

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1994)

Heft: 20

Artikel: Ars ultima : Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus

Autor: Stoichita, Victor I.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006597>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Victor I. Stoichita

ARS ULTIMA.

BEMERKUNGEN ZUR KUNSTTHEORIE DES MANIERISMUS.

Für Vasari beginnt die Geschichte der Kunst mit Cimabue und endet mit Michelangelo. Unter den Kunsthistorikern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die sich unweigerlich mit Vasaris Auffassung auseinandersetzen mußten, ist Gian Paolo Lomazzo derjenige, der ihm die kühnste Erwiderung entgegenzusetzen versucht. Lomazzo, Verfasser des umfangreichen *Trattato dell'arte della pittura* (Mailand, 1584)¹ und der hermetischen Schrift: *Idea del Tempio della Pittura* (Mailand, 1590)², findet nämlich, daß die Kunst eigentlich erst mit Michelangelo und dessen Generation beginnt. Das Wissen um die Gestaltung von Bildern – behauptet Lomazzo –, deren Geheimnis die Künstler der Antike kannten, sei für lange Zeit in Vergessenheit geraten und erst von einigen ‘modernen’ Künstlern wiederentdeckt:

è stata gran tempo perduta e ritornata a nascere in alcuni pochi moderni, sí come in Leonardo, nel Buonarroti, in Raffaello e in Gaudenzio³.

Und:

...da allora in qua [das heißt seit der Zeit Konstantins des Großen] sino al tempo di Michel Angelo Buonarroti, tutte le arti giacquero come sepolte⁴.

Oder:

... l'arte della pittura [...] giacque estinta e come sepolta dal tempo del Magno Constantino imperatore, sino ai tempi de Massimiliano e di Carlo Quinto imperatore⁵.

- 1 G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (1584), in *Scritti sulle arti*, hrsg. R.P. Ciardi, Florenz, 1974, Bd. II.
- 2 Zu dieser Arbeit wurde die von R. Klein betreute Ausgabe benutzt: G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Florenz, 1974 (I. Bd. Text, II. Bd. Kommentar).
- 3 G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio....*, Kap. 33.
- 4 Ebenda, Kap. 4.
- 5 Ebenda, Kap. 9.

Das Paradoxon dieser Behauptungen und zugleich ihre wahre Bedeutung haben bisher zu wenig Beachtung gefunden. Wenn Lomazzo mit über zwei Jahrhunderten künstlerischer Entwicklung (also der ganzen Renaissance vor Michelangelo) *tabula rasa* macht⁶, beweist dies, daß sein besonderes Interesse nicht wie Vasaris dem geschichtlichen Vorgang gilt. Vasaris *Vite* können als Geschichte der Angleichung der Kunst an das naturhaft Gegebene⁷ gelesen werden. Lomazzos Augenmerk richtet sich nicht auf die Geschichte der Kunst als Entwicklungsprozeß, ihn interessiert nicht die *Kunstgeschichte*, sondern die *Kunst*. Deshalb kann den oben angeführten Aussagen keinesfalls die Vermutung entnommen werden, daß für ihn die Geschichte der Kunst erst mit Michelangelo beginne, so wie für Vasari mit Cimabue. Nach Lomazzos Auffassung kann von Kunst überhaupt erst dann die Rede sein, wenn die künstlerische Sprache von der ‘Natur’ unabhängig und eigenständig geworden ist⁸.

Das Paradigma der Antike erhält bei Lomazzo eine ganz eigentümliche Deutung: die Antike – schreibt er⁹ – war das goldene Zeitalter, in dem Maler und Bildhauer die Kunst verstanden, *di comporre nella mente ed idea ciò che disegnavano di fare*. Deshalb kann Gleichwertiges nur in einem neuen goldenen Zeitalter entstehen, als welches Lomazzo das Cinquecento betrachtet, eine Epoche, in der die Kunst vor allem *cosa mentale, concetto, idea* war.

In der Einleitung zu seinem *Trattato* wird die Ablehnung einer historisierenden Denkweise deutlich ausgesprochen:

- 6 Die Bemerkung ist nur berechtigt, insofern sie sich auf *Idea del Tempio della Pittura* bezieht. Lomazzo mangelt es nicht völlig an Interesse für die frühere Kunst. In *Trattato, Rime* und in *Libro dei sogni* werden Künstler wie Cimabue, Giotto, Andriño di Edesia, Ambrogio Lorenzetti, Masaccio, als Erneuerer der Kunst erwähnt. Vgl. *Trattato*, S. 40; *Libro dei Sogni*, in *Scritti sulle arti*, Bd. I, S. 88, 98f; *Rime di G. Paolo Lomazzo con la vita dell'autore descritta da lui in rime sciolte*, Milano, 1587, S. 424. Seine Ansicht über Michelangelo als Erneuerer befindet sich ebenfalls in *Libro dei Sogni*, S. 157.
- 7 Vgl. J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959, S. 73 ff, und H. Belting, “Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?”, in *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, 1983, S. 63ff.
- 8 Vasari vermerkt, daß bei den Vertretern der ‘dritten Manier’ die Natur durch die Kunst ‘überwunden’ wird. Vgl. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architettori italiani*, hrsg. G. Milanesi, Florenz, 1878-85, Bd. IV, S. 10 (Leonardo), 12 (Raffael), 3125 (Raffael, Michelangelo) und Bd. VII, S. 270 (Michelangelo), S. 448 (Tizian). Anscheinend hat dieser Abschnitt der künstlerischen Entwicklung Lomazzos Aufmerksamkeit am meisten gefesselt.
- 9 G. P. Lomazzo, *Trattato*, S. 414.

...non deve l'intelletto nostro cominciare ad intendere le cose con l'ordine de la natura, poiché non può comprendere tutti i particolari i quali sono infiniti, ma deve cominciare con l'ordine della dottrina, del quale lo intelletto nostro è capace perchè quest'ordine procede de le cose universali a le particolari [...]; per questo io seguirò il preccetto di Orazio che ci ammonisce a non cominciare l'istoria de la guerra di Troia con le due uova di Leda¹⁰.

Der diachronischen Betrachtungsweise Vasaris (*l'ordine de la natura*) setzt Lomazzo eine ausdrücklich synchronistische entgegen (*ordine de la dottrina*). Dies ist aber nur im Rahmen einer Geschichtsphilosophie möglich, die auch den Glauben einschließt, daß die Zeit dazu erfüllt sei.

Die Kunst starb ab, meint Lomazzo, sobald Konstantin der Große¹¹ den Mittelpunkt des Reiches aus dem Abendland weg nach Osten verlegte, und sie feiert ihre Auferstehung mit der *renovatio Imperii* durch Maximilian I. und Karl V. Mit Kaiser Konstantin ging ein goldenes Zeitalter zu Ende, mit Karl V. beginnt ein neues. Die Idee vom Weltreich, ohne die der Sinn des von Lomazzo ersonnenen ‘Tempels der Malerei’ nicht erfaßt werden kann, ist zugleich auch eine eschatologische Idee. Der weltweite Friede, die Vereinheitlichung der Sprachen, die zur Übereinstimmung gelangten Religionen, all dies gehört zum geistigen Ambiente, in dem der Gedanke des bevorstehenden ‘Reiches’ aufkommen und sich entfalten konnte. Kaiser Karl V. wird als neuer Karl der Große betrachtet, der das Tausendjährige Reich begründet, und demgemäß in Versen von apokalyptischer Inspiration verherrlicht (*E vuol che sotto a quest’imperatore / Solo un ovile sia, solo un pastore*)¹² oder im Stile Vergils besungen wird (*Augustus Caesar Genus Aurea Condit Saecula*)¹³.

Egidio da Viterbo, der die Deutung der Geschichte und der Kabbala miteinander verflieht, sieht in Karl V. einen ‘*princeps missus a caelo*’ und einen neuen David, einen neuen Salomon und Cyrus¹⁴. Damit befinden wir

10 Ebenda, S. 22f.

11 “...il nobil Constantino / Lassando afflitta l’Italia e diserta / Portò à Bizanzio de l’impero il scagno” (G.P. Lomazzo, *Rime*, S. 213). Ein auch von Vasari ausgedrückter Gedanke, doch erst in der Ausgabe im Jahre 1568 der *Vite* (Vorwort zum ersten Teil).

12 Ariosto, *Orlando furioso*, XV, 25-26. Vgl. dazu auch den Kommentar von F.A. Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London, 1975, S. 26.

13 Vergil, *Aeneis*, VI, 793. Vgl. auch Th. Puttfarken: “The Golden Age and Justice in Sixteenth Century Florentine Political Thought and Imagery: Observations on the pictures by Jacopo Zucchi”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43, 1980, S. 139ff.

14 Zu dem geschichtlichen Denken des Egidio da Viterbo s. insbesondere J.W. O’Malley, *Giles of Viterbo on Church Reform: A Study in Renaissance Thought*, Leiden, 1968 und ders., *Rome and Renaissance. Studies in Culture and Religions*, London, 1981.

uns nicht mehr in einer Zeit der Erwartung, sondern in einer der Gewißheit. Das goldene Zeitalter hat begonnen¹⁵. Seine drei Hauptmerkmale sind: *plenitudo temporis*, *plenitudo gentium* und – ein Aspekt, für den Lomazzo empfänglich sein mußte – *plenitudo doctrinae*¹⁶. Es ist also nicht erstaunlich, daß Lomazzo selbst in seinem Gedichtband (*Rime*, Mailand, 1587) die Epoche Karls V. folgendermaßen erwähnt:

[...] l’istessa età dolce presente
Ne la qual Carlo Quinto da Clemente
Fù coronato [...]¹⁷.

Die große Abhandlung *Trattato dell’arte della pittura* (1584) ist dem Fürsten Emmanuel von Savoyen gewidmet. *Idea del Tempio della Pittura*, eine Schrift von viel geringerem Umfang, wahrscheinlich im Jahre 1583 entworfen¹⁸, doch erst 1590 veröffentlicht, trägt eine Widmung an Philipp II.

- 15 *Schechina*, Titel des wichtigsten Traktates mystischer Geschichtsphilosophie im 16. Jh. (von Egidius da Viterbo), ist ein aus der Kabbala übernommener Terminus, der etwa ‘Gegenwart des Reiches Gottes’ bedeutet. Vgl. dazu Fr. Secret, “Le symbolisme de la kabbale chrétienne dans la ‘Schechina’ de Egidio da Viterbo”, in *Umanesimo e Simbolismo*, Padua, 1958, S. 131-154 (insbesondere S. 139-142) und G. Scholem, “Schechina, das passivweibliche Moment in der Gottheit”, jetzt in *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, Frankfurt a.M., 1977, S. 135-191. Zum Thema der ‘Gewißheit’, die zu einem gegebenen Zeitpunkt die ‘Erwartung’ des goldenen Zeitalters ersetzt, s. E. Garin, “L’attesa dell’età nuova e la Renovatio”, in *L’attesa dell’età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, Todi, 1962, S. 139-142.
- 16 Egidio da Viterbo, *Schechina*, I. 183.
- 17 G.P. Lomazzo, *Rime*, S. 301. Andere, dem Kaiser gewidmete Gedichte befinden sich auf den S. 287 und 418. Die Kaiseridee erscheint mit all ihren auf das ‘Millenium’ bezogenen Implikationen auch in *Rime degli Academici Occulti con le loro imprese e discorsi*, Brescia, 1568, S. 38. Wie sich die prophetische und eschatologische Stimmung konkret auf das geschichtliche Geschehen ausgewirkt hat, zeigt M. Reeves, “Joachimist Influence on the Idea of the Last World Emperor”, in *Traditio*, XVII (1961), S. 323-370 (zu Maximilian I. S. 342-344; zu Karl V. S. 353.357).
- 18 Vgl. R. Klein (wie Anm. 1), Bd. II, S. 477ff. Im Kontext der prophetischen und eschatologischen Strömung gewinnen das Datum der Abfassung von *Idea...* und das der Veröffentlichung des *Trattato* eine besondere Bedeutung. Im Jahr 1583 (1584) fand, den Voraussagen gemäß, eine Konjunktion zwischen Saturn und Jupiter im Zeichen des Widders statt: Ein entscheidendes Jahr der Wende, die von den Ereignissen des beginnenden Jahrhunderts bereits vorbereitet seien (vgl. G. Postel, *Le Trésor des prophéties de l’univers*, hrsg. Fr. Secret, Den Haag, 1969, S. 39, 56, 57). Guy Le Fèvre de La Boderie, ein Schüler Postels, meint: “selon les meilleures chronologies, nous sommes au sixième millénaire. Il ne manque que quatre cents ans pour le parfaire, et c’est en 1583 que se fera la septième grande conjonction. Aussi voyons-nous l’Esprit de Dieu se répandre sur ses servants et ses servantes: arts et disciplines ont atteint leur sommet, nous avons appris toutes les langues étrangères, et ce n’est

von Spanien. Das umgekehrte Verhältnis zwischen dem Umfang der Werke und dem Rang derer, denen sie gewidmet sind, kann zu Überlegungen anregen. Eine aufmerksame Lektüre der Texte läßt aber deutlich erkennen, daß die eschatologische und esoterische Thematik, die im Traktat nur angedeutet ist, in *Idea del Tempio* eine Erweiterung und Verdichtung erfährt¹⁹. Dieser Tempel der Malerei, den Lomazzo sich ausdachte, ist ein Gebäude, das nur in einem goldenen Zeitalter vorstellbar ist, und für ein solches bürgte nur Philipp II., Nachfolger Karls V.²⁰.

Der Tempel ist ein Bild des Kosmos: er ruht auf sieben Säulen *in quella guisa che questo mondo è retto e governato da sette pianeti*²¹. Jede Säule personifiziert einen großen Künstler, dem der Titel *governatore dell'arte* gebührt: Michelangelo, Gaudenzio Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Leonardo, Raffael, Mantegna, Tizian. Jedem *governatore* entspricht ein Planet (dem Michelangelo Saturn, dem Ferrari Jupiter, dem Polidoro Mars, dem Leonardo die Sonne, Raffael Venus, Mantegna Merkur, Tizian der Mond)²², je ein Metall (Blei, Bronze, Eisen, Gold, Kupfer, Quecksil-

*pas en vain que le Roi très chrétien vient d'instituer l'ordre du Saint-Esprit.” Ich übernehme das Zitat von Fr. Secret, *L’Esotérisme de Guy Le Fèvre de la Boderie*, Genf, 1967, S. 61. Zu den mutmaßlichen Kontakten zwischen Lomazzo und Postels Denken sowie den Postelschen Kreisen s. weiter unten, Anm. 79.*

- 19 Zu dem Verhältnis zwischen den zwei Schriften Lomazzos vgl. R. Klein, *La Forme et l'intelligible*, Paris, 1970 (und freilich auch seinen Kommentar zu der Ausgabe von 1974 der *Idea...*); G.M. Ackermann, “Lomazzos Treatise on Painting”, in *The Art Bulletin*, XLIX (1967) S. 317ff. und *The Structure of Lomazzo's Treatise on Painting*, (Ph.Diss.), Michigan, 1968, S. 254 ff; R.P. Ciardi, “Struttura e significato delle opere teoriche del Lomazzo”, in *Critica d'arte*, XII (1965) S. 20ff und XIII (1966) S. 37 ff; sowie ders., *Introduzione zu Lomazzo, Scritti...*, S. LXff.
- 20 In *Idea...*, Kap. III greift Lomazzo das vasarische Motiv des Zusammenhangs zwischen der Vervollkommnung der Kunst und ihrer Dekadenz wieder auf. Daß dieser ‘pessimistische’ Passus in dem Kapitel steht, in dem Lomazzo sich mit der *discrezione* befaßt, einer Eigenschaft, deren Betonung so charakteristisch für ihn ist, und der er die Fähigkeit zuschreibt, die Elemente der traditionellen figurativen Grammatik der Malerei zu vereinen und in Einklang zu bringen, ist eine Tatsache, die bezeugt, daß er die Konstruktion seines ‘Tempels’ als eine Gewähr für die ‘Rettung’ der Kunst betrachtete.
- 21 Die Beschreibung des Tempels ist in *Idea...*, IX zu finden.
- 22 Durch Mantegnas Einreihen unter die sieben, ‘Herrscher’ erhoben sich ohne Zweifel Probleme. Er war der einzige unter den sieben der nicht zur Generation ‘der dritten Manier’ gehörte. Entscheidend für die Verleihung dieses Ranges unter den Künstlern war vermutlich die Lehre der planetarischen Eigenschaften als solche. Lomazzo benötigte einen Künstler, der den merkurischen Charakter (das Hermetische, dem bei Mantegna die Vorliebe für Archäologie entspricht) mit dem Wissen um die perspektivische Zeichnung vereint.

ber, Silber) und je ein symbolisches Wesen (Drache, Adler, Pferd, Löwe, Mensch, Schlange, Stier), außerdem je ein Weiser und Künstler der Antike und je ein Dichter. Die sieben Herrscher verkörpern die Vollkommenheit eines Teiles oder Bestandteiles der Kunst: Michelangelo die Proportion, Ferrari die Bewegung, Polidoro die Form (im Sinne von ikonographischer Gestaltgebung), Leonardo das Licht, Raffael die Komposition, Tizian die Farbe, Mantegna die Perspektive. Diese Elemente der Kunst und die ihnen untergeordneten Kategorien, in die sie sich gliedern lassen, bilden die Mauern und das Gewölbe des Tempels. Den Fußboden stellt die *discrezione* dar, worunter man Urteilsfähigkeit, Einsicht, etwa auch Mäßigung und Gespür für das Richtige zu verstehen hat, eine Eigenschaft, die die Vereinheitlichung und Harmonie aller ‘Bestandteile’ gewährleisten soll. Die Laterne, durch welche das Licht in den ganzen Tempel eindringt, ist der Sitz der ‘Idee’. Lomazzo versäumt nicht zu erwähnen, daß es sich um ein imaginäres Gebäude handelt, um ein inneres Bild, nur für Auserwählte sichtbar:

[...] se ben così chiaro e luminoso, non può esser veduto, se non se da chi è dotato di quel dono divino che accompagna solo quelli che sono nati con quest’arte, cioè che non l’hanno co’l studio solo acquistata, ma che ne furono dalla stessa natura segnalatamente privilegiati²³.

Ohne Zweifel könnte man weitläufig über die Quellen dieser Tempelarchitektur diskutieren; in Betracht zu ziehen sind hauptsächlich der enzyklopädische Geist des Mittelalters, das Motiv der ‘sieben freien Künste’, die sieben Kardinaltugenden, die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die sieben Säulen des *Domus Sapientiae* in den *Sprüchen Salomonis* (9. Kap. 1), das klassische Motiv der Reihe großer Männer (die *viri illustres*), die Lehre vom hermetischen Ursprung der sieben Herrscher (Planeten), welche die Kohäsion des Universums sichern, all dies dürfte wohl einiges zu der Konzeption des Tempels beigetragen haben. Lomazzo gibt aber nur eine einzige Quelle an: *Idea del Teatro* von Giulio Camillo:

imitarò in ciò Giulio Camillo nella idea del suo teatro, ancora che troppo umile e rozza sia questa mia fabrica²⁴.

Giulio Camillos ‘Theater’ war eine weitläufige mnemotechnische Konstruktion, zu deren Gestaltung die Kabbala, hermetische Lehren, die von

23 G.P. Lomazzo, *Idea...*, IX.

24 Ebenda.

Raimundus Lullus stammende *ars inveniendi* und die *ars memoriae* der Rhetorik miteinander verflochten worden waren. Der Verfasser knüpft an die traditionelle Vorliebe der Renaissance für Zusammenfassungen *de omni scibili* an, in der Absicht, einen Schlüssel zur ‘wahren Weisheit’ (*vera sapientia*) darzubieten. Wesentlich in dem Gefüge seines ‘Theaters’ ist die Neuordnung der Wirklichkeit in Übereinstimmung mit den hermetisch-kabbalistischen Prinzipien. Zur Erläuterung seines Gebäudes bedient sich Camillo der Metapher des Waldes, den man vor lauter Bäumen nicht sieht. Nur wenn man aus dem Wald heraustritt (*il bosco è questo nostro mondo inferiore*) und ihn von einer Anhöhe herab betrachtet (*il colle è il supra-celeste mondo*), kann man den Sinn der Wirklichkeit erfassen²⁵. Schon der Titel der Schrift, in der Camillo seine Erfindung beschreibt, muß der damals noch empfundenen Etymologie gemäß gedeutet werden. Das Wort *Idea* wurde in dem Sinne gebraucht, den Vitruv ihm verlieh, nämlich *species dispositionis quae grece dicuntur ideai*²⁶, somit war Idee soviel wie ‘Schema’, ‘Muster’, ‘Modell’, ‘Urbild’. ‘Theater’ aber war für das ganze 16. Jahrhundert und das folgende soviel wie ‘Welt’, das Schauspiel des Universums. *Idea del Teatro* könnte also durch ‘Vorbildliches Modell des kosmischen Schauspiels’²⁷ wiedergegeben werden. Ein Zeitgenosse, der das aus Holz angefertigte Modell des Theaters gesehen hat, nennt es ‘einen künstlichen Verstand’²⁸. Das Modell war für König Franz I. von Frankreich bestimmt, wurde aber nie fertig. Es ist durchaus denkbar, daß die Auffassung Camillos pro-dynastische Akzente erkennen ließ (so wie das später auch bei Lomazzo der Fall sein sollte). Als Instrument zur Ergründung der Geheimnisse der Welt mußte das ‘Theater’ einem König zur Verfügung gestellt werden²⁹. Nachdem es Camillo mißlungen war, Franz I. für sein Projekt zu gewinnen, bietet er seine Erfindung Alfonso d’Avalos, dem spanischen Statthalter von Mailand, an.

25 G. Camillo, *Idea del Teatro*, Florenz, 1550, S. 11f.

26 Vitruv, I, 2.

27 Vgl. G. Stabile, “Giulio Camillo, detto Delminio”, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 1974, S. 226ff.

28 V. Zwichern in einem Brief an Erasmus. Vgl. Fr. A. Yates, *The Art of Memory*, London, 1966, S. 123.

29 Die Zeitgenossen bezeichneten es als *Theatrum Regium* (so Flaminius: *De imitatione*, II 31, zitiert von G.G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere [...] da letterari del Friuli*, Venedig, 1760, Bd. III S. 125). Den dynastenfreudlichen Charakter von Camillos Erfindung unterstreicht auch R. Bernheimer, “*Theatrum Mundi*”, in *The Art Bulletin*, XXVIII (1956) S. 228ff.

Wie Salomonis ‘Haus der Weisheit’ stützte sich auch Camillos Gebäude auf sieben Säulen und bestand aus sieben stufenförmig ansteigenden Flächen (wie die Sitzreihen eines Amphitheaters), die von sieben strahlenförmig angelegten Korridoren durchschnitten wurden; diese entsprachen den Planeten. Der Platz des Zuschauers war nicht im Saal, sondern auf der Bühne, von wo aus er das Gebäude überblicken konnte, um das Schauspiel der Welt zu beobachten. Darin kreuzten sich die Ordnung einer astralen Symbolik, – die Korridore –, und die Ordnung einer mythologischen Symbolik, – die Stufen. Das allmähliche Zusammentreffen der astrologischen Motive mit den verschiedenartigen Folgen von Sinnbildern und Figuren zeitigte immer neue kombinatorische Variationen. Dieser symbolische Mikrokosmos sollte alle möglichen Erscheinungen der wirklichen Welt enthalten, die hier in einer vollkommen geordneten Darstellung vereint waren. Es war eine Welt von Zeichen, die *idealiter* ein Spiegelbild der Welt der Dinge sein wollte. Wichtig ist aber, daß Camillos Mikrokosmos in Wirklichkeit eine Welt von Bildern war. Durch sein Verfahren erhob er eigentlich das mnemotechnische System der Rhetorik *per lochi et immagini* zur *n*-ten Potenz. Die Kunsttheorie machte sich Camillos ‘Erfindung’ unverzüglich zu eigen, zumindest teilweise. Übrigens sollte er selbst den Malern und Bildhauern dazu raten, ein in sieben Teile gegliedertes Traktat der bildenden Künste zu verfassen³⁰. Nicht nur Lomazzos *Trattato dell’Arte della Pittura, diviso in VII libri, ne quali si contiene tutta la Teoria e la Pratica d’essa Pittura*, sondern auch die sieben Bücher über Architektur von Sebastiano Serlio haben vermutlich hierin ihren Ausgangspunkt³¹.

Giulio Camillo zeigt auf, welchen Sinn und Zweck solche Traktate haben:

[...] nessuna di queste [arti] giunse alla sua sommità, perchè alcun Pittore e Scultore del suo ingegno si contentasse, o perchè volendo lasciare alcuna opera perfetta, esso pigliasse la similitudine solamente di alcune particolari persone, perchè i cieli non diedero mai ad alcun individuo tutte le perfezioni³².

Sieht man in dieser Aufforderung Camillos den Ursprung von Lomazzos Unterfangen, so kann man in ihr auch eine Erklärung dafür finden, daß die Grundlage, auf der Lomazzo sein theoretisches Baugerüst errichtet, anders geartet ist als die von Vasaris *Vite*.

30 G. Camillo, *Opere*, Venedig, 1584, S. 223ff.

31 Vgl. L. Olivato, “Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati”, in *Arte Veneta*, XXV (1971) S. 284f.

32 *Opere*, S. 218.

Für Vasari ist die geschichtliche Entwicklung der Künste ein Fortschreiten zur Vollkommenheit³³. Die drei ‘Altersstufen der Künste’, denen ‘drei Manieren’ entsprechen, sind Stufen der Vervollkommenung:

[...] nella prima e più antica si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane da la loro perfezione [...]. Nella seconda poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai [...]. Ma chi ardirà di dire in quel tempo esser si trovato uno in ogni cosa perfetta? Questa lode, certo è, tocca alla terza età, nella qual mi par poter dir sicuramente che l’arte abbia fatto quello che ad una imitatrice della natura è lecito poter fare, e che ella sia salita tanto in alto, che più presto si abbia a temere del calare abasso che sperare oggimai più augumento³⁴.

Michelangelo, der sowohl die Natur als auch die Antike überflügelte, hat eine schwindelerregende Höhe erreicht³⁵. Laut Vasari ist die in der ‘dritten Manier’ erreichte Vollkommenheit größtenteils einem Prozeß der *selectio* und *combinatio* zu verdanken, wie Zeuxis sie praktizierte; einer von Plinius³⁶ niedergeschriebenen und dann von fast allen Theoretikern der Renaissance³⁷ immer wieder aufgetischten Anekdote gemäß habe dieser fünf verschiedene Modelle betrachtet, um Teile von ihnen zu einem vollkommenen Bildnis zusammenzustellen:

La maniera venne poi la più bella dall’aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle, e da quel più belle, o mani o teste o corpi o gambe, aggiungerle insieme e fare una figura di tutte quelle bellezze che si poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo si dice esser bella maniera³⁸.

Lomazzos Ansicht nach brauchen diese *selectio* und *combinatio* sich nicht auf den Gegenstand der Darstellung, das Modell, zu beziehen. Er geht vom ersten Teil der Behauptung Camillos aus:

nessuna di queste [arti] giunse alla sua sommità, perchè alcun pittore o scultore del suo ingegno si contentasse...

Die ‘Auswahl’ und die ‘Kombination’ wären somit Probleme, die sich ausschließlich auf die Ausdrucksweise der Kunst beziehen. Lomazzo wird

33 Vgl. H. Belting, “Vasari und die Folgen...”, S. 68ff.

34 *Proemio* zum zweiten Teil der *Vite*.

35 Ebenda.

36 *Nat. Hist.*, XXXV, 36,4.

37 Vgl. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 1924, S. 33ff.

38 *Proemio* zum dritten Teil der *Vite*.

sich aber sogleich der Gefahr bewußt, die eine solche Auffassung in sich birgt, nämlich die des Eklektizismus, und so warnt er davor:

non fare come certi pittori, che rubano una mano del Mosè di Michelangelo, un panno d'una stampa, un piede d'Apolline, una testa di Venere, cose impossibili che convengano tutte insieme...³⁹.

Seine eigene Kombinatorik ist eine Umkehrung des Topos von Zeuxis' Jungfrauen (den Vasari noch akzeptierte). Der Vorgang der Selektion und Kombination betrifft die verschiedenen Elemente der künstlerischen Sprache. Lomazzos Interesse gilt nicht der 'Ordnung der Natur', sondern der 'Ordnung der Lehre' (*l'ordine della dottrina*). Die Synthese, die er vorschlägt, folgt der Theorie der *electiones*, wie sie im hermetisch angehauchten Platonismus zu finden ist.

Keiner der sieben 'Herrschern' der Malerei weist nur eine einzige Ausdrucksweise vor. Mit andern Worten: Michelangelos Kunst besteht ebenso wenig ganz aus Proportion wie die Leonardos gänzlich aus Licht. Es handelt sich um vorherrschende Eigenschaften, die dem vorherrschenden Einfluß eines Planeten entsprechen, mit allen Konsequenzen, die sich daraus ergeben. Lomazzo träumt von einem vollkommenen Maler, der jede Manier beherrscht und die verschiedenen Malweisen, vielfach kombiniert, je nach den vom Sujet gestellten Anforderungen anzuwenden vermag:

Se ben ciascuno dei governatori ha la sua propria maniera che corrisponde alla natura del pianeta al quale l'abbiamo paragonato e sottoposto, tutta via ha partecipato anco della maniera dell'altro, chi più e chi meno [...] acciochè si sappia come tanti generi si hanno da ritirare ad uno solo, e chi in questo consiste tutta la somma dell'opera⁴⁰.

Das 'Gesamtkunstwerk', von dem Lomazzo träumt, schwebt ihm in zwei Hypothesen vor. Die eine bleibt einer ziemlich traditionellen Auffassung treu; es handelt sich um ein vollkommenes Gemälde, Adam und Eva vorstellend, das in der Zeichnung die Vorzüge Michelangelos und Raffaels, in der Farbgebung die Tizians und Coreggios kumulieren würde⁴¹. Und das

39 G. P. Lomazzo, *Trattato...*, S. 249.

40 G. P. Lomazzo, *Idea...*, X.

41 In seinem *Dialogo di Pittura*, Venedig, 1548, spricht Paolo Pino bereits vom vollkommenen Künstler, einem 'wahren Gott der Malerei', der Michelangelos Zeichenkunst mit Tizians Farbgebung vereinen würde. Die ideale Malerei, wie Lomazzo sie vorstellte, wurde im akademischen Milieu des folgenden Jahrhunderts zu einem vieldiskutierten Thema. Dazu und zum Problem des Eklektizismus im allgemeinen, das wir

wäre freilich nicht alles. Ein solches Gemälde wäre die Folge einer Konjunktion von Saturn mit Venus und dem Mond, somit eines Zusammenwirkens der Sternzeichen Drache, Mensch und Stier, der Einflüsse von Blei, Kupfer und Silber. Es wäre also eine Art ‘Legierung’, welche, dem Glauben gemäß, daß ein Kunstwerk in der Art eines Talismans wirksam ist⁴², die vereinten Kräfte der Sternzeichen, unter deren Einwirkung es zustande kam, in sich enthalten würde⁴³.

Die zweite Erscheinungsform des ‘totalen Kunstwerkes’ hat in Lomazzos Vorstellung vielfältige Implikationen und ist von weit größerer Komplexität. Im Vorwort zum *Trattato* versichert er, daß *in questi sei libri, si contenga tutta la perfezione dell’arte*⁴⁴. Eine Behauptung, die man als beiläufig und unbedeutend betrachten könnte, wenn sie in *Idea del Tempio della Pittura* nicht wiederaufgenommen und mit größerem Nachdruck formuliert worden wäre:

Trattandosi in quest’opera [d.h. im *Trattato*] di tutte le parti che sono necessarie convenientemente a queste due arti [Malerei und Bildhauerei] e quelle che hanno dipendenza da loro, a ragion ella si può chiamar una figura che contiene in sé tutte le figure e una pittura delle pitture⁴⁵.

Diese ‘Malerei der Malereien’ ist das Traktat selbst.

In diesem Sinne könnte die viel diskutierte Beziehung zwischen *Trattato* und *Idea*⁴⁶ mit größerer Klarheit bestimmt werden: so wie in Camillos *Idea*

hier nur flüchtig erwähnen können, vgl. D. Mahon, *Studies in Seicento Art Theory*, London, 1947, S. 120ff; ders., “Ecclecticism and the Caracci; Further Reflections on the Validity of a Label”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953) S. 303-341 und R. Klein in seinem Kommentar zu *Idea*., Bd. II, S. 690ff. Siehe auch: M. Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London, 1990, S. 269-272.

42 Auf diese Frage werden wir andernorts zurückkommen.

43 Es soll nicht wundernehmen, daß in diesem Beispiel nicht alle sieben ‘Herrcher der Kunst’ in die ‘Kombination’ einbezogen werden. Nach dem zur Renaissance-Zeit meistverbreiteten Lehrbuch der talismanischen Magie, dem sogenannten *Picatrix*, würde das Zusammenwirken von vier Zeichen hinreichen, um eine ‘vollkommene Natur’ hervorzubringen. Vgl. *Picatrix, Das Ziel des Weisen von Pseudo-Magriti*, Hrsg. H. Ritter und M. Plessner, London, 1962, S. 202.

44 G.P. Lomazzo, *Trattato*, S.24. Es ist bedeutungsvoll, daß gerade das siebente, von Ikonographie handelnde Buch des Traktates als eine Art Anhang betrachtet wird (s. Ebenda).

45 G.P. Lomazzo, *Idea* ..., V. Zu diesem Passus s. auch Kommentar Bd. II, S. 483 und 644.

46 S. weiter oben, Anm. 19.

del Teatro, muß auch hier *L'idea* im Geiste Vitruvs wiedergegeben werden, also sollte der Titel in der Übersetzung ‘*Modell des Tempels der Malerei*’ lauten. Der Tempel der Malerei ist das einzige – freilich rein innerliche – Bild, in dem alle sieben ‘Herrschere der Kunst’ mit allen Punkten der oben erwähnten Disposition verknüpft erscheinen, so daß alle Kombinationsmöglichkeiten erschöpft werden; es geht eigentlich um ein Super-Gemälde, das übrigens einige der Konnotationen jener *figura mundi*, die Ficino in *De Vita coelitus comparanda*⁴⁷ beschreibt übernimmt. Als Gegenstand der Meditation ist das Bild nur den Erwählten zugänglich. Lomazzo wird nicht müde, dies wiederholt zu betonen:

a questi soli, e non ad altri, sarà concesso nel contemplare quest'idea del mio tempio l'intendere perfettamente tutta l'arte [...]⁴⁸.

Es wäre vielleicht angebracht, diesen Punkt etwas eingehender zu behandeln, und zu beschreiben, wie diese ‘Figur der Figuren’ gestaltet ist. Das Tempelgebäude, das auf den sieben Säulen der ‘Herrschere’ ruht, umfaßt alle ‘Bestandteile der Malerei’. Lomazzos Gliederung geht bis ins Einzelne, er verfolgt die Verästelungen in allen Nuancen mit fast manischer Sorgfalt; so kann die Proportion ‘gerade, ungerade, gebrochen, vielfältig’ sein, die vielfältige zerfällt wiederum in eine doppelte, dreifache, vierfache...⁴⁹. Jede Abteilung hat ihre Unterabteilungen. Das Ganze ähnelt dem mittelalterlichen Baum der Wissenschaften, einer riesenhaften Topik – es ist eine Grammatik der Malerei. Was uns hier insbesondere interessiert, ist die Bedeutung, die Lomazzos imaginäres Bauwerk im Kontext der Epoche gewinnt.

Der Zweck seines ‘Tempels’ ist zu zeigen *come possano i pittori rappresentare tutte le cose*⁵⁰, so wie Giulio Camillos ‘Theater’ den Zweck verfolgte, aufzuzeigen wie

per lochi e immagini dovevan essere disposti tutti quei luoghi che possano bastare a tenere a mente e ministrar tutti gli umani concetti, tutte le cose che sono in tutto il mondo⁵¹.

47 M. Ficino, *Opera omnia*, Basel, 1576, S. 555. Vgl. auch A. Chastel, *Marsil Ficin et l'art*, Genève-Lille, 1954, S. 95 und Fr. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London-Chicago, 1964, S. 89ff.

48 G.P. Lomazzo, *Idea ...*, XVII.

49 G.P. Lomazzo, *Idea ...*, XIX.

50 G.P. Lomazzo, *Idea ...*, V.

51 G. Camillo, *Opere*, II, S. 212.

Es ist aufschlußreich zu erforschen, was Lomazzo unter *tutte le cose* – diesen – einstweilig – allgemeinen Gegenstand der Darstellung, verstand. Wenn man seine Schriften durchliest, wird man gewahr, daß er nicht imstande ist, eine genaue Definition des Objektes, sei sie auch nur traditioneller Art, zu formulieren. Deshalb nimmt er seine Zuflucht zu mehr oder weniger kohärenten Aufzählungen. In dem Kapitel *Della via generale di formare ciò che vuole il pittore* zum Beispiel erklärt er:

Ho proposto in questo capitolo di passar dalla particolare alla generale via che si ha da tenere per intendere e sapere dar forma, o figura, e tutto quello che la mente umana può capire per li tre mondi, e Dio et angeli e falsi dei, e stelle et imagini et imprese e provincie e città e fiumi e fonti e monstri et arti, e finalmente qualunque cose si vuole⁵².

Diese Unfähigkeit, die Wirklichkeit anders zu bestimmen als durch endlose Nomenklaturen, ist ein wesentliches Merkmal der Abhandlung über die Kunst in der Spätrenaissance⁵³, es zeugt von einer Welt, in der der ‘Fluchtpunkt’ sich verflüchtigt hatte. In seiner *Idea della Pittura* (1607) versucht Federico Zuccaro, den Gegenstand der Malerei in einer auf Antithesen beruhenden Definition zu erfassen, doch auch diese zerfließt schließlich und wird zu einer Aufzählung von Beispielen:

In somma la Pittura rappresenta ogni bellezza, ed ogni brutezza [ein antithetisches Begriffspaar, dessen Auftauchen zu diesem Zeitpunkt bemerkenswert ist], il chiaro del giorno, l'oscuro della notte, una tempesta di mare, un lampeggiar dell'aria, un fulminar del cielo, un incendio d'una città, una pugna d'un esercito, una caccia pastorale, un'impresa amorosa, un'armata marittima, un edificio sontuoso, & per conchiuderla può mostrare Cielo, Terra, Mare, Monti, Selve, Prati, Giardini, Fiumi, Fonti, Città e Campagne, & tutto ciò che vuole⁵⁴.

Auch Gregorio Comanini findet in seinem *Il Figino, ovvero del fine della Pittura* (1591) offensichtlich Gefallen an der Benennung der Elemente, die den Stoff zu einem Landschaftsbild abgeben könnten:

Questa terra vestita d'erbe, alte, basse, aspre, molli, acute, ritonde, pungenti, feconde, sterili, dolci, amare, odorifere, sorgenti, serpeggianti; ornata di tanti fiori, bianchi, persi, vermigli, gialli, cilestri, pallidi, oscuri, macchiatati, ranci; di

52 G.P. Lomazzo, *Idea* ..., XXXII.

53 Vgl. C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. 'Idea Del Tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florenz, 1971 S. 146ff.

54 F. Zuccaro, *Scritti d'Arte*, Hrsg. D. Heikamp, Florenz, 1961, S. 111; siehe auch S. 237.

tant' alberi nodosi, eguali, forti, deboli, sempre verdi, a tempo ignudi, fruttiferi, infruttiferi, lanuti, ramosi, di pochi rami, amatori di campagne, di colli, d'acque⁵⁵.

Wenn *das* die Natur, wenn *das* die Wirklichkeit ist, so kann ein Bild von der Natur oder Wirklichkeit im allgemeinen nur mit Hilfe einer Nomenklatur, die zugleich ihr Spiegelbild ist, zustandekommen; man greift zu einer vielfach gegliederten Tabelle, die so beschaffen sein soll, daß sie unzählige Artikulationen der Welt vorsieht. In weite Ferne gerückt ist nun die Zeit, in der die Malerei einfach als Schnittfläche der 'optischen Pyramide' definiert werden konnte (Alberti).

Lomazzo stellt sich einen Raum der Malkunst vor, in dem die Perspektive abgeschafft wurde:

...posto il caso che l'aria fosse infinita et nel mezzo non si trovasse alcuno impedimento, allora quelle spezie, secondo questa opinione, si verebbero in tutte le parti di quest'aer infinita, e conseguentemente le spezie d'un uomo si stenderebbero infinitamente per quel'aer infinito⁵⁶.

Der Glaube der Renaissance an eine *mathesis universalis*⁵⁷ hat seine Wirksamkeit verloren. Bruchteile der Welt schweben im leeren Raum umher und gehorchen den bis dahin unbekannten Gesetzen der Anziehung und Abstoßung. War das fundamentale Verhältnis in der Renaissance-Darstellung dasjenige zwischen Einheit und Vielfalt, so ist nun das Problem, mit dem sich die Malerei auseinanderzusetzen hat, das Verhältnis zwischen Vielfalt und Vielfalt. In den Kunsttraktaten wird die Frage der perspektivischen Anordnung durch die der tabellarischen Einordnung ersetzt.

Zuccaro betont wiederholt, daß es notwendig sei, eine gewisse Ordnung (*certo ordine*)⁵⁸ zu beachten, und Lomazzo beginnt sein Vorwort zu *Idea del Tempio* mit folgenden Worten:

55 G. Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, in Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bd. III, Bari, 1962, S. 343.

56 *Trattato*, S. 218. Lomazzos Stellungnahme zur Frage der gänzlichen Abschaffung der Perspektive ist jedoch kritisch. Wichtig scheint uns aber, daß er sich dies – ob prekär oder nicht – vorstellen kann. Zuccaro verfaßt ein künstlerisches Glaubensbekenntnis, in dem er sich als entschiedener Antimathematiker äußert (F. Zuccaro, *Scritti...*, S. 249ff). Lomazzo ist viel maßvoller (vgl. *Idea...*, VIII).

57 Zur Beschreibung dieser *forma mentis* s. M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966, S. 84ff.

58 F. Zuccaro, *Scritti...*, S. 237.

o ho deliberato di trattar in queste carte della nobilissima arte della pittura, et andar formando di lei come un tempio, in cui le parti di essa si vedranno distintemente e con ordine disposte⁵⁹.

Und zum Schluß der Einleitung zum *Trattato* steht folgende Erklärung:

Io sono stato il primo che con qualche artifizio e metodo ne ho comminciato a scrivere [della pittura] et ho agevolato la strada per la quale si potrà più espeditamente caminar per l'avvenire⁶⁰.

Merkwürdiger Anspruch, der da erhoben wird! Wenn man aber Begriffe wie *artificio* und *metodo* richtig bedenkt, so wird es einleuchtend, daß er gewissermaßen berechtigt war. Sein Traktat unterbreitet eine neue *ordine de la dottrina*, oder, mit einem andern, damals so wichtigen Wort ausgedrückt, eine neue *Methode*⁶¹.

Die *Methode* war eine Anordnung der Begriffe zum Zweck der Ergründung der Wirklichkeit. Die Gegenüberstellung von *hortus sapientiae (methodus)* und *Silva* ('Dschungel' der Begriffe, Urwald der Wirklichkeit)⁶² war damals in Umlauf; eine Antithese, die sich auch in Giulio Camillos 'Theater' als wirksam erweist.

Doch 'die Methode', so wie das 16. Jahrhundert sie auffaßte, zielte nicht nur darauf ab, die Natur neu zu ordnen, sondern auch die Geschichte⁶³. Über der Wirklichkeit, sei sie Natur oder Geschichte, schwebt das Gespenst der Tabelle⁶⁴.

Nun ist in der ganzen Kunstretheorie des 16. Jahrhunderts Lomazzo der wichtigste Vertreter dieser Strömung. Chaos, Unordnung, entfesselte Vielfalt sind Motive, die in seinen Schriften immer wieder auftauchen, insbesondere in *Rime* und in *Libro di Sogni*:

59 G.P. Lomazzo, *Idea, Proemio*, S. 13.

60 G.P. Lomazzo, *Trattato*, S. 24.

61 Dies ist die Stelle, an der der yieldiskutierte Begriff *discrezione* auftritt (*Idea* ..., III). Er wird als *preparazione et ordinazione di lei* (d.h. der Malerei) *in tutto* definiert.

62 Vgl. C. Vasoli, "Jean Bodin e il problema cinquecentesco della *methodus* e la sua applicazione alla conoscenza storica", jetzt in: *Profezia e Ragione, Studi sulla cultura del Cinque e del Seicento*, Napoli, 1974, S. 595-648 (ob. Zit. S. 617).

63 Vgl. C. Vasoli, ebenda, S. 632.

64 Vasari ist sich anscheinend dieser Gefahr bewußt: "Quando io presi primieramente a descrivere queste vite, non fu mia la intenzione fare una nota alli artefici ed uno inventario, dirò così, dell'opere loro [...] questo io l'arei potuto fare con una semplice tavola, senza interporre in parte alcuna il giudizio mio." (*Proemio* zum II. Teil der *Vite*).

Un immenso chaos riposto e ascoso
Ne l'intimo de i nostri cor soggiorna⁶⁵.

Als Chaos kann ihm die reale Welt, aber auch die der Kunst erscheinen.
Ordnung wird zum Inbegriff des Wesentlichen:

Non può senz'ordine cosa alcuna al mondo
Durar [...]⁶⁶.

Wie die Wiederherstellung der Harmonie sowohl in der wirklichen Welt als auch in der Kunst erfolgen soll, zeigt Lomazzo in seiner Theorie der sieben Herrscher, der sieben Planetensymbole, deren harmonisches Zusammenwirken einen vollkommen und dauerhaften Einklang hervorbringen könne. Im ‘Tempel der Malerei’ gestaltet sich das Wissen um die Kunst zum Mikrokosmos. Daß sich Camillos ‘Theater’ bei Lomazzo in einen ‘Tempel’ verwandelt, kann kein reiner Zufall sein. Als Sakralbau weist der Tempel darauf hin, daß die ‘Methode’ nun durch ihn ‘geheiligt’ ist, sie wird von ihm mit dem Himmel in Einklang gebracht. Ebenfalls einer Antithese gemäß, die zwar im Mittelalter den Höhepunkt ihrer Verbreitung und Wirksamkeit erreicht hatte, aber immer noch funktionierte, stand der Tempel in Gegensatz zum Turm von Babel:

Quando del mondo la fiera disgratia
Nacque in tutte le lingue in Babilonia
Dove il gigante la sua voglia erronia
Penso in la Torre contra il cielo far fatia⁶⁷.

Im Unterschied zum Turm von Babel befindet sich der Tempel in Harmonie mit dem Himmel. Ihm ist die Rolle zugeschrieben, die ‘einzige Sprache’ wiederherzustellen. In dem sogenannten *Picatrix*, der Schrift *Das Ziel der Weisen*, die Lomazzo ohne Zweifel – direkt oder indirekt – kannte, herrschen die Planeten nicht nur über die Welt der Metalle, Tiere und Pflanzen, sondern auch über die Sprachen. Dem Saturn untersteht das Ägyptische (Koptische) und Hebräische, dem Jupiter das Griechische, dem Mars das

65 G.P. Lomazzo, *Rime*, S. 279.

66 Ebenda, S. 47. S. *Raggionamento Secondo*, in *Libro dei Sogni*, in *Scritti sulle arti*, I. S. 35 ff, wo im Geiste des Agricola von Nettesheim die von Dichtern erdachte Welt als inkohärent, chaotisch, babylonisch beschrieben wird.

67 G.P. Lomazzo, *Rime*, S. 307 (zum Motiv des Turms von Babel s.auch S. 317 und G.P. Lomazzo, *Libro dei Sogni*, S. 54).

Persische usw.⁶⁸. In gleicher Weise führt Lomazzo an deren Stelle eine Reihe der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten wie Proportion, Bewegung, Form usw. in seine synoptische Tabelle ein. Lomazzos Super-Gemälde ist eine figurative Darstellung der Vereinigung aller ‘Sprachen der Malkunst’, es ist eine im künstlerischen Bereich angesiedelte Entsprechung des Traumes von einer ‘Universalsprache’, mit dessen Verwirklichungsmöglichkeiten die philosophische und philologische Kultur jener Epoche sich wiederholt befassen sollte⁶⁹.

* * *

*Idea del Tempo della Pittura bildet das Ende eines Kapitels der Kunsliteratur, das mit Cenninis *Il libro dell'arte* begonnen hatte. Giotto – schreibt Cennini – *rimutò l'arte del dipingere dal greco al latino e ridusse al moderno*⁷⁰. Eine Geschichte der Sprachmetapher in der Kunsttheorie der Renaissance steht noch aus⁷¹. Immerhin können wir schon vermerken, daß die Frage der Sprache für die Autoren des Cinquecento eine große Bedeutung gewinnt. Auch Vasari befaßt sich mit dem Problem der ‘Ursprache’, er ist geneigt, diese schließlich im Etruskischen zu erblicken, in Übereinstimmung mit dem Mythos der Etrusker, wie er in Giambullaris Philologie niedergelegt ist⁷².*

Im geistigen Klima der Gegenreformation entstehen erwähnenswerte Versuche, dieses Problem zu lösen. Das alte Thema der ‘Malerei als Schrift’ wird von Paleotti in einer originellen Art aufgegriffen. Bilder seien früher entstanden als die Schrift; also müsse die wahre *Ursprache*, somit auch die wahre *Universalsprache*, die der Bilder sein:

68 Vgl. *Picatrix...*, S. 157-163.

69 Dieses ist ein bei den utopischen Denkern häufig auftretendes Motiv. In Campanellas Sonnenstaat (zwischen ihm und Lomazzos Tempel gibt es gewisse Berührungspunkte) kennt Magister SOL alle Sprachen. Zu dem ähnlichen Motiv bei Morus siehe: E. Pons, “Les langues imaginaires dans le voyage utopique. Un précurseur: Thomas More”, in *Revue de littérature comparée*, X (1930), S. 589-607.

70 C. Cennini, *Il libro dell'arte*, edizione riveduta e corretta sui codici per cura di R. Simi, Lanciano, 1933, S. 18.

71 Auf diese Frage beabsichtige ich gelegentlich zurückzukommen.

72 Vgl. E. Garin, “Il tema della rinascita in Giorgio Vasari”, in *Rinascita e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, II. Ausg., Roma-Bari, 1978, S. 39-47. Siehe neulich auch: V.I. Stoichita, “Pontormo und die ‘Aramäer’: neue Betrachtungen zur Ikonographie der zerstörten Fresken im Chor von San Lorenzo in Florenz”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXII (1988), S. 127-144.

... per sodisfare più universalmente a questo desiderio e necessità commune di significare a ciascuno i concetti altrui, fu ritrovata l'arte del formare le imagini che, vedute, subito si riconoscono indifferamente e servono per favella commune a tutte le nazioni⁷³.

Um eine Kommunikation herzustellen, braucht das Bild einen Schlüssel. Als solchen betrachtet Paleotti freilich noch die ikonographische Gliederung. Für Lomazzo ist die Ikonographie nur ein Zusatz zur Malerei⁷⁴. Das Problem, das er zu lösen versucht, ist die Erfindung eines allgemeinen Kode, der die verschiedenen Ausdrucksweisen der Malerei in eine einzige überhistorische Sprache verwandeln soll.

Das Problem der Ursprache und das der Universalsprache sind symmetrisch. Der Ursprung, die Diversifizierung und Entwicklung der Sprachen interessieren Lomazzo weniger als ihre Vereinheitlichung⁷⁵. Mehr noch; es taucht bei ihm die Mutmaßung auf, daß die Vielfalt der Sprachen die Folge einer Verdammung sei.

Diese Ideen wurden im 16. Jahrhundert kräftig diskutiert⁷⁶: Luther und Calvin, Cardanus und Postel, die Mitglieder des *Collegium Trilinguium* in Paris und die Befürworter der polyglotten Bibeln, die christlichen Kabballisten und die Propheten der weltweiten Eintracht – *concordia mundi* –

73 G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane...*, Bologna, 1582, in: P. Barocchi, *Trattati...*, Bd. II, S. 140.

74 S.o. Anm. 44.

75 Die Sprachproblematik ist in Lomazzos theoretischen Schriften nicht ausdrücklich vorhanden. In *Rime* sind die Themen ‘adamische Sprache’, ‘Babylonische Sprachverwirrung’, sowie das Thema ‘Malkunst als Sprache’ jedoch des öfteren anzutreffen (vgl. *Rime*, S. 103, 310, 361, 486, 530 u.a.). Die Accademia del Val di Bregno, wo Lomazzo als Abt fungierte, war ein äußerst günstiges Milieu für solcherlei Spekulationen (s. dazu J.B. Lynch, “Lomazzo and the Accademia della Valle di Bregno”, in *The Art Bulletin*, XLIII (1966), S. 210ff; s. auch die Bemerkungen von R. Klein, *Idea*, Bd. II, S. 462ff). Die Frucht seiner Beteiligung am Gedankenaustausch in der Atmosphäre dieser Akademie ist der Gedichtband: *Rabissch dr Academiglia dor compà Zavargna, Nabod dra Vall d'Bregn, ed tuch i sui fidigh soghit, con ra ricenciglia dra Valada*, Mailand, ohne Datum (1589). Er bedient sich hier eines Gemischs von Mundart, Gelehrtenidiom und esoterischer Sprache. Deswegen blieb mir der Inhalt unzugänglich.

76 Vgl. insbesondere P. Rossi, *Clavis Universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, 1960, S. 102ff und 202ff; C.G. Dubois, *Mythe et Langage au XVI^e siècle*, Bordeaux, 1970; J. Céard: “De Babel à la Pentecôte: La transformation du mythe de la confusion des langues au XVI^e siècle”, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLII (1980), S. 577-594). Ich habe hier das vor Kurzem erschienene Buch von U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, Bari, 1993, nicht berücksichtigen können.

begegnen einander darin. Es begann sich der Gedanke zu verbreiten, daß die ‘Universalsprache’ ein *Thesaurus* aller Sprachen der Welt sei. Aus ihrer Kombination könne man die ‘adamische’ vorbabylonische Sprache ableiten.

Es gibt zahlreiche Quellen, von denen Lomazzo einige nachweislich, andere wahrscheinlich kannte: sein Freund Cardanus⁷⁷, Agrippa von Nettesheim⁷⁸, Postel, dessen Schriften auch Giulio Camillo beeinflußt haben und ihm manchmal zugeschrieben wurden⁷⁹, sodann Camillo selbst⁸⁰. Doch all diese mutmaßlichen Einflüsse und Kontakte überragend, gab es die Schrift, deren Autorität unangefochten dastand: Die erste Epistel des heiligen Paulus an die Korinther, die sich auf die Gaben des Heiligen Geistes und das Sprechen ‘in Zungen’ bezieht, und den Passus der Apostelgeschichte über Pfingsten. In der Zueignung seines Traktates scheint Lomazzo fest davon überzeugt zu sein, daß sich die Harmonie – *l’armonia procedente dal proprio fiato dello spirito Santo* – über die Erde ergossen habe.

Das Herabsteigen des Heiligen Geistes und das Pfingstwunder bilden eine umgekehrte Replik des Geschehens um den Turm von Babel. Die prophetischen Strömungen der Renaissance schenkten dieser Frage eine besondere Beachtung. ‘Die Gabe, in Zungen zu reden’, galt als ein Vorzeichen des kommenden Tausendjährigen Reiches, denn am Tage seines Eintretens würden alle Schranken fallen, die die Menschheit teilten, und

- 77 Cardanus stellte Lomazzos Horoskop und sagte ihm seine bevorstehende Erblindung voraus.
- 78 Das Problem der Sprache taucht bei Agrippa von Nettesheim, dessen Schrift *De occulta philosophia* Lomazzos Lieblingslektüre war, insbesondere in *Liber de triplici Ratione Dei*, V, auf (dazu Kommentar von P. Zambelli, jetzt in *Testi umanistici sull’ermetismo*, Rom, 1955, bes. S. 154-158).
- 79 Damals wurde Postels *Il Candelabro di Mosè* Camillo zugeschrieben (eine moderne Ausgabe besorgte Fr. Secret: *Guillaume Postel et son interprétation du candélabre de Moïse, hébreu, latin, italien et français*, Nieuwkoop, 1966). Etwaige Einflüsse Postels könnten so manche noch dunklen Punkte in Lomazzos Denken erklären. Hier muß ich mich damit begnügen, auf ein vermutliches Verbindungsglied zwischen ihnen hinzudeuten (abgesehen von Camillo, der ebenfalls die Rolle eines Übermittlers gespielt haben könnte). Ein solcher dürfte Filippo Archinto gewesen sein, sozusagen ‘Schutzenengel’ des *docte et fol* Postel, dann Protektor des Cardanus und ab 1556 Bischof von Mailand (vgl. F. Secret, “F. Archinto, G. Cardano e G. Postel”, in *Studi Francesi*, XXVII (1969), S. 73ff).
- 80 Zur Frage der Universalsprache bei Camillo s. insbesondere Fr. Secret, “Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance: Le Théâtre du Monde de Giulio Camillo”, in *Rivista critica di storia della filosofia*, XIV (1959), S. 418-436, hauptsächlich S. 422ff und L. Bolzoni, “Eloquenza e alchimia in un teatro inedito di Giulio Camillo”, in *Rinascimento*, XIV (1974), S. 243-264.

diese würde ihre verlorene Einheit wiederfinden. Die Kommentatoren beharrten darauf, das pfingstliche Geschehen als einen vereinheitlichenden Vorgang zu deuten. Die Gabe der Rede ‘in Zungen’ wurde nicht als Fähigkeit, sich in allen Sprachen der Welt zu verständigen, interpretiert. Es sei die Gabe gewesen, eine einzige, einheitliche Sprache zu gebrauchen, die aber – und eben hierin liege das Wunder – von allen verstanden wurde⁸¹.

Die sieben Herrscher und Stützen von Lomazzos Tempel sind dem auf sieben Säulen ruhenden *Domus Sapientiae* entlehnt, dem Ort der Erleuchtung⁸². Daß Giulio Camillos ‘Theater’ die Rolle eines Modells spielte, muß abermals betont werden, um so mehr, als dieses Werk eine wichtige Quelle aller italienischen, französischen und deutschen Propheten der Vereinheitlichung aller Sprachen war. Camillo selbst erklärt:

Il pensiero mio adunque è [...] di faticarmi in questo che ciascun loco del Teatro mio abbia ad essere loco in qualunque nostro concetto di materia, di arte, di lingua⁸³.

- 81 Vgl. C. de Bouvelles, *De differentia vulgarium linguarum*, (1533), hrsg. C. Dumont-Demazière, Amiens, 1972, S. 125. S. auch den Kommentar von J. Céard, a.a.O., S. 580ff.
- 82 Die These, daß der Einfluß der Sterne auch die Verschiedenartigkeit der Sprachen bewirkt habe, ist in zahlreichen Schriften der Epoche vertreten (vgl. C. de Bouvelles, a.a.O., S. 77).
- 83 *Tutte le opere*, Venedig, 1568, II, S. 2. Die Art, in der Giulio Camillos Werk von den Zeitgenossen aufgenommen wurde, zeugt davon, daß er als ein *maestro di lingua* betrachtet wurde (vgl. Liruti, a.a.O., S. 90 und 121). Eine weitere, besonders von den französischen Kabbalisten oft erörterte Frage, die aber auch Camillo stellt und die zum Verstehen Lomazzos überaus wichtig ist, betrifft die Möglichkeit, zwischen den Mechanismen der auditiven und der visuellen Kombination Analogien zu finden und Entsprechungen herzustellen. (Dies ist von zentraler Bedeutung in der Kabbala; s. dazu G. Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a.M., 1967, S. 144ff; ders., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt a.M., 1981, S. 33ff; P. Zambelli, *De auditu kabbalistico e la tradizione lulliana nel Rinascimento*, Florenz (1965)). Ein Guillaume de Salluste seigneur Du Bartas (*Oeuvres*, Ausgabe 1611, S. 199ff) schreibt z.B.: “[...] l'eschole rabbine: Trouve sans l'alphabet de la langue divine / Tout ce qu'on voit de l'oeil, tout ce qu'on croit par foy / Et que tous arts encore sont compris dans la loy.” Diese Idee wird von Duret übernommen. Die Entsprechung zwischen dem Auditiven und dem Visuellen wird mit neuplatonischen Motiven verquickt. Die schon von R. Wittkover, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1962, IV, 4 notierte Tatsache, daß “Lomazzo ständig von räumlichen Verhältnissen so spricht, als ob es sich um eine akustische Erfahrung handelte”, ist, glaube ich, eine Folge der Kombination neuplatonischer und kabbalistischer Überlieferungen. (So sieht es auch Ciardi, *Introduzione*, S. XXIX ff). Durch diese Art von *forma mentis* bei Lomazzo ergab sich eine vielfache Übereinstimmung zwischen ihm und dem Umkreis

Der patristischen Überlieferung gemäß⁸⁴ ist die Zahl der Sprachen der Welt 72. Alle, die sich im 16. Jahrhundert mit dieser Frage befassen, akzeptieren diese Zahl⁸⁵. Ein Beispiel:

Dessus septante et deux gouverneurs ou guides
Qui dessus l'Eternel en septante et deux parts
Langues et nations sont par le monde espars.
[...]
Et ramener enfin toute diversité
Des langues et des gens au point de l'unité
Dessus un même Dieu et une langue mesme
Un Roy et une Loy, une Foy, un Baptesme⁸⁶.

Dieses Beispiel illustriert die Verbreitung des Wissens um die symbolischen Zahlen, im Kontext der Epoche erscheint also die Anzahl der ‘Bausteine’, aus denen Lomazzos Tempel errichtet ist, nicht mehr als Ergebnis einer willkürlichen Aufteilung der Kunst in ihre ‘Bestandteile’, sondern als Folge einer symbolischen Mechanik, in der die Zahl 72 ihre genau festgelegte Bedeutung hat⁸⁷. Die von Lomazzo verkündete Universalsprache der Malerei ist eine Kumulation all dieser ‘Arten und Gattungen’:

der französischen Akademie des Du Baïf, auch mit der Poetik der ‘Pléiade’ im allgemeinen, für deren Vertreter das richtige Verhältnis zwischen Wort, Musik und Malerei als Gewähr für die ‘Vollkommenheit der Künste’ galt, also auch als Abglanz der ‘Vollkommenheit des Säkulums’ (vgl. Fr.A. Yates, *French Academies in the XVIth Century*, London, 1947, S. 23, 36, 141f und 198f). Lomazzo versäumte es aber nicht zu präzisieren: *di gran lunga più che per udire si muove l'uomo per vedere* (*Trattato*, S. 106).

- 84 Vgl. M.S. Troiano, “L'Episodio della Torre di Babele (Gen. 11, 1-9) e la questione della pluralità delle lingue presso alcuni padri”, in *Studi storico religiosi*, V (1981) 1, S. 69-84.
- 85 Um nur die Lomazzo nächstliegende Quelle zu nennen, erwähne ich hier Agrippa von Nettesheim, *De Occulta Philosophia*, II, 15.
- 86 Guy Le Fèvre de la Boderie, *Galliade ou révolution des arts et des sciences*, zitiert von Fr. Secret, *L'Esotérisme...*, S.130. Siehe auch Secrets Reflexionen über die Bedeutung der Zahl 72 bei Postel und seinen Nachfolgern.
- 87 An dieser Stelle muß unbedingt ein Problem erwähnt werden, das aber viel zu schwierig und zu heikel ist, um im Rahmen dieser Studie auch nur flüchtig behandelt werden zu können, nämlich die Frage, die eine gewisse Übereinstimmung zwischen Lomazzos ‘Tempelgebäude’ und der imaginären Architektonik des Graal-Tempels aufwirft (auch dieser hat eine auf Siebenfältigkeit gegründete Struktur und in manchen Varianten hat er 72 Kapellen). Es soll hier nur auf die diesbezüglich maßgeblichsten Studien verwiesen werden: L.I. Ringbom, *Graltempel und Paradies. Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter*, Stockholm, 1951, S. 26ff; Gudula Trendelenburg, *Studien zum Gralraum im 'Jüngeren Titrel'*, Göttingen, 1972, S. 40, 52ff, 59, 90f, 193ff; H. Corbin, *Temple et contemplation*, Paris, 1980, S. 386ff.

Tutte queste specie e parti sue vengono a formare, così per teorica, come per pratica, tutte le invenzioni dell'arte della pittura⁸⁸.

Der Begriff *invenzione* wird hier von Lomazzo nicht im traditionellen Sinne gebraucht, so wie er der antiken Rhetorik entstammt und dann von den Theoretikern der Kunst übernommen wurde. Alle im ‘Tempel der Malerei’ potentiell vorhandenen ‘Inventionen’ sind keine Erfindungen, vielmehr alle möglichen Kombinationen der Sprachelemente der Malerei. Die Gestaltung der Bilder, bei Lomazzo ohne Zweifel ein innerer Vorgang, erscheint als Prozeß, der alle von den Traditionen der Malkunst bereits kodifizierten Elemente wiederbelebt und neu artikuliert. Sein Tempel ist eine Konstruktion für das Gedächtnis, zugleich aber auch eine riesenhafte Maschine zum Erzeugen erforderischer Vorstellungen. Der Mechanismus der Auswahl und die Kombination von Bildern gehorchten einem Gesetz *sui generis*: es ist kein Zufall, daß Lomazzo auch ein Traumbuch (*Libro di Sogni*) verfaßt hat und daß er einer der ersten Anhänger und Verteidiger von Arcimboldo⁸⁹ war. Als ein Buch mit Gedächtnis-Funktion kann auch Vasaris *Vite...* gelesen werden. Doch ist es ohne Zweifel wie ein natürliches Gedächtnis. Lomazzos Schriften beanspruchen, eine Summe des künstlichen Gedächtnisses zu sein. Diese beiden Erscheinungen sind gewiß antithetisch, aber auch komplementär: beide zeugen von dem Willen, oder der Tendenz, eine Systematik des Bildhaften zu schaffen, ein Charakteristikum der Endphasen einer Ära. Dieses äußert sich bei Vasari darin, daß seine geschichtliche (‘natürliche’) Anordnung den Schematismus des Museums⁹⁰ aufweist, nach dem Prinzip *da Cimabue in qua* aufgefaßt, dem auch heute noch geltenden Prinzip der musealen Ordnung. Dagegen ist Lomazzos kombinatorische Ordnung, die auf der *sympathia et antipathia rerum* gründet, nach dem Prinzip der ‘Wunderkammer’

88 G.P. Lomazzo, *Idea...*, XVIII.

89 Die onirische Verkettung der Bilder in Lomazzos Gliederung erfordert eine besondere Beachtung. Ein direkter Einfluß von Cardanus kann nicht ausgeschlossen werden (vgl. Aline Browne, “Sixteenth Century Reliefs on Dreams, with Special Reference to Girolamo Cardano’s Somniurum Synesium Libri IIII”, in *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, XLI (1979), S. 123-135. Einige nützliche Bemerkungen bei D. Arasse, “Ars Memoriae et symboles visuels: la critique de l’imagination et la fin de la Renaissance”, in *Symboles de la Renaissance*, Paris, 1980², S. 157-178 (insbesondere S. 66) und Fr. Gandolfo, *Il ‘Dolce Tempo’. Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Rom, 1978, S. 279-288.

90 Vgl. H. Belting, a.a.O., S. 77f.

aufgebaut⁹¹. Auch dann, wenn er sein Augenmerk darauf richtet, ob ein Bild seinem ‘Ort’ angemessen ist, tauchen unverzüglich die Implikationen einer solchen nach einer spezifischen Topik ausgerichteten Anordnung auf⁹². In Lomazzos Vorstellung gibt es saturnische Orte (etwa Friedhöfe, Krypten), sonnenhafte (fürstliche Paläste, Prachtbauten), jupiterhafte (Kirchen, Tempel) usw. Es ist zu erwähnen, daß im Rahmen dieser astralen Kategorien das Sakrale und Profane vermischt auftreten. Wenn Lomazzo gezwungen ist, sich mit einem Raum zu befassen, dessen Angemessenheit für eine gewisse Art von Bildern bereits von der Tradition (der Kirche) kodifiziert worden war, so ist das von ihm empfohlene Einordnungsprinzip der Bilder von einer Art, die jeden Getreuen der Gegenreformation und ihrer Gesinnung zutiefst entrüsten mußte:

Ne i templi chiari e levati sopra terra si richieggono istorie allegre piene di maestà et di maraviglia, come sono miracoli di santi e lor fatti grandissimi, cioè, per esempio, S. Giovanni che predica, S. Paolo che converte, Christo che giudica, l’Apocalisse, la cena, l’adultera et altri simili fatti gloriosi di Cristo⁹³.

So mußte Lomazzo unweigerlich mit dem andern großen ‘Bildersystem’ in Konflikt geraten, das auf uralte Traditionen zurückblicken konnte und seit dem Konzil von Trient in voller Offensive begriffen war: mit der Ikonographie. Nicht etwa dadurch, daß er einer sakralen Ikonographie eine profane entgegengestellt hätte, sondern durch die Unbekümmertheit um jede Gliederung nach ikonographischen Gesichtspunkten. Lomazzos kombinatorische Kunst erlaubte Umstellungen und Substitutionen, lauter Fragen der künstlerischen Grammatik, unabhängig vom dargestellten Inhalt. Die Gegenüberstellung von Lomazzos Schriften und den Gemälden, die eine Allegorie der Malerei und des Sehens darstellen, so wie auch solchen, die Kunstkabinette von Liebhabern oder Sammlern zeigen, könnte zu interessanten Ergebnissen führen⁹⁴.

In der Gliederung seines Bildersystems verfolgt Lomazzo weder die Regeln der historischen, musealen Anordnung noch die der erzählerischen

91 Darüber neuerdings: H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 1993 (insbesondere S. 63-75).

92 Entlehnt von Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, I, 40: *Sunt & locorum mirandae virtutes, aut a rebus locatis aut ab influxibus stellarum... u.w.*

93 G.P. Lomazzo, *Trattato*, S. 295f.

94 Siehe dazu: V.I. Stoichita, *L’Instauration du Tableau. Métapeinture à l’aube des Temps Modernes*, Paris, 1993, S. 120-164.

Einteilung in ikonographische Zyklen⁹⁵. Das Lob, das er im letzten Kapitel von *Idea del Tempio* der Sammlung Philipps II. von Spanien spendet, ist diesbezüglich besonders bereit:

Ha dunque questo gran re, oltre il suo museo celebratissimo per le opere di pittura e scultura, gioie, libri et arme in tanta copia, che soltanto a mirarli la mente nostra si confonde spezialmente contemplando appesi sopra le porte, di Tiziano et altri uomini famosi, il grandissimo tempio dedicato a S. Lorenzo nel Scurial [...]. Il quale s'edifica et adorna con tanta magnificenza et arte e con spesa incredibile, che ben si può paragonar d'ogni parte a quel tempio che fece edificare in Ierusalemme il re Salomone⁹⁶.

Doch der wahre Ort ‘aller Erfindungen’ bleibt der ‘Tempel der Malerei’, ein *Domus Sapientiae*, der sich in einen *Domus Inventionis* verwandelt hat. Lomazzo ist nur einer unter vielen Verfassern von Kunsttraktaten, bei denen das Thema einer endgültigen Synthese auftaucht. Er ist aber vielleicht derjenige, der die größte Komplexität und die vielseitigste Bildung aufweist.

Einige Jahre später sollte zum Beispiel Zuccaro sich auch mit Vasari auseinandersetzen, aber von einem ganz andern Standpunkt aus als Lomazzo. Was er an den Lebensgeschichten der Maler, Bildhauer und Baumeister hauptsächlich auszusetzen hat, ist, daß sie eine Geschichte der ‘äußereren Darstellung’, der ‘Manier verschiedener Künstler’ ergeben⁹⁷. Folgerichtig hätte nun Zuccaro dem Werke Vasaris eine Geschichte der ‘inneren Darstellung’ entgegensetzen müssen. Dies geschah aber nicht. Der Grund dazu ist offensichtlich: die ‘innere Darstellung’ hat keine Geschichte, sie ist atemporal, sie ist reine Synchronie. Ist sie in die Zeitlichkeit ‘gefallen’, so ist es unvermeidlich, daß sie zur ‘äußereren Darstellung’

95 Die Art und Weise, wie Bilder nebeneinander gereiht und gruppiert werden sollen, bildet ein wichtiges Diskussionsthema in den Abhandlungen über Kunst zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Giulio Mancini zum Beispiel, unterscheidet in *Considerazioni sulla Pittura* (etwa 1614-1621), hrsg. L. Salerno, Rom, 1956, S. 5, drei Gesichtspunkte, nach denen die Sammler (*gli uomini di diletto*) ihre Gemälde gruppieren können (*collocare le pitture ai loro luoghi*): “Secondo i tempi ne quali sono state fatte, le materie che rappresentano, ed lumi che l’artefice gl’ha data nel fare”.

96 G.P. Lomazzo, *Idea...*, XXXVIII. Es folgen dann kurze Beschreibungen der Sammlungen Maximilians I., Cosimos de Medici, Emmanuele da Savoia. Zu den Beziehungen zwischen Lomazzo und Rudolf II. siehe H. Trevor-Roper, *Princes and Artists. Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts 1517-1633*, London, 1976, S. 132. Zu den Mailändischen Quellen der Ansichten Lomazzos über Kunstsammlungen s. P. Morigia, *La Nobiltà di Milano descritta (1595) ... Aggiuntovi il supplimento... del Sig. G. Borsieri*, Milano, 1619, S. 67f.

97 F. Zuccaro, *Scritti d’arte*, S. 200.

wird. Deshalb kann Zuccaro diesbezüglich nichts anderes tun, als eine Metapher zu bieten, die immerhin äußerst prägnant ist:

Io dico, che se si pone uno specchio di finissimo cristallo, che sia grande in una sala ornata di pitture eccezionali, e di statue maravigliose, chiara cosa è, che fissando io l'occhio in quello non pure egli è termine del mio vedere; ma ancor oggetto rappresentante chiaramente, e distintamente tutte quelle pitture, e statue a gli occhi miei; e pure in quello non sono quelle pitture, e quelle statue secondo la materia, e sostanza loro; ma solo in lui rilucono col mezzo delle lor forme spirituali. Così devono filosofar quelli, che vogliono intendere, che cose sia Disegno in generale⁹⁸.

Hinter die kaum wahrnehmbare Wand des Spiegels verbannt, oder jenseits der Schwelle zum Tempel der Malerei untergebracht, wird die Kunst nun außerhalb des Lebensraumes abgestellt, so wie sie von Vasari aus der existentiellen Zeit hinausgestellt worden war: in die Geschichte.

Die Renaissance war zu Ende.

Résumé

L'article considère la théorie de l'art en Italie autour de 1600, vue comme réflexion sur la "fin de l'art". Le théoricien le plus important dans le cadre de ce courant de pensées est le Milanais Gian Paolo Lomazzo (1538-1600). Ses écrits, considérés dans leur ensemble, ne sont qu'une récupération de la théorie artistique de l'ancienne *ars memorativa et combinatoria*, qui vivait au XVI^e siècle sa grande et définitive éclosion. Ils sont aussi le symptôme d'une crise de l'art se manifestant, cette fois-ci, sur le plan de la tentation théorique, systématisante et totalisante.

Le but de Lomazzo est d'offrir aux peintres un grand appareil imaginatif, permettant de combiner les solutions artistiques les plus valables en vue de créer l'œuvre parfaite. Cette quête de la perfection ne devient compréhensible qu'intégrée à une vision de l'histoire, dont les pensées utopiques et eschatologiques constituent une partie importante. Pour Lomazzo, l'art ancien est mort avec le déplacement du centre de l'Empire par Constantin le Grand et renaît avec la Restauration de Maximilien I^r et de Charles Quint. A l'instar des humanistes et des prophètes, qui voyaient dans la figure de Charles Quint un nouveau Charlemagne ouvrant le Règne Millénaire, fondé sur la paix universelle, l'unification des langues, la concorde des religions, Lomazzo semble avoir conçu son imaginaire *Temple de la Peinture* (1590) comme un édifice de la concorde universelle, réalisable uniquement dans ce qu'il appelle "le doux âge éternellement présent".

98 Ebenda, S. 154.

