

16. Benedetto Varchi: Schönheit und Anmut (1540er Jahre?)

Onde · presupone[n]do che V[ostra] · S[ignoria] · intenda · della bellez[za] · naturale · corporale djcho naturale rispetto · alla diuina · et · rispetto · alla bellez[za] ch[e] si uede · ne['] chorpj artificialj ·, la bellez[za] nō[n] e [è] · altr°j · che una · certa grazia la quale djletta · l[']animo · dj chiunch[e] · la uede et · conosce et diletta · lo muoue · a desiderare · dj goderla · con unione cioe / a dirlo · In una parola · lo muoue ad amarla[.] La grazia e [è] una certa · qualita la quale appare e risprende nelle chose · graziose o uero · graziate · Di q[uest]e diffinizionj si chaua che · douunche · e [è] · bellez[za] quiuj necessariamente e [è] anchora · grazia ma nō[n] gia p[er] l[']opposito · douunche e [è] grazia et quiuj e [è] anchora · bellez[za] · necessariamente sj come, douunche · e [è] huomo · quiuj e [è] anchora dj necessita animale · ma nō[n] gia all[']incō[n]tr°j[.]

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Cod. Magl. XL, 40, fol. 95 r–102 r, hier fol. 95 v¹

Wenn ich somit annehme, dass Eure Herrlichkeit unter ‚natürlicher Schönheit‘ eine körperliche versteht (ich sage ‚natürliche‘ im Hinblick auf die göttliche und auf jene Schönheit, die man in künstlichen Körpern sieht), so ist Schönheit nichts anderes als eine gewisse Anmut, die den Geist von jedem erfreut, der sie sieht und erkennt, und in dem Erfreuen bewegt sie ihn dazu, einen Genuss in der Vereinigung mit ihr zu begehren, also – um es auf den Punkt zu bringen – bewegt sie ihn dazu, sie zu lieben. Die Anmut ist eine gewisse Eigenschaft, die in den anmutigen [*graziose*] oder vielmehr in den begnadeten [*graziate*] Dingen erscheint und erstrahlt. Aus diesen Definitionen kann man schließen, dass überall, wo Schönheit ist, notwendigerweise auch Anmut ist – jedoch nicht umgekehrt, dass überall, wo Anmut ist, notwendigerweise ebenfalls Schönheit sei; so eben wie überall, wo ein Mensch ist, dort auch notwendigerweise ein Tier ist, aber eben nicht umgekehrt.

Übersetzung: Fabian Jonietz

Kommentar

Der aus Florenz stammende Philosoph, Poet, Philologe, Historiker und Jurist Benedetto Varchi (1503–1565) hielt zu Beginn der 1540er Jahre an der neu gegründeten Paduaner *Accademia degl'Infiammati* – der Vereinigung der „Entbrannten“ – mehrere Vorträge über die *Ethik* des Aristoteles und über die Dichtungen antiker Schriftsteller (wie Theokritos oder Horaz) sowie moderner Autoren (etwa des Petrarca, Pietro Bembo und Giovanni della Casa).² Wahrscheinlich ist im Kontext dieser Textinterpretationen und intellektuellen Diskussionen der Ursprung seiner kleinen Schrift über die Schönheit und Anmut zu suchen, die heute gemeinhin als *Discorso della bellezza e della grazia* bezeichnet wird. In der modernen Literatur ist das erstmalig 1590 im Rahmen einer Anthologie diverser Akademiereden Varchis als *Trattato* gedruckte Werk auch unter dem Titel bekannt, mit dem die hier wiedergegebene Manuskriptfassung überschrieben ist, nämlich als „Libro · della · belta · & grazia“.³ Die genaue Datierung ist umstritten: Traditionell wird mit Paola Barocchi angenommen, der *Discorso* sei kurz nach Varchis Rückkehr nach Florenz und damit um oder unmittelbar nach 1543 entstanden. In jüngster Zeit glaubte Annalisa Andreoni Anhaltspunkte für eine Niederschrift vor 1548 zu erkennen, während von Franco Tomasi eine Entstehung erst für die Jahre zwischen 1548 und 1554 vorgeschlagen wurde, als Varchi sich dem Themenkomplex von Liebe und Schönheit erneut an der *Accademia Fiorentina* widmete.⁴ Da jedoch der in die abschließenden Grußworte eingeschlossene Carlo Lenzoni bereits 1550 oder 1551 starb, scheint dieses Datum einen sicheren *terminus ante quem* vorzugeben.

Dessen ungeachtet weist zumindest die Adressierung wieder zurück nach Padua, denn Varchi verfasste das Werk in Form einer an den Gründer der kurzlebigen *Accademia degl'Infiammati* – Leone Orsini – gerichteten Briefantwort. Vieles spricht dafür, dass es sich nicht (wie noch kürzlich Andreoni suggerierte) um eine ‚private‘ Schrift im modernen Sinne handelt, die Varchi an Orsini sandte.⁵ Vielmehr steht das Schreiben in einer langen Tradition semiöffentlicher Diskursbeiträge vergleichbarer epistolarischer Formate, die an einen breiteren Rezipientenkreis adressiert sind. Weitere Details unterstreichen den Bezug zur Diskussionskultur der Paduaner Akademie, etwa wenn auch Alessandro Piccolomini, der zeitweilige Präsident der *Infiammati* und Freund Varchis, 1551 in seinem *Instrumento della filosofia* mit gleicher Wortwahl den Syllogismus des Menschen bemüht, der als Tier anzusehen sei (*per esser l'huomo di necessità animale*).⁶

Varchis kurzer *Discorso* wird mit den beiden Orsini in den Mund gelegten Fragen eingeleitet, ob Schönheit (*bellezza*) ohne Anmut (*grazia*) denkbar und

welche der beiden Qualitäten als begehrenswerter anzusehen sei. Der Verfasser beantwortet dies mit einem Rekurs auf ein Gedicht des Catull (*Carmen*, 86), in dem der Poet die Schönheit des Mädchens Quintia verneint, da sie keine Anmut (*nulla venustas*) besitze. Bereits Giovanni Pico della Mirandola, auf den sich Varchi dabei namentlich bezieht, hatte Quintias fehlende Eigenschaft als *pur di grazia* ins Italienische übertragen und nicht als Mangel an *venustà*, obgleich dieser Begriff dem lateinischen Original sprachlich viel näher zu stehen scheint.⁷ Danach spricht Varchi kurz grundsätzliche Definitionen von Schönheit, die nicht ohne *grazia* auskomme, an. Den Beweis, dass der Ursprung der Anmut nicht in der Materie oder den Maßen der Gestalt zu suchen sei, führt Varchi unter Zuhilfenahme des Beispiels skulpturaler Arbeiten oder *corpi artificiali*: Wenn es allein auf die Sorte des Marmors oder die genauen Proportionsverhältnisse ankäme, könnte jeder die Schönheit des Werks eines großen Meisters kopieren (Varchi nennt hier exemplarisch die mit ihm befreundeten Bildhauer Tribolo und Giambattista del Tasso). Dem ist jedoch nicht so, denn solchen präzisen Nachahmungen fehle es weiterhin an Anmut und deshalb an perfekter Schönheit. Diese erwachse aus der „wahren Gestalt“ – der *propia forma* – des natürlichen oder des künstlichen Körpers, unter der Varchi nicht die körperliche, mathematisch vermessbare Form versteht, sondern die Gestalt der Seele, die nach platonischer Lehre den göttlichen Glanz widerspiegele. An dieser Stelle greift er die vorher zunächst nur kurz erwähnten Unterschiede zwischen dem aristotelischen Begriff der körperlichen Schönheit und der *bellezza* nach Platons Verständnis auf, die man in den Tugenden und seelischen Veranlagungen erkenne – womit jene geistige Schönheit angesprochen ist, die mit dem Begriff der Anmut verbunden wird.⁸ Wenn Varchi behauptet, Schönheit komme nicht ohne Anmut aus, so spricht er vom platonischen Schönheitsbegriff. Sagt er hingegen, Anmut sei ohne Schönheit zu denken, so bezieht er sich an dieser Stelle auf die aristotelische Schönheit der körperlichen Gestalt. Abschließend rechtfertigt er seinen vagen Ausdruck der *certa grazia*, indem er die „bewegende Anmut“ von einem allgemeineren Begriff des Anmutigen unterscheidet. Der prominente, bucklige Hofparfümeur Ciano (Bastiano di Francesco) beispielsweise verfüge fraglos sowohl über *grazia* als auch über *garbo*, jedoch eben nicht über jene, die dazu führe, dass man sich in ihn verliebe.⁹

Dieser letzte von Varchi angesprochene Aspekt weist auf das Grundproblem einer Unbestimmbarkeit der Anmut und die damit einhergehenden terminologischen und heuristischen Ambivalenzen und Unschärfen der italienischen Theoretiker hin. Zwar steht das schon in antiken Schriften thematisierte dialektische Verhältnis von Schönheit und Anmut durch Marsilio Ficino bereits wieder seit der zweiten Hälfte

des Quattrocento im Zentrum rinascimentaler Diskurse über die Liebe und Schönheit. Varchis Argument, erst die Anmut bewege einen Betrachtenden dazu, Schönes zu lieben, findet sich beispielsweise mehrfach beim Platoniker Leone Ebreo oder – hier unter Bezug auf Sokrates – auch bei Agostino Nifo.¹⁰ Je nach Kontext wird die *grazia* jedoch unter semantisch jeweils unterschiedlich besetzten Begrifflichkeiten wie der *venustà*, *vaghezza*, *leggiadria*, *bell'aria*, *gentilezza*, *garbo* oder der *sprezzatura* (mit-)verhandelt, die alle für den deutschen Ausdruck der „Anmut“ stehen können. Baldassare Castiglione etwa spricht etwas umständlich von der „leichten und luftigen Süße“ (*leggiadra ed aersa dolcezza*), wenn er anmutige Bewegungen des menschlichen Körpers thematisiert, und Pico hatte an einer Stelle von „einer gewissen Beschaffenheit“ (*una certa qualità*) gesprochen, die in schönen Körpern erscheine, jedoch nicht körperlich sei. Anmut oder *grazia* also ist ein *je ne sais quoi*, ein nicht ganz bestimmbarer und ganz sicher nicht in einer einzigen Partie des Körpers zu erkennender Teil des Menschen, wie auch Nifo in seinem Spätwerk *De Pulchro* (1530) festhält: Bei manchen jungen Frauen erkenne man die Anmut in der Stimme und der Art des Redens, bei anderen in den Augen oder den Händen oder in der Art, wie sie gehen.¹¹ Anmut und Schönheit sind – wie er mit dem Beispiel der Johanna von Aragón zeigt, an die er seinen Traktat richtet – ihrem Wesen nach körperlich und unkörperlich zugleich (*gratia, ac pulchritudo corporea simul, atq[ue] incorporea est*).¹² Darin nimmt Nifo Varchis differenzierende Äußerung über die Schönheit der Bildwerke des Tribolo und Tasso gewissermaßen vorweg, und tatsächlich wird beispielsweise auch der Bildhauer Vincenzo Danti in seinem 1567 publizierten Proportionstraktat die *grazia* als „verborgenen Teil der körperlichen Schönheit“ (*una parte occulta di bellezza corporale*) titulieren und als eine Art innere Schönheit beschreiben, die – wiederum im unverkennbaren Rekurs auf platonische Vorstellungen – von der „Schönheit des Glanzes der Seele“ (*la bellezza dello splendore dell'animo*) abhängt.¹³

Weder Ficino und Pico noch Varchi und den Theoretikern des Cinquecento ist dabei entgangen, dass die philosophische Diskussion um die Anmut sowie die damit in Zusammenhang stehenden terminologischen Unterscheidungen seit der Antike engstens mit den Bildkünsten verknüpft sind. Gemäß Plinius hat sich die Kunst des antiken Malers Apelles besonders durch ihre *venustas* ausgezeichnet, während der Künstler bei Kontrahenten eben jenen Liebreiz vermisst habe, „welchen die Griechen *χάρις* [*cháris*] nennen“ (*Naturalis historia*, XXXV, 79). Bereits Quintilian übersetzt das qualitative Merkmal des Apelles als *gratia* (*Institutio oratoria*, VI, 111, 18), und im Cinquecento wird die Frage der Synonymität dieser Schlüsselbegriffe beispielsweise Lodovico Dolce in seinem *Dialogo della pittura* beschäftigen.¹⁴ Wenn Paolo Giovio und etwas später Giorgio Vasari die

Anmut Raffaels besonders herausstellen, so ist dies – wie auch im Fall von Desiderio da Settignano und vieler weiterer Künstler, etwa im 17. Jahrhundert Guido Reni – sowohl einer gezielten Inszenierung als *alter Apelles* geschuldet als auch einem indirekten Rekurs auf die theologische Dimension göttlicher *grazia* (also der Gnade als Heilszuwendung Gottes). Der Begriff verweist somit auf eine Vorstellung, welche die besonders schöne seelische Verfasstheit bestimmter Künstler in ihrer Anmut und dem anmutigen Aussehen ihrer Bildwerke widergespiegelt sieht: Auf der Grundlage des Konzepts der *grazia* ist es aber ferner auch möglich, ein Kunstwerk aufgrund seiner ästhetischen Wirkung zu sakralisieren und als Ausdruck idealer Schönheit zu erheben.¹⁵

Fabian Jonietz

Anmerkungen

- 1 Die Transkription folgt möglichst getreu dem Originalwortlaut und der Interpunktion des Manuskripts; zugunsten einer besseren Lesbarkeit sind zusammengeschriebene Wörter in Einzelfällen getrennt worden. Weitere Abschriften befinden sich in BNCF, Filza Rinuccini 9, fol. 133 r–139 r; ebd., Filza Rinuccini 11, fol. 244 r–246 r; sowie in der Biblioteca Medicea Laurenziana, Codice Ashburnham 445, fol. 127 r–133 r. Orthografisch dem modernen Italienisch angepasste Textfassungen finden sich bei Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 85–91, hier S. 85 f. sowie dies. (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel 1971–1977, Bd. 2, 1973, S. 1671–1681, hier S. 1672 f. Vgl. auch die Angaben in Anm. 3.
- 2 Den aktuellsten Überblick dazu bietet Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa 2012; vgl. außerdem Salvatore Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008, S. 191–256.
- 3 Benedetto Varchi, *Lezioni* [...] *Lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diverse Materie, Poetiche, e Filosofiche, raccolte nuovamente, E la maggior parte non più date in luce*, Florenz 1590, S. 560–565 (als *Trattato* [...] *nel quale si disputa se la Grazia può stare senza la Bellezza, E qual più di queste dua sia da desiderare*).
- 4 Barocchi, *Trattati* (wie Anm. 1), Bd. 1, 1960, S. 310; dies., *Scritti* (wie Anm. 1), Bd. 2, 1973, S. 2374 (dieser Datierung folgend z. B. Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's 'Due Lezioni' and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982, S. 19); Andreoni (wie Anm. 2), S. 316, Anm. 137; Franco Tomasi, Leone Orsini, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 79, 2013, S. 667–670, hier S. 669. Zahlreiche der im *Discorso della bellezza e della grazia* thematisierten Aspekte wird Varchi 1554 in den *Lezioni sopra alcune quistioni d'amore* erneut (und stellenweise ausführlicher) berühren.
- 5 Annalisa Andreoni, *Questioni e indagini per l'edizione delle lezioni accademiche*, in: Vanni Bramanti (Hg.), *Benedetto Varchi 1503–1565*, Rom 2007, S. 1–23, hier S. 15; Andreoni (wie Anm. 2), S. 128.

- 6 Alessandro Piccolomini, *L'istrumento de la filosofia*, Rom 1551, S. 137.
- 7 Giovanni Pico della Mirandola, *Kommentar zu einem Lied der Liebe. Italienisch – Deutsch*, hg. v. Thorsten Bürklin, Hamburg 2001, S. 204.
- 8 Ähnlich auch Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, hg. v. Sandra Niccoli, Florenz 1987, V, 3 (S. 81–84).
- 9 Vgl. z. B. auch kurz zuvor Firenzuolas – auf Ficino zurückgehende – Aussage im *Dialogo delle bellezze delle donne* „la bellezza è una certa grazia“. Zur Thematik von Liebe und Schönheit bei Varchi vgl. Mendelsohn (wie Anm. 4), S. 57–64 sowie ebd., S. 128–131 u. 134 f.; zum berühmten Ciano – Parfumeur, Akademiker und Freund zahlreicher Literaten und Künstler – jüngst Alessandro Nesi, *Ciano profumiere. Un personaggio stravagante della corte di Cosimo de' Medici*, Florenz 2015.
- 10 Leone Ebreo, *Dialog[h]i d'amore*, Rom 1535 (niedergeschrieben wohl um 1500), Dialogo terzo, S. 37 r: „La bellez[z]a è gratia che dilettaendo l'animo col suo conoscimento il muove à amare“, S. 37 v: „[...] gratia che diletta, & muova l'anima a proprio amore (qual si chiama bellez[z]a)“, S. 38 r: „[...] può lassar' la gratia & bellez[z]a a l'anima nostra per delettarla, o muoverla a amare bello [...] gratia qual' muove l'Anima a delectatione, & amore“, S. 38 v: „[...] si truova gratia che diletta, et muove l'anima a amare.“ Vgl. auch ebd., S. 33 v: „[...] ancor' che il bello sia buono a presso tutti, a presso d'uno de virtuosi è talmente bello che si muove a amarlo, e a presso de l'altro virtuoso è buono, ma non bello, ne si muove a amarlo.“ Agostino Nifo, *De pulchro liber*, Rom 1530, S. xii r: *Quod aut[em] pulchritudo gratia sit, quae animam mouet, hoc est allicit, et rapit ad sui fruitionem, [...] Socrates probauit [...]*.
- 11 Vgl. z. B. Ficino (wie Anm. 8), V, 6 (S. 91–93).
- 12 Nifo (wie Anm. 10), S. x v–xi r (*At gratia in corpore pulchro partem non habet, in qua certa, ac constituta ratione sit [...]*). Vgl. auch ebd., S. xiv r–xv v (*De origine gratiae, quae pulchritudo est secundum Socratem* sowie *De preparatione, qua preparantur omnia ad gratiam diuinum[ue] fulgorem excipiendum*).
- 13 Zur Abhängigkeit Dantis von Varchi vgl. Margaret Daly Davis, *Beyond the 'Primo Libro' of Vincenzo Danti's 'Trattato delle Perfette Proporzioni'*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 26, 1982, S. 63–84.
- 14 Die wichtigste Passage in Dolces Traktat lautet „Questa, che voi dite venustà, è detta da' Greci *charis*, che io esporrei sempre per ‚grazia‘.“ Zit. nach Barocchi, *Trattati* (wie Anm. 1), Bd. 1, 1960, S. 196; grundsätzlich dazu Samuel Holt Monk, ‚A Grace Beyond the Reach of Art‘, in: *Journal of the History of Ideas* 5/2, 1944, S. 131–150. Vgl. zuletzt u. a. Raffaele Milani, *I volti della grazia. Filosofia, arte e natura*, Urbino 2009; Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016, S. 144 f., Anm. 44, mit zentralen bibliografischen Hinweisen; Anne Eusterschulte/Ulrike Schneider (Hg.), *Gratia. Mediale und diskursive Konzeptualisierungen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2018.
- 15 Vgl. u. a. Daniel Arasse, *Raffaello senza venustà e l'eredità della grazia*, in: Micaela Sambucco Hamoud/Maria Letizia Strocchi (Hg.), *Studi su Raffaello*, 2 Bde., Urbino 1987, Bd. 1, S. 703–714; Patricia L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven/London 1995, S. 372–379; Richard E. Spear, *The 'Divine' Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven/London 1997, S. 102–127; Daniel Arasse, *L'atelier della grazia*, in: Patrizia Nitti/Marc Restellini/Claudio Strinati (Hg.), *Raffaello. Grazia e bellezza*, Ausst.-Kat. Paris, Genf/Mailand 2001, S. 57–68; zuletzt ausführlich Krüger (wie Anm. 14).