

Valetin Groebner

Neues von den Alten: Renaissance retroaktiv

(in: Neue Zürcher Zeitung, 26./27. April 2008)

Ein alter Kernbegriff der europäischen Geschichtserzählung ist in Bewegung geraten. Das passiert nicht so häufig: Ein ehrwürdiges Wort schrumpft, bekommt Flecken, und häutet sich. *Rinascità*, *Renaissance*: Gemeint ist die emphatische Berufung auf antike Texte und Autoritäten, die zwischen dem 14. und dem ausgehenden 16. Jahrhundert die europäische Kultur in Kunst und Wissenschaft tiefgreifend geprägt habe. "Renaissance" soll seit dem 19. Jahrhundert nicht weniger als den Beginn moderner individueller Subjektivität bezeichnen: Diese Epoche, so lehren die Handbücher und Überblicksdarstellungen bis heute, sei der Ursprung moderner individueller Subjektivität und des autonomen Künstlers, der Beginn selbstbewussten ästhetischen Ausdrucks ebenso wie einer neuen, exakten Wahrnehmung historischer Differenz.

Das unterscheidet die Renaissance auch vom Mittelalter. Denn die beiden Begriffe bezeichnen nicht zwei getrennte Epochen (die Studienanfängerfrage, wo das späte 14. oder das 15. Jahrhundert denn "hingehöre", ist schlicht unbeantwortbar), sondern zwei unterschiedliche Erzählweisen von Vergangenheit. Das Mittelalter, könnte man sagen, ist das fremde Eigene; es wird als Wurzel und Grundlage, aber gleichzeitig als archaische Gegenwelt präsentiert – ganz wir, ganz fern, deshalb so echt. Die Renaissance, obwohl auch sie Ursprungserzählung, "funktioniert" anders. Denn hier gibt es keine Alterität, im Gegenteil. Die Ecksteine des Mythos von der Renaissance – die angebliche Neuentdeckung der Antike, das Auftreten des autonomen Künstlers und Wissenschaftlers und die Formation moderner Individualität – sind seit fast

hundertfünfzig Jahren für die kulturelle Selbstdefinition des Westens unverzichtbar: ein Geschichtsbild mit Florenz als imaginärer Hauptstadt, das bis heute wenig von seiner Wirksamkeit eingebüsst hat.

Ferne Spiegelbilder

Tatsächlich gibt es kaum eine andere historische Epoche, die seit der Industriellen Revolution für die Selbstdarstellung des gebildeten Europa eine ähnliche zentrale Rolle gespielt hat. Mit der Renaissance liess sich die Sonderstellung Mittel- und Westeuropas historisch begründen: Die Traditionen europäischer Individualität und kultureller Dynamik seien auf die Leistungen dieser selbstbewussten Humanisten, Künstler, und Kaufleute der Stadtrepubliken Italiens zurückzuführen, so das Credo dieser Geschichtserzählung. Die Historiker des 19. und des 20. Jahrhunderts erzählten mit dem Bild dieser aus sorgfältig ausgewählten Versatzstücken zusammengesetzten "schönen Gesellschaft" an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit eine Erfolgsgeschichte von unternehmerischen Bürgern und Gelehrten; ein Spiegel ihres eigenen sozialen und kulturellen Selbstbilds. Ihre Renaissance war die Vision eines ästhetischen Kapitalismus, um ein halbes Jahrtausend in die Vergangenheit projiziert.

Das geschah in unterschiedlichen nationalen Varianten. In Italien waren die Darstellungen von Petrarca-, Alberti- und Vasari-Rezeptionsgeschichten dominiert. In Deutschland entfalteten sie ihre grösste Wirkung als Aufstiegsgeschichten des Bürgertums (dieses Bürgertum wurde, wenn nicht vorhanden, notfalls auch imaginiert; Renaissance als Aufstieg eines geträumten Bürgertums gewissermassen); in Basel als städtische Lokalgeschichte. In der angelsächsischen Spielart wurde dagegen dieses auf Florenz zentrierte Geschichtsbild die wichtigste Chiffre dessen, was "den Westen" historisch ausmachte, seine vormoderne Ursprungserzählung. Das verband Hans Barons

"Civic Humanism", die Vision eines aus Nazideutschland Geflüchteten von der erfolgreichen Verteidigung einer streitbaren gebildeten Demokratie gegenüber totalitärer Bedrohung am Beginn des 15. Jahrhunderts, mit einem berühmten Buch von 1975, das dieselbe Denkfigur drei Jahrzehnte später auf den Punkt brachte: "The Macchiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition". Von der Renaissance reden hiess von einem westlichen "Wir" sprechen. Warum wir so erfolgreich und so kompliziert, so gebildet und so elegant sind. Die Renaissance, könnte man deshalb sagen, ist keine Epoche. Sondern ein Erzählmodus.

Deshalb wird auch immer dann, wenn über die historische "Identität" Europas geredet wird – in Abgrenzung zu anderen Kulturen, heute vor allem gegenüber der islamischen – nicht mit dem Mittelalter, sondern mit einer besonderen, angeblich spezifisch europäischen Prägung durch diese Epoche argumentiert. Im Gegensatz zum Mittelalterbegriff, der die Fremdheit der eigenen Ursprünge betont, beruhte das Konzept Renaissance auf dem Kunstgriff, so zu tun, als sei man selbst der direkte Nachkomme Petrarca, Brunelleschi oder Alberti.

Gelehrte Selbstbefruchtung

Und eigentlich stimmt das auch. Denn genau dieser Kunstgriff war auch der Trick der Renaissancehumanisten, wie Anthony Grafton in mehreren Büchern gezeigt hat. Sie taten, als seien sie die direkten Erben der antiken Klassiker – ein Kunstgriff deshalb, weil die Humanisten so ihre viel direkteren intellektuellen Abhängigkeiten von islamischen Gelehrten und jüdischen Ärzten zum Verschwinden bringen konnten. Die Philosophie und Naturphilosophie des Mittelalters hatte ihre Abhängigkeit vom byzantinischen, jüdischen und arabischen Wissen offen gezeigt. Seit Petrarca gaben die Humanisten dagegen vor, ein direktes und ausschliessliches Verhältnis zur Antike wiederhergestellt

und für sich alleine gepachtet zu haben. Die Humanisten verachteten öffentlich ihre mittelalterlichen Lehrbücher und plagiierten sie gleichzeitig. Die Renaissance ist der Mythos der Selbsterzeugung des Westens durch Selbstbefruchtung, oder genauer: durch Verkehr mit antiken Texten.

Man solle die alten Klassiker nicht einfach nachmachen, lehrte Gasparino Barzizza, unter anderem Lehrer Leon Battista Albertis. Vielmehr solle ihre Stilmittel und Sprachkniffe nehmen, um daraus etwas Neues zusammenzusetzen, für die eigenen Zwecke. Barzizza war Modell nicht nur für die Humanisten des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, sondern auch für die Gelehrten des 19. und frühen 20., die sie erforscht und beschrieben haben. Diese Renaissancehistoriker stellten von Anfang an eine leise, aber deutlich spürbare Verachtung für die nationalen und konfessionellen Selbststilisierungen ihrer Mittelalterkollegen zur Schau, die für ihren Aufstieg auf Beamtenkarrieren angewiesen waren. Renaissancehistoriker betonten seither nicht christliche Strenge oder nationale Pflichterfüllung, sondern Eleganz und ästhetische Unterscheidung – kurz, soziale Distinktion. In und um Florenz sind heute gut zwei Dutzend Renaissanceforschungsinstitute angesiedelt, vom Europäischen Hochschulinstitut über die Villa Aurora der Université Paris I bis zu den Florentiner Dependancen amerikanischer Universitäten in San Giorgio, Settignano und anderswo. Sie residieren alle in grossbürgerlichen Villen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in einem Reich der Zeichen sozialer Unterschiede, die umso wirkungsvoller sind, indem sie als "selbstverständlich" nicht weiter thematisiert werden. Wissen wird nicht durch sich selbst, sondern durch Institutionen legitimiert. Und Wissenschaft setzt sich nicht nur durch ihre Ergebnisse durch, sondern auch dadurch, dass sie einen sozialen Ort besetzt. Auch wenn der imaginär ist.

Das Echte und der Kitsch

Petrarca, Alberti und Barzizza hätte das ohne weiteres eingeleuchtet. Wie jede historische Erzählung verspricht die von "der" Renaissance eine imaginäre Rückkehr in ein mythisches, eigentlicheres Selbst. Diese Rückkehr ist umso verlockender, wenn sie in einer Villa in der Toskana angesiedelt ist. Wie jede andere Fantasie ist die Fantasie des Historischen dabei nicht unbedingt Zeichen für Machtlosigkeit und Frustration. Sie ist vielmehr eine Möglichkeit, gleichzeitig mehrere, auch einander widersprechende Positionen einzunehmen, ohne daß die Widersprüche aufgelöst werden müssen. Das machte (und macht) die Libido der Renaissancehistoriker aus: Den eigenen Namen in die alten Texte – und in die schönen alten Bilder – einzuschreiben, um sich selber zu verändern.

Diese doppelten Anachronismen, nämlich die professionelle Selbsterfindung der Humanisten im 14. und 15. Jahrhundert und ihre Anverwandlung als Identitätspolitik in der bürgerlichen Industriegesellschaft fünf Jahrhunderte später, sind erst am Beginn des 21. Jahrhunderts zum Thema der neuen Renaissanceforschung geworden. Wenige Dinge, so hat etwa der Herausgeber eines 2002 erschienenen Sammelbands zum Renaissanceindividualismus angemerkt, hätten einem Florentiner Kaufmann des 15. Jahrhunderts einen solchen Horror eingeflösst wie Jacob Burckhardts Konzept eines autonomen Individuums. Und die Kunsthistoriker Christopher Wood und Alexander Nagel haben gezeigt, wie mittelalterlich die vermeintliche Antike der Renaissancehumanisten war. Die Substitution verlorener Originale durch jeweils passende "authentische" Artefakte war nämlich aus der Sicht der ehrgeizigen Gelehrten des 15. und 16. Jahrhunderts kein Problem: Wie Texte konnten auch Kunstgegenstände problemlos mehreren Zeitschichten gleichzeitig angehören. Die *antichità* der Renaissance war in erster Linie Rhetorik. Sie schloss nicht nur problemlos Texte und Bauwerke aus dem 5. oder 12. Jahrhundert ein, sondern diente

vor allem dazu, Material aus der Vergangenheit rückwirkend zu verändern und radikal zu vergegenwärtigen.

Der Artikel von Wood und Nagel, 2005 im renommierten "Art Bulletin" erschienen, hat scharf formulierten Widerspruch hervorgerufen. So gelehrt und abstrakt solche wissenschaftliche Debatten auch ausgetragen werden, sie spielen sich nie in einem abgeschlossenen Raum ab, der vom ausserwissenschaftlichen "Aussen" scharf getrennt wäre – von den Jobs etwa, die Absolventinnen und Absolventen der Geschichte und Kunstgeschichte nach ihrem Studium anstreben; oder vom Markt für populäre Sachbücher. Die Wissenschaftshistorikerin Paula Findlen hat ihre Kollegen deshalb vor einigen Jahren aufgefordert, sich mit den kitschigen Souvenirs im heutigen Florenz und Rom zu befassen: Produkte einer Kultur des kommerzialisierten anachronistischen Fragments, die sich selbst übrigens sehr direkt ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. Das kultivierte "schöne Zeitalter" hat endlich begonnen, seine eigenen vulgären Spiegelbilder ernstzunehmen.

Belting und der Mann aus Basra

Zeitgleich mit der Debatte um die Globalisierung und den politischen Islam sind auch die Text-, Waren- und Menschenströme ins Zentrum gerückt, die vor 500 Jahren Westeuropa mit Nordafrika und dem östlichen Mittelmeer verbunden haben. "Reorienting the Renaissance" hiess 2005 ein programmatischer Tagungsband. In dieser Perspektive erscheint das Osmanische Reich nicht mehr wie früher als undurchdringlicher orientalistisch-despotischer Gegner des christlichen Westens, sondern als Imperium multikultureller Prägung, eingesponnen in vielfältige materielle und kulturelle Netzwerke mit Italien und Westeuropa. Im 15. und 16. Jahrhundert war es

zeitweise überraschend offen für westliche Einflüsse - und für ehrgeizige Europäer, die im straff organisierten türkischen Beamtenstaat steile Karrieren machten.

Der Kunsthistoriker Hans Belting geht in seinem neuem Buch, "Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks", freilich noch einen Schritt weiter. Woher, fragt er, stammen die Grundlagen der Zentralperspektive, jener grundlegenden technischen Innovation, mit der die Maler und Theoretiker der Renaissance einen neuen Bild- und Raumbegriff schufen? Generationen von Kunsthistorikern haben im Proseminar den berühmten Bericht über das Experiment Filippo Brunelleschis auf dem Domplatz von Florenz studiert, mit dem der Maler das Zusammenfallen der Sehstrahlen im Auge des Betrachters demonstrierte. Italienische Humanisten wie Alberti und Vasari liessen mit dieser Geschichte die triumphale "Wiedergeburt" antiken Wissens als neue realistische Abbildung der Welt im Bild beginnen. Die Theorie der Sehstrahlen, auf der Brunelleschis Modell beruht, wurde allerdings fast vierhundert Jahre früher von dem im heutigen Basra geborenen Physiker, Mathematiker und Philosophen Alhazen formuliert. Sein *Kitab al Manazir*, "Buch der Sehtheorie", wurde ab dem 13. Jahrhundert im lateinischen Westen unter dem Titel "Perspectiva" fleissig gelesen. Brunelleschis Konkurrent Ghiberti hat den arabischen Kollegen, zu "Alfantem" verballhornt, stolz zu seinem eigenen Vorläufer gemacht – und ihn in die Antike verlegt.

Alhazen war nicht nur der erste, der mit der Camera Obscura experimentierte und die antiken Mythen über die vermeintlich vom Auge ausgesendeten Strahlen verwarf. Was wir sehen, lehrte er, entsteht in unserem Gehirn. Sein Buch lieferte die mathematischen Grundlagen für die Berechnung von Lichtbrechung, und Belting demonstriert in einer Reihe von "Blickwechseln", wie er sie nennt, die verschiedenen Umsetzungen dieser

mathematisch fundierten Sehtheorie in der islamischen und in der westlichen Kunst. Alhazen und seine Schüler und Fortsetzer waren an Lichtstrahlen, und nicht an der Herstellung von Bildern als materiellen Abbildern interessiert. Die kunstvollen 3 D-Installationen und Lichtmuster der arabischen *muqarnas* und *mashrabiyyas* analysiert Belting überzeugend als Höhepunkte einer spezifischen islamischen visuellen Kultur des Lichts und der mathematischen Muster, denen er die illusionistischen Blick- und Bühnenräume des Westens gegenüberstellt. Dabei geht es ihm eben nicht um Wertungen. Denn die Zentralperspektive, wie er nicht ohne Ironie gegenüber der traditionellen Kunstgeschichte anmerkt, ist weder eine Norm, noch ein tauglicher Massstab zur Beurteilung unterschiedlicher Seh- und Blickweisen, sondern eine Konvention – und zwar eine, die nicht zu trennen ist von der mythischen Erzählung der Selbsterfindung eines "autonomen" Renaissancekünstlers.

In der Praxis des 16. Jahrhunderts verliefen die Verbindungen zwischen Ost und West ohnehin anders, den verschlungenen Linien der "Arabesken" nicht unähnlich, komplexen geometrischen persischen *girih* ("Knoten")-Mustern, die Albrecht Dürer 1506 in einer Serie von Holzschnitten fasziniert nachzeichnete. Aufwändig mit solchen Arabesken verzierten Objekte aus Metall wurden im 15. Jahrhundert im heutigen Iran auch für westliche Kunden gefertigt; die Forschung tut sich bis heute schwer, arabische Originale und venezianische Kopien dieser teuer gehandelten Kunstwerke zu unterscheiden. Auch das ist die Renaissance.

An Beltings Versuch lässt sich durchaus im Detail Kritik üben. Manche seiner Überlegungen sind nur in groben Umrissen skizziert; anderes, etwa seine Überlegungen zur Geschichte des Horizonts und des Fensterblicks, werden nur angedeutet und bleiben stellenweise erratische Bonmots: "Das westliche Fenster ist, so gesehen, eine lokale Erscheinung." Und darf man in einer strengen wissenschaftlichen Studie wirklich den strengen Onkel aus Orhan

Pamuks historischem Roman "Mein Name ist rot" als Protagonisten auftreten lassen? Natürlich – denn Belting ist etwas Grundsätzliches gelungen, wie ein etwas strenger Rezensent, Altmeister des Fachs, in der "Süddeutschen Zeitung" bemerkt hat. Man werde "in Zukunft um die arabische Frage nicht mehr herumkommen."

Und das ist gut so. Denn Geschichte und Kunstgeschichte als Wissenschaft werden daran gemessen, dass sie nicht nur neue Informationen über die Vergangenheit hervorbringen, sondern auch neue Ideen darüber, was man mit diesem Wissen anfangen kann. Die Vergangenheit ist kein sicherer Ort - zum Glück. Geschichte ist eine Baustelle, auf der immer neue Konstellationen von Identitätspolitik ausprobiert werden. Deswegen müssen die Erforscher der Renaissance (wie auch ihre ihre Kolleginnen und Kollegen aus dem Mittelalter) sich am Beginn des 21. Jahrhunderts möglicherweise hinsetzen und Arabisch oder Türkisch lernen. Oder doch wenigstens ihre Studierenden ermutigen, es zu tun. Einfach deswegen, weil sich Europa verändert. Und die Renaissance ebenfalls.

Valentin Groebner

Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. C.H. Beck: München 2008, 320 S., 109 Abb.