

## Vorwort

Kunstwerke können nur in ihrem geschichtlichen Zusammenhang verstanden werden. Umso erstaunlicher ist es, daß die Kunstgeschichte in ihrem nun schon über zwei Jahrhunderte währenden Bemühen als wissenschaftliche Disziplin keineswegs alle Quellen aufbereitet hat, die uns den Zugang zu den Werken ermöglichen. Man sollte meinen, daß die theoretischen Vorstellungen einer Epoche und die Berichte, wie über Kunst nachgedacht und gesprochen wurde, längst Allgemeingut des Faches geworden wären. Das ist aber durchaus nicht der Fall.

Hierfür gibt es eine Menge Gründe, die an dieser Stelle nicht im einzelnen erörtert werden können. Man darf vielleicht vereinfacht sagen, daß die Kunstgeschichte im Wandel der Zeiten mit sehr unterschiedlicher Intensität die Überlieferung genutzt hat. Insbesondere in Epochen, in denen die formale Betrachtung eines Kunstwerks im Blickpunkt standen, konnte die Frage zurücktreten, wie ein Gemälde, eine Skulptur oder ein Bauwerk auf den Zeitgenossen des Künstlers wirkte oder wirken sollte. Quellen ermöglichen es, das Denken und das Gespräch über Kunst in einer Epoche zu rekonstruieren. Sie geben Einblick in das geistige Umfeld eines Künstlers. Wie und ob er von ihm geprägt wurde, ist eine Frage, die in jedem einzelnen Fall neu zu beantworten ist. Der geschichtliche Abstand zwischen dem Kunstwerk und uns ist unüberbrückbar. Nur über die Erforschung aller zur Verfügung stehenden Quellen kann es gelingen, einer angemessenen Deutung von Kunstwerken näher zu kommen.

Kunsthistoriker gehen bei ihrer täglichen Arbeit mit dem Begriff »Historienmalerei« ohne große Skrupel um. Das in jüngster Zeit gewachsene Interesse an dieser Bildgattung macht allerdings immer stärker deutlich, daß im Lauf der Jahrhunderte keine eindeutige Vorstellung darüber bestand, was unter diesem Begriff zu fassen sei. Die vorliegende Sammlung von Quellentexten soll dazu beitragen, sich dieses Umstandes zu vergewissern. Die hier vorgestellten Schriftquellen, von der Frührenaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, vergegenwärtigen, daß sich die Vorstellung von der Funktion der Historienmalerei und der Begriff der Gattung erst allmählich entwickelten, um dann im 17. Jahrhundert in einer strengen Doktrin zusammengefaßt zu werden. Nach einer Epoche des Umbruchs und der Reform sollte die Gattung im 19. Jahrhundert ihre Bedeutung einbüßen. Die akademische Gattungsdiskussion, wie sie über die Jahrhunderte hinweg geführt worden ist, – und mit ihr unsere Textsammlung – bricht am Ende des 19. Jahrhunderts ab; die Auseinandersetzung um Anforderungen und Ziele des Kunstwerks werden nun auf eine andere Weise geführt.

Die Durchsicht der hier versammelten Texte und ihrer Kommentare vermittelt kein einheitliches Bild. In den verschiedenen Ländern setzten die Autoren unterschiedliche Akzente. Hierfür können mehrere Gründe angeführt werden. Zum einen muß bedacht

werden, daß nicht alle Autoren den selben Bildungsstand besaßen oder dasselbe Publikum zu erreichen suchten. Unter den Autoren befinden sich philosophisch geschulte Gelehrte wie freie Schriftsteller oder Künstler. Manche Werke weisen eine klare Gliederung und eine konsequente Gedankenfolge auf, andere sind umständliche Kompilationen. Der Anteil an selbständigem Gedankengut und originellen Einsichten, wie sie die Schriften von Alberti, Roger de Piles, Diderot oder Hegel auszeichnet, bestimmt keineswegs das generelle Niveau der Autoren, die sich über die Bildgattungen in der Malerei geäußert haben. Und dennoch sind diese Quellen für das Verständnis des Nachdenkens über die Kunst in einer Epoche höchst aufschlußreich.

Der Sammelband versteht sich als eine Anleitung, sich nicht nur mit den ausgewählten Textstellen, sondern jeweils mit den ganzen Schriften auseinanderzusetzen. Die Beschäftigung mit der Kunstdliteratur führt rasch zu der Einsicht, daß die Autoren oft voneinander abgeschrieben haben, nicht selten ohne – wie es moderner Wissenschaftsauffassung entspräche – Nachweise anzugeben. Bei der Auswahl konnte daher nicht verhindert werden, daß es in den zitierten Passagen hin und wieder um dieselbe Sache geht. Im allgemeinen wurde jedoch versucht, diejenigen Diskussionspunkte auszuwählen, die für den jeweiligen Autor charakteristisch sind. Daß dies in jedem Fall gelungen sein soll, wagen die Herausgeber kaum zu hoffen.

Bestimmte Forderungen wurden immer wieder an die Gattung herangetragen. Sie lassen sich mit unterschiedlicher Gewichtung in den hier ausgewählten Texten wiederfinden. In den Kreis dieser Aussagen gehören etwa: Der Historienmaler steht an der Spitze der Gattungshierarchie, weil er auch Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben zu beherrschen habe; ein Historienbild müsse den fruchtbaren Augenblick des Geschehens darstellen; ein Historienmaler muß – nicht nur literarisch – gebildet sein; ein Historienbild soll ein moralisches Exempel festhalten und erzieherisch wirken; es soll auch ohne Vorbildung dem Betrachter verständlich sein; der Historienmaler soll sich vom Historiker und Dichter unterscheiden (oder auch nicht). Diese und andere Gesichtspunkte sollten bei der vorliegenden Auswahl nicht jeweils wiederholt werden. Es muß an dieser Stelle aber deutlich gesagt werden, daß sich ein umfassender Eindruck der Beschäftigung des je einzelnen Autors mit der Gattung nur durch das ausführliche Studium des vollständigen Quellentextes ergeben kann. Meist ist in den Schriften über die Historienmalerei nicht nur an einer Stelle die Rede, sondern in den unterschiedlichsten Zusammenhängen. Dieser Umstand macht die Klärung des Begriffs bei den einzelnen Autoren zu einem aufwendigen und oft genug mühsamen Geschäft. Im Überblick ergibt sich der Eindruck, daß die französischen Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts die ungeordneten Bruchstücke der Meinungen in ein klärendes Lehrgebäude eingefügt haben, das im 19. Jahrhundert seinerseits in einer babylonischen Gedankenvielfalt wieder zerbrach. Insofern verliefen Theorie und Praxis der Historienmalerei durchaus parallel. Der Bogen der thematischen Reflexion über die Gattung der Historienmalerei spannt sich von den schon in den Schriften der Antike angelegten Gedanken zum Selbstverständnis des Künstlers und der Aufgabe der Künste in der

Renaissance über die vom Staat geregelte Akademiesdoktrin des Barock bis hin zur Individualisierung und Autonomie der Kunstssysteme in Aufklärung und 19. Jahrhundert.

Der vorliegende Band ist der erste in einer Reihe, die den klassisch-akademischen Bildgattungen – Historie, Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben – gewidmet ist. Er soll ein Angebot darstellen, die kunsttheoretische Auseinandersetzung mit der Historienmalerei von der Renaissance bis in das 19. Jahrhundert stärker zur Deutung von Kunstwerken heranzuziehen. Dabei hat sich in jedem Fall ein Resultat aus der vorliegenden Quellensammlung mit aller Deutlichkeit abgezeichnet. Ein direkter Rückschluß von der einzelnen Schriftquelle auf die zur gleichen Zeit entstandene Kunst ist kaum oder nur selten möglich. Die Geschichte der Kunst verlief nicht in unmittelbarer Abhängigkeit zur Geschichte der Kunsttheorie, aber es kam doch zu fruchtbaren Begegnungen, etwa in der Renaissance oder in der französischen Akademie unter Ludwig XIV. Oft jedoch sind zeitliche Verschiebungen oder gar gänzliche Loslösung von Kunst- und Theorieproduktion in einer Epoche zu erkennen.

Die Textsammlung entstand in zwei Lehrveranstaltungen am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Studentinnen und Studenten haben die Idee des Buches getragen und an seiner Entstehung mit Enthusiasmus als Autoren mitgewirkt. Dabei spielte der Gedanke eine entscheidende Rolle, die oft nur in seltenen Ausgaben vorliegenden und kaum zugänglichen Texte im Studium und zu weiterer Forschung in ihrer originalsprachlichen Fassung und mit begleitender Übersetzung zur Verfügung zu haben. Ergänzt ist die Textsammlung durch eine knappe Bibliographie ausgewählter Sekundärliteratur, die zur weiteren Arbeit an der Gattung Historienmalerei selbst anregen soll.

Viele Freunde, Kollegen und Mitarbeiter halfen mit Rat und Tat: Hannah Baader, Wolfgang Beyrodt, Werner Busch, Ursula Frohne, Barbara Gaechtgens, Ingeborg von Hirschhausen, Thomas Kirchner, Eberhard König, Helga von Kügelgen-Kropfinger, Simone Lücking, Norbert Miller, Ulrike Müller Hofstede, Doris Müller-Ziem, Ivan Nagel, Rudolf Preimesberger, Volker Ritter, Martin Schieder, Jutta Seeger und Gregor Stemmerich. Ihnen sei von Herzen Dank gesagt. Ohne die zuverlässige Hilfsbereitschaft von Tanja Baensch, Barbara Hentschel und Andrea Meyer wäre der Band kaum zustande gekommen. Dank gebührt auch der Gerda-Henkel-Stiftung, Düsseldorf, für die großzügige Förderung der redaktionellen Arbeit am vorliegenden Buch. Für die unermüdliche und begeisterte Anteilnahme an allen konzeptionellen und herausgeberischen Problemen und ihrer sachkundigen Lösung sind alle Autoren Uwe Fleckner herzlich verbunden.

Thomas W. Gaechtgens  
Berlin, im September 1995



**Thomas W. Gaetgens**

**Historienmalerei  
Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung  
und ihrer Theorie**

## Der Ursprung der Gattungen

In der Geschichte der Kunst seit der Renaissance ist zu beobachten, daß sich die Künstler gleichsam verschiedenen Fächern innerhalb des weiten Bereichs der Malerei zuwandten. Man war nicht einfach Maler, vielmehr konzentrierten sich die Künstler bereits seit dem 15. Jahrhundert auf bestimmte darzustellende Gegenstände und erwarben auf diese Weise ihre besondere Qualifikation. Im Lauf der Jahrhunderte kann von einer zunehmenden Spezialisierung gesprochen werden, wobei sich fünf Disziplinen herausbildeten: *Historie, Porträt, Genre, Landschaft* und *Stilleben*.

Diese Unterscheidung der Bildgattungen mag uns heute als eine leicht einsehbare, pragmatische Arbeitsteilung erscheinen. Mit ihr ist jedoch eine Vielzahl von kunsttheoretisch höchst komplizierten Fragen verbunden, deren Beantwortung zum Verständnis der Kunst nicht nur in den früheren Epochen notwendig ist. Zunächst muß man sich klarmachen, daß die Spezialisierung der Maler einem längeren Prozeß in der Entwicklung des kunsttheoretischen Denkens und der Sozialgeschichte der Künstler entsprach. Erst im 17. Jahrhundert scheint die Trennung der Arbeitsbereiche in der beruflichen Organisation der Künstler endgültig vollzogen, praktiziert aber wurde sie bereits früher.

Die Unterteilung der Gattungen ist jedoch für die Kunstgeschichte nicht nur ein pragmatischer Vorgang, sondern vor allem ein konzeptioneller. Denn parallel zur Arbeitsteilung entwickelte sich seit der Renaissance auch eine unterschiedliche Bewertung der künstlerischen Aufgaben. Es galt als schwieriger, einen lebenden Menschen zu malen als etwa einen Baum. Es wurde als eine größere Leistung angesehen, im Bild ein vergangenes Geschehen zu rekonstruieren, als einen Ausblick auf eine Landschaft zu schildern. Ein Gemälde, für das der Künstler Einbildungskraft und Bildung benötigte, wurde höher bewertet als ein Werk, das nur die Natur nachahmte. Die unterschiedliche Anerkennung drückte sich daher nicht nur in der entsprechend höheren Bezahlung, sondern auch in der höheren sozialen Stellung des Künstlers aus. So entstand seit der Renaissance eine Rangstufung der Bildgattungen von Stilleben und Landschaft über Genre und Porträt bis hinauf zur Historienmalerei.

## Historienmalerei und Gattungshierarchie

In der Geschichte der Bildgattungen nahm die Historienmalerei seit jeher eine besondere Stellung ein. Sie galt als die Krönung der künstlerischen Tätigkeit. Seit der italienischen Renaissance entwickelte sich eine Hierarchie der Themen, die von den Künstlern gestaltet wurden. Dem Geschichtsbild wurde innerhalb dieser Ordnung der höchste Rang zugestanden. Wird unter Historienmalerei allgemein die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen verstanden, so schließt eine solche Definition nicht nur vergangene und der unmittelbaren Gegenwart entstammende herausragende Ereignisse ein, wie Staatsbesuche,

Friedensschlüsse oder Schlachten. Auch die religiöse Geschichte, wie sie etwa in der Bibel oder der *Legenda aurea* überliefert wird, diente den Historienmalern als Vorwurf. Obwohl heute die biblische Geschichte im strengeren Sinne nur bedingt als historisch betrachtet wird, wurde sie in früheren Epochen vor allem durch die kirchlichen Auftraggeber den geschichtlichen Tatsachen gleichgestellt. Zum Bereich der Historienmalerei gehört aber auch die Mythologie, und damit die von den antiken Schriftstellern und Dichtern dargestellten Ereignisse der Götterwelt sowie das allegorische Bild.

Für Kunstbetrachter heute ist die hierarchische Stufung der klassischen Bildgattungen nur schwer nachvollziehbar. Wir sind es gewohnt, die Bedeutung eines Kunstwerks nach der künstlerischen Besonderheit und nach seiner schöpferischen Originalität zu beurteilen. Der dargestellte Gegenstand kann uns fesseln, er erscheint uns jedoch nicht mehr als das vordringlichste Kriterium zur Beurteilung eines Kunstwerks. Diese Art der Kunstrezeption bildete sich jedoch erst ungefähr seit Beginn des 19. Jahrhunderts aus. Wenn wir heute ein Blumenstilleben von Vincent van Gogh weit höher schätzen als die Darstellung eines bedeutenden historischen Ereignisses, so ist uns eine ästhetische Wahrnehmung zur Gewohnheit geworden, die sich etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts abzuzeichnen begann und sich spätestens mit den künstlerischen Äußerungen des Impressionismus durchsetzte. Mit der Entwicklung der gegenstandslosen Kunst um 1910 war endgültig deutlich geworden, daß die seit der Renaissance bestehenden Kriterien der Wahrnehmung von Kunst kein verbindlicher Maßstab mehr sein konnten.

Die Aussagen von zwei Malern mögen diesen Umstand bestätigen. Maurice Denis, der Hauptvertreter der Nabis genannten Künstlergruppe, äußerte im Jahre 1890, daß ein Bild, bevor es ein Schlachtroß darstelle, eine Fläche mit Farben in einer Ordnung sei.<sup>1</sup> Auf ähnliche Weise drückte sich Paul Cézanne aus, wenn er in einem Gespräch mit seinem Freund Gasquet ausführte: »Für den Maler sind nur die Farben wahr. Ein Bild stellt zunächst nichts dar, soll zunächst nichts darstellen als Farben. Geschichte, Psychologie, das steckt trotzdem drin, denn die Maler sind keine Dummköpfe.«<sup>2</sup>

Eine solche Aussage wäre in einem früheren Jahrhundert nicht verstanden worden. Denn der dargestellte Gegenstand in einem Gemälde galt als das wesentliche Kriterium, das die entscheidende Botschaft des Kunstwerks vermittelte. Man muß sich immer wieder deutlich machen, daß die Werke anders gesehen wurden, als es heute der Fall ist. Will man jedoch ihre beabsichtigte Funktion und ihre vorgesehene Wirkung würdigen, dann ist es notwendig, die Rezeption der Kunst in der jeweiligen Epoche zu rekonstruieren.

Da Kunstwerke zunächst von ihrem Gegenstand her beurteilt wurden, lag es nahe, sie nach ihrer Bedeutung zu ordnen. Diese Ordnung entsprach dem Wertesystem, das eine Gesellschaft bestimmte. Ein Apfel oder ein Baum konnten als Gegenstände nicht denselben Rang beanspruchen, wie die Darstellung einer Märtyrerszene oder das ideale Abbild der Jungfrau Maria. Die Geschichte der Historienmalerei wurde durch diesen Umstand entscheidend geprägt. Es war jedoch keineswegs so, daß diese Auffassung seit einem bestimmtem Zeitpunkt unvorbereitet gültig gewesen wäre. Vielmehr entfaltete sie sich

seit der Frührenaissance in gewichtigen Schritten, um nach immer stärker sich zur Geltung bringenden kritischen Stimmen im Laufe des 19. Jahrhunderts ihre Bedeutung zu verlieren. Die in diesem Bande versammelten Schriftquellen belegen diesen Prozeß und geben uns gleichzeitig einen Einblick in die Entstehungszusammenhänge des kunsttheoretischen Denkens und der künstlerischen Produktion im Bereich der Historienmalerei.

## Die Rhetorik der Historie in der italienischen Kunst

Der Beginn des kunsttheoretischen Nachdenkens über die Historienmalerei läßt sich in der frühen Neuzeit recht genau datieren. In Leon Battista Albertis Traktat über die Malerei von 1436 finden sich die ersten folgenreichen Äußerungen über die Bedeutung der *historia*. Dieser Begriff ist noch keineswegs in unserem Sinne als *das Historienbild* gefestigt, sondern meint nicht viel mehr als den erzählerischen Zusammenhang in einer bildlichen Darstellung.<sup>3</sup> Alberti betonte jedoch bereits, daß der Maler von Historien ein Wissen benötige, das ihn aus dem Handwerkerstand heraushebt. Die gemalte *historia*, für die sowohl geschichtliche wie literarische Bildung gefordert wurde, stellte für den Humanisten, Architekten und Kunsttheoretiker Alberti die bedeutendste künstlerische Leistung dar. Der Autor deutete damit also bereits eine Rangordnung der Bildthemen an, wie sie sich im Laufe der nächsten Generationen ausprägen sollte.

Alberti begründete die herausragende Bedeutung der Historie in der Kunst mit Hilfe der antiken Rhetorik und der Lehre von den Affekten.<sup>4</sup> Die dargestellten Szenen seien, wenn es der Künstler so einrichte, in der Lage, beim Betrachter eine der Handlung entsprechende Wirkung auszulösen. Die Malerei von Historien erschien somit nicht nur als Abbild von Wirklichkeit, sondern vielmehr als eine auf den Betrachter hin ausgerichtete Gestaltung. Alberti erörterte allerdings noch nicht, auf welche Weise die Historienmalerei vom Rezipienten aufgenommen werden soll. Mit Nachdruck wurden von ihm jedoch bereits Begriffe eingeführt, die ein Historienbild ausmachen. Es komme darin sowohl auf die *invenzione* und die *compositiōne*, wie auf die *circonscriptiōne*, die *copia*, die *varietà* und das *ricevere di lumi* an. Obwohl Alberti noch kein zusammenhängendes System aller Bildgattungen entwarf, wurden von ihm bereits die Grundlagen einer neuzeitlichen Wirkungsästhetik formuliert. Der Gegenstand eines Kunstwerks erforderte nach dieser Vorstellung eine adäquate Ausdrucksweise, die den Betrachter entsprechend beeindrucken soll.

Bei Alberti ist noch nicht explizit von einer ethischen Zielsetzung der Historienmalerei die Rede. Insofern formulierte er in seinem Malertraktat nur die Voraussetzungen für eine Rangordnung der Gattungen. Die auf ihn folgenden Generationen von Künstlern und Kunsttheoretikern sollte dieses Grundproblem der Kunstgeschichte nachhaltig beschäftigen.



## Der Paragone der mimetischen Künste

Leonardo da Vincis kunsttheoretische Äußerungen nehmen in der Gattungsgeschichte der *historia* eine Sonderstellung ein, da sein Denken die Malerei als Ganzes in der Hierarchie der *artes liberales* betraf. Um die Wissenschaftlichkeit der Malerei zu erweisen, gründete er sie auf mathematische Prinzipien und grenzte sie im sogenannten *paragone* gegen die anderen mimetischen Künste ab. Nicht auf die Binnendifferenzierung in Gattungen, sondern auf den einheitlichen Charakter der Malerei konzentrierte sich seine Argumentation. Leonardos Bestimmung der Malerei als Ganzes stützte sich dabei auf die bereits von Alberti hervorgehobenen wesentlichen Gesichtspunkte: Darstellung von Körperlichkeit auf der Fläche (*rilievo*) und überzeugende psychologische Gestaltung der Figur, die durch Gestik, Mimik und Haltung die Empfindungen ablesbar werden läßt (*concetto della mente*). Doch in einem Grundgedanken setzte sich Leonardo deutlich von Alberti ab: Nicht die humanistische Bildung, sondern mathematische Kenntnisse, Naturstudium und das Beobachten der Wirklichkeit bestimmen allein die Ausbildung des Malers, deren Ziel ein in Theorie und Praxis erfahrener Künstler ist.<sup>5</sup>

Der gute Maler kopiert nicht geschickt die Natur, er erschafft bewußt nach dem Vorbild der Wirklichkeit, in Kenntnis aller visuellen Gesetze, ein rhythmisch-harmonisch komponiertes Gemälde, dessen Qualität sich im Anschauen offenbart. Der Betrachter soll selbst emotional ins Bildgeschehen hineingezogen werden. Nicht nur in der dramatischen Beschreibung eines Sturmes zu Wasser und zu Lande veranschaulichte Leonardo, daß auch Naturgewalten als Handelnde darstellbar waren. Auch in den Zeichnungen zum selben Thema ist deren unbändiges Wirken Gegenstand des Studiums, das Grauen, das den Betrachter befällt, der Beleg für ihr Gelingen (Windsor Castle, The Royal Collection).

Leonardos theoretischer Beitrag zur Gattung der Historienmalerei wird durch den seiner Gemälde bei weitem übertroffen, nicht zuletzt wegen der lückenhaften Überlieferung seiner kunsttheoretischen Gedanken bis zur Erstveröffentlichung des vollständigen *Trattato della pittura* im Jahre 1817. Den größten Anteil hatte Leonardos unvollendetes und heute zerstörtes Gemälde der Anghiari-Schlacht, das er im großen Ratssaal des Palazzo Vecchio für die Florentiner Signoria schuf. Darin wußte Leonardo auf eindringliche Weise den engen Zusammenhang von innerer und äußerer Bewegung, von Leidenschaft und Gestik anschaulich zu machen. Er vermochte es, in seiner Komposition ausgewählter Figuren ferner den heldenhaften Einsatz für die patriotische Sache auf dramatische Weise zum Ausdruck zu bringen.

Die Erinnerung an bedeutende Ereignisse und der Vorbildcharakter für die nachfolgenden Generationen waren mithin bereits in der italienischen Renaissance fest etablierte Aufgaben der Bildgattung der Historie. Bereits die Zeitgenossen haben Leonardos Werk in diesem Sinne bewundert. Giorgio Vasari brachte die Übereinstimmung von Inhalt und Form in seiner Beschreibung des Gemäldes mit den folgenden Sätzen auf den Punkt: »Er zeichnete darin einen Trupp Reiter, die um eine Fahne kämpfen, und dies Werk wurde als

meisterhaft anerkannt, wegen der bewundernswerten Überlegung, mit welcher Leonardo diese stürmische Szene ordnete. Wut, Zorn und Rachsucht erkennt man in den Menschen nicht minder wie in den Pferden [...].«<sup>6</sup>

Angesichts Leonardos sollte Vasari später betonen, daß ein Künstler, wenn er über die reine Naturnachahmung hinausgelangen möchte, von einem *disegno interno* oder einem *concetto* auszugehen habe. Diese in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts zentralen Begriffe beschreiben Fähigkeiten des Künstlers, die ihn als einen Gelehrten kennzeichnen.<sup>7</sup> Wenn Leonardo selbst auch noch keine genaue Definition der Historienmalerei bot, so läßt sich doch aus seinen Überlegungen eine Themenbewertung erschließen, auf der die spätere Gattungshierarchie beruhen sollte.

## Der Maler als Gelehrter

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurde in der Kunsttheorie Italiens immer deutlicher ausgesprochen, daß der Maler Bildung erwerben müsse, wenn er Historien zu gestalten beabsichtige.<sup>8</sup> Diese Forderung stand im Zusammenhang mit dem Paragone zwischen Malerei und Dichtung. Im Streit um den Rang der Künste, wie er auch in Ludovico Dolces 1557 erschienenem *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* im Zentrum stand, konnten die Dichter die Erfindungskraft der Poesie als Argument anführen, um ihre größere Bedeutung zu belegen. Diesem Anspruch wurde nun mit dem Hinweis begegnet, daß auch der Maler entweder selbst gebildet sein oder sich beraten lassen müsse, um *historie* oder *favole* zu malen. Diese Gelehrsamkeit sei vor allem deswegen erforderlich, weil die *convenevolezza* gewahrt, jede Unangemessenheit vermieden werden müsse.<sup>9</sup> Die Kostüme, so die Forderung des zu jener Zeit bereits ausgeprägten historischen Bewußtseins, sollten dem dargestellten Gegenstand entsprechen. Dolce folgte Alberti und Leonardo und betonte, daß die Historien die Seelen der Betrachter bewegen sollen. Diese Wirkung sei aber nur möglich, wenn es dem Künstler gelingt, durch die Gesten und Stellungen der Figuren eine der Handlung entsprechende Ausdruckskraft zu verleihen.

Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts blieben die kunsttheoretischen Aussagen zur Historienmalerei unsystematisch. Während die Maler in großem Umfang sowohl profane wie religiöse Historien schufen, beschäftigten sich die Kunsttheoretiker nur mit einzelnen Aspekten der Gattung. Im Zentrum der Diskussion stand die Feststellung, daß Historien nur von gebildeten Künstlern geschaffen werden können. Dieser sozialgeschichtliche Aspekt stand seit der Mitte des 16. Jahrhunderts weniger zur Diskussion, vermutlich da er mittlerweile als allgemein anerkannt gelten konnte. Übereinstimmung herrschte auch darüber, daß Historienbilder eine erzieherische Wirkung ausüben sollten. Aus diesem Grunde mußte der Maler sein Werk nach bestimmten Prinzipien und einem *concetto* planen. Die Inhalte selbst blieben noch ziemlich unbestimmt, und sowohl die religiösen und profanen als auch die mythologischen Szenen, ja, auch die Allegorien gehörten nach den Angaben der Auto-

ren zum Arbeitsbereich der Historienmaler. Deutlich abgesetzt wurde der Historienmaler vom Porträtisten, da sich dieser allein auf die Nachahmung der Natur beschränkte. Eine Hierarchie in der Bewertung der einzelnen Gattungen war der italienischen Renaissance somit nicht unbekannt.

## Die katholische Reform des Historienbildes

Eine genaue Definition der Historienmalerei scheint auch nach der Mitte des 16. Jahrhunderts noch nicht bestanden zu haben, zumindest lassen sich unterschiedliche Auffassungen über ihre Aufgaben beobachten. Während bis zur Hochrenaissance die verschiedenen Wirkungsweisen des Entwurfs und der Ausführung in der künstlerischen Gestaltung entdeckt und auch diskutiert wurden, setzte um die Mitte des Jahrhunderts eine kritische Phase der Auseinandersetzung um die praktizierte Historienmalerei ein. Den entscheidenden Anlaß zu Reformen boten die protestantischen Bilderstürme, die ganz allgemein die Frage nach der Funktion und Wirkung sowohl der religiösen wie der profanen Historie aufwarfen. Die Autoren wandten sich gegen diejenigen Phänomene in der zeitgenössischen Malerei, die ihnen als Mißstände erschienen. Immer deutlicher wurde gefordert, daß Regeln aufgestellt werden sollten, um die Freiheit der künstlerischen Produktion einzuschränken. Die Forderung nach einer Systematisierung des Kunstbetriebs und der Kunsttheorie entsprang somit aus der Unzufriedenheit gegenüber der Gegenwartskunst.

Bereits in seinem ersten Traktat, dem *Trattato de la emulazione che il demonio ha fatto a Dio, ne l'adorazione, ne sacrifici, et ne le altre cose appartenenti alla divinità* (Venedig 1563) befaßte sich der Kirchenmann Andrea Gilio mit der Rolle von Kult- und Andachtsbildern. Nachdem Erasmus von Rotterdam die Verehrung von Heiligenbildern als heidnisch angeklagt hatte, suchte Gilio die Kirche vor falsch verstandener Glaubensinbrunst zu verteidigen. Gilio widmete seinen, im Jahre 1564 erschienenen zweiten Traktat offenbar aus diesem Grunde dem Versuch, eine Klärung herbeizuführen, wie bereits der Titel aussagt: *Degli errori de' pittori circa l'istorie*. Gilio richtete sich gegen die Mißstände in der Malerei und hoffte darauf, daß Regeln aufgestellt würden. Der Autor wandte sich gegen bestimmte Freiheiten in der Malerei, wie sie den Manierismus kennzeichneten. Als Kleriker klagte er die Forderung an die Maler ein, »traslatore, che porti l'istoria da una lingua in un'altra« zu sein. Gilio betonte, daß nur eine klar lesbare, dem Thema angemessene und wahrhaftige Darstellung die entsprechende Wirkung beim Betrachter auslösen könne. Hierbei ging es ihm besonders um religiöse Themen, die zu malen Verantwortung bedeutete, da sie als *cose vere* zur Andacht bewegen, zur Nachahmung ermahnen und zur Reue einladen sollen. Der Autor wandte sich gegen jegliche idealisierende Darstellung und empfahl die expressiven Motive herauszustellen, da sie gerade aufgrund der Tatsache, daß sie grausam sind, den Gläubigen zu bewegen vermögen.<sup>10</sup>

Gilios Unterscheidung des *pittore poetico*, des *pittore istorico* und des *pittore misto*