

Der Frevel des Petersdoms

Vielfalt durch Wettbewerb in einer erst spät geeinten Nation: Volker Reinhardt führt auf eindrucksvolle Weise durch tausend Jahre italienische Kulturgeschichte.

Wann beginnt Italien? Im März 1861, als in Turin das Königreich ausgerufen wird? Oder mit dem Risorgimento, in dem ab 1796 patriotische Gruppen unter dem Eindruck der ersten Französischen Republik zusammenfinden? Oder bereits im vierzehnten Jahrhundert, als eine gelehrte Eliteschicht das Konstrukt einer „italianità“ entwickelt, an dem Francesco Petrarca wortführend beteiligt ist? Oder gar in der Antike, in der die nationale Geschichte, das ist im kollektiven Bewusstsein der Italiener heute kaum umstritten, den ersten Gipfel erreicht?

Die Frage ist von grundlegender Bedeutung für Volker Reinhardts titanisches Unterfangen, unter dem Titel „Die Macht der Schönheit“ die „Kulturgeschichte Italiens“ zu erzählen. Der vor allem als Renaissance-Kenner ausgewiesene Autor setzt an bei der überlegenen Zivilisation, als deren Lebensprinzip der Historiker Francesco Guicciardini (1483 bis 1540) die „italianità“ ausmacht: Ihre Triebfeder ist der fruchtbare Wettstreit zwischen Städten und Fürstenhöfen, der aus der territorialen Zersplitterung erwächst und eine einzigartige kulturelle Vielfalt hervorbringt. Das hat Folgen für die Darstellung: Rein-

derbelebt; die 1245 begonnene gotische Kirche Santa Maria Novella in Florenz, mit der die Rivalin Pisa eingeholt und später übertroffen wird; der Dogenpalast in Venedig als Einladung an die Bürger und Bollwerk einer Freiheit, die auf Kommunikation und Konsens beruht; Reinhardt fokussiert auf herausragende Bau- und Kunstwerke, setzt sie in den historischen Kontext und analysiert sie als Repräsentationen ihrer Zeit. Vom Konkreten schließt er aufs Allgemeine, ein benötigt er mehr als zehn Seiten. Das macht die Stofffülle überschaubar, die Darstellung anschaulich.

Jeder Ort ist aufgeladen mit Bedeutungen und Botschaften. So nimmt Reinhardt das Fresko von Domenico di Michelino im Dom von Florenz (1465), das Dante Alighieri (1265 bis 1321) mit der „Divina Commedia“ zeigt und, das erlittene Unrecht unterschlagend, den verbannten Dichter in seine Heimatstadt heimholt, zum Ausgangspunkt, um dessen wechselhaftes Nachleben zu erörtern. Als bloße Fördermaßnahme für die römische Wirtschaft dekuriert er, wie auf dem Fresko in der Lateranbasilika Bonifaz VIII. von der Loggia aus allen, die im Heiligen Jahr 1300 in die Ewige Stadt pilgern, einen Generalablass anbietet. Das „bonum commune“, das die Stadtrepublik über alles stellt, ihre politischen Mechanismen und Methoden, Tugenden und Missachtungen handelt er an Ambrogio Lorenzettis Fresko (1339) im Palazzo Pubblico in Siena ab. So reiht er Fallstudien aneinander, von denen jede für sich stehen kann und die sich doch ergänzen und gegenseitig erhellen.

Der junge Donatello läutet die Renaissance ein. Sein 1409 für den Dom geschaffener David wird in der Sala dei Signori aufgestellt, ein auch politischer Dreh, damit sich Florenz mit ihm gegen den Goliath Mailand identifiziert, sich Tatkraft gegen Gewalt durchsetzt. Das Verhältnis von Kunst und Macht untersucht Reinhardt am Beispiel der Medici, die die Republik zur „cosa nostra“ der Familie aushöhlen. König Alfonso von Aragon, der 1443 in Neapel Einzug hält, stellt die Eigenschaften der „italianità“ mustergültig unter Beweis: „Eine Sache der persönlichen Lebensführung“, zu der „Affektkontrolle, Rationalität, Sprachbeherrschung, Dignität im Auftreten, Ästhetik des Alltags, Wertschätzung von Kunst und Wissenschaft“ gehören. Das Triumphportal, das Alfonso zwischen zwei Türmen des Castelnuovo einfügen lässt, bildet es ab.

Wie der Autor zeitgeschichtliche Einordnung und ideologiekritische Interpretation verschränkt, zeichnet sein Buch aus. Die Kultur des Feudalismus im Süden hat



Volker Reinhardt:
„Die Macht der Schönheit.“
Kulturgeschichte Italiens.
C. H. Beck Verlag,
München 2019.
651 S., Abb., geb., 38,- €.

hard überblickt tausend Jahre, die sich aus Episoden und Stationen zum großen Bogen fügen.

Dieses Kultur-Italien beginnt auf Sizilien, mit der Cappella Palatina im Normanpalast von Palermo. Ihr Bauherr, Roger II. (1095 bis 1154), versucht die Sainte-Chapelle zu übertrumpfen und den Papst zu provozieren, die Macht- und Prachtdemonstration eines Parvenüs, der zwischen Orient und Okzident und den verschiedenen ethnischen und religiösen Gruppen auf der Insel vermittelt. Eine Blütezeit, multikulturell und mehrsprachig, die der Staufer Friedrich II. (1194 bis 1250) vollendet.

Der Platz der Wunder mit Dom, Baptisterium, Glockenturm und Friedhof in Pisa, der für die bereits im elften Jahrhundert gewonnene Unabhängigkeit steht; die Gründung der ersten Universität 1088 in Bologna, die das römische Recht wie-



Auftakt in Sizilien: Blick auf das Kuppelmosaik der Capella Palatina in Palermo mit einem Christus Pantokrator und acht Engeln, entstanden um 1140/1150. Foto: AKG

als pervertierte Anpassung an die Moderne die organisierte Kriminalität und ein Repertoire von Unterwerfungskritik hervorgebracht, das von einem Fresko Antoniazio Romanos (1491) bis zu Francis Ford Coppolas Mafia-Saga „Der Pate“ reicht. Reinhardt erklärt, wie die östlich akzentuierte Bilderzählung von Piero della Francesca ins kleine Arezzo gelangt ist, lotet die Differenz von großem Palast und klei-

ner Stadt in Urbino des Federico da Montefeltro (1422 bis 1482) aus, bestimmt das Menschenbild von Leonardo da Vinci und stellt den „verunglückten Neubau“ von Sankt Peter als Frevel heraus: In zahlreiche Aspekte wird die Spitzenposition der Kulturturnation aufgefächert, die in Michelangelo kulminiert. Franz I. von Frankreich, der 1515 Leonardo an seinen Hof lockt, leitet die Wende ein: Die Schule von

Fontainebleau bildet einheimische Künstler aus, die eigene Wege gehen. Abgeben muss Italien die Führungsrolle um 1640, mit dem Tod von Galileo Galilei.

Die Abfolge der 69 Kapitel lässt ein Mosaik entstehen, das trotz Lücken – die stolze Seemacht Genua etwa kommt neben Pisa und Venedig nur kurz vor – die Dynamik von Vielfalt durch Wettbewerb ausweist: mit Palladios Villen im Veneto und den barocken Residenzen am Tiber, mit Palestrinas Kirchenmusik und Gesualdos Madrigalen, Tintorettoes Gemäldezyklus für die „Scuola di San Rocco“ und Monteverdis Erfindung der Oper in Venedig, mit Machiavellis Staatstheorie und Campanellas „Sonnenstaat“. Dem Niedergang im achtzehnten Jahrhundert stehen das Schloss von Stupinigi bei Turin oder Vivaldis Klangexperimente und Casanovas Abenteuer in Venedig entgegen. Die Entdeckungen in Herculaneum und Pompeji stimulieren die Phantasie, Künstler suchen Aufträge im Ausland, und während Tiepolo in Würzburg triumphiert, fasst Karl VII. den Plan, in Caserta sein Versailles zu bauen.

Die gemeinsame Hochsprache wird zum einigenden Band der Nation. Alessandro Manzoni zieht 1827 von Mailand nach Florenz, um sein Idiom von Lombardismen zu reinigen: Die „toskanisierte“ Fassung seiner „Promessi sposi“ (1842) nimmt die politische Einigung sprachlich vorweg. Giuseppe Verdi erscheint im neunzehnten Jahrhundert als einsame Lichtgestalt der italienischen Kultur, auch wenn ihm die Rolle als Herold der Einheit nachträglich zugeschrieben wird. Zum Selbstverständnis des neuen Italien gehört die Gleichstellung der Juden, deren symbolische Bestätigung beim Bau der Synagoge in Turin am hochfliegenden Ehrgeiz des Architekten Alessandro Antonelli scheitert. Dabei sprengt er den Maßstab sehr viel prägnanter als das – erst 1911 eingeweihte und als „Schreibmaschine“ verspottete – Einheitsdenkmal, dem in Rom ein Stadtviertel weichen muss.

De Chiricos „pittura metafisica“ und Marinettis „Futuristisches Manifest“, der Fiat-Firmensitz Lingotto, die faschistische Architektur zwischen Neoklassizismus eines Piccinini und der Moderne eines Terragni, der Neorealismus und der Siegeszug der Mode made in Milano: Im zwanzigsten Jahrhundert weitet sich der Kulturbegriff, auch der Fußball (und warum er „calcio“ heißt) wird zum Thema. Die italienische Studienreise endet, wo sie anfängt: auf Sizilien. Die Chronologie wird dafür sogar umgestellt, denn Fellinis Film „La dolce vita“ (1960) kam nach Tomasi di Lampedusas Roman „Il Gattopardo“ (1958) heraus. Prominent plaziert, steht er als „Leittext italienischer Geschichte und ihrer Bewältigung“, in dem „der Nationalstaat (...) mit Betrug beginnt“.

Reinhardt zitiert Goethes berühmtes Diktum nicht, aber er bestätigt es: „Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele, hier ist erst der Schlüssel zu allem.“ Im Epilog holt der Historiker, der sich mit Gegenwartsbezüge zurückhält, zum tagespolitischen Nachschlag aus: „2018 war für Italien das Jahr der Abstürze.“ Doch das Wort „Krise“ hat, so die dialektische Volte, eine umfassendere Bedeutung. Als schicksalhafte Wendung bestimmt sie die Geschichte des „bel paese“: „Die Fähigkeit zum kulturellen Aufbruch nach Krisen ist somit die knappste und aussagekräftigste Definition von „italianità“ überhaupt.“ Eben davon erzählt dieses anregende, faktenreiche und kenntnisreiche Buch – und so sieht, wer es liest, Italien mit von Vorrteilen befreiten Augen. ANDREAS ROSSMANN

Am Geliebten zweifeln, um mit ihm zusammen zu bleiben

Der Szenograph: Im Prosaband „zu oft umsonst gelächelt“ und dem Drama „Saul“ sucht Botho Strauß nach den letzten Dingen

Fast vier Dekaden zählt jener rätselhafte Satz nun, demzufolge jede Liebe „in ihrem Rücken Utopie“ bildet. Nachzulesen ist er im Prosaband „Paare, Passanten“ (1981) des damals siebenunddreißigjährigen Botho Strauß. Verstanden werden kann er als Diagnose einer produktiven Enttäuschung. Das Glück einer Partnerschaft bleibt jenem Moment vorbehalten, in dem die Liebe noch nicht vergessenschaft ist. Danach zergeht das Privileg des einmaligen Du in einem Kaleidoskop von Rollen, angetrieben von der Utopie der Intimität. Dass man sich im anderen wiederzufinden vermag, dass es diesen einen ungewohnten Moment gibt, weil es ihn doch einmal, am Grund der Liebe, gegeben haben muss – hierin besteht, folgt man diesem Text, die erste Täuschung, mit der wir leben. Wäre es wirklich Liebe, und bliebe es Liebe, dann wäre sie gefährlich, eine echte soziale Bedrohung. Unsere Realität jedoch sind „Beziehungen“, unriskante Spielweisen der Zweisamkeit. Selbst und gerade der Sex birgt lediglich den Schein einer Individualerfahrung: Auch in der völligen Hingabe an die andere entkommen wir „den Formen nicht, den Werten, den Regeln, der totalen Kultur“. Die Erfüllung liegt stets schon hinter uns.

Achtunddreißig Jahre später fällt Botho Strauß den Liebenden nun erneut in den Rücken. Ein „stolzer Rücken, um nicht zu sagen: eitler, eingebildeter Rücken“ ist es, sein Besitzer ein „gemachter Mann“, der seiner Wege zieht, im Fortgehen Blicke heischend. Doch sein Rücken trägt ihn: Da ist niemand mehr. „Keiner schaut ihm nach“, so heißt es. Kein verblichenes Wir, kein Schmerz, keine Großmut zeigt sich diesem Erzählen, wenn es den Kopf wendet. Nur einer, der sich davonmacht. Das Ende von „zu oft umsonst gelächelt“, Strauß' jüngstem Prosaband, zieht scheinbar eine ernüchternde Bilanz unter den

großangelegten, um nicht zu sagen: werkumspannenden Versuch, in jene Sphäre vorzudringen, in der man es dann doch noch einmal mit Subjekten zu tun bekäme, die der Rede wert wären, denen man nachsieht, wenn sie uns verlassen.

Eine lange Suche liegt hinter Strauß, und ihre Stationen kehren in „zu oft umsonst gelächelt“ wieder. Das betrifft nicht nur die „Passanten“ des Paarlaufs. Auch der „Kuss des Vergessens“ (1998) wird noch einmal als „kaltes Mal“ der Gleichgültigkeit einem Mann auf die Lippen gedrückt, man begegnet noch einmal Odysseus und Penelope und gastiert gedanklich mehrfach in „Ithaka“ (1996) – und dass „Der junge Mann“ (1984) Leon Pracht viel mit dem „alten Romancier“ gemein hat, der 2019 Strauß' Erzählen moderiert, verortet beider kompositorischer Kummer. Fordert Pracht noch, „endlich den Episodenkram“ zu lassen, um „zu einer großen, bündigen Geschichte“ zu finden, da hat der Romancier sich damit abgefunden, dass ihm von der Welt, von „Mann und Frau, von Gott und Mensch“ nichts „als nur die Episode“ bleiben wird.

Jener konsequente Verzicht auf den geschlossenen Bogen war schon immer das Kernelement von Strauß' Poetik, an dem sich die Geister schieden. Seinen Kritikern blieb das Bekenntnis zum literarischen Streuen das Einfallstor des Irrationalen und der Parareligiosität; der ihm zugeneigten Leserschaft hingegen vielleicht genau dasselbe – doch belehnte sie ihre Lektüreerfahrung mit anderen Namen. Einen „Griff nach dem Unvermuteten, Entschiedenem“, ja: „Radikalität“ attestierte ihr Rainald Goetz 1981 – im vollen Bewusstsein, dass im Unvermuteten auch ideologische Untiefen lauern. Die Abkehr von der Ideologiekritik, der Entschluss, Strauß' „dümmer“, ohne Dialektik weiterdenken zu müssen, wie ihn „Paare, Passan-

ten“ in der Erinnerung an Adornos letzte Tage in Venedig beschrieb: Natürlich lässt sich das als Durchbrechen einer zur Routine erstarrten Aufgeklärtheit, als eine im gespaltenen Gestus dem Punk gar nicht mal so unähnliche Kritik an 1968 lesen. In ihr beschlossen liegt freilich auch die Ambivalenz amoraler Moralität, die Lust an der Publikumsverstörung, die dann in die sich offen „rechts“ deklarierende Modernekritik des „Anschwellenden Bocksgesangs“ (1993) mündet.

Indessen liegt die Wahrheit dieses Werkes eben – das bekräftigt „zu oft umsonst gelächelt“ – im Episodischen, in der Szene. Vor allem anderen war Botho Strauß immer ein Szenograph. Nicht der Entwicklung der Charaktere, sondern ihrer Situierung gilt die ganze Aufmerksamkeit. Die Privilegierung der Szene, das stete Durchspielen sich ähnelnder, aber nie identischer Konstellationen von Anfang bis Schluss bewirkt dabei zweierlei. Zum Ersten steckt in der szenischen Beschränkung bereits das Urteil: Liebe, wie sie bei Strauß erscheint, erweist sich als die Deformation des Menschen durch das Arrangement des Paares, als „bis zum Eklat des Humanums“ ausgetragener Konflikt. Jede Partnerschaft ist Szene, von Wolframs Sigure und Schionatulander bis zu Anita Keul und ihrem EDV-Techniker. Nicht immer enden diese Szenen im „Höllentanz“, in der abgelaufenen „Stunde der Versuchung“, im „Grauen, das eine Frau irgendwann ergreift vor ihrem Mann“. Bisweilen gestaltet sich der Liebeserfall auch humorvoll, wenn etwa zwei Menschen nebst ehelich gezeugtem Kind während einer Busfahrt die Debatte über die anstehende Scheidung in einen Rausch schlüpfriger Zweideutigkeiten verwandeln.

Zweitens erlaubt die Szene die Verwandlung des Alltags in ein Artefakt. So sehr wir in der Szene auch Spuren einer re-

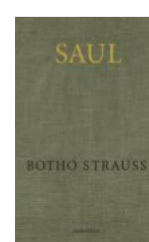
flexhaften, naturgegebenen Imagination und Interpretation vermuten, so unzweifelhaft ist es zugleich, dass jede Szene gemacht ist, also eine Poetik besitzt. Strauß nutzt die Szene, um die Liebe auszuleuchten, das Tempo zu drosseln, das Geschehen fast anzuhalten und sich gründlich umzusehen. Wenn diese Leute Utopien weder vor noch hinter sich wissen dürfen – was liegt dann eigentlich zwischen ihnen?

Hier, im analytischen Sondieren „ausgestorbener Liebesarten“, liegt die eigentliche Stärke dieser Texte. Was uns zusammenreibt und bisweilen auch zusammenhält, das erweist sich erst im Widerstreben, im Zweifel am anderen. Sinn – das konnte man ebenfalls schon in „Paare, Passanten“ lernen – ergibt sich erst aus der Bewegung, selbst wenn diese Bewegung in die Gegenrichtung weist. Und so ist Strauß auch gewillt, in der Wiedererkennungsszene zwischen Penelope und Odysseus „das lang hinausgezogene, lang ausgekostete Vermuten“, die „Täuschungen und Enttäuschungen“ der Trennung Schicht

für Schicht freizulegen, um dabei zu jenem Moment vorzustößen, der die Menschen einander verpflichtet. Sacht sinken die „Hüllen des Vergessens“, und erst dann, aus der Tiefe der Kulisse, ergreift die Liebenden dann doch etwas, das nicht benennbar ist und das auch dort bleibt, wo man nicht mehr aneinander festhält.

Das Spiel mit dem Numinosen – Strauß' Prosa nimmt es sehr ernst. Auch dort, wo sie sich über das Hingeworfene städtischer Sexualität mokiert, hält sie dennoch an Mallarmés Wort fest, dass wir nur die traurige Undurchdringlichkeit unserer zukünftigen Schemen sind. Mit den Schemen lässt sich arbeiten, von ihnen erwartet dieser Erzähler viel, wenn nicht alles. Ihnen gehören die Szenen, die intimen wie die historischen. Auf sie arbeitet die Dichtung hin, auf die „tiefen Bilder“, nach denen sich Strauß' Romancier sehnt und die „Herrscher sein“, dem „Großen Spuk“ ein Ende bereiten sollen, kein fernes Echo, sondern die direkte Fortsetzung des Aufstades gegen die sekundäre Welt. In der Szene findet man im Zweifel auch den Strauß'schen „Heilshorizont“, für den in den westlichen Demokratien kein Platz mehr sei, findet man die „schöne Eschatologin“, die weiß, dass der Mensch nur etwas fühlt, wenn er „aufs Ende fühlt“ und die der „profanen Eschatologie“ des „Bocksgesangs“ gegenübergestellt ist.

Und so kommt jener zweite Text ins Spiel, „Saul“, das Drama, das Strauß seinem Prosaband zur Seite gestellt hat. In Szene gesetzt wird dort die Biographie des ersten Königs der Israeliten, wie sie auch im ersten Buch Samuel nachzulesen ist. Die verschwundene Liebesutopie von „zu oft umsonst gelächelt“ tauscht das Stück für ein theopolitisches Problem ein. Mit Saul endet die im Gedeonspruch des Richterbuches begründete Theokratie. Die weltliche Herrschaft über Israel hebt an –



Botho Strauß: „Saul“.
Rowohlt Verlag,
Hamburg 2019.
96 S., geb., 20,- €.



Botho Strauß: „zu oft umsonst gelächelt“.
Hanser Verlag,
München 2019.
160 S., geb., 22,- €.