

J Ö R G G A R M S

„DELLE LODI DELLE BELLE ARTI“

ZWEI WEITERE AKADEMISCHE FESTREDEN DES FRANCESCO MARIA ZANOTTI
IM HEILIGEN JAHR 1750?

„Delle Lodi delle Belle Arti. Orazione, e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della Festa del Concorso celebrata dall' Insigne Accademia del Disegno di S. Luca ...“ lautete zwischen 1739 und 1758 der Titel der nach dem Festakt von der römischen Kunstakademie herausgegebenen Hefte. Nach elfjähriger Unterbrechung sollte im Heiligen Jahr der „Concorso Clementino“ glanzvoll wieder belebt werden; zu diesem Zwecke erwählte die Akademie auf Wunsch des Papstes für die „Orazione“ seinen Landsmann, den gerade auf ein gutes halbes Jahr in der Urbs weilenden Francesco M. Zanotti, Sekretär und später Präsident des „Istituto delle Scienze“, seit dem Tod des Eustachio Manfredi (1739) führender Intellektueller Bolognas – Philosoph, Naturwissenschaftler, Rhetoriker und Poet.

Zanotti begnügte sich nicht mit seiner Festrede – „sommamente applaudita“ –, sondern ließ sie noch im gleichen Jahr bei Lelio della Volpe in Bologna gemeinsam mit einer fingierten anonymen Gegenrede und einer ebensolchen dritten zur Verteidigung der ersten Rede erscheinen.

Diese Fakten sind wohl bekannt¹, sollen aber hier mit einigen Ergänzungen nochmals vorgetragen werden: Umstände und zeitgenössische Beurteilung der Ereignisse sollen endlich dazu beitragen, die Zuschrei-

¹ Orazione del Signor Francesco Maria Zanotti in lode della Pittura, della Scultura, e dell'Architettura recitata in Campidoglio il 25 maggio 1750 con due altre orazioni d'incerti autori Bologna 1750; Opere di Francesco Maria Cavazzoni ZANOTTI. Bologna 1779ff. (besonders Bd. 5); S. CARAMELLA, F. M. Zanotti e la crisi teorica dell'Arcadia = cap. 7 seines Beitrags: L'Estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica II: Dall'Illuminismo al Romanticismo*. Milano 1983, 899–903; M. CONTE, La tradizione classicista e i bagliori illuministici nella Bologna settecentesca di Francesco Maria Zanotti. *Accademia Clementina. Atti e memorie* 30–31 (1992), 186–206.

bung zweier weiterer, nur handschriftlich überlieferter und bisher unbe­merkt gebliebener Reden an denselben Autor zu stützen.

Drei zeitgenössische gedruckte Zeugnisse setzen sich mit der Entstehungsgeschichte auseinander: zunächst das mit Francesco Tibaldi (wohl einem Pseudonym des Autors)² signierte Vorwort zu der mit Imprimatur vom 23. September 1750 versehenen Bologneser Ausgabe der drei Reden, deren erste effektiv am 25. Mai in Rom vorgetragen worden war und deren zweite mit 26. Mai, die dritte mit 23. Juli datiert ist. Sie alle wurden, der Einleitung zufolge, nicht geschrieben „per oscurare la gloria delle belle arti imperocchè trattandosi in quelle non d’altro, che d’una splendidissima quistione e novissima, e cioè: se la pittura, la scultura, e l’architettura fra tutte le discipline sieno le più pregevole“. Bei ihrem Widerstreit, „ora lodando insidiosamente, et ora apertamente biasimando, e cercando sempre di indurlo (scil. den Vorredner) in sospetto“ handle es sich um „artifici dell’eloquenza“, um „esercitarsi, e far prova di dialettica, e di eloquenza, rinovando l’antica usanza de i Retori“, welche leider in Vergessenheit geraten sei. Das in der Rede Zanottis etwas zu kurz gekommene Lob Roms und seiner Herrscher wird hier nachgeholt, weiters betont, daß der Druck nach einem Manuskript des Autors erfolgt sei und einige Nachlässigkeiten der römischen Ausgabe ausgemerzt wurden³. Endlich die Andeutung, daß einige Leser infolge „una non so qual somiglianza di stile, e di artificio, hanno creduto di riconoscere in tutte e tre le orazioni l’istessa mano“.

In einem Brief vom 6. Oktober 1750 schreibt der Neffe Eustachio Zanotti an seinen ehemaligen Kommilitonen sowie Schüler des Onkels, Francesco Algarotti: „Non so per qual capriccio, mio zio compose secretamente un altra orazione, opponendoci ciò che aveva detto nella prima, e non avendo ciò confidato che a pochissime persone, ne fece dispensare diversi manoscritti. Questa seconda orazione eccitò diverse ciarle, secondo che le persone che la leggevano erano bene, o male disposte per l’autore della prima, che non era creduto autore della seconda. Queste ciarle l’hanno poi obbligato a farne una terza, in difesa della prima; e tutte tre le ha fatto imprimere unitamente, senza però dichiararsi autore di esse; quantunque dalla prefazione, e più dallo stile uniforme possa da chi che sia agevolmente riconoscersi ...“⁴.

² Dies vermutet schon der in Anm. 8 genannte Francesco Serao.

³ Diese Korrekturen beschränken sich in Wirklichkeit auf die Groß- und Kleinschreibung, auf die Ersetzung von „innumerevoli proporzioni“ (S. 30, vorletzte Zeile) durch „più leggiadre proporzioni“ und eine Streichung des Artikels „lo“ (S. 36, 2. Zeile).

⁴ F. ALGAROTTI, *Opere*. Venezia 1794, XII, 396.

Leicht abweichend davon ist die Darstellung in der Einleitung zu den „Tre Orazioni“ in der posthumen Werkausgabe: Er habe die Idee zur Gegenrede nach antikem Vorbild erst während des Sommers in Neapel gehabt, „stese dunque una seconda Orazione contro la prima, ..., e senza lasciarla vedere in Roma a veruno, la fece pervenire a Bologna, come cosa d'altri composta. Fu quivi subito gran contesa, qual delle due Orazioni fosse la migliore; tutti però in questo accordandosi, che la prima fosse più ornata, e più vaga; l'altra più forte, e d'eloquenza più virile. Tornato poi a Bologna il Zanotti, ed avendo scoperto ad alcuni amici, se esser l'autore di tutte e due quelle Orazioni, fu stimolato da essi di farle imprimere insieme ambedue. Egli temette, che stamandosi la seconda, potesse dispiacere alla riguardevolissima Accademia de' Pittori di Roma Volle dunque farne una terza, che sostenesse la prima contro la seconda ...“⁵.

Aus den Papieren Zanottis, besonders den Briefen an seinen Bruder Giampietro, läßt sich ein kompletteres und komplizierteres Bild des Geschehens zeichnen⁶: Zanotti kommt um den 10. November 1749 in Rom an, und schon bei seiner ersten Audienz verpflichten ihn Papst und Staatssekretär auf die Rede; die Ausrede fehlender Zähne und der *debolezza di petto* helfen nichts. Gleichzeitig mit ihm weilt sein Freund Flaminio Scarsella, Kanzler des Senats von Bologna, der 1731 dort die entsprechende Rede gehalten hatte, in Rom – von dem er später schreibt, daß er im Falle der eigenen Weigerung die Rede hätte halten müssen. Zanotti eilt schon sein Ruhm voraus, und besonders Abate Morei, Custode der Arcadia, umwirbt ihn, während Bottari ihn zu den Kunstschatzen führt. Im neuen Jahr beginnt er, sich mit der Rede zu beschäftigen; am 7. März *mi va per l'animo di tenere una strada alquanto filosofica, la quale mi distoglierà dall'incontrare i misteri delle arti, che io non so ...* . Am 8. April schickt er Abschriften nach Bologna mit der Bitte um Beurteilung; er nimmt weiter laufend kleine Änderungen vor, nicht jedoch am *esordio*, obwohl er befürchtet, daß dieser etwas *comune* oder *volgar* sei; auch trägt er Abschnitte mehrfach in privatem Kreis vor. Nach dem Vortrag am 25. Mai sagt der Papst *io vi sono obbligato, perche avete fatto onore a voi, a me, et alla Patria*, und schon zuvor *molti ancora me l'avevano commentata ... persuasi di quelle ragioni, avendole per tanto vere, quanto potevano esser nuove. Questa cosa ripetutami più volte mi fece venir voglia di far un'orazione*,

⁵ ZANOTTI, Opere (wie in Anm. 1), V, S. XXXIX–XL.

⁶ Erste Hinweise bei CONTE (wie in Anm. 1), 203f. Mein herzlicher Dank für Unterstützung in Bologneser Dingen gilt Silla Zamboni, für inhaltliche Hinweise Hans Aurenhammer.

in persona di un altro oratore, tutta opposta a quella, eine inezia, wohl jene cosatella, che mi costa poca fatica, et alla quale ho avuto qualche impulso, von der er schon am 13. Mai Mitteilung gemacht hatte. Nach knapp einmonatiger Abwesenheit in Neapel fragt er den Bruder, *se sia meglio sciogliere ora il nodo, o aspettar prima che da me si componga la difesa,* wie die zweite Rede *a diletto*, in der Art antiker Autoren. Bald nach dem 11. Juli reist er heimwärts und vollendet die dritte Rede in der Sommerfrische⁷. Ein langer, leider undatierter Brief seines Mitarbeiters Francesco Serao spiegelt die verstörte Reaktion der Zeitgenossen. Nach Erhalt des Bologneser Drucks um sein Urteil gebeten, schreibt er: *Quando vi scrissi, che dopo aver voi impiegato tutte le grazie, e tutte le bellezze, che avrebbe saputo l'istesso Platone, nella prima vostra incomparabil Orazione ... io desideravo sentirvi fare da buon epicureo nella seconda, che io sapea solo che fosse stato scritta ...; io credevo che fattovi voi scrupolo per tanta gente ammaliata, aveste pensato di apprestare in quista un farmaco salutario a chi per opera di quella vostra, come per filtro preso della bellezza dell'Arti fosse fuor di misura perduto innamorado ...*. Doch *Ecco dunque a mio avviso il gravissimo e capital peccato dell'Orazione seconda; l'aver voluto sottoporre a stretto e magro scolastico esame la prima ...*. Seine Eloquenz übertreffe alles bisher Dagewesene, und er ist dem dritten Autor für die Darstellung über alles dankbar⁸.

Ob der Titel des Büchleins nun „trionfo“, „pompe“, „merito“, „pregi“ – oder eben, am häufigsten, „lodi“ – der Schönen Künste verhieß, immer war der Redner (wie auch die Autoren der darauf folgenden Gedichte) gehalten, diesem festlichen Charakter der auf dem Kapitol in Anwesenheit zahlreicher Kardinäle, der Arkaden und sonstiger Prominenz stattfindenden, von Musik begleiteten Veranstaltung Rechnung zu tragen. Das geschah zumeist in eher unverbindlicher Weise, persönliche Urteile flossen nur gelegentlich ein. Rom-Lob, das der Päpste, der großen Künstler und ihrer Werke – evozierende Aufzählung als Mittel –, endlich Ursprung und Geschichte der Künste sowie ihr Paragone waren die wichtigsten Ingredienzien. Als Vortragende traten mit wenigen Ausnahmen Prälaten der Kurie auf, welche anschließend die Ehrenmitgliedschaft der Akademie erhielten⁹.

⁷ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Ms. B. 180, ni. 86–154; Konzepte der Reden mit Korrekturen: Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 4138, ni. 16a–b.

⁸ Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 4165, no. 6.

⁹ Zumindest in der Gründungsphase unter Clemens XI. wurden sie ausdrücklich vom Papst gewählt. Siehe auch J. GARMS, *Le peripezie di una armoniosa contesa*, in: *Aequa Potestas. Le arti a gara a Roma nel Settecento*, hrsg. von A. CIPRIANI

Hinsichtlich des Redners und des Inhalts brachte also das Jahr 1750 wirklich eine Neuheit¹⁰. Von der obligatorischen Demutsformel, der Be-teuerung geringer rhetorischer und sachlicher Kompetenz an ist der Stil getragen; rhetorische Kunstgriffe – etwa eine Vorliebe für die Praeteriti-on – registriert man mit Vergnügen; wie er es den Bildkünsten zuschreibt, treten auch in Zanottis Rede Begriffe als handelnde Personen auf.

Der eingangs behauptete Vorrang der Schönen Künste ist Ausgangs-punkt der weiteren begründenden Überlegungen. Zunächst geht es um ihren bzw. des „Disegno“ Nutzen für die Naturwissenschaften und das menschliche Leben. Aber das reicht nicht, ebenso wenig, daß sie jene verschönern: Der Kern der Frage ist die Schönheit – „beltà“ – selbst, „una perfezion somma“, die, vom Himmel herabsteigend, sich überall ausbreitete. Die Naturwissenschaften finden sie in ihren Objekten vor, nur ein von „vile interesse“ geleitetes Denken könne jene bloß als „utili“ sehen.

Auch die Bildkünste ahmen nicht nur „cose materiali, e corporee“ nach, sondern „il perfettissimo esemplare dell’eterna, e immutabil beltà“ (geschweige denn die Architektur, deren Nachahmung parallel zu jener des Schöpfergottes ist). Das eigentliche Objekt ihrer Nachahmung sind „le virtù, e le passioni dell’animo“, also „qualità dello spirito“, sowie Ideen. Daß jene nur in menschlicher Gestalt dargestellt werden können, bereichert und verschönert sie sogar (gegen die Vorstellung vom Körper als Kerker der Seele gelingt es ihm, nicht nur Aristoteles, sondern sogar Plato als Zeugen anzuführen). Wie der Mensch an der Natur weiterarbei-tet und sie vervollkommnet, so tun es auch die Künste.

„Io non vorrei, o Romani, parervi troppo animoso, nè parervi poco affezionato verso le belle arti“, setzt die zweite „Orazione“ ein, aber die „magnifiche laudi“ des Vorredners seien „vani, e insussistenti, e del tut-to false“, sei es ihm doch bloß darum gegangen, „ingegno“ und „eloquen-za“ zu demonstrieren. Dagegen macht der fiktive Redner seine eigene „sincerità e semplicità“ geltend.

Gleich das erste – untergeordnete – Argument kehrt er um: Daß die Künste den Naturwissenschaften nützlich sind, macht sie zu deren Die-nerinnen; abgesehen davon, daß viele Disziplinen gar keine Verwendung

(Katalog der Ausstellung). Roma 2000, 1–7; eine ausgezeichnete Synthese und weiterführende Überlegungen demnächst bei Maria Pia DONATO, *La capitale au prisme de l’évènement. Les concours des arts à Rome au XVIII^e siècle*.

¹⁰ So ist es auffallend, daß der sicher bedeutendste in Rom lebende Kunstgelehrte, Giovanni Gaetano Bottari, seit 1738 Ehrenmitglied der Akademie, nie mit dieser Aufgabe betraut wurde: Wahrscheinlich waren seine Person zu wenig verbindlich und seine Positionen zu kontrovers.

für die Künste haben. Vor allem aber ist die „utilità“ höher einzustufen als die „bellezza“. Auch die „cose utili“ sind schön und zwar eben deshalb, weil nützlich. Mehr noch: Physik, Metaphysik etc. betrachten ihre Objekte und deren Schönheit nicht des Nutzens halber, und zwar ist jene die wahre, unveränderlich ruhende Schönheit, während die von den Sinnen wahrgenommene „apparente e falsa“, „vana e lusinghevole“ ist – nur Erscheinung, Vergnügen ohne Denkanstrengung, dem Geschmackswandel unterworfen.

Ohne allzuviel Rücksicht auf die Konsistenz des Argumentationsstranges kommen im weiteren verschiedene den Künsten abträgliche Motive zur Sprache: Wenn die Farbe nicht in den Körpern ist, ahmt die Malerei auch nicht die Körper nach. Wenn die Maler als ihr Ziel „dar diletto“ angeben, wie können sie dann traurige Gegenstände darstellen? Wenn die Architektur „idee eterne“ nachahme, so tun dies die niedrigsten Disziplinen gleichermaßen. Die Malerei kann nicht die Leidenschaften, sondern nur deren äußere Indizien nachahmen; wenn es jedoch nur darum gehe, sie in Erinnerung zu rufen, wäre die Nennung ihres Namens ausreichend. Der Körper erniedrigt sehr wohl den Geist, und Plato wird vom Vorredner zu Unrecht zitiert. Der Schluß gleicht dem Anfang: Von den „immortali, et infinite ... laudi“ der Künste habe er nur die falschen streichen wollen, „acciocchè maggiormente risplendesser le vere“ – welche, bleibt offen.

Zur Verteidigung der Künste, die ja das wahre Ziel der frechen Angriffe des zweiten Redners gewesen seien, nimmt der dritte Redner Punkt für Punkt erneut auf. Nicht als Diener, sondern als Freunde, im Bewußtsein des eigenen Verdienstes, der Schönheit, unterstützen die Künste die Wissenschaften. Alles Geschaffene ist sowohl nützlich als auch schön. Die Künste erweisen aber „grandezza d'animo“, indem sie die Dinge wegen ihrer Schönheit, nicht wegen ihres Nutzens studieren: „inquanto son belle ... a questo si rivolge la quistion tutta“. Was der Gegenspieler die wahre Schönheit nennt, ist vielmehr Perfektion oder „bontà“, „verità“ – die Schönheit wolle darüber hinaus gefallen. Erst eine – unmögliche – vollkommene Nachahmung würde in ihren Gegenständen aufgehen, so aber gefällt in den Künsten das Nachahmen selbst. Wie die Architektur direkt Ideen nachahmt, so die Bildkünste jene, die hinter den Gegenständen der Natur stünden – „o sovrane, o maravigliose, o ineffabili idee“. Mit der Anrufung Platons, der gewünscht habe, daß die Tugend sich zeige, endet die Rede – „nemiche d'ogni interesse, e contente di voi medesime (oh Künste), scorgete gli animi al piacere, che è il premio della virtù“.

Die beiden nun vorzustellenden Konzepte sind im Band B. 95r der Biblioteca Sarti der Accademia di San Luca nach den Druckschriften

eingebunden. Die Bände B. 94r bis B. 96r enthalten in chronologischer Abfolge die „Concorso“-Büchlein des 18. Jahrhunderts, B. 95r jene von 1739 bis 1758. Sie stammen aus der Bibliothek des Architekten Antonio Sarti, welcher 1875 seine Bücher der Akademie hinterließ, als deren Präsident er 1860–1871 fungiert hatte; es besteht nun der Verdacht, daß ein Teil der Bände wiederum ursprünglich aus den Beständen der Akademie stammte¹¹. Die Schreiberhand der beiden „Orazioni“ ist dieselbe¹². In beiden gibt es klare Hinweise darauf, daß der Autor Bolognese sei. In der ersten spricht er von den *immortali nostri Concittadini, de i due sommi Uomini io parlo Domenico Guglielmini, ed Eustachio Manfredi* (S. 17), in der zweiten heißt es: *E per non tacere di Nostri, che io trapasso acciocchè non sembrio cercar io più tosto le patrie lodi, che quelle dele Arti; Chi vide la faccia di Cristo sdegnato, quale per un divino impeto di fantasia dipinse Agostino ...* (S. 18)¹³. Der Anlaß der Reden ist eindeutig derselbe, und der Stil entspricht dem der 1750 von Zanotti auf dem Kapitol gehaltenen. Der Inhalt jedoch ist partikulärer, jeweils verschieden und weniger auf die großen Linien einer philosophischen Begründung bedacht. Beim ersten der beiden Entwürfe fehlt ein einleitender Absatz, beim zweiten scheinbar der Abschluß. Trotz einiger Übereinstimmungen sollen sie getrennt vorgestellt werden.

Erneut geht es bei dem ersten Entwurf um den Vorrang der Künste, jedoch in einem eingeschränkteren Sinne: *È certo fra la moltitudine dell'Arti, che o agli usi, o all'ornamento, o a i piaceri servono della vita, comechè sian tutte da un comun vincolo di società contenute, e per una quasi cognizione congiunte, sono alcune però, che si levan gran tratto sopra le altre, e nobilissime riputate, ascendan all'altezza delle cattedre, ..., mentre l'altre Arti Sorelle minori de i trivii, spesse volte è mestieri, che si contentino, e soffran pena per potersi alle più oscure case riparare ...*. Was sind die Gründe: etwa die *utilità*, die *attitudini forse a procacciarsi ricchezze*, das *piacer che indur possono*? Es sind die *difficoltà de i mezzi* und die *moltitudine delle cognizioni*, die sie erfordern. *Chi è, che non sappia quanta parte nel Disegno, ch'è il Padre e Generatore di tutte, si attribuiscono la Geometria,*

¹¹ Hinweis von Angela Cipriani, Bibliothekarin und Archivarin der Akademie.

¹² Es ist jedoch nicht die des Francesco Zanotti, wie der Vergleich mit seinen Briefen an die Familie (Biblioteca dell'Archiginnasio, Ms. B. 180) zeigt.

¹³ Es kann sich dabei wohl nur um den „Salvatore“ der Galleria Borghese in Rom handeln, der von Manilli 1650 und von Malvasia 1678 Annibale Carracci zugeschrieben wurde, im Katalog von F. Parisi 1787 hingegen Lodovico und der heute als Werk eines „Seguace di Agostino Carracci“ gilt. Vgl. P. DELLA PERGOLA, Galleria Borghese, I: Dipinti. Roma 1955, I, 19f. (Nr. 13).

e le Otliche ragioni? Auf diesem Gebiet haben aber die Mathematiker *solo degli ultimi tempi* Erkenntnisse gehabt, die den Griechen unbekannt waren – nämlich hinsichtlich der Perspektive. Weitere Gründe des hohen Ranges sind *invenzione* und *l'obbedir della mano, e l'incredibil diligenza, e l'assedità*; dann Beherrschung des menschlichen Körpers und der Affekte, d. h. was die Künstler *espressione* nennen; Kenntnisse der *Storia* und der *Favola*, um Fehler im Beiwerk der Darstellung zu vermeiden.

Ungeheuer sind die Schwierigkeiten der Naturnachahmung, der Illusion in den Bildkünsten. Die Hälfte der Rede gilt aber der Architektur, *come avvisa anche il suo nome, principessa delle Arti*. Vitruv verlangte vom Architekten umfassende Bildung. Sicher reiche diese aber nicht aus, um ihre Harmonie zu erzielen, die nur der *Disegno* garantiere. Als dessen Teil, oder auch als eigene Disziplin abzusetzen, hat die *distribuzione* bei schwierigen Umständen – Baugrund, Baumaterialien etc. – entscheidende Bedeutung. Dafür ist die Geometrie grundlegend, samt Optik und Arithmetik.

Auch für den Architekten ist jedoch historisches Wissen unabdingbar, nicht nur als Architekturgeschichte, sondern auch, um Fehler beim Schmuck der *Sacri Templi* zu vermeiden, wo man allzu häufig heidnische Details antreffe, die von antiken Götterkulten herrühren (das Laub der Kapitelle, Opfergegenstände in den Friesen, Mischwesen). Ausgedehntestes Wissen verlangen der schon von Vitruv genannte Wasserbau und andere *fisiche dottrine* wie Materialkunde, Statik und Mechanik. Von letzteren schrieb Vitruv nicht, wohl weil er meinte, daß hier der Architekt der Hilfe des Mathematikers bedürfe, und gerade sie haben in der Gegenwart große Fortschritte gemacht. Im Gegensatz dazu kommt Musik und Medizin für den Architekten nicht mehr dieselbe Bedeutung zu wie zu Zeiten Vitruvs, wo erstere nicht nur im Theaterbau, sondern auch in der Hydraulik und bei Kriegsmaschinen Anwendung fand. Zwar haben Alberti und danach besonders François Blondel¹⁴ aus der Musik die harmonischen Proportionen abgeleitet, doch ist es nicht so, daß etwa das 5. Buch des Vitruv von Musikern besser verstanden wird als von Architekten? Zuletzt erwähnt er noch die *leggi per la distribuzione delle Acque* und die Astronomie – auch deren Kenntnis sei sicher wünschenswert.

Nach den einleitenden Passagen des zweiten Konzepts folgt das Leitthema: *Entro io dunque ... a ragionarvi delle lodi di queste Arti, le quali da un semplice fonte deriverò principalmente, dall'utilità* – ein Thema, gera-

¹⁴ Zu Blondel und seiner Beziehung zum Musiktheoretiker Ouyard siehe: H.-W. KRUFF, Geschichte der Architekturtheorie. München 1985, 148f.

dezu zu leicht und allgemein bekannt, um an ihm rhetorische Brillanz zu entfalten.

Der *Disegno* ist das Fundament der Künste, aber schon in den Handwerken – in aufsteigender Linie vom Zimmermann bis zum Diamantschleifer abgehandelt – entfaltet er seine veredelnde Wirkung *pel comodo, o per gli usi della Civil vita*. Durch ihn stieg die Geometrie von den Höhen der *Matematiche meditazioni* zum Gebrauch der Menschen herab: Er ermöglichte die Schiffahrt, er diente der Astronomie und der Naturgeschichte, die sich in jüngster Zeit so entwickelt hatte, und zwar teilweise durch die Verbreitung im Stich; weiters der Botanik, Theologie, Anatomie und jeder Art von *Fisiche ricerche*.

Doch zu den Künsten selbst: Entgegen der noch immer nicht ganz überwundenen *volgar opinione, che a mollezza solo, e piacere* die Bildkünste für förderlich hält, haben sie ihre *utilità* für die Geschichte – wie viel mehr *le vedute cose muovono gli animi che non le udite*.

Da der Nutzen der Architektur unbestritten ist, soll deren Schönheit hervorgehoben werden, die wiederum *a generare in voi un raro, e sommo piacere è utilissima*. Entsteht die Schönheit in den Bildkünsten aus der Naturnachahmung, so die der Architektur *imitando altamente la Creatrice Natura*, und zwar durch die *somma semplicità di rapporti ... quasi l'istesso fosse della semplicità partecipare, e partecipar del divino*. Sie zeigt sich in den drei Ordnungen, überwältigt beim Anblick der aus *tempi migliori* überkommenen Reste; ihre Schönheit regelt die Aquädukte, die Brücken vom Rhein bis nach China¹⁵, Kanäle, holländische Deiche und die Maschine von Marly, welche die Gärten von Versailles grünen läßt; die letzte Evokation gilt schließlich den antiken Weltwundern.

Zanotti trägt in den fünf Reden teils gegensätzliche Positionen, teils unterschiedliche Gewichtungen der gleichen ohne Widerspruch vor. Wie Marchese Filippo Maria Casali Bentivoglio Paleotti in seiner Vorrede zu „*Alcuni pensieri, e detti filosofici, scherzosi, e diversi di Francesco Maria Zanotti raccolti notati e descritti da un suo discepolo*“¹⁶ bemerkte, „era nel contraddire ingegnosissimo, e tanto leggiadro quanto appena può immaginarsi, ed era punt'anche molto amico della disputa“. Darüber hinaus aber war er selbst zwischen den Gegensätzen unentschieden, sowohl dem Alten wie dem Neuen zugeneigt¹⁷. So führt er experimentierend die

¹⁵ Die Beispielreihe der Brücken und Aquädukte entspricht teilweise dem von Fischer von Erlach in der „Historischen Architektur“ aufgestellten Kanon.

¹⁶ Venezia 1799, 21f.

¹⁷ So auch die Analyse von CONTE (wie in Anm. 1) aufgrund der dichtungstheoretischen Schriften.

verschiedenen Ansätze durch, und auch die Gegenrede enthält – trotz Übertreibung, karikierender Elemente und absichtlich plumper oder inkohärenter Argumentation – Fragen, um die es ihm ernst war, zumindest Möglichkeiten, die er aber bei dem festlichen Anlaß nicht diskutieren konnte; überhaupt dürften die Zwänge einer solchen Festrede ihn zum Widerspruch gereizt haben. Die beiden Konzepte sind jedoch sicher nicht als Entgegnungen, sondern als der Rede selbst vorangehende Alternativen anzusehen, deren Ansatz ihm dann wohl als beschränkt, zu wenig dem erwarteten, abgehobenen Niveau des Jubeljahres zu entsprechen schien¹⁸.

Der hohe Rang der Schönen Künste ist das allgemeinste Thema der bei den „Concorso“-Feiern vorgetragenen „Lodi“. In seiner Kapitolsrede steigert sie Zanotti zu einem absoluten Vorrang, und zwar nicht nur gegenüber den niedrigeren „arti“. Er tut dies im Namen der als Idee a priori gesetzten Schönheit. Plato stellt den einen Pol seines Denkens dar¹⁹. Die – skandalöse – Infragestellung eines solchen Ranges in der Gegenrede erfolgt aber ebenfalls im Rahmen der platonischen Ideenlehre, mehr als durch seine Relativierung durch das Prinzip der Utilität. Gegenüber der Wortkunst wird der Vorrang im zweiten Konzept mittels der größeren Effizienz des Bildes begründet. Zumindest angedeutet, und ausgleichend gelöst, findet sich dieses Problem in der vielleicht anspruchsvollsten vorangehenden „Orazione“, der des päpstlichen Geheimsekretärs und Freundes Vanvitellis Michelangelo Giacomelli (1739)²⁰, wenn er sagt: „L’Arte dell’Eloquenza sopra tutte le altre s’innalza“ und ihr dann die Schönen Künste parallel setzt.

Der „Disegno“, Grundlage der Schönen Künste, beruht für Zanotti – so scheint es durch – primär auf der ihm vorgeordneten Geometrie. Dies verweist auf eines der wichtigsten Anliegen – und wohl auch Konflikte – des Gelehrten²¹, der mit der Philosophie theoretische, aber auch prak-

¹⁸ In der Korrespondenz haben sie jedoch keine Spuren hinterlassen.

¹⁹ Auch sein Bruder Giampietro ZANOTTI beginnt die „Storia dell’Accademia Clementina di Bologna“ (Bologna 1739) mit dem Hinweis auf Plato, wohingegen er für PERRAULT (wie in Anm. 24) nur den primitiven und überwundenen Ausgangspunkt des Denkens darstellt.

²⁰ J. GARMS, Die Briefe des Luigi Vanvitelli an seinen Bruder Urbano in Rom. *RHM* 13 (1971), 201–285: 250, und DERS., Beiträge zu Vanvitellis Leben, Werk und Milieu. *RHM* 16 (1974), 107–190: 140. Bei ihm auch schon das Argument, daß die Wissenschaften der Künste bedürften.

²¹ 1692–1777. G. FANTUZZI, Notizie degli Scrittori Bolognesi. Bologna 1781–1794 (Nachdr. Forni 1965), VIII, 270–286; ZANOTTI, Opere (wie in Anm. 1), Bd. I, S. XV–LXII.

tische Tätigkeit in Naturwissenschaft und Dichtung verband: als Schüler, Freund und Mitarbeiter des bedeutenden Hydraulikers und Astronomen Eustachio Manfredi, der zugleich einer der Hauptpropagatoren der Rückkehr zu einfachen dichterischen Formen, des Petrarkismus im frühen 18. Jahrhundert war²². Bald nach der „Orazione“ verfaßte Zanotti sein vielleicht bekanntestes Werk, „Della forza de' Corpi che chiamano viva“ (1752), und schließlich nahm er seit 1723 die Stellung des Sekretärs im „Istituto delle Scienze“, der zentralen Institution im intellektuellen Leben Bolognas, ein. In den Reden rühmt Zanotti mehrfach und ausführlich die Leistungen des Wasserbaus; darüber hinaus gehen jedoch Hinweise auf die Fortschritte der Mathematik und Physik seit der Antike und besonders in jüngster Zeit, verbunden mit der Aufforderung an die Künstler, sich diesbezüglich weiterzubilden, beziehungsweise dem Hinweis, daß sie der Hilfe der Mathematiker nicht entraten könnten²³. Die Überlegenheit der Modernen ist das durchgehende Thema von Charles Perrault in seiner „Parallèle des Anciens et des Modernes“; insbesondere findet sich bei ihm auch der Hinweis, daß den Alten die Perspektive unbekannt war²⁴.

So nimmt es nicht Wunder, daß in den beiden Konzepten der Architektur überproportional viel Platz eingeräumt wird – sicher mit ein Grund für ihre letztliche Verwerfung. Auch vor und nach Zanotti nennen mehrere „Orazioni“ die Architektur die Grundkunst und führen zur philosophischen Begründung den alten Topos an, daß sie parallel zum Schöpfergott schaffe²⁵; doch lassen sie es bei dieser Feststellung bewenden bzw. begnügen sich mit dem Aufruf ihrer Wunderwerke. In diesen Rahmen fällt im ersten Konzept die starke Betonung der Einfachheit als philosophisches, implizit jedoch ästhetisches Postulat, mitsamt dem Hin-

²² FANTUZZI, Notizie V, 183–193. Seine Hauptwerke sind: *Ephemerides motuum coelestium ...*. Bologna 1715–1725, und: *Della natura de' fiumi. Trattato Fisico-Matematico del Dott. Domenico GUGLIELMINI con note di Eustachio MANFREDI*. Bologna 1739. Zanotti verteidigte das erstgenannte Werk 1731 gegen die Angriffe des Antonio Ghislieri und schrieb nach Manfredis Tod 1739 den „Elogio“.

²³ Das „Concorso“-Büchlein von 1708 trug zwar den Titel „Le Scienze illustrate dalle Belle Arti“, doch folgte in der „Orazione“ keine nennenswerte Entwicklung des Themas.

²⁴ Ch. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Paris 1688, Zweiter Dialog S. 193, 210f. Die auffällig häufige Bezugnahme Zanottis auf Französisches – samt dem Lob Ludwig XIV. – erklärt sich aus seinem Lebenslauf, ist er doch in Paris, wo sein Vater als Schauspieler wirkte, und von französischer Mutter geboren.

²⁵ „Orazioni“ von 1696, 1708, 1732, 1739, 1775; Scarselli 1731 in Bologna.

weis auf Bauten der Technik – was ihn nun von einer zweiten Seite als Modernen (und zwar auch in dieser Hinsicht für Italien seiner Zeit voraus)²⁶ zeigt. Unerwarteter noch und etwas aus dem Diskurs herausfallend findet sich an selbiger Stelle die Verurteilung der antik-heidnischen Schmuckformen in der christlichen Architektur, die wohl am besten aus einer rationalistischen Zuspitzung des Konvenienz-Prinzips verstanden werden kann²⁷.

Ein weiteres auffallendes Element des ersten Konzeptes ist die Hervorhebung der notwendigen, großen Anstrengung zum Erwerb umfassenden Wissens und des Fleißes zur Erlangung der Fingerfertigkeit. Wenn auch unpolemisch vorgetragen, trifft sich Zanotti hier mit seinem gleichaltrigen Freund Alessandro Fabri, dessen Bologneser Akademierede²⁸ von 1732 einen folgenreichen Skandal unter der Künstlerschaft der Stadt hervorrief²⁹. Fabri, „Cancelliere dell’Illustrissimo, ed Eccelso Senato di

²⁶ Er geht eben nicht auf die seit Belloris Zeiten immer erneut auftretende Verurteilung Borrominis im Namen des klassischen Ideals ein.

²⁷ Zu unterscheiden von dem Lospoltern des Olivetaner-Abtes Paolo Salani gegen die „lascivi fantasmi dell’antichità favolosa“ der Historienmalerei in seiner Bologneser Akademierede von 1734.

²⁸ Die nach dem Vorbild der römischen im zweiten intellektuellen und künstlerischen Zentrum des Kirchenstaates 1710 gegründete Akademie richtete 1727 gleichfalls „Concorsi“ mitsamt Feier der Preisverteilung und Druck des erinnernden Büchleins ein. Vielfach zeichnen sich die Bologneser Reden gegenüber der eleganten Weltläufigkeit der römischen durch etwas schwerfällige Gelehrsamkeit aus.

²⁹ Accademia Clementina, Atti, Bd. I, 88f.: Die Künstler wehrten sich dagegen, von einem Amateur in ihrem eigensten Gebiet belehrt und zurechtgewiesen zu werden. Für den Druck *si sarebbono temperate certe cose secondo il piacer loro*, und man beschloß, daß fürderhin alle Reden vor ihrer Abhaltung im Manuskript vorgelegt werden müßten. Der Vergleich mit dem Konzept der Rede Fabris (Biblioteca Universitaria, Ms. 74. 2. VII no. 10) zeigt nur zwei größere Korrekturen bzw. Zusätze: Einerseits fügt er den Beispielen für das Kopieren bei berühmten Meistern als weitere *Dionisio Fiammengo* (Calvaert), den Cavalier d’Arpino und Francesco Vanni hinzu (Druck S. 9f., Ms. S. 13); andererseits und vor allem betont er, zu seinen folgenden Ermahnungen autorisiert zu sein, da, *assiso a cerchio tra vostri Maestri*, er nur wiederhole, was schon Künstler gesagt oder geschrieben haben, wie ihm auch die Absicht mangle, sich vom herkömmlichen Lob der Künstler und der Preisträger zu entfernen (Druck S. 6, Ms. S. 6). Im übrigen sei bemerkt, daß die Briefe Zanottis (siehe Anm. 7) eine intime Freundschaft Fabris mit Zanotti – und ebenso mit Bottari – belegen. Dem in Rom weilenden Manfredi wurde über die Aufregung berichtet, und er kommentierte: „l’Orazione ... la quale mosse a tanto romore la gerarchia de Pittori; ed anco ne ho avuti alcuni esemplari da dispensare per Roma agli amici, come farò. Per mia fe parmi una bella cosa; nè so poi vedere la cagione per cui ad alcuni tanto sia dispiaciuta: se

Bologna“, Jurist und Literat, hatte seine Frage nach den Gründen des Niedergangs der Künste nach ihrer Blüte in der Antike und erneut in der eigenen Zeit – mit speziellem Bezug auf die Bologneser Schule – gestellt. Seine Antwort stellt vielleicht die erste scharfe Kritik der zeitgenössischen Kunst – abgekürzt: des Rokoko – dar. Deshalb soll etwas ausführlicher aus ihr zitiert werden: „Chi potrà pertanto asserire, che lo studio della novità abbia alla Pittura recato detrimento, quando per esso è la Pittura vie più bella, e più magnifica divenuta? ... Ma noi siamo V.V. in un secolo pieno d'errori, in cui sembra per mia fede, che ciascuno s'arroghi d'esser divino. Certamente noi siamo in un secolo, in cui ciascuno vuol fare da se: quanti Professori, altrettante maniere; e non si è uscito appena da la disciplina del Maestro, che la frequenza del disegnare, quasi ormai troppo ignobil cosa, si sdegna, e tralasciarsi“; ohne das unabdingliche längere Studium und Kopieren sofort „tali scorci, ed attitudini Ora che l'ozio, e la desidia, e l'amor de'piaceri anno per ogni paese affascinato la mente e gli animi della Gioventù, e dalla retta disciplina alienato ...“³⁰.

Fabri bezieht sich bei seinen Bemerkungen fast ausschließlich auf die Malerei, doch ohne die Einschränkung auf die Historienmalerei, welche anscheinend die einzige von Zanotti angesprochene Gattung ist, primär infolge der Verankerung in der Welt der Ideen. Dabei ist interessant, daß über die obligatorische Nennung Raphaels, der en passant erfolgenden Michelangels und jener der Bolognesen hinaus als einziges konkretes Kunstwerk, gemeinsam mit dem „Salvatore“ Agostinos, Tizians Laurentiusmarter aufscheint³¹.

Die Betonung der „utilità“ der Künste zieht sich als wichtiges Thema durch alle „Orazioni“ Zanottis und ist insbesondere das Leitthema des zweiten Konzeptes³². Seit der Renaissance wurde diese vitruvianische Kategorie von der Architektur auf die Bildkünste übertragen und ist für Zanotti eben in der „beltà“, also ihrer veredelnden Funktion im mensch-

pure non si dee questa cercare piuttosto nelle cose antecedenti all'orazione ...“, in: Delle Lettere Familiari di alcuni Bolognesi de Nostro Secolo. Venezia 1778, I, 39 (29. XI. 1732).

³⁰ S. 8. der „Orazione a gli Studiosi di Pittura, Scultura e Architettura ...“.

³¹ Wahrscheinlich zu identifizieren mit *Oltre magnanimo ardire di Lorenzo sul suo ferreo letto, e su la fiamma viva insultare tranquillo il suo tormento, e parlar alto al Tiranno, e non sentirsi per una incognita virtù divenire di se maggiore, di se più forte?* (S. 8 des zweiten Konzeptes).

³² Schon das „Concorso“-Büchlein von 1707 stand unter dem Motto „L'utile nelle Belle Arti“ – jedoch wie 1708 hinsichtlich der „Scienze“ ohne weitere Entfaltung des Themas. Andere Beispiele in den römischen Reden von 1702 und 1725.

lichen Dasein, begründet. Es handelt sich somit um jenes Problem des praktischen Nutzens, welchen die Gegenrede zugleich betont und in Frage stellt, und das im späteren 18. Jahrhundert einem Hauptstrang der Philosophie den Namen geben sollte, aber in Humes Frage „why utility pleases“ und der Antwort, weil „agreeable“, sich schon im früheren 18. Jahrhundert dem ästhetischen Bereich näherte³³.

Der hohe Ansatz der Reden Zanottis wird getragen von der Rhetorik. Schon der einleitende Absatz der kapitolinischen Rede paraphrasiert Cicero, wie ein zeitgenössischer Leser am Rand seines Exemplars festhielt³⁴. Als rhetorisches Spiel kann man die Diskussion zwischen Rede und Gegenrede werten, ob die Tugend der „cortesia“, die man der Schönheit entgegenbringe, oder jene der „gratitudine“, die dem Nützlichen gebühre, höher zu werten sei. Die Methode des Carneades der drei Reden, oder auch nur Rede und Gegenrede, wird gelegentlich ebenfalls von anderen Zeitgenossen angewandt; das wohl bekannteste Beispiel ist das Winckelmanns, der seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“ von 1755 noch im gleichen Jahr das „Sendschreiben über die Gedanken ...“ und die „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung ...; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken“ folgen ließ³⁵. Rhetorische Methode oder Zweifel an der Allgemeingültigkeit der jeweiligen Aussage oder auch *Capriccio*, das Argumentieren in Gegenpositionen, durchzieht die Texte. Die Konjunktionen „perciocchè“ und „sebbene“ treten besonders häufig auf, und nachdem er die letzte Rede eigentlich zu einem befriedigenden Abschluß gebracht hat, setzt der Autor des Konzepts mit *sebbene* ... nochmals an, bricht aber sogleich wieder ab und läßt somit offen, ob dieser Widerspruch nur dem eben vorangehenden Fürstenlob oder dem gesamten Verlauf der „Orazione“ gelten solle.

³³ *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 6 (1984), 993–1003; die negative Antwort des *interesse* im gleichen Zusammenhang ist in der französischen Aufklärung geläufig, siehe *ibd.* 4 (1976), 470–490.

³⁴ Roma, Biblioteca Casanatense, Misc. 79/13, S. 13.

³⁵ Gemeinsam gedruckt mit der zweiten Auflage der „Gedanken“ 1756, siehe J. J. WINCKELMANN, *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hrsg. von W. REHM. Berlin 1968, 27–144.