



REIHE DER VILLA VIGONI

Deutsch-italienische Studien
Herausgegeben vom Verein Villa Vigoni e.V.

Band 10

Italien in Aneignung und Widerspruch

Herausgegeben von
Günter Oesterle, Bernd Roeck, Christine Tauber

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1996



Gedruckt mit Unterstützung des Vereins Villa Vigoni e.V.,
der Frankfurter Stiftung für deutsch-italienische Studien
und der Boston Consulting Group

Die deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

ISBN 3-484-67010-X ISSN 0936-8965

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1996

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Satz und Druck: Maisch + Queck, Gerlingen

Einband: Heinr. Koch, Tübingen

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
<i>Rudolf Lill (Villa Vigoni, Menaggio)</i> Von deutschen Annäherungen an Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert	1
<i>Elisabeth Kieven (Tübingen)</i> Beobachtungen zum Verhalten französischer Künstler in Rom Ende des 17./Anfang des 18. Jahrhunderts	8
<i>Günter Oesterle (Gießen)</i> Elegie der schönen Jugend. Der klassizistische Traum von Italien	15
<i>Bernd Roeck (Bonn)</i> »La patrie des tombeaux« – Leiden an Rom	22
<i>Hermut Löhr (Duisburg/Bonn)</i> Traum und Totengruft. Bemerkungen zur Italienwahrnehmung Johann Gottfried Herders zwischen Rom und Neapel	40
<i>Christine Tauber (Bonn)</i> Der lange Schatten aus Weimar – Goethe und Burckhardts Italienbild	62
<i>Klaus Heinrich Kohrs (Bonn)</i> »La belle Juliette au cercueil étendue« – Berlioz' Diagnose vom Tod der Kunst in Italien	93
<i>Ute Harbusch (Bonn)</i> Rheingold aus La Spezia – Richard Wagner und Italien	116
<i>Martina Bretz (Bonn)</i> Kunst der Transfiguration. Die Geburt eines neuen Philosophiebegriffs aus dem Geist des Südens	137

Ben Willikens (Stuttgart/München)

Aneignung von Renaissancemalerei in der Moderne?

Leonardos *Abendmahl* und Raffaels *Schule von Athen* 162

Joachim Burmeister (Florenz)

Mit Florenz deutsch umgehen 170

Linda Pütter (Bonn)

»Roma, città aperta« Kontrafaktische Rom-Reisen?

Goethe und Brinkmann im Vergleich 191

Vorwort

Als sich eine Gruppe von Stipendiatinnen und Stipendiaten der Studienstiftung des deutschen Volkes um die Faschingszeit 1994 mit Künstlern, einer Kunsthistorikerin und den Herausgebern in der Villa Vigoni versammelte, um herauszufinden, was ein Land – Italien – für schöpferische Prozesse bedeute, wurde das Thema unversehens aufs Konkreteste erfahrbar: Vor die südliche Kulisse, die sich bekanntlich um den Tagungsort entfaltet, schob sich ein Schleier aus Nebel und Schneegestöber; die emblematische Pinie vor dem Haupthaus mutierte zum bizarren Weihnachtsbaum; die exotischen Gewächse, die den Weg zur Scuderia säumen, versanken im Weiß. Drastischer konnte man nicht daran erinnert werden, daß gerade dem Italienreisenden nur allzuoft Szenerien widerfahren, die dem Bild von diesem Land, das er sich im Inneren bereitet hat, in nichts gleichen. Es riecht hier keineswegs durchgängig betörend nach Zitronenblüten, vielmehr sind, im schlechteren Fall, die Miasmen unverbleiten Benzins, oder, im besseren, die Gerüche brennenden Kaminholzes charakteristische Düfte Italiens; das Handtelephon ist seine heraldische Figur ebenso geworden wie das unverdrossene Maultier sie geblieben ist. Glühwürmchen, der Maihimmel auf Erden – davon schreibt Burmeister unten –, golden, purpur, violett schimmernde Abendhimmel über römischen Kuppeln, das ist Italien natürlich auch: Aber, Patricia Highsmith würde dem zustimmen, Italien kann sehr kalt sein – wie eben die Klausnerinnen und Klausner am Comer See registrieren mußten. Das Licht Claudes leuchtete nur aus den Gouachen an den Wänden.

Aber da war es eben doch! Bilder, Marmorgestalten, Wedgwood-Geschirr, Goethebriefe – das mag man als Versatzstücke eines Mythos abtun, vielleicht als Kristallisationspunkte für Phantasien von Arkadien schätzen; aber, andererseits, eine Realität sind diese Gegenstände nicht weniger als die Villa, die sie beherbergt. Sich in diesen Räumen räsonnierend aufzuhalten, fordert heraus zum Nachdenken über die subtile Dialektik zwischen Artefakt und Traum, zwischen Imagination und Wirklichkeit – als Signum der Italienerfahrung des »Bildungsbürgers« von jeher.

Die Italienreise kann zu einer Fahrt ins eigene Ich werden, ja als solche geplant sein (und gerade deshalb scheitern) – jedoch immer wird dieses Land, Aneignung gewährend, aber auch Widerspruch erweckend, zur Revision der eigenen Wahrnehmungsart und zur Überprüfung der Wahrnehmungsfähigkeit zwingen. Innenbilder werden sich ändern; und was sich, zu Schrift und anderen Werken kondensiert, außen dann zeigt, wird oft mehr mitteilen über den Autor und seine Perzep-

tionsweise als über den Gegenstand seiner Kunst. Das heißt: darüber nachsinnen, was Italien bedeutete für den oder jenen, heißt, seine Person beobachten in einem besonders gut ausgestatteten Laboratorium. Heißt, ihn starken Reagenzien aussetzen, die sichtbar machen können, was anderswo möglicherweise verborgen bliebe.

Der Fremde (im speziellen bekanntlich der Deutsche) sieht sich in einer Extremsituation: Ihn bedrängt oder beflügelt eine Überfülle an Schönheit aller Art; er muß sich zu selektivem Sehen durchringen, zur Konzentration auf Wesentliches oder seiner Seelenverfassung Angemessenes. Der eine wird resignieren und unverrichteter Dinge den Weg zurück über die Alpen zu suchen sich beeilen; der andere wird erst Jahre, dann ein Leben bleiben, um am Ende nur feststellen zu können, daß er noch mitten drin ist im Begreifen. Das vollkommene Glück dürfte hier noch am ehesten finden, wer mit der Gabe eines stumpfen Wahrnehmungsvermögens gesegnet (oder gestraft) ist – wie Burckhardts »Camuff« –, oder wer gelassenen Genießens fähig bleibt, selbst wenn sich die Wirklichkeit des italienischen Paradieses dem Traum davon – in fortwährenden Mutationen – entzieht. Wer auf einer von der Abendsonne eines Septembertages überleuchteten Terrasse auf die schöne Erscheinung einer Cinquecento-Villa blicken darf, bei einem Glas besseren Rotweins, und für einen Moment weiß, am Ziel zu sein: Das ist's; jenseits davon – nichts mehr.

Gewiß scheidet sich hier der Augenmensch vom Vernünftler; der Epikuräer vom Sauertopf; der Sentimentale vom Gefühlsklaren; ja auch der Gläubige vom Ketzer – denn Italien, das ist ein Land wie Tibet, ganz hoch gelegen, Himmel und Erde sind sich dort nah wie nirgendwo sonst. Und natürlich muß die Rechnung mit der Tradition, mit der Geschichte gemacht werden. Nicht nur, weil Italien wie ein Konkavspiegel die ganze Mittelmeerwelt über die Jahrtausende in sich aufgenommen hat, mit Rom als Fokuspunkt in der Mitte; sondern eben auch, weil es über die Jahrtausende den Stoff für den unendlichen Bilderteppich abgegeben hat, an dem die Nachgeborenen webten und weben – kleine Muster anfügen wie selbst wir Autoren dieses Buches, oder große Streifen, ohne die der Teppich nicht wäre, was er ist – wie eben Goethe, wie Lord Byron, wie Claude Lorrain oder Jacob Burckhardt.

Die Beiträge dieses Bandes spüren Auseinandersetzungen nach, die sich auf den verschiedensten Ebenen vollziehen: stattfinden zwischen Italienreisenden und dem Land, das ihnen begegnet; Auseinandersetzungen zwischen Schattenbildern und Realitäten; dann: im Ich der Reisenden, für die die Reise nach Italien zum Weg wird in die eigene umschattete Seele (so etwa sagt es Walther Rehm); zum therapeutischen Prozeß freilich auch, von dem Heilung erhofft, zum bewußt gewagten Abenteuer, von dem Befreiung erwartet wird. Wie sich das Italienerlebnis nun ganz konkret auf die Gestalt bestimmter Kunstwerke ausgewirkt hat, läßt sich – die Beiträge dieses Buches zeigen es wohl deutlich – nur in seltenen Fällen mit einjger Präzision sagen. Bedurfte es zum *Rheingold*-Vorspiel des fahlen Aufenthalts in La Spezia? Wäre Nietzsche ohne Italien ein Philologie-Professor geblieben, anstatt zum Gott sich zu wandeln? Brauchte es für Berlioz' viel spätere

Konzeption der *Trojaner* den Abend-Blick vom Posilipp auf die Halbinsel von Cumae? Ganz sicher gäbe es ohne Italien keine *Römischen Elegien*, keine *Italienische Reise* und auch nicht das großartig-groteske Anti-Rom-Buch Brinkmanns. Die beiden letztgenannten Werke markieren ziemlich genau die Spannweite, die sich zwischen den Polen »Aneignung« und »Widerspruch« ausmessen läßt; und, auf eigene Weise, tun dies die menschenleeren Leonardos und Raffaels von Ben Willikens, Wiederentdeckungen des perspektivischen Raumes, menschenlos, antimodern in der Aneignung der alten florentinischen Kunst der Zentralperspektive; modern im Widerspruch gegen eine Ordnungsidee, die den Platz des Menschen zu kennen glaubte.

Den Herausgebern bleibt die angenehme Pflicht, Dank auszusprechen: Zunächst und vor allem dem Generalsekretär der Villa Vigoni, Herrn Professor Dr. Rudolf Lill, für die gewährte Gastfreundschaft und seine engagierte Beteiligung an den Diskussionen des Kolloquiums – auch dafür, daß er, einer der hervorragenden deutschen Italienkenner, eine Einführung für dieses Buch beigesteuert hat. Die Konzeption der Tagung wurde von Christine Tauber und Dr. Klaus Heinrich Kohrs, dem Leiter des Wissenschaftlichen Programms der Studienstiftung, erarbeitet. Ohne seine Mitwirkung an der Vorbereitung der Drucklegung der Tagungsbeiträge – in einem Ausmaß, das ihm eigentlich einen Platz als Herausgeber *honoris causa* sichern sollte – wäre dieses Buch gewiß nicht in diesem Jahr und vielleicht überhaupt nicht erschienen. Besonderen Anteil am (wie wir hoffen) gelungenen Werk hat schließlich die Studienstiftung des deutschen Volkes, die das Forschungskolloquium in der Villa Vigoni – zugleich eine neue Form der Arbeit mit aus der Stiftung hervorgehenden Nachwuchswissenschaftlern – finanziell mitgetragen hat. Durch namhafte Zuschüsse haben die Frankfurter Stiftung für deutsch-italienische Studien und die Boston Consulting Group den Druck dieses Bandes gefördert. Auch ihnen gebührt unser Dank.

Für die Herausgeber
Bernd Roeck

Rudolf Lill (Villa Vigoni)

Von deutschen Annäherungen an Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert

Die Beziehungen zwischen Italien und Deutschland waren in der Barockzeit vor allem durch ihre besonders breite kulturelle Dimension bestimmt, und dies aufgrund der Parallelität politischer und mentaler Strukturen. Während die anderen großen Kulturen Europas, die französische, die britische und die spanische, im Kontext geschlossener Nationalstaaten lebten oder stagnierten, blieben sowohl die italienische wie die deutsche Kultur pluralistisch und polyzentrisch, darum auch offener füreinander und intensiver einander zugewandt. Dabei war Italien zunächst und lange der gebende Teil: in den deutschen Residenzen und Städten präsent durch mehrere Generationen von Architekten, Bildhauern und Malern und ebenso von Musikern.¹

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kamen zwei weitere und äußerst fruchtbare, nunmehr von Norden ausgehende Besonderheiten hinzu: Zum einen die Erwerbung von Mantua und Mailand, von Florenz und Modena durch das Haus Habsburg mit der Einleitung einer bald in ganz Europa beachteten modernisierenden Reformpolitik², sodann die ebenso neuartige Vertiefung des deutschen Italien-Interesses in neuhumanistischer Richtung durch Johann Joachim Winckelmann.³ Seit 1755 in Rom lebend, hat Winckelmann dort die Werke geschrieben, welche sowohl für die klassizistische Kunsttheorie wie für die moderne Archäologie den Grund gelegt haben; sein Freund Anton Raphael Mengs malte in der Villa des Kardinals Alessandro Albani, der beider Mäzen war, die ersten großen Bilder des neuen Stils. Um Winckelmann und Mengs bildete sich in Rom eine Kolonie deutscher Künstler und Schriftsteller, welche Italien und dessen Kunst reflektierten und in wachsender Breite ins kulturelle Leben Deutschlands eingebracht haben.⁴

¹ Vgl. zuletzt: *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca/Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland...*, A. M. I. S./Villa Vigoni, Como 1995. Zum Gesamtproblem: Wolfgang Braunfels, *Die Kunst im Hl. Römischen Reich deutscher Nation*, 6 Bde., München 1979–1989.

² Exemplarisch erforscht und dargestellt von Adam Wandruszka, *Österreich und Italien im 18. Jahrhundert*, München 1963. Ders., *Leopold II. Erzherzog von Österreich, Großherzog der Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser*, 2 Bde., Wien/München 1963, 1965.

³ Grundlegend: Carl Justi, *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, 3 Bde., Leipzig ³1923. Wilhelm Waetzoldt, *Johann Joachim Winckelmann. Der Begründer der deutschen Kunstwissenschaft*, Leipzig ³1946.

⁴ Zusammenfassende Darstellung: Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 Bde., Stuttgart u. a. 1927.

Diese »Deutsch-Römer« waren zunächst antikisch und klassizistisch ausgerichtet, die Nazarener um Friedrich Overbeck (in Rom seit 1810) wandten sich dann der frommeren Malerei von Giotto bis zum frühen Raffael zu und kreierten einen romantischen Idealismus. Seit etwa 1830 traten diese Kunstströmungen hinter dem nun aufkommenden Historismus zurück; weniger die Faszination durch Landschaft und Kunst als das historische Interesse samt den politischen Folgerungen daraus bestimmte in der nächsten Generation das deutsche Italien-Bild.

Unter den Förderern der damaligen deutschen Künstler und Schriftsteller in Rom sind Wilhelm von Humboldt und Barthold Georg Niebuhr hervorzuheben, welche von 1802 bis 1808 und von 1816 bis 1823 der preußischen Gesandtschaft beim päpstlichen Hof vorstanden. Sie beide und wohl noch mehr ihr seit 1817 in Rom wirkender hannoverscher Kollege Georg August Kestner sowie der bayerische Kronprinz, seit 1825 König Ludwig I., welcher in seiner eigenen Persönlichkeit und Kunstpolitik Klassizismus und Romantik verband und den Deutsch-Römern seine Villa Malta zur Verfügung stellte, haben damals eine einzigartige römisch-deutsche Symbiose verwirklicht, aus der 1828 das in besonderem Maße von Kestner geförderte Archäologische Institut hervorgegangen ist.⁵ Ein vergleichbares Forum deutsch-italienischer Kontakte entstand gut zehn Jahre später im habsburgisch-großherzoglichen Florenz, wo Carl Mittermaier, Alfred Reumont und Karl Witte ihre für die deutsche Italien-Rezeption so fruchtbar gewordenen Forschungen durchführten⁶; Reumont begründete 1840 zudem die kurzlebige gebliebene Zeitschrift »Italia«.

Überhaupt haben sich die deutschen Italien-Reisenden des 18./19. Jahrhunderts, bei aller Faszination durch klassische Landschaften, Kunstwerke und Altertümer, mehr oder minder intensiv auch den italienischen Verhältnissen ihrer Gegenwart zugewandt, die Diplomaten unter ihnen schon im Zusammenhang ihrer beruflichen Aufgaben⁷, die Künstler zumeist mit der ihnen eigenen Subjektivität. Goethe hatte es verstanden, obwohl gerade er die Bildungsreise nach Italien als Selbstbildungsreise erlebte⁸, die Italiener von ihrem Inneren her zu erkennen und zu beurteilen. Doch die meisten deutschen Autoren seiner Zeit waren und

⁵ 150-Jahr-Feier des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom 1979: Mitteilungen des DAI, Röm. Abt., 25. Ergänzungsheft, Mainz 1982, s. darin bes. den Beitrag von Adam Wandruszka.

⁶ Einige der daraus hervorgegangenen Werke: C. J. A. Mittermaier, *Italienische Zustände*, Heidelberg 1844. Alfred v. Reumont, *Römische Briefe von einem Florentiner*, 2 T.e, Leipzig 1840; *Neue Römische Briefe*, ebd. 1844; ders., *Beiträge zur italienischen Geschichte*, 6 Bde., 1847–1853; u. v. a. (vgl. Hubert Jedin, in: *Rheinische Lebensbilder* Bd. 5, 1973). Carl Witte, *Dante und die italienischen Fragen*, Halle 1861.

⁷ Vgl. zuletzt: E. G. Franz (Hg.), *Italien im Bannkreis Napoleons. Die römischen Gesandtschaftsberichte Wilhelm von Humboldts an den Landgraf/Großherzog von Hessen-Darmstadt*, Darmstadt 1989.

⁸ Vgl. Wilhelm Waetzoldt, *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927.

blieben in der heimischen Aufklärung verwurzelt.⁹ Mit der Zuneigung zur Antike verbanden sie darum das auch darauf beruhende Postulat einer protestantisch-bürgerlichen Kultur und das Bewußtsein eigener Superiorität gegenüber Personen und Gesellschaften, die der aufklärerische Prozeß nicht oder in ihren Augen nicht genügend erfaßt hatte. Entsprechend kritisch fielen die meisten Urteile über das zeitgenössische Italien aus, dessen Rückständigkeit auf unfähige Regierungen, aber noch mehr auf den katholischen Charakter des Landes zurückgeführt wurde; ältere konfessionelle, für Deutschland charakteristische Gegensätze verbanden sich mit neueren ideologischen, dabei bis zur napoleonischen Umbruchperiode zumeist noch nicht eigentlich nationalistischen Vorurteilen. Um breite Information und Erklärung bemüht war immerhin die auch von Goethe genauestens benutzte Beschreibung Italiens von Johann Jacob Volkmann¹⁰, die für mindestens zwei Generationen Deutscher zum Vademecum geworden ist; auch seine positivsten Urteile galten freilich den habsburgischen Regierungen in Mailand und Florenz, insoweit sie aufgeklärten und reformistischen Prinzipien folgten. Aber der damals ähnlich bekannte Reiseschriftsteller Johann Wilhelm von Archenholtz fällt ein vernichtendes Verdikt über Italien und die Italiener, ihr Land mit dem modernen England vergleichend und demgegenüber ganz herabsetzend.¹¹ Empört widersprochen hat Archenholtz (dem später auch Goethe in der »Italienischen Reise« »eine großtuige, verachtende Manier« bescheinigt hat) der Sprach- und Literaturforscher Christian Joseph Jagemann, der dabei vor allem die großen Verdienste der italienischen Nation »um die allgemeine Aufklärung, und um alle reisenden Gelehrten« hervorhob.¹² Jagemann hatte einige Zeit in Rom und fast zwei Jahrzehnte in Florenz verbracht und war 1775 Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia in Weimar geworden. Daß er katholisch war, mag seine Annäherung an die Italiener ebenso erleichtert haben wie die Winckelmanns, der so weit

⁹ Die Notizen G. E. Lessings über seine Italien-Reise im Jahre 1775 enthalten viel Gelehrtes über Literatur und Altertümer, sind aber für unser Thema unergiebig. Vgl. *Eine Reise der Aufklärung. Lessing in Italien 1775*, hg. von Lea Ritter Santini, Berlin 1993, s. bes. S. 109–200.

¹⁰ J. J. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine genaue Beschreibung dieses Landes, der Sitten und Gebräuche, der Regierungsform, Handlung, Ökonomie, des Zustandes der Wissenschaften, und insonderheit der Werke der Kunst nebst einer Beurteilung derselben enthalten*, 3 Bde., Leipzig ²1777–1782.

¹¹ J. W. v. Archenholtz, *England und Italien*, 5 T. in 3 Bde., Carlsruhe ³1791 (zuerst Leipzig 1785).

Vgl. Wolfgang Altgeld, *Das politische Italienbild der Deutschen zwischen Aufklärung und europäischer Revolution von 1848*, Tübingen 1984; hier dessen Abschnitt: *Deutsche Kritiker italienischer Gegenwart im ausgehenden Settecento*, S. 17–25.

Auf Altgelds gründliche Analyse ist Stefan Oswald, *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840* (Heidelberg 1985, s. über Archenholtz bes. S. 10–13) leider nicht eingegangen.

¹² Chr. J. Jagemann, *Ehrenrettung Italiens wider die Anmerkungen des Herrn Hauptmanns v. Archenholtz*, *Deutsches Museum* (Mai 1786), S. 387–422; (Juni 1786), S. 497–530. Zur Polemik Jagemann-Archenholtz s. Oswald, *Italienbilder*, S. 10f.

ging, ausgerechnet das päpstliche Rom, welches für die Aufklärer eine Bastion geistigen Zwanges war, als Stadt besonderer Freiheit zu rühmen.¹³

Die Namen Ludwigs I., Overbecks und Reumonts verweisen darauf, daß der seit dem 18. Jahrhundert verminderte katholische Anteil an den deutschen Italien-Beziehungen infolge von Romantik und Restauration wieder zunahm; auch Josef Görres wäre zu erwähnen und für die folgenden Jahrzehnte Ignaz Döllinger. Es gibt bekanntlich ein mehr germanisches und ein mehr römisches Deutschland; und entsprechend könnte man vereinfachend sagen, daß sich im 19. Jahrhundert zwei deutsche Italienbilder entwickelt haben: ein mehr norddeutsch-protestantisches, welches eine radikale Erneuerung der politischen und kulturellen Strukturen Italiens postulierte, und ein mehr süddeutsch-katholisches, welches die evolutionäre Entwicklung der bestehenden Staatenvielfalt wie der Verwobenheit von Gesellschaft und Kirche befürwortete. Um die Mitte des Jahrhunderts kamen dann die preußisch-kleindeutsche und die österreichisch-großdeutsche Orientierung hinzu, denn die publizistischen Diskussionen über Italien wurden durch die inzwischen virulente Nationalstaatsproblematik und auf Wegen, die am gründlichsten Wolfgang Altgeld (vgl. Anm. 11) aufgewiesen hat, zu einem Teil der Auseinandersetzungen über die politische Neugestaltung der eigenen Nation.¹⁴

Die Umwälzungen der napoleonischen Zeit, die Restauration auf dem Wiener Kongreß und sodann die mit den italienischen Aufständen der Jahre 1820/21 beginnende Risorgimento-Stimmung hatten nämlich die politischen Analogien zwischen der deutschen und der italienischen Situation sichtbar gemacht. Italien wurde seitdem nicht mehr nur wie in der Winckelmann-Zeit als »zweites Griechenland« betrachtet, sondern als ein weites Feld neuer politischer Erkenntnisse, von Auseinandersetzungen zwischen traditionellen und modernen politischen Vorstellungen, zwischen dem alten Europa der Restauration und dem neuen der Nationalitäten.¹⁵ Die meisten der national oder nationalistisch gestimmten Publizisten in Deutschland, von Ernst Moritz Arndt bis Heinrich von Treitschke, haben auch über italienische Konstellationen, Probleme und Entwicklungen geschrieben, stets vergleichend mit Deutschland und mit ihren eigenen Deutschland-Modellen.¹⁶ Sodann hat das neuartige wissenschaftliche Interesse für die Geschichte, wel-

¹³ Vgl. Altgeld, S. 15, A. 15.

Winckelmann war 1754 zur katholischen Kirche konvertiert; Jagemann, zuvor Priester, wurde in Weimar evangelisch.

¹⁴ Vgl. hierzu besonders die zahlreichen Stellungnahmen zu Rom und Italien, zu Papsttum und Kirchenstaat von katholischer und nationalliberaler Seite, einerseits in den *Historisch-politischen Blättern* (seit 1838) und andererseits in der *Historischen Zeitschrift* (seit 1859).

¹⁵ S. hierzu auch A. H. v. Wallthor, *Der Freiherr vom Stein in Italien*, Köln – Berlin 1971.

¹⁶ W. Altgeld, op. cit.; J. Petersen, *Risorgimento und italienischer Einheitsstaat im Urteil Deutschlands nach 1860*, in: *Historische Zeitschrift* 234 (1982), S. 63–99; R. Lill, *Deutsche*

ches damals in Deutschland entwickelt und durch Männer wie Mittermaier, Reumont und Friedrich von Raumer nach Italien getragen wurde, vertiefte Studien über Italiens Geschichte im Mittelalter und in der Renaissance hervorgebracht. Im Sinne der neuen historischen Konzeption glaubte man gerade dabei nicht selten, aus solchen Studien auch Folgerungen für die offenen Fragen der eigenen Zeit ziehen zu können.

Drei einflußreiche Vertreter dieses neuen Historismus haben damals direkt und folgenreich zur deutschen Italien-Rezeption beigetragen: Heinrich Leo (1799–1878), Leopold von Ranke (1795–1886) und Friedrich von Raumer (1781–1873). Heinrich Leo¹⁷ hat die Geschichte seiner eigenen Zeit allerdings nur verkürzt und chronikalisch behandelt, er urteilte dabei in konservativem Sinne und bemühte sich noch nicht um jene Unparteilichkeit, welche Rankes eigentliches Anliegen wurde. Immerhin ermahnte Leo die Deutschen, nicht die Maßstäbe ihres eigenen Landes auf Italien anzuwenden; aber das Erstarken der dortigen Oppositionskräfte führte er auf einen langen Prozeß zurück, in dem die Diskreditierung aller heiligen Werte und die Schwächung aller noch feststehenden Institutionen betrieben worden sei. Der typisch italienische Individualismus, dem auch Leo die ausgezeichneten Leistungen des späten Mittelalters und der Renaissance zuschrieb, hätte in den seitherigen Jahrhunderten und infolge von ausländischen und despotischen Regierungen eine allmähliche Erschöpfung der kreativen Kräfte und die Beschränkung auf Materialismus und Egoismus bewirkt. Insofern stoßen wir schon bei Leo auf die dann oft wiederkehrende und oft überzogene Kritik an italienischer »Dekadenz«, welche höchstens mit großer Geduld und durch viele kleine Schritte überwunden werden könne.

Ranke hatte genauer auf Italien geschaut und sprach sich darum nach der Revolution von 1831/32 konkreter aus.¹⁸ Vor allem hob er hervor, daß diese Revolution auf inneren Problemen des Kirchenstaates und nicht auf einer nationalen Konzeption beruht hätte; als diese Probleme bezeichnete er die Schwächen der staatlichen Verwaltung, besonders deren Zentralismus und das Monopol der Prälaten, das Fehlen eines modernen Beamtentums und die seit der französischen Zeit gewachsene Anzahl von Prälaten, die aus den Unterschichten stammten, nicht genügend in die Gesellschaft eingebunden und nicht einmal zur Durchführung der von Consalvi geplanten Reformen fähig waren. Insofern bemühte sich Ranke um das Verständnis von Situationen und Motiven; aber er war auch davon überzeugt, daß die Erhaltung der Ordnung von 1815 im europäischen Interesse läge,

und Italiener, in: Deutschland, Porträt einer Nation (Bertelsmann Lexikon-Verlag, 10),³1991. Eine gute Synthese gibt F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, III, Torino 1973, S. 987–1481, s. bes. ab Kap. 7.

¹⁷ H. Leo, *Geschichte der italienischen Staaten*, 5 Teile, Hamburg 1829–1832.

¹⁸ L. von Ranke, Rom 1815–1823. Staatsverwaltung des Cardinals Consalvi, Anhang: Ein Wort über die gegenwärtigen Irrungen im Kirchenstaat, in *Historisch-politische Zeitschrift* (1832), später neu veröffentlicht: *Cardinal Consalvi und seine Staatsverwaltung unter dem Pontifikat Pius' VII.*

und urteilte recht günstig über Österreich, über dessen Willen und Fähigkeit zu Konzessionen das letzte Wort noch nicht gesprochen sei. Über die Italiener äußerte er sich jedoch zwiespältig und kritisch – mit jener Skepsis, die uns bald auch bei anderen Autoren begegnen wird. Einerseits bestritt er, wie gesagt, eine wahrhaft nationale Motivation der Aufstände von 1831/32 und tat die Personen mit einer solchen als eher marginal ab. Andererseits betonte er, daß den Revolutionären Klarheit, Kohärenz und Realismus gefehlt hätten; sie hätten etliches erreichen können, wenn sie sich auf eine moderate und vernünftige Reform des Staates konzentriert hätten. Aus diesen Beobachtungen schloß auch Ranke auf eine generelle Politikunfähigkeit der Italiener und nahm damit die Urteile Raumers und Reumonts partiell vorweg.

Friedrich von Raumer, Kenner und Freund Italiens, hat sich nämlich 1840 ganz eindeutig gegen eine unitarische Umgestaltung des Landes nach französischem Vorbild ausgesprochen.¹⁹ Ähnlich wie bald danach Reumont verwarf er eine solche Perspektive absolut, und dies nicht etwa wegen derzeitiger Unfähigkeit oder Dekadenz, wie sie von Ranke und erst recht von Nationalisten wie Arndt oder von dem Demokraten Wilhelm Schulz behauptet wurde, sondern durchaus mit dem Willen zu gerechtem Urteil und mit dem Blick auf die ganze italienische Geschichte: Der darin so tief verwurzelte Regionalismus schien ihm nämlich einen Einheitsstaat auszuschließen und höchstens eine föderale Lösung des inzwischen aufgetretenen nationalen Problems zuzulassen. Nach Raumer sollten die Italiener sich darin zunächst um eine moralische Erneuerung und ein neues nationales Bewußtsein bemühen. Die Regierungen und die Bevölkerungen sollten zusammenarbeiten, um die materiellen Lebensbedingungen zu verbessern und sowohl die Bildung der unteren Volksschichten wie Handel und Industrie zu fördern, u. a. durch die Abschaffung der inneritalienischen Zollschranken. Als nächstes Ziel bezeichnete er eine generelle Annäherung an die Verhältnisse Mitteleuropas. Hinter solchen Beobachtungen standen Erfahrungen aus Deutschland und konkret vom 1834 gegründeten Zollverein; ausdrücklich sagte Raumer, daß die erwünschte und notwendige Verbesserung des politischen Charakters Italiens sich auch auf deutsche Elemente stützen müsse. Dieser letzte Hinweis war wiederum mitangeregt durch das Beispiel der großherzoglichen Regierung in Florenz. Das habsburgische Florenz, mit den verwandtschaftlichen Beziehungen seiner Dynastie zu deutschen Dynastien (in deren Zusammenhang in jenen Jahren z. B. der Kronprinz Johann von Sachsen, der erste Übersetzer der *Divina Commedia* ins Deutsche, in Florenz weilte²⁰) wurde als eine glückliche Verbindung zwischen italienischer und deutscher Welt eingeschätzt.

Somit begegnen wir auch in den Texten Raumers und dann Reumonts den Einschätzungen Rankes wieder. Auch sie warfen den italienischen Oppositionsgrup-

¹⁹ F. von Raumer, Italien. Beiträge zur Kenntnis dieses Landes, 2 Teile, Leipzig 1840.

²⁰ Vgl. dazu Ingo Zimmermann, Die Beziehungen des Königs Johann von Sachsen zu Italien, in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte* 40 (1994).

pen vor, daß ihre Programme nicht dem eigentlichen Charakter des Volkes und des Landes entsprächen und daß sie unerfüllbare Forderungen erhöhen; auch sie sahen in den vielen Aufständen und in deren meist schneller Unterdrückung Symptome politischer Unfähigkeit, des Realitätsmangels und auch unvernünftiger Gewalttätigkeit, welche letztere oft als typisch italienisch oder meridional hingestellt wurde! Trotzdem ist eine Evolution unverkennbar: Diese Historiker der 1840er Jahre begrüßten immerhin jene föderalistische Modernisierung Italiens, welche die Neoguelfen auf ihr Programm geschrieben hatten.²¹ Und dieses Programm stimmte ja auch im wesentlichen überein mit den damaligen Wünschen vieler deutscher Liberaler, welche den Deutschen Bund von 1815 nicht zerstören, sondern in nationalem Sinne erneuern und dadurch auch stabilisieren wollten.

Vereinfachend könnte man sagen, daß in den Jahrzehnten zwischen 1800 und 1870 alle Urteile und Bilder, auch alle Vorurteile und Stereotypen formuliert worden sind, welche sich die Deutschen von den Italienern und dann ebenso die Italiener von den Deutschen gebildet haben. Sie wirken bis in die Gegenwart: Man braucht nur zu erinnern an die alarmistischen deutschen Kommentare zu italienischen Krisen oder auch an die Furcht nicht weniger Italiener, daß ein vereintes Deutschland für das europäische Gleichgewicht zu stark sei; sie ist bereits 1848 ausgesprochen worden!²²

²¹ Peter Herde, *Guelfen und Neoguelfen*, Wiesbaden 1986.

²² Vgl. dazu den Beitrag von Umberto Corsini, *Il problema tedesco nell'immagine italiana tra il 1848 e il 1870*, in: *Immagini a confronto dal 1830 all'unificazione nazionale/Deutsche Italienbilder und italienische Deutschlandbilder in der Zeit der nationalen Bewegungen 1830–1870*; a cura di/hg. von Angelo Ara und Rudolf Lill, Bologna/Berlin 1989. S. darin auch die Beiträge von Hansgeorg Schmidt-Bergmann (über politische Dimensionen in literarischen Italienbildern) sowie von Wolfgang Altgeld und Jens Petersen (über das damalige politische Interesse Deutscher an Italien).

Elisabeth Kieven (Tübingen)

Beobachtungen zum Verhalten französischer Künstler in Rom Ende des 17./Anfang des 18. Jahrhunderts

Künstler in Italien – damit verbinden wir eher romantische Vorstellungen. Sie sind von Goethes *Italienischer Reise* und Ludwig Richters *Erinnerungen* geprägt, Zeugnisse einer individuellen Erfahrung des Landes. Über Jahrhunderte reisten Künstler zur Ausbildung nach Italien, viele mit einem Stipendium ihres Herrschers versehen, aber doch auf sich selbst gestellt. Nur im Fall französischer Künstler gibt es eine Ausnahme: Frankreich institutionalisierte die Ausbildung junger Künstler bereits ab 1666 und schuf damit eine andere Art von Austausch und Erfahrungsmöglichkeit, als dies in allen anderen europäischen Ländern der Fall war.

Frankreichs führende Rolle in der europäischen Kulturpolitik des 17. und 18. Jahrhunderts begann bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der Einrichtung von Akademien. Kardinal Richelieu veranlaßte 1635 die Gründung der *Académie Française*. Ursprünglich eher eine Art privater Klub einer Vereinigung von Interessierten, entwickelte sie sich zu einer nationalen Institution, die Qualitätsmaßstäbe für Grammatik und Rhetorik festlegte und bis heute eine der berühmtesten europäischen Institutionen geblieben ist. 1672 erhielt sie ein königliches Statut und wurde im Louvre untergebracht. Ausgerichtet an der Florentiner *Accademia della Crusca*, sollte sich die *Académie* der Vervollkommnung der französischen Sprache widmen, ein Wörterbuch und eine Grammatik der französischen Sprache verfassen und Regeln für literarische Kompositionen aufstellen.

1648 folgte die Gründung der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1661 die der *Académie de Danse* – war doch die Tanzkunst eines der wichtigsten Elemente des Hoflebens, sei es als Bühnenkunst, sei es als Fähigkeit der Höflinge selber. 1663 wurde die *Académie des Inscriptions et Belles Lettres* eingerichtet, die für den Entwurf von Medaillen, Tapisserien, Programmen für zeremonielle Hofeste und Ausstattungen Expertenauskünfte zu mythologischen und historischen Themen garantieren sollte, um sich dann im Laufe der Zeit zu einer Stätte wissenschaftlich fundierter Untersuchungen auf historischem und philologischem Feld zu entwickeln. 1666 schloß sich dann die Gründung der *Académie des Sciences* an, die zu einer für die Entwicklung der Naturwissenschaften in Europa führenden Institution werden sollte. 1669 nahm die *Académie de Musique* ihre Tätigkeit auf, die sich zuerst vor allem auf die Opernproduktion konzentrierte. 1671 folgte die *Académie de Architecture*.

Im Verlauf von weniger als vierzig Jahren hatte Frankreich damit von der königlichen Verwaltung initiierte und kontrollierte Ausbildungs- und Forschungsinstitu-

tionen erhalten, deren Zielsetzung zum Teil klar an den Bedürfnissen des Hofes Ludwigs XIV. orientiert war – Bau und Ausstattung der königlichen Bauten, Hof-feste, Musik –, die über die Künste hinaus aber auch jeden Bereich der Wissen-schaften abdeckten. Die »staatliche« Funktion dieser Akademien und ihre große Abhängigkeit von der politischen Zentralgewalt blieb in einer seltsamen Kontinui-tät auch nach 1798 sowohl im Kaiserreich wie auch in der Republik erhalten.¹

Die ungewöhnliche Anzahl und die rasche Folge der Akademiegründungen ist eng mit dem politischen und wirtschaftlichen Aufstieg Frankreichs im 17. Jahrhun-dert verbunden. Nach der Beendigung der langen innenpolitischen Wirren führte die Schaffung einer straffen Zentralgewalt, die das ganze Land auf den Pariser Hof und seine Verwaltung ausrichtete, zu einer Kunstpolitik, die es in dieser Ziel-gerichtetheit und Konsequenz in keinem anderen europäischen Land gab.

Die klare Ausrichtung der einzelnen Akademien auf überschaubare Spezialge-biete führte zu einer Konzentration, aus der eine professionelle Schulung in den einzelnen Disziplinen resultierte. Damit veränderte sich die ursprüngliche Zielset-zung gegenüber den Gründungsakademien des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien, denen ein ganz anderer, umfassenderer Bildungsgedanke zugrunde gelegen hatte.

Die Ausbildung der französischen Monarchie zum absolutistischen System ist in hohem Maße Kardinal Richelieu zu verdanken; mit der Unterdrückung aller anderen Tendenzen im Inneren begann er in der Außenpolitik eine Balancepoli-tik, die die Interessen Frankreichs zwischen Habsburg und Spanien durch Allian-zen mit protestantischen Mächten sicherte und zugleich einen immer schärfer betonten Nationalismus ausbildete. Die nationale Einigung Frankreichs, unter Ausschaltung andersgläubiger Gruppen, war Vorbedingung für die Erhaltung der Machtposition innerhalb der europäischen Politik.

Die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* wurde (1648) zur Ausbildung von Künstlern gegründet, die zugleich neben der praktischen Anleitung vor allem eine theoretische Grundlage durch Vorträge und Diskussionen erhalten sollten. 1656 zog die Akademie in den Louvre ein. Der Finanzminister Ludwigs XIV., Col-bert, seit 1661 Vize-Protector, seit 1672 der »protecteur« (meistens gleichzeitig »Directeur-Général des Bâtiments«), setzte die Akademie gezielt zur Förderung der Manufakturproduktion ein und machte sie zur obersten Instanz für die Quali-tätssicherung, aber auch die Qualitätsbestimmung der französischen Kunst. Er übte damit zugleich absolute Kontrolle über die öffentliche Kunst aus, die damit aus dem alten Zunftzusammenhang gelöst und Teil einer strikt reglementierten Behördenbürokratie wurde. Die Zünfte wurden zunehmend als zu restriktiv und

¹ Francis A. Yates, *The French Academies of the Seventeenth Century*, London 1947; Niko-laus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940; Anatole de Montaig-lon, *Mémoires pour servir à l'Histoire de l'Académie Royale*, Paris 1853; ders., *Procès-Verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 11 Bde., Paris 1895; Henri Lemonnier, *Procès-Verbaux de l'Académie Royale de Architecture 1671–1793*, 9 Bde., Paris 1911–1929; Wolfgang Schoeller, *Die Académie Royale d'Architecture. Anatomie einer Institution*, Wiesbaden 1993.

der Entwicklung einer modernen Wirtschaft im Wege stehend angesehen; die Akademiegründung von 1648 war in der Tat dadurch motiviert, daß die Pariser Zünfte die Zahl der für den König tätigen Künstler beschränken und ihnen die Ausführung von Privataufträgen verbieten wollte. Bereits seit der Regierung Franz I. zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte es unter Umgehung der Zunftbestimmungen Sonderkonditionen gerade für italienische Künstler gegeben, die direkt vom König an den Hof gerufen wurden und nicht dem Zunftrecht unterstanden. Die Zünfte wehrten sich noch einmal, aber die Akademie konnte sich durchsetzen und erhielt 1655 das alleinige Recht auf öffentliches Modellzeichnen, das ja als Grundlage aller Kunstausübung galt. (Studenten der Akademie waren übrigens vom Militärdienst befreit!) Im Mittelpunkt der akademischen Ausbildung stand das Zeichnen nach Modellen. Diese gründliche Schulung wurde begleitet von Lektionen in Geometrie, Perspektive, Anatomie, Astronomie und Geschichte.

Als erfolgreichste Auszeichnung für den Abschluß der Ausbildung gab der »Prix de Rome« dem Gewinner Gelegenheit, für vier Jahre als Mitglied an die *Académie de France* in Rom zu gehen. Diese Außenstelle der Pariser Akademie war 1666 von Ludwig XIV. gegründet worden. Als ersten Direktor hatte Colbert auf Anregung von Charles Le Brun den hochgeschätzten Maler Nicolas Poussin vorgesehen, der aber starb, bevor die Akademie eröffnet wurde.²

Colbert schwebte ein Elitetraining vor. Wenige ausgesuchte, durch den Rompreis ausgezeichnete Studenten sollten für vier Jahre in der Akademie ein finanziell sorgenfreies Leben führen, von einem vorzüglichen Lehrer betreut, der ihnen den »guten Geschmack« (*bon goût*) und die »Art der Alten« (*manière des anciens*) vermitteln sollte. Dies sollte durch das Kopieren der berühmtesten Kunstwerke Roms geschehen. Diese Kopien sollten zugleich für die Akademie in Paris einen Grundstock an bildlichen Vorlagen schaffen, der alles, was es in Rom an vorbildlichen Werken gab – Statuen, Büsten, antike Vasen, Bilder –, erfaßte. Es sollte also gleichzeitig ein vollständiger Bildindex angelegt werden, der neben der Akademieschulung auch und vor allem in den »Bâtiments du Roi« als Vorlage für die Anfertigung von Tapisseries, Raum- und Gartenausstattungen und Kunstgewerbe dienen konnte, also merkantilistisch zu verwerten war.

Die Pensionäre der römischen Akademie arbeiteten nach genau festgelegtem Stundenplan und mußten vorgegebene Themen kopieren. Eine eigene Wahl hatten sie dabei nicht. Architekten vermaßen Gebäude und widmeten sich einer systematischen Aufnahme von Details antiker Bauten. So entstand das 1685 von

² Henri Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris 1924; Jean-Paul Alaux, *L'Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires*, 2 Bde., Paris 1933; Ferdinand Boyer, »Les artistes français, étudiants, lauréats ou membres de l'Académie romaine de St. Luc entre 1660 et 1700, d'après des documents inédits«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1950), 117–132; I Francesi a Roma. Residenti e Viaggatori nella Città Eterna dal Rinascimento agli Inizi del Romanticismo, Ausstellungskat., Rom 1961.

Antoine Degodetz veröffentlichte Standardwerk *Les édifices antiques de Rome*, zu dem es keine vergleichbare italienische Publikation gab.

Das unablässige Kopieren während des Romaufenthaltes wurde zu einem Zwang, gegen den sich die Studenten immer wieder zu wehren versuchten, aber im Grunde vergebens.³ Bernini hatte Colbert 1665 in Paris vorgeschlagen, die Studenten sollten die Hälfte ihrer Zeit mit Kopieren, die andere Hälfte aber mit freiem Entwerfen verbringen! Dies wurde von Colbert und auch später nicht akzeptiert. Um die Zeit der Gründung der römischen Dependence begann der Ausbau von Versailles; Vorlagen für Vasen, Statuen, Dekorationen und Ausstattungselemente waren wichtiger als die künstlerische Entfaltung des einzelnen Pensionärs.

Die Studenten der französischen Akademie in Rom (sechs Maler, vier Bildhauer, zwei Architekten) mußten jeden Tag nach dem Modell zeichnen. Dies war ein Privileg, da öffentliches Zeichnen nach männlichen Aktmodellen von römischer Seite erst 1758 eingeführt wurde. Hinzu kamen Lektionen in Mathematik, Perspektive und Anatomie; hierfür wurden italienische Künstler verpflichtet. Darauf folgte das Kopieren der ausgewählten Vorlagen. Einen Tag in der Woche gab es frei. Reisen durften die Stipendiaten nicht. Auf Antrag konnten sie auf der Heimreise noch zu Studienzwecken Station in Norditalien machen.

Wochen-, ja monatelang wurden Werke Raffaels studiert, und zwar vor allem in den Vatikanischen Stanzen. Hier hatten die Studenten der Akademie das große Privileg, direkt neben den Stanzen einen Raum zur Verfügung zu haben, in dem sie ihre Malutensilien und Unterlagen deponieren konnten, so daß sie sie nicht immer wieder durch die Stadt tragen mußten. Der Vatikanpalast war päpstliche Residenz; der praktisch – bis auf einige Jahre politischer Konflikte – ungehinderte Zugang gehörte zu den größten Vorzügen der Akademie. Gezeichnet wurde ferner nach den Gemälden der Caracci, nach Domenichino, d.h. nach akademisch verwertbaren Vorlagen. Um zu verhindern, daß die Studenten Zeit verloren, wurde ihnen das Mittagessen in den Vatikan oder in die Kirchen, in denen sie sonst kopierten, gebracht.

Die Akademie konnte sich auch dank der exzellenten politischen Verbindungen eine große Zahl von Gipsabgüssen nach antiken Statuen anfertigen lassen, zum Beispiel einen kompletten Abguß der Trajanssäule, deren vielfiguriges Relief eine unerschöpfliche Fülle von Haltungen, Gebärden, Gemütsausdrücken und historischen Kostüm- und Waffendetails aufweist, die schon für Künstler wie Raffael oder Pietro da Cortona ein bevorzugtes Studienobjekt gewesen waren. Auch einen Abguß der berühmten »Venus Medici« konnte die Akademiesammlung vorweisen. Die Abgüßsammlung war von unschätzbarem Wert, da sie es den Künst-

³ Die Probleme mit der »Disziplinierung« der Studenten lassen sich in der ausgedehnten Korrespondenz der Direktoren der Akademie mit dem Leiter der königlichen Behörde in Paris ausführlich verfolgen; vgl. Anatole de Montaiglon (Hrsg.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, 17 Bände, Paris 1887–1908.

lern erlaubte, sonst unzugängliche Details in Ruhe zu studieren und zu zeichnen und sich somit ein Vorlagenrepertoire für spätere Gelegenheiten zu schaffen. Studenten aus anderen Nationen beneideten die französischen Stipendiaten glühend um diese Möglichkeiten und waren sehr dankbar, wenn sie sich ihnen anschließen durften.

Für Unterkunft, Verpflegung, medizinische Hilfe im Krankheitsfall, für Zugang in Paläste, Klöster und Privatsammlungen, für alles war auf das beste gesorgt. Als Gegenleistung wurde eine vollständige Unterwerfung unter die Akademieregeln und die Einhaltung des streng geregelten Arbeitstages verlangt. Aufträge für andere als den König durften nicht ausgeführt werden. Über die Fortschritte der Stipendiaten fertigte der Direktor der Akademie in Rom wöchentlich Berichte an den »Surintendant des Bâtiments« in Paris an; darin kam auch das Verhalten zur Sprache, das Talent wurde beobachtet, künftige Verwendungsmöglichkeiten in den Hofbetrieben diskutiert. Abweichungen vom gewünschten Verhalten, mangelnder Arbeitseifer, Nachlassen in den religiösen Pflichten, kleinere oder größere Übertretungen wurden sofort berichtet. Der Direktor konnte Strafen verhängen – wie Stubenarrest –, die schlimmste war der Entzug des Stipendiums. Mit Argusaugen wurde darüber gewacht, daß die Studenten sich nicht etwa selbständig machten. Sie waren in Rom, um den letzten Schliff für die heimische Produktion zu erhalten. Nach Abschluß der römischen Zeit standen den Stipendiaten in Frankreich alle Türen offen. Sie konnten sich als Meister selbständig machen oder die Mitgliedschaft in der Pariser Akademie beantragen.

Wer auf eigene Faust in Rom blieb, verscherzte sich mehr oder weniger die Karriere in der Heimat. Es sind trotzdem eine Reihe von Künstlern in Rom geblieben; sie haben sich dort niedergelassen, wurden akzeptiert und integriert.

Die römische *Accademia di S. Luca*, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts von dem römischen Maler Federico Zuccari gegründet worden war, hatte zwar als Vorbild für die Gründung der Pariser Akademie gedient, war aber eine Körperschaft ganz anderen Rechts und Zuschnitts als diese. Die römische Akademie unterstand dem Papst, ein Kardinal war der Protektor. Natürlich gab es eine gewisse politische Kontrolle, aber im Grunde war sie viel freier als die Pariser Akademie, vor allem fehlte ihr völlig der merkantilistisch ausgerichtete Nutzcharakter. Alles ging »privater« zu. Es fehlte die Systematik in der Ausbildung, Standardtraktate wie Blondels *Cours d'Architecture* (dessen erster Teil 1675 publiziert wurde) hat die römische Akademie nie herausgegeben. Und aufgrund dieser größeren Entspantheit war sie auch Ausländern gegenüber sehr offen.

1676–77 kam es nun zu einer ausgesprochen interessanten Annäherung zwischen der römischen und der französischen Akademie in Paris. Die im Grunde kaum theoretisch orientierte römische Akademie schloß sich mit der französischen zusammen. 1676 wurden beide pro forma vereint.⁴ Die Studenten konnten

⁴ Gil R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*, New York 1993.

in beiden Institutionen lernen und an Wettbewerben teilnehmen. Dies blieb jedoch eine einseitige Angelegenheit, da eigentlich nur französische Studenten an den römischen Wettbewerben teilnahmen – und auch Preise gewannen! –, während die italienische Seite nur wenig von diesem Austausch profitierte. Die mit großem Pomp gefeierte Union blieb dann auch letztlich ohne Wirkung, zumal sich die diplomatischen Beziehungen zwischen dem päpstlichen Stuhl und der französischen Krone im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts äußerst schwierig gestalteten.

Signifikant sind an dieser kurzfristigen Idee einer *Liaison* zwei Dinge: zum einen der Ausdruck französischer Superiorität auf einem Gebiet, auf dem Italien eigentlich unangefochten die Führung innegehabt hatte, zum andern das durchaus ambivalente Verhalten der französischen Seite. Einerseits wurde noch immer an der Vision von Rom als einem künstlerischen Vorbild festgehalten, aber nunmehr nur noch auf die Vergangenheit gerichtet, und andererseits wurde eine immer größer werdende Ablehnung der zeitgenössischen Kunst Italiens deutlich, verbunden mit dem wachsenden Gefühl der eigenen Überlegenheit auf dem Gebiet der aktuellen Kunstproduktion.

Die Situation der französischen Akademie erfuhr in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts eine drastische Verschlechterung. Der durch die Kriege Ludwigs XIV. ausgelöste wirtschaftliche Niedergang Frankreichs wirkte sich auch auf die Akademie aus. Die Zahl der Stipendiaten nahm ab, die Lehrer konnten zeitweise nicht mehr bezahlt werden. 1707 schlug der Direktor der Akademie, Poerson, dem »*Directeur-Général des Bâtiments*«, Hardouin-Mansart, sogar vor, das römische Institut zu schließen. In Rom gäbe es sowieso nicht viel gute Architektur, in Frankreich gäbe es für die Studenten viel mehr durch Anschauung zu lernen, zum Beispiel an den Bauten von Hardouin-Mansart. Die Fresken in Rom seien nicht nur in schlechtem Zustand, sondern auch den Studenten seit einiger Zeit nicht mehr zugänglich. Poerson meinte, daß die Stipendiaten eher nach Venedig oder in die Lombardei gehen sollten, um dort Gemälde zu studieren. Der Nachfolger Hardouin-Mansarts, der tatkräftige Duc d'Antin, widersetzte sich dem Vorschlag und verhalf der Akademie zu neuer Blüte.

Die finanzielle Misere Frankreichs um 1700 hatte eine direkte Konsequenz für die französische Akademie in Rom. Da die Tätigkeit der »*Bâtiments*« zum Stillstand gekommen war, gab es bei einer Rückkehr nach Frankreich keine Gewißheit mehr für die Künstler, eine Stelle oder Aufträge zu bekommen. Daher entschlossen sich gerade einige der besten Stipendiaten der Akademie, für einige Zeit oder gar für immer in Rom zu bleiben. Zu ihnen zählten eine Reihe von Bildhauern, darunter Jean-Baptiste Théodon (1646–1717), Pierre-Etienne Monnot (1657–1733) und Pierre Le Gros (1666–1719).

Théodon kam 1676 als Stipendiat nach Rom und fertigte dort Skulpturen für die königlichen Gärten in Paris an, die per Schiff nach Frankreich geschickt wurden. Da sie dort gefielen, wurde sein Romaufenthalt verlängert. Unter dem neuen Direktor der Akademie, Le Teulière, wurde er jedoch der Faulheit und Langsamkeit bezichtigt und schied aus der Akademie aus. Théodon kehrte bald wieder als