

Valeska von Rosen

Celare artem

Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift*

I. Die Rhetorisierung der Künste

Die Denkfigur vom künstlerischen Genie wurde von Kant zwar nicht erfunden, doch substantiell geprägt. Seine Bemerkungen, ein wahrer Künstler wisse nicht, wie sich im Prozeß der Imagination eines Werks »in ihm die Ideen dazu herbei finden«¹, und es sei allein das Genie, durch welches »die Natur der Kunst die Regel gibt«², sind in ihrer Bedeutung oft gewürdigt worden. Sie markieren eine wichtige Position im Prozeß der Formierung des romantischen und des bürgerlich-modernen Künstlerbilds wie auch der Auffassung von der schöpferischen Tätigkeit und ihres Produkts. Es sind dies – in Verkürzung und hierdurch bedingter Überzeichnung – die idealisierte Sonderstellung des Künstlers in der Gesellschaft samt ihrer Kehrseite in seinem anti-bourgeois Verhalten, ferner die Emanzipation von den die künstlerische Produktivität regelnden (akademischen) Normen und die Ausrichtung auf die »keiner Regularisierung unterworfenen ›inneren Stimme«³, die die Originalität und Individualität als neue Leitprinzipien für die künstlerische Tätigkeit zur Folge haben. All dies ist oft beschrieben worden; was jedoch in der Kunstwissenschaft nur vergleichsweise geringe Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, sind jene Konzepte und Vorstellungen, von denen sich Kant distanzierte. Wie er selbst betont, ist dies die Rhetorik,⁴ und zwar weniger im Sinne einer Kunst des schönen Sprechens als vielmehr im Sinne der die verschiedenen Künste einenden »verbindlichen Produktionswissenschaft« (Barbara Bauer); in ihr hat die hier interessierende Topik bzw. Lehre der *inventio* zentralen Stellenwert. Für Kant hat Kunst ihre Quelle »im subjektiven Augenblick der Kreativität, die die Regeln ihres Schaffens nicht aus einem kulturellen Code ableitet, sondern aus der Natur

selbst«.⁵ Damit distanziert er sich von einem Verständnis, das die Kunst des Auffindens eines zu gestaltenden Stoffes »als eine Art generative Grammatik« betrachtete und mithin die »Schöpfung« [...] nicht als voraussetzungslose Originalität, sondern als Erweiterung eines in sich geschlossenen Kultursystems durch das Neuarrangement seiner Elemente.«⁶

Diesen hier nur skizzierten Paradigmenwechsel wahrzunehmen, ist unabdingbar für die Beschäftigung mit der Kunst der Frühen Neuzeit. Denn es gilt auch hier in besonderer Weise, sich die Historizität von Denkmustern und Vorstellungen gerade in Bezug auf den künstlerischen Schaffensprozeß und sein Produkt vor Augen zu halten.⁷ Wenn die Begriffe »Kunst« bzw. »ars«, »Schöpfung« und »Einbildungskraft« bzw. »Imagination« auch dieselben geblieben sind, ist es ihre Semantik doch keineswegs. Für meine Ausführungen wird dies wichtig, weil der hier interessierende Topos in den Themenbereich des künstlerischen Schaffensprozesses und seine Manifestation im Kunstwerk gehört.⁸ Er beruht auf dem genuin rhetorischen *celare-ars*-Theorem; in der gängigeren, aber nicht korrekten Formel wird er mit »ars est celare artem« (»das ist Kunst, was Kunst verbirgt«) umschrieben.⁹ Wie dieser generative Topos in der Malerei der Renaissance aktualisiert wurde, möchte ich im Zentrum dieses Aufsatzes an einem konkreten Beispiel nachzeichnen (Abschnitt III). Es handelt sich um ein Gemälde Tizians, und zwar das Bildnis von Pietro Aretino in der Florentiner Galleria Pitti (Abb. 1), mit dem der Maler sich an den Hof Cosimo I. de' Mediceis bewarb. Flankiert wurde es von einigen Briefen des Porträtierten an den Herzog. Wie Tizian in der Gestaltung dieses Gemäldes einen künstlerischen Habitus ins Bild setzte, der als *sprezzatura* eng mit dem *celare-ars*-Topos verknüpft war, und wie er hierdurch ein visuelles Äquiva-

lent für denselben fand, soll mein Thema sein. Es wird dabei um ein in der Mitte des Cinquecento relativ neues malerisches Phänomen gehen, nämlich die Offenheit der Faktur in Form des sichtbaren Pinselstrichs, die eben auf den schöpferischen Prozeß verweist. Dabei wird auch zu zeigen sein, welches das topische Moment in Tizians Prozeß der Bilderfindung war, und warum der spezifische Modus des Gemäldes gerade für die Aufgabe einer Bewerbung so geeignet war (Abschnitt IV). Zuvor soll der originär rhetorische *celare-arterem*-Topos ausführlicher vorgestellt werden, wobei der Fokus auf den Modi seiner Transformation in verschiedenen Gattungen, und zwar der Dichtung und den bildenden Künsten wie auch im Sozialverhalten liegen wird (Abschnitt II). Diese Skizze soll auch dazu dienen, den Produktions- und (postulierten) Rezeptionshorizont für Tizians Bewerbungsstrategie zu rekonstruieren.

Vorab jedoch einige Bemerkungen zu der von der Forschung seit einiger Zeit postulierten ›Rhetorisierung der Künste‹ in der Frühen Neuzeit: Wie die Fülle jüngerer und jüngster Publikationen in verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen zeigt, erlebt die Rhetorik seit einigen Jahren eine neue Renaissance. Sie ist mit dem Wunsch verknüpft, »an ein Wissen zu erinnern, das die reaktivierte Erkenntnis der Vorläufigkeit der Vernunft gegen die Übermacht ›rationaler‹ Denksysteme [...] zu stützen vermochte«. ¹⁰ In der Frühneuezeitforschung ist das auf sie gerichtete Interesse zusätzlich mit der bereits angesprochenen, notwendigen Rekonstruktion der Historizität von Denkhaltungen verbunden, die insbesondere auf die Herausarbeitung der Alterität des rhetorischen Paradigmas von der idealistischen und romantischen Ausdrucks- und Autonomieästhetik zielt. In dieser Perspektive muß das Interesse am Zusammenhang von bildender Kunst und Rhetorik weiter sein, als die Forschung im allgemeinen annimmt. Denn ihr geht es vorrangig um den Nachweis der Verwandtschaft oder gar Kongruenz kunsttheoretischer mit rhetorischen Kategorien oder die Übertragung rhetorischer Muster in visuelle Ausdrucksformen. ¹¹ Hier soll es jedoch um einen mit dem ersten Thema verknüpften und dieses doch etwas anders akzentuierenden Aspekt gehen, nämlich die Konzeptionalisierung des künstlerischen Schaffensprozesses und – hierdurch bedingt – der konzeptuelle Charakter des Kunstwerks. Im rhetorischen Bezugssystem versteht sich Kunst als eine *ars* oder *techné* und damit als ein mit Wissen und der Fähigkeit zu

deren Theoretisierung verknüpftes Können. ¹² Das Kunstwerk wird folglich als Produkt eines als erlernbar und lehrbar gedachten Arbeitsprozesses verstanden. In diesem Denkmodell ist die Voraussetzung der generativen Tätigkeit nicht eine übernatürliche Inspiration des Künstlers und eine entsprechende Disposition hierfür – etwa im Sinne des kantianischen Genies – sondern schlichte Begabung. ¹³ So war im frühneuzeitlichen Sprachgebrauch *ars* im allgemeinen mit *ingenium* verbunden; zur *inspiratio divina* war sie jedoch ein polarer Begriff. ¹⁴ Die Wirkung eines Kunstwerks ist folglich das Resultat der *ars* bzw. eben der besonderen Kunstfertigkeit ihres Schöpfers. Wie Axel Christoph Gampp jüngst gezeigt hat, bedingt dies das autoreferentielle Potential der Künste, und zwar sowohl im Sinne eines Verweises der Bilder »auf sich selbst«, als auch auf »den Akt ihrer Entstehung«. ¹⁵ Diese gleichermaßen arbeitsorientierte wie selbstbezügliche Prägung des Kunstbegriffs der Frühen Neuzeit vorab zu betonen, ist unabdingbar für meine Absicht, zu zeigen, welche Rolle ein spezifischer Topos und das Verfahren der Topik in einem beispielhaft vorgestellten Prozeß der Bildinvention spielten.

Die Konzeptionalisierung der Kunst im Sinne einer *ars* war jedoch nur ein Teil des Erbes, das die Antike der Frühen Neuzeit in Bezug auf das Denken der künstlerischen Tätigkeit vererbte; sie entwickelte nämlich auch ein Paradigma, das die Kreativität als Folge einer inspirierenden Einwirkung Gottes auf den Künstler verstand. Die *loci classici* für dieses originär auf dem Musen-Mythos basierende Konzept des ›En-thu-siasmos‹, des – so wörtlich – ›In-Gott-Seins‹ in der dichterischen Rede, sind bekanntlich Platons Dialoge *Ion* und *Phaidros*. ¹⁶ Der Frühen Neuzeit vermittelte es sich in reduzierter Form über den ciceronianischen *furor*-Begriff. ¹⁷ Wie die sprachlichen Belege aus der Kunst- und Dichtungstheorie zeigen, zog es vor allem seit dem Cinquecento das Interesse der Künstler auf sich. ¹⁸ In einer sozialhistorischen Situation, die durch die längst überfällige Emanzipation der bildenden Künstler vom Handwerkerstand und durch entsprechende Nobilitierungsstrategien geprägt war, war ein solches, den Schaffensprozeß überhöhenes Denkmodell natürlich willkommen. Der Gültigkeit der *ars*-Konzeption tat dies jedoch keinen Abbruch; dies nicht nur, weil beide Modelle miteinander zu verbinden gesucht wurden, sondern auch, weil die *ars*-Konzeption eben den Standard markierte. Auch wenn wir uns im Rückblick gern für das neue, ›zukunfts-

weisende Moment in einem postulierten Entwicklungsprozeß interessieren – und tatsächlich besteht ja zwischen dem *furor*-Modell eine lockere Verbindung zum Geniekonzept des Idealismus¹⁹ – so läßt sich die spezifische Denksituation und ihre Produkte doch nur über den Status quo verstehen; er ist das Muster, vor dem Abweichungen als Zeichen des Neuen verstanden und mit ihm in Beziehung gesetzt werden müssen.

Die *ars*-Konzeption gilt als originär aristotelisches Denkmodell, da Aristoteles in der ersten und wichtigsten dichtungstheoretischen Schrift der Antike, der *Poetik*, Normen aufstellte, auf die das Dichtwerk verpflichtet werden sollte und die von ihm folglich als vermittelbare und lernbare gedacht wurden.²⁰ Für das hier interessierende Thema sind die Folgen dieses Konzepts in Bezug auf das Verständnis und den Umgang mit Kunstwerken in der Frühen Neuzeit wichtig. Ein Aspekt, der in diesem Zusammenhang von der Forschung bereits ausführlicher beachtet wurde, betrifft die Frage, wie sich im Kunstwerk die Persönlichkeit des Künstlers manifestiert. Es ist dabei immer wieder betont worden, daß das frühneuzeitliche Stil- und *maniera*-Konzept gleichsam den »Gegenpol des zukünftigen Paradigmas von Originalität und ›Individualstil‹« darstellt, denn es erscheint – in den Worten von Ursula Link-Heer – »in einem Kontext von generischen Typen, Modellen, Erlernbarkeit, Imitation und Regeln.«²¹ Hier soll es jedoch um ein anderes spezifisches Kennzeichen der *ars* vorrangig gehen, und zwar den Status des Kunstwerks als diskussionswürdiges Objekt: Nur wenn das Werk als Ergebnis der Überlegungen und der bewußten Entscheidung für eine Lösung aufgefaßt wird, wird es entsprechend den gültigen Maximen für die Herstellung und die Kritik von Kunstwerken beurteilbar. Dieser Zusammenhang wird unmittelbar einsichtig, vergegenwärtigt man sich die gegenteilige Konzeption, die Gert Ueding und Bernd Steinbrink mit Bezug auf Platons Verständnis vom künstlerischen Schaffensprozeß herausgearbeitet haben:

Die Wirkung der platonischen Philosophie hat die Reflexion der Entstehung des Kunstwerks, der Bedingungen und Möglichkeiten, die seiner Wirklichkeit vorhergingen, lange verhindert. Wenn göttliche Kraft den Dichter in Begeisterung versetzt und er nur als eine Art Sekretär fungiert, so ist die Technik der Herstellung des Schönen dem menschlichen

Beurteilungsvermögen und damit jeder rationalen Betrachtung entzogen.²²

Die Quellen zur sozialhistorischen Situation im Quattro- und Cinquecento vermitteln viel von der Praxis der Künstler, sich zwecks allgemeinen Austauschs und der Diskussion von konkreten Kunstwerken zusammenzufinden.²³ Die Fähigkeit zur Verbalisierung des intellektuellen Potentials ihrer Werke und ihrer Tätigkeit gehörte also offenkundig zu den Voraussetzungen der künstlerischen Arbeit in der Frühen Neuzeit. Gerade die etwa seit der Jahrhundertwende intensiv unter dem Vorzeichen des *Paragone* geführten Gespräche können das belegen, und Tizians offensichtlich gemeinsam mit Aretino konzipiertes Bewerbungsvorhaben kann hierfür als exemplarisch gelten.

II. Ars est celare artem

Wie ist nun in diesem Zusammenhang das frühneuzeitliche Interesse an der antiken Produktionsmaxime »ars est celare artem«²⁴ zu verstehen? Weil sie das Verbergen von Kunst im Sinne (forcierter) Kunsthaftigkeit fordert, beinhaltet sie schließlich scheinbar das genaue Gegenteil zu einem »technisch« orientierten, selbstbezüglichen Kunstbegriff. Um diese Frage beantworten zu können, ist zunächst das Konzept genauer vorzustellen. An seiner Entwicklung und Transformation läßt sich nicht nur besonders gut der Prozeß der Ausdifferenzierung eines zum Topos avancierenden Denkmusters studieren, sondern auch der spezifische Modus seiner Aktualisierung in den verschiedensten Kontexten. Ich werde mich dabei auf solche Belege beschränken, deren Formulierungen klar zu erkennen geben, daß sich die Autoren tatsächlich auf einen ihnen geläufigen produktionstechnischen Gemeinplatz beziehen. Sie tun dies, weil sie dessen semantisches Potential für ihre eigenen Argumentationen nutzen können oder weil sie überhaupt erst mit ihm dieselben pointieren können. Die wichtigsten Belege für das Denkmuster von der »kunstlosen Kunst« hat Paolo D'Angelo gesammelt;²⁵ seine Zusammenstellung gibt zu erkennen, daß, soweit die Quellenlage hier zuverlässig ist, das Konzept durch Aristoteles geformt wurde. Er vergleicht in seiner *Rhetorik* die Sprachform in einer Rede mit der poetischen Sprache, die sich durch »Schönrederei« auszeichnet; für die

Abfassung einer Prosarede formuliert Aristoteles hingegen als Maxime:

Daher ist es erforderlich, die Kunstfertigkeit anzuwenden, ohne daß man es merkt, und die Rede nicht als verfertigt, sondern als natürlich erscheinen zu lassen – dies nämlich macht sie glaubwürdig, jenes aber bewirkt das Gegenteil; denn die Zuhörer nehmen wie gegen jemanden, der etwas im Schilde führt, Anstoß daran [...].²⁶

Um den Rezipienten zu überzeugen, ist offensichtlich der Eindruck von Aufrichtigkeit zu vermitteln. Um dies zu erreichen, muß der Redner nach Aristoteles Natürlichkeit im sprachlichen Ausdruck anstreben und Künsteleien meiden. In dieser Polarität von ›Natürlichkeit‹ und ›Kunsthaftigkeit‹ – letzteres im Sinne von ›ostentativer Verfaßtheit‹ – besteht der Kern des *celare-artem*-Konzepts. Verbunden ist es mit dem produktionstechnischen Paradox, demzufolge gerade im Verhüllen der ›Kunst‹ dieselbe – nun im Sinne von *techné* und *ars* – bestehe. Auf dieses paradoxe Moment abhebend, schreibt Seneca d. Ä. im Proömium des zehnten Buches seiner *Controversiae*: »[...] partem esse eloquentiae [...] eloquentiam abscondere.«²⁷ Und in Quintilians systematischem Rhetorik-Lehrbuch heißt es in seinen Ausführungen über die *narratio*: »[...] at hoc pati non possumus, et perire artem putamus, nisi appareat, cum desinat ars esse, si apparet.«²⁸ Ganz ähnlich schreibt er mit Bezug auf das Gebärden- und Mienenspiel des Redners: »[...] nam si qua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars esse videatur.«²⁹

Im ›Nicht-Erscheinen‹ der kunstvollen Gestaltungsmittel einer Rede oder – mit Seneca – in deren bewußter Verhüllung wurde also von den wichtigsten Rhetorikern der Antike eine der »fundierenden Normen rhetorischer Theoriebildung«³⁰ erkannt.

Das Interessante ist nun, daß in dem Oxymoron ›kunstlose Kunst‹ ab einem gewissen Zeitpunkt ein Prinzip erkannt wurde, das auch in ganz anderen Disziplinen Sinn machte; die Voraussetzung hierfür war jedoch, daß diese sich als *techné* verstanden. Besaß für Aristoteles das Konzept, wie gesehen, nur Gültigkeit für die Rhetorik, aber gerade nicht für die Poesie, so schreibt Longin in seiner Schrift *Vom Erhabenen* nun mit Bezug auf diese Gattung: »Die Kunst [*techné*] nämlich ist dann vollkommen, wenn sie Natur zu sein scheint, die Natur

wiederum erreicht ihr Ziel, wenn sie unmerklich Kunst in sich birgt.«³¹

Besonders originell sind die Transformationen des *celare-artem*-Musters durch Ovid. Er gibt in seiner *Ars amatoria* dem Leser den Rat, sich beim Werben um eine Person durchaus große Mühe zu geben, es mit den Schmeicheleien jedoch nicht zu übertreiben und sich hierdurch als Heuchler (»simulator«) zu entlarven. Ovid begründet dies mit der Regel, derzufolge die Kunst in der Verborgenheit und eben gerade durch ihr Verhülltsein wirkt: »Si latet, ars prodest; adfert deprensa pudorem atque adimit merito tempus in omne fidem.«³²

Ebenfalls bei Ovid findet sich eine Aktualisierung des Topos für eine ganz andere *ars*, und zwar die hier interessierenden bildenden Künste. So schreibt er über die von Pygmalion erschaffene Elfenbeinstatue der Galatea, zu der ihr Schöpfer in heftiger Liebe entbrennt:

interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.
virginis est verae facies, quam vivere credas,
et, si non obstat reverentia, velle moveri:
ars adeo latet arte sua.³³

»Ars adeo latet arte sua« – Ovids Rekurs auf den Topos von der ›verhüllten‹, scheinbar ›kunstlosen Kunst‹ wird durch die Verdoppelung des *ars*-Begriffs in diesem Vers deutlich. Er bezieht ihn auf das genuine Mimesisthema der Künste, demzufolge die Kunst dann als gelungen und eben als ›höchste Kunst‹ gilt, wenn sie der Natur ähnlich oder sogar wie die Natur selbst zu sein scheint. Erst dann läßt sie den Betrachter ihren Charakter als Artefakt vergessen und kann im Anschein der Natürlichkeit ihr volles Wirkpotential entfalten. Gerade an diesem Beispiel läßt sich die Art und Weise der Aktualisierung eines Topos gut beobachten: Er ist ein Muster, das auf ein älteres und durchaus auch bereits reflektiertes Phänomen – in diesem Fall den Antagonismus von Natur und Kunst – paßt und mit demselben in Verbindung gebracht wird, um eben das Argument zu pointieren bzw. es überhaupt erst ›hervorzulocken‹. Für diesen Mechanismus ist an die Metaphorik des Latenten zu erinnern, mit der die Topik sich selbst beschreibt: »Die Metaphern, die den Ort (Topos) umschreiben, weisen deutlich darauf hin: die Argumente sind verborgen, in Regionen, Tiefen und Schichten verkrochen, aus denen

man sie hervorrufen, zum Leben wiedererwecken muß: Die Topik ist die Geburtshelferin des Latenten.«³⁴

Und damit möchte ich den Schritt in die Neuzeit machen und sehen, in welcher Weise in ihr auf den *celare-artem*-Topos zurückgegriffen wird. Begonnen sei mit zwei Belegen, die auf seine Relevanz für die sprachliche Ausdrucksweise abheben. So schreibt Marco Girolamo Vida in seiner frühen Poetik von 1527 mit Bezug auf die Dichtung allgemein: »Omnia sponte sua veniant, lateatque vagandi Dulcis amor, cunctamque potens labor occultat artem.«³⁵ Und etwa zeitgleich formuliert Erasmus von Rotterdam in seiner Predigttheorie mit dem Titel *Ecclesiastes* die Maxime: »[...] caput artis esse, artem dissimulare.«³⁶ Markant ist dabei seine Verwendung des – gegenüber *latere* – wesentlich prägnanteren Verbs *dissimulare*, das die Tiefstapelung der eigenen Befähigung meint. So hatte ja auch Ovid vor der Erzeugung des gegenteiligen Eindrucks, also des ›hochstapelnden‹ Simulierens (*simulatores*), gewarnt.

Der *celare-artem*-Topos findet sich auch bereits in Leone Battista Albertis spätem Tugend-Dialog mit dem Titel *De Iciarhia*, in dem er einige Richtlinien für das soziale Verhalten gibt. So habe man auf sein äußeres Erscheinungsbild zu achten und beispielsweise auch beim Tanzen eine gute Figur zu machen; weiter heißt es: »Ma vi bisogna soprattutto moderar e' gesti e la fronte, e' moti e la figura di tutta la persona con accuratissimo riguardo, e con arte molto castigata al tutto, che nulla ivi paia fatto con escogitato artificio; ma creda chi le vede che questa laude in te sia dono innato dalla natura.«³⁷

Es ist die Opposition von Natur und Kunst, die es wahrscheinlich macht, daß Alberti hier bewußt auf den Topos rekurriert. *Artificio* ist für ihn die Voraussetzung für den Anschein von Natürlichkeit, doch allein ihr kluger und maßvoller Einsatz garantiert die angestrebte Wirkung. Auch Philip Sidney beschreibt in seiner Prosaomanze *Arcadia* aus dem fortgeschrittenen 16. Jahrhundert mit offenkundigem Bezug auf den *celare-artem*-Topos die Frisur einer Dame als hergerichtet »with such a careless care, & an arte so hiding arte, that she seemed she would lay them for a paterne, whether nature simply, or nature helped by cunning, be more excellent.«³⁸

Der zweifelsohne bekannteste Beleg für die Aktualisierung des *celare-artem*-Topos in der Frühen Neuzeit findet sich in Baldassare Castigliones *Il Cortegiano*. In diesem 1528 in Venedig publizierten, aber bereits im Jahrzehnt zuvor verfaßten Dialog fingiert der Autor

mehrere Gespräche, die im Jahre 1506 am Hof von Urbino geführt worden sein sollen. Ihr Thema ist bekanntlich die Konturierung des Image und der Verhaltensmaximen des Hofmannes (*Cortegiano*).³⁹ In der hier relevanten Passage entwickelt der dominante Redner des ersten Abends, Lodovico da Canossa, mit Bezug auf die Tugend der *grazia* folgenden Gedanken:

Ma, avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, [...] la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano, più che alcuna altra: e cioè fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. [...] perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte, che non appare esser arte; né più in altro si ha da poner studio che nel nasconderla.⁴⁰

Canossa prägt hier einen neuen Begriff. *Sprezzatura* meint den Eindruck eleganter Nonchalance, den der Cortegiano mittels der (scheinbaren) Vermeidung von Anstrengungen evoziert. Die Kunst des höfischen Verhaltens liegt demnach in der Bewältigung von Schwierigkeiten (*difficoltà*), die im Anschein großer Leichtigkeit (*facilità*) gelingen muß. In diesem Gedanken erkennt Castiglione die Parallelität mit dem genuin rhetorischen *celare-artem*-Konzept. Auf dieses rekurriert er mehrfach, und zwar mit der Formulierung »nasconda l'arte« und mit der ausführlicheren Phrase »queller esser vera arte, che non appare esser arte«; letztere ist vermutlich an Quintilian angelehnt.⁴¹

Aus verschiedenen Gründen ist Castigliones Aktualisierung des *celare-artem*-Topos besonders interessant; zum einen der Wirkmächtigkeit der Schrift wegen – so erschienen allein im 16. Jahrhundert mehr als 50 Editionen von ihr⁴² –, zum anderen aufgrund des spezifischen Modus seines Rückgriffs: Castiglione erkennt in einem neuen Thema die Anschlußmöglichkeit an ein älteres Konzept, appliziert dieses auf seine Beweisführung und macht dieselbe hierdurch besonders prägnant. Und

schließlich ist noch ein drittes Moment wichtig, und zwar die Absicherung seiner Argumentation: Castiglione führt nämlich als Beweis für die Schlüssigkeit des Theorems nicht nur die antiken Rhetoren heran, die ebenfalls ihr Können »dissimulierten«,⁴³ sondern auch die antiken Maler. So referiert er ein antikes Sprichwort, demzufolge die besten Maler der Antike erkannt hätten, daß »[...] troppa diligenza esser nociva ed esser stato bismato Protogene da Apelle che non sapea levar le mani dalla tavola.«⁴⁴

Castiglione überprüft also den von ihm erkannten Grundsatz, indem er seine Gültigkeit auch für ganz andere Gattungen aufzeigt. In diesem Vorgehen wird man wiederum ein typisches Moment für die Aktualisierung von Topoi erkennen können, auf das noch genauer einzugehen sein wird.

Für meinen weiteren Argumentationsgang, in dem das malerische Äquivalent für das produktionsästhetische *celare-arterem*-Theorem im Vordergrund stehen wird, ist noch ein anderer Autor wichtig, nämlich der Venezianer Lodovico Dolce. Er ist der Verfasser und Übersetzer zahlreicher rhetorischer, poetologischer und kunsttheoretischer Schriften. Auf den Topos der zu verhüllenden Kunst bezieht er sich in seinem *Dialogo della pittura* von 1557 am Beispiel des Verhaltens des Malers vor der Leinwand bzw. der Manifestation von dessen Gebärde im ausgeführten Produkt. Dabei kontrastiert Dolce zwei Formen miteinander, die er zwei Künstlern zuordnet: Raffaels von *facilità* in der Ausführung bedingte »maniera leggiadra e gentile« mit Michelangelos *difficoltà* und hierdurch evozierter *terribilità* der Figuren. In Raffaels – von einem der beiden Dialogpartner eindeutig favorisierter – Arbeitsweise manifestiert und bestätigt sich für Dolce der Topos, den er auch zitiert: »[...] è arte a nasconder l'arte.«⁴⁵ Es gibt noch eine weitere Passage in seinem Dialog, die für die Malerei von eminenter Bedeutung wird; konkret mit Bezug auf den Ausführungsgrad eines Gemäldes führt Dolce den *sprezzatura*-Begriff ein, mit dem Castiglione ja – rekurrierend auf das *celare-arterem*-Konzept – das Verhaltensideal des Höflings umschrieben hatte. Der Kontext der Bemerkung und die genauere Beschreibung, wie sich eine von *sprezzatura* geprägte Malerei auszeichnet, macht deutlich, daß auch Dolce dieser Bezug bewußt war:

In questo mi pare, che ci si voglia una certa convenevole sprezzatura, in modo, che non ci sia ne trop-

pa vaghezza di colorito, ne troppa politezza di figure: ma si vegga nel tutto una amabile sodezza. Per cioche sono alcuni Pittori, che fanno le lor figure si fattamente pulite, che pajono sbellettate, con acconciature di capegli ordinati con tanto studio, che pur uno non esce dell' ordine. Ilche è vitio e non virtù: perche si cade nell' affettazione, che priva di gratia qualunque cosa.⁴⁶

III. Das Parallelphänomen: Die Malerei mit sichtbarem Pinselduktus

Mit den Passagen in Castigliones und Dolces Schriften bin ich bei der Transformation des Topos in die visuellen Künste angelangt. Castiglione nimmt auf sie Bezug, weil in seinen Augen das *sprezzatura*-Konzept als Verhaltensideal am Beispiel Malerei ungleich evidenter wird; Dolce bezieht sich auf den Topos, weil er ihm ermöglicht, ein ihn in der Malerei interessierendes Phänomen gedanklich und sprachlich präziser zu fassen. Beiden geht es um die Arbeit des Malers am Bild, und zwar sowohl um sein Verhalten vor der Leinwand, als auch um seine Spuren im Gemälde. Wie der allgemeine Reflexionsstand in Bezug auf diese beiden Themen zu dem Zeitpunkt war, als Dolce und Castiglione den Topos darauf bezogen, gilt es daher im folgenden zu skizzieren.⁴⁷ Im Anschluß daran soll gezeigt werden, wie Tizian in einem ambitiösen Projekt an diese Denkmuster anknüpft und sie sich einer Bewerbung zunutze macht.

Es war bereits ein Gemeinplatz des Malerei-Diskurses im Quattrocento, daß die Künstler die Mühen ihrer Tätigkeit vor dem Betrachter des ausgeführten Gemäldes verbergen mußten: Die entsprechenden Schlüsselformeln Cristoforo Landinos und Leone Battista Albertis sind »*facilità del fare*« bzw. »*prestezza del fare*«. ⁴⁸ Zwei eng miteinander verknüpfte Ursachen lassen sich hierfür benennen: zum einen die Paragonediskussionen, in denen die Leichtigkeit in der Ausführung als genuiner Vorteil gegenüber der die körperliche Anstrengung ihres Schöpfers erfordernden Bildhauerei ausgespielt wird, und zum anderen der von Seiten der Künstler formulierte Anspruch auf die Rangerhöhung ihrer Tätigkeit. In diesem Kontext hatte sich die Malerei als primär geistige Tätigkeit zu definieren, in der – in den Worten Leonardos – »die Hand nur ausführt, was der Geist er-

zeugt«.49 Doch ein Problem entstand dadurch, daß sich die Malerei gleichzeitig zu einer besonders schwierigen Tätigkeit stilisieren mußte, um die Rangerhöhung überhaupt einfordern zu können. Die Aufspaltung des Begriffs der »Anstrengung« in »fatica del mente« und »fatica del corpore«, wie sie Leonardo vornimmt,50 war eine Reaktion auf dieses Paradox, aber nicht dessen Beseitigung. In zahlreichen Formulierungen vor allem aus dem Cinquecento wird mal die *difficoltà*, mal die *facilità* eines Künstlers hervorgehoben, wenn auch der Gedanke der vor dem Betrachter weitestgehend zu verbergenden Schwierigkeit, der von Vasari in die elegante Formulierung »ridurre la difficoltà del fare in facilità« gekleidet wurde,51 sicherlich eine gewisse Gültigkeit hatte. An diesem Punkt erkannte Dolce die optimale Anschlußmöglichkeit für den Topos »è arte a nascondere l'arte«: So erfülle Raffael dieses Postulat mit seiner von *facilità* geprägten Malweise bravourös, Michelangelo jedoch nicht.52 Daß in diesem Kontext das Interesse am cicero-nianischen *furor*-Konzept entstand, verwundert nicht. Vasari führte diesen originär poetologischen Terminus im Rahmen seiner Ausführungen zum idealtypischen Schaffensprozeß mit Bezug auf die malerische Skizze ein; in ihr nehme die erste, noch flüchtige Idee des Malers rasch und unmittelbar Gestalt an. Damit verweise sie auf die Ideenfindung als einen der eigentlichen Arbeit am Bild vorausgehenden Akt göttlicher Inspiration.53

Das Thema wurde erneut virulent mit der Entstehung der Malerei mit sichtbarem Pinselduktus. Denn durch die Spuren der Tätigkeit am Bild verweist dieses ja auf seine Genese. Dadurch werden die genannten Kategorien um die polaren Begriffe *finito* und *non finito* erweitert. Grundsätzlich ließ sich das Phänomen der offenen malerischen Faktur auf zwei verschiedene Weisen an den Diskurs über die malerische Arbeit anbinden, und genau hierin liegt wohl die Ursache für die so gegensätzlichen Reaktionen auf Werke mit sichtbarem Pinselstrich generell: So konnte man die *facilità* in der Beseitigung der Spuren des Malers konstatieren.54 Da das jedoch nur mittels besonderer *diligenza* in der Ausführung zu erreichen ist, die aber wiederum das Ergebnis von Mühe und Zeitaufwand ist, saß hier ein letztlich nicht auflösbarer Widerspruch. Die gegenteilige Position entsprach dem Konzept Castigliones; sie sah gerade im »sol colpo di pennello«55 den Indikator für die mühelose Ausführung des Kunstwerks: also in der locker skizzierten Linie, die durch eine nachlässige Bewegung der Hand erzeugt wird.

IV. Das Fallbeispiel: Tizians Porträt Pietro Aretinos und die *sprezzatura* eines Häftlings56

Damit ist nun der Blick auf die Werke zu richten und zu fragen, wie sich der *celare-artistem*-Topos und die *sprezzatura* in visuellen Medien manifestieren. Ich möchte mich dabei auf ein signifikantes Beispiel konzentrieren, und zwar auf Tizians Porträt von Pietro Aretino in der Galleria Pitti von 1545 (Abb. 1; Taf. VIII).57 Sein malerischer Duktus ist in Tizians Œuvre so ungewöhnlich, daß eine semantische Besetzung sehr wahrscheinlich ist. Da sich mittels der Briefe Aretinos, die die Übersendung des Gemäldes begleiteten, die mit seiner Ausführung und Widmung verbundene Absicht rekonstruieren läßt, zeigt dieses Beispiel gut, wie in einem rhetorischen Inventionsprozeß ein Topos aktualisiert und transformiert wird. Dabei wird, wie ich darlegen möchte, von Tizian nicht einfach ein sprachlich organisierter Topos ins Bild gesetzt, sondern eben nach einem genuin visuellen Äquivalent für ihn gesucht.

Das Bildnis im Palazzo Pitti zeigt den venezianischen Literaten im Typus des Halbfigurenporträts.58 Sein mächtiger Körper füllt die Bildfläche in der Breite vollständig aus; der linke Arm ist leicht vom Bildrand überschritten. Aretino wendet den Kopf nach links und richtet den Blick in die Ferne. Sein von dunklen Haaren und einem langen Bart gerahmtes Gesicht ist dem Betrachter im Dreiviertel-Profil zugewandt; die linke Gesichtshälfte ist stark verschattet. Über einem braunen Untergewand trägt Aretino einen schweren dunkelroten Samtmantel mit breitem Revers, der mit drei jeweils parallel verlaufenden Applikationen verziert ist. Die linke, mit einem Handschuh bekleidete Hand begrenzt den unteren Bildrand; seine Rechte hält Aretino hinter den Körper. Das Bildnis verdankt seine Präsenz zwei Mitteln: der nahen Rückung der Figur an die ästhetische Grenze und dem diskrepanten Farbauftrag. Sind weite Partien des Mantels kaum näher charakterisiert, so hat Tizian vermutlich im letzten Arbeitsgang mit Bleiweiß größere Partien auf den Umschlägen des Mantels überdeckt und einzelne kurze, stellenweise auch parallel geführte *colpi* darübergelegt. In den Ärmeln sowie dem rechten fallenden Teil des Mantels hat er außerdem die Lichthöhungen durch locker gezogene Linien bezeichnet. Bei nahsichtiger Betrachtung lassen sich in ihnen



noch die Spuren der einzelnen Borsten des mit trockener Farbe gezogenen Pinsels ausmachen. Diese pastosen Pinselzüge auf den Ärmeln und die Zickzacklinie auf dem braunen Untergewand suggerieren den Eindruck einer spontanen Geste und der flüchtigen Ausführung. Sie stehen in Kontrast zur sorgsamem Ausarbeitung des Handschuhs, der Haare und des Gesichts.

Da das Bildnis das erste Gemälde Tizians ist, in dem die Diskrepanzen im Farbauftrag so gravierend sind, ist es von besonderem Interesse, daß sich Aretino in verschiedenen Kommentaren mehrfach auf diesen Bildmodus bezieht. Die Bemerkungen sind zugleich die frühesten Zeugnisse der Rezeption der Malerei mit offener Faktur; sie finden sich in mehreren Briefen, die zwischen April und Oktober 1545 entstanden. Der erste ist an Paolo Giovio gerichtet, der für sein Museum am Comer See um eine Vorzeichnung des Porträts gebeten hatte. Aretino rühmt ihm gegenüber sein Bildnis wortreich als eine »si terribile meraviglia« und als Produkt eines »mirabile spirito«, und er charakterisiert es mittels des von ihm gern benutzten Stilmittels der Inversion: Es sei die Natur, die hier – widerwillig wie die Schwiegermutter mit der Schwiegertochter – den Vergleich mit der Kunst suchen müsse.⁵⁹ Dadurch daß Aretino als Porträtierte ja selbst diese Natur verkörpert, erhält dieser Vergleich eine ironische Note. Fünf Monate später, im Oktober des Jahres, entstanden zwei Briefe, deren erster an Tizian selbst gerichtet ist, der sich zu diesem Zeitpunkt in Rom befand. Er beginnt folgendermaßen: »Ancora ch' io sia in colera con voi de lo avermi avuto a ripigliare il getto de la testa del Signor Giovanni senza altrimenti vederlo rassemblato di vostra mano, e insieme con esso il mio ritratto più tosto abbozzato che fornito, non è però che le vostre lettere non mi sieno state carissime.«⁶⁰

Mit diesem Gipsabdruck ist die Totenmaske des Giovanni dalle Bande Nere gemeint, die Aretino von dem Florentiner Condottiere, der im Kampf gegen die Landsknechte gefallen war, nehmen ließ. Der Kontext dieser Bemerkung ist folgender: Aretino hatte in den vorangegangenen Monaten einen Paragone zwischen Jacopo Sansovino und Tizian geplant. Beide Künstler sollten nach dieser Maske das Bildnis von Aretinos ein-

stigem Gönner in ihrem jeweiligen Medium anfertigen, und die so entstandenen Werke sollten zum Vergleich der Leistungsfähigkeit der Gattungen Malerei und Bildhauerei anregen.⁶¹ Die Abreise Tizians nach Rom im September 1545 brachte dieses Paragone-Projekt zum Scheitern; Tizian gab Aretino den Gipsabdruck zurück, mit ihm jedoch, wie sich dem Brief entnehmen läßt, dessen fertiggestelltes Bildnis. Ebenfalls vom Oktober des Jahres datiert der berühmte Brief, mit dem Aretino sein Bildnis Cosimo de' Medici nach Florenz sandte. Auch in ihm nimmt er zunächst auf das von Tizian nicht ausgeführte Bildnis des Condottiere, der ja Cosimos Vater war, Bezug:

La non poca quantità di denari che messer Tiziano si ritrova, e la pure assai avidità che tien d'accrescerla, causa che egli, non dando cura a obbligo che si abbia con amico, né a dovere che si convenga a parente, solo a quello con istrana ansia attende che gli promette gran cose. Onde non è meraviglia se, dopo l'avermi intertenuto sei mesi con speranza, tirato da la prodigalità di papa Paolo, essene gito a Roma, senza altrimenti farmi il ritratto de lo immortalissimo padre vostro: la cui effigie placida e tremenda vi manderò io, e tosto, e forse conforme a la vera come di mano, del pittor prefato uscisse. Intanto eccovi lo stesso essemplio de la medesima sembianza mia dal di lui proprio pennello impressa. Certo ella respira, batte i polsi e move lo spirito nel modo ch'io mi faccio in la vita. E se più fussero stati gli scudi che gliene ho conti, invero i drappi sariano lucidi, morbidi e rigidi, come il da senno raso, il velluto e il broccato [...].⁶²

Aretinos Kommentare zu seinem Bildnis – es sei »piuttosto abbozzato che fornito« bzw. der nicht ausreichenden Bezahlung wegen, habe Tizian auf die sorgfältige Wiedergabe der Texturen verzichtet, als seine Geldgier ihn an den päpstlichen Hof lockte – wurden von der Forschung häufig zitiert. Wenig Aufmerksamkeit erhielt hingegen ihr Kontext; lediglich Joanna Woods-Marsden hat aus ihm geschlossen, daß das Porträt stets als Geschenk für den Herzog gedacht war, da ja Aretino schon Monate zuvor seine Übersendung nach Florenz gegenüber Giovio angekündigt hatte.⁶³ Sie hat außerdem angenommen, daß es mit dem Bildnis des Giovanni dalle Bande Nere stets ein Pendant haben sollte. Da Tizian

1. Tizian, *Bildnis des Pietro Aretino*, Florenz, Galleria Palatina im Palazzo Pitti

vor seiner Abreise dieses nicht mehr ausführen konnte, gab es Aretino in den folgenden Wochen bei dem kaum bekannten Maler Gian Paolo Pace in Auftrag (Abb. 2).⁶⁴ Die Inventare des Palazzo Vecchio von 1553 und 1560 belegen, daß die Gemälde tatsächlich gemeinsam in der »guardaroba segreta« des Herzogs hingen, und auch Vasari bezieht sich in seiner Tizian-Vita auf zwei Bildnisse, die Aretino an Cosimo gesandt habe. Es handelt sich also um ein Projekt für ein Bildnis-Paar, bestehend aus dem Porträt von Cosimos Vater, des Condottiere dalle Bande Nere, und dessen früheren Günstlings, Pietro Aretino. Ersteres hätte – wäre es von Tizian ausgeführt worden – durch den in Venedig inszenierten Paragone eine interessante Vorgeschichte gehabt; letzteres stellt aber allein durch die malerische Ausführung seine Originalität unter Beweis.

Die Forschung hat sich noch nie ausführlicher mit der Frage beschäftigt, was Aretino eigentlich – über die übliche »Pflege« eines potentiellen Gönners hinaus – mit der Übersendung seines Bildnisses an Cosimo beabsichtigte. Das Projekt eines Gemälde-Paares sowie der Umstand, daß Giovio schon Monate vorher darüber unterrichtet war, legt jedoch die Vermutung nahe, daß es um wesentlich mehr ging: Tizian beabsichtigte, im Anschluß an seine Reise nach Rom auch Florenz zu besuchen, was er im Juni 1546 in die Tat umsetzte.⁶⁵ Man wird daher auf eine gezielte Protegierung Tizians durch Aretino schließen dürfen. Ein entsprechendes Vermittlungsunternehmen von seiner Seite wäre nicht einmalig gewesen. Wie die Forschung der letzten Jahre zeigen konnte, hat sich Aretino zeit seines Lebens darum bemüht, potentielle Auftraggeber für Sansovino und Tizian zu gewinnen und auch dessen Reise nach Rom und die Bildnisaufträge der Farnese in die Wege geleitet.⁶⁶ Man kann wohl davon ausgehen, daß ohne eine entsprechende Vorbereitung Tizians Reise nach Florenz zum Scheitern verurteilt gewesen wäre. Als Landsmann und einstiger Günstling des Condottiere erkannte Aretino seine Chance und entwickelte – sicherlich gemeinsam mit Tizian – ein sehr durchdachtes Projekt: In eben diesen frühen vierziger Jahren ließ Cosimo den Palazzo Vecchio zur Residenz umgestalten und im figürlichen Programm das Haus Medici verherrlichen; dabei wurde dem Condottiere eine besondere Rolle zugedacht: Seine Statue sollte an der Nordseite des Palastes neben der des Herzogs aufgestellt werden, und an seine Feldzüge wurde in Vasaris Freskenausstattung in der Sala di Giovanni

Bande Nere erinnert.⁶⁷ Ein Bildnis des Condottiere nach der in Aretinos Besitz befindlichen Totenmaske mußte vor diesem Hintergrund als sichere Strategie erscheinen, das Wohlwollen Cosimos auf den venezianischen Maler zu lenken. Aretino begab sich sozusagen in die Rolle des Cortegiano des Medici-Ahnen⁶⁸ und trat gleichzeitig als Mittler für den sich in Florenz einführenden Maler Tizian auf. Nur dieser Plan kann erklären, warum Tizian, als er nach Rom aufbrach, das Projekt für das Bildnis des Condottiere und den Paragone mit Sansovino nicht einfach auf die Zeit nach seiner Rückkehr verschob; es war nämlich mit seinem Aufenthalt in Florenz im Juni 1546 hinfällig.

Aber auch das Bildnis von Aretino allein sollte wohl der Einführung von Tizians Porträtmalerei am Medici-Hof dienen. Und tatsächlich bereitete Aretino den Herzog in einer Reihe von Briefen auf den bevorstehenden Besuch des Malers vor.⁶⁹ Ein Porträtauftrag des Herzogs an Tizian – von dem Vasari im übrigen berichtet, daß dieser deswegen nach Florenz gekommen sei⁷⁰ – wird wohl das Ziel der beiden Venezianer gewesen sein.⁷¹ El Greco hat von dem Plan noch gewußt, worauf eine Bemerkung in seinen Postillen zu Vasaris Viten den Hinweis gibt; er notierte nämlich neben die Information, Aretino habe sein Bildnis an Cosimo gesandt, folgendes: »[...] mire la ventaja que se haze el mismo Tiziano por entrar en Florencia y más en la casa del Cosme de Medici.«⁷²

Das Interesse der Forschung hat sich auf Aretinos Kritik an seinem Bildnis gerichtet; dabei wurde mit Erstaunen konstatiert, daß ausgerechnet Tizians engster Freund kein Verständnis für dessen originellen Pinselstrich gehabt habe.⁷³ Nicht nur habe Aretino das Bildnis irrtümlich für »unvollendet« gehalten, sondern sogar die mangelnde Charakterisierung der malerischen Textur der Gegenstände als kostensparendes Verfahren mißinterpretiert. Eine Formulierung Aretinos gibt jedoch den Hinweis darauf, daß diese Sätze nicht wörtlich verstanden werden dürfen, und zwar die Anspielung auf die nicht ausreichende Bezahlung des Bildnisses durch Aretino. Selbst wenn dieses nicht von Anfang an als »Entrée« für Cosimo gedacht gewesen wäre, hätte Tizian dafür von seinem Freund kaum eine Bezahlung verlangt. Denn Aretino hatte, wie die Forschung der letzten Jahre

2. Gian Paolo Pace, *Bildnis des Condottiere Giovanni dalle Bande Nere*, Florenz, Uffizien

zeigen konnte, eine sehr originelle Form der Patronage entwickelt: Er pries die ihm zugedachten Werke verschiedener Künstler in langen Ekphrasen, publizierte diese dann in Briefform und entlohnte so die Maler mit intelligenter Werbung in seinen viel gelesenen *Carteggi*.

Vor dem Hintergrund dieser Praxis lassen sich die kritischen Sätze Aretinos nur als ironische Rede verstehen: In bewußter Verdrehung seiner Meinung stilisiert sich Aretino zum Ungebildeten; Sinn macht dies nur unter der Voraussetzung, daß der Adressat den »Subtext« zu verstehen in der Lage ist und so die Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem bemerkt.⁷⁴ Die Klage über die zu geringe Bezahlung eines nicht zu bezahlenden Bildnisses, sowie die Cosimo vermutlich sofort bewußte Funktion des Gemäldes als einer »gemalten Bewerbung«, wird im Sinne eines solchen »Ironie-Signals«⁷⁵ funktioniert haben. Die gegenteilige Erklärung – Aretino hätte dem Herzog tatsächlich ein »schlechtes« Bild gesandt, für das er ja letztlich selbst die Kosten gescheut hätte – wäre ein so unangemessenes Verhalten, daß sie als Möglichkeit ausscheidet.

Es lassen sich weitere Beispiele für ironische Bemerkungen Aretinos anführen, wie die von ihm verschiedentlich als albern bezeichneten Paragone-Gespräche, die er dennoch selbst förderte, sowie seine wiederholten Beteuerungen, kein Latein lesen zu können. Seinen Kontext hat ein solches Verhalten in der höfischen Konversation; als Dissimulationsstrategie, also als bewußte Tiefstapelung der eigenen Befähigung, hat die Ironie Eingang in Welt des Hofes gefunden, und ihr hatte ja auch Aretino als Cortegiano des Condottiere angehört.

Daß im Freundeskreis um Tizian und Aretino bereits seit Jahren die theoretischen Implikationen der Malweise mit offener Faktur diskutiert wurden, läßt sich mittels weiterer Briefe Aretinos belegen. Einer von ihnen, vom Februar 1545, rühmt die Deckenbilder, die der junge Tintoretto im Wohnhaus Aretinos, also vor den Augen des Hausherrn, ausgeführt hatte (Abb. 3):⁷⁶

[...] da voi così giovane quasi dipinte in meno spazio di tempo che non si mise in pensare al ciò che dovevate dipingere nel palco de la camera, che con tanta sodisfazione mia e d'ognuno voi m'avete dipinta. Ma se ne le cose che si desiderano il presto e il male è nel loro compimento desiderato, che piacere si sente poi che il tosto e il bene le dà ispedite? Certamente la brevità del fare consiste ne lo intendere altri quel



2

che si fa, nel modo che lo intende il vostro spirito intendente il dove si distendono i colori chiari e gli oscuri. Per la quale intelligenza le figure ignude e vestite mostrano se medesime nei lor propri rilievi.⁷⁷

Es handelt sich um die frühesten Bemerkungen über Tintoretto im Laufe des Jahrhunderts topisch werdende rasche Arbeitsweise, und vermutlich wird dieser Brief zum Aufbau dieses »Image« wesentlich beigetragen haben. Die Sätze beweisen die grundsätzlich positive Einstellung Aretinos zu einer durch die Sichtbarkeit der Pinselschrift geprägten Malweise, deren »intelligenten Ansatz« er ja betont. In einem Widmungsschreiben, das seinen 1536 publizierten *Ragionamenti* vorangestellt war, vergleicht Aretino seine eigene Technik zügigen Schreibens mit der *vivacità* in Tizians Bildnissen: Wie die Maler einen »bel gruppo di figure abozzate« zu schätzen wußten, lasse auch er seine Texte drucken, (so) wie sie gemacht seien, ohne die Worte bis ins kleinste Detail auszumalen (»miniar le parole«). Auf diese Weise schaffe er Werke, die der *ingegno* geboren habe, bevor der Verstand mit ihnen schwanger geworden sei, wie er es mit einer anschaulichen metaphorischen Formulierung umschreibt.⁷⁸

Ein Beispiel für sein ironisches Sprechen sei noch angeführt: Anfang der vierziger Jahre erhielt Tizian den



3

Auftrag für das Altarbild der Kapelle der Confraternità di San Giuseppe im Dom von Novara.⁷⁹ Tizian übersandte eine (nicht erhaltene) *Geburt Christi*, die jedoch von der Confraternità zurückgeschickt wurde. Bemängelt wurde offensichtlich neben ikonographischen Details auch die mangelnde Sorgfalt in der Ausführung. Auf diesen Vorwurf reagiert Aretino in einem Brief vom 6. August 1542: »[...] non ho restato di far sì che messer Tiziano rimetta la mano ne la tavola, che tosto riavrete fornita da quella diligenza, che in verità le mancava, e che voi per suo onor desiderate. [...] confessareste, nel ricevere del presepio, che aspettate, che fusse più tosto miniato che dipinto.«⁸⁰

In dieser letzten etwas kryptischen Bemerkung verbirgt sich die Ironie. Nach der Überarbeitung wird das Gemälde mehr *miniato* als *dipinto* sein. *Miniato* bedeutet ›fein ausgearbeitet‹ und in ›Miniatur gemalt‹, bezeichnet also die von der Confraternità eingeforderte Sorgfalt in der malerischen Ausführung. Diesen Begriff setzt Aretino jedoch antithetisch zu *dipinto*, was nur bedeuten kann, daß das bis ins kleinste Detail ausgemalte Bild in seinen Augen nicht mehr gemalt sein wird. Durch diese Gegenüberstellung wird der Satz eine subtil vorgetragene ›verbale Ohrfeige‹ an die Auftraggeber des Bildes,

denen attestiert wird, überhaupt nicht verstanden zu haben, was eigentlich *dipinto* bedeutet: Nämlich gerade nicht jene emaillehafte Perfektion, die sie offensichtlich wünschten, als sie das Gemälde zurücksandten. Liest man nun, sensibilisiert für Aretinos Technik der kunstvollen Verhüllung, den Brief noch einmal, fällt das metaphorische »rimetta la mano ne la tavola« ins Auge, und hier kommt der *celare-arterem*-Topos ins Spiel. Denn in der Praxis der antiken Maler, rechtzeitig die Hand vom Gemälde zu nehmen, hatte ja Castiglione den Beweis für die Relevanz des Konzepts der ›kunstlosen Kunst‹ auch als Muster für das höfische Verhalten gesehen. Der *locus classicus* hierfür ist Plinius:

[Apelles] beanspruchte noch einen anderen Ruhm, als er ein Werk von Protogenes von unermeßlicher Arbeit und übertrieben ängstlicher Sorgfalt bewun-

3. Tintoretto, *Apollo und Marsyas*, Hartford, Wadsworth Atheneum

4. Tizian, *Kasseler Kavalier*, Kassel, Staatliche Gemäldesammlungen

derte; er sagte nämlich, dieser sei ihm in allem gleich oder noch besser als er, aber in einem würde er ihn übertreffen, daß er nämlich verstünde, »die Hand vom Gemälde zu nehmen« [...], nach der bemerkenswerten Regel, daß übermäßige Sorgfalt oft schade.⁸¹

Tizian hatte das – wie man den Subtext von Aretinos Brief rekonstruieren kann – offensichtlich auch gewußt, als er das Gemälde zum ersten Mal für vollendet erklärt hatte. Nur fehlte es den Novareser Auftraggebern an der Befähigung und dem Verständnis, diese besondere Form der Ausführung als intendiert und das dahinterliegende Konzept von Malerei zu erkennen. Wahrscheinlich ist den Adressaten des Briefes die subtile Ironie Aretinos gar nicht aufgefallen – aufgefallen sein wird sie jedoch dem mit dem Diskurs vertrauten Leser des nur wenige Jahre später publizierten Briefes. Er ist sein eigentlicher Adressat, und ihm wird in nur wenigen Sätzen auf sehr geschickte Weise die Vorgeschichte übermittelt sowie die intellektuelle Überlegenheit des Malers und seines Wortführers demonstriert.

Und damit komme ich zurück zu Aretinos Reaktion auf sein eigenes Bildnis: In dem an Cosimo gerichteten Brief nimmt er Bezug auf die vermeintlich mangelhafte Charakterisierung der Stoffe; hätte er mehr Geld bezahlt, so schreibt er, wären auch »die Stoffe noch leuchtend, schmiegsam oder steif geworden wie Atlas, Seide oder Brokat«. Das Besondere an der malerischen Technik des Pitti-Bildnisses ist jedoch, daß diese durchaus die Deskription stofflicher Qualitäten leistet, nur entsteht ein entsprechender Effekt erst aus entfernter Betrachtung. Hier versagen natürlich die Photographien, die den Blick des Betrachters in einer bestimmten Distanz fixieren. Der Besucher des Palazzo Pitti kann jedoch seine Seheindrücke aus verschiedenen Entfernungen überprüfen und feststellen, daß, aus der Nähe betrachtet, die Präsenz der pastosen Pinselzüge die Charakterisierung der Texturen tatsächlich zerstört; mit zunehmender Distanz zum Gemälde stellt sich jedoch genau jene auf Illusionismus und Geschlossenheit der Bildoberfläche basierende Wirkung ein, die Aretino auch beschreibt: »[...] es atmet und sein Puls schlägt«. Daß es sich bei der alternierenden Nah- und Fernbetrachtung des Gemäldes um eine typische Rezeptionshaltung des Cinquecento handelt, die in den nachfolgenden Jahrhunderten zur topischen Rezeptionsform für Gemälde mit

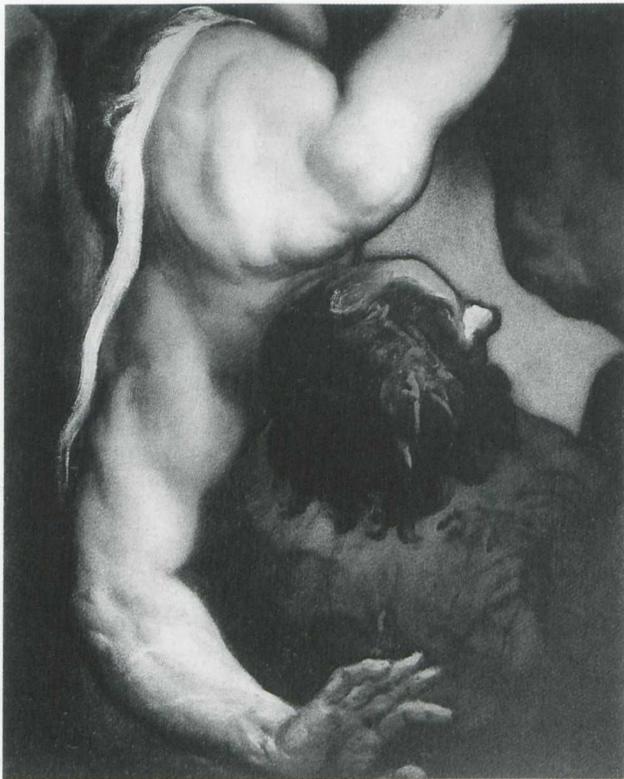


4

sichtbarer Faktur wird, belegt eine Reihe von Bemerkungen verschiedener Autoren.⁸² So gibt Giovanni Paolo Lomazzo in seinem Traktat das Urteil des Lombarden Aurelio Luini über eine Landschaftsdarstellung Tizians folgendermaßen wieder (vgl. Abb. 4):

Aurelio Lovino [...], a cui avvenne una volta che, visitando Tiziano [...] vide un suo mirabile paese che aveva in casa, il qual, subito visto, stimò Aurelio una cosa empiatrata, ma poi ritiratosi, da lontano gli parve che il sole gli risplendesse dentro [...]; il che esso Aurelio ebbe a dire che non aveva veduto mai cosa piú rara al mondo per paesi.⁸³

Carlo Ridolfi schreibt im Jahre 1648 über Tizians Deckengemälde in Santo Spirito (Abb. 5), aus der Distanz betrachtet hätten sie einen »wunderbaren Erfolg«, aus der Nähe aber brächten sie den *sprezzo* der meisterhaf-



5

ten Hand zur Erscheinung.⁸⁴ *Sprezzo* steht natürlich in etymologischem Zusammenhang mit *sprezzatura*, womit Castiglione, wie gesehen, die dem *celare-artem*-Topos entsprechende Verhaltensmaxime des Höflings umschrieben und Dolce einen dem Konzept adäquaten malerischen Modus charakterisiert hatte. Dieser hatte dabei letztlich nur einen Gedanken in einen kunsttheoretischen Traktat eingeführt, den im Prinzip schon Castiglione entwickelt hatte; im Anschluß an die Nacherzählung der Anekdote, derzufolge Apelles seinen Kollegen Protogenes getadelt habe, weil dieser nicht rechtzeitig die Hand vom Gemälde genommen habe, heißt es bei ihm nämlich: »[...] il che non era altro che riprenderlo d'essere affettato nelle opere sue. Questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura [...]«⁸⁵ In Bezug auf die malerische Ausführung eines Gemäldes im Sinne der *sprezzatura* wird Castiglione sogar noch konkreter:

[...] una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello, tirato facilmente di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza

dell' artefice, circa la opinion della quale ognuno poi si estende secondo il suo giudizio.⁸⁶

Eine mühelos gezogene Linie, ein bloßer ›Strich‹ oder ›Hieb‹ des Pinsels sind also für Castiglione der sichtbare Ausdruck der eleganten Nonchalance des Malers.

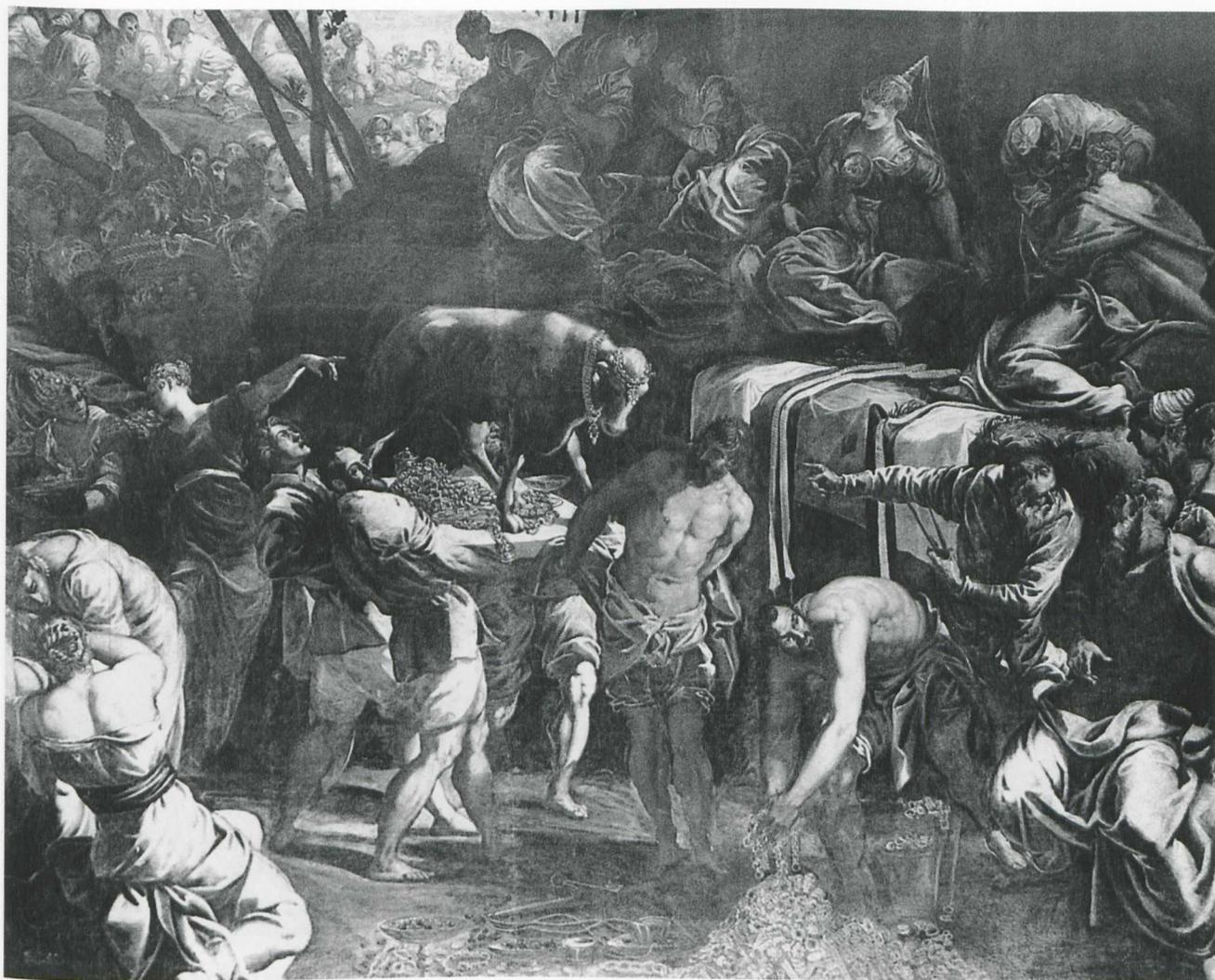
Es war wohl die Ähnlichkeit der Diskurse, des malerischen und des höfischen Verhaltensideals der vorgetäuschten Vermeidung von Mühen, die Dolce und Castiglione dazu veranlaßte, den Begriff der *sprezzatura* auf die Malerei zu übertragen. Danach verbirgt eine scheinbar nachlässig gezogene Linie die ›Kunst‹ im Sinne (kunstvoller) Perfektion, aber genau hierin besteht die Kunst, wie dem sich vom Gemälde entfernenden Betrachter im wahrsten Sinne des Wortes ›schrittweise‹ bewußt wird. Genau in diesem empirisch überprüfbar Phänomen bestand die Anschlußmöglichkeit für den *celare-artem*-Topos. Doch hat auch dieses Konzept einen Nachteil; es birgt nämlich die Gefahr, die Dialektik von *difficoltà* und *facilità* aus dem Auge zu verlieren. In diesem Sinne unterstellte Vasari Tintoretto, er habe in seinen Monumentalgemälden in der *Madonna dell'Orto* (Abb. 6) vorführen wollen, »che quest' arte è una baia«,⁸⁷ in der der Zufall die *colpi* des Pinsels regiere. Auch Aretino ermahnte gelegentlich Tintoretto und Schiavone (vgl. Abb. 7) zur *diligenza*, und damit im Prinzip zur Maßhaltung: Sie sollten sich bemühen, den goldenen Mittelweg zwischen einer zur Schau getragenen Schnelligkeit und einer verhüllten und doch sichtbaren Leichtigkeit zu finden. Auch hierfür hielt die Antike ein *exemplum* bereit: Als ein offensichtlich weniger begabter Maler seine rasche Arbeitsweise gegenüber Apelles selbst lobte, antwortete ihm dieser lakonisch, er habe dieselbe bereits bemerkt.⁸⁸

Mit dieser Skizzierung der Dialektik von *facilità* und *difficoltà* bzw. *finito* und *non finito* wollte ich einem Eindruck, der in der Forschung bisweilen erweckt wird, entgegensteuern. Danach ließe sich die Geschichte des

5. Tizian, *Kain erschlägt Abel* (Detail), Venedig, Santo Spirito (heute S. Maria della Salute)

6. Tintoretto, *Anbetung des Goldenen Kalbes* (Detail), Venedig, *Madonna dell'Orto*

7. Andrea Schiavone, *Anbetung der Könige*, Venedig, Santa Maria dei Carmini



6



7



8

sichtbaren Pinselstrich und seiner Reflexion in der Kunsttheorie im Sinne ›einer Geschichte‹ schreiben, und damit eine mehr oder weniger lineare Entwicklung konstatieren, die in der uneingeschränkten Wertschätzung der Malweise mit offener Faktur durch Ridolfi und Boschini mündet und in der es als Variable nur die ästhetischen Vorlieben der Florentiner und der Venezianer gibt. Dementgegen tritt jedoch bei den Autoren des Cinquecento die Ambivalenz der Möglichkeiten ins Blickfeld: Wo die Grenzen zwischen einer nur erahnbar und einer offenkundigen *facilità* liegen, oder wo sich positiv konnotierte Nonchalance von plumper ›Schnellmalerei‹ abhebt, wurde von den einzelnen Autoren und Künstlern sehr verschieden beurteilt.⁸⁹ So setzten die Maler Schiavone und Tintoretto andere Präferenzen als der Maler Vasari. Dieser bezeichnete seine eigenen Werke als Produkte einer *facilità* ohne *prestezza*, kritisierte die sichtbaren *colpi* in den Gemälden Tintoretto

jedoch als für vollendet erklärte Entwürfe (›le bozze per finite‹; vgl. Abb. 8 und 9).⁹⁰ Und Paolo Pino plädierte 1548 angesichts Andrea Schiavones ›Herumschmierens‹ auf der Leinwand für eine bedächtige Arbeitsweise.⁹¹ Reflektierter sind die Standpunkte Aretinos, der nur leichte Kritik an Schiavone und Tintoretto übt, und Dolces, der, obwohl er ja den Begriff der *sprezzatura* in eine kunsttheoretische Schrift eingeführt hatte, im pessimistischen Ausblick am Ende seines Dialogs über die jüngere Künstlergeneration beklagt, daß sie »sich wenig oder gar nicht mehr anstengten«. ⁹² Alle Standpunkte

8. Tintoretto, *Sklavenwunder*, Venedig, Galleria dell'Accademia

9. Tintoretto, *Sklavenwunder* (Detail), Venedig, Galleria dell'Accademia

oszillieren zwischen den bezeichneten Positionen, und bereits Castiglione sprach mit Bezug auf den von ihm aktualisierten Topos der ›kunstlosen Kunst‹, die die Abgrenzung der *affettazione* von der *sprezzatura* so schwierig mache, bereits davon, daß es nur »certi termini di mediocrità«⁹³ – »gewisse Grenzen eines mittleren Maßes« – gebe. Auch Dolce führte in diesen Zusammenhang eine relativierende Kategorie ein, als er von einer *convenevole sprezzatura* sprach.⁹⁴ Im Bewußtsein der Relativität der möglichen Standpunkte in diesem Diskurs ›ohne Wahrheit‹ sah Aretino wohl in der ironisch gebrochenen Reflexion die adäquate Redeweise.

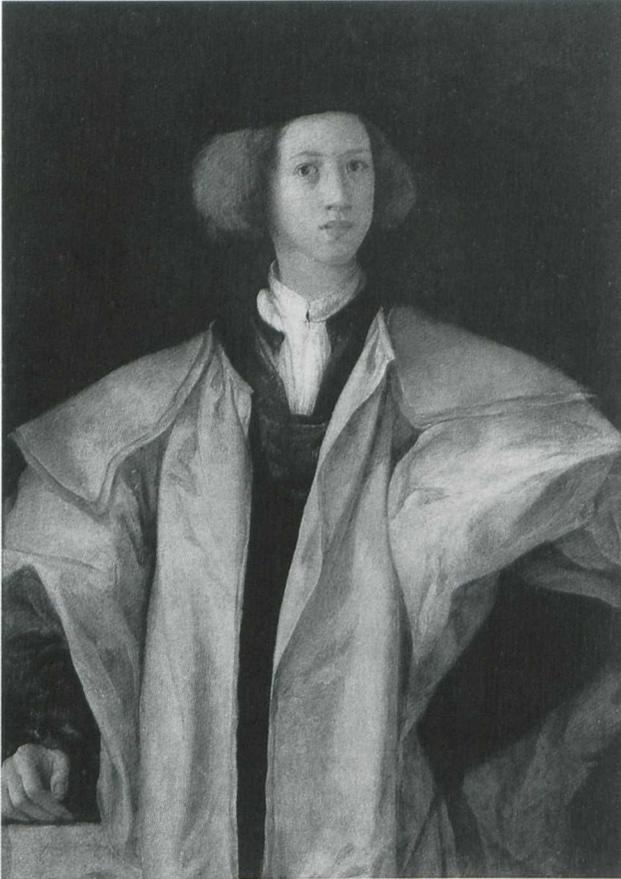
Und damit komme ich zum Aretino-Bildnis zurück (Abb. 1). Es ist wohl exakt das beschriebene *sprezzatura*-Konzept, das in ihm zur Anschauung gebracht ist:⁹⁵ Mit scheinbarer Nachlässigkeit hat Tizian hier auf einem ansonsten in malerischer *diligenza* ausgeführten Porträt die Lichthöhungen in Form von ›Zickzacklinien‹ scheinbar ›hingeworfen‹, mit einem »sol colpo di pennello«, der die *sprezzatura* des Malers bezeugt. Der Terminus ›Schnellmalerei‹, den Hans Ost in seinen Tizian-Studien zur Bezeichnung solcher Phänomene einführen wollte,⁹⁶ ist jedoch äußerst irreführend. Dies nicht nur, weil selbst das Porträt Aretinos in den überwiegenden Partien in einer perfekten *maniera* ausgeführt ist, sondern mehr noch, weil in diesen *colpi* ja (nur) der Anschein einer raschen Ausführung erzeugt werden soll – entsprechend dem dem *sprezzatura*-Konzept zugrundeliegenden Triumph des ›Scheins‹ über das ›Sein‹. Die Pinselzüge als das zu nehmen, was sie zu sein vorgeben, hieße, den wirkungsorientierten und rhetorischen Ansatz der Werke zu übersehen. Wie es eine Vielzahl schriftlich fixierter Betrachtungen vormachen, wird der Rezipient solcher Gemälde ja dazu angeregt, seine Wahrnehmung in verschiedenen Distanzen zur Leinwand zu überprüfen und erst im Anschluß daran sein Urteil über ihren Wert zu fällen; erst wenn er sich vom Bildnis entfernt, wird er im ›Schließen‹ der Oberfläche den Effekt der stofflichen Charakterisierung der Gegenstände bemerken. Erst dann enthüllt sich ihm gerade in diesem *colpo*, *tocco* oder *sprezzo*⁹⁷ die Kunst, und er wird zum *intendente*, zum Kenner dieser neuen Malweise.⁹⁸ Denn in der steten Dialektik, die diesem paradoxen Phänomen aufgrund seiner Parallelität mit dem *celare-arterem*-Topos inhärent ist, ist der sichtbare Pinselstrich *arte* und negiert diese zugleich, ›ent-täuscht‹ er den Betrachter und täuscht ihn letztlich doch, ist er *facile* und



9

letztlich doch *difficile*, ist das Gemälde unvollendet und letztlich doch gerade darin perfekt.

Wie oben ausgeführt, waren es zunächst Baldassare Castiglione im Jahre 1528 und nach ihm Lodovico Dolce im Jahre 1557, die den Grad der malerischen Ausführung mit dem Begriff der *sprezzatura* in Verbindung gebracht hatten. Auf das Pitti-Bildnis greift das Konzept so exakt, daß ich vermute, daß auch bereits Tizian und Aretino es unter diesem Begriff diskutierten und als Aktualisierung des *celare-arterem*-Topos begriffen. Und es wird, wenn ich die Entstehungsbedingungen des Bildnisses und das Projekt Tizians richtig rekonstruiert habe, gerade auf den höfischen Diskurs als ein vom Adressaten zu bedenkender Kontext des Werks hingewiesen. Es wird nämlich kaum ein Zufall sein, daß eines der frühesten Gemälde Tizians, in denen der sichtbare Pinselstrich als Ausdrucksmittel eingesetzt ist, und das erste, in dem dies in so extensiver Weise geschieht, ein Bildnis mit dieser Vorgeschichte und diesem Anspruch ist. Hier läßt sich die »Analogie zwischen Bildmotiv und Malweise« fassen, die Axel Christoph Gampff jüngst in den höfischen Porträts von Pontormo mit lockerer malerischer Faktur konstatiert und mit Bezug auf die Person des Porträtierten als »Homonymie von sprezzatura



10

als sozialetischer Haltung und sprezzatura als ästhetischem Ausdruck« gedeutet hat (Abb. 10).⁹⁹ Er hat sie nicht nur im Malmodus, sondern auch in dem ins Bild gesetzten Habitus der Figuren beobachtet, und zwar in ihrer betont lässigen Haltung, dem abgewinkeltem Ellenbogen und ihrem Spiel mit einem Handschuh.¹⁰⁰

Die von Gampp konstatierte Homonymie möchte ich mit Bezug auf das Pitti-Porträt etwas anders beziehen; wer sich mit ihm in erster Linie dem Herzog von Toskana empfehlen möchte, ist hier nämlich der Maler selbst. Er demonstriert Porträtmalerei mit höchstem Anspruch, jedoch in der der sprezzatura eigenen (rhetorischen) Tiefstapelung, der *dissimulatio*,¹⁰¹ des »So-tun-als-ob-nicht«, und damit im Gestus der Ironie.¹⁰² Die enge Verbindung von *dissimulatio* und dem *celare-artem*-Theorem wird ja, wie gesehen, wenig später in einer Formulierung von Erasmus deutlich.¹⁰³ Sind *dissimulatio* und *sprezzatura* originäre Verhaltensstrategien, die auf Wirkung und auf die Persuasion der Gesellschaft zielen,¹⁰⁴ so setzt sie auch Tizian ein: Mit »kunstloser Kunst«,

einem scheinbar unvollendeten und mühelos ausgeführten Porträt bietet er seine Dienste als neuer »Cortegiano«, nämlich als neuer Hofmaler, an. Er präsentiert ein »unvollendetes« Bildnis, in dessen Unvollendung die Kunst liegt, welche sich erst auf den zweiten Blick als solche zu erkennen gibt und gleichzeitig suggeriert, ihr Schöpfer könne noch viel mehr, würde er erst Fleiß und Mühe auf das verwenden, was er tut.¹⁰⁵ Die Ironie in Aretinos Briefen wird wohl das Komplement zur malerischen *dissimulatio* und gleichzeitig das Signal der malerischen Ironie sein, die natürlich in der unaufhebbaren Dialektik die *simulatio* eines Malers ist, der als »Hoflieferant«¹⁰⁶ bereits den Papst, den Kaiser und viele italienische Fürsten porträtiert hat, nur dem Herzog von Florenz seine Dienste noch nicht angeboten hatte.

V. Das topisch-kombinatorische Verfahren

Abschließend seien die verschiedenen Transformationen des Topos, die die Voraussetzung für Tizians Visualisierung desselben bildeten, noch einmal chronologisch nachgezeichnet: Der rhetorischen Praxis entsprang das (empirische) Wissen, daß eine Rede nur dann ihre Wirkung entfaltet, wenn ihre rhetorische Formung nicht sichtbar wird, sondern sie »natürlich« wirkt. Darin wurde eine Regel erkannt, die zu einem gewissen Zeitpunkt in die markante Formel *celare artem* gekleidet wurde. Weil sie Sinn auch für andere Gattungen machte, avancierte sie zum Topos. Als einprägsames Oxymoron erfüllt dieser die vierte der von Lothar Bornscheuer benannten Struktur- und Funktionsmomente von Topoi, nämlich die »Symbolizität«, die die intensive Tradierung erst ermöglicht.¹⁰⁷ Er erfüllt aber auch – zumindest in seiner Aktualisierung in der Frühen Neuzeit – die drei anderen Qualitäten: die »Habitualität«, insofern er in seiner Transformation in *sprezzatura* auf einen »Standard des von einer Gesellschaft jeweils internalisierten Bewußtseins-, Sprach- und/oder Verhaltenshabitus« verweist,¹⁰⁸ weiterhin die »Potentialität«, insofern er als Gesichtspunkt »in vielen konkreten Problemerkörterungen verwendbar ist und [...] die verschieden-

10. Pontormo, *Bildnis des Amerigo Antinori*, Lucca, Pinacoteca di Palazzo Mansi

artigsten Argumentationen bzw. amplifikatorischen Explikationen ermöglicht«,¹⁰⁹ und schließlich die »Intentionalität«, die seine »situationsbezogene Überzeugungskraft« meint.¹¹⁰

Den ersten für die Aktualisierung des Topos relevanten Schritt vollzieht Castiglione. Bei der Beschreibung des höfischen Verhaltensideals erkennt er die Bedeutung des *celare-artem*-Prinzips und entwickelt von ihm ausgehend sein *sprezzatura*-Konzept. Das Markante an diesem Rekurs ist die Art und Weise, wie Castiglione ihn absichert: Er macht auf weitere Parallelen in anderen Gattungen aufmerksam, die seine Konjektur überzeugend machen; d.h. er findet Ähnliches und kombiniert es miteinander entsprechend dem Grundsatz der Topik, daß das bereits Bekannte beweiskräftiger ist als das Fremde. Denn das Verhalten des Malers vor der Leinwand, der einen *colpo* mühelos und elegant ausführt, ließ sich ja in diesen Kontext einordnen. Es war jedoch – soweit die Quellen dies zu erkennen geben – in der Antike noch nicht mit diesem Topos in Verbindung gebracht worden. Daß nun gerade die Malerei dasjenige Medium ist, an dem Theoreme, im Wortsinn, »anschaulich« werden, ist ein Grundsatz antiker Theoriebildung seit Platon und Aristoteles.¹¹¹ Castiglione sucht eine Regel, die, wie er sagt, für alle menschlichen Angelegenheiten gültig ist,¹¹² und er findet sie in den sich als *techné* verstehenden Künsten. Dies genau ist das topisch-kombinatorische Moment in seinem Vorgehen.

Dolce Leistung besteht darin, in einem neuen Argumentationszusammenhang aus der *sprezzatura* ganz explizit eine malerische Kategorie zu machen, die etwas über den Ausführungsgrad des Gemäldes aussagt und von ihm als Folge des *sprezzatura*-Verhaltens des Malers vor der Leinwand verstanden wird. Er kann dies tun, weil der Diskurs über den künstlerischen Habitus seit dem Quattrocento dem über das höfische Verhalten so ähnlich war.¹¹³ In den Paragonediskussionen war ja das Verbergen der schweren Arbeit an einem Kunstwerk stichhaltiges Argument für die höhere Dignität der Malerei gegenüber der Skulptur; ferner gab es eine Reihe antiker Beispiele für locker gezogene Linien, die nur in diesen Kontext eingeordnet werden mußten. Daß er hierbei nicht nur auf Castiglione, sondern auch auf den antiken *celare-artem*-Topos zurückgreift, ist Dolce bewußt.

Den dritten und letzten Schritt vollzieht schließlich Tizian: Er macht die im Bild sichtbare Pinselschrift zum visuellen Äquivalent der *sprezzatura*. Wie die Topik zum Programm der *persuasio* gehört,¹¹⁴ zielt auch das Porträt als gemalte Bewerbung auf die Überzeugung des Adressaten; das Bild wird quasi zum (rhetorischen) Argument. Die Hilfestellung zum Verständnis leistet Aretino, der in seinen kommentierenden Briefen das Signal für die mit der *sprezzatura* engst verknüpfte Ironie gibt. In Kombination mit dem mehrfach angekündigten Besuch Tizians in Florenz¹¹⁵ soll der Herzog die Konjektur herstellen und das Bild als Bewerbung verstehen; er hätte sie herstellen können – wäre ihm das Porträt nicht vorenthalten worden –¹¹⁶ weil sie eben auf einem ihm geläufigen Topos basiert.

Anknüpfend an den oben angedeuteten Paradigmenwechsel bezüglich der Einschätzung künstlerischer Originalität in der Neuzeit, läßt sich abschließend meine Argumentation zuspitzen: Nicht allein das Bildnis ist die Bewerbung, sondern sozusagen auch das »künstlerische Arrangement«¹¹⁷ als solches. Tizian präsentiert sich gerade nicht als »Genie« im späteren Verständnis von Kant, das eben nicht weiß, wie sich »in ihm die Ideen dazu herbei finden«,¹¹⁸ sondern er demonstriert dem Herzog sein *ingenium*, indem er offenlegt, wie er verfahren ist.¹¹⁹ So demonstriert er sein Vermögen zur Invention. Sie meint im frühneuzeitlichen Sinne nicht das voraussetzungslose Neuschöpfen, sondern besteht im »Auffinden«. Wie eine »topische Entdeckung« der »besonderen Situation verhaftet [...] [ist], aus der sie erwuchs und in der allein sie zu wirken vermochte«,¹²⁰ ist die spezifische Rezeptionssituation des Projekts natürlich einberechnet, bzw. dieses ist allein auf eine bestimmte Situation hin konzipiert. Denn die *sprezzatura* ist an den *kairos*, in dem allein sie ihre Wirkung entfaltet, gebunden.¹²¹

Für die besondere Gelegenheit einer Bewerbung an den Hof des Herzogs von Florenz hat Tizian also kombiniert, was »im Angebot« war.¹²² Er hat sich nicht nur auf einen Topos bezogen, sondern virtuos mit ihm jongliert, indem er ein visuelles Äquivalent für ihn entwickelt hat. Und genau dieses intellektuelle Vermögen demonstriert er dem Herzog ebenso wie seine virtuose Könnerschaft in der locker gezogenen Linie.

Anmerkungen

- * Die Ausführungen gehen auf ein Forschungsprojekt zur Rhetorizität des Kunstbegriffs der Frühen Neuzeit zurück, das durch ein Stipendium der Deutschen Forschungs-Gemeinschaft gefördert wurde. Bei dem ursprünglichen Vortragstext (Abschnitt IV.) handelt es sich um eine überarbeitete Fassung eines Unterkapitels meiner kürzlich publizierten Dissertation mit dem Titel *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten/Berlin 2001.
- ¹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §46, hrsg. v. G. Lehmann, Stuttgart 1986, S. 237.
- ² *Ibid.*, S. 235.
- ³ J. Küpper, »Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamarines *Invocation* und Nervals *El Desdichado*«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 98, 1988, S. 137–263, hier S. 137; vgl. auch N. Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart 1996, S. 12–15, sowie J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Darmstadt 1985 passim, zu Kant S. 354–380; E. Ortland, »Genie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart 2001, Sp. 661–709.
- ⁴ Kant (wie Anm. 1), §53, S. 267f.; vgl. hierzu nun D. Greeves, *Kritik der Rhetorik am Ende des 18. Jahrhunderts. Das Verhältnis zwischen Rhetorik und Philosophie bei Kant*, Stuttgart 2000.
- ⁵ J. Bender & D. Wellbery, »Die Entschränkung der Rhetorik«, in: *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. A. Assmann, Frankfurt a. M. 1996, S. 80.
- ⁶ M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck & M. Weitz, »Aufzeichnungsmodelle. Einleitung«, in: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, hrsg. v. id., Stuttgart 1995, S. 7–10, hier S. 9; vgl. auch U. Hebekus, *ibid.*, S. 82–96, vor allem S. 93.
- ⁷ Vgl. allgemein dazu K. Krüger, »Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung«, in: *Der Blick hinter die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, hrsg. v. O. G. Oexle, Göttingen 1997, S. 53–86, bes. 66.
- ⁸ Ich benutze hier und im folgenden den Topos-Begriff im rhetorischen Sinne, und zwar in der Definition von W. Schmidt-Biggemann: »Ein Topos ist, was als Element in einem rhetorischen Prozeß verwandt wird und dadurch als Element erscheint« (W. Schmidt-Biggemann, »Topische Modelle in Theorie und Praxis der Renaissance«, in diesem Band).
- ⁹ Siehe hierzu unten Abschnitt II., bes. Anm. 24.
- ¹⁰ K. Semsch, *Abstand von der Rhetorik. Strukturen und Funktion ästhetischer Distanznahme von der ars rhetorica bei den französischen Enzyklopädisten*, Hamburg 1999, S. 2; vgl. auch J. Kopperschmidt, »Rhetorik nach dem Ende der Rhetorik. Einleitende Anmerkungen«, in: *Rhetorik*, Bd. 1: *Rhetorik als Texttheorie*, Darmstadt 1990, S. 1–31; *id.*, »Das Ende der Verleumdung. Einleitende Anmerkungen zur Wirkungsgeschichte der Rhetorik«, in: *Rhetorik*, Bd. 2: *Wirkungsgeschichte der Rhetorik*, Darmstadt 1991, S. 1–33; *Rhetorik und Philosophie*, hrsg. v. H. Schanze & J. Kopperschmidt, München 1989, passim; *Wiederkehr der Rhetorik?*, hrsg. v. H. Vetter & R. Heinrich, Wien/Berlin 1999; *Rhetorik und Philosophie*, hrsg. v. P. L. Oesterreich, Tübingen 1999.
- ¹¹ Ich nenne nur die wichtigsten Studien auf diesem Gebiet, beginnend mit J. Spencers Aufsatz von 1957: »Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting«, in: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 20, 1957, S. 26–44; M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971; C. Goldstein, »Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque«, in: *Art Bulletin*, 73, 1991, S. 641–652; *id.*, *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory and Practice in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1988; C.-P. Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, bes. S. 25; an jüngeren Publikationen sind vor allem zu nennen: M. Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock* (Diss. München), Regensburg 1997; kritisch von Hundemers Vorgehen, »rhetorische Prinzipien auf die bildende Kunst zu übertragen«, setzt sich ab: W. Telesko, »Barocke Kunst und Rhetorik. Beobachtungen zu einem methodischen Schwerpunkt der jüngeren Kunstwissenschaft anhand einiger Neuerscheinungen«, in: *Frühneuzeit-Info*, 10, 1999, S. 294–301, hier S. 295; vgl. auch H.-J. Raupp, »Kunstgeschichte und Rhetorik«, in: *Die Macht des Wortes. Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung*, hrsg. v. C. J. Classen & H.-L. Müllenbrock, Marburg 1992, S. 149–164; G. Pochat, »Rhetorik und bildende Kunst in der Renaissance«, in: *Renaissance-Rhetorik. Renaissance Rhetoric*, hrsg. v. H. F. Plett, Berlin/New York 1993, S. 266–284; J. Knappe, »Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit«, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt a. M. 1994, S. 507–532, sowie besonders verschiedene Studien von F. Büttner, vor allem: »Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel von Johann Zicks Fresken in Bruchsal«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 43, 1989, S. 49–72; *id.*, »Der Betrachter im Schein des Bildes. Positionen der Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert«, in: *Mebr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, hrsg. v. H. Beck, P. C. Bol & M. Bückling, München 1999, S. 341–349.
- ¹² K. Bartels, »Der Begriff Techne bei Aristoteles«, in: *Synousia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. 3. 1965*, hrsg. v. H. Flaschar & K. Geiser, Pfullingen 1965, S. 275–287; T. Cole, *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore/London 1991, S. 71–95; F.-H. Robling, »Ars«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1992, Bd. 1, Sp. 1009–1030; Schneider (wie Anm. 3), S. 14.
- ¹³ Die Belege für die Nennung von *ingenium* in Verbindung mit *studio* und *arte* sammeln: M. Kemp, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997, S. 298–303 und E. Zinsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus* [Tübingen 1926], Nachdruck, Hildesheim/New York 1972, S. 265–280.
- ¹⁴ Vgl. z. B. Filippo Villanis Formulierung *arte et ingenio* mit Bezug auf Giotto in seinem *De origine civitatis Florentiae et eisdem famosis*

civibus aus den achziger Jahren des 14. Jahrhunderts (in: Baxandall [wie Anm. 11] S. 70f.) und weitere Beispiele, die M. Kemp gesammelt hat (wie Anm. 13); sowie T. Porcacchi, der in seiner Kritik an Lodovico Ariosts *Orlando Furioso* die Begriffe *arte* und *inspiration divina* als Gegensatzpaar behandelt: »I famosi Poeti di versi non per arte ma per inspiration divina cantano tutti questi celebrati poemi: percioche il Poeta è una cosa leggieri, volatile, & sacra: & non puo cantare, se prima non è pieno di Dio, & posto fuor di se stesso, & alienato dalla mente« (zit. nach K.W. Hempfer, »Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts *Orlando Furioso*«, in: *Erzählforschung*, hrsg. v. E. Lämmert, Berlin 1982, S. 130–156, hier S. 153, Anm. 51). Für die antike Rhetorik siehe J. Engels, »Ingenium«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1998, Bd. 4, Sp. 392–417, hier Sp. 383; »Ingenium« bezeichnet die angeborene Beschaffenheit, das Talent und die natürliche Begabung zu einer bestimmten Tätigkeit. Als unverzichtbare Vorbedingung einer Ausbildung zum Redner steht das Ingenium neben *ars*, *studium*, *exercitatio* und *imitatio*. In den Theorieschriften der lateinischen Rhetorik der späten Republik und des frühen Prinzipats beim Auctor ad Herennium, bei Cicero und Quintilian, sowie in der Poetik des Horaz bilden *ars* und *ingenium* kein sich ausschließendes Gegensatzpaar, sondern ergänzen sich gegenseitig zum Ideal des *orator perfectus* oder *poeta doctus*.«

¹⁵ A. C. Gampp, »*Ars* und *opus*. Kunstbegriff und Werkbegriff: Grundkategorien in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit«, in: *Études de lettres. Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, 1999, S. 85–99, hier Sp. 94f.

¹⁶ Platon, *Ion*, 533c–536d; id., *Phaidros*, 245a; vgl. H. Schläffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a.M. 1990, S. 36ff.; E. Barmeyer, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München 1968, S. 91–97; B. Kositzke, »Enthusiasmus«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1994, Bd. 2, Sp. 1185–1197; J. Neumann, »*furor poeticus*«, in: *ibid.*, Tübingen 1996, Bd. 3, Sp. 490–495, bes. 491f.; M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973, S. 72–77.

¹⁷ Der *locus classicus* ist Cicero, *De oratore*, 2, 194, hrsg. u. übers. v. H. Märklin, Stuttgart 1976, S. 328f.: »Saepe enim audivi poetam bonum neminem – id quod a Demecrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt – sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris«. »Ich habe nämlich oft gehört – was auch bei Demokrit und Platon stehen soll –, daß ohne Feuer der Begeisterung und ohne eine gleichsam schwärmerisch-ekstatische Inspiration kein guter Dichter existieren kann.«

¹⁸ Für die Übertragung auf die bildenden Künste, s. u. Anm. 53; für die Poetik: O. Pöggeler, »Dichtungstheorie und Toposforschung«, in: *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 5, 1960, S. 104–201, wiederabgedruckt in: *Toposforschung*, hrsg. v. M. L. Baeumer, Darmstadt 1973, S. 22–115, hier S. 31–44 sowie nach wie vor: Zilsel (wie Anm. 13), S. 266–269.

¹⁹ Vgl. Neumann (wie Anm. 16), S. 493.

²⁰ Hierzu jüngst Ortland (wie Anm. 3), S. 668.

²¹ U. Link-Heer, »Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil. (Vasari, Diderot, Goethe)«, in: *Stil. Geschichten und*

Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hrsg. v. H. U. Gumbrecht & K. L. Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986, S. 93–114, beide Zitate S. 94, sowie id., »Raffael ohne Hände« oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der *maniera* bei Vasari und seinen Zeitgenossen«, in: *Manier und Mannerismus*, hrsg. v. W. Braungart, Tübingen 2000, S. 203–220; vgl. auch W. Sauerländer, »Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs«, in: *Geschichte der Kunst. Gegenwart der Kritik*, hrsg. v. W. Busch, M. Wagner, M. Steinhauser & M. Warnke, Köln 1999, S. 256–276 (zuerst in: *Art History*, 6, 1983, S. 253–270); L. Grassi, »maniera«, in: *Dizionario d'Arte*, hrsg. v. id. & M. Pepe, Turin 1995, S. 430–433; id., »stile«, *ibid.*, S. 818–823.

²² G. Ueding & B. Steinbrink, »Einleitung in die Rhetorik«, in: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, hrsg. v. id., Stuttgart 1994, S. 1–7, hier S. 5; vgl. auch Neumann (wie Anm. 13), S. 491.

²³ Ich verweise auf die kunsttheoretischen Schriften in Dialogform, die diese Gespräche quasi abbilden, und nenne exemplarisch nur ein weiteres Beispiel: So beklagt sich Pietro Aretino in einem Brief gegenüber Andrea Schiavone, daß dieser nicht mehr zu Tizian und ihm käme, um seine gerade fertiggestellten Gemälde und weitere Projekte gemeinsam mit ihnen zu diskutieren; vgl. Pietro Aretino, *Lettere sull' arte*, hrsg. v. E. Camesasca, Bd. 2, Milano 1957, Nr. 424, S. 221. Vgl. für diesen Themenkomplex auch V. v. Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs* (Diss. Berlin), Emsdetten/Zürich 2001, Kap. 2, S. 81–140.

²⁴ Die Formulierung »*ars est celare artem*« soll nach der von B. Maier kommentierten *Cortegiano*-Edition (Turin 1955) auf Ovid, *Ars amatoria*, II 313 zurückgehen, wo sie sich jedoch nicht befindet; sie ist im übrigen »metrisch unmöglich« (K.W. Hempfer, »Rhetorik als Gesellschaftstheorie. Castigliones Libro del Cortegiano«, in: *Literarische Begegnungen. Festschrift für Bernhard König*, hrsg. v. A. Kablitz u.a., Tübingen 1993, S. 103–121, hier S. 115, Anm. 34).

²⁵ P. D'Angelo, »Celare l'arte. Per una storia del precetto *Ars est celare artem*«, in: *Intersezioni*, 6, 1986, S. 321–341.

²⁶ Aristoteles, *Rhetorik*, III, 2, 4 (1404b 17–20), übers. v. F.G. Sievecke, München 1987, S. 170; »διὸ δεῖ λαμβάνειν ποιούντας, καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλὰ πεφυκότως τοῦτο γὰρ πιθανόν, ἐκεῖνο δὲ τοῦναντίον«, vgl. D'Angelo (wie Anm. 25), S. 324; Hempfer (wie Anm. 24), S. 115.

²⁷ Seneca, *Controversiae*, 10. Buch, Proömium 14, hrsg. u. übers. v. M. Winterbottom, Cambridge/MA u.a. 1974, S. 364f.: »[...] he [d.i. der Redner Gaius Silo] thought it part of eloquence to hide one's eloquence«; vgl. D'Angelo (wie Anm. 25), S. 324. Die *Controversiae* behandeln fiktive Rechtsfälle.

²⁸ Quintilian, *De institutione oratoria*, IV, 2, 127, hrsg. u. übers. v. H. Rahn, Darmstadt 1988, Bd. 1, S. 484f.: »Das aber können wir Heutigen nicht aushalten und meinen, die Kunst gehe verloren, wenn sie nicht zum Vorschein kommt, während sie doch aufhört, eine Kunst zu sein, wenn sie erscheint«.

²⁹ *Ibid.*, I, 11, 3, Bd. 1, S. 146f.: »[...] denn wenn es hierfür bei den Redenden einer Kunst bedarf, so vor allem der, nicht als Kunst zu erscheinen«.

- ³⁰ Hempfer (wie Anm. 24), S. 115. Erstaunlicherweise läßt es sich jedoch in Ciceros Schriften nicht nachweisen; lediglich für eine Passage im *Orator* könnte es Modell gewesen sein; siehe hierfür Anm. 41.
- ³¹ (Pseudo-)Longinus, *Vom Erhabenen*, § 22, 1, hrsg. u. übers. v. R. Brandt, Darmstadt 1966, S. 77: »τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ᾽ ἂν φύσιν εἶναι δοκῆ, ἢ δ' αὖ φύσι επιτυχῶ, σταν λαθανουσαν περιεχη την τεχνην.«; vgl. auch ebd., 17, 1, S. 71: »Darum scheint eine Figur gerade dann am besten, wenn verborgen bleibt, daß es eine Figur ist.«
- ³² Ovid, *Ars amatoria*, II, 313 f., hrsg. u. übers. v. M. v. Albrecht, Stuttgart 1992, S. 78 f.: »Kunst ist nützlich, wenn sie verborgen bleibt; wird sie entdeckt, bringt sie Schande und nimmt dir verdienstermaßen für alle Zeiten die Glaubwürdigkeit«; vgl. D'Angelo (wie Anm. 25), S. 329.
- ³³ Ovid, *Metamorphosen*, X, 247–252, hrsg. u. übers. v. E. Röscher, München u. a. 1988, S. 370 f.: »Weißes Elfenbein schnitzte indes er mit glücklicher Kunst und/gab ihm eine Gestalt, wie sie nie ein geborenes Weib kann/haben, und ward von Liebe zum eigenen Werke ergriffen./Wie einer wirklichen Jungfrau ihr Antlitz, du glaubtest, sie lebe,/wolle sich regen, wenn die Scham es nicht ihr verböte./So verbarg sein Können die Kunst.«
- ³⁴ R. Barthes, »Die alte Rhetorik. Ein Abriß«, in: id., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M. 1988, S. 15–101, hier S. 69; vgl. Hebekus (wie Anm. 6), S. 86; W. Schmidt-Biggemann, »Über die Leistungsfähigkeit topischer Kategorien – unter ständiger Rücksichtnahme auf Renaissance-Philosophie«, in: *Renaissance-Rhetorik. Renaissance Rhetoric* (wie Anm. 11), S. 179–195, bes. S. 188 f.
- ³⁵ M. G. Vida, *De arte poetica libri tres*, Paris 1527, V 226 f.; hrsg. u. übers. v. R. G. Williams, New York 1976, S. 58: »[...] let everything arise spontaneously; hide your cherished fondness for digressions and labor strenuously to conceal all your art«; vgl. D'Angelo (wie Anm. 25), S. 332.
- ³⁶ D. Erasmus, *Eccelesiastes*, in: Id., *Opera omnia*, V, 847–1100, hier S. 849; vollständig lautet der Satz: »Proinde vereor, ne cui videatur ineptum hic de Rhetorum praeceptis meminisse, quod artis significatio fidem dicentis elevet in tantum, ut summus ille orator existimet caput artis esse, artem dissimulare«; vgl. H. F. Plett, *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*, Tübingen 1975, S. 37.
- ³⁷ L. B. Alberti, »De Iciarchia«, in: Id., *Opere volgari*, hrsg. v. C. Grayson, Bari 1966, Bd. 2, S. 185–286, hier: S. 230; vgl. D'Angelo (wie Anm. 25), S. 333.
- ³⁸ Zitiert nach H. F. Plett, »Theatrum Rhetoricum. Schauspiel-Dichtung-Politik«, in: *Renaissance-Rhetorik. Renaissance-Rhetoric* (wie Anm. 11), S. 328–368, hier S. 349.
- ³⁹ B. Castiglione, *Il cortegiano*, I, 12, hrsg. v. C. Cordié, Milano 1960, S. 30: »[...] vorrei che 'l gioco di questa sera fusse tale che si elegesse uno della compagnia, ed a questo si desse carico di formar con parole un perfetto cortegiano, esplicando tutte le condizioni e particular qualità che si richieggono a chi merita questo nome.«
- ⁴⁰ Ibid., S. 47; übers. v. F. Baumgart, München 1986, S. 53 f.: »Da ich aber schon häufig bei mir bedacht habe, woraus die Anmut entsteht, bin ich immer [...] auf eine allgemeine Regel gestoßen, die mir in dieser Hinsicht bei allen menschlichen Angelegenheiten, die man tut oder sagt, mehr als irgendeine andere zu gelten scheint: nämlich so sehr man es vermag, die Künstelei als eine rauhe und gefährliche Klippe zu vermeiden und bei allem, um vielleicht ein neues Wort zu gebrauchen, eine gewisse Art von Lässigkeit anzuwenden, die die Kunst verbirgt und bezeugt, daß das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist. [...] Denn jeder weiß um die Schwierigkeit bei seltenen und wohlgelungenen Dingen, wogegen Leichtigkeit dabei größte Bewunderung erregt. Das Erzwingen und, wie man sagt, an den Haaren Herbeiziehen erweckt dagegen den Eindruck höchster Ungeschicklichkeit und läßt alles, so groß es auch sein mag, für gering erachtet werden. Man kann daher sagen, daß wahre Kunst ist, was keine Kunst zu sein scheint; und man hat seinen Fleiß in nichts anderes zu setzen, als sie zu verbergen.«
- ⁴¹ Es ist möglich, daß speziell für das Konzept der *sprezzatura* zudem eine Passage in Ciceros *Orator*, 23, 78 wichtig war, in der dieser ein analoges Oxymoron benutzt: »Gerade jene knappen, kurzen Satzglieder dürfen nicht nachlässig behandelt werden; gibt es doch sogar eine Art sorgfältiger Nachlässigkeit [sed quaedam etiam neglegentia est diligens]. In beiden Fällen hat etwas statt, wodurch ihre Anmut verstärkt wird, doch so daß es nicht hervortritt [sed non ut appareat]« (hrsg. u. übers. v. B. Kytzler, München 1975, S. 64 f.).
- ⁴² Für Castiglione und den *Cortegiano* siehe E. Loos, *Baldassare Castiglione* Libro del Cortegiano. *Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento*, Frankfurt a.M. 1955; J. R. Woodhouse, *Baldesar Castiglione. A Reassessment of The Courtier*, Edinburgh 1978; M. Hinz, *Rhetorische Strategien des Hofmannes: Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Romanistische Abhandlungen 6, Stuttgart 1992; U. Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 51 ff.; Hempfer (wie Anm. 24), S. 103–121; P. Burke, *Die Geschichte des >Hofmannes<. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin 1996; zu allen Fragen bezüglich der Manuskriptüberlieferung und Textgestalt nun: A. Quondam, *Questo povero Cortegiano. Castiglione, il libro, la storia*, Roma 2000; zum Ideal der *sprezzatura* außerdem: R. Mercuri, »Sprezzatura e affettazione nel Cortegiano«, in: *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma 1975, Bd. 2, S. 227–274; G. Ferroni, »Sprezzatura e simulazione«, in: *La Corte e il Cortegiano*, hrsg. v. C. Ossola & A. Prosperi, Roma 1980, Bd. 1, S. 119–147; E. Saccone, »Sprezzatura, affettazione in the Courtier«, in: *Castiglione. The Ideal and the Real in the Renaissance Culture*, hrsg. v. R. W. Hanning & D. Rosand, New Haven u. a. 1983, S. 45–67.
- ⁴³ Castiglione (wie Anm. 39), S. 47: »E ricordomi io già aver letto esser stati alcuni antichi oratori eccellentissimi, i quali tra le altre loro industrie sforzavansi di far credere ad ognuno sé non aver notizia alcuna di lettere; e, dissimulando il sapere, mostravan le loro orazioni esser fatte semplicissimamente e più tosto secondo che loro porgea la natura e la verità che lo studio e l'arte.«
- ⁴⁴ Ibid., 50; vgl. A. C. Gampp, »Sprezzatura. Pontormos Portraits und das höfische Ideal des Manierismus«, in: *Manier und Manierismus*, hrsg. v. W. Braungart, Tübingen 2000, S. 221–250, bes. S. 233 f.

- ⁴⁵ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*, Venedig 1557, in: M.W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, S. 90: »So bene io, che in Roma, mentre che Raffaello viveva, la maggior parte, si de' Letterati, come de' periti dell'arte, lo anteponevano nella Pittura a Michel' Agnolo. E quelli, che inchinavano a Michel' Agnolo, erano per lo piu Scultori: iquali si fermavano solamente su'l disegno e su la terribilità delle sue figure, parendo loro, che la maniera leggiadra e gentile di Raffaello, fosse troppo facile, e per conseguente non di tanto artificio: non sapendo, che la facilità è il principale argomento delle eccellenza di qualunque arte, e la piu difficile a conseguire: & è arte a nascondere l'arte.«
- ⁴⁶ *Ibid.*, S. 156; übers. v. C. Cerri, Wien 1871, S. 68 f.: »Hier dürfte wohl eine gewisse *angemessene Nachlässigkeit am rechten Platze sein, so zwar, dass weder ein zu greller Glanz des Colorits, noch eine affectirte Geziertheit der Gestalten zum Vorschein komme; sondern dass Alles vielmehr das Gepräge einer anmuthenden Harmonie an sich trage. Gibt es doch Maler, die ihre Figuren so putzig gefirnisst vorbringen, dass selbe geschminkt scheinen; dazu noch mit so gesucht geordnetem Arrangement der Haare, dass nicht eines davon aus dieser Ordnung tritt. Das aber ist ein Fehler, und kein Verdienst; denn man verfällt dadurch in jene Affectation, die jegliches Ding der Grazie beraubt.« (* Cerri übersetzte »convenevole« sehr ungenau mit »verständig«); vgl. Roskill (wie Anm. 45), S. 23 f.; D. Summers, »The Stylistics of Color«, in: *Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and the North*, hrsg. v. M.B. Hall, Locust Valley 1987, S. 205–220, hier S. 209–212.
- ⁴⁷ Für ausführlichere Beschäftigung mit diesem Thema verweise ich auf die Kap. 6. und 7. meiner Dissertation (wie Anm. 23).
- ⁴⁸ So verwendet bereits Cristoforo Landino im Vorwort seines Kommentars zu Dantes *Divina Commedia* von 1481 zur Beschreibung der Werke von Andrea del Castagno genau die reziproken Begriffe *difficoltà* und *facilità*: »Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo, amatore delle difficulta dell' arte et di scorci, vivo et prompto molto, et assai facile nel fare [...]« (*Comento di Christophoro Landino fiorento sopra la comedia di Danthe Alighieri*, Firenze 1481, viii r, zit. nach M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1987, S. 146) und lobt auch die »gran facilità nel fare« Masaccios und Fra Angelicos; vgl. auch D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 179; L.B. Alberti, »Della pittura libri tre«, in: id., *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hrsg. v. H. Janitschek [Wien 1877], Nachdruck, Osnabrück 1970, S. 159: »In lavorare la istoria aremo quella prestezza di fare congiunta con diligentia, quale ad noi non dia fastidio o tedio lavorando; et fuggeremo quella cupidità di finire le cose, quale ci facci abboracciare il lavoro.« Vgl. auch Gampp (wie Anm. 44), S. 234 f.
- ⁴⁹ Vgl. Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, hrsg. u. übers. v. H. Ludwig, Wien 1882, §33, S. 70: »[...] ma prima sono mentali, com'è la pittura, la quale è prima nella mente del suo speculatore e non può pervenire alla sua perfezzione senza la manuale operatione.« Die Gegenposition formuliert Mario Equicola (1470–ca. 1525) in seinem posthum publizierten *Discorso della pittura*, in: id., *Institutioni[...] al comporre ogni sorte di rima della lingua volgare*, Milano 1541, zit. nach: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hrsg. v. P. Barocchi, Mailand u.a. 1971, Bd. 1, S. 259: »È la pittura opera e fatica più del corpo che dell'animo, dagli idioti esercitata il più delle volte.«
- ⁵⁰ Leonardo (wie Anm. 49), §36, S. 74: »lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo, che il pittore, et il pittore conduce le opere sue con maggior fatica di mente.«
- ⁵¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, hrsg. v. G. Milanesi, Bd. 6, Florenz 1881, S. 15 (über den von ihm scharf kritisierten Maler Giovanni Antonio Lappoli): »Finalmente conoscendo Giovann' Antonio che la perfezzione di quest' arte non consisteva in altro, che in cercar di farsi a buon' ora ricco d' invenzione, e studiare assai gl'ignudi, e ridurre le difficultà del fare in facilità«; vgl. Summers (wie Anm. 48), S. 177 ff.
- ⁵² Siehe Anm. 45.
- ⁵³ Vasari (wie Anm. 51), Bd. 1, S. 174: »E perchè dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnoito o carbone espressi, solo per tentare l'animo di quel che gli sovvieno, perciò si chiamano schizzi.« Mit *prestezza* hatte Annibale Caro folgerichtig den Begriff in seinem berühmten, an Vasari gerichteten Brief vom 10. 5. 1548 in Verbindung gebracht; vgl. A. Caro, *Lettere familiari*, hrsg. v. A. Greco, Florenz 1959; Nr. 329, Bd. 2, S. 62: »Del presto, e de l'adagio, mi rimetto a voi, perché giudico che si possa anco presto, e bene, dove corre il furore, come ne la pittura, la quale in questa parte, come in tutte l'altre, è similissima a la poesia«. Und auch in einer anderen Belegstelle erscheint der Begriff in diesem gedanklichen Zusammenhang; so beschreibt Vasari die auf Fernwirkung berechneten, im Zustand des *bozzo* belassenen Reliefs der Cantoria von Donatello mit den Worten: »[...] pare anco che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si esprima il suo concetto in pochi colpi« (Vasari, [wie Anm. 51], S. 171).
- ⁵⁴ Vgl. G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, hrsg. v. M. Gregori, Turin 1988, S. 162 f.: »[...] conoscasì similmente quelli [colori] essere stati maneggiati con una destrezza e pratica ben risoluta, accompagnata poi da una pulitezza e diligenza tale, che non vi paia fatta cosa con stento o male adoperata né finita, ma apparsa esser posta con mirabil arte e con facilità per tutte le parti sue«; vgl. auch P. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, His Critics, and Their Critics of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991, S. 111.
- ⁵⁵ S.u. Anm. 86.
- ⁵⁶ Bei diesem Abschnitt handelt es sich um einen gekürzten und überarbeiteten Teil eines Kapitels meiner Dissertation »Mimesis und Selbstbezüglichkeit (...)« (wie Anm. 23).
- ⁵⁷ Grundlegend für die *sprezzatura* im Bildnis ist nun Gampp (wie Anm. 44); darin heißt es: »[...] die Verbindung zwischen Portraitmalerei und dem ästhetischen Kriterium »sprezzatura« [ist] offenbar sehr eng [...], ja [...] in gewisser Weise [ist] die *sprezzatura* das adäquate Bewertungsmoment der malarischen Elemente der Gattung des Portraits« (S. 235).
- ⁵⁸ Für das 96,7 × 77,6 cm große Gemälde siehe H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Bd. 2: *The Portraits*, London 1971, Nr. 5, S. 75 f. und S. 26 f.; C. Hope, *Titian*, London 1980, S. 104 ff.; N. Huse, »Malerei«, in: id. & W. Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei. 1460–1590*, München 1986, S. 281 ff.;

- Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Ausstellungskatalog, Paris (Grand Palais) 1993, Paris 1993, Nr. 173, S. 581 f.; J. Woods-Marsden, »Towards a History of Art Patronage in the Renaissance: the Case of Pietro Aretino«, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 24, 1994, S. 275–299; L. Freedman, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, University Park 1995, S. 62 ff.; T. Martone, »Titian's Uffizi Portrait [sic!] of Pietro Aretino«, in: *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del convegno, Rom/Viterbo/Arezzo/Toronto/Los Angeles 1992, Rom 1995, S. 519 ff.; F. Mozzetti, *Tiziano. Ritratto di Pietro Aretino*, Modena 1996.
- ⁵⁹ Aretino (wie Anm. 23), Nr. 218, Bd. 2, S. 60 f.: »Ora, perché in la somma di tutto quello che mi scrivete ho solo inteso il quanto vi saria grato il potere dedicare la effigie mia nel museo suo, nel cui luogo sacro son già consacrati gli essempli di qualunque merita in sé memoria, dicovi che farò tór copia del ritratto che si manda a Fiorenza, sodisfacendo con essa al desiderio che ne mostrate. Duolmi bene che il di man propria del gran Tiziano non possa essere vostro, conciosia che non si è ancora visto una sì terribile meraviglia. Né accadde mai che fosse sì ritrosa la suocera in verso la nuora, come per tal cagione è la natura venuta a paragone con l'arte. Io taccio il lodarlo a pieno, perché non si affermi che mi muova a vantar ciò il troppo amore che io mi porto. Ancora ch'io dearei più tosto parere d'usare la iattanza in conto di me medesimo, esaltando la figura de la mia naturale sembianza, che tacendone per modestia pregiudicare al miracolo uscito dal pennello di sì mirabile spirito.«
- ⁶⁰ *Ibid.*, Nr. 264, B. 2, S. 106 f. (»Auch wenn ich eigentlich böse mit Euch bin, weil ihr mir den Gipsabdruck des Kopfes des Signor Giovanni zurückgegeben habt, ohne ihn jedoch mit eurer Hand wiedergegeben zu haben und mit ihm auch mein Bildnis, das mehr skizziert als vollendet ist, ist es dennoch nicht so, daß mir eure Briefe nicht sehr teuer sind.«)
- ⁶¹ Siehe hierfür v. Rosen (wie Anm. 23), Kap. 2. 3.
- ⁶² Aretino (wie Anm. 23), Nr. 265, Bd. 2, S. 107 f. (»Die nicht geringe Summe Geldes, die Messer Tizian besitzt, sowie seine nichtsdestoweniger ausgeprägte Sucht, diese noch zu vergrößern, führten dazu, daß er sich, ohne sich der Verpflichtungen gegenüber einem Freund oder seiner Verwandten zu besinnen, mit einer seltsamen Angst nur um denjenigen kümmert, der ihm große Dinge verspricht. Daher ist es nicht weiter verwunderlich, daß er angezogen von der Verschwendungssucht des Papstes, nachdem er mich sechs Monate lang hingehalten hat, nach Rom aufgebrochen ist, ohne mir das Bildnis eures unsterblichen Vaters zu machen. Das Bildnis [des Condottiere] werde ich euch bald senden und vielleicht entspricht es der Wirklichkeit, als wäre es von der Hand des vorgenannten, abgereisten Malers. Inzwischen sei euch ein Beispiel meines eigenen Aussehens übergeben, das von ihm mit seinem eigenen Pinsel »eingedrückt« worden ist. Sicherlich, es atmet, sein Puls schlägt und sein Geist ist in Bewegung, wie ich es im Leben bin, und wenn ich noch mehr Scudi bezahlt hätte, dann wären in der Tat auch die Stoffe noch leuchtend, schmiegsam oder steif geworden wie Atlas, Seide oder Brokat.«)
- ⁶³ Woods-Marsden (wie Anm. 58), S. 285.
- ⁶⁴ Für dieses Bildnis, das in der Höhe mit dem Aretino-Porträt übereinstimmt, jedoch 20 cm breiter ist, siehe *Tiziano nelle gallerie fiorentine*, Florenz 1978, Nr. 5, S. 49–51; K. Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th–18th Centuries*, Florenz 1983, Nr. 56, Bd. 2, S. 1028 f.: Leinwand 97 x 89 cm. Aretino bedankt sich in einem Brief vom November 1545 bei Pace für das Bildnis; vgl. Aretino (wie Anm. 23), Nr. 279, Bd. 2, S. 116: »Benché nel ritratto del gran Giovanni dei Medici, anzi da la imagine tolta dal volto di lui tosto che chiuse gli occhi, mostrate un sapere d' intelletto ammirando; imperoché a la effigie spenta ne l' ombre de la morte in virtù dei miracoli, che sa fare il pennel vostro, avete renduto il colori de la vita, tal che egli è non men simile a se stesso in la pittura di voi, che si sia conforme a se medesimo ne le rimembranze del cor mio. [...] In tanto laudo la fatica de la vostra avvertenza.«
- ⁶⁵ Vgl. R. Pallucchini, *Tiziano*, Florenz 1969, 2 Bde., Bd. 1, S. 114; Wethey (wie Anm. 58) Bd. 1, S. 30.
- ⁶⁶ Auch nicht-venezianische Künstler profitierten von seinen Bemühungen. So interessierte Aretino Franz I. von Frankreich für Rosso Fiorentino, Sebastiano Serlio und Francesco Salviati; vgl. J. Adhemar, »Aretino: Artistic Adviser to Francis I«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954, S. 311.
- ⁶⁷ Vgl. R. Starn & L. Partridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300–1600*, Berkeley 1992, S. 176; U. Mucchini & A. Cecchi, *Le stanze del principe in Palazzo Vecchio*, Florenz 1991, S. 148 ff.; A. Grote, »Art and Science in the Service of Legitimation. A Case Study in Florence in the 16th Century«, in: *Materialien aus dem Institut für Museumskunde*, 7, 1983, 1 f.
- ⁶⁸ Woods-Marsden (wie Anm. 58), S. 287 f. hat darauf hingewiesen, daß es sich bei dem Gemälde-Paar um das erste Beispiel eines Doppelporträts im Typus »Herr und Höfling« in der italienischen Renaissance gehandelt hat: »Ironically, the pendants were addressed to a ruler who himself used portraiture as a kind of pictorial diplomacy, and who therefore could not have failed to recognize the ultimate significance of Aretino's gift. The pendants represented a claim of equality between his father and his father's secretary that, by extension, implied the latter's equal status with the *fortunato figlio* himself.«
- ⁶⁹ Siehe hierfür Mozzetti (wie Anm. 58), S. 23–31.
- ⁷⁰ Vasari (wie Anm. 51), S. 448: »[...] visitò il duca Cosimo [...] offrendosi a fare il suo ritratto.«
- ⁷¹ Möglicherweise hatte Luba Freedman einen ähnlichen Gedanken, denn er schreibt in einer in Klammern gesetzten Bemerkung, die Übersendung des Bildnisses an Cosimo wäre nicht mit einem Auftrag des Herzogs belohnt worden (Freedman, [wie Anm. 58], S. 36); er bringt dies jedoch nicht mit Tizians Florenz-Reise in Verbindung.
- ⁷² Zit. nach X. de Salas, »Las notas del Greco a la Vida de Tiziano de Vasari«, in: *El Greco: Italy and Spain. Studies in the History of Art*, Washington National Gallery, 13, 1984, S. 161–169, hier S. 162; in meiner Übersetzung: »Er verspricht sich davon den Nutzen, daß Tizian nach Florenz und besser noch in das Haus des Cosimo de Medici gelangen kann.« Für diese Postillen siehe X. de Salas, »Un exemplaire des Vies de Vasari annoté par Le Greco«, in: *Gazettes des Beaux-Arts*, 69, 1967, S. 177–180; El Greco hielt sich in den Jahren 1567–1570 in Venedig auf und stand der Werkstatt Tizians nah.
- ⁷³ Vgl. J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, *Tizian. Leben und Werk*, hrsg. v. M. Jordan, Leipzig 1877, 2 Bde., Bd. 2, S. 461; Pallucchini

- (wie Anm. 65), S. 102 f.; D. Rosand, *Titian*, New York 1978, S. 120; Huse (wie Anm. 58), S. 282; M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996, S. 267; Sohm (wie Anm. 54), S. 11 und 16 f.; H. Ost hat den Brief sogar so wörtlich genommen, als sei Aretino Tizians Praxis der Kostenersparnis tatsächlich auf die Schliche gekommen; vgl. H. Ost, *Tizian-Studien*, Köln 1992, S. 47 und S. 14.
- ⁷⁴ Nicht wörtlich genommen hat diese Sätze bisher lediglich L. A. Palladino, *Pietro Aretino: Orator and Art Theorist*, Diss. Yale University 1982, S. 340 f.; mit Bezug auf Aretinos Worte im Brief an Paolo Giovio schreibt sie: »This is further evidence that he was taking Cosimo's taste into account when he faulted Titian. Moreover in keeping with his ironical approach to great prince, Aretino may have built a barb into his complaint that money would buy richer effects. Latent in this comment is a critique of princely ignorance in the face of artistic *virtù*, that philistine taste which, [...] preferred gold leaf or lapis lazuli to virtuosic handling and the creative furor and dash of energetic brushwork«; ähnlich K. Kuenzi, *Tizian. Unternehmerstrategien und Rezeptionsmechanismen*, (Diss. Bern) 1994, S. 139: »[...] muss der Sinn von Aretinos Charakterisierung hier m. E. eher im Sinne einer rhetorischen Rücksichtnahme auf den Geschmack des Destinatärs erkannt werden; [...] so dass ich die leise Beanstandung im Begleittext zu seinem Porträt als halbherzige Entschuldigung seines Freundes gegenüber Cosimo I. interpretiere.« Doch ändert auch eine Entschuldigung m. E. nichts an der Unangemessenheit eines solchen Verhaltens.
- ⁷⁵ W. G. Müller, »Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini«, in: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. C. Wagenknecht, Stuttgart 1989, S. 200.
- ⁷⁶ Vgl. R. Krischel, *Tintoretto*, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 31; für die Gemälde, von denen sich nur der *Wettstreit Apolls mit Marsyas* in Hartford, Wadsworth Atheneum, erhalten hat, siehe R. Pallucchini & P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Bologna 1982, 2 Bde., Nr. 82, S. 143 f.: Leinwand 137 × 236 cm.
- ⁷⁷ Aretino (wie Anm. 23), Nr. 211, Bd. 2, S. 52 f. (vom Februar 1545); in der Übers. von H. Thode, *Tintoretto*, Bielefeld/Leipzig 1901, S. 26: »[...] die Ihr so jung an Jahren in weniger Zeit, als man dazu gebrauchte sich ausdenken, was Ihr an der Decke des Zimmers malen solltet, in dem Zimmer zu meiner und Jedermanns hoher Genugthuung gemalt habt. Beruht bei den Dingen, die man wünscht, das »schnell und schlecht« in der erwünschten Vollendung, welches Vergnügen empfindet man dann, wenn das »bald und gut« sie erledigt? Sicher hängt die Schnelligkeit des Thuns davon ab, daß Einer versteht, was er macht, so wie es Euer Geist versteht, der die hellen und die dunklen Farben richtig anzubringen versteht; dank welchen Verständnisses nackte und bekleidete Figuren sich in ihrem gehörigen Relief zeigen.«
- ⁷⁸ *Ibid.*, Nr. 66, Bd. 1, S. 106 ff., hier S. 108 (vom 18. 12. 1537, möglicherweise auch früher) »E per ciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità con che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto, e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel gruppo di figure abbozzate, lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole [...]. Eccovi là tante opre, le quali ho partorite con l'ingegno prima che ne sia stata grvida la mente.« vgl. Palladino (wie Anm. 74), S. 54; Sohm (wie Anm. 54), S. 130 f. (allerdings mit gegensätzlicher Beurteilung, was Aretinos Vergleich mit der Malerei angeht, da Sohm – er nahm Aretinos Äußerungen bezüglich des Pitti-Porträts ernst – davon ausgeht, dieser »preferred paintings that were ›finished«.)
- ⁷⁹ Für dieses im 17. Jahrhundert verbrannte Gemälde siehe M. dell'Omo, »Pietà e prestigio nel duomo di Novara nella prima metà del Cinquecento. Con dati inediti su Tiziano e Gaudenzio«, in: *Arte Lombarda*, 101, 1992, H. 2, S. 32–40, hier S. 36; auszuschließen ist die Überlegung von dell'Omo, es habe sich bei dem von Torriello zurückgesandten Bild nur um einen *modello* gehandelt; vgl. *ibid.*, S. 40, Anm. 53; Aretino schreibt ja ausdrücklich, Tizian habe wieder Hand an das *Gemälde* gelegt.
- ⁸⁰ Aretino (wie Anm. 23), Nr. 152, Bd. 1, S. 225 (an Giambattista Torriello): »Ich konnte veranlassen, daß Tizian wieder Hand an das Gemälde legt und bald werdet ihr es zurückhaben, dann ausgeführt mit jener Sorgfalt, die ihm tatsächlich fehlte und die eurer Ehre gebührt. [...] wenn ihr das Krippenbild empfangt, werdet ihr zugeben müssen, daß es mehr »miniato« als »dipinto« ist.«
- ⁸¹ Plinius, *Naturalis Historia*, Buch 35, hrsg. u. übers. v. R. König & G. Winkler, Darmstadt 1978, §80: »[...] et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus inmensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam«; vgl. Alberti (wie Anm. 48), S. 161; L. Ghiberti, *I Commentari*, hrsg. v. O. Morisani, Neapel 1947, S. 23; Castiglione (wie Anm. 39) S. 50 (I 28); P. Pino, *Dialogo di Pittura*, Venedig 1548, in: *Trattati d' arte del Cinquecento*, hrsg. v. P. Barocchi, Bari 1960, S. 119; Dolce (wie Anm. 45), S. 156; Caro (wie Anm. 53), S. 63. Erasmus prägte das Sprichwort »manum de tabula«; vgl. hierfür O. Bätschmann & P. Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 21 (den Hinweis auf Erasmus verdanke ich W.-D. Löhr).
- ⁸² Deren berühmteste ist Vasaris (verhüllt) kritische Charakterisierung der Gemälde des älteren Tizian, die er als »condotte di colpi [...] e con macchie« bezeichnet. Ich möchte mich hier auf Belege beschränken, in denen diese Wahrnehmungsform positiv bewertet wird und verweise für die Vasari-Passage auf meine Dissertation (wie Anm. 23), Kap. 6.2.2.
- ⁸³ G. P. Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura, scoltura, ed architettura*, Mailand 1584, in: *id., Scritti sulle arti*, hrsg. v. P. Ciardi, Florenz 1973, Bd. 2, S. 409. (»So geschah es einmal, daß er [d. i. Aurelio], als er Tizian besuchte [...] eines seiner wunderbaren Landschaftsbilder sah, das er im Hause hatte. Aurelio hielt es auf den ersten Blick für eine Schmiererei, als er dann aber ein paar Schritte zurücktrat und es von Ferne betrachtete, schien es ihm, daß die Sonne darin schiene [...]. Aurelio mußte eingestehen, daß er in der Landschaftsmalerei nie etwas Außerordentlicheres gesehen hatte.«; die Übers. nach: *Landschaftsmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3), hrsg. v. W. Busch, Berlin 1997, S. 97; vgl. auch den Kommentar, *ibid.* S. 99 und Sohm (wie Anm. 54), S. 44.
- ⁸⁴ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell' arte ouvero le uite degli illustri pittori ueneti e delo stato*, hrsg. v. D. Frhr. von Hadeln, Berlin 1914, Bd. 1, S. 175: »[...] che furono opere in vero di maestreuole mano, à seg-

- no che rendono per certo sprezzo di maniera vsataui marauiglia à ciascun' Artefice, il cui fare nella distanza fa mirabile riuscita, sapendosi molto bene Titiano accomodare al luogo & all' occasione.«
- ⁸⁵ Castiglione (wie Anm. 39), S. 50; Castiglione (wie Anm. 40), S. 57: »[...] was nichts anderes als der Tadel war, daß er in seinen Werken gekünstelt sei. Die der Künstelei entgegengesetzte Tugend also, die wir für den Augenblick Lässigkeit nennen [...]«.
- ⁸⁶ Castiglione (wie Anm. 39), S. 50; Castiglione (wie Anm. 40), S. 58: »Eine einzige mühelose Linie, ein einziger leicht hingeworfener Pinselstrich, wobei die Hand, ohne von emsigem Fleiß oder irgendeiner Kunst geführt zu werden, aus sich selbst heraus auf ihr Ziel in den Absichten des Malers loszugehen scheint, enthüllen auch in der Malerei deutlich die Vortrefflichkeit des Künstlers, über deren Bedeutung sich dann jeder seinem Urteil gemäß verbreitet.«
- ⁸⁷ Vasari (wie Anm. 51), Bd. 6, S. 587: »[...] ma nelle cose della pittura, stravagante, capriccioso, presto e risoluto; [...] anzi ha superata la stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto, che ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest' arte è una baia. Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate, che si veggiono i colpi de' pennegli fatti dal caso e dalla fierezza, piuttosto che dal disegno e giudizio.«
- ⁸⁸ Die Anekdote wird von Plutarch zitiert, in: Plutarch, *Kinderzucht*, München ²1947, S. 33 (§9): »Ein jämmerlicher Maler [...] zeigte (einst) dem Apelles ein Bild und setzte hinzu: »Dies habe ich in diesem Augenblick gemalt.« Apelles sagte darauf: »Auch wenn du das nicht bemerkt hättest, weiß ich, daß es schnell gemalt worden ist. Nur wundere ich mich, daß du nicht mehr Gemälde von solcher Art fertiggebracht hast.« Diese Anekdote wiederholen Alberti (wie Anm. 48), S. 159–161, Pino (wie Anm. 81), S. 119 und Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*, hrsg. u. übers. v. J. de Vasconcellos, Wien 1899, S. 122.
- ⁸⁹ Vgl. bereits Sohm (wie Anm. 54), S. 10 (bezogen auf die Frage nach dem Vollendungsgrad eines Gemäldes): »Yet the semantic use of finish is much more flexible than its definition since it could be applied equally to Ghirlandaio, Leonardo, Correggio, Tintoretto, Poussin, Albani or Salvato Rosa. Apparently one person's finish may be another's sketch. How finished must a painting be before it can be called finished? When can unfinished, which is a deviation from that norm, be called finished? These questions may be tautological, but they also reveal the slippery qualities of ›finish.«
- ⁹⁰ Vasari (wie Anm. 51), Bd. 6, S. 587.
- ⁹¹ Pino (wie Anm. 81), S. 119–121: »Et anco quest' empiastar facendo il pratico, come fa il vostro Andrea Schiavone, è parte degna d'infamia, e questi tali dimostrano saperne puoco, non facendo, ma di lontano accennando quello che fa il vivo, e per ciò vi conviene usar una mediocre diligenza, non avendo non riguardo all' ispendere tempo.«
- ⁹² Dolce (wie Anm. 45), S. 194.
- ⁹³ Castiglione (wie Anm. 39), S. 48.
- ⁹⁴ Dolce (wie Anm. 45), S. 156; Dolce hat im übrigen in seinen Kommentaren zu Castigliones Text in der Edition von 1562 ebenfalls die Kategorie *convenevolezza* eingeführt; vgl. hierfür C. Osso-la, »Il libro del Cortegiano: esemplarità e difformità«, in: *La Corte e il Cortegiano*, hrsg. v. id., Rom 1980, Bd. 1, S. 47. Hierauf bezieht sich auch mein einziger Einwand gegen die anregende Studie von T. Nichols, »Tintoretto. Prestezza and the Poligrafi: A Study in the Literary and Visual Culture of Cinquecento Venice«, in: *Renaissance Studies*, 10, 1996, S. 72–100; gerade aufgrund der Bedeutung der *decorum*-Kategorie für diesen Zusammenhang glaube ich nicht, daß sich die Vorlieben der einzelnen Autoren wirklich über ihre kurzen uns erhaltenen Bemerkungen bestimmen lassen.
- ⁹⁵ T. Martone hat in einem jüngeren Aufsatz über das Aretino-Bildnis bereits auf das Konzept der *sprezzatura* hingewiesen; er hat es jedoch nicht mit der malerischen Ausführung, sondern mit der Haltung des Porträtierten in Verbindung gebracht und so als Habitus Aretinos aufgefaßt. Er deutet das Motiv der verdeckten Hand als *sprezzatura*-Gestus, der auf »[...] his [d.i. Aretinos] extraordinary talent for imbuing words with latent, unexpected connotations, particularly those intended for the *cognoscenti*« verweise (Martone [wie Anm. 58], S. 521). Als Beleg für eine entsprechende Lesart verweist er auf den Satz der Bergpredigt: »[...] laß deine Rechte nicht wissen, was die Linke tut«; doch mit dem *sprezzatura*-Konzept hat diese Aufforderung zur Freigebigkeit nichts zu tun. Für entsprechende Ausdeutungen von Rembrandts Bildnis des Jan Six in Amsterdam von 1654, das ebenfalls eine im Œuvre des Künstlers bis dato ungewöhnlich lockere malerische Faktur aufweist, siehe B. Haak, »Hollandse schilders in de gouden eeuw«, in: *Simiolus*, 15, 1985, S. 67 f. (Er konnte nachweisen, daß die erste holländische Ausgabe des *Cortegiano* Six gewidmet war); D. R. Smith, »I Janus: Privacy and the Gentleman Ideal in Rembrandt's Portraits of Jan Six«, in: *Art History*, 11, 1988, S. 42–63, bes. S. 44 f.; E. van de Wetering, »Rembrandts Malweise: Technik im Dienst der Illusion«, in: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, Ausstellungskatalog Berlin/Amsterdam/London 1991/92, München 1991, S. 12–39, hier S. 17. Kuenzi (wie Anm. 74), S. 110 hat eine entsprechende Lesart von Aretinos Bildnis angedeutet, aber nicht ausgeführt.
- ⁹⁶ Ost (wie Anm. 73), S. 45 ff.
- ⁹⁷ Diese Begriffe nennt C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna 1678, hrsg. v. G. Zanotti [Bologna 1841], Nachdruck, Bologna 1967, 2 Bde., Bd. 2, S. 22 (mit Bezug auf Tizians *Transfigurazione* in San Salvatore): »[...] toccati con gran sprezzo tutti di colpi, con quel suo modo singolare, se non quanto l'osservai talora in Tiziano nella trasfigurazione del Signore sul Taborre [...]«.
- ⁹⁸ Vgl. Sohm (wie Anm. 54), S. 15.
- ⁹⁹ Gamp (wie Anm. 44), S. 239.
- ¹⁰⁰ Ibid., S. 229 f.; zum Motiv des abgewinkelten Ellbogens auch J. Spicer, »The Renaissance Elbow«, in: *A Cultural History of Gesture*, hrsg. v. J. Bremmer & H. Rodenburg, Cambridge 1994, S. 84–128, bes. S. 84–86. Es wäre sicherlich lohnend, auch die Bildnisse anderer Maler dieser Zeit, wie z. B. Bronzinos *Porträt eines jungen Mannes* im Metropolitan Museum von 1540 (C. McCorquodale, *Bronzino*, London 1981, Nr. 16, S. 26) und Rosso Fiorentinos *Bildnis eines jungen Mannes* in Neapel (D. Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven/

London 1994, Nr. 177, S. 225) daraufhin zu untersuchen, ob die von Gamp in den Porträts von Pontormo beobachteten Charakteristika tatsächlich in diesem Sinne semantisch konnotiert und als Index für einen Cortegiano-Habitus zu lesen sind, oder aber, ob die allgemeine Lockerheit im Standmotiv der Porträts dieser Jahre nicht allgemeiner als Spiegelung einer dominierenden Verhaltensnorm zu verstehen ist. Für Tizians Porträts im Typus der Halbfigur wären zu nennen: der *Mann mit Handschuh* im Louvre, der sich mit einem Ellbogen locker aufstützt; *Benedetto Varchi*, der sich ebenfalls mit einem Ellbogen aufstützt, sowie der *Junge Engländer* im Palazzo Pitti (*Titian. Prince of Painters*. Ausstellungskatalog Venedig [Palazzo Ducale], 1990/Washington [National Gallery of Art] 1990–1991, München 1990, Nr. 17, S. 190f.; Nr. 35, S. 248; Nr. 36, S. 250f.) Für das Problem siehe auch H. Berger Jr., »Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture«, in: *Representations*, 46, 1994, S. 87–120, bes. S. 97.

¹⁰¹ Für den Zusammenhang von *sprezzatura* und *dissimulatio*, der sich auch daraus ersehen läßt, daß Giraldis Cinthio in seinem 1569 in Pavia erschienenen höfischen Traktat Castigliones *sprezzatura*-Definition unter dem Stichwort »Ironia« referieren wird (*Discorso di M. Gio. Battista Giraldis Cinthio nobile ferarrese. Intorno a quello chi si conviene a giovane nobile & ben creato nel servire vn gran Principe*, Pavia 1569, fol. 15v), siehe Ferroni (wie Anm. 42), S. 141: »In definitiva questa *dissimulazione* dell'arte che è la *sprezzatura* si identifica con la *simulazione* della *natura* e della *verità*: tecnica con cui il cortigiano deve *far credere* al suo pubblico di essere dotato di un »sapere« incrollabile, naturalmente libero da ogni errore, che nasconde in sé la possibilità di un sapere ancora superiore«; auch Geitner (wie Anm. 42), S. 54ff. und Saccone (wie Anm. 42), S. 57–60, der die *sprezzatura* mit der Ironie vergleicht, die Aristoteles in der Nikomachischen Ethik als Selbstverkleinerung gegenüber der *alétheia* (Aufrichtigkeit, Wahrheit) deutet; vgl. auch Hempfer (wie Anm. 24), S. 116; H.F. Plett, »Theatrum Rhetoricum. Schauspiel-Dichtung-Politik«, in: *Renaissance-Rhetorik. Renaissance Rhetoric* (wie Anm. 11), S. 360; Hinz (wie Anm. 42), S. 123. Explizit nennt Castiglione die *dissimulatio* eine Tugend des Hofmanns in Buch II, Kap. 40. Für den Zusammenhang von *simulatio* und *dissimulatio* siehe Müller (wie Anm. 75), S. 193ff.; F. Népote-Desmarres & T. Tröger, »dissimulatio«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1994, Bd. 2, Sp. 886–888.

¹⁰² H.F. Plett, »Ironie als stilrhetorisches Paradigma«, in: *Kodikas / Code. Ars semeiotica* 4/5, 1982, S. 79 (Hervorhebung d. Verf.in); Plett unterscheidet die »Simulationsironie« (»So-tun-als-ob«) von der »Dissimulationsironie« (»So-tun-als-ob-nicht«).

¹⁰³ S.o. Anm. 36

¹⁰⁴ Hempfer (wie Anm. 24), S. 116; vgl. auch Ferroni (wie Anm. 42), S. 140: »Il riferimento necessario per l'azione della »sprezzatura« è lo sguardo degli altri, di quel pubblico umano che fa da spettatore dei gesti del cortigiano, su cui questi deve fissare la propria »impressione« positiva; se ancora non ci siamo accorti che il problema dell' »anthropologia del Cortigiano« è un problema retorico (in quanto tentativo di mettere a punto strumenti per catturare la »persuasione« di un pubblico) [...]«

¹⁰⁵ Vgl. Castiglione (wie Anm. 39), S. 50: »perché nelli animi delli circostanti imprime opinione che chi così facilmente fa bene sappia molto più di quello che fa e, se in quello che fa ponesse studio e fatica, potesse farlo molto meglio«; Castiglione (wie Anm. 40), S. 57: »Denn er erweckt im Geist der Anwesenden den Eindruck, daß, wer derart leicht gut handelt, viel mehr versteht, als was er tut, und es noch viel besser machen könnte, wenn er auf das, was er tut, Fleiß und Mühe verwenden würde.«

¹⁰⁶ Warnke (wie Anm. 73), S. 92f.; er unterscheidet den Hofmaler im eigentlichen Sinne, der u. a. der Residenzpflicht unterlag, vom »Hoflieferanten«, der in der Stadt wohnt und »dennoch ausgestattet [ist] mit allen Titeln, Vorrechten und Provisionen der Höfe, von deren Aufträgen er auch vornehmlich lebt«. Tizian, der ja zahlreiche Höfe belieferte, ist der cinquecenteske Hoflieferant par excellence; entsprechendes gilt für Aretino.

¹⁰⁷ L. Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur gesellschaftlicher Einbildungskraft*, Frankfurt 1976, S. 96–108, zur Symbolizität S. 103–105: »Die konkrete Merkform, in der ein Topos bzw. eine Topik im gruppenspezifischen Individualbewußtsein am konzentriertesten notifiziert und am leichtesten abrufbar ist, bezeichnen wir als seine Symbolisierung. Eine präzise sprachlich-formelhafte oder auch bildhaft-schematische Symbolprägung (Stichwort, Merkwort, Sentenz, logisches Schema usw.) ist die Voraussetzung einer zuverlässigen Präsenz.« (105).

¹⁰⁸ Ibid., S. 96.

¹⁰⁹ Ibid., S. 99.

¹¹⁰ Ibid., S. 102–104, das Zitat ist S. 107.

¹¹¹ Vgl. G. Willems, *Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, S. 224.

¹¹² Castiglione (wie Anm. 39), S. 47: »Ma, avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, [...] la qual mi par *valer circa questo in tutte le cose umane* che si facciano o dicano più che alcuna altra« (Hervorh. d. Verf. in).

¹¹³ Siehe für diesen Themenkomplex: Warnke (wie Anm. 73), S. 267–269.

¹¹⁴ Vgl. Schmidt-Biggemann (wie Anm. 34), S. 189f.

¹¹⁵ Die Briefe Aretinos sammelt Mozzetti (wie Anm. 58); explizit stellt Aretino die Verbindung zwischen der Übersendung des Porträts und Tizians Besuch her in einem Brief vom 12. 6. 1546, also unmittelbar vor dessen Ankunft (ibid., S. 28).

¹¹⁶ Daß das Projekt scheiterte, lag nämlich vermutlich daran, daß der Herzog das Gemälde gar nicht zu Gesicht bekam. Der Maggior-domo Pierfrancesco Ricci zeigte es ihm nicht, wohl weil er die mit ihm verknüpfte Intention durchschaute, die ihm als Förderer des gerade zum Hofporträtisten avancierenden Bronzino höchst ungelegen kommen mußte. Siehe hierzu v. Rosen (wie Anm. 23), Kap. 6. 1. 3., S. 329–332.

¹¹⁷ W. Schmidt-Biggemann (wie Anm. 8): »Topik [...] ist keine praktisch-poetische Anweisung im Sinne einer einzelnen Kunst, sondern sie gilt immer für viele Künste. [...] Die Besonderheit dieser Erfahrungen und Künste ist nicht die Einsicht in ewige Wahrheiten, sondern das künstlerische Arrangement von dem, was dargestellt werden soll.«

¹¹⁸ Wie Anm. 1.

¹¹⁹ Auch hierin manifestiert sich ein spezifisches Merkmal des *ingenium*-Konzepts, denn es meint die »Fähigkeit, mit der man den Ansprüchen der verschiedenen Situationen entspricht« (E. Grassi, »Rhetorischer Humanismus: Die Liebe zum Wort Philologie«, in: *Rhetorik und Philosophie* [wie Anm. 10], S. 159–168, hier S. 162). Ihm ist die »Beweglichkeit« und »Wandelbarkeit« eigen: »[...] ingenium [...] versutiusque reddat« formulierte es Leonardo Bruni (L. Bruni, »Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus«, in: *Prosatori Latini del Quattrocento*, Mailand/Neapel 1952, S. 48). Vgl. auch Hebekus (wie Anm. 6), S. 88: »Die Autoren indessen,

die aus dieser topisch-kombinatorischen Schule hervorgehen sollen, sind nicht die »Genies« des späten 18. Jahrhunderts, sie sind Kompilatoren, Kommentatoren, Kombinatoriker, die das mit den Topoi besetzte Feld des überlieferten kulturellen Gedächtnisses nicht verlassen wollen und dürfen.«

¹²⁰ Hebekus (wie Anm. 6), S. 93.

¹²¹ G. Schröder, »Metamorphosen der Zeit und des Raums«, in: *Metamorphosen der Zeit*, hrsg. v. E. Alliez, G. Schröder, B. Cassin & M. Nancy, München 1999, S. 29–48, hier S. 43.

¹²² Schmidt-Biggemann (wie Anm. 8).