

Fragende Kunstgeschichte : Manieristen, Fra Angelico, Giorgione und der Kunsthistorikerkongress 1955

Autor(en): **Maurer, Emil**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **35 (1955-1956)**

Heft 9-10

PDF erstellt am: **26.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160455>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FRAGENDE KUNSTGESCHICHTE

Manieristen, Fra Angelico, Giorgione und der Kunsthistorikerkongreß 1955

Der vergangene Kunstsommer hat im Ausland u. a. drei Ausstellungen mit jener präzisen monographischen Fragestellung beschert, die allein die Wanderschaft der vielgeplagten Kunstwerke weiter rechtfertigen mag: Venedig zeigte Giorgione, Florenz Fra Angelico, Amsterdam die Manieristen. Nur befragte Bilder teilen sich mit, und es ist alles andere als paradox, daß der beste Augenschmaus bei solchem Frag- und Antwortspiel gelingt. «Man sieht nur, was man weiß», sagt der große Connaisseur und Augengourmet M. J. Friedländer — jedenfalls: man sieht nur, was man fragt. So forderte Venedig je ein Ja oder Nein zur Autorschaft Giorgiones, Florenz suchte die Definition der Kunst Fra Angelicos, Amsterdam postulierte den «Triumph des Manierismus» als einer eigenständigen Kunstepoche.

Die unter den Auspizien des Europarates vom Rijksmuseum in Amsterdam betreute Ausstellung *Triumph des europäischen Manierismus* scheint die denkwürdige Bemühung einer Forschergeneration, zwischen Renaissance und Barock einen autonomen Stil auszuklammern, mit Beifall abzuschließen. Noch Wölfflin, der die beiden großen Epochen als Pole fixiert hat, sah im Niemandsland nur Verfall und Krise. Inzwischen hat der manieristische Zug zum Irrealen und Surrealen, zum poetisch Extravaganten, zum Spitzfindigen und Eleganten, zum Geist- und Geisterhaften insgesamt eine neue Gegenwart des Verständnisses gefunden. Neben Dvořák, Voß, Pinder, W. Friedländer, Pevsner, Briganti u. a. steht der kürzlich verstorbene Zürcher Dozent Hans Hoffmann in der vordersten Linie der Entdecker. Von einer so vielstimmigen Epoche wird keine Ausstellung all die Ober-, Unter- und Gegenstimmen zur Anschauung bringen können, es sei denn, sie dürfte sich ausbreiten wie vor drei Jahren die deutsche Vorläuferin mit dem Namen «Aufgang der Neuzeit, 1530 bis 1650» in Nürnberg. So viele Kenner, so viele Ansichten des Manierismus. Daß in Amsterdam die wesentlichen Komponenten dennoch irgendwie zum Worte kamen, vielleicht nur in einer Zeichnung oder einem Schmuckstück, läßt auf ein Aussteller-Team mit Spürsinn schließen; in der Tat haben A. Blunt, L. Grote, B. Molajoli, Ch. Sterling mit Rat und Tat beigestanden. Auf eine Darstellung der Stilkrise, die vor 1520 selbst die Großen der Hochrenaissance wie Raffael und Michelangelo erfaßt, wurde verzichtet. Dafür trat die erste italienische Generation der Antiklassiker nachdrücklich auf: Pontormo mit fiebrigen Bildnissen, Rosso, Beccafumi; aus der Reifezeit Bronzino als Porträtist der Maskenhaftigkeit, Parmigianino mit der geheimnisvollen Antea und der Uffizien-Madonna; aus der Spätzeit der ebenso kühne wie bezaubernde Kolorist Barocci. Zu Recht wurden Tintoretto und Bassano z. T. für den Manierismus reklamiert, und in der knappen Kollektion Grecos, darunter das Gethsemanebild von Toledo (Ohio), erreichte die Schau ihren Höhepunkt. Zur Schule von Fontainebleau, dem französischen Ableger, konnte Ch. Sterling neue Forschungen und Werke darbieten, u. a. den bisher kaum bekannten Maler Toussaint Dubreuil. Den Ehrensaal bildete eine zu einer Brunnenanlage zusammengestückte Gruppe von Plastiken — unseres Erachtens ein verfehelter Versuch stimmungshafter Rekonstruktion. Im übrigen hielt die Bildhauerkunst mit überzüchtet eleganten Kleinplastiken Cellinis und Giambolognas und mit repräsentativen Bronzen Hubert Gerhards und Adriaen de Vries' angemessenes Niveau. Die umfangreiche Abteilung der Zeichnungen und graphischen Blätter bot manchen Blick über die Schulter der Epoche, unmittelbar in die

Extreme und Exzesse: dichterische Irrealität, Romantik, Spuk und Groteske. Ohne die vollständige Auflösung der klassischen Wirklichkeit durch den Manierismus — man vergegenwärtige sich etwa das Raum- und das Proportionsgefühl — wäre die Poetik des Barocks nicht denkbar. Aber das Phantastische — religiös bei Greco, kritisch bei Callot, raffiniert ästhetisch bei Giambologna usw. — wird künftig nicht als Übergang, sondern als Eigenwert gelten.

Eine *Fra Angelico*-Ausstellung von richtiger Struktur wird sich immer dem in S. Marco zu Florenz aufbewahrten Werk ankristallisieren müssen (der Auftakt der Ausstellung in Rom hatte das bewegliche Oeuvre mit den späten Fresken in der Nikolauskapelle des Vatikans konfrontiert). Zum Eigenbesitz von S. Marco traten gegen vierzig Werke aus aller Welt, einige von ihnen eigens restauriert, dazu Codices des Klosters und Schulwerke — sie alle zum Gedächtnis des vor 500 Jahren verstorbenen «engelgleichen» Malermönchs, zudem als Vergleich zu der unvergeßlichen letztjährigen Ausstellung der Frührenaissance-Meister Masaccio, Uccello, Castagno und Piero. Die moderne Kritik ruft Fra Angelico als Renaissance-Maler aus, so M. Salmi, dessen neue Monographie man mit Spannung erwartet. Das ist gewiß einseitig gesehen, zum mindesten was die Frühzeit bis zum Linaiuoli-Altar angeht, und die Ausstellung hat gerade die cimelienhafte Feinheit der Buchmalerei, den Belcanto des weichen Stils und den prunkenden, goldhaltigen Farbchromatismus spätgotischer Art als einen Dauerbesitz des Malers beglaubigt. Ein Maler des Paradieses, so ragt Fra Beato ins junge Quattrocento neben den Eroberern des Diesseits wie Masaccio und Uccello, deren Generationsgenosse er übrigens nach einem neuen Aktenfund zu sein scheint. In seinen Händen verwandeln sich die modernen Mittel der Darstellung in solche der Verklärung: Perspektive zu überirdischer Ordnung, plastische Körperlichkeit zu abstrakt geometrischer Hoheit, vor allem bewahrt die Farbe die selbstleuchtende, unstofflich reine Strahlkraft des Mittelalters, und das Gold bleibt in voller Macht. Mag auch die selige Musik gelegentlich ins Manische und Sentimentale abgeglitten sein, so besitzt Fra Beato doch selbst im kleinsten PredellaBild seine eigene Monumentalität — Schönheit als die Behauptung des «Paradieses». Es ist auf manche Weise bedenkenswert, daß sein Geist der geometrischen und farbigen Reinheit bei Piero della Francesca, bei Fouquet und andern französischen Meistern weiterlebt.

Den Maler des verlorenen Paradieses, *Giorgione*, ehrte Venedig im Zyklus seiner großartigen Gesamtausstellungen, die jeweils das Bild eines venezianischen Meisters für unsere Generation prägen. Zur Diskussion stand vordringlich die Eigenhändigkeit des Oeuvres — denn zwischen dem «Pangiorgionismo» Justis und der Verleugnung von Giorgiones Individualität sind in der Literatur alle Stufen zu finden. Der Katalog von Pietro Zampetti bestätigt die Zielsetzung: mit Bienenfleiß sind die Meinungen Pro und Contra zu jedem Werk zusammengetragen, doch müssen die Argumente fehlen — also Gelehrten-Abstimmung und damit das eingestandene Fiasko der Unterscheidungskriterien. Die Ausstellung selbst bot endlich objektive, simultane Vergleiche — freilich mußte man auf einige Hauptwerke verzichten, so auf die Dresdener Venus und die Judith von Leningrad —, und es war ein methodisches Exercitium, das halb Dutzend archivalisch oder inschriftlich gesicherter Bilder für das zehnfach umfangreichere strittige Werk mit allen morellianischen Künsten als Scheidewasser zu gebrauchen. Einhelligkeit der Meinungen wird selbst daraus nicht hervorgehen, wenn auch einige Zuschreibungen, z. T. nach Röntgenuntersuchung, nunmehr sich verfestigen: dem Jugendwerk wird man die beiden kleifigurigen Hochformate der Uffizien, die Anbetung der Nationalgalerie in Washington und vielleicht einige Marienbilder zurechnen dürfen; von den Bildnissen ist das Braunschweiger Selbstbildnis eigenhändig; auch sind die Grenzen gegen Tizian zu dessen Gunsten faßlicher geworden (Concero, Palazzo Pitti). Indessen ist überliefert, daß Giorgione angefangene Werke oft von andern Händen beenden ließ. Wäre es mithin nicht an der Zeit, die Frage zu wenden und

gerade das Unschärfe seiner Persönlichkeit und seiner malerischen «Poetik», d. h. die lyrische Schwebung seiner Inhalte und Formen als Problem ernst zu nehmen? Attribution ist in diesem allverbundenen, melancholischen Traumelysium kein volltreffendes Bemühen. Im Echo der Mit- und Nachläufer — ein umfangreiches Thema der Ausstellung — ist doch manche Stimme für das Kryptogramm des Meisters selber unentbehrlich; denn Giorgione ist mehr als eine «Hand». Möge aus der Anschauung so herrlicher Werke wie der Tempesta, der Drei Philosophen, der Madonna von Castelfranco und der Bildnisse eine gründliche Bestimmung des «Giorgionismo» als eines neuen und einzigartigen Weltanblicks erwachsen — das wäre der «Wissenschaft» nicht minder würdig als die starre Frage nach der Autorschaft.

Der Leser merkt: die Giorgione-Ausstellung war ein Stadion des 18. internationalen *Kongresses für Kunstgeschichte* in Venedig. «Bankrott der Kunstwissenschaft» nannte der Wiener Gelehrte Ernst Buschbeck das Verhalten der Forschung vor Giorgione, und «Zurück zu Morelli!» lautete das Notrezept. Gewiß, wenn der Oeuvrekatalog das einzige oder auch nur erste Ziel, die Künstlergeschichte die einzige Disziplin der Kunstgeschichte wäre. Stunden und Tage des Kongresses galten an anderen Objekten venezianischer Kunst, die das Gesamtthema bot, demselben Handel der Zuschreibung, der «Attribuzlerei», wie Jacob Burckhardt sagte. Das Geben und Nehmen zwischen Byzanz und Venedig, der Austausch zwischen Florenz, Brügge und der Adria, die europäische Ausstrahlung der venezianischen Malerei im 17. und 18. Jahrhundert beschäftigte die einzelnen Sektionen. Die Byzantinisten Grabar und Demus hatten Wesentliches mitzuteilen, Pevsner entwarf den Nachruhm des großen Palladio, Pallucchini bereicherte das Bild des Dixhuitième. Es mag zum Zwecke solcher Kongresse gehören, derlei unbekannte Realien in Austausch zu bringen und so in den unüberblickbaren Goldteppich der venezianischen Kunstgeschichte neue Fäden einzuweben. Aber es war zumal nach dem Vortrag von Meiß, der mit Katalogkriterien die hohe Kunst des Vergleichens müde ritt, eine wahre Erleuchtung, den Franzosen Huyghe, brillanten Schauspieler seines eigenen Esprit, mit einigen anschauungsklugen Schlüsselworten und frechen Assoziationen das Wesen der venezianischen Farbpoetik erschließen zu hören: Venedig und Byzanz — ein «Flirt»; neptunische Malerei; Florentinisches im Venezianischen: mit einem Zitat aus Valéry unvergeßlich getroffen, und vieles ähnliche mehr. Es gibt zahllose Wohnungen im modernen Haus der Kunstwissenschaft; an einem künftigen Kongreß möchte man sich über dem detektivischen Erdgeschoß, wo nach dem Wer und Was und Wann gefragt wird, öfter auch in höheren Etagen der inhalts- und stilkritischen Wesensforschung ergehen. — Der einzige schweizerische Beitrag stammte vom Berner Ordinarius H. R. Hahnloser, der eine Gruppe vorzüglicher mittelalterlicher Kristallarbeiten als «opus venetum», d. h. als Werke der venezianischen «cristallai» erkannt hat.

An gesellschaftlichem Kongreßgepränge ließ die Serenissima es nicht fehlen; dafür war das Präsidium mit Lionello Venturi besorgt. Vor allem war man über die Insel der Gelehrsamkeit S. Giorgio Maggiore, von der Stiftung Cini aufs großzügigste als Kulturzentrum lebendig gehalten, Tag für Tag beglückt und (als Schweizer) nicht wenig beschämt. Für die Exkursionen, die kaum Neuland erschlossen, wurde die Teilnehmerschar zu ihrem Ungemach nicht aufgeteilt, so daß sich der Kongreß als schwerfälliger Tausendfüßler über Land bewegte. Überhaupt will es scheinen, als beginne der Typus des kleinen Fachkongresses, wie er etwa im Leonardo-Gedenkjahr oder im Münchener Zentralinstitut gepflegt wurde, dem Monstrekongreß den Rang abzulaufen.

Emil Maurer