

Klaus Krüger

»... figurano cose diverse da quelle che dimostrano«

## Hermetische Malerei und das Geheimnis des Opaken

Als der römische Kardinal Luigi d'Aragona und sein Sekretär Antonio de Beatis 1517 im Rahmen einer Reise, die sie durch Deutschland, Frankreich und die Niederlande führt, auch nach Brüssel in das Palais Hendricks III. von Nassau gelangen, ruft die dortige Sammlung von Gemälden, darunter solchen von Jan Gossaert und von Hieronymus Bosch, ihre größte Bewunderung hervor. »Wir sahen auch das Schloß des Fürsten von Nassau«, so notiert sich Antonio de Beatis in das von ihm geführte Reisetagebuch, um sich nach wenigen Bemerkungen zur Größe und allgemeinen Pracht des Bauwerks sogleich in einer nähergehenden Beschreibung der Bilderkollektion zu widmen:

Es enthält sehr schöne Gemälde (*bellissime picture*), darunter auch eines von Herkules und Deianeira, beide nackt und mit schönen Körpern (*nudi di bona statura*), und ein Urteil des Paris, in dem die drei Göttinnen in höchster Vollendung dargestellt sind (*perfectissimamente lavorate*). Dann sind dort noch verschiedene andere Tafelbilder mit allerlei phantastischen Darstellungen (*diverse bizzerrie*), auf denen Meere, Himmel, Wälder und Fluren und sonst allerlei Dinge dargestellt sind, darunter einige, die aus einer Muschel herauskommen, andere, die Kraniche kacken, Männer und Frauen, weiße und schwarze, in den verschiedensten Tätigkeiten und Stellungen, Vögel und Tiere jeder Art, alles sehr naturgetreu (*con molta naturalità*), so gefällige und phantastische Dinge, daß man sie denen, die sie nicht gesehen haben, unmöglich beschreiben kann (*che ad quelli che non ne hanno cognitione in nullo modo se li potriano ben descrivere*).<sup>1</sup>

1 »Veddimmo anche el palazzo di monsignor di Nassau, quale è situato in parte montuosa [...]. Dicto palazzo è assai grande et bello per lo modo todescho [...]. In quello sono bellissime picture, et tra le altre uno Hercule con Dehyanira nudi di bona statura, et la historia di Paris con le tre dee perfectissimamente lavorate. Ce son poi alcune tavole de diverse bizzerrie, dove se contrafanno mari, aeri, boschi, campagne et molte altre cose, tali che escono da una cozza marina, altri che cacano grue, donne et homini et bianchi et negri de diversi acti et modi, ucelli, animali de ogni sorte et con molta naturalità, cose tanto piacevole et fantastiche che ad quelli che non ne hanno cognitione in nullo modo se li potriano ben descrivere.« Siehe Ludwig Pastor,

Der Bericht offenbart ein bemerkenswert spezifisches ästhetisches Interesse an den Bildern. Es ist gerichtet allererst auf die Schönheit der sichtbaren Form, sei sie unter dem Aspekt der Proportion (»bona statura«), der verwirklichten Naturnachahmung (»con molta naturalità«) oder der bizzaren, ingeniosen Invention betrachtet. Die Frage nach dem dargestellten Thema und nach der Ikonographie erscheint dagegen ohne sonderliche Relevanz. Das ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, welche exegetischen Bemühungen gerade Hieronymus Boschs sogenannter *Garten der Lüste*, der sich seinerzeit im besagten Nassauischen Schloß befand, den Interpreten nicht erst unserer Zeit, sondern bereits des 16. und 17. Jahrhunderts immer wieder in Hinblick auf eine symbolische Ausdeutung seines Sujets und der Vielzahl seiner sonderbaren Bildmotive abverlangt hat (Abb. 1 und 2).<sup>2</sup> Nicht so bei Antonio de Beatis: Die eigentliche Sinnhaftigkeit des Gemäldes, seine ästhetische ›Signifikation‹, manifestiert sich für ihn nicht in einem gleich einem Prätext aufspürbaren Inhalt oder gedanklich-thematischen Konzept, also in einem durch die Darstellung kundgegebenen Signifikat, sondern vielmehr in dem, was man mit Keith Moxey die ›Oberfläche‹ der dargestellten Zeichen nennen könnte, das heißt in deren Status einer visuellen, Sinngenerierung an das Medium selbst und an den Akt seiner Betrachtung knüpfenden Gegebenheit.<sup>3</sup> Es ist daher nur konsequent, wenn der ebenso gelehrte wie kunstinteressierte Tagebuchverfasser seine Einlassung in die

*Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517 – 1518, beschrieben von Antonio de Beatis* (Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes, Bd. IV.4), Freiburg i. Br. 1905, S. 65 u. 116.

<sup>2</sup> Zum *Garten der Lüste* und seiner bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Deutungsgeschichte: Hans Belting und Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 123 ff. und 272 f., Nr. 256-261; Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*, unter Mitwirkung von Peter Ruyffelaere, Köln 1999, S. 84 ff. und 465 ff. Zur Diskussion um die Zuordnung zur Beschreibung von Antonio de Beatis: Jan Karel Steppe, »Jheronimus Bosch. Bijdrage tot de historische en ikonografische studie van zijn werk«, in: *Jheronimus Bosch. Bijdragen bij gelegenheid van den herdenkingstoestelling te 's-Hertogenbosch* 1967, 's-Hertogenbosch 1967, S. 4-41, hier: S. 8; Ernst H. Gombrich, »Hieronymus Boschs ›Garten der Lüste‹«, in: ders., *Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance III*, Stuttgart 1987, S. 100-104 [zuerst in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), S. 403-406].

<sup>3</sup> Keith Moxey, »Hieronymus Bosch and the ›World Upside Down‹: The Case of ›The Garden of Earthly Delights‹«, in: Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey (Hgg.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover-London 1994, S. 104-140, bes. S. 108 ff. zu Antonio de Beatis. Zum Begriff der ›Signifikation‹: Stephan Meier-Oeser, »Signifikation«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Basel 1971 ff., Bd. 9 (1995), Sp. 759-795.



Abb. 1: Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste*, ca. 1510 – 16, Madrid, Prado

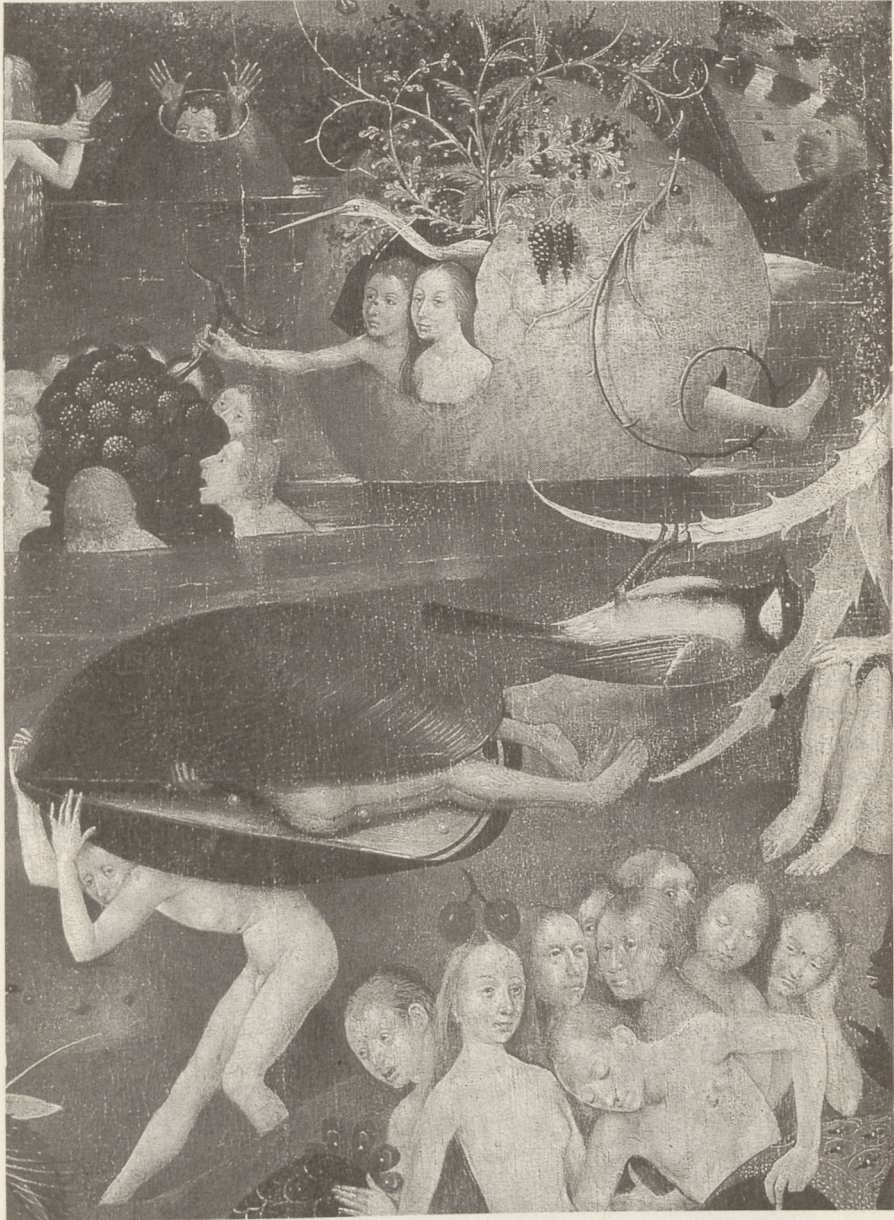


Abb. 2: Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste*, ca. 1510 – 16, Madrid, Prado, Ausschnitt

Feststellung münden läßt, daß eine Kenntnis des Gemäldes bzw. sein genaueres Verständnis (»cognitione«) sich nicht auf dem Wege der Beschreibung und mit- hin in diskursiver Form gewinnen lasse, sondern allein aus der konkreten Anschauung heraus.

Es ist hier nicht näher zu erörtern, inwieweit man in der Tat davon ausgehen kann, daß bei Hieronymus Bosch die verbindliche Verknüpfung von Zeichen und Bedeutung und damit letztlich die semantische Notwendigkeit der Darstellung einer Destabilisierung unterzogen wird, einer Destabilisierung allerdings, die sich dann wiederum als sinnhaft systematisieren läßt, wenn man in ihr die Wirksamkeit eines theologisch fundierten Kontingenzbegriffs diagnostiziert.<sup>4</sup> In jedem Fall läßt sich sagen, daß das Bildverständnis, besser gesagt: die Disposition des Betrachtens, wie sie sich in der Darlegung von Antonio de Beatis unter dem Begriff der *cognitione* bekundet, auf einen grundsätzlichen Problemzusammenhang in der Frage nach der Hermeneutik des Bildes in der frühen Neuzeit weist. Er betrifft die Logik der Verschränkung, die zwischen inhaltlich-semantischen und morphologisch-formästhetischen Aspekten, also zwischen der referentiell bestimmten Darstellungsleistung des Bildes und seinen Ansprüchen auf eine eigenproduktive ästhetische Qualität besteht. Dabei steht das Zeugnis des Antonio de Beatis, so beiläufig und abseits kunsttheoretischer Diskurse es als Tagebucheintrag erscheinen mag, keineswegs vereinzelt. Einschlägig geworden ist, neben einer Vielzahl weiterer Belege, etwa Raffaello Borghinis Einlassung von 1584 zu Giambolognas *Raub der Sabinerinnen* (1582), einer Figurengruppe, bei der der Bildhauer »einzig um die Vortrefflichkeit seiner Kunst zu demonstrieren und ohne ein bestimmtes Thema darstellen zu wollen, einen stolzen Jüngling, der ein wunderschönes Mädchen einem schwachen Greis entreißt«, geschaffen habe (Abb. 3).<sup>5</sup> Borghini entfaltet

4 Joseph Leo Koerner, »Bosch's Contingency«, in: Gerhart von Graevenitz u. Odo Marquard (Hgg.), *Kontingenz*, (Poetik und Hermeneutik, 17), München 1998, S. 245-283; ders., »Hieronymus Bosch's World Picture«, in: Caroline A. Jones u. Peter Galison (Hgg.), *Picturing Science – Producing Art*, New York, London 1998, S. 297-323.

5 »[...] Giambologna punto dallo sprone della virtù, si dispose di mostrare al mondo, che egli non solo sapea fare le statue di marmo ordinarie; ma etiandio molte insieme, e le piu difficili, ché far si potesse, e dove tutta l'arte in far figure ignude (dimostrando la manchevole vecchiezza, la robusta giouentù, e la delicatezza femminile) si conoscesse; e così finse, solo per mostrar l'eccellenza dell'arte, e senza proporsi alcuna historia, vn giovane fiero, che bellissima fanciulla à debil vecchio rapisse.« Raffaele Borghini, *Il Riposo*, Florenz 1584, S. 72. Zu dieser oft zitierten Passage siehe: John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (An Introduction to Italian Sculpture, Pt. 3), London, New York 1985 (zuerst 1963), S. 52 ff. u. 383 f.; John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967, S. 162 f.; Ernst H. Gombrich, »Die Kritik als Triebfeder im Kunstleben der Renaissance: Texte und Episoden«, in: ders., *Die Entdeckung des Sichtbaren* (wie

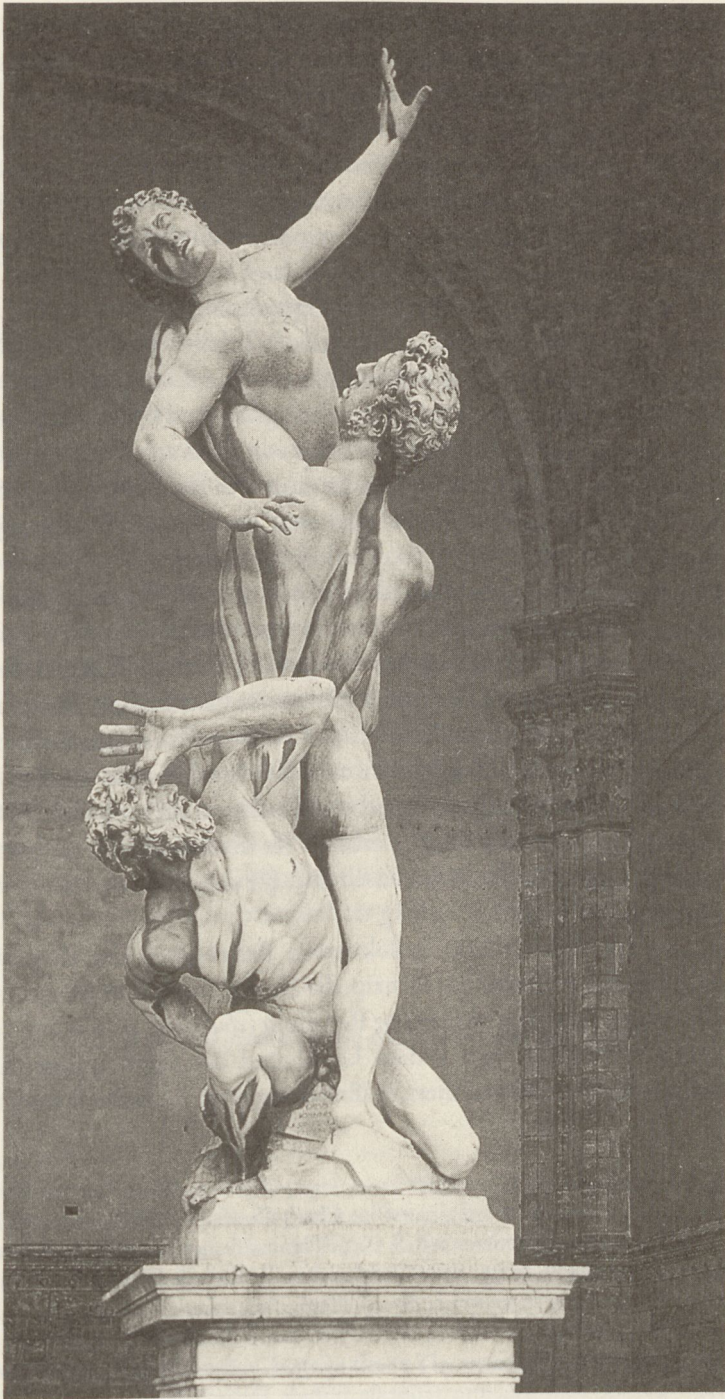


Abb. 3: Giovanni da Bologna, *Raub der Sabinerinnen*, 1582, Florenz, Galleria dell'Accademia

seine Darlegung nicht ohne einen Unterton ironischer Kritik, sofern er davon ausgeht, daß der implizite Anspruch Giambolognas, mit seiner Figurengruppe allgemein gefaßte Sinnbilder »des Alters in seiner Hinfälligkeit, der starken Jugend und der weiblichen Zartheit« zu schaffen, nur dann zu erfüllen und durch entsprechende Allegorese von seiten des Betrachters einzulösen sei, wenn die visuelle Gestalt des Werkes auch inhaltlich verbindlich konzipiert werde.

Die Forderung nach der Sinnbegründung eines Werkes durch thematische Verbindlichkeit (auf Seiten Borghinis) steht hier in Opposition zum gegengerichteten Anspruch (auf Seiten Giambolognas), der gerade auf eine Lösung und Freisetzung des Werkes aus seiner strikten inhaltlichen Determinierung abhebt. Es liegt auf der Hand, daß dieser Anspruch auf eine semantische ›Öffnung‹ des Werkes und auf seine Lösung aus einer geregelten Bedeutungsfestlegung nicht nur für die produktionsästhetische Seite von Relevanz war, etwa im Sinne jener durch den kreativitätsorientierten Diskurs der Renaissance begründeten Forderung nach schöpferischer Invention und damit nach Bedeutungsgenerierung bereits durch den schieren Akt der künstlerischen *creatio* selbst, sondern daß diese Öffnung auch auf der Seite des Rezipienten als ›Offenheit‹ des Werkes für differierende Sichtweisen und mithin als eine produktive, Sinn durch den Vollzug der Betrachtung evozierende Polysemie zu Buche schlug. Eben darauf hebt etwa der venezianische Literat und Humanist Pietro Lauro in einem Brief von 1553 ab, wenn er darin ausdrücklich den Reiz von interpretatorisch divergierenden Rezeptionsmöglichkeiten ein und desselben Werkes durch verschiedene Betrachter betont und davon spricht, daß »ein zur Schau gestelltes Gemälde ganz unterschiedliche Wirkungen erzeugt (fa diversi effetti), dergestalt daß es für den einen heiter und amüsanter erscheint, für den anderen jedoch weniger heiter, ja gedankenschwer«.<sup>6</sup>

Radikalisiert bis hin zu einer reflektierten Beliebigkeit der eingeräumten Auslegungsoptionen erscheint das Prinzip, die Sinndeutung und Allegorese nicht mehr an eine vorgegebene semantische Regelung (*dottrina*) zu binden, sondern sie vielmehr – subjektbezogen – dem Urteil und der eigenen Sinnstiftungskompetenz (*giudizio*) des Betrachters zu überantworten, schließlich bei Lodovico

Anm. 2), S. 136-160, hier: S. 156 ff. [zuerst in: Charles S. Singleton (Hg.), *Art, Science and History in the Renaissance*, Baltimore 1967, S. 3-42]; Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 85 ff.

6 »[...] che una pittura posta in mostra fa diversi effetti, dimostrandosi ad uno lieta e ridente, a l'altro men lieta e pensosa.« *De le lettere di M. Pietro Lauro Modenese. Il primo libro, Venedig 1553*, S. 119. Vgl. Francesco Erspamer, »La poesia e i segni incerti della pittura«, in: *Paris Bordon e il suo tempo* (Atti del convegno internazionale di studi, Treviso 1985), Treviso 1987, S. 213-221, hier: S. 214.

Dolce. In seinem nur wenige Jahre nach Pietro Lauros Ausführungen verfaßten dialogischen Traktat über die Farben (1565) macht er im Abschnitt über deren symbolische Bedeutung (»del significato de' colori«) die hohe Variabilität ihrer Semantik zum zentralen Argument. Dabei werden eingebürgerte Bedeutungszuordnungen, wie etwa Grün als Farbe der Hoffnung, immer wieder planvoll konterkariert durch widersprechende und dabei zugleich höchst heterogene Sinnzuweisungen, so daß, wie es heißt, zwar die einen Grün durchaus mit der Hoffnung (»speranza«) und mit Freude (»allegria«) verknüpfen würden, wiederum andere jedoch darin die Farbe der Hoffnungslosigkeit und Trauer (»tristezza«) sähen.<sup>7</sup> Schwarz könne für Tollheit (»pazzia«) stehen, doch ebensogut für Festigkeit und Stärke (»fermezza«), und ferner auch für Reife (»maturezza«).<sup>8</sup> Rot bedeute den einen geringe Sicherheit, Angst und blutige Rache (»poca sicurezza«, »paura«, »vendetta«), den anderen freilich das genaue Gegenteil davon.<sup>9</sup> Blau mag eine erhabene Gesinnung (»pensiero elevato«), aber gleicherweise Eifersucht (»gelosia«) signalisieren<sup>10</sup>, und so fort. Wie Klaus Hempfer betont hat<sup>11</sup>, wird hier in der Tat der Schritt – zumindest theoretisch – zu einer »völligen Beliebigkeit des allegorischen Auslegungsprozesses« erprobt, dergestalt daß Lodovico Dolce das jeweils eigene semantische Ermessen, das »secondo il mio parere«<sup>12</sup>, nachgerade zum Prinzip der Sinnallegorese erhebt. Man könne, so ergibt sich als zentrales Argument aus Dolces Traktat, zu all diesen Farben jeweils eine Aussage treffen, doch finde sich ebenso auch eine widersprechende Behauptung, und jede lasse sich durchaus plausibel verteidigen. Dem Phänomen der Farbbedeutung wohne daher eher die Logik der Paradoxie als der Wahrheit inne (»ha più del paradosso, che del vero«).<sup>13</sup> Letzten Endes also hebt diese Argumentation beim Leser respektive beim Betrachter darauf ab, die Hinfalligkeit des Anspruchs auf eine prästabiliert gültige Wahrheit einzusehen und statt-

7 Lodovico Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori*, Venedig 1565, S. 19 ff.

8 Ebd., S. 24 ff.

9 Ebd., S. 22 ff.

10 Ebd., S. 33 f.

11 Klaus W. Hempfer, »Allegorie als interpretatives Verfahren in der Renaissance: Dichter-allegorese im 16. Jahrhundert und die allegorischen Rezeptionen von Ariosts »Orlando Furioso«, in: Klaus W. Hempfer u. Enrico Straub (Hgg.), *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance*. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag, Wiesbaden 1983, S. 51-75, hier: S. 73 ff.

12 Dolce (wie Anm. 7), S. 24.

13 »Parmi nel vero, che in fauellar de i significati di questi colori, tu procedi non meno con dottrina, che con giudizio; benche qualche parte del tuo ragionamento ha più del paradosso, che del vero«. Dolce (wie Anm. 7), S. 34.



dessen die widerspruchsoffene Pluralität, ja letzten Endes gar die Paradoxie als eigentliche Leitkategorie des Erkenntnisvorgangs anzuerkennen.

Exemplarisch für den hier umrissenen Zusammenhang erscheint der Fall von Giovanni Bellini, der bereits 1496 für Isabella d'Este ein Bild malen soll, doch noch fast zehn Jahre später in Verhandlungen mit ihr darüber steht, wie präzise das Sujet der Darstellung dabei zu fassen sei. In einem Brief vom Januar 1505 äußert sich Pietro Bembo, der die Verhandlungen für eine von Isabella gewünschte mythologische Darstellung führt, in dieser Sache zum künstlerischen Gestaltungsvorgang bei Bellini:

Das Programm, das ich, wie ihr schreibt, für die Komposition finden soll, muß der Einbildungskraft (*fantasia*) dessen entgegenkommen, der die Komposition schaffen muß; dem [d.h. Bellini] liegt daran, daß seiner Ausführung des Gemäldes keine sehr genau fixierten Vorschriften gesetzt werden (*che molto signati termini non si diano al suo stile*); sei er doch, wie er selbst sagt, gewohnt, in seinen Bildern immer nach eigenem Ermessen umherzuschweifen (*vagare a sua voglia nelle pitture*), damit sie, soweit es an ihm liegt, dem Betrachter gefallen können.<sup>14</sup>

Was Bellini hier einfordert, ist eine möglichst frei von ihm verfügbare Abgleichung des Darstellungsinhaltes mit der stilistischen Spezifik seines Darstellungsverfahrens, und er sieht eben darin die maßgebliche Voraussetzung für die Wirkung des Bildes beim Betrachter. Der ›Stil‹ bzw. die künstlerische Ausdrucksqualität, also die als spezifische ›Sprachform‹ des Malers manifeste, dabei jedoch in ihren Farben und Formen unabsehbar vielfältig bestimmte Oberflächenstrukturierung des Bildes geht nach dieser Auffassung substantiell, ja sinnbegründend in die thematische Aussage der Darstellung ein.

<sup>14</sup> »La invenzione, che mi scrive V. S. che io truovi al disegno, bisognerà che l'accomodi alla fantasia di lui chel ha a fare, il quale ha piacere che molto signati termini non si diano al suo stile, uso, come dice, di sempre vagare a sua voglia nelle pitture, che quanto in lui possano soddisfare a chi mira«. Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 Bde., Florenz 1839–40, Bd. 3, S. 71, Nr. XXII. Vgl. grundsätzlich zu diesem Briefwechsel: Willelmo Braghirolli, »Carteggio di Isabella d'Este intorno a un quadro di Giambellino«, in: *Archivio Veneto* 1 (1877), S. 371–383, mit Veröffentlichung der maßgeblichen Passagen; Giles Robertson, Giovanni Bellini, Oxford 1966, S. 135 ff.; Jennifer M. Fletcher, »Isabella d'Este and Giovanni Bellini's ›Presepio‹«, in: *The Burlington Magazine* 113 (1971), S. 703–713; Charles Hope, »Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance«, in: Guy Fitch Lytle und Stephen Orgel (Hgg.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton 1981, S. 293–343, hier: S. 309 ff.; Norman E. Land, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, University Park (Pennsylvania) 1994, S. 101 ff.

Konfrontiert mit dieser Vorstellung und der geringen Aussicht, gegen sie überhaupt ein Werk Bellinis zu erhalten, willigt Isabella d'Este zu einem bestimmten Zeitpunkt der Verhandlungen ein, das Sujet und seine Ausgestaltung in der Tat der Phantasie und der genuinen Urteilskompetenz (*giudizio*) des Künstlers zu überlassen, wobei ihm in einer begrifflich bemerkenswerten Formulierung die Hervorbringung eines von jeglicher thematischen Festlegung freigesetzten *bello significato* konzidiert wird: Bellini möge, so heißt es,

eine Historie oder Erzählung aus der Antike malen, oder einfach kurzerhand etwas erfinden, was nach einem antiken Stoff aussieht und dabei von schöner Bedeutung (*de bello significato*) ist.<sup>15</sup>

Gemäß der bildproduktiven Logik des Künstlers, die sich hier gegen allzu eingegengte Auftraggeberwünsche durchzusetzen vermag, geht es bei dem auszuführenden Gemälde am Ende mehr um die Schönheit des Bedeutens als um die des Bedeuteten.

Für Isabella d'Este, so läßt sich aus den Argumenten dieses Briefwechsels lesen, existiert das darzustellende Sujet vorderhand als eine literarisch tradierte und aus dem breiten Fundus dieser Überlieferung ausgewählte *historia*, und sie denkt es daher durchaus unabhängig von seiner konkreten Materialisierung als opakes, aus Farben gestaltetes Bild. ›Sujet‹ und ›Gemälde‹, mythologisches Interpretament und bildlicher Ausstattungsdekor, stellen aus ihrer Sicht zunächst gesonderte Optionen der kulturellen Praxis dar. Für Bellini hingegen scheint sich das Sujet erst eigentlich im Prozeß seiner Bildwerdung, also im Vollzug seiner visuellen Konkretisierung zu entfalten und damit in der Tat ›herauszubilden‹. Dabei fällt es offenbar kaum ins Gewicht, ob das besagte ›Sujet‹ der humanistisch gedeuteten Mythologie bzw. der antiken Historie entstammt oder dem konventionelleren Themenspektrum der christlichen Ikonographie. So hatte Isabella d'Este bereits im Laufe des Jahres 1502 zumindest um ein Bild religiösen Inhaltes mit der Darstellung der ›Geburt Christi‹ (»uno presepio«) unter Einschluß der Figur Johannes des Täufers gebeten, wohl in der Hoffnung, daß Bellinis *fantasia* hier weniger Spielraum für sich einfordern würde<sup>16</sup>, doch selbst

15 »Se Zoanne Bellino fa tanto male volentieri quella historia, como ne haveti scripto, siamo contente remetterne al giudicio suo, pur che dipinga qualche historia o fabula antiqua, aut de sua inventione ne finga una che representi cosa antiqua et de bello significato [...]« (Brief von Isabella d'Este an den Verhandlungsbeauftragten Michele Vianello vom 28. Juni 1501). Siehe Braghirolli (wie Anm. 14), S. 377, Nr. VI.

16 [...] et se in loco de ipso [quadro] vole fare uno presepio ne restavimo molto contente. [...] Questo presepio desideramo l'habii presso la M.a, el nostro S.re Dio, S. Isep. uno S. to Joanne Baptista et le bestie [...]« (Brief von Isabella d'Este an Michele Vianello vom 15. Sept. 1502). Siehe Braghirolli (wie Anm. 14), S. 379, Nr. XI.

hier folgt der Einwand des Künstlers, daß ein ›Johannes‹ in solcher Szenerie kaum etwas zu suchen habe: »li para chel fosse fuera de propoxito ditto santo a questo prexepio«. Mit einem denkbar unverbindlichen und allgemein gefaßten Vorschlag bietet er sich daher an, anstelle des gewünschten »presepio« mit Johannes dem Täufer besser einfach den Jesusknaben, die Muttergottes, besagten Heiligen und »einige ferne Landschaftsausblicke sowie anderes Erfundenes (et qualche luntani et altra fantaxia)« zu malen.<sup>17</sup>

Die Vorstellung vom produktiven Umherschweifen im Bild aus dem Vermögen eigener, freier Phantasie, vom »vagare a sua voglia nella pittura«, wobei der Begriff der »luntani«, sofern er ferne, weite Landschaftsausblicke bezeichnet, diesen Vorgang in bemerkenswerter Weise in Kategorien eines fiktiven, wie mit den Augen begehbaren Raumes übersetzt, weist – wie die Literaturwissenschaftlerin Angela Castellano in einer Untersuchung zum Begriffsfeld *vago* bzw. *vagare* aufgezeigt hat – auf eine uneindeutig kodierte Semantik der Bildgegenstände und einen ebenso unfestgelegten, instabil kodierten Ausdruckswert ihrer Farben und Formen.<sup>18</sup> Bereits gegen 1400 kann etwa der Dichter Franco Sacchetti verschiedentlich vom gänzlich ›vagen‹ Charakter der Farbe Grün sprechen (»il più vago colore che sia«) und damit ein offenes, unfestgelegtes Spektrum des angenehmen und dem Auge gefälligen Reizes meinen: »lieblich-milde war der Tag, und vage war das Grün (dolce fu il giorno e vago fu il verde)«; oder: »manche meiden es, sich grün zu kleiden, weil es keine vagere Farbe gibt (altri sono che fuggono di vestirsi di verde, che è il più vago colore che sia)«, und so fort.<sup>19</sup> In gewisser Hinsicht scheint sich hier bereits jene ins Ermessen des Subjekts gestellte Sinnzuweisung anzukündigen, wie sie dann später Lodovico Dolce in diskursiver Weise gleichfalls an der Farbe Grün exemplifizieren wird. Nicht nur im literarischen Humanismus, bei Petrarca, Boccaccio und späterhin bei zahlreichen anderen mehr, sondern auch in der kunsttheoretischen Traktatliteratur gewinnt der Begriff des *vagare* gerade seit dem 15. Jahrhundert zunehmend die positive Wertbesetzung einer offenen Umschattung, einer Auflösung von klaren Bedeutungskonturen in Unfaßlichkeit und eben hierdurch die Konnotati-

17 »[...] el quale [sc. Giovanni Bellini] mi rispoxe che l'era contento de servir V. Ex. ma che li para chel fosse fuera de propoxito ditto santo a questo prexepio, et che piizando a V. S. Ill. lo faria lavoro dve sie el puto, eziam el San Zoan batista et qualche luntani et altra fantaxia che molto staria meglio et chosi siamo restati [...]« (Brief von Michele Vianello an Isabella d'Este vom 3. Nov. 1502). Siehe Braghirolli (wie Anm. 14), S. 380, Nr. XIII.

18 Angela Castellano, »Storia di una parola letteraria: it. *vago*«, in: *Archivio glottologico italiano* 48 (1963), S. 126-169.

19 Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, hg. v. Alberto Chiari, Bari 1936, XLVIII, r 151; vgl. Castellano (wie Anm. 18), S. 157 f.

on von Schönheit, von *bellezza* und *dolcezza*, und er tendiert auf diese Weise verstärkt zu einer kaum mehr löslichen Assoziation mit dem Begriff der *grazia*.<sup>20</sup> Ohne den begriffsgeschichtlichen Zusammenhang hier weiter zu vertiefen, läßt sich sagen, daß der Terminus dabei im zeitgenössischen Verständnis gleichermaßen für die produktions- wie für die rezeptionsästhetische Seite in Anschlag gebracht wird. Thematisiert etwa der Theoretiker Giovan Battista Armenini den beinahe wirkungsphysiologischen Befund, daß die Augen der Betrachter vom Genuß und vom Gefallen an der unbestimmten Vielfalt (»varietà e vaghezza«) der Farben regelrecht bewegt und zugleich angezogen werden (»son mossi e tirati«)<sup>21</sup>, so hebt aus der Sicht des Künstlers und im Blick auf sein technisches Vorgehen beispielsweise Leonardo darauf ab, daß der Maler den Pinsel auf der Leinwand in der leichtesten Weise mit vagen Farben (»co' vaghi colori«) zu führen vermag.<sup>22</sup>

Die Vorstellung, daß die Schönheit gerade einer oszillierenden Unbestimmtheit entspringt, betrifft die Farben ebenso wie die Formen und ihre durch den offenen Umriß angelegte Bezeichnungsunschärfe (einschlägig etwa im Fall von Leonardos *sfumato*). Sie betrifft jedoch ebenso die Frage der inhaltlich bestimmten Kodierung und der thematischen Festlegung von Bildern, und, wie bereits an Dolces pointierten Ausführungen zum *significato* der Farben deutlich wurde, sind beide Aspekte, der formale wie der inhaltliche, nur zwei Seiten ein und derselben Medaille, die sich schwerlich voneinander isolieren lassen. Wie substantiell die Lektüre des *Bildinhalts* in der Tat an das ästhetische Erlebnis der *Bildform* gebunden und, wenn man so will, davon gewissermassen imprägniert ist, das *Was* einer Darstellung sich also nicht in Absehung vom *Wie* ihrer bildlichen Erscheinung und damit von ihrem je spezifischen medialen Status betrachten läßt, kann erneut mit einem kurzen Blick auf Giovanni Bellini und näherhin auf seine sogenannte *Sacra Allegoria* in den Florentiner Uffizien beleuchtet werden (Abb. 4 – 6). Dabei müssen wenige, kursorische Bemerkungen an dieser Stelle genügen. Denn obgleich sich die Forschung immer wieder und

20 Vgl. Castellano (wie Anm. 18); sowie Karen Hope Goodchild, *Towards an Italian Renaissance Theory of Landscape* (Ph. Diss.) University of Virginia 1998, S. 97 ff. Zur diesbezüglichen Semantik und Begriffsgeschichte von *grazia*: Patricia Emison, »Grazia«, in: *Renaissance Studies* 5 (1991), S. 427-460.

21 »[...] gli occhi de riguardanti [...] son mossi e tirati più dal diletto e piacer che prendono dalla varietà e vaghezza di quelli [colori], che dall'opere ammirate per il molto disegno, seguendo in ciò più il sentimento dell'occhio che il buono della mente [...]«. *Scritti d'Arte del Cinquecento*, hg. v. Paola Barocchi, Turin 1979, Bd. IX, S. 2274 (Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1586).

22 Castellano (wie Anm. 18), S. 161.

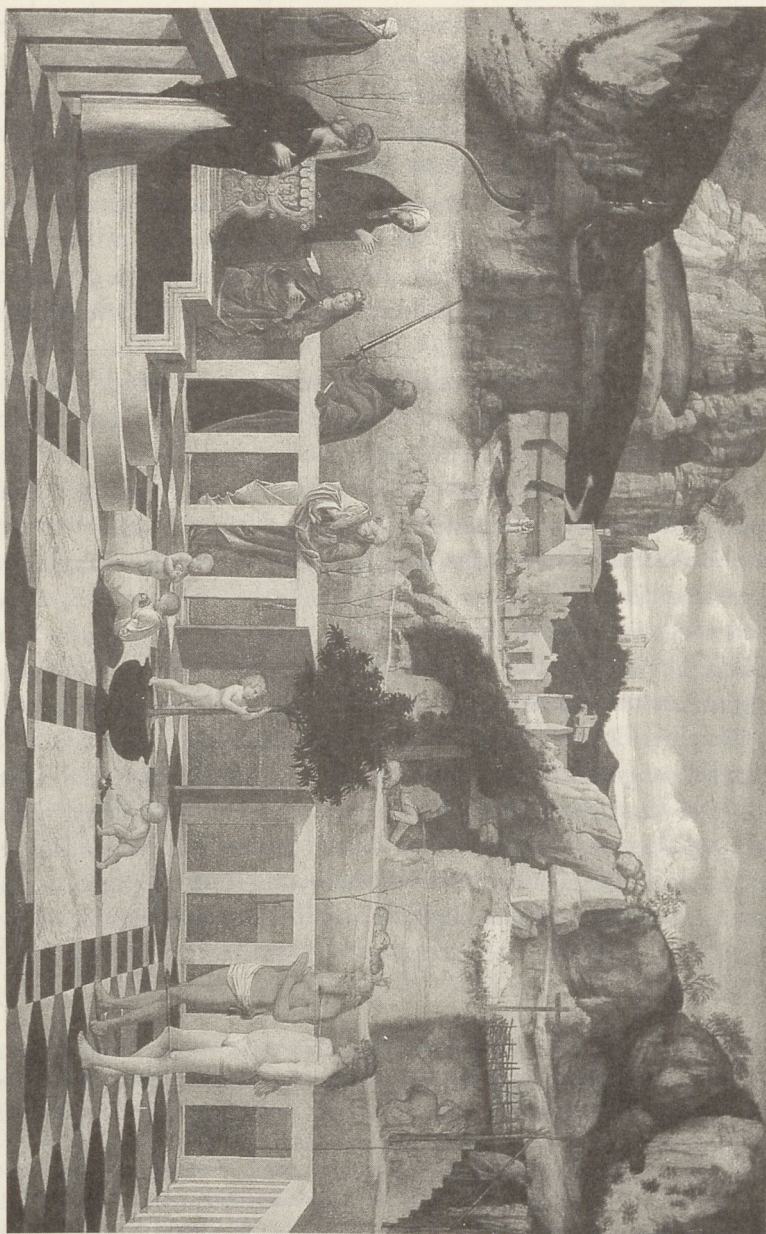


Abb. 4: Giovanni Bellini, *Sarra Allegoria*, ca. 1490 – 1500, Florenz, Uffizien

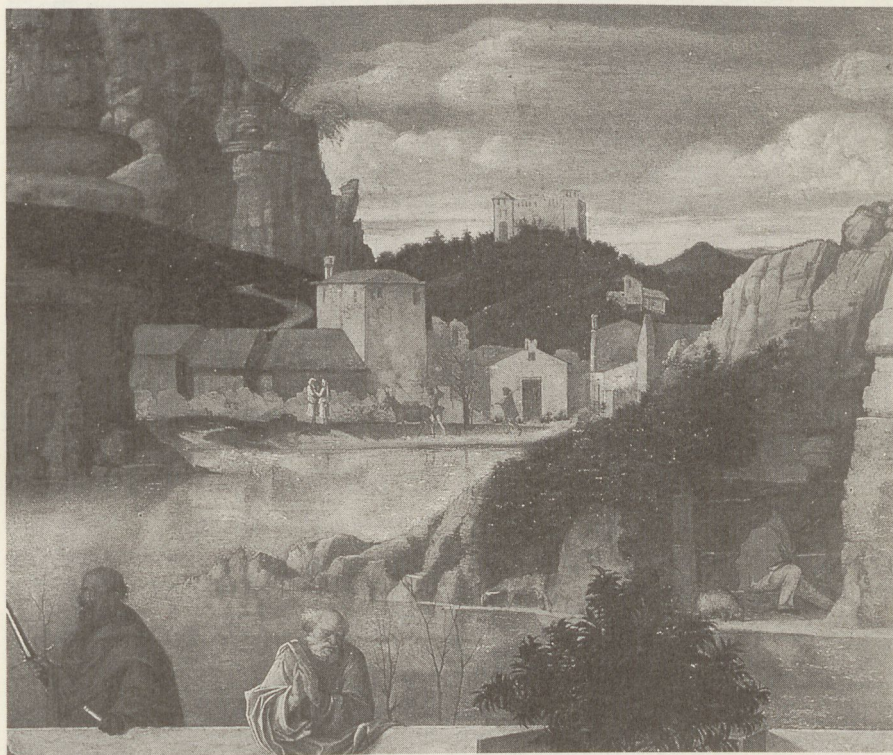


Abb. 5: Giovanni Bellini, *Sacra Allegoria*, ca. 1490 – 1500, Florenz, Uffizien, Ausschnitt

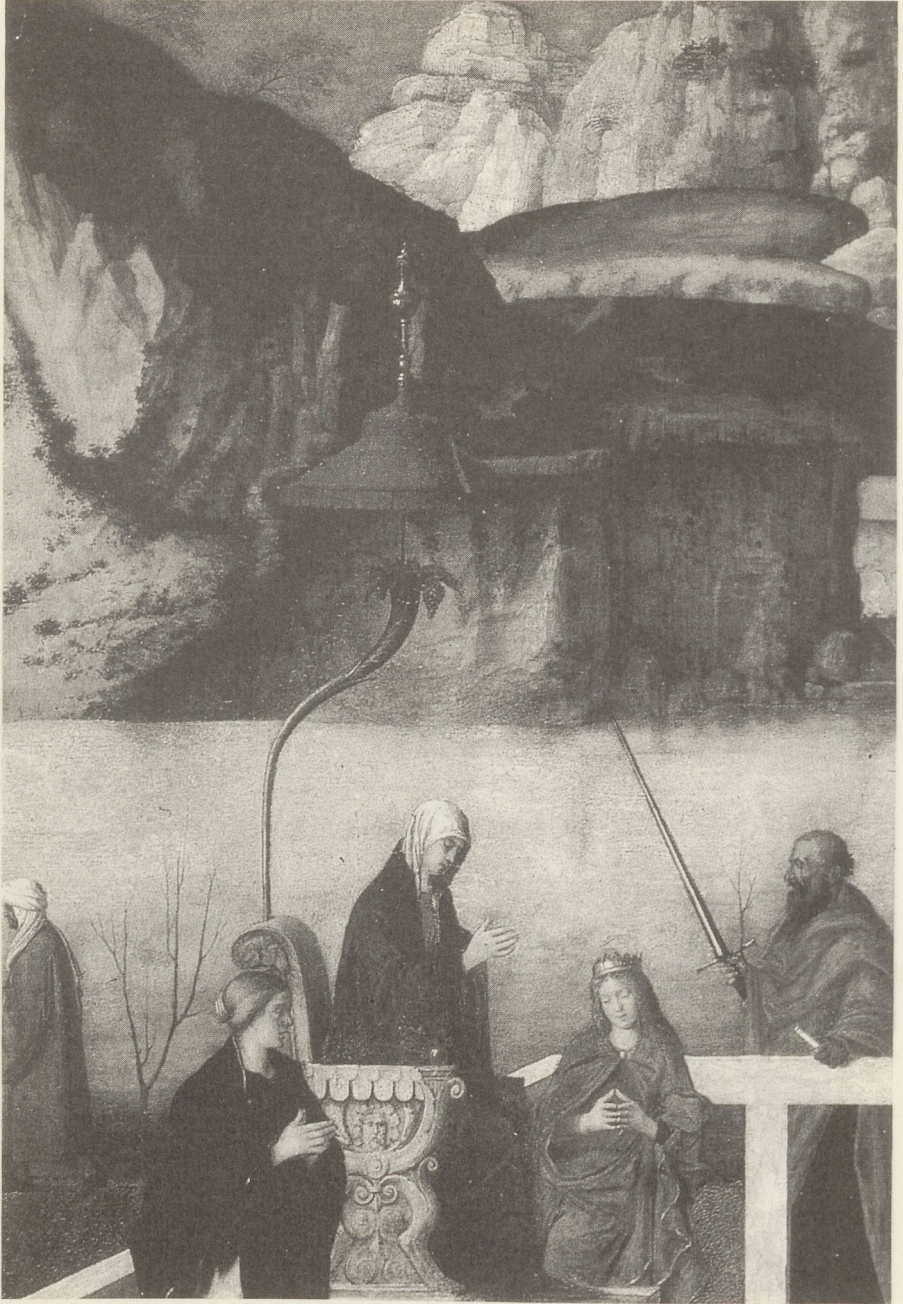


Abb. 6: Giovanni Bellini, *Sacra Allegoria*, ca. 1490 – 1500, Florenz, Uffizien, Ausschnitt

in durchaus kontroverser Diskussion mit dem Gemälde beschäftigt hat, sind bis heute weder seine Provenienz und seine ursprüngliche Funktion bekannt, noch ist es gelungen, Ikonographie und Inhalt der Darstellung befriedigend zu deuten.<sup>23</sup>

Vor einer atmosphärisch kolorierten Landschaft, die sich mit einem schimmernden Gewässer, vielfältigen Felsformationen und wenigen, in sie eingebetteten Behausungen in weite Ferne – *qualche luntani*, wie man sagen könnte – nach hinten erstreckt, ist im Vordergrund des Bildes in entschiedener Antithese eine marmorgeflieste Terrasse mit Balustradenumschrankung eingeblendet. Sie steht ohne jede näher definierbare Beziehung zur Landschaft und bildet einen gegenstandslogisch kaum erklärlichen, imaginären Gegenraum, der nicht nur durch das spiegelnde Gewässer von dem Landschaftsprospekt getrennt erscheint, sondern auch durch eine andere Dimension von Wirklichkeit. So undefinierbar wie diese erweist sich auch das eigentliche Thema, das mit diesem Arrangement von fiktiven Bildräumen zur Darstellung gelangt. Zwar vermag man die meisten Figuren – zumindest mit einiger ikonographischer Plausibilität – näher zu benennen: links die thronende Jungfrau, die beiderseits von zwei weiblichen Heiligen flankiert wird; hinter der Balustrade Paulus mit langem Bart, rotem Mantel und dem aufrecht geführten Schwert, sowie zu seiner Seite Joseph (oder Petrus?), sinnend und im Gestus versunkener Gebetsandacht auf die Balustrade gestützt; rechts sodann, in stiller Betrachtung innehaltend, Hiob und Sebastian; im Zentrum des gefliesten Areals schließlich vier bei einem Bäumchen mit Äpfeln spielende Knaben, von denen einer (der mit weißem Hemd auf einem Kissen sitzende?) vielleicht den Jesusknaben vorstellt. Doch bleibt jeder weiterreichende Versuch einer inhaltlichen Sinnerschließung ihres Tuns und Daseins, einer ikonographischen Entschlüsselung also der ganzen Szenerie und ihrer situativen Fügung, ohne Ergebnis. Das Bild insistiert auf der rationalen Nach-

23 Die zeitlichen Ansetzungen schwanken zwischen ca. 1487 – 90 und ca. 1500 – 1505. Format und Maße des Bildes (73 x 119 cm) lassen keinen Rückschluß auf seine ehemalige Verwendung zu. Auch über die Frage, inwieweit es möglicherweise mit dem angeführten Briefwechsel und den Auftragswünschen von Isabella d'Este in einen konkreten Zusammenhang zu stellen ist, kann gegenwärtig nur spekuliert werden. Die ikonographischen Deutungsversuche des Gemäldes sind mittlerweile Legion und an dieser Stelle nicht zu referieren; vgl. den Überblick bei Robertson (wie Anm. 14), S. 99 ff.; Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven, London 1989, S. III f. und 114 ff.; Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1992, S. 218 ff., Nr. 78; sowie zuletzt – mit kritischem Tenor – Willi Hirdt in seinem Beitrag »Il trionfo del dubbio ovvero nel labirinto della critica d'arte«, in: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, *Lettere ed Arti* 157 (1998 – 99), S. 449–575, der allerdings seinerseits eine durchaus problembehaftete, weil maßgeblich auf prätextuelle Textquellen gestützte Bildexegese unternimmt.



vollziehbarkeit einer perspektivischen Raumlogik, aber es verweigert im selben Zug jede ›Lesbarkeit‹ eines raumzeitlichen Geschehens- oder Handlungsbezugs und damit zugleich seines Themas. Kurz: der Inhalt des Gemäldes bleibt für das Auge des Betrachters unerklärlich und hermetisch.

Bellini bezieht das Personal und die motivische Ausstattung seiner Szenerie in der Art von verfügbaren Requisiten aus hergebrachten, ikonographisch kodifizierten Kontexten, aber ebenso frei auch aus dem Bereich seiner Imagination. Er bringt diese Elemente in einen neuartigen Darstellungszusammenhang, für dessen Gesamtentwurf es keine etablierten Vorbilder gibt, und folgt dabei ebenso sehr dem Erfordernis eines perspektivisch konsistenten Systemraums wie auch der Maßgabe von kompositorischer Geschlossenheit und Fügung. Doch scheint er im Prozeß dieses Arrangements durchaus ohne thematisch feste Bindung, man könnte sagen: ohne ein vorgegebenes Drehbuch zu verfahren, gemäß der von ihm bekundeten Vorstellung vom Malen als einem *vagare a sua voglia nelle pitture*.

Bellinis Verfahren, im freien Zugriff auf ikonographische Kontexte bzw. vorgegebene Bildtypen zu rekurrieren, bedürfte einer eingehenderen Analyse, als es hier geschehen kann. So ist beispielsweise die Figurengruppe der drei Frauen mit dem ausladenden Thronaufbau ohne Frage den relativ klar bestimmten Vorgaben einer *Sacra Conversazione* nachgebildet, etwa von der Art, wie sie auf Cima da Coneglianos Gemälde von etwa 1510 – 1515 in Paris vor Augen steht (Abb. 7): Es zeigt die Thronmadonna mit den beiden Heiligen Magdalena und Johannes dem Täufer zu ihrer Seite, deren Standort im Bildvordergrund von einer Marmorbalustrade abgeschränkt ist, hinter der sich der Ausblick auf eine weite Landschaft öffnet.<sup>24</sup> Bei Bellini erscheint dieselbe Konfiguration, deren funktionsgeschichtlich angestammter Ort das Altarbild ist, um 90 Grad gewendet und in einen neuen Zusammenhang gerückt, der mit der quasi-szenischen Erweiterung zugleich eine neue ›Verortung‹ in einer imaginären Lokalität mit sich bringt.

Einen anderen Vorgabenbereich, auf den Bellini rekurrieren konnte, bildet die in Venedig und seinem Umland besonders verbreitete Gattung der Votivbilder. Vincenzo Catenas Gemälde in London, von ca. 1520, bietet ein Beispiel (Abb. 8).<sup>25</sup> Es zeigt einen turbanbedeckten Krieger, der in ergebungsvoller Proskynese Maria und das Kind verehrt, während Paulus in sinnenden Gedan-

24 Luigi Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Treviso 1981, S. 129; Peter Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, S. 135 f., Nr. 113.

25 Cecil Gould, *The Sixteenth-Century Italian Schools* (National Gallery Catalogues), London 1975, S. 50 f.



Abb. 7: Cima da Conegliano, *Muttergottes mit den Heiligen Johannes dem Täufer und Magdalena*, ca. 1510 – 1515, Paris, Louvre

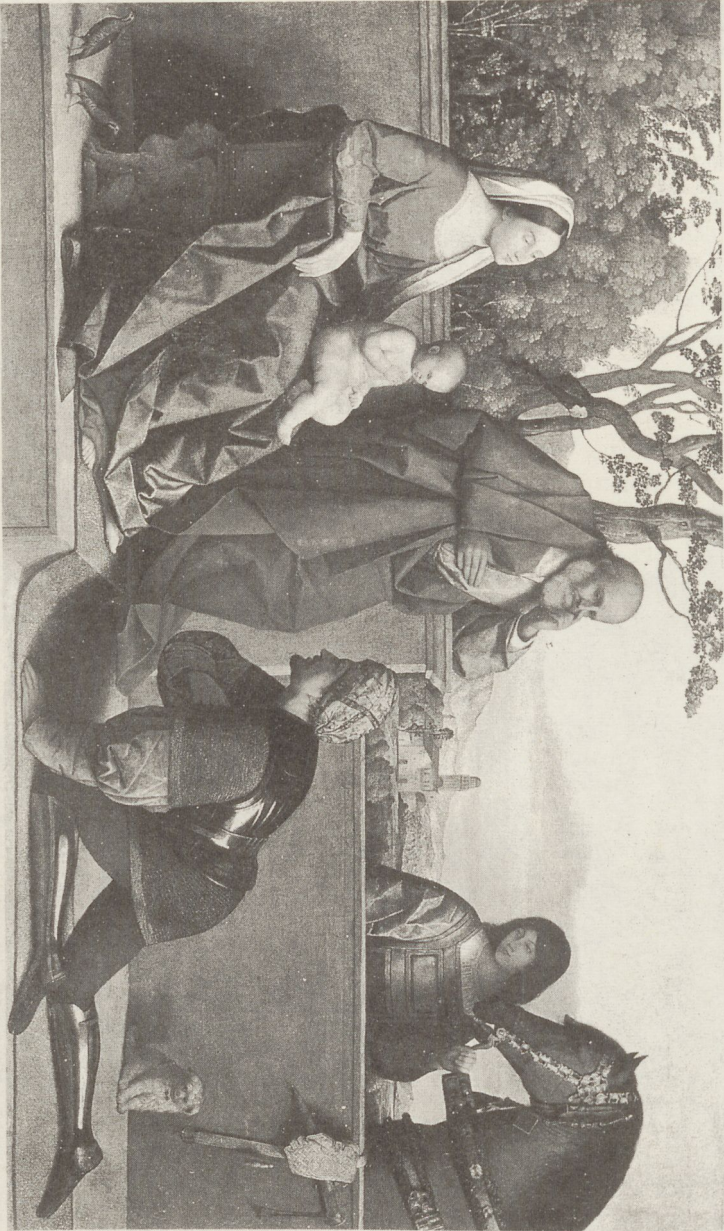


Abb. 8: Vincenzo Carona, *Vorstellung eines Kriegers mit Turban vor der Muttergottes*, ca. 1520, London, National Gallery

ken und mit aufgestütztem Kopf an der Mauerbrüstung lehnt, die auch hier wiederum der Abgrenzung des Vordergrunds von der bis in den fernen Horizont sich erstreckenden Landschaft dient. Zieht man ein weiteres, zeitnahes Werk aus Venedig heran, Benedetto Dianas Motivbild zweier Staatsbeamter der venezianischen Zecca (Münze) von ca. 1490 in Museum der Ca' D'Oro (Abb. 9)<sup>26</sup>, so wird zum einen deutlich, daß die besagte Gattung der Motivbilder bereits in sich eine hohe formale Variationsbreite und damit auch das Potential der Gattungsüberschreitung besaß, zum anderen, daß das bei Bellini ins Werk gesetzte Verfahren einer flexiblen Kombination und wechselseitigen Anreicherung von an sich in klarer Weise funktionsbestimmten Bildtypen und kompositorischen Vorgaben nicht eigentlich *ex novo* von ihm praktiziert wurde. Auf Dianas Bild erscheint vor einer fernen Landschaft mit Häusern im Vordergrund ein abgesonderter Bezirk, auf dem in der Art einer *Sacra Conversazione* in zentraler Position die thronende Madonna mit den beiden Heiligen Hieronymus und Franziskus figuriert, welche ihr und dem Jesusknaben auf ihrem Schoß die beiden seitlich knieenden Stifter anempfehlen.

Daß das angesprochene Verfahren der freigesetzten Kombinatorik sich nicht nur auf die Adaption von Bildmustern erstreckt, sondern bis in die Ausgestaltung von motivischen Details hineinreicht, ließe sich etwa im Hinblick auf die höchst variable Landschaftsszenerie oder die Fliesenmusterung der Terrasse zeigen, oder auch anhand der eigentümlichen Gestalt des Thronaufbaus, der nach oben hin durch einen aus einem Metallstab auslaufenden Füllhorn mit Weinblättern und herausragenden Weintrauben geziert und von einem darüber gespannten roten Baldachin bekrönt wird, auf dem wiederum ein ornamentierter Kelch mit Kristallfuß steht – alles in allem ein Phantasieentwurf, der in einer vagen Weise sakramentale und zugleich pagane Allusionen in sich birgt.

All solcher ikonographischer Allusionen und Referenzen ungeachtet, weist Bellinis Bild in seinem Hauptteil kein geschlossenes Sujet auf, es ist keine *Sacra Conversazione*, und andererseits auch keine *historia*, es stellt kein spezielles Ereignis dar und zielt nicht auf den Eindruck von Faktizität oder Wahrscheinlichkeit (*vero* bzw. *verisimile*), von Handlung oder von erzählter Zeit. Es präsentiert eine zeitlos universelle Figuration, doch dies nicht im Sinne einer dekodierbaren Botschaft, sondern vermittelt seiner, sagen wir: syntaktischen Struktur. Die Syntax, Fügung und Ordnung wird zum Bedeutungsträger, spricht: die *ratio* des Bildes als ästhetische Faktor, als eine in der bemalten Fläche verwirklichte Disposition von Farben und gegenständlichen Formen bringt den eigentlichen Sinn

<sup>26</sup> Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 138.

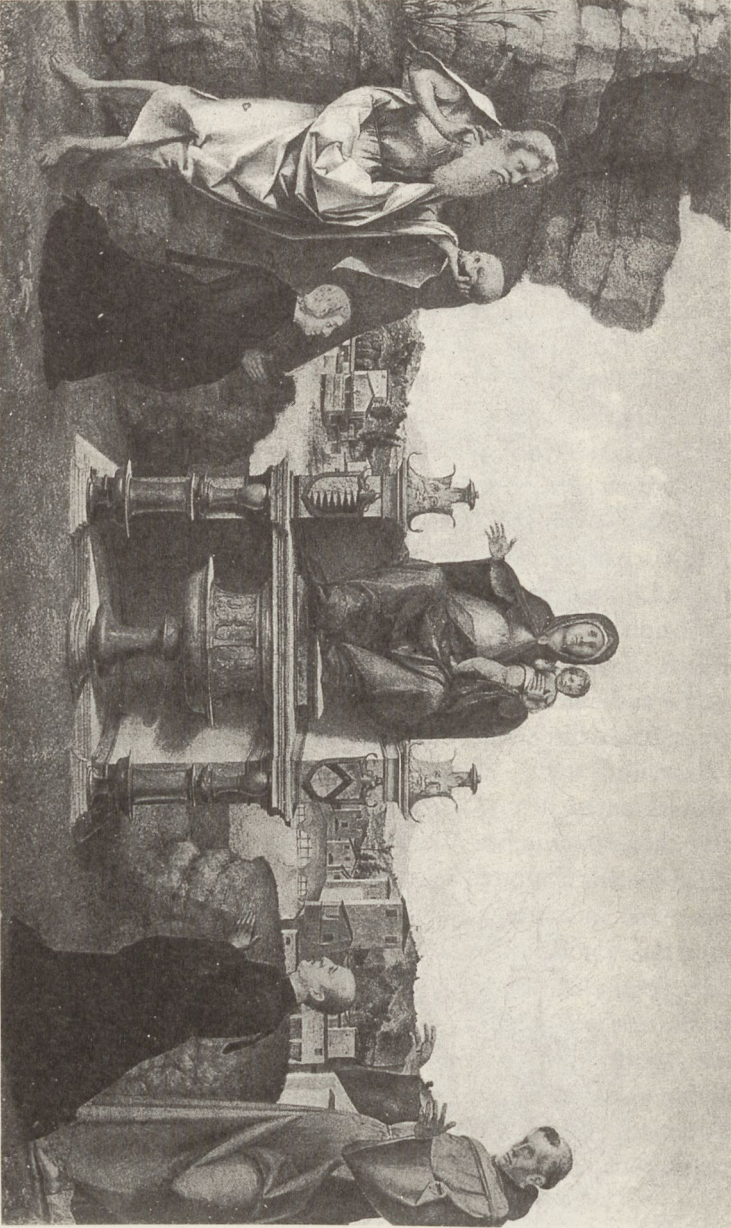


Abb. 9: Benedetto Diana, *Vortribbild zweier venezianischer Staatsbeamter mit der Muttergottes und Heiligen*, 1486, Venedig, Museo di Ca' d'Oro

oder Gehalt der Darstellung und dessen positive Wertbesetzung unter der Kategorie der *vaghezza* hervor. Bellinis *Sacra Allegoria* ist daher vom Typus her das, was man heute vielleicht als ›hermeneutische Allegorie‹ bezeichnen würde: nicht bildliche Veranschaulichung eines abstrakten Konzeptes, sondern Vorgabe von etwas, auf das allererst durch interpretative Betrachtung reagiert werden soll. Diese Art der Bildallegorie mit *bello significato*, die die Mehrdeutigkeit zum ästhetischen Prinzip erhebt, die also anstelle der Verweisfunktion und Durchsichtigkeit auf ›verborgene‹ Bedeutungen die Frage nach dem Bedeuten selbst zum produktiven Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung macht, häuft sich in der Zeit der Renaissance und speziell in Venedig, mit der Tendenz, daß die Bilder zunehmend der *ratio* einer selbstbezüglichen Fiktion folgen, einer Fiktion, die im Gegensatz zur hergebrachten poetologischen Tradition nicht mehr als ein allegorisch verhüllender Schleier – ein *velo di finzione*, wie Boccaccio sagen würde – fungiert, sondern vielmehr als opake Textur von Zeichen ohne geregeltes Signifikat. Einschlägiges Beispiel ist Giorgiones vielumrätseltes und ebenso vieldiskutiertes Gemälde der *Tempesta*, das das profane, aus dem Bereich fiktionaler Dichtung adaptierte Sujet der Pastorale in der neuartigen Form einer gemalten Landschaft inszeniert. Doch schon die *Sacra Allegoria* Bellinis scheint ungeachtet ihres religiösen Gehaltes diese Tendenz zur freien Fiktionalisierung zu markieren, unter der Vorgabe nämlich, daß ein Bild in ›sinnhafter‹ Weise rezipierbar ist auch ohne die Kenntnis des Inhalts.<sup>27</sup>

Es versteht sich, daß solche Problematisierung einer verbindlich geregelten Allegorese durch die gegenläufige Option, nämlich die Auslegung der Bilder produktiv im Verständnis von deren Mehrdeutigkeit und damit letzten Endes in einer implizierten Unausschöpfbarkeit ihres Sinns zu verankern, insbesondere dort Argwohn, ja Widerspruch hervorrufen mußte, wo man die Bilder als pragmatische Medien zur Durchsetzung und Festigung von dem, was man ›Diskurshegemonie‹ nennen könnte, sei es in politischer oder theologischer Hinsicht, zu instrumentalisieren suchte. Das bezeugt sich mit großer Deutlichkeit bereits im Briefwechsel von Isabella d'Este, doch lassen sich ebenso gut zahlreiche andere Belege anführen. So legt etwa der Kunstsammler und gebildete Lite-

<sup>27</sup> Einschlägig zur Diskussion um Giorgiones *Tempesta* und um das ›Verschwinden‹ des Sujets in der Malerei seiner Zeit ist nach wie vor die Studie von Creighton Gilbert, »On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures«, in: *The Art Bulletin* 34 (1952), S. 202-216. Vgl. dazu und zum weiteren Zusammenhang zuletzt James Elkins, *Why are our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, New York, London 1999, bes. S. 87 ff. und 123 ff. Zur Metaphorik des Schleiers (*velo di finzione*) in Dichtung und Malerei sowie zu ihrem Konzeptionswandel im Zuge der frühen Neuzeit vgl. Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.

rat Vincenzo Borghini 1565 beim Entwurf der Szenografie zu den Hochzeitsfeierlichkeiten von Francesco de' Medici und Johanna von Österreich nachdrücklichen Wert darauf, daß die »intenzioni« der wichtigsten aller szenisch aufgeführten Allegorien zugleich durch Beischriften in lateinischen Versen erläutert werden.<sup>28</sup> Es ist dies ein Postulat, daß im Bereich der religiösen Malerei bereits seit alters geläufig ist und gerade von den Theoretikern der Gegenreformation, von Giovanni Andrea Giglio, von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen mehr, mit verstärktem Nachdruck eingefordert wird. Bildlich dargestellte Glaubensgeheimnisse (»istorie sacre e misteri«), so mahnt etwa Gabriele Paleotti (1582), gerieten insbesondere unter der Hand von unkundigen Malern leicht zu allzu dunklen und für den gläubigen Betrachter kaum mehr verständlichen Werken (»opere [...] oscurissime e non conoscibili da chi le guarderà«), weshalb es sich empfehle, an geeigneter Stelle Inschriften mit der genauen thematischen Angabe (»il nome del mistero«) oder auch mit knappen Begriffsangaben und Bezeichnungen (»brevi parole e significanti«) hinzuzusetzen.<sup>29</sup>

Zwar ließ sich auch von gegenreformatorischer Seite an der Existenz und der Legitimität von solchen metaphorisierenden und allegorisch gefaßten Darstellungen – »metafore et allegorie [...] nella composizion delle sacre«, wie Gregorio Comanini 1591 formuliert –, die einem eingängigen Sinnverständnis, »chiarezza di senso e d'intelligenza«, zunächst entgegenstehen<sup>30</sup>, nicht von vorneherein und per se Kritik üben, insofern bereits die Frühkirche Bilder dieser Art hervorgebracht habe: so etwa den Heiligen Geist in Form einer Taube, Christus in Gestalt eines Lammes, oder die Schlange in der Wüste, die als Typus des Erlösers figuriert, und andere derartige Darstellungen mehr.<sup>31</sup> Doch wird der semiotische Befund solcher Bilder gerade nicht in Hinblick auf eine mögliche Auslegungsoffenheit aufgefaßt, sondern umgekehrt, in einem restriktiven Sinn, als Medium einer Auslegungsbeschränkung, und damit letztlich im Sinne einer sozialen und

28 Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da più celebri personaggi dei sec. XV, XVI e XVII* (7 Bde., Rom 1754 – 1783), erweiterte Ausgabe von Stefano Ticozzi, 8 Bd., Mailand 1822 – 1825 (Repr. Bologna 1979 – 1980), Bd. 1, S. 125–219.

29 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna 1582), in: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, hg. v. Paola Barocchi, 3 Bde., Bari 1960 – 1962, Bd. 2 (1961), S. 117–509, hier: S. 410 f.

30 Gregorio Comanini, *Il Figino ovvero del fine della pittura* (1591), in: Paola Barocchi (wie Anm. 29), Bd. 3 (1962), S. 237–379, hier: S. 337.

31 »[...] lo Spirito Santo in forma d'una colomba, gli angeli in sembianza di giovani, Cristo in specie d'agnello [...]. E quei Cherubini, che Mosè pose nel tabernacolo e fece che riguardassero il propiziatorio, non erano simbolo degli angeli che contemplano il figliuol di Dio? Così quel serpente del deserto pur fu tipo del Salvatore«. Comanini (wie Anm. 30), S. 337.

bildungsmäßigen Hierarchisierung der Teilhabe am Verständnis und am sinnbegründenden Diskurs dergestalt, daß die minder Gebildeten (»gli idioti«) nichts von diesen Darstellungen erfassen würden, weil ihre Verständniskraft nicht an »die Kenntnis (cognizione) der mystischen Bedeutungen, die sich hinter diesen Bildern verbergen (de' sensi mistici che sotto quelle [pitture] son contenuti)«, heranreichen könne.

Der Begriff der *cognizione* des Bildes, wie er hier im Interesse gegenreformatorischer Bemühungen um eine ›Disziplinierung‹ der religiösen Malerei begegnet, erweist sich als diametral verschieden zu seiner Bestimmung bei Antonio de Beatis, von der wir zuvor ausgegangen waren, insofern das Sinnverstehen der Darstellungen sich bei Comanini gerade nicht in der konkreten Anschauung ihrer bildlichen Gegebenheit erfüllt, sondern in der Lektüre eines ›Dahinter‹, in der Verifizierung eines immer schon gegebenen Prätextes. In der Tat versäumt Comanini daher an dieser Stelle nicht, umgehend auf die Heilige Schrift (»la Scrittura«) als der unhintergehbaren Autorität und damit auf die theologisch hergebrachte Vorordnung des Wortes vor das Bild zu verweisen.<sup>32</sup> Es ist kaum zu übersehen, in welcher enger Kontinuität diese Darlegung zu jenen normativen Maßgaben steht, die von seiten einer literal geprägten Geistlichkeit bereits im Mittelalter immer wieder in Hinblick auf die prätendierte Verwurzelung der religiösen Bilder in theologischer Gelehrsamkeit und Schriftkultur thematisiert wurden. So legt etwa Abt Suger von Saint Denis in seinem Rechenschaftsbericht, den er um die Mitte des 12. Jahrhunderts (ca. 1145 – 1150) zur baulichen Erweiterung seiner Abteikirche und insbesondere zu ihrer Ausstattung mit Bilderschmuck und kostbarer Schatzkunst verfaßt (*De administratione*), nachdrücklichen Wert auf die Feststellung, daß das typologische Bildprogramm der goldenen Vorsatztafeln am Altar bei »stummer Kenntnisaufnahme durch den Augenschein (tacita uisus cognitione) [...] und ohne Beschreibung (absque descriptione) nicht leicht verstanden wird«; deshalb habe er »das Werk, das allein den Unterwiesenen sich erschließt (opus quod solis patet litteratis) und das im Glanz herrlicher Allegorien (allegoriarum iocundarum) erstrahlt, der Schrift

32 »Dicono che gli idioti da tali imagini non caveranno alcun frutto, perchè l'acume del loro intelletto non potrà giungere alla cognizione de' sensi mistici che sotto quelle son contenuti. ma se non intendono tutte l'allegorie delle pitture, che monta? Basta che molte ne sappiano. La Scrittura in alcuni luoghi è come un limpido fiumicello, che lascia annoverare tutti i sassi del suo fondo da chi lo mira; in altri è come un torrente che corre torbido né permette che l'occhio profondo lo sguardo giù nel suo letto. Dove ella parla semplicemente, anche gli idioti l'intendono; ma dove usa le metafore e le parabole, s'abbagliano ancora i più dotti. [...] Così la pittura dee rappresentare imagini di schietti sensi per utilità degli uomini dotti e imagini di sensi parabolici per giovamento de' letterati.« Comanini (wie Anm. 30), S. 337 f.



anvertrauen« und erläuternde lateinische Verse hinzusetzen lassen.<sup>33</sup> Was sich in dieser Ausführung bekundet, ist nichts anderes als jenes in der langen Tradition patristischer Exegetik fundierte Modell einer allein aus der Wahrheit der Schrift und aus ihrer immanenten, allegorisch bestimmten Logizität sich speisenden Erkenntnis (*cognitio*) der religiösen Mysterien und der Glaubensfundamente.

Werden bei Gregorio Comanini die christlichen Bildallegorien im besagten Sinne der Diskursbeherrschung durch eine Restriktion ihrer Rezeption, also durch die hierarchische Beschränkung ihres Sinnverstehens gewissermaßen akzeptabel gemacht, so weitet Gabriele Paleotti diese Restriktion vom Rezeptionsvorgang durch den Betrachter auf die Produktion der Bilder selbst und auf deren direkte Gestaltgeber, die Künstler, aus, indem er nämlich die Herstellung derartiger Bildallegorien mit einem regelrechten Verdikt belegt:

Es ist bekannt, daß so manche Maler ihre Neuschöpfungen mit einer allegorischen Bedeutung (*col senso allegorico*) zu rechtfertigen suchen. Dagegen ist zu sagen, daß die Aufgabe des Malers allein darin besteht, die Dinge in ihrer natürlichen Gegebenheit und schlichtweg so wiederzugeben, wie sie den Menschen vor Augen stehen; er muß sich dieser seiner Grenzen bewußt sein und hat alles, was darüber hinaus geht, was höhere und verborgene Sinnbereiche betrifft (*altri sentimenti più alti e più nascosti*), den Theologen und kirchlichen Gelehrten zu überlassen.<sup>34</sup>

In den Darstellungsbereich der religiösen Kunst fällt dieser Maßgabe zufolge allein das Sichtbare der vorfindlichen Natur. Andernfalls, so insistiert Paleotti,

33 »Et quoniam tacita uisus cognitione materie diuersitas, auri, gemmarum, unionum absque descriptione facile non cognoscitur, opus quod solis pater litteratis, quod allegoriarum iocundarum iubare resplendet, apicibus litterarum mandari fecimus. Versus etiam idipsum loquentes, ut enucleatius intelligantur, apposuimus [...]«. Abt Suger von Saint Denis, *Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione*, hg. v. Andreas Speer u. Günther Binding, Darmstadt 2000, S. 342 f. (mit deutscher Übers.). Zum weiteren Zusammenhang: Lawrence G. Duggan, »Was art really the ›book of the illiterate?«, in: *Word and Image* 5 (1989), S. 227-251; Klaus Krüger, »Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter«, in: Christian Rittelmeyer u. Eberhard Wiersing (Hgg.), *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*, (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 49), Wiesbaden 1991, S. 105-133

34 »Sappiamo ancora che alcuni pittori scusano talora le loro novità col senso allegorico, [...] ma noi diciamo che, essendo l'ufficio del pittore l'imitare le cose nel naturale suo essere e puramente come si sono mostrate agli occhi de' mortali, non ha egli da trapassare i suoi confini, ma lasciare a' teologi e sacri dottori il dilatarle ad altri sentimenti più alti e più nascosti«. Paleotti (wie Anm. 29), S. 406.

laufe man schlechterdings Gefahr, alle Sachverhalte durcheinander zu bringen und in wirrer Weise den Status der Natur mit demjenigen der Gnade bzw. der Herrlichkeit zu vertauschen.<sup>35</sup>

Was der Bologneser Kardinal hier als einen Kerngedanken seiner Bildtheorie vorträgt, gründet letzten Endes in einem normativen Nachahmungskonzept, das einer poetischen Aufladung der Repräsentation und näherhin jeglicher ästhetischen Fiktion eine religiöse Sinngebungskraft und einen Erkenntniswert in Hinblick auf die christliche Heilswahrheit abspricht und für eigenmächtige, gar bizarre und aus der Kraft der künstlerischen Phantasie entworfene Inventionen ebenso wenig Spielraum läßt wie für eine Ästhetik des Dunklen und des vieldeutig Evokativen. Ohne Zögern ordnet er daher jene Bilder, die man in hergebrachter Weise als allegorisch bzw. geheimnisvoll (*«allegorici e misteriosi»*) bezeichnet, sofern ihre Darstellungen etwas anderes zeigen, als sie tatsächlich meinen (*«perché figurano cose diverse da quelle che dimostrano»*), gemeinsam mit frei erfundenen Chimären wie etwa den Grotesken, Sphingen, Harpyien und Sirenen in die weitgefaßte Kategorie der *«mostri imaginati»* ein.<sup>36</sup> Zwar kommt auch Paleotti nicht umhin, die Offenbarungsqualität jener durchaus enigmatischen Allegorien anzuerkennen, die sich in den Visionen der Propheten und insbesondere in der Apokalypse des Johannes in so reicher Zahl überliefert finden. Doch legitimieren diese sich für ihn allein aus dem Umstand, daß sie in keiner Weise aus der Tätigkeit des freien bildlichen Imaginierens, sondern vielmehr aus der himmlischen Gnadeneingebung (*«per divina grazia»*) erwachsen, sprich: daß sie durch die höhere Autorität Gottes entworfen und von ihm selbst gewissermassen als chiffrierte Botschaft *«diktiert»* wurden. Eben deshalb bedürfe auch – hier folgt die obligate Argumentation – ihre Umsetzung in gemalte Bilder stets des genauen Verweises auf die betreffende Passage der Heiligen Schrift, um nicht die Augen der Gläubigen (*«gli occhi di chi le vede»*) einer anhaltenden Sinnverwirrung auszusetzen.<sup>37</sup>

35 *«Altrimenti seria un confondere ogni cosa e passare tumultariamente dallo stato della natura a quello della grazia o della gloria.»* Paleotti (wie Anm. 29), S. 406.

36 Paleotti (wie Anm. 29), S. 420 f. Die von Paleotti ausgeführte Begriffsbestimmung (*«onde li chiamiamo allegorici e misteriosi, perchè figurano cose diverse da quelle che dimostrano»*) rekuriert auf die in der Rhetorik geläufige, vor allem von Quintilian begründete Definition allegorischen Sprechens als *inversio* oder *translatio* (*«aliud verbis, aliud sensu ostendit»*); dazu historischer Abriß bei Wiebke Freytag, *«Allegorie, Allegorese»*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 1992 ff., Bd. 1 (1992), Sp. 330-393.

37 *«Tali ancora sono state molte visioni de' patriarchi e profeti narrate nella Scrittura sacra e principalmente nell'Apocalisse, piene di sensi mistici, che tutte utilmente si potranno rappresentare, aggiogendovi il luoco della Scrittura onde sono cavate, acciò gli occhi di chi le vede non restino confusi.»* Paleotti (wie Anm. 29), S. 421.

Was sich in solchen Einlassungen immer wieder bekundet, ist im Grunde nichts anderes als eine Fortschreibung jener im Zuge poetologischer und gattungstheoretischer Debatten bereits in frühkirchlicher Zeit als normativ etablierten Denkform, die ganz auf eine Polarisierung von Wahrheit gegen Dichtung, Geschichte gegen Poesie, *res factae* gegen *res fictae* gerichtet ist, und die auf der Basis ihrer theoretischen Festlegung nicht umhin kann, den höheren Anspruch auf das ›Wahre‹ der christlichen Glaubensgewißheit allein in den künstlerischen Formen der »Antifiktio« (Jauß) gewährleisten zu sehen.<sup>38</sup> Befangen im Rekurs auf diese Traditionsvorgaben, lassen die Bildtheoretiker der Katholischen Reform eine aktuelle, den Bedingungen der zeitgenössischen Kunstproduktion tatsächlich gerecht werdende Auseinandersetzung mit der Frage, welcher Relevanzzusammenhang zwischen der Anerkennung des Bildes als einer genuinen ästhetischen Gegebenheit und der ihm zugewiesenen Offenbarungsfunktion besteht, am Ende weitestgehend vermissen. Das Insistieren auf einem Nachahmungsbegriff, der sich in einer schlichten Entsprechung von vorgegebener Wirklichkeit und nachgestaltetem Werk erfüllt, erscheint jedoch im Horizont eines neuen, pluralisierten und kontextualisierten Wahrheitsbegriffs, wie ihn die epistemologische Situation der frühen Neuzeit ausprägt, kaum mehr imstande, eine sinnstiftende Verbindlichkeit zu gewährleisten. Sobald nämlich der geschlossene, perspektivische Entsprechungsrahmen zwischen *res* und *signum* seine orientierende Geltung für die Erkenntnisleistung des Menschen verloren hat, verschiebt sich auch die Verhältnisbestimmung zwischen *dicere* und *significare*, Dichtung und Wahrheit, Bild und Bedeutung.<sup>39</sup>

In der aus solchen Prozessen gespeisten Freisetzung des künstlerischen Schaffens aus den Bindungen an Wahrheit und Wahrscheinlichkeit verwirklicht sich die Vorstellung von der Kunst als einer neuen, anderen Natur. Ihre ›Wirklichkeit‹ konstituiert sich dabei nicht mehr als Ausweis und Bestätigung einer vorgegebenen Welt, als ›Vorschein‹ einer jenseitigen Wahrheit, sei sie nun im theo-

38 Vgl. dazu Peter von Moos, »Poeta und historicus im Mittelalter. Zum Mimesis-Problem am Beispiel einiger Urteile über Lucan«, in: *PBB* (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur) 98 (1976), S. 93-130; Hans Robert Jauß, »Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität«, in: Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hgg.), *Funktionen des Fiktiven*, (Poetik und Hermeneutik, 10), München 1983, S. 423-431; Fritz Peter Knapp, *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik*, Heidelberg 1997 (mit weiterer Literatur). Ausführlicher zum ganzen Zusammenhang: Klaus W. Hempfer (wie Anm. 27), S. 172 ff. und 190 ff.

39 Vgl. zum Diskussionszusammenhang Klaus W. Hempfer, »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ›Wende‹«, in: ders. (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur, Philosophie, bildende Kunst*, (Text und Kontext, 10), Stuttgart 1993, S. 9-45.

logischen Sinn als Ausblick auf den *Deus absconditus* oder humanistisch-platonisch als Schau der *Idea* gedacht<sup>40</sup>, sondern sie bestimmt sich als Selbstwert und Präsenz von immanenter, ästhetischer Konsistenz. An die Stelle einer Wahrheit der Substanz, so könnte man pointiert formulieren, tritt hier die neue, opake Wahrheit einer in der Kunst zur Erscheinung gelangenden Wirkung ihrer Schönheit. Sie erfüllt sich nicht nach der Maßgabe einer exegetischen bzw. allegorisch geregelten ›Sinn-Übertragung‹ (*translatio*) vom Zeichen (*signum*) auf die Sache (*res*), sondern in der dem Betrachter unaufhebbar gestellten Aufgabe, im Angesicht des Bildes kraft seiner eigenen Imagination das Zeugnis der Offenbarung produktiv zu wiederholen und damit die Erfahrung des ihm ›eingeschriebenen‹, doch gleichwohl nicht durch Schriftaufzeichnung auflösbaren Geheimnisses erst eigentlich zu verwirklichen.

### Abstract

Early modern esthetics – in transalpine Europe as well as in counterreformation cisalpine Europe – is heavily based upon theological pre-assumptions. These theological pre-assumptions include normative conceptions of representation and a duality of a given prior reality and the secondary act of representing reality in works of art. This recurs to the traditional Platonic conception of *res factae* vs. *res fictae* condemning poetry as being fiction, not truth. In counterreformation esthetics, therefore, the general assumption would be that the relevant truths about everything pertaining to the Christian faith are not expressible by fictions of all kind but only by non- or anti-fictional forms of art. There is, however, to be discovered an alternative option in early modern esthetics which pleads for the immanence of pictorial representations and for a »metaphysical dignity« (Blumenberg) of the multidimensional works of art. There is to be observed a transition from *dottrina* to *giudizio* which looks for the *bello significato* not in theological pre-assumptions but in what can be seen and observed in the actual work of art. In this transition from *dottrina* to *giudizio* we can observe a subversive move against the traditional ordering of the systems of knowledge and a strong plea for pluralizing early modern knowledge and truth production systems.

40 Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1975 (3. Aufl.).