

Ars und Opus : Kunstbegriff und Werkbegriff : Grundkategorien in der italienischen Kunst der frühen Neuzeit

Autor(en): **Gampp, Axel Christoph**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université
de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870385>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ARS UND OPUS. KUNSTBEGRIFF UND WERKBEGRIFF : GRUNKATEGORIEN IN DER ITALIENISCHEN KUNST DER FRÜHEN NEUZEIT

Der vorliegende Aufsatz möchte den Nachweis erbringen, dass die Dichotomie zwischen Kunst (ars) und Werk (opus) ein Grundbestandteil sowohl des bildtheoretischen Denkens wie auch der künstlerischen Praxis in der italienischen Kunst der frühen Neuzeit war. Dabei verbindet sich mit dem einen wie dem anderen Begriff eine relativ klar umreissbare ästhetische Vorstellung, die eine Konstanz über mehrere Jahrhunderte aufweist. Kern davon ist, dass mit einer Betonung auf «ars» das Kunstwerk autoreferentielle Züge erhält, mithin auf sich selbst und die Bedingungen seiner Entstehung verweist, während es sich bei einer Gewichtung von «opus» integrativ verhält, d.h. Bestandteil eines grösseren Rahmens wird und darin zumindest teilweise aufgeht. Der hier exemplarische vorgeführte Fall ist jener der künstlerischen Ausstattung von S. Lorenzo el Escorial.

Der Escorial und das Scheitern der Kunst

1582 widerfuhr El Greco ein peinliches Missgeschick. Sein Philipp II. abgeliefertes Werk *Das Martyrium des Heiligen Mauritius* (Abb. 1) gefiel seiner Majestät nicht und wurde deswegen nicht im vorgesehenen Altar plaziert, sondern wanderte in die königliche Gemäldegalerie. Der Auftrag wurde erneut vergeben und zwar an den florentinischen Manieristen Romulo Cincinnato (Abb. 2), der sich offenkundig besser aus der Affäre zog, zumal seine Fassung noch heute am Mauritiusaltar des Escorial zu finden ist.

Obwohl sich dieser Vorfall in Spanien ereignete, ist er für das hier gestellte Thema insofern relevant, als im Escorial hauptsächlich italienische Künstler arbeiteten und man in ihm eine Art

Mikrokosmos des künstlerischen Klimas erkennen kann. Auffällig ist dabei, dass der wenig fulminante Start des eben aus Italien eingetroffenen Greco nicht das einzige bekannte derartige Malheur geblieben ist. Im Zusammenhang der künstlerischen Ausstattung der königlichen Residenz wiederholten sich ähnliche Vorfälle. Gleiches Pech verfolgte so erlauchte Namen wie Tizian, Tintoretto, Veronese, Luca Cambiaso und Federico Zuccaro, um nur einige zu nennen. Die Gründe, warum gewisse Werke nicht am dafür vorgesehenen Ort plaziert wurden, sind nicht immer bekannt und auch nicht immer explizit in Worte gekleidet, aber dank der Aufzeichnungen des Beichtvaters Philipp. II., José de Sigüenza, findet sich doch der eine oder andere Hinweis. Im Falle von Zuccaros *Anbetung der Hirten*, zunächst im Hochaltar eingelassen, weiss man durch Sigüenza, dass der königliche Geschmack über die vielen Eier im Vordergrund stolperte. Es erschien dem König als wenig wahrscheinlich, dass ein Hirte, der um Mitternacht von seiner Herde komme, noch Zeit finde, so viele Eier zu sammeln, wenn er nicht Hühner halte¹. Offenkundig ist damit das Problem der angemessenen Darstellung, also des *decorum*, angesprochen, das in diesem Einzelfall nicht hinreichend berücksichtigt worden war. Die *Anbetung der Hirten* war denn auch unter jenen drei Bildern des Hochaltars, die Pelegrino Tibaldi später durch thematisch gleiche Fassungen ersetzte. Betrachtet man den Altar genauer, so hatte dieser wie spätere Eingriffe in die zunächst von Zuccaro gemalte Serie von acht Gemälden zum Ziel, die Einheit des Altares als Ganzes zu steigern. Durch die Neufassung der *Anbetung der Hirten* durch Tibaldi rechts vom Tabernakel ergibt sich nämlich nun eine symmetrische Anordnung zur *Anbetung der Könige* links davon, wobei sich die Anbetenden jeweils in Richtung des Tabernakels wenden und damit die Verehrung des Corpus Christi mitimplizieren. Die Blickrichtung auf den Tabernakel zeichnet denn auch alle anderen Gemälde und Skulpturen aus. Wo sie fehlte, musste sie korrigiert werden. So war es etwa Aufgabe eines spanischen Pendants zu dem Hosenmaler Daniele da Volterra, einer Art «Lüftmaler» namens Juan Gómez, dessen Rolle sich darin erschöpfte, missliebige Gemälde zu überarbeiten, auf der Tafel mit der Darstellung von

1. Rosemarie MULCAHY, *La Decoración de la Real Basilica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, (abgekürzt zitiert: Mulcahy 1992, 2) S. 79.

Pfingsten den Ausdruck Mariens so zu verändern², dass sie heute ihren Blick nicht mehr himmelwärts, sondern — wie etwa bei der Himmelfahrt — erdwärts richtet und damit auch gegen das Tabernakel orientiert.

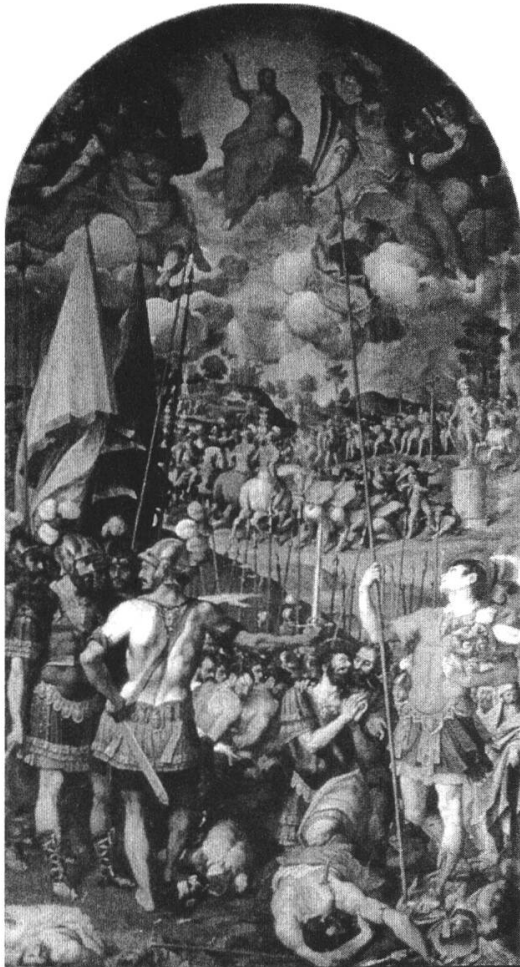


Abb. 1: El Greco, *Das Martyrium des Heiligen Mauritius*

Abb. 2: Romulo Cincinnato, *Das Martyrium des Heiligen Mauritius*

Angesichts solcher Anstrengungen wird deutlich, dass das Bemühen um die grösstmögliche Vereinheitlichung die gesamte Planung des Hochaltares auszeichnete, der unbedingt von einer Hand ausgeführt werden sollte — weswegen auch die verschiedenen « Einzelstücke » dafür von Tizian, Tintoretto und Veronese

2. R. Mulcahy, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge, 1992 (abgekürzt zitiert Mulcahy 1992, 1) S. 153.

hier schliesslich nicht eingesetzt wurden. Man hatte zunächst dafür Juan Fernández de Navarrete, genannten 'Mudo', vorgesehen, mit dem bereits ein Vertrag geschlossen worden war, worin er zur eigenhändigen Ausführung verpflichtet wurde unter Beibehaltung eines einheitlichen Figurenmassstabes und unter Einschränkung der Farbgebung, bevor nach dessen Tod Zuccaro einen ersten Satz der Bilder ausführte³.

Scheinen im Hochaltar also Kriterien wie Angemessenheit und Einheit entscheidend zu sein, so sind beide Kriterien auch für das Scheitern von El Greco verantwortlich gemacht worden. Das Urteil über sein Gemälde *Das Martyrium des Hl. Mauritius* ist freilich besonders gut durch Sigüenza dokumentiert. Der Beichtvater des Königs schrieb darüber, das Bild gefalle seiner Majestät nicht, wie es überhaupt nur wenigen gefalle, obwohl manche meinten, es sei viel Kunst darin und sein Schöpfer verstehe viel davon («que es de mucho arte y que su autor sabe mucho») und man ausgezeichnete Werke von seiner Hand zu sehen bekomme. In Kunstfragen — so fährt Sigüenza fort — gebe es viele Meinungen und Geschmäcker. Ihm erscheine aber, dass der Unterschied zwischen jenen Dingen, die mit Vernunft (*razón*) und Kunst (*arte*) ausgeführt würden und jenen, die ohne die beiden zustande kämen, folgender sei: die ersten gefielen jedermann, die zweiten nur wenigen, weil dort die Kunst nicht mit Vernunft und Natur übereinstimme, wie es doch in allen Seelen verankert sei und allen gefalle. Die schlechten würden nur mit oberflächlicher Erscheinung den Sinn der Ignoranten täuschen und auch nur wenigen und eben jenen gefallen. Und im übrigen gelte es, — wie schon der Maler Mudo auf seine Weise formuliert habe —, die Heiligen so zu malen, dass sie sich dem Wunsch, vor ihnen zu beten, nicht entgegenstellten, sondern die Frömmigkeit förderten, denn dies sei der vornehmste Zweck und das Ziel der Kunst («el principal efecto y fin de su pintura»)⁴.

Der gegenreformatorische Klang der Äusserung ist schwerlich zu überhören, und seit langem ist sich die Forschung weitgehend

3. Der Vertrag mit *Mudo* widergegeben in Julián ZARCO CUERVAS, *Pintores Españoles en San Lorenzo El Real de El Escorial*, Madrid 1931, S. 39 ff. S. 40 heisst es: «Y las figuras que fueren en pie tendrán de alto seis pies y un cuarto al justo; y quando una figura de un santo se duplicare pintándola más veces, siempre se le hará el rostro de una manera, y asimismo las ropas sean de una misma color [...]»

4. Mulcahy 1992, 2, S. 69.

einig darüber, dass hier Ansprüche an den Inhalt (von Seiten des Auftraggebers) mit solchen an die Form (von Seiten des Künstlers) unvermittelt aufeinandergeprallt sind. Die Mehrheit der Autoren erkennt ein Auseinanderklaffen zwischen ikonographisch vorgegebenem Thema und künstlerischer Behandlung⁵. Ein Verstoss gegen das *decorum*, gegen die angemessene Behandlung des Themas, erscheint erneut als wahrscheinlich. Im Sinne der Aussage Sigüenzas hat Cincinnato in seiner Neufassung (Abb. 2) tatsächlich die religiöse Komponente gesteigert, indem er den Akt des Martyriums in den Vordergrund rückte und damit die inhaltliche Bedeutung des Bildes wie auch den Appell an die *Compassio* des Betrachters stärkte.

Das zweite entscheidende Kriterium beim Hochaltar, die Einheitlichkeit, mag darüberhinaus auch eine Rolle gespielt haben, zumal schon de Salas 1963 vermutete, El Grecos habe sich in Farbe und Auffassung nicht in den Gesamtton der Basilika eingefügt, und sein Werk kontrastiere mit dem deutlich ruhigeren Eindruck der übrigen Altarbilder⁶. In der Tat ist das El Greco-Bild praktisch das einzige, das überhaupt als Historienbild zu bezeichnen ist, während sich die anderen einer eigens zu erfindenden Gattung, dem Heiligenportrait, annähern, und die *historia* aus dem Bild verbannen.

Es scheint also, als sei das Schicksal von El Grecos Werk ebenfalls durch zumindest zwei Kriterien, nämlich die angemessene Behandlung des Themas und das Streben nach einem einheitlichen Gesamteindruck, besiegelt worden. Betrachtet man das Bild genauer (Abb. 1), so ruft der betont flüchtige Pinselstrich eine weitere Assoziation hervor. Als nämlich Luca Cambiasos *Heiliger Michael* in Ungnade fiel, monierte Sigüenza ausdrücklich, das Bild sehe aus, als sei es in einem Tag gemalt worden und erscheine als wenig mehr denn eine Skizze (« parecer poco mas que bosquerjadas »)⁷.

5. So etwa J. ZARCO CUERVAS, *Pintores Españoles en San Lorenzo El Real de El Escorial*, Madrid, 1931, S. xxiii ff.; M. B. COSSIO, *El Greco*, Oxford, 1955, S. 200 f; David DAVIES, *El Greco*, London, 1967; José GUIDOL, *El Greco*, New York, 1973, S. 97; Mulcahy 1992, I, S. 56.

6. Xavier DE SALAS, « Pintura española y flamenca en las colecciones escurialenses », *El Escorial 1563-1963*, Madrid, 1963, II, S. 419-46, hier S. 424.

7. Mulcahy 1992, 2, S. 60. Siehe zu den Gemälden von Cambiaso für den Escorial auch R. Mulcahy, « Philip II. As A Patron of Religious Art », *El Greco of Crete*, Heraklion, 1995, S. 315-323.

Vergegenwärtigt man sich diesen ganzen Forderungskatalog, der über Fragen der Bilderzählung und der Einheit des Kirchenraumes bis hin zu Aspekten des Malaktes reicht, so erscheint der Verweis auf gegenreformatorische Bildforderungen, die allein auf inhaltliche Verständlichkeit zielen, als zu kurz gegriffen. Er liesse nämlich den Eindruck entstehen, als entspräche diesen Forderungen keine spezielle oder allenfalls eine höchst akzidentielle ästhetische Formulierung, wie es übrigens auch jüngst wieder Rosmarie Mulcahy ausgedrückt hat⁸, die meinte, Philipp II. sei in Fragen des Stils tolerant gewesen, wenn nur die Ikonographie richtig behandelt worden sei. Demgegenüber erwächst freilich aus den Beispielen des Escorial die Vermutung, als seien sämtliche Bilder des Kirchenraumes sehr wohl gewissen ästhetischen Normen unterworfen worden, bei denen die Dichotomie Inhalt versus Form zwar eine Rolle spielt, aber nicht das entscheidende oberste Prinzip darstellt. Wenn ein solch übergeordnetes Prinzip zu entdecken ist, dann drängt sich vorab die Frage auf, warum es so viele Maler ignoriert haben, so dass es immer wieder zu den skizzierten Missverständnissen kam. Zwei Antworten liegen auf der Hand: entweder es war ihnen nicht bekannt, oder es war ihnen nicht genehm. Die erste Antwort schliesst sich von alleine aus, weil ganz offensichtlich den Anforderungen durch einige Maler genügt werden konnte. Bleibt die zweite Lösung: das fragliche ästhetische Prinzip war nicht eben attraktiv. Und — wie man anmerken möchte — verschiedene Künstler bis hin zu El Greco und Tizian glaubten, den in Kunstangelegenheiten als hochkultiviert geltenden König durch ihre Werke davon abbringen zu können. Ihre Strategie scheint im Urteil Sigüenzas in einer Wendung ihr sprachliches Äquivalent zu finden: «es de mucho arte». Diese Wendung ist deswegen von zentraler Bedeutung, weil Sigüenza an anderer Stelle nochmals genau auf diesen Punkt zu sprechen kommt. Hinsichtlich nackter Personen, jener in der italienischen Kunst so geliebten und bewunderten *ignudi*, schreibt er: «Bei Figuren von niederem Stand, die im Historienbild nur auftreten, um zu bedienen oder für niedrige Verrichtungen, sind Nackte zulässig und in ihnen darf man seine Kunst zeigen; nicht aber zulässig sind sie bei den massvollen und ehrwürdigen Hauptpersonen⁹.» Wie aber zeigt man seine

8. Mulcahy 1992, 1, S. 56.

9. Mulcahy 1992, 2, S. 79.

Kunst und wie — so muss erst recht die Frage lauten — unterlässt man es, sie zu zeigen? Und: welche Implikationen ergeben sich aus der einen wie aus der anderen Haltung?

«Ars» als ästhetisches Prinzip

Was im Folgenden dazu angemerkt werden kann, wird aufgrund des zur Verfügung stehenden Raumes nur programmatischen Charakter haben. Auffällig ist zunächst, dass die Wendung des *mostrar* oder *dimostrar l'arte* in italienischen Kunsttraktaten des 16. Jahrhunderts häufig vorkommt, wobei ihre Tradition mindestens bis in die ersten Jahre des Jahrhunderts zurückweist. Schon Paolo Giovio schreibt über Raphael, bisweilen habe dieser die Kraft der Kunst über die Natur zeigen wollen («[...] vim artis super naturam abitiosius ostendere conaretur [...]»¹⁰). Es war jedoch vor allem Michelangelo, dem stets das — je nach Urteil positiv oder negativ bewertete — *dimostrar l'arte* anhaftete oder — um es mit Ludovico Dolce 1557 noch zu präzisieren — sogar das *dimostrar ogni difficoltà dell'arte*. In praktisch völliger Uebereinstimmung mit Sigüenza nennt Dolce auch wesentliche Merkmale dieses Unterfangens: «... quanto al nudo, Michelangelo è stupendo e veramente miracoloso e sopra umano [...] ma in una maniera sola, ch'è in fare un corpo nudo muscoloso e ricercato, con iscorti e movimenti fieri, che dimostrano minutamente ogni difficoltà dell'arte»¹¹. » In der Tat zeigt sich *arte* nicht nur hier, sondern generell praktisch immer im Zusammenhang mit der Ueberwindung von *difficoltà* — auch bei Raffael übrigens, dessen besonderer Vorteil es nach Dolce war, jene *difficoltà* durch *facilità* zu kaschieren. Wegen des Aufstieges der Bildenden Künste unter die *Artes liberales*, einem der Leitmotive der italie-

10. Paolo GIOVIO, *Raphaelis Urbinatis Vita*, in Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Turin, 1977 (ca. 1523-27), 1, S. 15. Zu deutsch etwa: «er sei zu erpicht darauf gewesen, die Kraft der Kunst über die Natur zu zeigen».

11. Lodovico DOLCE, *Dialogo della Pittura, intitolato L'Aretino*, in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, 1, Bari, 1960 (Erstausgabe 1557), S. 193. Zu deutsch: «[...] was den nackten Körper betrifft, ist Michelangelo verblüffend und wahrlich wunderbar und übermenschlich, [...] aber nur auf eine Weise, nämlich, einen nackten Körper muskulös und scharf umzeichnet zu machen, mit Verkürzungen und lebhaften Bewegungen, die bis ins Kleinste jegliche Schwierigkeit in der Kunst zur Schau stellen.»

nischen Kunsttheorie während des gesamten 16. Jahrhunderts, ist die *difficoltà* vor allem ein intellektuelles Problem. Ein Grundcharakter des — hier nur in unzulässiger Verkürzung wiedergegebenen — Argumentes einer Nobilitierung der Bildenden Künste ist bekanntlich stets der Nachweis einer Verwandtschaft mit einer der traditionellen sieben Freien Künste Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik. Ob dieser Nobilitierungsversuch in den Paragone, also den Wettstreit der Künste untereinander, einmündete oder ob er Bestandteil einer Theoriebildung wurde: immer ging es darum, die handwerkliche Seite am Produktionsakt zu schwächen zugunsten einer Aufwertung der konzeptionellen Komponente. Das Resultat all dieser Bemühungen ist nichts anderes als ein bildimmanentes Denken, d.h. ein Reflektieren über Wesen und Erscheinung des Bildes (oder der Skulptur), weitgehend losgelöst von seiner potentiellen, konkreten Funktion und seinen Einsatzmöglichkeiten. Das *dimostrar l'arte* ist grundsätzlich weit besser zu bewerkstelligen in einem Bild, dem noch keine eindeutige Aufgabe zugewiesen ist, als in jenem, dessen Rahmen und Kontext bekannt sind. Es ist grundsätzlich auch — naheliegenderweise — besser im profanen als im sakralen Bild zu verwirklichen, wo derartige Versuche stets sofort zu Konflikten führten. Diese Betonung der konzeptionellen Seite von Kunst zieht — wie längst bekannt ist — eine ganze Reihe von ästhetischen Massnahmen auf der Produzentenseite nach sich, die schon im vormimetischen und vornarrativen Bereich ansetzen. Der seit Alberti¹² immer wieder geforderte schnelle Pinselstrich als Ausdruck einer im Intellekt längst bis ins Detail vorgeformten Bildidee, die sich mit *prontezza* oder *prestezza* verwirklichen lässt, hat seinen Niederschlag in unzähligen italienischen Gemälden gefunden. Wenn Sigüenza bei Cambiaso bemängelt, das Gemälde sähe aus, wie in einem Tag gemalt und gleiche einer Skizze, dann liegt wohl der eben geschilderte Sachverhalt seiner Kritik zugrunde¹³.

12. Leone Battista ALBERTI, *Della Pictura libri tre*, in *Leone Battista Alberti's kleine kunsttheoretische Schriften*, hg. und übers. von Hubert Janitschek, Wien, 1877, S. 155 f.

13. Cambiaso war übrigens — in positiver Weise — auch von anderer Seite jene *prontezza* bescheinigt worden, nämlich von Giovan Battista ARMENINI, *De veri precetti della pittura*, hg. von Marina Gorreri, Turin, 1988 (Erstausgabe Ravenna 1586), S. 134. Dort heisst es, Cambiaso « fa le

Sigüenza hatte auch korrekt das wichtigste Feld des *dimostrar l'arte* im Bereich der Mimesis benannt: es ist zweifelsohne der menschliche Körper und darunter besonders der *ignudo*. Mit ihm waren bekanntlich alle jene Bemühungen verbunden, entweder durch schwierige Körperhaltungen und/ oder durch Verkürzungen der Zweidimensionalität des Bildgrundes entgegenzuwirken. Auf El Grecos «Martyrium des Hl. Mauritius» hängt der Himmel voll derartiger Verkürzungen (Abb. 1), die bezeichnenderweise Cincinnato in seiner geläuterten Fassung alle weggelassen hat (Abb. 2). Es wäre dies die Stelle, die komplexe Problematik des *disegno* als besonderer Ausdruck intellektueller Vorstellungskraft anzuschliessen, was aber hier aus Platzgründen unterbleiben muss.

In einem analytischen Vorgehen folgt auf die genannte mimetische Ebene, die sich mit Schwierigkeiten der reinen Abbildung beschäftigt noch bevor die Figuren in einen narrativen Zusammenhang eingebunden sind, eben jene des narrativen Kontextes, mithin die *historia*. Man muss sich dabei vergegenwärtigen, dass man sich mit der *historia* als Erzählung zwar noch im Bereich der *difficoltà* bewegt, nämlich über den Paragone mit der Dichtkunst, dessen Resultat in den Augen der Malerei bekanntlich war, dass sie ebenso gut einen Handlungsablauf mit Kausalzusammenhang schildern könne wie die Poesie, sich also in ihrer Darstellung nicht auf einen einzigen Zeitpunkt im Bild beschränken müsse. Freilich gerät diese Argumentation in gewisser Weise in einen Konflikt mit einem bildimmanenten Denken, das vornehmlich an rein malerisch-mimetischen Problemen interessiert ist, weil ja durch die *historia* dem Bild generell eine narrative Funktion zugeordnet wird. Dieser Konflikt wurde bisweilen gelöst, indem man die Zeitspanne der dargestellten Handlung doch wieder einschränkte und auf die Schilderung von Kausalzusammenhängen verzichtete, um den kurzen Augenblick dann so detailreich wie möglich zu erfassen. Raffaele Borghini hatte den Sachverhalt fast zeitlich parallel zur Entstehung des El Greco-Bildes in seinem Dialog *Il Riposo* in Worte gekleidet: ein Gesprächsteilnehmer, genannt il Sirigatto, bemerkt: «I pittori

opere sue con incredibile prestezza; [...] e sono le sue figure condotte con mirabil forza, oltre che vi è quella facilità, quella grazia e quella fierezza, che vien di raro con molta arte e fatica scoperta da gl'intendenti ne i loro maggior concetti.»

cercano quanto possono di mostrare l'eccellenza dell'arte e perciò dipingono volentieri più azzioni per aver occasione di far più attitudini, e perché la pittura più copiosa apparisca», worauf sein Gegenüber, genannt Il Vecchietto, entgegnet: «Quanto i pittori vogliono dimostrare l'eccellenza dell'arte, pigliano favole o istorie che facciano al lor proposito, senza alterarle, e non ne trovando, fingano alcuna volta da sè stessi [...]»¹⁴.» Als Beispiel genannt wird Michelangelos Cascina-Karton, der augenscheinlich tatsächlich den Handlungszeitraum klein hält, darin aber die grösstmögliche Vielfalt an Bewegungen und Affekten zur Darstellung bringt. Im Prinzip ins gleiche Horn stösst Sigüenza, wenn er an Luca Cambiaso Altarblatt mit dem Hl. Michael für den Escorial bemängelt, man sehe in diesem Bild neben Michael kaum einen anderen guten Engel, denn die übrigen seien freche Teufel (*demonios fieros*), nackt (*desnudos*), in fremdartigen Haltungen (*en posturas extrañas*) und für einen Altar hässlich und wenig fromm¹⁵.

Vergegenwärtigt man sich diese hier nur in groben Zügen umrissenen Charakteristika, die offenkundig das *dimostrar l'arte* und damit auch den Kunstbegriff *arte* selbst konstituieren, so finden sie sich auf allen Ebenen der Bildproduktion, vom Malakt über das Motiv bis hin zur Komposition. Allen ist dabei eines gemeinsam: weil es sich dabei letztlich um einen performativen Akt handelt, eben um das *dimostrare*, verweisen die genannten Bilder auf jeder Ebene auf den Produktionsprozess zurück. Dies geschieht offenkundig — um den Grund nochmals zu wiederholen —, damit die mit dem Schöpfungsakt verbundene intellektuelle Leistung, die für die Nobilitierung der Kunst grundlegend ist, hervorgehoben werden kann. Es dürfte nicht übertrieben sein, diesen Bildern eine Autoreferenzialität zuzugestehen, d.h. sie verweisen auf sich

14. Raffaele BORGHINI, *Il Riposo*, in P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Turin, 1977 (Erstausgabe Florenz, 1584), S. 345. Zu deutsch etwa, Sirigatto: «Die Maler bemühen sich soviel sie können, die Vollkommenheit der Kunst zu zeigen, und deswegen malen sie gerne viele Handlungen, um die Gelegenheit zu erhalten, viele Haltungen darzustellen, damit die Malerei reichhaltiger erscheine.» Il Vecchietto: «Wenn die Maler die Vollkommenheit der Kunst zur Schau stellen wollen, so pflücken sie sich diejenigen Erzählungen oder Geschichten heraus, die ihrem Ansinnen entgegenkommen, ohne sie zu verändern, und wenn sie keine solchen finden, erfinden sie sich selber welche [...].»

15. Mulcahy 1992, 2, S. 60.

selbst und den Akt ihrer Entstehung zurück. Dieser Sachverhalt findet seine Entsprechung in italienischen Kunsttraktaten etwa in Formulierungen wie — negativ konnotiert — bei Lomazzo, der meint: «[...] non v'è cosa peggiore nell'arte che mostrare l'arte nell'arte[...]»¹⁶ oder bei Armenini, der glaubt, viele Gemälde «riescono impertinenti, per voler compiacere a se stessi [...]»¹⁷.

Ganz offenkundig steht diese Autoreferenzialität anderen Forderungen ans Kunstwerk entgegen, etwa jenen, die im Zusammenhang mit dem Escorial wesentlich geworden sind. Wenn sich mit dem Begriff der *arte* in der skizzierten Weise ein gesamtes ästhetisches Vorgehen, ja ein ästhetisches Prinzip verbinden lässt, das — unzweifelhaft über die Praxis oder über den Begriff oder über beides tradiert — ein Gemeinplatz für Künstler wie für Rezipienten gewesen sein muss, so fragt sich mit einer gewissen Berechtigung, ob sich denn jene Forderungen an das Bild, wie sie im Zusammenhang mit dem Escorial aufgetreten sind, auch unter einen Oberbegriff subsummieren lassen, dem gleichsam ebenfalls ein ästhetisches Prinzip inhärent ist.

« *Opus* » als Gegenprinzip zu « *Ars* »

Einen Grundcharakter dieses Prinzips hat Sigüenza bereits in seinem Nachdenken über das Bild genannt, wenn er vom « principal efecto y fin de su pintura » spricht. Ist der Malerei ein Zweck zugeordnet, so schliesst dieser Sachverhalt jegliche Autoreferenzialität per se aus. Es ist kein Wunder, dass dieser Grundgedanke im Zuge der Gegenreformation wieder virulent wurde, weil hier das dem Sakralbild inhärente Problem des Unterschiedes zwischen Bezeichnendem (der Darstellung) und Bezeichneten (dem Heiligen, Christus, Gott etc.) wieder akzentuiert werden musste im Nachgang zur reformatorischen Bildkritik. Indem sich die Hinweisfunktion des Sakralbildes darauf zu konzentrieren hat, kann das Bild nicht gleichzeitig auch noch auf den Prozess seiner Entstehung und auf die *arte* hinweisen. Die *difficoltà* muss damit

16, Giovanni Paolo LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, in ders., *Scritti sulle arti*, hg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz, 1973 (Erstausgabe Mailand, 1590), S. 355. Zu deutsch: «Es gibt nichts schlimmeres in der Kunst, als die Kunst in der Kunst zu zeigen [...]»

17. G. B. Armenini, *De veri precetti della pittura*, hg. von Marina Gorreri, Turin, 1988 (Erstausgabe Ravenna, 1586), S. 170. Zu deutsch: Die Gemälde «werden unerträglich, weil sie nur sich selbst gefallen wollen [...]»

auf jeden Fall aus dem Bild verbannt bleiben, denn sie würde insgesamt den auf strenge Mimesis pochenden Abbild-Charakter stören. Nur wenn das Bild in seinem Inhalt genau erkennbar und lesbar ist, kann es weitere Funktionen übernehmen, also einem *fine* dienen. In überaus bezeichnender Weise hat Kardinal Paleotti diesem Sachverhalt Ausdruck verliehen: «Laonde è grandemente da deplorare l'abuso che corre così gagliardamente per l'opere della maggior parte dei pittori, che, intenti solo al magnificare sé stessi et al desiderio della propria eccellenza, pigliano nelle imagini sacre tutte le occasioni che possono di mostrare l'industria et artificio suo, non si curando punto di pensare se ciò fa a proposito di colui c'ha da riguardare essa imagine, o al luogo dove va ella posta, che è tempio d'Iddio, o al fine per che fu instituito il formare l'imagini sacre¹⁸.»

Alle Teile des Bildes müssen diesem Zweck zu- und untergeordnet sein. Hatte sich das Gemälde unter einem Primat der *arte* betont autoreferenziell verhalten, so muss es sich jetzt auf jeder Ebene integrativ verhalten, d.h. vom Malakt über die mimetische Ebene bis hin zur Gesamtkomposition muss alles einem Ziel unterstellt sein, das — wie etwa der Hochaltar des Escorial belegt — wesentlich den Anbringungsort mitberücksichtigen muss. Dass im Zuge einer solchen Zuordnung das Kriterium der Angemessenheit, das *decorum*, zentrale Bedeutung erlangt, dürfte evident sein; Sigüenza hat es folgerichtig auch mehrfach bemüht, wenn er die angemessene Darstellung fordert.

Bei einer Darstellung, die dem Angemessenen zu gehorchen hat, müssen alle performativen Züge aus dem Bild verbannt bleiben, es muss als vollendet und abgeschlossen erkennbar sein und nicht — wie es Sigüenza an Cambiaso bemängelte — einer Skizze gleichen. Das Stichwort heisst nun nicht mehr *prontezza* oder *prestezza*, sondern *diligenza*, Sorgfalt. Sie steht denn auch

18. Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bd. 2, Bari, 1961 (Erstausgabe Bologna, 1582), S. 502. Zu deutsch etwa: «Deswegen ist der Missbrauch überaus zu bedauern, der sich so offenkundig in den Werken der meisten Maler zeigt, die — nur darauf erpicht, sich selbst zu erhöhen und vom Verlangen nach der eigenen Vollkommenheit beseelt — sich nicht im mindesten darum kümmern, ob sie solches auch im Sinne desjenigen tun, der jenes Bild zu betrachten hat, oder im Sinne des Ortes, wo es aufgestellt werden soll, der doch der Tempel Gottes ist, oder im Sinne des Zweckes, zu dem Heiligenbilder überhaupt gemalt werden.»

im Zentrum von Armeninis dahingehender Aussage: mit ihrer Hilfe nämlich «si fa corrispondere tutte le parti dell'opera compiutamente accordate et unite insieme, senza esservi offensione sí come avviene di tutte le membra di un bellissimo corpo immacolato e puro¹⁹.»

Es kann einem bei sorgfältiger Lektüre nicht entgehen, dass sowohl Armenini wie auch Paleotti den Begriff *opera* verwenden, der ganz offensichtlich das abgeschlossene Werk bezeichnet, das eben keine performativen Züge mehr aufweist, also in jeder Hinsicht ausgearbeitet ist. Tatsächlich betitelt Armenini auch das 10. Kapitel des 2. Buches seiner «Precetti»: «Quanto sia laudabile il finir bene l'opere sue²⁰». Vincenzo Danti hatte schon zwanzig Jahre früher, 1567, definiert: «[...] sotto l'operare [...] intenderò che sieno tutte le cose che doppo il fatto rimangono in essere corpi visibili²¹», mithin also auch den Akzent auf das abgeschlossene Werk gelegt im Gegensatz zum *fare*, das ephemere Züge hat. Dass damit *arte* in einen Antagonismus rückt zu *opera*, ist so erstaunlich nicht. Denn beide waren bereits in einer anderen Disziplin voneinander geschieden worden, nämlich in der Rhetorik. Sie hatte Quintilian bekanntlich in die Bereiche *ars*, *artifex* und *opus* unterteilt²². Indem die antike Rhetorik sowohl Grundlage einer Theoriebildung in den Bildenden Künsten, etwa mit Alberti, geworden ist, als auch Bestandteil eines

19. G. B. Armenini, *De veri precetti della pittura*, S. 148. Zu deutsch: Mit der Sorgfalt «bewirkt man, dass sich alle Teile des Werkes entsprechen, indem sie sorgfältig aufeinander abgestimmt und miteinander vereinigt werden, ohne dass sich Störendes darin finde, so, wie man es etwa auch im Verhältnis der Glieder eines schönen, makellosen und reinen Körpers sehen kann.» Davon unterscheidet er scharf all jene Werke, die — in der hier vorgetragenen Auffassung und Terminologie der *arte* unterworfen «[...] zum Teil skizzenhaft, zum Teil halb fertig, einige Dinge gut ausgeführt, aber viele bemühlich fleckenhaft [sind]; aber was noch schlimmer, jedoch immer häufiger ist zu sehen, dass die nackten Körper in vollkommen eigener Manier gemalt werden und die Stoffe und Kleider völlig platt und ohne Schatten sind, so dass sie kaum Plastizität aufweisen, und auch nicht die richtige Lokalfarbe haben [...].»

20. *Ibid.*, S. 148.

21. Vincenzo DANTI, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno* (Erstausgabe Florenz, 1567), in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, 1, S. 261. Zu deutsch etwa: «[...] mit Herstellen [...] bringe ich alle jene Dinge in Verbindung, die nach ihrer Fertigung allsichtbare Körper bleiben.»

22. QUINTILIAN, *Institutionis oratoriae*, II, 14, 5.

Grundwissens beim Publikum, ist es naheliegend, dass diese Dichotomie auch in der künstlerischen Praxis fortlebte.

Was dabei bis hierher in fast irreführender Kürze zu umreißen versucht wurde, ist nichts anderes als der Nachweis, dass sich mit jedem der beiden Teile *ars* (*arte*) und *opus* (*opera*) ein bestimmtes ästhetisches Konzept verbindet, das bereits in den Produktionsprozess einfließt und schliesslich auch vom Rezipienten erkannt werden kann. Dabei haben alle hier aufgeführten Charakteristika idealtypische Züge. D.h. es gibt kein Kunstwerk, das ganz auf die Seite der *arte* schlägt, wie es auch keines geben kann, das nur *opera* ist. Wie es sprachlich vorgeprägt ist im Begriff der *opera d'arte* oder des Kunst-Werkes, sind stets beide Komponenten präsent. Zu erkennen gilt es aber, dass das Gewicht zwischen diesen beiden Komponenten verschiebbar ist und der Akzent bald auf dieser, bald auf jener Seite gesetzt werden kann.

Wenn man mit dem Beispiel des Escorial sich im Bereich der Gegenreformation bewegt, so muss darauf hingewiesen werden, dass die geschilderte Dichotomie sich durch die gesamte Theoriebildung hindurchzieht. Bereits Alberti erwähnt die *opera d'artista*²³, und auch Leonardo spricht im Traktat vom *operare l'arte*²⁴. Aus bestimmten, hier nicht näher zu erläuternden Gründen ist das Problem im ausgehenden 16. Jahrhundert besonders aktuell geworden, aber man könnte ebenso gut den Nachweis antreten, dass es sich auch im Werk eines einzelnen Malern verfolgen lasse, bei Tizian etwa, wo es unzweifelhaft Gemälde gibt, die stärker der *arte* verpflichtet sind, und andere, wo das Gewicht auf der *opera*-Seite liegt.

Worin — so muss die abschliessende Frage lauten — sollte der Gewinn liegen, zwischen *arte* und *opera*, *ars* und *opus* zu trennen? Abgesehen davon, dass es sich um ein geschmacksgeschichtliches Phänomen handelt, scheint es — liegt man nicht gänzlich falsch —, als impliziere diese Erkenntnis Konsequenzen im methodischen Vorgehen der Kunstgeschichte. Denn es ist naheliegend, dass ein Kunstwerk, das alle Züge des einen oder anderen Falles zeigt, andere Fragen aufwirft. Um das banalste Beispiel zu nennen: die gesamte Auftraggebergeschichte wird nur

23. L. B. Alberti, *Della Pictura libri tre*, etwa S. 161.

24. LEONARDO, *Trattato della pittura*, hg. von Ettore Camesasca, Milano, 1995, S. 79.

dann relevant, wenn sich das Kunstwerk nicht autoreferentiell verhält.

Wie dem auch sei: es bleibt zu hoffen, dass mit dem Wenigen etwas Licht auf einen überaus komplexen Sachverhalt geworfen worden ist. Immerhin dürfte nun etwas klarer sein, warum etwa 1554 der Priester Frosino Lapini, Mitglied der Accademia del Disegno in Florenz, angesichts eines Freskos von Vasari in so arge Bedrängnis gerät, dass er schreibt: «Ma, se Dio mi guardi, molto mi era malagevole il risolvermi, qual delle due lodare si dovesse, e per conseguenza descrivere, o la gentil leggiadria e vaghezza dell'arte [...], ovvero il bello e nobil significato in tanta opera [...]»²⁵.

Axel Christoph GAMPP

25. Brief Frosino LAPINI an Antonio Gianfigliuzzi vom 28. September 1554, in Giovanni BOTTARI und Stefano TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono del secolo xv als xvii*, 1, Milano 1822, Brief xxvi, S. 67f. Zu deutsch: «Aber, Gott möge mir beistehe, ich weiss nicht recht, wie ich aus der Zwickmühle komme, welches von beiden ich loben und folglich auch beschreiben sollte: die liebliche Leichtigkeit und Schönheit der Kunst [...] oder die schöne und erhabene Bedeutung in diesem Werk [...].»