

Mit dem Hans-Janssen-Preis 2020 wurde ANNA MAGNAGO LAMPUGNANI, Bochum, für ihre Arbeit „Der begeisterte Künstler. Vorstellungen künstlerischer Eingebung in der Frühen Neuzeit“ ausgezeichnet.

Anna Magnago Lampugnani

Der *Furor* des Künstlers. Vorstellungen künstlerischer Eingebung in der Frühen Neuzeit



Anna Magnago Lampugnani,
Trägerin des Hans-Janssen-
Preises 2020

Ihnen allen dürfte der *Furor* bekannt vorkommen; möglicherweise haben Sie ihn manchmal herbeigesehnt oder gar erfahren, obgleich er sich gerne rar macht und erschreckend schnell wieder verschwindet. So produktiv sich die Begeisterung auch auswirken kann, birgt sie dennoch Risiken. So schreibt etwa Platon, dass der Enthusiasmus den Dichter zu einem willenlosen Griffel einer höheren Macht werden lasse, und dass dieser, wenn der erregte Ausnahmezustand verfliegt, die eigenen Gedichte nicht mehr verstehe.¹ Der Neuplatoniker Marsilio Ficino beschreibt den *furor* als „glühende Erregung und Bewegung des Geistes [fervente concitacione e movimento d'animo]“ und schildert, wie der Dichter, durch ihn erhitzt, wunderbare Gedichte schreiben könne.² Mit einer Akademie scheint der Enthusiasmus, oder – auf Deutsch – die Begeisterung, nicht vereinbar zu sein. Demnach

wünschte Georg II., Kurfürst von Hannover, als er diese Akademie der Wissenschaften gründete, seinen auserlesenen Gelehrten wohl kaum einen solchen *Furor*. Schließlich schreibt der Kurfürst bei seiner Genehmigung des Unterfangens, dass der „Fleiß [den] grossen Wissenschaftten“ Erfolg verspreche. Es geht um Fleiß und Disziplin; nicht etwa um begeisterte Eingebungsszenarien. Dass dies für die Gelehrten gelten mag, scheint naheliegend. Doch was ist mit den Bildenden Künst-

¹ Vor allem in vier Schriften Platons ist diese Vorstellung zu greifen: In der *Apologie* (22 b-c), dem *Menon* (99 c-d) und insbesondere im *Ion* (534 c) und dem *Phaidros* (244 a –245c; 265b). In späteren Dialogen, etwa *Politeia* (376e, 397e, 398c; 595a–608), folgt die Verurteilung und Verbannung der Dichter aus dem Staat – allerdings nicht wegen ihres Enthusiasmus; entscheidendes Kriterium für die Kritik des Philosophen ist der geringe Wahrheitsgehalt, den er der Dichtung attestiert.

² „[...] fervente concitacione e movimento d'animo che allhora sentiamo che Iddio in noi si mette e così potiam dire, che ci riscaldiamo per mezo suo, e che quello impeto habbia in sé li semi de la sacra mente divina“, Marsilio Ficino, *Lettere*, hg. v. Sebastiano Gentile, 2 Bde., Florenz 1990–2010, S. 103f.

lern? Sollten sie, als kreative und enthusiastische Schöpfer, nicht fast *per definitionem* von Musen gekürt und geküsst werden?



Abb. 1. Agostino Veneziano, *Die Akademie des Baccio Bandinelli*, 1531, Kupferstich, 274 × 300 mm. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 49.97.144 (Foto Metropolitan Museum of Art)

Offensichtlich nicht in der Akademie³ des Baccio Bandinelli im vatikanischen Belvedere, in der auch nachts gearbeitet wird. Der Stich von Agostino Veneziano aus dem Jahr 1531 (Abb. 1) zeigt fleißig im Kerzenlicht zeichnende Studenten, die zusammen mit ihrem Meister, dem florentinischen Bildhauer Bandinelli – erkennbar an dem eleganten Pelzkragen – an einem Tisch versammelt sind. Ihr Lehrer hält die Statuette einer Venus als Zeichenvorlage für die Schüler auf der rechten Seite des Tisches ans Licht. Die auf der anderen Seite sitzenden Lehrlinge zeichnen die Statuette eines nackten Mannes ab, die ebenfalls vom Kerzenlicht beleuchtet wird. Weite-

³ Das frühneuzeitliche Verständnis von Akademie entspricht nicht der modernen Auffassung, sondern es handelte sich um lose Gruppierungen von angehenden Künstlern. Veneziano selbst nennt im Stich auf einer Inschrift die Gruppe um Bandinelli eine „academia“.

re drei Statuetten sind – neben dem Fragment eines antiken Fußes sowie Vasen und Amphoren in unterschiedlichen Formen – auf einem Regal angeordnet und werfen lange Schatten an die Wand. Kunst basiert, dies zeigt die Darstellung, – zumindest idealerweise – in der Frühen Neuzeit auf lehr- und lernbaren Grundlagen. Anatomie, Antikenstudium, Zeichenlehre und Theorie können einstudiert werden, und so kann jeder potentiell, mit *ars* und *studium* zum Künstler werden. Dass diese Vorstellung vom sogenannten *pictor doctus*, dem gelehrten und fleißigen, weder Arbeit noch Mühe scheuenden Künstler in der Renaissance zentral war, hat bereits der Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti 1435 in seinem Malereitraktat *De Pictura* betont.⁴

Handelte es sich beim gebildeten Zirkel Bandinellis noch um eine private Gruppierung angehender Meister im Kreise ihres Lehrers, bekräftigt die Gründung der ersten *Accademia e compagnia dell'arte del disegno* im Jahr 1563 die These, dass die Ausbildung als ein wesentlicher Bestandteil des Künstlerbildes der Renaissance – zunehmend befreit vom lästigen Vorwurf, ein Handwerk zu sein – gesehen wurde. Zur gleichen Zeit wurden jedoch in kunsttheoretischen Traktaten auch andere Erklärungen für den künstlerischen Schaffensvorgang diskutiert. Dort tritt etwa das *ingenium* – die angeborene Begabung – nicht mehr vornehmlich im Begriffspaar mit der *ars* und dem *studium*, der Arbeit und Übung auf, sondern auch als jenes potenzierte, ‚hohe‘, angeborene oder göttliche *ingenium*, das bei außerordentlichen Künstlern gerade nicht erlernbar und auf keine Regeln angewiesen ist.⁵ Doch wie ist ein solch außergewöhnliches *ingenium* anzuregen? Ist es Gott, der die Begabung in Schwung bringt und den Künstler zu Bilderfindungen anregt? Oder spielt möglicherweise die Inspiration, die Eingebung oder Einhauchung von außen, eine Rolle?

Auch aufgrund der Tatsache, dass im heutigen Sprachgebrauch die „Inspiration“ durchgängig, völlig losgelöst von ihrer historischen Semantik, mit künstlerischer Produktion in Verbindung gebracht wird, bildete die Frage nach Inspiration in der Renaissance den Ausgangspunkt der Untersuchung. Dabei konnte überraschenderweise festgestellt werden, dass Inspiration im Zusammenhang mit künstlerischer Produktion in der Renaissance nur eine marginale Rolle spielt. In den kunsttheoretischen Traktaten wird der Begriff nicht verwendet, als Personifikation taucht Inspiration in ikonographischen Wörterbüchern nicht auf, und tatsächlich bezeichnet der Terminus ursprünglich ein genuin religiöses Konzept. So ist es Hieronymus, der im 4. Jh. in der *Vulgata* den Begriff *inspiratio* verwendet, um den von Gott ausgehenden Impuls zu beschreiben, der die Heilige Schrift als göttlich eingehauchtes Diktat rechtfertigen sollte.⁶ Das mit *inspirare* verbundene lateinische Wortfeld diente der Erklärung und Legitimierung des göttlichen – geschriebenen – Wortes. Dabei war es die Schrift, die als inspiriert gelten musste; die Rolle der Autoren – Propheten

⁴ Vgl. Leon Battista Alberti, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hg. u. übers. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000., S. 50–72.

⁵ Vgl. v.a. Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus* (Tübingen 1926), Hildesheim 1972, S. 266.

⁶ 2 Tim 3, 16; 2 Petr 1, 20–21.

oder Evangelisten – wurde marginalisiert. Dieses genuin religiöse Konzept der *inspiratio* als Diktat ist etwa in Evangelistendarstellungen zu erkennen, in denen die apokalyptischen Symbole die Rolle der Inspirationsfiguren übernehmen und das göttliche Wort diktieren.



Abb. 2. Caspar Freisinger, *Selbstbildnis* (?), 1581, Federzeichnung, 203 × 144 mm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 79 (aus Bodnár 2008, S. 92)

Es liegt auf der Hand, dass ein solches Konzept, das dem Inspirierten keinerlei Eigenständigkeit zugesteht, und damit auch seine künstlerischen Fähigkeiten untergräbt, kaum auf die bildkünstlerische Produktion in der Renaissance zu übertragen war. Das zeigt eine Zeichnung aus dem späten 16. Jh. (Abb. 2), in der ein geflügeltes Wesen den Maler Caspar Freisinger ereilt, während dieser – den Kopf melancholisch auf den linken Arm gestützt –, an seinem Arbeitstisch sitzt und versucht, die Zeichnung vor ihm zu vollenden. Der Effekt dieser Unterstützung ist allerdings (noch) nicht sichtbar und der Maler zeigt sich unbeeindruckt von der externen himmlischen Hilfe. Dass Kunst wohl tatsächlich auf anderen Voraussetzungen gründet, postuliert Freisinger in der rechts im Bild prominent inszenierten und gerahmten Schrift:

„Weißheit, und Cunst / kompt nit umb Sunst / Wer sie gern hat, findts / nit im beth /
Es gehöret darzu, Fleiß mihe / Arbeit, und Ruhe / und die genad von Gott / darnach so
hats kein noth.“

Die göttliche Gnade stellt die grundsätzliche Befähigung des Künstlers dar und ist kein momentaner, stimulierender Hauch; so wird auch ersichtlich, warum der Strahl keine sichtbaren Reaktionen des Empfängers hervorruft, der nachdenklich am Arbeitstisch sitzt. Trotz himmlischen Eingreifens bleiben Fleiß, Arbeit – aber auch Ruhe – Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen. Bücher, Zirkel sowie die links verlaufende Inschrift verstärken diese Vorstellung des gelehrten Künstlers: „Wer sic befließt etwas zu lernen/ Kan sich alzeit darmit ernern.“

Doch wenn Inspiration keine Rolle spielt: Warum tragen z.B. die Personifikationen der Bildkünste von Giorgio Vasari in seinem Wohnhaus in Florenz Flügel? Wie ist der rabiater hämmernde Michelangelo in Sigismondo Fantis Buch *Triumpho di Fortuna* zu erklären oder der ins Licht blickende Tizian in seinem Berliner Selbstportrait? Externe Einwirkungen in den künstlerischen Prozess werden offenbar doch – auch jenseits akademischer Lehrregeln – in der Renaissance beansprucht. Tatsächlich wird nicht Inspiration, sondern *Furor*, Enthusiasmus, reklamiert. Dieses vielschichtige und komplexe Phänomen hat komplexe ideengeschichtliche Transformationen durchlaufen: Bei Platon schaltet der Enthusiasmus den Verstand des Dichters aus, aber dennoch haben Cicero über Petrarca und Boccaccio bis hin zu den Neuplatonikern den *Furor* in unterschiedlichen Ausprägungen für sich beansprucht. Jedoch bleibt der *Furor* lange Zeit ein geläufiger Topos in der Dichtungstheorie und erst mit erstaunlicher zeitlicher Verzögerung wird er schließlich in der Frühen Neuzeit auch auf Bildende Künstler übertragen. Dabei sind es im Bereich der kunsttheoretischen Reflexion Francisco de Hollanda, Giorgio Vasari und Giovanni Paolo Lomazzo, die erstmals den *Furor* für die Künstler reklamieren. Im Unterschied zur Inspiration beschreibt dabei der *Furor* die körperlichen Auswirkungen auf das begeisterte Individuum, regt den Schaffensprozess an, ohne jedoch die künstlerischen Fertigkeiten zu verdrängen. Doch welche außerordentlichen Künstler können diesen fruchtbaren Ausnahmezustand erreichen, und vor allem: auf welche Weise? Schreibt

de Hollanda noch von einem göttlichen *Furor*,⁷ kommentiert Vasari in einer Stelle seiner *Viten*, dass auch Weinkonsum den Künstler in einen begeisterten, besonders produktiven Zustand versetzen könne.⁸



Abb. 3. Felice Antonio Casoni, *Medaille mit Allegorie der Malerei* (Revers), Bronze, ø 65,5 mm. Washington, National Gallery of Art, Inv.1957.14.1071.b (Foto National Gallery of Art Washington)

Oder aber der *Furor* benötigt keine klar identifizierbare Quelle, z.B. in einer Medaille, die Felice Antonio Casoni 1611 zu Ehren der Malerin Lavinia Fontana anfertigte (Abb. 3). Sie zeigt eine Personifikation der Malerei, die vor einer Staffelei sitzt. Als auffälligstes Charakteristikum fallen die Haare der Figur ins Auge: In dicken, lockigen langen Strähnen stehen sie wild vom Kopf ab, die vordersten sogar senkrecht in die Höhe. Quellen wie Cesare Ripas *Iconologia* verraten, wie diese Haare – die sicher nicht dem Schönheitsideal der Zeit entsprachen – zum Spiegel innerer wachsenden

⁷ Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei*, hg. v. Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899, S. 98–99.

⁸ „[...] perché era portato loro continuamente da bere, e di buon greco, fra lo stare sempre ubriachi e riscaldati dal furor del vino e la pratica del fare, feciono cose stupende.“, Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Text-Bde., hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 5, 1984, S. 460.

und wuchernden Gedanken werden. So stattet er die *curiosità* mit „aufrecht stehenden Haaren [capelli diritti]“,⁹ den *furore* mit „zerzausten Haaren [capelli rabbuffati]“,¹⁰ die *Furie* mit „Schlangenhaaren [cappelli serpentine]“¹¹ aus. Ferner haben die Haare des *Intellekts* „Ringe [anellature]“,¹² „wirr und ungeordnet [intricati e sparsi]“ sind die der *Logica*,¹³ und „nach oben gerichtet [rivolti in su]“ die des *pensiero*.¹⁴ Auch die erst in den späteren Editionen hinzugefügten *immaginazione* und *gar inspiratione* werden durch „struppige Haare [cappelli irsuti]“ gekennzeichnet.¹⁵ Dass sich die Allegorie in einem besonderen Schaffensimpetus befindet, bestärkt die auf dem Medaillenrand verlaufende Inschrift: „per te stato gioioso mi mantene.“ Das „per te“ ist mehrdeutig. So wäre der Satz zu übersetzen mit „für dich/durch dich befinde ich mich in glücklichem/freudigem Zustand“ oder „durch dich bleibt mein glücklicher/freudiger Zustand erhalten“. In jedem Fall ist – und das ist in diesem Zusammenhang entscheidend – von einem „Zustand des Glücks“ die Rede. Die Malerei befindet sich in einem produktiven, begeisterten Ausnahmezustand, der durch ihre „cappelli senza legge“ zum Ausdruck kommt.

Und doch ist ein Detail nicht außer Acht zu lassen: Im unteren Rahmen sind ein Zirkel und ein Lineal zu sehen, Werkzeuge, die an geometrische Grundlagen der Kunst erinnern. Die Begeisterung schließt das Ideal des *pictor doctus* nicht aus; im Gegenteil ist der *Furor* mit Fleiß und Disziplin zu bändigen. Vor diesem Hintergrund ist bedeutsam, dass vermutet wurde, dass Casoni die Medaille angefertigt haben könnte, um die Aufnahme Lavinias in die Accademia di San Luca zu feiern, eine Akademie, in der laut Statuten vom 23. August 1607 auch Frauen Mitglieder werden konnten. Selbst in einer Akademie war (und ist?) der *Furor* demnach gut aufgehoben.

⁹ Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali* [...], Rom 1593, S. 57.

¹⁰ Ebd., S. 88.

¹¹ Ebd., S. 99.

¹² Ebd., S. 141.

¹³ Ebd., S. 155.

¹⁴ Ebd., S. 201.

¹⁵ Cesare Ripa, *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*, mit Erweiterungen v. Zaratino Castellini Romano, Padua 1625, S. 308 u. S. 386.