilieren konnte. Die höchstgeschätzte Fähigkeit der »Invention« war gebunden an die Historienmalerei (»genus grande«), die an der Spitze der auf den Prinzipien der Rhetorik basierenden Hierarchie der Bildgattungen stand. Unter »inventio« subsumierte die Rhetorik "das aus dem Gedächtnis entnommene gedankliche Material, das zur erfolgreichen Rede bereitgestellt wird".⁵⁰³ »Inventio« bezeichnete also zunächst nicht, wie man meinen könnte, das voraussetzungslose Erfinden, sondern das Wiedererinnern oder »Entdecken« von bereits Vorhandenem.⁵⁰⁴ In der Theorie der bildenden Kunst - vor allem in ihren Topos des "ut pictura poesis",⁵⁰⁵ in welchem Dichtung und Malerei ein gemeinsames Fundament zugesprochen wurde - schöpfte die Invention aus dem vorhandenen Themenfundus der Dichtung (im weitesten Sinne). Auf einen solchen Fundus konnten die europäischen Künstler bei ihrer Darstellung außereuropäischer Kunst und Kultur in Ermangelung ihrer Kenntnis außereuropäischer Dichtung (»Historie«) selbstverständlich nicht zurückgreifen, das heißt, sie konnten keine Historienbilder malen. Das ihnen aufgetragene bloße zeichnerische Dokumentieren zwang sie in die niederste der Malereigattungen, in die der »schlichten Schilderung« des »genus humile«.

⁵⁰² Eine knappe Aufzählung gereister Künstler des 15. 16. und 17. Jahrhunderts findet sich bei Döry 1973, Sp. 1493-1496.

⁵⁰³ Knabe 1972, S. 339.

⁵⁰⁴ Zur philosophischen Begründung der »inventio« in der platonischen Anamnesislehre siehe Knabe 1972, S. 339.

⁵⁰⁵ Siehe dazu Lee 1940.



Abb. 35: Bernard Picart: Allegorie der Erdteile Afrika, Asien und Amerika. Kupferstich und Radierung. 1719.

Ein »klassisches« Beispiel für ein solches, zum »genus humile« verurteiltes Künstlerschicksal ist das des Malers Albert Eckhout, der heute zu den noch bekannteren »Reisekünstlern« des 17. Jahrhunderts zählt. Eckhouts Leben und Werk ließen sich bisher bezeichnenderweise fast ausschließlich für den Zeitraum seiner Teilnahme an der brasilianischen Expedition (1636-1643) des Statthalters der niederländischen Kolonie in Brasilien, Johan Maurits van Nassau-Siegen, rekonstruieren.⁵⁰⁶ Eckhouts in Brasilien »vor Ort« entstandene Ölgemälde, überlebensgroße, »monumentale« Darstellungen von Männern und Frauen aus verschiedenen Bevölkerungsgruppen der brasilianischen Westküste, sind zwar "als die ersten Bilder bezeichnet worden, die den Gesichtsausdruck und Körperbau amerikanischer Indianer zutreffend wiedergeben",⁵⁰⁷ aber genau darin liegt auch ihr Problem: sie sind zu sehr »ethnographisch« und zu wenig »künstlerisch«. Sie sind auf die Darstellung der fremden Menschen konzentriert und schildern diese minuziös, indem sie sie weitgehend so sein lassen, wie sie (aus heutiger Sicht wahrscheinlich gewesen) sind. Abgesehen von gefälligen Erfüllungen europäischer Sensationsbedürfnisse und »Wilden«-Klischees, wie anstößige Nacktheit, verschlüsselte Hinweise auf einen unkeuschen Lebenswandel⁵⁰⁸ und höchst drastische Hinweise auf Kannibalismus,⁵⁰⁹ machte Eckhout nur geringe Konzessionen an die üblichen, ganz und gar nicht »ethnographischen« europäischen Konventionen zur Darstellung von »Exoten«, wie sie auf zahlreichen Allegorien der »Vier Erdteile« bis ins 19. Jahrhundert hinein erscheinen, wo sie, wie phantastisch verkleidete griechische Götter und Heroen meist als dekorative Staffagefiguren der Apotheose Europas und seiner Herrscher assistieren [Abb. 34, 35]. Eine Adaption des »Tarairiu«-Mannes durch Jan van Kessel im Bild »Amerika« seines Zyklusses der »Vier Erdteile« (1664-1666)⁵¹⁰ zeigt die üblichen europäischen Schönungen in der Darstellung der »Wilden«. Der »Tarairiu«-Mann erscheint (seitenverkehrt), ohne die prekären ethnographischen Details

⁵⁰⁶ Thomsen 1938, Joppien 1979, Baumunk 1982, Fleckner 1991.

⁵⁰⁷ Honour 1982, S. 42 zitiert Sturtevant 1976, S. 419. Abbildungen in Kohl 1982, S. 196-197.

⁵⁰⁸ Baumunk 1982, S. 192-193.

⁵⁰⁹ Viele Forscher haben sich mit den überwiegend erfundenen Kannibalismus-Erzählungen und ihren bildlichen Darstellungen beschäftigt, unter anderen: Luchesi 1982; Bucher 1982; Gewecke 1986, S. 231-239.

⁵¹⁰ Abbildung in Schneider 1989, S. 166.

- wie die durch die Wangen gesteckten Knochenpflocke, den durch die Unterlippe gesteckten Stein und die um sein Präputium gebundene Schnur - in einer der Arkaden als gefällige Skulptur eines »schönen«, »nackten« und »edlen Wilden«. Während Kessel solche ethnographisch authentischen Details unterschlug, war er sich andererseits, wie fast alle europäischen Künstler, nicht bewußt, daß er Amerika auch mit ethnographisch völlig falschen Angaben charakterisierte: So stammen etwa die bronzenen Gongs, mit denen das schwarzafrikanische Sklavenkind spielt, und die im Hintergrund an die Wand gelehnte Samurai-Rüstung nicht - dem damaligen Sprachgebrauch entsprechend - aus »Westindien«, sondern aus »Ostindien«.

Eckhouts Gemälde haben sich bisher einer geschmeidigen kunsthistorischen Einordnung widersetzt,⁵¹¹ denn sie lassen sich nicht ohne weiteres mit dem vergleichen, was man als »Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts« kennt, und deshalb hängen sie auch nicht im Kunstmuseum, sondern in der ethnographischen Abteilung des Kopenhagener Nationalmuseums. "Tatsächlich entziehen sich Eckhouts brasilianische Bilder in eklatanter Weise jedem Versuch einer Einordnung in Gattungen, Deutungsmuster oder in das Wechselspiel künstlerischer »Einflüsse«. Der vermeintliche »Realismus« der niederländischen Kunst (abgesehen von ihren verschiedenen moralischen und biblisch-anekdoteschen Sinnschichten), ihre genrehafte Ausschnitte aus der Alltagswirklichkeit des historischen Augenblicks, muß im Falle von Eckhouts mitteilbarer Detailverliebtheit so lange als lehrbuchhaft-didaktische Un-Qualität gelten, als nicht die Frage aufgeworfen wird, ob Eckhouts vorsichtige und analytische Malweise nicht vielleicht die angemessene Art war, sich einem neuen Kontinent, ja einer neuen Welt zu nähern."⁵¹²

Künstler wie Albert Eckhout und seine Vorgänger seit dem Ende des 15. Jahrhunderts haben auf ihren Reisen zwar Zeichnungen (und auch, aber unvergleichlich weniger, Gemälde) angefertigt, die neben den importierten Kunstwerken und neben den Illustrationen der Reiseerzählungen den europäischen Formen- und Motivfundus an Exotischem begründeten und bereicherten, aber es sind von ihnen bisher keine schriftlichen Aufzeichnungen bekannt geworden, in welchen sie sich mit den künstlerischen Hervorbringungen der fremden Völker auseinandergesetzt hätten. Eine solche Auseinandersetzung praktizierten, wie sich bereits zeigte, nur sehr wenige, sehr gelehrte und auch innerhalb des Kunstsystems als Gelehrte geschätzte Künstler, aus gutem Grund keine Architekten, sondern nahezu ausschließlich Maler, die selbst nie Europa verlassen hatten. Aber auch in ihren kunsttheoretischen Texten nahm die Behandlung außereuropäischer Erscheinungen nur einen verschwindend geringen Raum ein. Wie die Kosmographen und Komparatisten behandelten diese Künstler und Kunsttheoretiker die Erscheinungen außereuropäischer Kultur und Kunst im Vergleich mit europäischen und maßen sie an den europäischen Kunstnormen. Wie die Kosmographen und Komparatisten hatten auch sie ihre Kenntnisse von außereuropäischer Kunst, die nicht aus der eigenen Anschauung importierter Kunstwerke gewonnen werden konnten, aus zweiter und dritter Hand erhalten, nämlich aus denselben Reiseerzählungen und Reiseillustrationen, die die ersten Kenntnisse fremder Kunst nach Europa gebracht hatten.

Die Illustrationen der frühen Reiseerzählungen entstanden zunächst häufig, wie bereits bemerkt, sozusagen als »umgekehrte Ekphrasis«, indem die Holzreißer und Kupferstecher die Beschreibungen der Autoren nach ihrem jeweils eigenen »Verstehen« in Bilder umzusetzen versuchten. Da die Informationen der Texte - und die Angaben, die die Autoren den Künstlern zur Erstellung ihrer »Phantombilder« möglicherweise auch mündlich machten⁵¹³ - nur über europäische vermeintliche Begriffsäquivalente transportiert werden konnten, erscheinen viele der frühen

⁵¹¹ Vgl. die von Baumunk [1982, S. 190] zitierten Wertungen und zuletzt Fleckner 1991.

⁵¹² Baumunk 1982, S. 190.

⁵¹³ Döry 1973, Sp. 1494; Sturtevant 1976, S. 418, Nr. 5.

Illustrationen, als seien sie aus solchen Begriffsäquivalenten beziehungsweise Bildäquivalenten oder aus Elementen von ihnen zusammengesetzt. Fremde Städte und Architekturen wurden zunächst durch und durch als aus Versatzstücken gängiger europäischer Architekturtopoi zusammengesetzte »Capricci« wiedergegeben, fremde Bildwerke von fremden »Götzen« aus Versatzstücken europäischer Teufelsdarstellungen komponiert. Ein besonders anschauliches Beispiel für die sich nur sehr langsam aus Eurozentrizität emanzipierende und sich der Authentizität (»Gleichsinnigkeit«) annähernde Darstellung fremder Architekturen ist die ausnahmsweise erfreulich gut dokumentierte Geschichte der Illustrationen der aztekischen Stadt Tenochtitlán (heute Mexiko-Stadt) und ihres Zeremonialzentrums.⁵¹⁴ Bevor ich diese vorstellen will, soll jedoch Olfert Dapper mit seiner Beschreibung des "Götzenhauses" des "Vitzliputzli" (Huitzilopochtli, »Stammesgott« der Azteken) zu Wort kommen, einer Beschreibung, die er wahrscheinlich Arnoldus Montanus' »De Nieuwe en Onbekende Weereld« (1671) und anderen Werken, wie sicherlich José de Acostas »America«,⁵¹⁵ von denen schon Montanus profitiert hatte, entnommen hat. Seine im Vergleich zu anderen noch relativ anschauliche Schilderung eignet sich vorzüglich für einen interessanten Selbstversuch: Man kann das beim Lesen vor dem geistigen Auge entstehende Bild mit den folgenden Illustrationen der Tempelanlage vergleichen, die Dapper seinen Lesern vorenthalten hat, und sich vorstellen, wie Dappers Leser sich den Tempel des »Vitzliputzli« wohl vorgestellt haben mögen. Dapper schreibt in seinem Buch »Die unbekante Neue Welt« (1673), das sich bereits im Titel mit jenem des Montanus deckt:

"Als *Muteksuma* [Motecuhzoma I.], nachdem er das Reich acht und zwanzig Jahre beherrscht hatte, gestorben war; da trat *Tikozik* [Tizocic] in seine stelle. Dieser bauete zu Mexika das Götzenhaus *Ku* aus lauter Steinen schlangenweise durch einander geflochten, mit einem überaus großem ümfange. Von innen befindet sich ein sehr weiter und breiter offener Platz: um welchen herum in unterschiedlichen schönen Wohnungen, oben die Obersten, und unten die geringere Priester sich aufhalten. An gewissen Festtagen hielten auf gemeldtem Platze mehr als zehen tausend Menschen einen runten Reihentanz: Vier große Tohre gingen aus dem Götzenhause auf eben so viel breite Gassen, davon eine iede zwo Meilen lang war. Oben über den Tohren stunden von aussen sehr große Bilder. Die Gübel, daran man weder kunst noch kosten gespart, waren aus kohlschwarzen Steinen, und zwischen beyden mit rother und gälber farbe bestrichen. Jedes Ecke der Zinne stund mit zween sitzenden Indiern, aus Steine gehauen, gezieret. Diese hielten, mit ausgestreckten armen, Leuchter in den händen; und praaleten auf den Köpfen mit Federbüschen. Dreissig Treppen, davon eine iede eine Klafter hoch war, gingen nach einem unten runden Wandelplatze zu; da auf einem Gerüste, welches man zu vorgemeldetem Opfer, den lebendigen Menschen das Hertz aus dem Leibe zu reissen, bestimmt, eine große mänge Tottenköpfe lag. Wan iemand seinen getöteten Gefangenen aufgeessen hatte, dan brachte er den todten Kopf zurücke zu den Priestern, die ihn oben über dem Gerüste fest machten. Alda blieb er so lange sitzen, bis er abfiel: und wan er abgefallen, so ward der ledige Ort zur stunde wieder mit einem andern Kopfe versehen. Am ende dieses Gerüstes sahe man zwo Kapellen, welche oben als Klappmützen gebauet waren. In der einen saß der Teufelsgötze *Vitzliputzli* [Huitzilopochtli], in der andern *Tlalok* [Tlaloc]. Hundert und zwanzig steinerne Treppen lieffen darnach zu."⁵¹⁶

Eine vermutlich in Augsburg im Jahr 1522 erschienene Flugschrift berichtet von "dem lande, das die Sponier funden haben ym 1521. iare genant Jucatan" und der in diesem Land gelegenen Stadt, die mit sechzigtausend Häusern größer als die damals größten europäischen Städte gewesen sein muß, und die "die Christen nennen gross Venedig", weil "das Wasser lufft in allen gassen".⁵¹⁷ In einer Illustration dieser Schrift [Abb. 36] erscheint das im Tetzcocosee gelegene »Groß Venedig« noch als mittelalterliche europäische Stadtsilhouette, die mit Tenochtitlán nichts gemein gehabt haben kann, außer vielleicht den in der Schrift beschriebenen fünf Toren, von denen jedes

⁵¹⁴ Budde 1982.

⁵¹⁵ Acosta 1991. Große Teile der Beschreibung des Tempels und des Kultbildes des Huitzilopochtli decken sich bis ins Detail mit denen Acostas [1991, S. 25 (Huitzilopochtli), S. 34-37 (Tempel, "von den Spaniern *Cu* genannt").]

⁵¹⁶ Dapper 1673, S. 273.

⁵¹⁷ Zit. nach Budde 1982, S. 173.

"ein Brücke, biß auff's lande" hat. Die topographischen Informationen, die der Holzreißer in seiner Illustration umgesetzt hat, stammen vermutlich aus einem 1522 in Sevilla veröffentlichten Brief des Hernán Cortés an Karl V., in welchem er diesem von der Zerstörung der Stadt berichtete, die innerhalb von nur drei Monaten bewerkstelligt war und »Groß Venedig« zum trockenen Trümmerfeld gemacht hatte. - Die Nürnberger Illustration und sämtliche späteren sind also entstanden, nachdem Tenochtitlán bereits dem Erdboden gleich gemacht war, nachdem die Stadt, die, wie es in der Flugschrift hieß, "auß der massen reich an golde" war, deren Dächer "mit Reynem sylber gemacht" waren, und von deren Wundern Cortés geschrieben hatte: "Ich, der ich es mit leiblichen Augen gesehen habe, kann es doch selber mit dem Verstand kaum begreifen",⁵¹⁸ bereits vom Erdboden verschwunden war, so daß spätere Reisende sie nicht mehr sehen konnten.



Abb. 36: »Groß-Venedig« = Tenochtitlán.

Holzschnitt in »Neue zeitung. von dem lande. das die Sponier funden haben«. Augsburg, ca. 1522.

Zwei Jahre nach Erscheinen der Flugschrift, 1524, wurden der zweite und dritte Brief des Cortés ins Lateinische übersetzt und in Nürnberg zusammen mit einem auf einer Skizze des Eroberers beruhenden Plan von Tenochtitlán (dort als "Temixitlan" bezeichnet) gedruckt,⁵¹⁹ welcher den Bezirk des Haupttempels in sehr starker und verunklärer Schematisierung, wohl aber mit den wesentlichen Kultbauten darstellt: mit der den heiligen Bezirk umschließenden Schlangemauer (coatepantli), der Hauptpyramide (bezeichnet als "Templum ubi sacrificant"), dem Schädelgerüst (tzompantli, bezeichnet als "Capita sacrificatorum") und weiteren Kultbauten, die hier nicht behandelt werden müssen. Der »Templo Major«, die Hauptpyramide, erscheint als große Stufenpyramide, allerdings in einem Maße verunklärt, das nur durch eine Mißinterpretation der vorhergehenden Skizze zu erklären ist. Die große Doppeltreppenanlage im Westen, die zur Pyramidenplattform mit den beiden Sakralen der Götter Tlaloc (links, Nordseite) und Huitzilopochtli führte, ist zu zwei Türmen geworden.

Auf einem Holzschnitt aus den »Navigationi e viaggi« (1550-1559) des Giovanni Battista Ramusio [Abb. 37], der nach dem Vorbild der »Cortés-Karte« geschnitten wurde, wird der Tempel gar als eine von Türmen flankierte, mittelalterliche europäische Stadttor-Anlage wiedergegeben. Zwei Seiten vorher zeigt Ramusio den »Templo Major« in einer Einzeldarstellung [Abb. 38], die wiederum eklatant von der Wiedergabe im Stadtplan abweicht und ein offensichtlich aus zwei eu-

⁵¹⁸ Zitate nach Budde 1982, S. 173.

⁵¹⁹ Abb. in Kohl 1982, S. 272, Bonn 2003, S. 19, Abb. 8. Dürer hat diese Karte als Holzschnitt für »Etliche Undericht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken« (ab 1527) kopiert. Siehe Deguer 1980, S. 217.

ropäischen Architekturklichses - den europäischen Regeln zuwider - komponiertes Bauwerk zeigt: eine Turmanlage, wie sie aus Darstellungen des babylonischen Turmes bekannt ist [Abb. 39],⁵²⁰ auf welche als Sakrarien (Dapperts "Kapellen") der beiden Götter zwei Campanili gesetzt sind. Dieses Darstellungsschema eines nach europäischen Architekturregeln undenkbar architektonischen "Ungeheuers" wurde auch von Athanasius Kircher (Abb. 38a) übernommen und hielt sich bis ans Ende des 18. Jahrhunderts. Francesco Saverio Clavigero verwendete es noch für eine Illustration in seiner »Storia antica del Messica« von 1780 [Abb. 40].⁵²¹



Abb. 37: Tenochtitlán. Holzschnitt aus Ramusios »Delle navigationi et viaggi«, 1565.

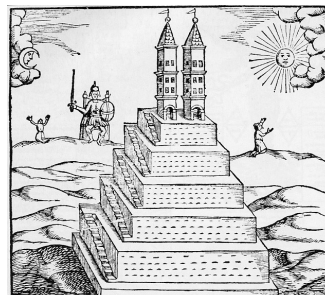
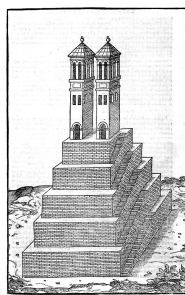


Abb. 38 (links): Der »Templo Major« von Tenochtitlan. Holzschnitt aus Ramusios »Delle navigationi et viaggi«, 1565.
Abb. 38 a (rechts): Der »Templo Major« von Tenochtitlan. Holzschnitt aus Kirchers »Oedipus«, 1652, Bd. 1, S. 422.

⁵²⁰ Zahlreiche Abbildungen bei Minkowski 1991.

⁵²¹ Budde 1982, S. 178.

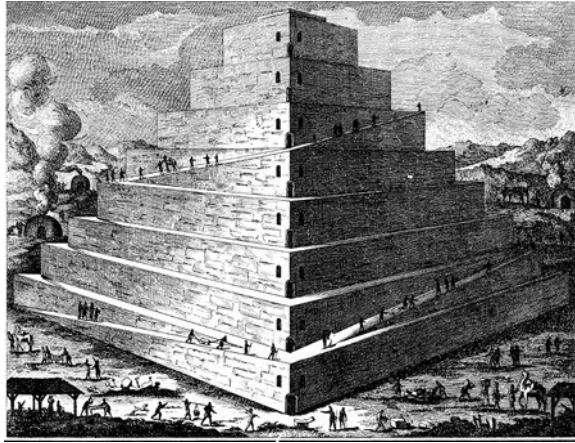


Abb. 39: Der Turmbau zu Babylon. Kupferstich aus der Encyclopédie.

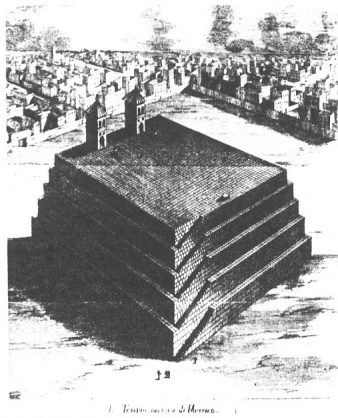


Abb. 40: »Il Tempio maggiore di Messico«. Kupferstich aus Clavigeros »Storia antica del Messico«. 1780.

Erstmals in einer französischen Übersetzung (1692) von Antonio de Solís y Rivadeneiras »Historia de la conquista de México« (1684) wird ein anderes, authentischeres Darstellungsschema nachweisbar, das auf einem bisher nicht aufgespurten Vorbild beruhen muß und sich ebenfalls bis ans Ende des 18. Jahrhunderts gehalten hat.⁵²² Bis auf eine hinzugefügte Kartusche in der rechten unteren Ecke mit dem Titel »EL GRANDE TEMPLO DE MEXICO« mit demjenigen de Solís' identisch ist ein Kupferstich aus einer 1770 in Mexiko erschienenen »Historia de Nueva-España, escrita por Hernán Cortés« [Abb. 41].⁵²³ Dort erscheint, wie erstmals in de Solís' Illustration, der Tempel als pyramidaler Bau mit einer - wenn auch nur einer - Treppenrampe, umgeben von einer mit Reliefs von Schlangen gezierten Mauer. Die beiden Sakrarien des Huitzilopochtli und des Tlaloc werden als unterschiedlich große barocke Pavillons auf der von einer barocken Balustrade umgebenen Tempelplattform präsentiert, wobei dem Kriegs- und Sonnengott Huitzilopochtli, als dem Hauptgott der Azteken, der größere Pavillon und dem Regengott Tlaloc der kleinere zugeteilt ist. Das Schädelgerüst ist aus dem heiligen Bezirk herausgenommen und wird als zweite, kleinere Variante der großen Pyramide im Vordergrund gezeigt.

⁵²² Budde 1982, S. 180 bildet den Stich als Nr. 175 ab und gibt als Quelle an: "A. Solís y Rivadeneira, Histoire de la conquête du Mexique ..., Bd. 1, Den Haag 1692". Eine französische Ausgabe von 1704 (vgl. Bibliographie) zeigt in Bd. 1, nach S. 346 die gleiche Illustration.

⁵²³ Degenhard 1987, S. 74, Abb. auf S. 75.

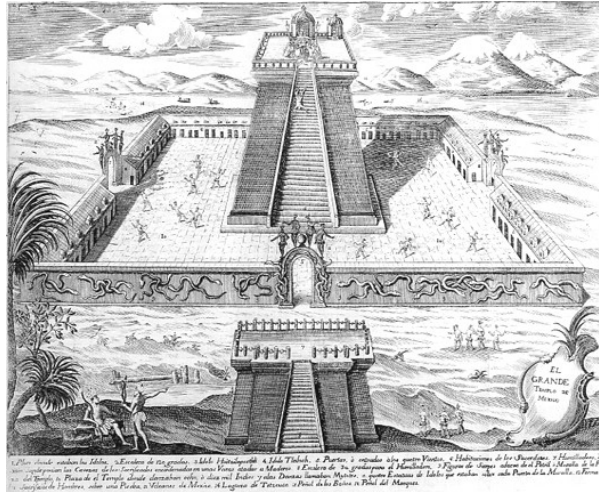


Abb. 41: El Grande Templo de Mexico. Kupferstich aus einer 1770 in Mexiko erschienenen »Historia de Nueva-España, escrita por Hernán Cortés«.

Eine leicht veränderte Variante dieses Schemas findet sich als Kupferstich von der Hand Bernard Picarts in einer Ausgabe von Jean Frédéric Bernards »Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde« (1735) [Abb. 42]. Hier stehen die beiden Pavillons, nun einheitlich groß, symmetrisch auf der Pyramidenplattform. Außerhalb der Schlangenmauer erscheint Tenochtitlán als barocke europäische, von Kanälen durchzogene Stadt, zu deren Häusern »französische« Gärten gehören, auf die, wenn es sie denn gegeben hätte, die Opfer des Huitzilopochtli vom Schädelgerüst einen letzten Blick hätten werfen können. Eine nahezu identische Kopie des Picartschen Stiches fertigte der Augsburger Maler und Kupferstecher Johann Christian Nabholz 1790 als Guckkastenblatt an.⁵²⁴

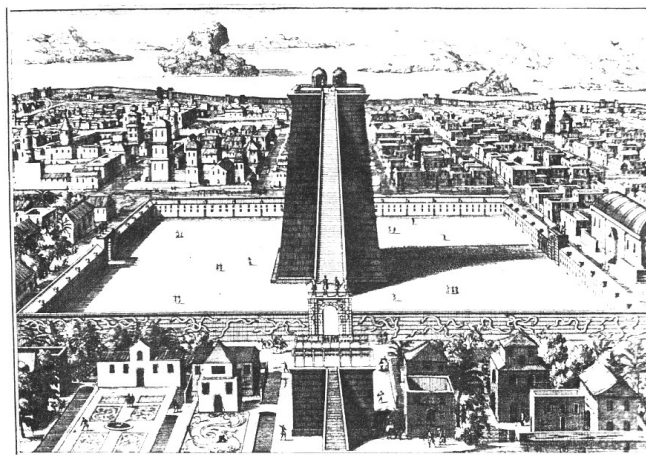


Abb. 42: Bernard Picart: Le grand Temple de Vitsliputsli dans la Ville de Mexique. Kupferstich aus Bernards »Cérémonies et coutumes religieuses«.

Obwohl bisher kein Beispiel einer künstlerischen Rezeption altamerikanischer Architektur in der europäischen Architektur des 18. Jahrhunderts bekannt ist, so hat diese doch Auswirkungen auf die europäische Architekturtheorie dieser Zeit gehabt. Im Jahr 1785 erschien eine anonyme architekturtheoretische Abhandlung, auf deren Thema später zurückzukommen sein wird, mit dem Titel »Untersuchungen über den Charakter der Gebäude«. Auf Tafel II dieser Schrift ist eine um

⁵²⁴ Budde 1982, S. 178; Abb. auf S. 181.

sämtlichen Schmuck und um das Schädelgerüst reduzierte Variante des Picartschen Stiches abgebildet [Abb. 43]. Sie dient dem Autor zur Illustration seiner Ausführungen über die unterschiedlichen »Charaktere«, das heißt über die unterschiedlichen psychischen Wirkungen von Treppenanlagen auf den Rezipienten. Die Treppenrampe des »Templo Major« wird als Beispiel für einen "sehr feyerlichen", "erhabenen" und "heroischen" Charakter angeführt.⁵²⁵

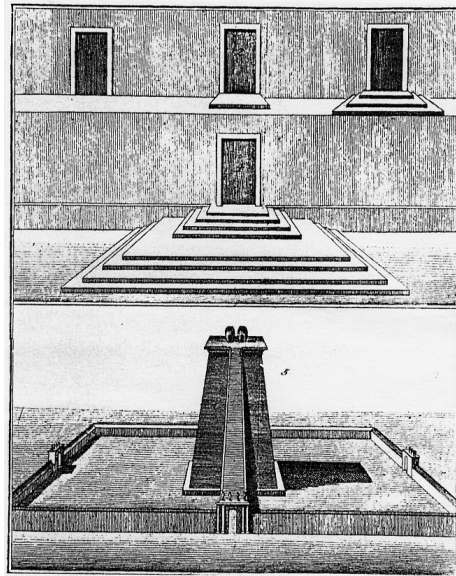


Abb. 43: »Treppenformen« aus der anonymen Abhandlung »Untersuchungen über den Charakter der Gebäude«, 1785

Wir müssen uns stets aufs neue bewußt machen, daß Altamerikanisten unserer Zeit für ihre Rekonstruktionen der Geschichte und des Aussehens der zerstörten Hervorbringungen altamerikanischer Kulturen in erheblichem Maße auf solche fragwürdigen Beschreibungen und Bilder angewiesen sind, wie sie hier vorgestellt wurden.⁵²⁶ Dieses Problem stellt sich ihnen auch bei ihren Bemühungen um die Rekonstruktion des zerstörten Kultbildes des Huitzilopochtli aus dem »Templo Major« von Tenochtitlán, dessen Aussehen Olfert Dapper wie folgt beschreibt:

"Dieser *Vitzliputzli* war ein hölzernes Bild: eben als ein Man gestaltet, der auf einem blauen Bäncklein saß. Das Bäncklein stund auf einer Sänfte, die an allen ihren eusersten Ecken einen Stock mit einem Schlangenkopfe zu sehen gab. Die Stirne war blau gemahlet; und ein strich von der gleichen Farbe ging über die Nase hin, und reichte bis an beyde Ohren. Auf dem Kopfe erhub sich ein köstlicher Federbusch: dessen enden aus geglättetem Golde ihn um so viel zierlicher und ansehnlicher machten. Die lincke Hand hielt einen weißen Schild, mit fünf Federn umgeben: und oben ging ein Lorbeerzweig herfür. Neben dem Schilde lagen vier Pfeile, die aus dem Himmel gekommen. In der rechten Hand war ein Lehnstab, vol blauer Streiffen, welche schlangenweise sich krümmeten. Hinter den Schultern gingen zween Flügel in die höhe, welche den Flügeln der Fledermeuse nicht ungleich. Die Augen, welche rund, und das Maul, das bis an die Ohren sich aus dehnete, machten das Bild um so viel abscheulicher. Doch das aller abscheulichste [249] war der Schnabel im Bauche, der überaus weit von einander gesperret, und vol Zähne stand. Hierzu kahmen die zwey feurige Augen, die in der Brust flinckerten; und unter den Augen die greuliche Nase, in tausend runtzeln zusammen gezogen. Die Füße waren mit scharfen Klauen gewafnet. Das Vorgemeldte Bäncklein war mit köstlichen Prunckstücken, Gold, und Edelsteinen, als auch mit Schilden aus vielfärbigen Federn geflochten, behänget. Sehr selten ward der Vorhang, hinter welchem der Abgott verborgen stund, aufgeschoben."⁵²⁷

⁵²⁵ Zit. nach Schütte 1989, S. 61-62.

⁵²⁶ Moctezuma 1986.

⁵²⁷ Dapper 1673, S. 248-249.

Die aus Montanus' Buch übernommene Illustration [Abb. 58], die Dapper seinem Text beigab, zeigt eine Gestalt mit menschlichem Kopf und Oberkörper, aus dessen Schultern Fledermausflügel erwachsen, und einem als diabolisch grinsende Fratze ausgebildetem, haarigen Rumpf, der in stark behaarten Bocksbeinen endet. Dapperts im Vergleich mit dem Kupferstich besonders ins Auge fallenden Beschreibungen der Farbigkeit der Plastik weisen auf ein weiteres Manko hin, das besonders auch bei der Darstellung von Menschen anderer Hautfarbe zu Buche schlug: Die Buchillustrationen waren einfarbig, wenn sie nicht, was nur selten geschah, aufwendig von Hand nachkoloriert wurden.

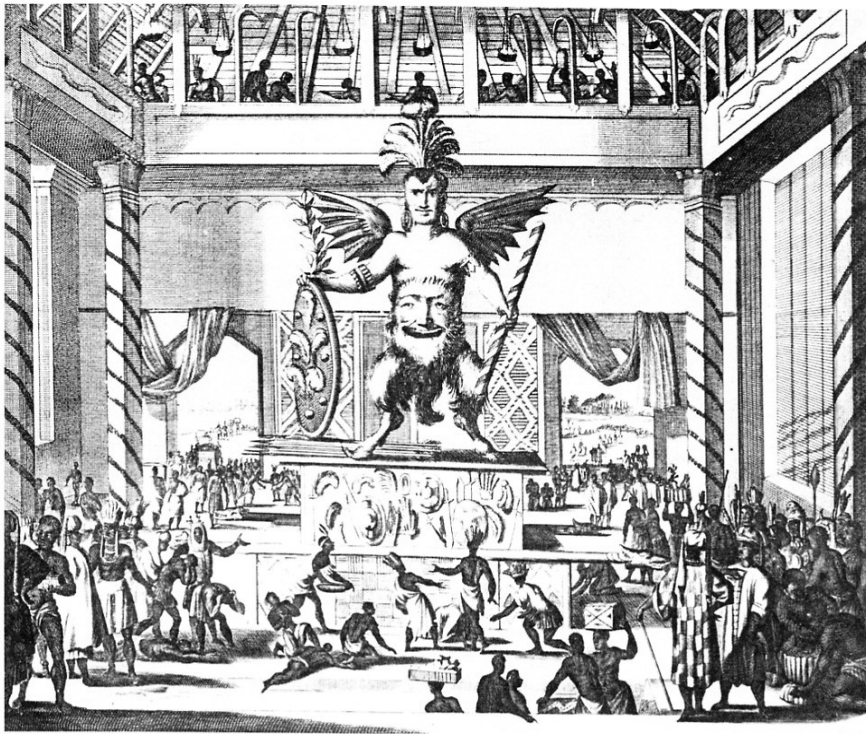


Abb. 44: »Vitzliputzli«. Kupferstich aus Dappers »Unbekannte Neue Welt«, 1673, Faltblatt zwischen S. 248 und 249.

Das tatsächliche Aussehen des Kultbildes Huitzilopochtli von Tenochtitlán konnte bisher nicht rekonstruiert werden, da man zwar gezeichnete, jedoch kaum plastische Darstellungen des Huitzilopochtli kennt und daher vermutet, daß er in der Plastik überwiegend nur symbolisch dargestellt wurde: "Räucherbecken mit einem Knoten, Schädel von Enthaupteten und mit Zähnen und Augen von Seemuscheln verzierte »Tecpatl« [Opfermesser, wie in Abb. 17, oben links]".⁵²⁸ Allerdings deuten auch die Beschreibungen einiger anderer Autoren des 16. Jahrhunderts darauf hin, daß in Tenochtitlán eine sehr große, tatsächlich teils anthropomorphe, teils zoomorphe Statue des Huitzilopochtli gestanden haben muß,⁵²⁹ die jedoch sicherlich nicht wie »Vitzliputzli« ausgesehen haben kann. Wie die Darstellung des »Vitzliputzli«, so präsentieren sich auch die frühen Darstellungen von indischen hinduistischen Kultbildern, als teils anthropomorphe und teils zoomorphe »Kompositgeschöpfe«, nicht den tatsächlich anthropomorphen und zoomorphen hinduistischen oder aztekischen Götterbildern, sondern den europäischen Darstellungen von Teufeln verwandt, wie sie von ungezählten Holzschnitten bekannt sind [Abb. 45].⁵³⁰

⁵²⁸ Moctezuma 1986, S. 111.

⁵²⁹ Moctezuma 1986, S. 114-116. Solis 1704 zeigt nach S. 348 auch eine Abbildung des "Idole de Vitzliputzli", diese allerdings völlig menschlich.

⁵³⁰ In gleicher Weise wurden auch Juden dargestellt. Vgl. Stuttgart 1987, S. 48, mit Abb.



Abb. 45: Teufel. Holzschnitt aus Jacobus (de Theramo) [Palladini]: Belial. Augsburg 1472.

Für eine Illustration in der deutschen Übersetzung einer der frühesten Beschreibungen Indiens, Ludovico de Barthemas »Ritterlich vn lobwirdig rayß« (1515) [Abb. 46]⁵³¹ erfand Jörg Breu nach abendländischer Tradition ein solchermaßen »teuflisches«, halb menschliches, halb tierisches - menschenfressendes - »calicutisches Götzenbild«.



Abb. 46: Jörg Breu: »Calicutisches Götzenbild«.
Holzschnitt aus Ludovico de Barthemas »Ritterlich vn lobwirdig rayß« (1515).

Die nackte, teils bepelzte und teils geschuppte oder gefederte Kreatur, deren Unterschenkel und Arme in Vogelklauen enden, ist mit zwei unterschiedlichen Hörnerpaaren und - eine »satanische Parodie auf den Papst« - einer Tiara gekrönt.⁵³² Barthemas Text gab die bildliche Gestaltung des Kultbildes als das eines europäischen Teufelsbildes nahezu zwingend vor. Er beschrieb die "Capell" und die in ihr aufgestellte "bildnuß des teyfels" folgendermaßen:

"[...], Zu wissen das der künig zu Calicut die bildnuß des teyfels hält in seinem palast in ainem gepew wie ain Capell die da weyt ist zween schryt auff alle fyer ort vnd dreyer schryt hoch mit ainer hültzen tür die alle durch schniten mit erhaben teyfelden. Vnd in der miten diser capell Ist ayn sessel darauff sytzt ain teyfel gegossen von glogenspeyß und mettall, hat ain kron auff dem kopff geleych wie ayn bäbstliche hohen kron myt dreyen kronen hat fyer hörner auff dem kopff, Vnd fyer groß zen mit ainem vngestalten weyten offen maul, Die naß vnd augen greylichen an zu sechen, Seine hend gemachet geleych wie die haggen, Vnd die fuß wie aines hanen fuß, Alles so forchtsam gestalt das es erschrockenlich ist an zu sechen, vnd rings vmb dyse Capell ist das gemel alles teyfel, vnd auf alle fyer ort sitzt ain teyfel auf ainem gestül der da gemacht ist in ainem flamen feur, In den selben flamen ist ain grosse suma der seelen aines fingers vnd aines halben fyngers langt, vnd der gemelt teyfel mit seyner gerechten hand helt ain seel in seyner maul, vnd mit der andern hand begreyfft er ain seel bey dem ander tayl den füßen, [...]"⁵³³

⁵³¹ Barthema 1515. Die italienische Erstausgabe [Barthema 1510] ist nicht illustriert.

⁵³² Vgl. Mitter 1977, S. 18-19.

⁵³³ Barthema 1515, o. S. [S. 35-36].



Abb. 47: »Calicutisches Götzenbild«. Holzschnitt aus Sebastian Münsters »Cosmographie«, 1688.

Sebastian Münster hat diese Bild- und Texterfindung für die Darstellung seines »calicutischen Götzenbildes« in der »Cosmographie« mit nur geringfügigen Veränderungen übernommen [Abb. 47] und folgendermaßen beschrieben:

"Deshalben verehren sie den Teuffel, vnd setzen seinem Bilde drey Kronen auff, wie man dem Bapst auffsetzt, vnnd solch Bildt hat vier Hörner auff dem Kopff, vnd vier grosse Zän mit einem vngestalten weit offen Maul. Die Naß vnd Augen sind gewlich anzusehen. Seine Händ sind gemacht gleich wie Hocken, vnd die Füß wie eins Hanenfüß. Ist alles gewlich gemacht."⁵³⁴

Viele Autoren beklagten bereits selbst die fragwürdige Authentizität der Illustrationen ihrer reisenden Zeitgenossen und Konkurrenten im Publikationsgeschäft. So versicherte etwa der Niederländer Philipp Baldaeus im Vorwort seines Buches »Wahrhaftige ausführliche Beschreibung der berühmten Ost-Indischen Küsten Malabar und Coromandel, als auch der Insel Zeylon« (1672) ausdrücklich, daß er sich von der Unsitte erfundener Illustrationen distanzieren wolle und seine

"Abbildungen recht nach dem Leben, wie es an sich selbst in *India* befindlich, gezeichnet [habe]; nicht wie von etlichen zu geschehen pfeget, daß sie Abbildungen von Städten oder Menschen fürstellig machen, deren natürliche Zeichnungen sie niemahls gesehen, Figuren von Abgöttern höher dann der gröste Thurm, und im übrigen alles zusammen= und hineinbringen, was ihrer Meynung nach den Augen der Unerfahrenen behagen soll, und nur verwunderlich, fremd und seltsam scheinen mag, ungeachtet ob es mit der Sach an sich selbst übereinkomme oder nicht."⁵³⁵

Allerdings war Baldaeus, wie sich jedoch erst in unseren sechziger Jahren herausgestellt hat, einer der letzten, denen es zustanden hätte, ihre Redlichkeit zu proklamieren. Sicherlich war er besonders gezwungen, dieses zu tun, weil nämlich seine Illustrationen [Abb. 49, 50] die sämtlicher seiner Konkurrenten an Fremdartigkeit in den Schatten stellten. Nicht nur zeigten sie Unerhörtes und Ungesehenes, sie stellten es auch in ungemeiner Weise dar, in einer Weise, die in der europäischen Malerei unbekannt war. Die Geschichte des Zustandekommens nicht nur dieser Illustrationen, sondern auch des Textes von Baldaeus, sagt einiges zur Verlässlichkeit und Authentizität der Reisewerke aus, die nicht minder Kompilationen aus Kompilationen und Kopien von Kopien waren, als die Werke der Antiquare.

⁵³⁴ Münster 1688, S. mcccclvj.

⁵³⁵ Baldaeus 1672, »Vorrede an den Leser«, o. S.



Abb. 48 (links): Philips Angel: Kopie nach Miniaturmalerei aus Gujarat (Anfang des 17. Jahrhunderts).
Abb. 49 (rechts): Illustration aus Philipp Baldaeus' »Wahrhaftige ausführliche Beschreibung«, 1672.



Abb. 50 (links): Illustration aus Philipp Baldaeus' »Wahrhaftige ausführliche Beschreibung«, 1672.
Abb. 51 (rechts): Inkarnation des Visnu. Holzschnitt aus Athanasius Kirchers »China Illustrata«, 1667.

Philipp Baldaeus' Buch galt, nach dem frühen »Itinerario« des Ludovico de Barthema und der sehr seriösen und relativ vorurteilsfrei-säkularen Beschreibung des Hinduismus durch Abraham Rogerius in seinem Buch »De Open-Deure Tot het Verborgene Heydendom« (1651),⁵³⁶ als berühmtestes und wichtigstes Werk des 17. Jahrhunderts über Indien und den Hinduismus, aber nur wenig in diesem Buch stammt tatsächlich aus der Feder des Baldaeus.⁵³⁷ Es ist, wie man 1967 herausgefunden hat, zum weitaus überwiegenden Teil aus der niederländischen Übersetzung eines Manuskripts (1609) des portugiesischen Jesuiten Jacopo Fenicio abgeschrieben. Dieses Manuskript

⁵³⁶ In seiner »Vorrede« sieht sich Baldaeus in der Nachfolge des Rogerius.

⁵³⁷ Mitter 1977, S. 57-59; S. 297-298, Anm. 277; Bergvelt/Kistemaker 1992, Bd. 2, S. 186-187 (Nr. 413).

hat der niederländische Maler Philips Angel unter dem Titel »Devex Avataars« ins Niederländische übersetzt (1658) und mit Kopien nach populären indischen, von indischen Künstlern selbst vielfach kopierten, zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Gujarat entstandenen Miniaturmalereien illustriert [Abb. 48]. Angel schenkte seine Übersetzung dem niederländischen Generalgouverneur von Batavia,⁵³⁸ bei dem sie Baldaeus in die Hände fiel, der dort als Hauslehrer arbeitete. Baldaeus kopierte sowohl den Text als auch die Kopien der Miniaturen.⁵³⁹ Bereits in den Kopien Angels ist festzustellen, was Baldaeus' Stiche noch offensichtlicher zeigen: von Kopie zu Kopie wurden die indischen Bilder immer stärker europäischen Darstellungskonventionen unterworfen, sie gewannen mehr und mehr an Räumlichkeit, die Landschaft zeigte die typische perspektivische Tiefenstaffelung der europäischen Malerei, und die Figuren erhielten durch Verwendung von Licht und Schatten mehr und mehr Volumen.

Einige der zunächst von Angel und dann von Baldaeus kopierten Miniaturen haben auch jesuitischen Missionaren vorgelegen, die sie entweder ihrerseits kopiert oder die sie möglicherweise sogar als Originale nach Europa gebracht haben, wo sie dem berühmten jesuitischen Polyhistor Athanasius Kircher zu Gesicht kamen.⁵⁴⁰ Eine der Miniaturen der Inkarnationen des Visnu aus Baldaeus' Buch [Abb. 50] ist in Aufbau und Inhalt identisch mit einer stark schematisierten Zeichnung in Athanasius Kirchers weitgehend religionskomparatistischem Kompilationswerk »China illustrata« (1667) [Abb. 51].



Abb. 52: Walter Schultzen: »Moschee« in Jepara (Java) Kupferstich aus »Ost-Indische Reise«, 1676.

Einige künstlerisch mehr oder minder begabte Reisende fertigten selbst Zeichnungen und Skizzen an, die in Europa von Holzschnidern und Kupferstechern umgesetzt und dabei häufig gefällig ausgeschmückt wurden, um den konventionellen ästhetischen Bedürfnissen und den speziellen Leserbedürfnissen nach phantastischer Exotik, nach »Wundern«, »Ungemeinem« und »Ungeheurem« zu genügen. Selbst gezeichnet haben unter vielen anderen Nicolas de Nicolay (1572), Jan Huyghen van Linschoten (1595-1596), Salomon Schweigger (1608) [Abb. 25], Walter Schultzen (1676) [Abb. 52] und Johan Nieuwhof.⁵⁴¹ Die relativ hohe Qualität besonders der Kupferstiche Linschotens und Schultzens läßt deutlich die Hand eines professionellen Künstlers erkennen und aufgrund ihrer bildhaften Komposition vermuten, daß dieser die Vorlagen nicht nur erst »zu Bildern gemacht«, sondern auch zu den gezeichneten Fakten einige hinzuerfunden oder aus den Vorbildern anderer Reiseillustrationen hinzukopiert hat. Aber nicht nur die meisten Kosmographen, son-

⁵³⁸ Angels Manuskript kam 1660 nach Europa und befindet sich heute in der Praemonstratenserabtei Postel in Belgien. Bergvelt/Kistemaker 1992, Bd. 2, S. 187.

⁵³⁹ Degenhard 1987, S. 100.

⁵⁴⁰ Zu Kircher siehe Godwin 1679; Leospo 1989; Rivosecchi 1982.

⁵⁴¹ Degenhard 1987, S. 26 (Nicolay), S. 36 (Schweigger), S. 100 (Schultzen).

dern auch viele Verfertiger angeblich authentischer Reiseberichte sind gar nicht oder kaum einmal selbst gereist, wie Olfert Dapper oder etwa auch Theodor de Bry, ohne dessen Illustrationen nahezu kein neueres Buch über die »Entdeckung« Amerikas und deren Niederschlag in der europäischen Reiseliteratur und Reiseillustration auskommt, wobei meist übersehen wird, daß de Bry niemals in jene Länder gereist ist, mit deren Bildern er ganz Europa regelrecht überschwemmt. De Bry, der seines reformierten Glaubens wegen die Niederlande hatte verlassen müssen, ließ sich in Frankfurt am Main nieder und arbeitete dort als Kupferstecher und Verleger von Stichen und Büchern. Von seinem auf zahlreiche Bände projektierten Sammelwerk »Collectiones perigrarionum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem« erschienen zu seinen Lebzeiten nur sechs Teile (1590-1596) mit (kopierten beziehungsweise von Zeichnungen in Stiche umgesetzten) Illustrationen und Texten verschiedenster Autoren. Nach seinem Tod (1598) übernahmen seine Söhne Johann Israel und Johann Theodor die Arbeit, und schlossen sie erst im Jahr 1634 zu einer Sammlung in fünfundzwanzig Teilen mit über fünfzehnhundert Kupferstichen ab.⁵⁴²

Sammelwerke, wie jenes der Familie de Bry, vereinigten den größten Teil des Fundus an Form- und Motivquellen, deren die Kunst sich bis in 19. Jahrhundert hinein bediente. Waren die »Grands Voyages« und »Petits Voyages« der de Bry mit ihren 1500 Kupferstichen das umfangreichste Sammelwerk des 16. Jahrhunderts, so waren die 1707 beziehungsweise 1729 in Leiden erschienenen »Naaukeurige Versameling der gedenkwaardigste zee en land reysen« und »Galérie Agréable du Monde« des Pieter van der Aa mit ihren mehr als vierundzwanzigtausend Bildern in siebenundzwanzig beziehungsweise achtundzwanzig Bänden⁵⁴³ die größten »Datenbanken« für Darstellungen fremder Völker und ihrer Hervorbringungen nach dem Ende des 17. Jahrhunderts.⁵⁴⁴ Das zwischen den Publikationen der de Bry und van der Aas erfolgte, immense Anwachsen des Bilderfundus im Verlauf des 17. Jahrhunderts belegt sowohl die auch von den Ostindischen Kompanien forcierte gewaltige Expansion der Reisetätigkeit als auch die enorme Steigerung der Buchproduktion in diesem Jahrhundert, die sich im Vergleich zum 16. Jahrhundert vervierfacht hatte und sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts verachtfachen sollte.⁵⁴⁵ Die meisten Vorbilder für europäische Exotismen des 18. Jahrhunderts mußten sich in den Werken der bis hierher angegebenen Autoren finden lassen. Denn seit den 1680er Jahren, so meint Ludwig von Döry, dem die Kunstgeschichte einen ersten Überblick über die bis heute viel zu wenig erforschten Illustrationswerke, über die in ihnen festzustellende Fluktuation einmal »erfundener« Illustrationen und über die heterogene Herkunft und ethnographisch gleichgültige Rezeption des Vorbildmaterials europäischer Exotismen verdankt, gelangten bis zu Mitte des 18. Jahrhunderts nur noch wenige neue Bilder des Fremden nach Europa.⁵⁴⁶

⁵⁴² Degenhard 1987, S. 110-116.

⁵⁴³ Döry 1973, Sp. 1500 schreibt von (den im Titel genannten) 66 Bänden der »Galérie«, von denen jedoch nur 27 erschienen sind.

⁵⁴⁴ Döry 1973, Sp. 1500.

⁵⁴⁵ Vgl. die Statistik der Buchproduktion bei Lepenies [1976, S. 23, übernommen aus Kronick 1962, S. 60]: Von 1501-1600: 57000 Bücher; von 1601-1700: 250000 Bücher; von 1701-1800: 2000000 Bücher. Vgl. dazu auch Rolf Engelsings [1973; 1974] und Otto Danns [1981] Studien zur Lesergeschichte.

⁵⁴⁶ Döry 1973, Sp. 1500-1502.