

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

63. JAHRGANG AUGUST 2010 HEFT 8

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen: Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Bellori's ›Viten‹ und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit

Rom, *Bibliotheca Hertziana*, 15./16. Januar 2010

Mit den 1672 in Rom erschienenen *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* setzte Giovan Pietro Bellori neue Standards für die europäische Kunstliteratur: Er erhob den Anspruch, eine repräsentative Auswahl der international besten Künstler seiner Zeit getroffen zu haben, und verknüpfte diesen Kanon mit dem Entwurf einer umfassenden Kunsttheorie unter dem Vorzeichen der *idea*. Bellori bediente sich zudem einer innovativen Methode, um Kunstwerke systematisch zu beschreiben und nach objektiven Rubriken wie *invenzione* und *colorito* zu analysieren. In der Entwicklung der Kunstgeschichte zu einer wissenschaftlichen Disziplin nehmen die *Vite* also eine bedeutende Stellung ein. Trotz des Interesses, das die moderne Forschung

Bellori entgegenbringt (grundlegend der 2002 erschienene Tagungsband *Art history in the age of Bellori*), liegt die letzte, 1976 von Evelina Borea herausgegebene Vitenedition über drei Jahrzehnte zurück. 2005 ist eine englische, von Alice Sedgwick Wohl und Hellmut Wohl übertragene Fassung erschienen. Seit 2008 erarbeitet nun eine Forschergruppe unter der Leitung von Elisabeth Oy-Marra (Johannes-Gutenberg-Universität Mainz) eine zweisprachige Neuausgabe, die neben der Gegenüberstellung von Original und deutscher Übersetzung auch Illustrationen der wichtigsten beschriebenen Kunstwerke vorsieht. Den einzelnen Viten sollen zudem jeweils ein Kommentar sowie ein Essay zu Leben und Werk des besprochenen Künstlers

beigegeben werden. Darüber hinaus ist ein Glossar zu den von Bellori verwendeten Schlüsselbegriffen geplant.

Die literatur- und kunsthistorische, aber auch begriffs- und wissenschaftsgeschichtliche Auseinandersetzung mit den Texten Belloris wirft eine Reihe von Fragen auf, die für die Übertragung und Bewertung frühneuzeitlicher Kunstliteratur im allgemeinen von Interesse sind. Für das Projektteam gab dies den Anlaß, in Zusammenarbeit mit der Bibliotheca Hertziana einen Workshop zu veranstalten. Ziel war eine umfassende Kontextualisierung der *Vite*, die einen besonderen Akzent auf Fragen der Intertextualität, auf kunsttheoretische Schlüsselbegriffe und die damit verbundenen Ästhetikkonzepte legte. So waren Referenten aus Nachbardisziplinen wie Philosophie-, Literatur- und Musikgeschichte ebenso präsent wie Vertreter weiterer aktueller Editionsprojekte, darunter die seit 2004 erscheinende deutsche Vasari-Ausgabe und die Online-Version der *Teutschen Academie* von Joachim von Sandrart *sandrart.net*.

Bereits die erste Sektion zur »Begrifflichkeit kunsttheoretischen Schreibens« im frühneuzeitlichen Europa verknüpfte die Frage nach Vorläufern und Quellen der Terminologie Belloris mit praktischen Problemen der Begriffsübertragung. Diese stellen sich nicht nur heutigen Übersetzern, sie beeinflussen auch die historische Definitionsbildung. Das grundlegende Modell für die Verschmelzung von Vitenliteratur, Historiographie und Kunsttheorie waren die erstmals 1550 in Florenz erschienenen *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori* von Giorgio Vasari. Hana Gründler (Florenz) griff mit »Hand und Geist« zwei Schlüsselbegriffe dieser Schrift heraus und konnte zeigen, daß die Analyse der damit verbundenen vasarianischen Kunstanschauung auch für die Interpretation Belloris Konsequenzen hat. Vasari kennzeichnete das Verhältnis zwischen *mano* und *ingegno* als eine unauflösbare Wechselbeziehung, die den Zusammenhang zwischen dem zu realisieren-

den Kunstwerk und seinem intellektuellen Gehalt bestimmt. Der scheinbare Gegensatz zwischen *mano* und *ingegno* ist für Vasari im Begriff des *disegno* aufgehoben; die von Hand gefertigte Zeichnung wird zum konkreten Ausdruck der inneren Bilder im Geist des Künstlers. Angesichts dieses engen Konnexes von handwerklicher Praxis und theoretisch-ideeller Erkenntnis bei Vasari schlug Gründler vor, auch das *idea*-Konzept Belloris stärker auf die Rolle von *mano* und *studio* hin zu deuten – eine These, die Elizabeth Croppers Überlegungen zur Kunsttheorie der *Vite* und ihrem Bezug zur Lehrpraxis an der römischen Accademia di S. Luca folgt (vgl. Cropper, »L'idea di Bellori«, in: *L'idea del bello*, Kat. Ausst. Rom 2000, S. 81-86).

Das italienische Modell einer systematisierten Kunstterminologie blieb auch nördlich der Alpen nicht unbeachtet. In den Niederlanden fanden die Viten Vasaris durch ihre Rezeption in Karel van Manders *Schilder-Boeck* (Haarlem 1604) Verbreitung. Demgegenüber stellte Paul Taylor (London) allerdings die Originalität der holländischen Kunstliteratur heraus, die er wegen ihres dezidierten Praxisbezuges als »practical aesthetics« charakterisierte. Traktatautoren wie van Mander, Samuel van Hoogstraten (*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678) oder Gérard de Lairesse (*Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707), die selbst als Maler aktiv waren, bildeten ein von konkreten produktionsästhetischen Erwägungen geleitetes Fachvokabular aus: Begriffe wie *vlak*, ein für die Beschreibung einer »flachen« Licht- und Schattenmodellierung verwendeter Ausdruck, reflektieren das technische Interesse der niederländischen Kunsttheorie, die mehr auf optimale Betrachterwirkung als auf philosophische Traditionen setzte.

Ein programmatisches Beispiel für den Prozeß der Begriffsbildung im deutschen Sprachraum präsentierte Anna Schreurs (Florenz) mit Joachim von Sandrart und seiner *Teutschen Academie* (Nürnberg 1675-80). Als Mitglied der

»Fruchtbringenden Gesellschaft«, die sich die Förderung der deutschen Sprache zur Aufgabe gemacht hatte, maß Sandrart – obwohl mit der italienischen Kunsttheorie vertraut – der Prägung eigener Begriffe besondere Bedeutung bei. In der »Vorrede« zum dritten Buch seiner *Academie* formulierte er einen Kanon modellhafter Maler, »Italiäner« ebenso wie »Teutsche« und »Niederländer«, und wies den einzelnen Meistern je eine herausragende künstlerische Qualität zu. Am Konzept der »Zierlichkeit«, das Sandrart mit Francesco Albani ebenso assoziierte wie mit Matthias Grünewald und Anthonis van Dyck, demonstrierte Schreurs exemplarisch das Spannungsfeld zwischen topischem Künstlerlob und differenzierter Analyse stilistischer Charakteristika, das Sandrarts Unternehmung einer deutschen Begriffsfindung bestimmte.

Nach diesen einleitenden Überlegungen war die zweite Tagungssektion einem interdisziplinären Blick auf ästhetische Kategorien gewidmet. Der Romanist Jörn Steigerwald (Bochum) griff mit der *grazia* eine seit dem Cinquecento zentrale Vorstellung der Kulturtheorie heraus. Basierend auf dem philosophischen Denkmodell der *anthropologia christiana*, die das menschliche Wesen als ein positives Zusammenspiel von Natur und kultureller Überformung begreift, läßt sich der mehrdeutige Ausdruck *grazia* als eine dem Künstler verliehene »Gnade« fassen, die in der »Anmut« der von ihm geschaffenen Werke ihren sichtbaren Ausdruck findet.

Daß auch die Musiktheorie Anteil an der Begriffsbildung des 17. Jh.s nahm, zeigte Laurenz Lütteken (Zürich) anhand von »*Sprezzatura* und Affekt«. Ihre Bekanntheit verdankte die *sprezzatura* der höfischen Traktatliteratur des 16. Jh.s, in der sie zu einem Topos höfischer Verhaltensideale, zum Ausdruck der Eleganz und Gewandtheit wurde. Um 1600 fand der Terminus Eingang in die Musiktheorie und wurde dort mit der melodischen Affektdarstellung korreliert. Wie es zu diesem semantischen Wandel kam, läßt sich aufgrund einer beson-

deren historischen Konstellation in paradigmatischer Weise nachvollziehen: Mit dem Aufkommen einer neuen Gattung, des als »Monodie« bezeichneten virtuosen Sologesangs, war die Normpoetik des Cinquecento in Frage gestellt. Durch den Import eines topisch gewordenen, aber noch nicht musiktheoretisch definierten Werturteils ließ sich die eigentliche Normabweichung als ein Ausweis neuartiger Qualität legitimieren. Es ist bezeichnend, daß man diese terminologische Neuschöpfung in einem innovativen Typus der Musikschrift verhandelte: in den Vorreden zu Notendruckten, die von Komponisten wie Claudio Monteverdi oder Giulio Caccini (*Nuove Musiche*, Florenz 1601/1602) verfaßt wurden. Als künstlerische Selbsterklärungen bilden sie einen instruktiven Gegensatz zum historiographisch geprägten Genus der Vitenliteratur.

Zurück auf Bellori wandte sich der Blick mit dem Beitrag von Thomas Leinkauf (Münster), der das *idea*-Konzept und die damit verbundene normative Ästhetik auf zwei historische Denktraditionen zurückführte: Die von Bellori propagierte eklektische Methode der Kunstproduktion, die eine *imitatio* der besten Vorbilder in Natur und Kunst vorsieht, rekurriert auf einen Topos der antiken Rhetorik, wie er sich bei Cicero und Quintilian formuliert findet. Das philosophisch-theologische Verfahren der Ideenschau hingegen, in dem der Künstler mit seinem Intellekt das in der Natur nur unzureichend verwirklichte Idealschöne erschafft, spiegelt ein neoplatonisches Modell wider. Hier zeigt sich, daß Belloris *idea* als der ambitionierte Entwurf eines universalen Ästhetiksystems zu bewerten ist, geht sie doch weit über einen rein kunsttheoretischen Diskurs hinaus.

Nach den Beiträgen, die Belloris Terminologie überwiegend aus ideengeschichtlicher Perspektive diskutiert hatten, stand mit den Ausführungen von Estelle Lingo (Seattle) zum »Sculptural Criticism« ein philologischer Aspekt im Vordergrund. Die Forschung weist

der Skulptur üblicherweise eine untergeordnete Rolle im Kunstverständnis Belloris zu, behandeln doch nur zwei Viten seiner Sammlung, die Biographien Alessandro Algardis und François Duquesnoys, das Œuvre von Bildhauern. Hinzu kommt die Aussage Belloris selbst, der in seiner Vorbemerkung »Al Lettore« erklärte, die *scoltura* habe das Niveau der modernen Malerei noch nicht erreicht. Dem stellte Lingo das Zeugnis der beschreibenden Texte gegenüber: Sie konstatierte eine besondere Sensibilität für skulpturale Qualitäten und ein dezidiertes Interesse an Draperien, das sich auf Werke der Bildhauerkunst ebenso erstreckt wie auf gemalte Figuren. Diese Beschreibungsmethoden konnte sie auf ein von dem Duquesnoy-Schüler Orfeo Boselli verfaßtes Manuskript zurückführen, die *Osservazioni della scoltura antica*, die in den 1650er Jahren aus Vorlesungen an der Accademia di S. Luca hervorgegangen waren. Dieser Befund unterstreicht, wie sehr die *Vite* im römisch-akademischen Kunstdiskurs des späteren Seicento verankert sind, wirft aber zugleich die Frage nach der Innovationskraft Belloris auf.

Die spezifischen Leistungen des römischen Kunstschriftstellers wurden in den folgenden Referaten deutlich, die sein Werk nach dem Prinzip der »Intertextualität« untersuchten. Das Anliegen von Donatella Sparti (London) war es, den zeitgenössischen Wissensstand zu rekonstruieren. Anhand von Quellen wie Giovanni Bagliones *Vite de' pittori, scultori et architetti* (Rom 1642) oder Luigi Scaramuccias *Finezze de pennelli italiani* (Pavia 1674) zeigte sie die Ambivalenz der Rezeption durch Bellori auf: Pragmatisch bedingt war die Übernahme konkreter Informationen zu Kunstwerken, die dem römischen Autor nicht aus eigener Anschauung bekannt oder nur über Druckgraphik zugänglich waren. Die scheinbare Wiederholung konventioneller Geschmacksurteile hingegen, wie sie beispielsweise in der Bevorzugung Annibale Carraccis gegenüber Caravaggio zum Ausdruck kommt,

wird von Bellori in den Entwurf einer neuartigen und stringenten Kunsttheorie integriert, die auf einer systematisierten Fachterminologie aufbaut.

Julian Kliemann (Rom) untersuchte die Frage nach der Originalität der *Vite* anhand eines prägnanten Fallbeispiels: der *Descrittione della Venere dormiente*, die Giovanni Battista Agucchi 1602 zu einem Gemälde von Annibale Carracci verfaßt hatte (heute Chantilly, Musée Condé). Auf diese Beschreibung griff Bellori in seiner Carracci-Vita zurück – obwohl ihm offensichtlich auch das Bild bekannt war, sei es im Original oder vermittelt über eine Zeichnung. Bei aller Orientierung an Agucchi ging Bellori wesentlich pointierter vor; bezeichnenderweise betreffen seine Textraffungen gerade die Passagen, in denen die *affetti* der Figuren und die *espressioni dei volti* geschildert werden. Dies überrascht zunächst, da man Bellori üblicherweise eine Konzentration auf die Affektdarstellung zuschreibt. Gerade hier aber zeigt sich der innovative wissenschaftliche Ansatz des Historiographen, der nach eigener Aussage (»Al lettore«) nur die »*passioni*« wiedergeben wollte, die in den »*originali*« tatsächlich wahrzunehmen seien. Belloris Augenmerk auf die Affektwiedergabe wurde erneut von Ulrike Tarnow (Berlin) am Beispiel der Vita Federico Baroccis thematisiert. Tarnow unterteilte das Vokabular der *Vite* in zwei Kategorien: Begriffe wie *azione* und *affetti* zielen der rhetorisch geprägten *ekphrasis*-Tradition gemäß auf einen narrativen Effekt. Daneben existiert eine technisch orientierte Terminologie, die den »process of image-making« in den Vordergrund stellt. Bezeichnenderweise ist es dieses Interesse an »*artificio [...] delle figure*« und »*distribuzione de' colori*«, an Figurenzeichnung und Farbverteilung, das in den Augen der Zeitgenossen Belloris »*modo nuovo*« der Beschreibung auszeichnete (so der *Giornale dei Letterati* von 1673, dazu Martina Hansmann, »Con modo nuovo li descrive«, in: *Art history in the age of Bellori*, Cambridge 2002, S. 224-238).

Das Thema des Fachvokabulars wurde von Sonia Maffei (Bergamo) um den Aspekt des »lessico del classico« erweitert. Sie machte auf Belloris antiquarische Interessen aufmerksam, die sich in zahlreichen Publikationen äußerten wie den mit Stichen von François Perrier illustrierten *Icones et segmenta illustrium* (Rom 1638) oder den *Admiranda Romanarum antiquitatum* (Rom 1693). Wie unmittelbar die Auseinandersetzung mit den Modi der Beschreibung zeitgenössischer Werke rückwirkend die Wahrnehmung antiker Kunst beeinflusste, zeigte Maffei durch den Vergleich des 1657 erschienenen *Argomento della Galeria Farnese* mit der 1680 erschienenen Schrift *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii*: Beide Texte zeichnen sich durch ein Bewußtsein für die zugrundeliegende »invenzione universale« aus, die sich in einer Beschreibung von der Gesamtanlage über ihre dekorativen Elemente bis zu den Details der Einzeldarstellungen äußert.

Belloris Verhältnis zu einem zeitgenössischen Autor beleuchtete Giovanna Perini (Urbino), die Cesare Malvasias *Felsina Pittrice* (Bologna 1678) als Vergleich heranzog. Gegenüber der traditionellen, mit dem Schlagwort des *campanilismo* zu belegenden Vitenliteratur erweisen sich die Bellori-Viten erneut als ein Novum, zielen sie doch auf den Entwurf einer universalen, überregional gültigen Kunstgeschichtsschreibung. Die Lösung der *idea belloriana* aus topographischen Abhängigkeiten spiegelt sich im puristischen Sprachstil Belloris, der von einem italienischen Standardlexikon bestimmt wird und Dialektausdrücke ebenso meidet wie rhetorische Tropen. Als eine wichtige Referenz für die Vitenliteratur des späten 17. Jh.s wurde mit dem Beitrag von Cecilia Mazzetti di Pietralata (Rom) ein weiteres Mal die *Teutsche Academie* ins Spiel gebracht. Mazzetti di Pietralata kontrastierte den Farbbegriff Sandrarts mit dem *colorito* Belloris und zog dafür exemplarisch die Bewertung heran, die Peter Paul Rubens und Nicolas Poussin – die topischen Antipoden in der Diskussion um *colore* und *disegno* – in den

beiden Vitensammlungen erfuhren. Sandrarts Parteinahme für den flämischen Meister erschien dabei weniger als ein ästhetisch denn kunstsoziologisch motiviertes Urteil: Der Malerfürst Rubens, der in der *Academie* für seinen »höflichen Wandel« gepriesen wird, sollte den jungen Künstlern als ein soziales Modell vor Augen gestellt werden. Aus dem kunsttheoretischen System Belloris hingegen ergibt sich die Bevorzugung von Poussin als dem Repräsentanten des »*buon disegno*«. Pointiert findet sich die Abwertung des Kolorits in der von Bellori zitierten »*Osservazione*« Poussins, die Farben seien nur *lusinghe*, »Schmeicheleien«, die auf eine Verführung der Augen abzielten.

Die soziologisch interessierte Frage nach den Künstlerbildern, die in der Vitenliteratur transportiert werden, klang auch bei Olivier Bonfait (Aix-en-Provence) an. Er ging der Vorstellung vom Künstlergenie nach, wie sie sich bei Bellori in der Rede von *ingegno* und *genio* äußert. Während der erstgenannte, häufig verwendete Begriff die intellektuellen Anlagen des Künstlers und seine Fähigkeit zur *invenzione* bezeichnet, verweist *genio* auf ein herausragendes, andere übertreffendes Talent – etwa, wenn Bellori Domenichino einen »*sublime genio nell'arte*« zuschreibt. Noch stärker auf moderne Geniekonzepte zugespitzt erscheint dies in den *Entretiens sur les vies [...]* *des plus excellents peintres* des André Félibien (Paris 1666-88). Wird *génie* hier anfangs noch im Sinn einer natürlichen Begabung verwendet, läßt sich in der spät entstandenen Poussin-Vita die Wendung zu einer modern anmutenden Genie-Vorstellung beobachten: Félibien schrieb dem von ihm hochgelobten französischen Maler eine außerordentliche, Verwunderung hervorrufende Imagination zu, die ihm nicht, wie etwa bei Raffael, vom Himmel geschenkt worden sei, sondern die sich nur aus der »*force de son génie*« erklären lasse. Ebenfalls mit Félibien befaßte sich Oskar Bätschmann. Er führte die weitere Entwicklung vor Augen, die das von Bellori angestoßene Projekt einer systematischen Ästhe-

tikterminologie nahm, und stellte zwei als Kunstlexika konzipierte Publikationen in den Mittelpunkt: den von André Félibien verfaßten Traktat *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture [...]. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts* (Paris 1676) und den *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno [...]* von Filippo Baldinucci (Florenz 1681). Hervorzuheben ist die Bedeutung von Félibiens Unternehmen, erstmals eine mit Illustrationen versehene Abhandlung der Künste herauszugeben und diese nicht nur um ein Glossar zu erweitern, sondern zudem mit einem Referenzsystem zwischen Lemma und Textabbildung auszustatten. Sowohl Félibiens *Principes* als auch Baldinuccis *Vocabolario* zeichnen sich durch ihren empirischen Ansatz aus: Baldinucci betonte, sein Werk diene »alla pratica anziché alla speculativa«, und setzte sich damit von Belloris Zielsetzung einer normativen Ästhetik ab. Dennoch behielten Belloris *idea* und die damit verbundene klassizistische Stilauffassung bis weit ins 18. Jh. hinein ihre Gültigkeit. Diese Nachwirkung konnte im Rahmen der Tagung, die sich auf Quellen und Paralleltexte konzentrierte, nicht verfolgt werden. Jedoch sei an dieser Stelle auf eine Vitenammlung hingewiesen, die von Belloris normativer Ästhetik geprägt ist und zugleich folgenreich war für die 1792 durch Luigi Lanzi festgeschriebene Klassifizierung der italienischen Malerschulen: die 1745 in Neapel erschienenen *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* des Bernardo De Dominici. Der neapolitanische Kunstschriftsteller bediente sich des durch Bellori kodifizierten Kanons der »*pittori moderni*«, um diese als entscheidende Vorbilder für die Maler seiner Heimatstadt zu propagieren und der zeitgenössischen Kunstszene damit den Ruf der Aktualität und Internationalität zu sichern.

Mit De Dominici sei nur ein Fall der direkten, im italienischen Sprachraum verbleibenden Bellori-Rezeption angedeutet. Wie viel weiter Kunsttheorie und Begriffssystematik der *Vite* reichten, ist nur unzureichend untersucht: von der Wechselwirkung mit der Theoriebildung an der französischen Académie (vgl. Olivier Bonfait, »Méthodes et enjeux de la description en France et en Italie au XVII^e siècle«, in: *La description de l'œuvre d'art*, Paris 2004, S. 21-44), über den Einfluß auf Johann Joachim Winckelmanns Konzept der »Nachahmung« bis hin zur Nachwirkung in der Methodik der modernen, an der ‚Rekonstruktion historischer Sehhorizonte‘ interessierten Kunstwissenschaft. Als umso wichtiger muß das Mainzer »Bellori-Projekt« gelten: Die kritische Edition von Originaltext und deutscher Übersetzung wird die Zugänglichkeit der *Vite* für ein breites Publikum verbessern und läßt auf neue, vergleichend ausgerichtete Impulse hoffen. Das mit der geplanten Ausgabe verbundene Glossar bietet gerade vor dem Hintergrund der Tagungsergebnisse eine doppelte Chance: Zentrale Termini, die die Kunstgeschichtsschreibung bis heute bestimmen, können – ausgehend von der konkreten Aussageintention Belloris – im historischen Kontext der frühneuzeitlichen Theoriebildung verortet werden. Angesichts der neu erarbeiteten Übersetzung erscheint es zudem sinnvoll, auf das Phänomen des lexikalischen wie semantischen Transfers einzugehen: Mehrere Tagungsbeiträge haben gezeigt, wie sehr die Idiomatik der Einzelsprachen, vom Italienischen bis zum Niederländischen, die Definition von Schlüsselbegriffen bestimmte. Inwieweit dies auch die Ausprägung national differenzierter Ästhetikkonzepte beförderte, ist ein noch wenig erforschter Aspekt, den die neue Bellori-Ausgabe erhellen könnte.

Annette Hojer