

## Novità – das ›Neue‹ in der Kunst um 1600: Theorien, Mythen, Praktiken

ULRICH PFISTERER  
GABRIELE WIMBÖCK

Vom 28. Februar bis 1. März 2008 fand im Historicum der LMU München die im Folgenden vorzustellende Tagung des Teilprojekts B 2 statt. Organisiert wurde die durch die Fritz Thyssen Stiftung geförderte Veranstaltung von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck. Das Programm der Tagung kann im Internet eingesehen werden (<http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2008/b2maerz08.html>).

Blickt man auf die Bildkünste vom Mittelalter bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts, so zeichnen sich die augenfälligsten Neuerungen zweifelsohne in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ab. Die Frührenaissance mit ihren innovativen Formen der Naturnachahmung, mit ihrer Erfindung der Zentralperspektive, mit ihren neuen Bildgattungen und -themen markiert einen unübersehbaren Hiatus zum Vorausgehenden und entwickelt Grundlagen für vieles Folgende. Dagegen sind weitere Innovationsschübe, Einschnitte und Umbrüche nach der Renaissance – etwa das ›Neue‹ in der Kunst um 1600 – am visuellen Bestand viel schwieriger dingfest zu machen.

Umso auffälliger ist es, dass die jeweilige zeitgenössische ›Aufmerksamkeit‹ für das Neue, wie sie sich speziell im kunsttheoretischen Diskurs fassen lässt, ein ganz anderes Bild ergibt: In den Jahrzehnten um 1400 (und ansatzweise auch schon zuvor) ist zwar ebenfalls ein Bewusstsein für Neuerungen nachzuweisen (so fordert die Mailänder Dombauhütte um 1400: »la nostra chiesa non richiede cose vecchie ma nuove«; und Leon Battista Alberti spricht einmal von »arti mai vedute«). Insgesamt aber dominieren doch Vorstellungen der langsamen Wiederbelebung und der verbessernden Nachahmung. Dagegen zeigt sich um 1600 in vielen Zusammenhängen eine geradezu forcierte ›Rhetorik des Neuen‹: Das beginnt bei Buchtiteln wie Philibert de l'Ormes *Novvelles Inventiones* (1561) über Tobias Stimmers *Neue künstliche Figuren biblischer Historien* (1576) und Jost Ammans *Künstliche wolgerissene New Figuren* (1582) bis hin zu Francis Bacons *Novum Organum* (1629). Auch das Thema der *antiqui* und *moderni* und ihrer jeweiligen Vorzüge und Erfindungen (bei denen die Bildkünste immer auch eine Rolle spielen) wird um 1600 in neuer Intensität verhandelt – man denke an

Giovanni Stradanos *Nova Reperta* (Anfang der 1590er Jahre), an Guido Panciroli's *Rerum memorabilium* (1599–1602), Alessandro Tassonis *Ingegna Antichi e Moderni* (1620) oder Secondo Lancellottis *L'Hoggidi* (1623). Vor allem aber diskutieren nun auch einige Texte explizit die Möglichkeiten, ob und wie in den Bildkünsten Neues zu schaffen sei. Dabei wurde unter den Optionen offenbar erstmals auch der Versuch des radikalen Traditionsbruchs und absoluten Neuanfangs diskutiert. Zwar lehnen alle schriftlich überlieferten Kunsttheorien – von Gabriele Paleotti und Lelio Guidiccioni bis hin zu Nicolas Poussin und den Diskutanden im Streit um Domenichinos *Letzte Messe des Hl. Hieronymus* – diese Form des ›absoluten Neuen‹ ab. Als Widerpart zu ihren Argumenten gewinnt aber auch die Position der Befürworter dieser Form von *novità*, die offenbar nur in mündlicher Form antraten, Kontur (daraus erklärt sich möglicherweise auch, warum diese Frage bislang in der Forschung noch nicht umfassend untersucht worden ist). Jedenfalls verändern sich in dem Moment, da diese voraussetzungslose *novità* denkmöglich wird, im Gegenzug nicht nur alle übrigen Positionen, die Neues auf verschiedene Weise aus dem Tradieren zu generieren versuchen (damit in Verbindung steht auch, dass zeitgleich eine intensive Auseinandersetzung mit und Adaptierung von älteren Malstilen statt findet). Konsequenterweise weiter gedacht, stellte der Anspruch auf voraussetzungslose Neuerfindung gar eine Herausforderung an die christlichen Grundfesten des »Nihil sub sole novi« oder »Nihil innovetur nisi quod traditum est« dar.

Vor diesem Horizont ergaben sich eine Reihe zentraler Fragen für die Tagung: Rekonstruiert werden sollten möglichst umfassend die unterschiedlichen Positionen dieses Neuheits-Diskurses um 1600 – und zwar anhand von Bildwerken wie Texten. Zu klären war weiterhin, in welchem Maße diesen theoretischen Diskussionen für die konkrete künstlerische Praxis Relevanz zukam. Daneben galt es, die Genese und Entstehungsbedingungen dieser Idee, aber auch die Gründe, warum spätestens um die Mitte des 17. Jahrhunderts wieder die konservativen Neuheits-Vorstellungen die Oberhand gewannen, zu untersuchen. Vermuten ließ sich, dass bei diesen Prozessen auch die ökonomischen Gesetze des sich rasant entwickelnden Kunstmarktes und die Dynamiken des Sammelns eine wichtige Rolle spielten und eine besonders intensive Wahrnehmung des ›Neuen‹ forcierten. Insbesondere dieser letztgenannte Punkt erinnert nachdrücklich daran, dass die Frage nach *novità* zwar zunächst als kunsttheoretisches Leitproblem in allen seinen Aspekten ausgemacht werden muss, dass es für die Beurteilung dann aber immer den umfassenden Kontext der Neuheits-Diskussionen in den anderen Künsten, Wissenschaften und der Gesellschaft in den Blick zu nehmen gilt. Die Tagung zielte in ihrem Zugschnitt also nicht nur auf die signifikanten kunsttheoretischen Positionen einer kunstspezifischen Entwicklung, sondern auch auf diese ›quergelagerten‹ Faktoren.

In den ersten beiden Sektionen standen deshalb verschiedene – konkurrierende – Denk- und Theorie-Modelle des ›Neuen‹, aber auch herausragende Vertreter dieser Positionen wie die Carracci und Caravaggio im Vordergrund. Die beiden folgenden Abschnitte thematisierten mögliche Verbindungen und Unterschiede in der Sicht auf das künstlerisch ›Neue‹ südlich und nördlich der Alpen sowie auf die praktischen und pragmatischen Dimensionen des künstlerischen Neuheits-Paradigmas.

Anhand von drei Fallstudien entwickelte Giovanna Perini (Urbino/Florenz) zum Auftakt der Tagung, auf welchen konkreten künstlerischen Ebenen Neuheit ›stattfinden‹ und wahrgenommen werden kann, wobei zugleich deutlich wurde, wie differenziert Neuheitskonzepte für die Zeit um 1600 zu denken sind. Bezogen auf das Bologna der 1580er Jahre – dem Ort und der Zeit, die als ein entscheidender Ausgangspunkt der künstlerischen Neuerungen in den beiden Jahrzehnten vor 1600 gelten – legte sie zunächst für das Beispiel der Ausmalung des Palazzo Fava durch die Carracci dar, dass ein ironisches Zitieren klar erkennbarer Referenzobjekte (z.B. antike Statuen) zu einem Mittel der Überwindung traditioneller Vorbilder und in der Folge zu einem künstlerischen Leitprinzip der Neuerung werden konnte. Dies setzt jedoch einen geschulten Betrachterblick voraus, an dem das zweite Beispiel, die malerische Ausstattung der Paleotti-Kapelle in S. Pietro zweifeln lässt. Das Projekt, das aufgrund von neueren Dokumentenfunden früher als bislang datiert werden muss, sah vor, dass neben Ludovico Carracci (aus heutiger Sicht dem ambitionierten und zukunftsweisenden Nachwuchs) vornehmlich die ältere Riege der Bologneser Künstler beschäftigt wurde. Weder in der Bezahlung noch in der Vergabe der Platzierung innerhalb des Ausstattungsprogramms wurde dem Jüngeren ein besonderer Rang eingeräumt. Vielmehr scheint sich dieser ganz in das Ensemble eingefügt und seine Innovationsleistung auf das Erfinden einer neuen Ikonographie für die ihm zugeleitete Magnifikat-Darstellung beschränkt zu haben. Dass sich gerade bei Ludovico Carracci ›Neuheit‹ erst auf den zweiten Blick entdecken lässt, zeigt schließlich seine *Verkündigung* (1583), deren spezifische Perspektivform immer als Reminiszenz an zentralperspektivische Raumkästen des Quattrocento empfunden wurde, die jedoch von ihrer Konstruktion nicht ohne Kenntnis von höchstaktuellen, in ihrer mathematischen Komplexität erweiterten Perspektivlehren möglich ist. Die von Perini angeführten Beispiele zeigen nicht nur, dass es zu Verschiebungen auf der diachronen Achse hinsichtlich der Wahrnehmung von Neuheit kommen, sondern auch, dass sich Neuheit sowohl auf die Form- wie auf die Stoffebene beziehen kann.

Exemplarisch für die weit über die Kunstgeschichte hinaus führende Fragestellung analysierte dann Jörg Robert (Würzburg) anhand der Schriften Giambattista

Marinos die poetologischen Positionen der zeitgenössischen Literatur zu *imitatio* und *inventio*. Was sich systemtheoretisch als Iteration bzw. Variation beschreiben ließe, stellte sich für Marino eher als Problem der technischen Kunstfertigkeit und dem Druck, sich an den Zeitgeschmack anzupassen, dar (›accompadadori di gusto del secolo‹) und resultierte in Lese- und Verarbeitungsstrategien (›leggere col rampino‹), die der Piraterie bedenklich nahe stehen. *Imitatio* erscheint notwendig, weil die schönen Dinge selten sind, während gleichzeitig Zibaldone-Schülerwissen gegen Neuheit ausgespielt wird und regelrechte Impactgroups oder Zitierkartelle genau jene künstlerische Rivalität hervor treiben, die in der konkreten Auseinandersetzung zwischen Marino und Murtola fassbar wird. Die in den Texten immer wieder zu findende Metaphorik des Agonalen ist jedoch soziologisch insofern auf die Erde zu holen, als sie auf einen Markt reagiert, der nicht ›historisch‹ denkt, sondern die Behauptung von Originalität und Diskontinuität zur publizistischen Aufmerksamkeit nutzt. Daher verwundern auch eklektische Strategien und der Hinweis auf das *aptum* als Leitkategorie kaum: Erstere erlauben die flexible Anpassung ›a suo tempo‹, letztere die an Publikum, Zeit und Ort. Insofern stehen sich letztlich eine Poetik und eine Pragmatik des Neuen gegenüber.

Wie die Neuheits-Diskussionen die thematische Ebene von *inventio* und *dispositio* eines Gemäldes beeinflussten, zeigte Michael Thimann (Florenz) am Beispiel von Ludovico Carraccis *Erminia bei den Hirten*. Zu dem Bild ist der *concetto* des Literaten Giovanni Battista Agucchi überliefert, aus dem hervor geht, dass die Episode aus Tassos *Gerusalemme liberata* hier zugleich als narrative Verbildlichung von Agucchis Wahlspruch ›In inquieto quies‹ verstanden werden muss, mithin als Imprese. Mit dieser Überlagerung von Ereignisbild und allegorischer Ebene, von Text- und Bildwissen, von neu erfundener ›christlicher Mythologie‹ und genauer Naturbeobachtung wird ein entscheidender Aspekt des Wandels der Bildkonzepte im 17. Jahrhundert greifbar – ein Wandel, der wesentlich beeinflusst wurde durch die Auseinandersetzungen um Tassos Epos.

Die Darstellung einer in ihrer Werkstatt eingeschlafenen Pictura-Personifikation aus den Jahren um 1620 lässt sich – so Ulrich Pfisterer (München) – als Versuch verstehen, eine bestimmte Vorstellung von *novità* selbstreflexiv ins Bild zu setzen. Deutlich werden dabei die Probleme des unbekanntem Malers (und damit das generelle Problem jedes Neuheits-Diskurses in den Künsten), zunächst von Bekanntem ausgehen und etablierte Vorstellungen und Bildmetaphern zu Schlaf, Erwachen und Wiedergeburt so umdeuten zu müssen, dass der Akzent dann auf dem ›Neuen‹ liegt. Dabei versucht das Gemälde, nicht nur durch sein Sujet, sondern gleich auch im Stil seiner Ausführung vorzuführen, wie diese neue Malerei aussehen soll.



Abbildung 1

Annibale Carracci: Der Bohnenesser, Öl auf Leinwand, 1580–1590, Rom, Galleria Colonna.

Mit zwei Namen wird *novità* in der italienischen Kunst um 1600 besonders in Verbindung gebracht: mit Annibale Carracci und Caravaggio und ihren Versuchen einer ›Reform‹ der Malerei. In besonderer Weise hinterfragte der Beitrag von Sybille Ebert-Schifferer (Rom) den Mythos ›Carracci‹, indem sie eines der bislang unangefochtenen Musterbeispiele für die Neuauffassung eines malerischen Naturalismus, den sogenannten *Bohnesser* (Abb. 1), einer kritischen Re-Lektüre unterzog. Sie schlug vor, das Bild, das als eines der frühesten und spektakulärsten Beispiele einer bedingungslos realistischen (Bauern-)Genredarstellung gilt, als Porträt eines Literaten, Giulio Cesare Croce, zu lesen, der einen literarisch-komödienhaften Typus des Bauern *Bertoldo* geschaffen hatte und sich nun im physiognomischen Topos dieser Figur abbilden ließ. Das Neue ist hier nun nicht mehr in der Art einer wie auch immer gearteten Erfassung der Wirklichkeit zu sehen, sondern vielmehr darin, die Gattungsmerkmale eines Porträts zwar aufgerufen, aber zugleich verunklärt zu haben.

Dass das Spiel mit traditionellen Gattungsmerkmalen und die Entwicklung neuer Gattungen ein zentrales, möglicherweise epochenkonstituierendes Merkmal im Hinblick auf Neuheitskonzepte darstellt, legte der daran anschließende Beitrag von Valeska von Rosen (Bochum) nahe. Sie widmete sich den frühen römischen Bildern Caravaggios, deren innovatorisches *imitatio*-Potential in den letzten Jahren angesichts deutlich erkennbarer rhetorischer Strategien und *dissimulatio*-

Elemente in Frage gestellt wurde. Tatsächlich neu sei aber, wie Caravaggio mit der bildlichen Umsetzung verschiedener Handlungsmomente umging und dabei verschiedene Gattungsgrenzen überschritt bzw. verletzte. Grenzen thematisiert in gewisser Weise auch der von Elisabeth Oy-Marra (Mainz) exemplarisch für die Nachfolge-Generation der Carracci vorgestellte Fall: die Ausstattung von S. Andrea della Valle in Rom durch Giovanni Lanfranco und Domenichino, deren Ausführung vom Vorwurf des Plagiats überschattet war. In einem Text, den der dem Konvent nahestehende Theologe Carlo Ferrante begleitend zum Kuppelprogramm verfasste, wird Malerei als Kunst der Inspiration beschrieben und ihre »virtù fantastica« als *conditio sine qua non* ihrer selbst. Jedoch ist ihm zufolge diese Freiheit auf zweifache Weise zu zähmen: Zum einen innerhalb der Malerei, für die Neues nicht als einzigartige Neuerung in Frage kommt, sondern nur als eine aktualisierte Tradition – die wohlgerne nicht hinterfragt, noch verbessert werden darf. Zum anderen durch den externen Diskurs, der dem Maler historische Korrektheit in der Darstellung insbesondere religiöser Themen vorschreibt. Die Bilder des Ausstattungsprogramms erweisen sich dabei als insofern erstaunlich von diesem theoretischen Programm abweichend, als sie zwar virtuos eben solche verschiedenen künstlerischen Traditionen aufrufen, um sich durch die Differenz in der Künstlerkonkurrenz behaupten zu können, jedoch mehrfach gegen die Auflage historischer Korrektheit verstoßen.

Dass die Bewertung des Neuen jenseits der italienischen Gemengelage durchaus eine andere Färbung annehmen konnte, zeigte anschließend die Sektion, in deren Mittelpunkt die Kunst nördlich der Alpen stand. Dies gilt bereits für diejenigen Werke niederländischer Künstler, die ihren Weg in die Kunstsammlungen Roms fanden. Wie Christine Göttler (Seattle) ausführte, war der Gesichtspunkt, unter dem sie wahrgenommen wurden, weniger der des ›Neuen‹ als vielmehr der des ›Neugesesehenen‹. Zu den besonders beliebten Sammlungsgegenständen zählten die sogenannten *fuochi* – wie Höllendarstellungen oder Schmiede des Vulkan – von Brueghel und anderen, die als ›poetische Fiktionen‹ und typisch nordische *bizzarie* aufgefasst wurden. Sie zogen nicht nur durch ihre *versierenghen* (›Details‹) die Aufmerksamkeit auf sich, sondern vor allem durch ihre Lichteffekte, die im Leuchten der Farbe, aber auch in der Gegenstandsdarstellung (Leuchter, Gläser etc.) zur künstlerischen Selbstaussage gerade auch im Hinblick auf eine spezifisch nordische Tradition geraten.

Eine solche eigenständige Position zeichnet sich auch ab, wenn man den Blick auf die Bewertung des Begriffs und des Konzepts von Neuheit in der kunsttheoretischen Literatur und der künstlerischen Praxis im nördlichen Teil der Niederlande richtet, wie es Nils Büttner (Dortmund) tat. So erscheint in den von Karel van Mander verfassten Viten der holländischen Künstler die Kategorie des ›Neuen‹ im Grunde meist nur dann, wenn es um technische Innovationen geht – etwa die Erfindung der Ölmalerei durch Jan van Eyck. Daneben wird das innovative Potential von Kunstübung wie der Zeichnung gesehen, mittels derer täglich Neues zu Tage gefördert wird. Gleichwohl lässt sich an anderer Stelle eine kritische Betrachtung des Neuen nicht übersehen, etwa in den staatsrechtlichen Gedanken eines Grotius oder bei Lipsius, der schlicht resümiert, dass jede Neuigkeit nach vier Tagen alt ist. Schließlich ist ähnlich wie für die italienischen Ausgangsbeispiele festzustellen, dass sich Innovation in der Malerei erst aus der Retrospektive erkennen lässt, etwa dann, wenn van Mander eben gerade das, was aus moderner Perspektive als Neuerung gesehen wird, unter völlig anderen Kategorien beschreibt. Am deutlichsten dürfte dies im Fall von Caravaggio sein, dessen Art der Malerei als eine an der Natur orientierte und damit besonders vorbildliche beschrieben wird. Insgesamt scheint die ›Tradition‹ des ›Neuen‹ in den Niederlanden weniger ausgeprägt zu sein als in Italien. Ob dies gesellschaftliche Hintergründe hat – also etwa von einer sozialen Praxis abhängt, in deren Zentrum das kollektive Gedächtnis steht – wäre dabei noch genauer zu betrachten.

Etwas anders stellt sich die Situation in den südlichen Niederlanden und speziell Antwerpen dar, wo sich just für die Zeit, in der Rubens auf Italienreise und damit abwesend war, vermehrt Anzeichen eines Bedürfnisses von künstlerischer Innovation ausmachen lassen.

Wie Eckhard Leuschner (Passau) zeigte, war eben nicht, wie bislang dargestellt, Rubens der alleinige Motor einer neuen Malereibewegung. Vielmehr kennzeichnet gerade das Antwerpen des beginnenden 17. Jahrhunderts ein Milieu, in dem über einen international organisierten Kunstmarkt, einem spezialisierten Druckgewerbe und Projekten der Zusammenarbeit zwischen italienischen und niederländischen Künstlern der italienische Innovationsschub frühzeitig ankommen konnte.

Die hierbei fassbare letztlich ökonomisch-pragmatische Komponente von *novità* kam auf den Prüfstand, als Philip Sohm (Toronto) Bildpreise des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts auf breiter Materialbasis statistisch auswertete, um feststellen zu können, ob es so etwas wie einen »extra charge for novelty« gab. Dabei wurde deutlich, dass sich künstlerische Innovation nur bedingt auf den Preis der Bilder niederschlug. Einfluss auf die Preisentwicklung hatten vielmehr eine ganze Reihe anderer Faktoren, wie der Versuch der Herstellungskostensenkung durch Prozess- bzw. Produktinnovation oder die Größe des Bildes (je größer desto geringer der Quadratmeterpreis). Auch lassen sich unter Künstlern der älteren Generation (z.B. dem Cavalier d'Arpino oder Federico Zuccari) ebenso hochbezahlte Maler finden wie unter den Neuerern (z.B. Caravaggio). Durchaus zu beobachten ist aber eine Art ›Generationenkonflikt‹, der sich in gegenseitigem Unverständnis, aber auch dem Konkurrieren um Aufträge niederschlägt und im Fall des Nachwuchses dazu führt, sich über provokantes ›Self-fashioning‹ von den Vorgängern, aber auch der Masse an Künstlern abzusetzen (vgl. etwa die *Stati d'anime* in Rom, die für die Zeit zwischen 1607 und 1620 1200 Maler auflisten, innerhalb derer die Gruppe der ›Neuerer‹ nur 10 Prozent einnimmt). Belohnt werden diese Strategien von den Sammlern, denen schon rasch von der Kunstliteratur nahegelegt wird, Bilder im ›richtigen‹, nämlich jungen Alter des Künstlers – weil preislich entwicklungsfähig – zu kaufen.

Die Praxis und Pragmatik des Umgangs mit künstlerischer Neuerung stand schließlich in der letzten Sektion der Tagung im Vordergrund. Am Beispiel der Entwicklung eines neuen Heiligenbildtypus' für den Ende des 16. Jahrhunderts kanonisierten und dann kurzfristig sehr populären Hl. Hyazinth verfolgte Heiko Damm (Florenz), wie post-tridentinische ›konservative‹ Bild-Vorstellungen, ikonographische Traditionen, alte und neue religiöse Anforderungen und künstlerische Innovationen, die letztlich entscheidend dazu beitragen konnten, dass ein Bild wirkmächtig und erfolgreich wurde, zusammen zu führen waren. In Ludovico Carraccis Darstellung der Anrufung Hyacinths durch Maria und das Christuskind von 1594 fallen alle diese Aspekte zusammen in der Frage, wie eine himmlische Vision dargestellt und das dabei Gesprochene als Text ins Bild integriert werden kann.

Dass ein altes ›Formular‹ überwunden und durch ein neues ersetzt wird, kann ein wichtiger Schritt sein, Innovationspotential freizusetzen. Dass oftmals sogar der ›Tod eines Mediums‹ herbeigeredet werden muss, damit Fortschritt in anderen Medien stattfinden kann, ist nicht nur ein Leitmotiv der anbrechenden und der aktuellen Moderne (›Death of Painting‹; ›Death of Cinema‹; ›Death of the Book‹ etc.), sondern findet sich nach Maria Loh (London) als Gedanke bereits bei den Autoren des 17. Jahrhunderts. Für Kunstschriftsteller wie Giovanni Pietro Bellori oder Luigi Scaramuccia ist allein von der Malerei eine Zukunftsperspektive in verschiedenen Abstufungen von ›Neuheit‹ zu erwarten (Scaramuccia: ›moderni – più moderni – ancora più moderni‹), wogegen die zeitgenössische Skulptur immer in Konkurrenz mit einer unübertreffbaren Antike steht und daher zwingend scheitern muss.

Ein Maler, in dessen schriftlichem und kunsttheoretischem Nachlass sich explizite Überlegungen zu Neuheit finden, ist Nicolas Poussin. Jonathan Unglaub (Brandeis) stellte dessen Theorien zu künstlerischer Erfindung vor, bei der *novità* – in enger Anlehnung an den zeitgenössischen literaturtheoretischen Diskurs – vor allem als Neugestaltung und Neuarrangement von vorgefundenen Stoffen zu denken ist. Zu lokalisieren ist dies innerhalb eines intellektuellen Gefüges um verschiedene römische Gelehrte und Literaten, wobei sich der Beitrag auf den Schriftsteller Giulio Rospigliosi konzentrierte, der Libretti für Opernaufführungen der Barberini lieferte und als Auftraggeber von Poussin fungierte. Innovation besteht in Rospigliosis Arbeiten in der Transformationsleistung, bekannte Elemente der *sacra historia*, des Mythos und der Fabel zu Neuem zusammenzusetzen, wobei Variation auch durch die Wahl unterschiedlicher Modi erzeugt werden konnte – eine Vorgehensweise, die Poussins eigene Auffassung von den Stil-Höhen der Malerei und der Arbeit mit Versatzstücken beeinflusst haben könnte.

Ein solches mehr oder weniger ›gemeinsames‹ Nachdenken über Innovationskonzepte dürfte aber nicht die Regel gewesen sein. Vielmehr ist für das frühe 17. Jahrhundert in Italien zu beobachten, dass die Entwicklung, Verwaltung und Verwertung von neuen künstlerischen Konzepten im agonalen Wettstreit um Marktanteile und Ruhm vor allem zwischen jüngeren Künstlern ausgetragen wurde. Ein Beispiel für künstlerische Positionierungen zwischen Plagiat und ›Kommentierung‹ stellt der in der zeitgenössischen Literatur vielbeachtete Konflikt zwischen Caravaggio und dem jungen Reni dar, der sich an Renis Bild der *Kreuzigung des Heiligen Petrus* (1604) entzündete und dem der Vorwurf gemacht wurde, die *maniera* Caravaggios zu kopieren. Der Beitrag von Gabriele Wimböck (München) zeigte den Kontext dieses Konfliktes auf, an dem sich allgemeine Muster von künstlerischer Konkurrenz unter dem Druck des Innovationsgedankens ablesen lassen.

Die Tagung führte so nicht nur das Spektrum und die Relevanz der Neuheits-Diskussionen um 1600 vor Augen, sondern half auch, eine Reihe von weiterführenden Forschungsaufgaben zu präzisieren (wie sie das Teilprojekt B 2 des SFB nun verfolgt): Nicht nur die Konzepte und Begrifflichkeiten des ›Neuen‹ wären in literarischen Äußerungen und ›visuellen Statements‹ sowie in ihrer Reichweite bzw. geographischen Differenzierung weiter zu klären. Ausgehend von diesen Fragen ließen sich auch neue Erkenntnisse für lange umstrittene Beschreibungskategorien wie ›Realismus/Naturalismus‹ oder ›Reform/Revolution‹ erhoffen. Daran schließen unmittelbar Überlegungen an, welchen Platz das Konzept von ›Neuheit‹ in umfassenderen epistemologischen oder systemtheoretischen Modellen der Frühen Neuzeit einnimmt. Eine besondere Rolle spielt dabei, wie mehrfach deutlich wurde, das sozio-ökonomische Feld, das ›Vorreiter‹, Konkurrenten und Preisdruck hervorbringen kann, und in dessen Zusammenhang auch über das Problem von Mode bzw. Moden nachzudenken wäre, die seit dem 16. Jahrhundert zunehmend in ihrem diachronen Wandel wahrgenommen werden. Entsprechend ist noch genauer zu untersuchen, auf welchen Ebenen das Neue in den Künsten angesiedelt sein kann (z.B. neue Technik, neuer Stil, neuer Inhalt), welche verschiedenen Formen und Grade von Neuerung und vom Verhältnis zur Tradition zu beobachten sind, und ob es Versuche gibt, ›Neuheit‹ zu ›disziplinieren‹ durch Normierungen, autoritäre Setzungen, negative Bewertung und ähnliches. Zu hoffen wäre, dass die Frage nach *novità* letztlich auch den entscheidenden Anstoß gibt, die am längsten verwendeten und daher teils am wenigsten methodisch reflektierten kunsthistorischen Erklärungskategorien wie ›Vorbild‹, ›Übernahme‹ oder ›Kopie‹ historisch-kritisch und systematisch neu zu durchdenken, um die komplexen Entwicklungs-Dynamiken der Bildkünste wirklich fassen zu können.