

# **Das 'kunstwissenschaftliche Fernrohr' wieder einmal gerichtet auf das Frontispiz des 'Cannocchiale aristotelico' von Emanuele Tesauro (1592-1675)**

Ein kürzlicher, eher zufälliger Erwerb der schon 2005 im Berliner Reimer-Verlag erschienenen "Einführung in die Kunstwissenschaft" (Hg. Thomas Hensel und Andreas Köstler) und die Erinnerung an Hermann Bauers noch älteren (1992), im gleichen Verlag herausgekommenen Band "Barock - Kunst einer Epoche" gaben den äusseren Anlass, hier das bekannte, den verschiedenen Auflagen von 1654 bis 1670 beigegebene Frontispiz zu Emanuele Tesauros 'aristotelischem Augen-Kanonrohr' (Il Cannocchiale aristotelico), die interpretatorischen Ansätze und ihre mehr oder weniger überzeugenden Erkenntnisse noch einmal etwas in den Focus zu nehmen.

Wie es scheint, stammt - um quasi etwas gegen den üblichen kunstgeschichtlichen Strich zeitlich von vorn anzufangen - die letzte oder jüngste Beschäftigung mit dieser Vorsatzgrafik von **Thomas Hänsli**: "Omnis in unum - Inganno, Argutezza und Ingegno als Kategorien bei Emanuele Tesauro und Andrea Pozzo", in: (den leider noch nicht modern-digitalen und wünschenswert frei verfügbaren) 'Wissensformen', Zürich 2007, S. 166-179. Obwohl Hänsli (S. 176, Anm.1) an die deutlichen Unterschiede der Frontispize der Erstausgabe von 1654 (fälschlich: 1645) und der fünften, erweiterten Auflage von 1670 - beide in Turin autorisiert gedruckt und im Aufsatz dankenswerterweise wiedergegeben - hinweist, geht er im folgenden leider nicht mehr darauf ein. So gewinnt er undifferenziert aus beiden den Eindruck, dass auch dem Buchinhalt gemäss nicht ausschliesslich der namentlich (1654 unfreiwillig spiegelbildlich) bezeichneten 'Poesie', sondern auch und vor allem der (1670 etwas 'zurückgesetzten') 'Pictura' hiermit gedient sein soll. Ausserdem sei der von Aristoteles der 'Poesie' gereichte 'Cannocchiale' des Buchobertitels "Sinnbild der aristotelischen Rhetoriklehre und [zugleich] universelles Weltdeutungsinstrument" [im Sinne des Geschichtsphilosophen Hans Blumenberg], das "den Künsten den unverstellten Blick auf Apollon [eigentlich nur die natürlich strahlende und flache Sonnenrundscheibe erkennbar], den Gott der Künste und Führer der [allenfalls als 'Poesie' und 'Pictura'

personifizierten] Musen" ... "und ihnen gleichsam die Sicht auf eine 'innere (Himmels-) Mechanik' (S. 166) der [von Apoll gesteuerten] Künste [ihrer selbst?] gewähren soll" allerdings ohne entsprechenden Nachweis im Buchtext. Dass mit 'Pictura' insgesamt "alle(n) Künste(n)" gemeint seien, ergäbe sich aus dem erst 1670 eingefügten Zusatz einer "Idea dell'arguta et ingeniosa elucitione [? also etwa einer Vorstellung einer scharfsinnigen und 'kreativen' Be-Erleuchtung?; aber falsch gelesen für 'elocutione' oder Rede- bzw. Ausdrucksweise], che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica" d.h. dienlich aller Art Kunst in Rede, Stein oder Symbol (= Bild). Der auf S. 176, unter Anm. 8 zitierte Hermann Bauer (1992, S. 186, s.u.) übersetze die drei Sparten mit 'Rhetorik' und (zusammenfassend) 'Bildende(n) Künste(n)', ja es gäbe sogar eine "Koinzidenz" (Zusammenfallen oder nur Zusammentreffen?) der beiden. Dort auf S. 189 spricht Bauer bei "Argutezze, Oratorie, Simboliche et Lapidarie ... von **der** rhetorischen Überzeugungsmöglichkeit in der Rede, Symbolik oder Bildnerie". Eigentlich sind wohl das (gesprochene und geschriebene?) Wort, das (Ab-)Bild(-hafte) und die eingegrabene Inschrift (eher eines Emblems oder Imprese) gemeint. Nach diesen Übersetzungs- und Textverständnisproblemen schreibt Hänslì etwas in Wiederholung (S. 166) ohne Textbeleg, dass wie das Fernrohr als revolutionierendes "Weltdeutungsinstrument" (vgl. wieder Hans Blumenberg) "soll(t)e das universelle Instrument der aristotelischen Rhetorik *sämtlichen* Künsten allen voran der Poetik [nicht mehr der Malerei], das Licht künstlerischer Erkenntnis bringen". Hier fragt man sich, was unter dieser Formulierung "Licht künstlerischer Erkenntnis" eigentlich zu verstehen ist: Erkenntnis durch Kunst?, auf künstlerische Art (= Wissens- oder Denkform?)?, bei oder für Künstler? oder auf künstlerischem Gebiet?. Bei Tesauro (1670, z.B. S. 634) findet sich nur der 'Durchblick' mit Aristoteles' vergleichbarem kritischen Geist: '... all'ultimo, con la luce del discorso à riconoscere se in lei si ritrovi alcun difetto. Ilche sarà (come dicemmo) col CANNOCCHIAL di ARISTOTELE, trovar le macchie nel sole' (... zuallerletzt, um mit dem Licht des Gespräches zu erkennen, ob sich in ihr (der Imprese) ein Mangel befindet. Das wird – wie wir sagten – mit dem Fernrohr des Aristoteles so sein, wie wenn man die Sonnenflecken findet).

Zur Parallelisierung von Poesie (= nur Dichtkunst?) und Malerei formuliert Hänslì noch Tesauros "Anspruch, eine Theorie und Lehre der Rhetorik ... sowohl für die Dichtkunst, als auch für die bildenden Künste, allen voran die Malerei ... zu umreißen" (S. 167). Leider nur in der "uneingeschränkte(n) Entsprechung" (S. 169) von Frontispiz und Buchinhalt in

Bezug auf Aristoteles kommt das Titelkupfer nochmals 'zu Wort'. Ansonsten befasst sich Hänslis Aufsatz mit Tesauros Schlüsselbegriffen wie 'argutezza, ingegno, metafora' – letztere von Tesauo als die 'gran madre di tutte le argutezze' bezeichnet (warum eigentlich nicht Kind, Zeichen, Mittel des Scharfsinns?). Über die "Metafora di decettione" (S. 168) leitet der Autor ,zu "Inganno und disinganno" und zum von Tesauo beeinflussten Andrea Pozzo (S. 172ff: dessen 'vero-simile') bzw. zu "Tesauros materieller Metapher" mit Perspektive als Erkenntnismetapher über. Auf S. 171 wird die Bedeutungszunahme von barocken Rhetoriklehren für die Kunst - speziell aber für die Malerei - auf das generelle Interesse an 'persuasio' und die (nicht weiter erörterte) "weitgehende(n) Absenz einer eigentlichen, genuin-barocken Kunsttheorie" zurückgeführt (ähnlich siehe unten bei Stephan Klingen 1999, S. 89). Thomas Hänslis versteigt sich aber soweit nicht, mit dem durch das Fernrohr sichtbar gemachten Sonst-So-Nicht-Sichtbaren ein Sinnbild für die kopernikanische Wende zu einem neuen (antiaristotelischen) Weltbild (im Sinne Hans Blumenbergs) angestossen zu sehen. In der Berufung auf die Autorität Aristoteles durch Tesauo müsste man eher von einer Rolle rückwärts in die klassische Rhetorik oder Poetologie sprechen. Auf S. 177, Anm.11 wird noch August Bucks Auffassung von 1968 in der Neuausgabe des 'Cannocchiale aristotelico' von 1670, S. VII "von einer regelrechten Umdeutung der aristotelischen Poetik im Sinne der Rhetorik" - vielleicht eher eine 'Koinzidenz' oder Amalgamisierung von Poetik und Rhetorik – zitiert. Die (veränderlichen) Sonnenflecken auf dem 'Kupfer' wären – wie oben - eine Metapher der (mehr ex negativo zu erschliessenden) rhetorisch-poetologischen Fehler, Mängel oder Schwächen.

Am Ende (S. 175) kommt der Autor doch nochmal auf das Frontispiz und die Devise 'Omnis in unum' zu sprechen: der Spitzkegel stehe für die künstlerisch-visuelle 'Argutezza' und das Motto angeblich für "den umfassenden Anspruch Tesauros, eine für alle Künste - auch die bildenden - Geltung habende Rhetoriklehre zu umreißen" als fast wörtliche Wiederholung und wieder ohne wirklichen Nachweis aus dem Text (siehe unten).

Zu einigen weiteren Aussagen des sich auch auf die homiletisch-rhetorische Richtung Hermann Bauers oder Frank Büttners (S. 176, Anm.9; S.177, Anm.10; S. 178, Anm. 35 u.36) berufenden Autors kann hier nicht weiter eingegangen werden.

Im selben Jahr 2007 legte **Thomas Ino Hermann** seine Marburger Dissertation: "Sinnbildnisse - Die Druckwerke mit den biographischen Emblemprogrammen der Exequien in der Münchner Theatinerkirche für Kurfürstin Henriette Adelheid (1636-1676),

Kurfürst Ferdinand Maria (1636-1679) und Maximilian II Emanuel (1662-1726) von Bayern (im Netz unter: [http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2007/0760/pdf/1\\_disstihntext.pdf](http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2007/0760/pdf/1_disstihntext.pdf)) vor, wo er auf S. 100 auch "Emanuele Tesausos poetologischen [nicht rhetorischen!] Traktat: ... 'Das aristotelische Fernrohr oder die Lehre vom scharfsinnigen und sinnreichen Ausdruck ... [hier richtigerweise: "dell'arguta ... elocutione"]], dienend jeglicher rednerischer, inschriftenkundlicher und symbolischer Technik, geprüft an den Prinzipien des göttlichen Aristoteles" richtig orthographisch-interpunktiell und übersetzt wiedergibt, und er sich (S.100, Anm.342 u. 343) auch auf Klaus-Peter Lange: "Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesausos und Pellegrinis Lehre von der 'Acutezza' oder von der Macht der Sprache", München 1968, S. 22 beruft. Zuvor auf S. 72, Anm. 248 ist Hermann auch auf das Frontispiz selbst eingegangen: (es sei) wahrscheinlich Anspielung auf Horazens 'Ut pictura poiesis' wegen des Vorkommens von 'Poesis' und 'Pictura'; ausserdem Erklärung, wie man über Aristoteles' Werk (nur?) zur Rhetorik die Voll- und Unvollkommenheit der Beredsamkeit analysieren könne, ähnlich wie bei der Sonne mit einem darauf scharf eingestellten ('limpidissime') Fernrohr (entsprechend CA 1670, S. 2-3).

Auch **Stephan Kaspar Bruno Klingen** in seiner Bonner Dissertation von 1999 - um die retrogradierende Literaturübersicht etwas zu unterlaufen - : "Von Birnau nach Salem - Der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus in Architektur und Dekoration der südwestdeutschen Sakralkunst" (im Netz unter: [hss.ulb.uni-bonn.de/1999/0214/0214-text.pdf](http://hss.ulb.uni-bonn.de/1999/0214/0214-text.pdf)) geht neben Jakob Masenius auf Emanuele Tesauo (S.92) ein - wenn auch nicht direkt auf das Titelkupfer - , wobei er Tesauo zitierend auf die oder eine wundersame Stärke, natürliche Kraft des Geistes' (aus 'Scharfblick und Beweglichkeit' = 'PERSPICACIA & VERSABILITA', CA 1670, S. 82) und die oft umso stärkere Wirkung der Metaphern, Bilder, Loci, Topoi, u.ä., je weiter hergeholt sie erscheinen, abhebt (CA 1670, S. 303ff u.517). Auf S. 93/94 und Anm.141 stellt Klingen auch noch die falsche Übersetzung des schon erwähnten Untertitel-Trikolons: 'oratoria, lapidaria et simbolica' des 'Cannocchiale' (schon 1980, S. 100 durch Hermann Bauer sogar als "Prediger, Künstler und Programmfinder" missverstanden) mit 'Wort' (gesprochen und ein-geschrieben) und 'Bild' (wortlos) richtig.

Der schon erwähnte **Thomas Hensel** in seinem quasi exemplarisch oder paradigmatisch in das Spektrum der heutigen Kunst- oder der Bildwissenschaft zur Einführung gedachten

und fast gleich betitelten Beitrag von 2005, S. 73-94, stellt der modernen, die hergebrachte Kennerschaft herausfordernden Neutronenautoradiographie des 'Mannes mit dem Goldhelm' das besagte Titelkupfer von 1670 mit etwas 'seitlichem' Abstand gegenüber. Unter dem Aspekt der "Inkongruenz von Welt (= das Wahre, die Objektwelt, die Realität?) und Bild" bzw. "Bezeichnetem und Zeichen" bringt Hensel ein Zitat Tesausos (CA 1670, S. 494), dass "das Wahre wie durch einen Schleier hindurchschein(e)" ('che il vero vi traspaia come per vn velo'), wobei er auch auf Klaus Krüger, "Das Bild als Schleier des Unsichtbaren - Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien", München 2001 rekurriert, dass "die Erzeugung von Erkenntnis im Prozess des Gewährwerdens", ... dass ... "Dichtung oder Malerei [zu] allererst ... ästhetisch" vermittelt (seien), allerdings ohne Textverweis. Der "Kunsttheoretiker [auch 'Kunst-Schauer' im etymologischen Sinne?] (vergleiche) den [seinen?] Blick auf einen durch einen 'fremdartigen Schleier'" [S. 86: 'vezzo pellegrino' = fremdartiges Gewand, statt 'velo'?, vgl. CA 1670, S. 494 das langsame Durchscheinen, Bewusstwerden von Bedeutungen] rhetorisch [medial] vermittelten Gegenstand mit dem Blick durch das Medium Fernrohr ("mezzo rappresentante" è piacevole = das darstellende Mittel ist angenehm, nett, es gefällt, vgl. CA 1670, S. 124). Mit diesen beiden vorgefassten Leitgedanken 'Schleier' und 'Inkongruenz von Welt und Bild' geht Hensel ab S. 86 an das emblematische Titelkupfer von 1670 heran. In einfacher Analyse der Bildgegenstände stellt er folgendes fest: weibliche Personifikationen von 'Poesie und Malerei'; annähernd im Zentrum (1670 eher nach rechts verschoben) Bild eines Bildes mit einem anamorphotischen Bildentwurf, spitzer Kegel mit Inschrift 'Omnis in unum', Spiegelung der Bodenschrift im Kegelmantel. Mehr deutend hält er sich länger mit der Anamorphose auf: Verlagerung des Betrachterstandpunktes, entzerrende Spiegelung (Katoptrik) - der übliche Blickpunkt über der Kegelspitze wäre im so wiedergegebenen Beispiel eigentlich sinnlos, da wieder eine anamorphotische Verzerrung die Folge wäre - , Relativität der menschlichen Wahrnehmung und Konstruiertheit. Die Anamorphose im Titelkupfer würde den "Augenschein als Augenbetrug" (S. 88), die Unterminierung des Wissens und des "Glauben(s) an eine verlässliche Welterkenntnis im Sinne einer Kongruenz von Welt und Bild" versinnbildlichen. "Tesausos Allegorie und Metabild" dürfe (oder müsse?) als Vor-Augenstellung von "Erkenntnis von Welt in einem Bild" verstanden werden. Eher platonisch gedacht, auf den Punkt gebracht oder auf die Spitze getrieben wirkt die angebliche Essenz des 'Kupfers', dass die "Welt [= auch omnis?] sich immer nur in ihrer Erscheinung [in der Kunst wie dem Bild], nicht in ihrem Sein ... offenbaren" könne, aber auf eine gewitzte, scharfsinnige Weise, wofür der spitze Kegel stehe oder stünde.

Eine ganz andere Zuspitzung sei bei der Allegorie der 'Poesie' der "Vergleich des optischen Dispositivs [Art verfügbares Mittel?, wohl im Jargon von Michel Foucault oder Gilles Deleuze] 'Fernrohr' mit einem [dem] fremdartigen Schleier" (, der vielleicht noch als Schrifband herumflattert?). Wie die Poesie nur (pleonastisch) "vermittels des Mediums [bildfeldenges Galilei-] Fernrohr" v.a. ungeschützt gar die "Vollkommenheit" (nur die Kreisform auch am oder im Okular?) und gleichzeitig die "Unvollkommenheit" (= Sonnenflecken, deren Unmöglichkeit anfangs damit begründet wurde, dass Aristoteles selbst keine 'Verunreinigung' der Sonne beschrieben habe!) erkennen kann, bedarf etwas grösserer Phantasie. Die wissenschaftliche Entdeckung der Sonnenflecken um 1610 durch Galileo Galilei, den schwäbischen Jesuiten Christoph Scheiner (alias Apelles; nomina sunt omina?) (Fig.1a u.b) und andere wird zwar erwähnt, aber in ihrer 'welt-

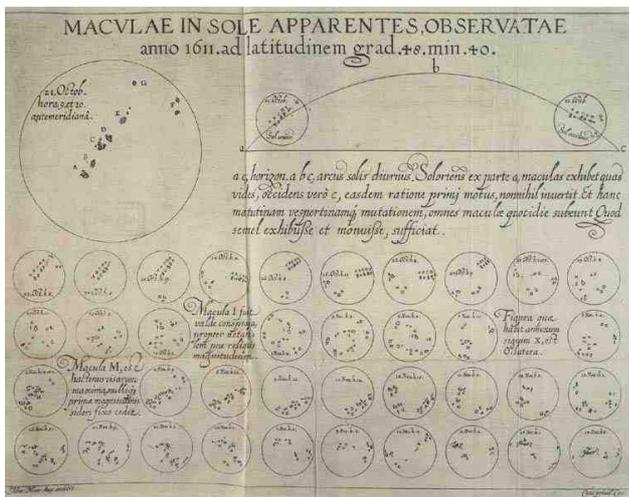


Fig. 1a: 'Sonnenflecken', aus: 'Tres epistolae de maculis solaribus' (Augsburg, 1612) von Christoph Scheiner

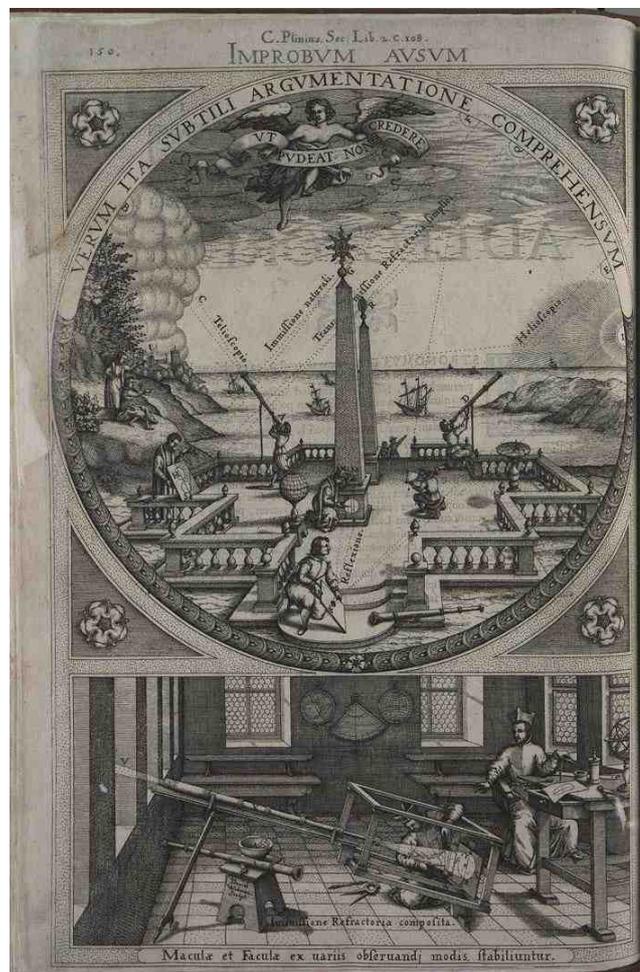


Fig. 1b: unten: 'Studium der Macken und Flecken der Sonne durch Christoph Scheiner und seine Gehilfen', aus Scheiners 'Rosa Ursina sive Sol', S. 150 (Bracciano, 1626-1630)

anschaulichen' Implikation am Rande ausgeführt, und nur mit der horazischen 'subscriptio' quasi philologisch und über Bauers Tesauro-Zitat (1992, S.181) vom 'limpidissimo

cannocchiae' virtuell/verbal für das Mehr-oder-Weniger-Gelungene angesehen. Hensel konstatiert auf S. 88 ohne eine Textreferenz, "dass das technische Instrument Fernrohr als Zeichen der schöpferischen Einbildungskraft" gedacht sei, die "eine(r) Imaginationskraft [also eine Art Phantasie] (sei), die wie ein Schleier die Wirklichkeit verunklär(e) und sie in dieser Verunklärung als eine nur verunklärt wahrzunehmende in ihrem Wesen erst eigentlich klär(e)" (soweit so klar?).

Der nächste Abschnitt auf einem noch weiter vom Bild abstrahierten höheren Niveau steht ganz im Banne von Hans Blumenberg und Klaus Krüger, dass bei der besagten 'Kongruenz' das Fernrohr "dieses Leitinstrument ... im Selbstbewusstsein des neuzeitlichen Erkenntnisprozesses" (S. 89) von grösserer Nähe und gewachsener Distanz im Weltall und gleichzeitiger Zufälligkeit der Objektivierung (durch die Ausschnitthaftigkeit der Wahrnehmung, von Entdeckung und Verdeckung) geworden sei. Für Galilei sei das Fernrohr noch Instrument zur objektiven Abbildung der sichtbaren Welt, für Tesauro (oder eher Hensel?) sei es "vielmehr ein(en) Apparat der Einbildungskraft" (S. 89, oder doch eher der 'Kritik, des Scheidens, Unterscheidens?').

Mit dem Blumenbergschen "Ineinander von Entdeckung und Verdeckung" und "Klärung und Verunklärung" durch neue Medien und Techniken schliesst sich wieder der Hensel-Kreis zur zeitgenössischen Neutronenautoradiografie. Das noch behauptete Versagen Galileis (eher Scheiners) hinsichtlich der optisch-wissenschaftlichen Erklärung der Sonnenflecken, ist sicher so nicht richtig. Immerhin erklären sich für Galilei dadurch auch Kugelgestalt und Rotation der Sonne.

Während man bei der "conditio" einer neuen Kennerschaft "sine qua non" mit Hensel übereinstimmen möchte, muss die dargelegte Deutung des Kupferstichs in diesem angeblich in die Kunstwissenschaft einführenden, sehr weit abhebenden Text doch im weiteren wieder etwas heruntergeholt und zurechtgerückt werden.

Der Medienwissenschaftler **Wolfgang Ernst** an der Humboldt-Universität Berlin folgt im übrigen etwa zeitgleich in seinen im Netz befindlichen 'Medientheoretischen Schriften, Teil 2' (vgl. <http://www.medientheorien.hu-berlin.de/downloads/skripte/mediengeschichte2.pdf>) weitgehend und unkritisch dem Kunsthistoriker und Medienarchäologen Thomas Hensel und dem Geschichtsphilosophen Hans Blumenberg oder dem Medienwissenschaftler Stefan Zielinski ("... das Auge ist nicht länger das verlässliche Organ aristotelischer

Welterschliessung", in: Archäologie der Medien - Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Hamburg 2002, 107 ff).

Einer älteren, hier fast positivistisch nüchterner erscheinenden Kunstgeschichtsgeneration ist dagegen **Hermann Bauer** verpflichtet, der 1992 in dem schon immer wieder genannten Band: 'Barock - Kunst einer Epoche' in zehn (ohne Einleitung neun) Einzelaufsätzen neben der Begriffs- und Forschungsgeschichte zum Barock Leitbegriffe wie Sonnen-Königskult, das neue Theater Rom, das Schloss, das Fest, Zeremoniell und Repräsentation, Theater und Theatralik, Illusionismus und nicht zuletzt den 'Concettismo' - auch eine Art Vorläufer der heutigen konzeptuellen Kunst - anregend und weitgefächert mehr essayistisch entwickelt und behandelt. Im letztgenannten Kapitel findet sich ein Abschnitt "Emanuele Tesauro - Die rhetorische Struktur des barocken Bildes" (S. 189-195), wobei Bauer auch auf das besagte Titelkupfer eingeht. Zu Beginn wird - Giordano Bruno, Cicero und Aristoteles folgend - auf die bildliche Grundlage unseres Denkens und unserer Gedanken hingewiesen. Bauer zitiert Tesauros 'Cannocchiale' (1670, S. 15) mit dem "menschliche(n) Geist [als] ... eine Art von reinem Spiegel" ('L'Intelletto humano inguisa di purissimo specchio'; man mag auch schon etwas an die 'tabula rasa' eines John Locke denken). Die Gedanken seien die internen (Ab-) Bilder der äusseren Bilder oder Eindrücke, visuell-stummer und akustisch-sprechender Art. Die weitere chiasmische, eigentlich kontradiktorische oder paradox-rhetorische Gruppierung von stummer Beredsamkeit und beredtem Schweigen ist den alten Pictura-Poesis-Debatten verpflichtet. Bauer sieht sie auch in Verbindung mit Tesauros Trikolon "(Argutezze) Oratorie, Simboliche, et Lapidarie", was er - wie oben gesagt - nicht ganz richtig mit "...der rhetorischen Überzeugungsmöglichkeit in Rede, Symbolik oder Bildnerie" übersetzt. Bauer flicht noch Aussagen von Claude-François Ménestrier zur alles beherrschenden 'Bildlichkeit' (z.B. "die Rhetorik sei die Kunst mit Bildern zu überzeugen") ein. Buchtitel und das Titelkupfer von 1670 zögen Verbindungen zur damaligen technischen Innovation des Fernrohrs und zu Aristoteles. Der Stich besäße eine emblematische Struktur und einen metaphorischen Witz. Aristoteles "überreich(e) [statt eher: führt oder korrigiert] einer Personifikation wie der Poesie ein Fernrohr" (S. 191). Mit dem Blick zur Sonne wäre - wie schon oben erwähnt - "das Licht der Erkenntnis [= homer-galileische Blindheit?]" gewonnen. Die Störungen, Sonnenflecken würden erst durch die Unterschrift (subscriptio), eine Art von Lemma (das müsste eigentlich das 'sprechende' Band sein), und durch ein

einer in einem anderen (aber von ihm nicht ausgeführten) Zusammenhang stehenden Horaz-Satire entnommenes Zitat wirklich deutlich und verständlich. Bauer erwähnt die oben von Hensel überinterpretierend benutzten Entdeckungen durch Galilei und Scheiner. Während Bauer das eine Zentralmotiv des 'limpidissimo cannocchiale' oder die aristotelische Rhetoriklehre zur Qualitätsbeurteilung (und zum 'Besser-Machen') bei Tesauro (CA 1670, S. 2) nachweist, bringt er weitere Bemerkungen zu den "argutezze optiche" leider ohne genaue Fundstelle im Text, bevor er sich der 'Pictura' zuwendet. Den spitzen Kegel hält er für ein Bild der 'argutezza', des scharfsinnigen Witzes, in dem (erst?) die klare (?) "Erkenntnis der Dinge möglich" werde. Er weist aber doch auch in Anlehnung (Anm. 32) an seine Schülerin Leonore Berghoff und deren im Anschluss folgende Münchner Dissertation von 1979 ("Emanuele Tesauro und seine Concetti - unter besonderer Berücksichtigung von Schloss Nymphenburg") darauf hin - worauf die zuvor genannten neueren Autoren nicht mehr eingegangen sind - , dass es sich um eine Imprese (Bild mit Devise) für die Kriegs-Literatur-Akademie mit dem Zusatz 'de' Solinghi' handele. Die Schilde seien als "Heimat der Impresen" für die anderen Savoyer Carl Emanuele I (Schütze und "opportune"), Emanuel Filiberto (Elefant und "infestus infestis"), Tomaso von Savoyen (Waage und richtiger als "urbes et regna tremant" zu lesen) bestimmt. Im folgenden mehr allgemeinen versucht Bauer gegenüber Benedetto Croce moderner Kritik anhand einiger Textpassagen aus Tesauro neben der rhetorischen Überredung auch im Sinne des Aristoteles die 'Argutezza' (als Spur Gottes, Rede der Natur, bis hin zum Wahnsinn der Dichter ähnlich auch bei Horaz) in Zusammenhang mit einer damaligen Art von Welterklärung oder Kommunikationsprinzip herauszustellen.

Die genannte 'zu Grunde liegende und Grund legende' Arbeit von **Leonore Berghoff**, die sich vornehmlich mit den nicht erhaltenen und somit aus den Gemälden und anderen Texten zu rekonstruierenden 'Concetti' Tesauros für Nymphenburg befasst, wendet sich ab S. 119 bis 123 explizit dem Titelkupfer des 'Cannocchiale aristotelico' zu, dessen verbale (schriftliche oder mündliche) Gedanken-Grundlage oder -Vorlage wir alle erst mühsam und etwas spekulativ aus ihm selbst und Tesauros Texten herausfinden müss(t)en. Berghoff scheint sich besonders an der Erstfassung von 1654 orientiert zu haben, wobei sie passende Stellen des 'Cannocchiale' aber immer in der postumen bolognesischen Ausgabe von 1693 herausgreift und an dem Bild verschiedene 'Argutezze'-Kategorien nachzuweisen sucht. Auf mögliche frühere sekundäre Interpretationen nimmt sie nicht

Bezug. Es scheint zu der Grafik vor 1979 keine, zumindest etwas substantziellere, gegeben zu haben. Bei dem 'Fernrohr'-Motiv ('argutezza otticha') zitiert sie das fast übermenschliche und natürliche 'Wunder der Technik'. Gegenüber Tesauros allgemeiner Äusserung als Erfindung der Holländer vermutet sie den 1629 geborenen Christiaan Huygens statt eigentlich Hans Lipperhey im Jahre 1608. Aristoteles, der die 'Poesie' unterweise und das Fernrohr führe, werde zur einer Art Weissager ("oracolo?", wohl CA 1670, S. 211), das Fernrohr zur 'Argutezza Angelica' oder zum 'Filosofico Occhiale'. Aristoteles' Rhetorik (weniger Poetik) sei nach Tesauro das 'superscharfe' Fernrohr um die Qualität der Eloquenz zu entdecken, so z.B. den Fehler der sonst erfolgreichsten Imprese König Ludwigs (d. XII?) wegen des 'nah und fern' wehrhaften, aber unedlen, das Decorum verletzenden, Stachelschweines, oder um das Symbol (Bild) 'ideal' dem eigentlich Gemeinten anzunähern.

Dazwischen schaut Berghoff ganz einfach wieder auf die Grafik und die 'Pictura' vor der Staffelei mit dem gerahmten Bild des konischen Spiegels und der Inschrift "Omnis in unum". Sie meint, dass die 'Pictura' auf die 'Poesie' wie bei einer Porträtsitzung blicke. Für die aus Poesie (Text) und Malerei (Bild) geborenen Impresen als Erfindungen der Natur kann Tesauro selbst als Schriftzeuge von ihr herangezogen werden, wobei letzterer lehre nachzuahmen, wie die ganze antike Literatur mit ihrer Fülle an Symbolen, Emblemen und Impresen beweise. Die 'Poesie' habe eine Geige bei sich als (fragliches) Attribut des Apollo (zumeist Kithara, Lyra, Flöte o.ä.); das sei eine 'argutia verbale' (oder pseudo-sonale?). Der unter der Staffelei (nur vor 1670) befindliche Relief-Torso gehöre zur Gattung 'argutia operum' (wie alle bildlichen Objekte). Noch 'konkreter': am Baum seien zwei Impresen, unten weitere Wappen, Schilde (als 'Heimat der Impresen') z.B. mit dem bekannten 'S.P.Q.R.' erkennbar, was Berghoff mit "Sabinis Populis Quis Restistet" aufzulösen versucht. Diese Chiffren und Impresen seien die höchste, 'heroische' Art der 'argutezza'. Mehr historisch, faktisch bringt sie die drei Impresen und als vierte das 'Kegel'-Stilleben mit dem Haus Savoyen in Verbindung. Die Imprese des Tomaso von Savoyen mit der Waage und dem Spruch der militärischen Einschüchterung sei von Tesauro (nach Manilius) selbst erfunden worden. Die als Tafelbild daherkommende Imprese seines mit der eigenen Nichte zwangsverheirateten und zum Rücktritt gezwungenen Kardinalbruders, Maurizio, sei dessen eigene Erfindung und werde von Tesauro als die perfektteste angesehen. Tesauro spreche Maurizio als grossen Mäzen, als Gründer und Mitglied der 'Accadèmia dei Solinghi (oder der Einsamen, angeblich wegen der etwas abseitigen Lage

im Park der Turiner Villa des Exkardinals) für Kriegskunst und Literatur in der Widmung an. Das von Berghoff nicht Horaz zugeordnete Epigramm oder die 'subscriptio' übersetzt sie mit : "Es (er, sie) hält die im auserlesenen Körper eingestreuten Muttermale fest"(= erkennt?). Zusammen mit dem Kupferstichtitel ("Egregio in Corpore"), der Allusion auf Fernrohr, konischer Spiegel, Symbolideal, Imprese bzw. 'Argutezza heroica' sei der Stich "Argument des Buches und Traktates über die Emprese". Die formale und inhaltliche Zentralstellung der akademischen Imprese des Maurizio beweise die Widmung der ersten Edition an den Ex-Kardinal. Die Impresen ausschliesslich des Hauses Savoyen würden die Verherrlichung dieses Geschlechtes und die Verbundenheit Tesausos über drei Generationen hinweg auch durch dessen eigenes Wappen dokumentieren; dem darf man weitgehend zustimmen. Dass ebenfalls nach Berghoff die Bandieren, die Abzeichen Roms als "Augurium der Glückseligkeit" für die Savoyer und ihr kommende Herrschaft über Italien einen prophetischen Charakter haben sollen, wäre noch erst zu beweisen. Nach dem Gesamturteil des 'Kupfers' als Mischung aus Emblem und Imprese verlässt die Autorin das objektivistische sinnliche Terrain, um den Vorstellungen Tesausos entsprechend Varianten der 'argutezza' aufzuspüren.

Nach diesem etwas längeren, leider nötigen Vorlauf der kritischen Lektüre versucht der Autor dieser Zeilen selbst ganz einfach, 'unbewaffnet' mit blossen, möglichst offenen und unvoreingenommenen Augen detektivisch-neugierig und hoffentlich inspiriert mit etwas 'argutezza' aber nicht zu spekulativ selbst den Objekten der Begierde ('ad res'), den Titelpuffern von 1654 und 1670, - vor allem in dem von Thomas Hänslis angesprochenen Vergleich - sich zu nähern, zeitnah verbunden mit einer zumindest ausschnittshaften Lektüre des umfänglichen Textes von Tesauo. Ausgangsinteresse und Methode würde der Interpret selbst mit künstlerisch-ästhetisch-qualitativ, philologisch, weniger rhetorisch, ikonographisch und historisch-kritisch-induktiv einschätzen und den Einstieg anfänglich mehr als (pseudo-) werkimmanent bezeichnen.

Nur in den anscheinend fünf Ausgaben (vgl. Fig. 3a-c) des 'aristotelischen Fernrohrs' zu Lebzeiten Emanuele Tesausos findet sich das 'besagte und beäugte' Frontispiz (Fig. 2a-c) allerdings von drei verschiedenen Platten, Radierern-Stechnern und zumindest zwei verschiedenen Entwerfern, zeitlich zwischen 1654, 1664 und 1670 anzusetzen. Während die ersten beiden anonym bleiben und künstlerisch eher recht bescheiden, ja fast als dilettantisch einzuschätzen sind, waren 1670 im Auftrage Tesausos (? oder auf

Empfehlung des aus Genua stammenden Jesuiten-Vizegenerals und Widmungsträgers von 1664, Giovanni Paolo Oliva) (Fig.3a) der bekannte Genueser Maler Domenico Piola (1627-1703) (Fig.2c u.4b) als Entwerfer und der Turiner Giuseppe Tasnière als Stecher tätig. Dabei ist eine freiere, künstlerisch ansprechendere Neufassung entstanden.

Die Frontispize und die Titelblätter von 1654, 1664 und 1670:



Fig.2a: Frontispiz 'Il Cannocchiale' von 1654 (HAB Wolfenbüttel)



Fig.2b: Frontispiz 'Il Cannocchiale' von 1664 (BSB München)



Fig.2c: Frontispiz 'Il Cannocchiale' von 1670 (Getty Research Institute)

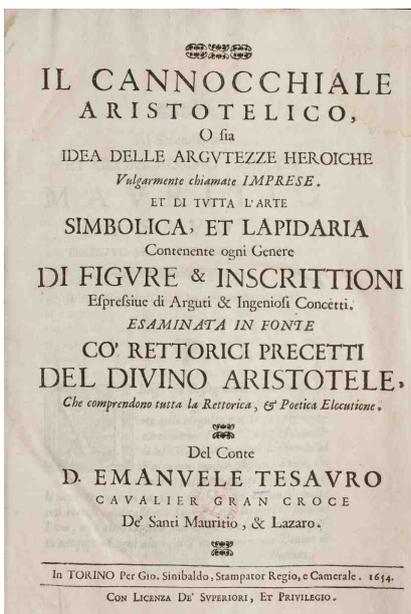


Fig.3a: Titelseite 'Il Cannocchiale' von 1654 (HAB Wolfenbüttel)



Fig.3b: Titelseite 'Il Cannocchiale' von 1664 (BSB München)

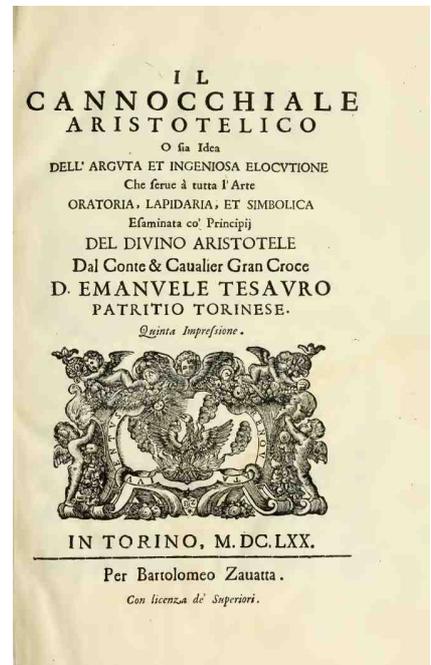


Fig.3c: Titelseite 'Il Cannocchiale' von 1670 (Getty Research Institute)

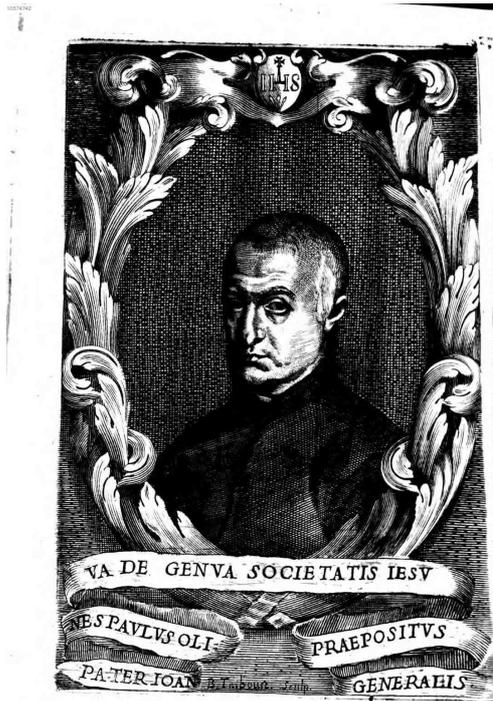


Fig.4a: Widmungskupfer 'Il Cannocchiale ...', von 1664. Stecher: Benoit Thiboüt (BSB München)



Fig.4b: Frontispiz zu Raffaele Sopranis, Vite dei pittori, scultori, ed architetti genovesi, Genova, um 1674, nach Entwurf Domenico Piolas gestochen von G. Tasnière.

Die Zwischenlösung von 1664 (Fig.2b) hält sich eng an die wohl nicht mehr aufstechbare, eher radierte Platte von 1654, wobei eine gewisse Vereinfachung, grössere Monumentalität und eine klassisch-skulpturalere Auffassung vorherrschen.

Tesauro muss schriftlich (wahrscheinlich mehr als eine Strichliste?), mündlich oder gar skizzenhaft vorgegeben haben, dass vor einer hügeligen (1664 bzw. 1670 eher gebirgig-piemontesischen?) Landschaft auf nur teilweise sichtbaren Podesten zwei barbrüstige, mit rühmendem Lorbeer bekränzte junge Frauen sitzen. Zwischen beiden (1654 und 1664 ziemlich frontal) steht eine Staffelei mit einem von Lorbeer gerahmten Ovalbild, auf dem die als 'Pictura' mit eckiger Palette gekennzeichnete rechte Person einen gemalten Buchstaben (v bzw. u) 'nachpinselt', der sich mit anderen Zeichen halbkreisförmig auf einer Boden-Tischfläche befindet. Im Zentrum steht ein spitzer Kegel, der in den sich vor ihm teilenden Wolkenhimmel ragt. Auf dem Boden davor befinden sich 'ab-bei-gelegt' einige Kriegsfahnen, Feld- und Herrschaftszeichen, Münzen, Medaillen und darüber ein leerer Schild und noch ein Wappenschild (des Emanuele Tesauro selbst). Die linke, 'Poesie' genannte Gestalt hält mit ihrer Rechten einen weiteren Wappenschild (Waage mit Sternen und Band: "VRBES ... ET REGNA ... TREMENT" nach Manilius, Astronomicum, 4,

551), dahinter und unter ihrem Arm steht ein Lyrisch-Harmonisch-Rhythmisch-Musi(kali)sches andeutendes Instrument (Mischung von Gambe und Laute?). Entsprechend unserer Leserichtung zielt sie mit einem von ihrer Linken vor das linke Auge gehaltenen, lang ausgezogenen Fernrohr auf die in der rechten oberen Bildecke befindliche gefleckte, aber doch strahlende Sonne. Dahinter steht der wie ein Einsiedler kopfbedeckte bärtige Aristoteles, der ebenfalls mit der Linken das Fernrohr korrigiert, während er mit der Rechten einen Hinweisgestus (zur Sonne; 1670 weniger ausgeprägt und nachvollziehbar) ausführt. Über dem Fernrohr schwebt in der Mittelachse ein Schriftband "EGREGIO ... IN ... CORPORE" (herausragend, hervorstechend an Körper oder Gestalt). Im Hintergrund links gedeiht ein Baumstamm (oder besser schon Stammbaum), an dem oben wieder ein Wappen (Schütze und "OPPORTVNE") und darunter ein weiteres (Elefant; "INFESTVS INFESTIS") hängen. Die Subscriptio "EGREGIO INSPERSOS REPREHENDIT CORPORE NAEVOS" ist als von HORATIUS (Satire 1, 6, Vers 67: 'man hält selbst dem ausnehmend schönen Körper die verstreuten Muttermale vor') gekennzeichnet.

Leonore Berghoff hat - wie schon oben ausgeführt - zur Faktenbestimmung bei den Wappenbildern mit den Devisen (= Impresen) weitgehend vorgearbeitet: 1. der tüchtige Carlo Emanuele von Savoyen (1562-1630) mit "OPPORTVNE" (d.h. günstig, gelegen; vgl. CA 1670, S. 675) (Fig.5a) und seinem Aszendenten 'Schütze'; 2. dessen noch tüchtigerer Vorgänger Emanuele Filiberto (1528-1580) mit "INFESTVS INFESTIS" (Bedroher für die Bedroher, vgl. CA 1670, S. 637) und dem hannibalischen Elefanten. 3. Zur Hand der 'Poesie' das Wappenschild des nach 1642 auch in französischen Diensten stehenden Generals Tomaso Francesco von Savoyen-Carignan (Grossvater des Prinzen Eugen; 1595-1656; vgl. CA 1670, S. 675/76) (Fig.4b) und 4. die zentrale Tafel seines Bruders, des gezwungenermassen seinen Kardinalspurpur abgelegt habenden und dafür mit der eigenen Nichte verheirateten Maurizio von Savoyen (1593-1657) (Fig.4c) und dessen Devise "OMNIS IN VNVM" aus Vergil (Aeneis 10, 410: 'non aliter socium virtus coit omnis in unum': nicht anders kommt die ganze Tugend der Kameraden in einem Punkt zusammen), wie Tesauo (CA 1670, S. 678) etwas verkürzt angibt. Tesauo hatte sicher auch noch Vergil, Aeneis 9, 801 ('sed manus e castris propere coit omnis in unum': doch nun kommt die ganze Schar des Lagers eilig zusammen) im 'Hintersinne'. Auch bei Ovid, Metamorphosen 3, 715 findet sich ähnliches ('ruit omnis in unum turba furens': stürzt der ganze Haufen wie wild auf einen). Tesauo (CA 1670, S. 677-679; siehe unten) erwähnt

selbst den Bezug zu der von Maurizio gegründeten 'Accadèmia dei Solinghi', die in der Südwestachse im Garten der Turiner Stadtrandvilla des Ex-Kardinals lokalisiert war (Fig.6a). Eine bei Matthias Oberli, "Magnificientia Principis - Das Mäzenatentum des



Fig.5a: Carlo Emanuele von Savoyen. Unbekannter Stecher d. 17. Jahrhunderts (Wikimedia)



Fig.5b: Tomaso Francesco di Savoia, um 1650. Unbekannter Stecher (Matthias Merian?) (Verleger Peter Aubry) (Foto: unbekannt)



Fig.5c: Maurizio di Savoia, um 1655. Torino, Villa della Regina (Foto: unbekannt)

Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657)", Weimar 1999 (Diss. Zürich 1998), S. 168 als Abb. 72 reproduzierte Grafik von Giovanale Boetto (auch beim CA 1654 beteiligt?) (Fig.6b) gibt eher phantastisch eine Dreiflügelanlage mit Mittelpavillon und Arkadengängen wieder, wobei im eingeschlossenen Binnenhof ('horti academici') mit den 'peripateierenden Akademikern' der spiegelnde Spitzkegel im Zentrum (dem Autor fast spontan und vorschnell als 'naevioser Nabel der Welt' eines hälftigen vorkopernikanischen Planetensystems? oder eher einer 'en-hemi-zyklo-pädischen' Bildung? vorkommend) stand. In dem zentralen Kuppelbau scheint die Büste des Gründers und Oberhauptes der Akademie sich befinden zu haben. Die umgebenden Rabatte waren nach der Abbildung in eine nicht genau zu entziffernde, sicher bedeutungsvolle Wortfolge getrimmt. Die Akademie widmete sich der Kriegskunst, aber auch der Literatur und fast allen Wissenschaften und Künsten (vgl. Oberli 1999, S. 168, Anm. 53; in: D. EMMANVELIS THESAVRI INSCRIPTIONES, Elogia, & Carmina ..., 4. Auflage Bologna 1674, S. 232-243

sind links: Rhetorik, Poesie, Pictura, Musik, Geometrie, Mathematik, Astronomie – rechts: Dialektik/Logik, Physik, Medizin, Metaphysik, Ethik, Iurisprudenz und Militärprudenz angeführt). Die Spitze des Kegels zeigt auf den auch alles in sich vereinigenden ('omnis in unum') Maurizio, über dem aber eine weitere, leider angeschnittene Figur (Apollo als strahlender Phoebus?, aber auch Gott der Wissenschaften und Künste?) die Kuppel bekrönt. Tesauro äussert sich selbst (CA 1670, S. 677-79; siehe unten) zu der besonderen, kunstvollen, edlen, wundervollen, seltenen, neuartigen, mathematischen Imprese im Zusammenhang mit der Perfektion, Form(ierung) dieser 'universitas' als ein konischer Spiegel der Virtus, Tugend oder Tüchtigkeit (natürlich besonders des alles in sich vereinigenden Fürsten Maurizio).



Fig.6a: 'Padiglione dei Solinghi' der Villa della Regina, heutiger Zustand (Foto : unbekannt)

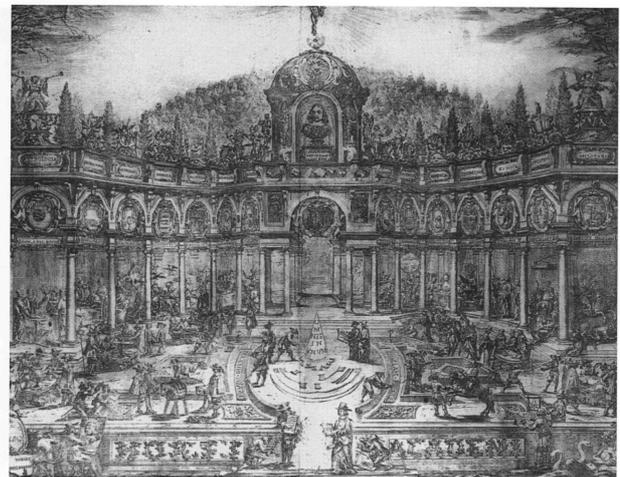


Fig.6b: L'Accademia de'Solinghi um 1654. Radierung von Giovanale Boetto. (aus: Matthias Oberli, "Magnificentia Principis ..., Weimar 1999, Abb. 72 u. 73)

Den Nachweis des Titels "EGREGIO IN CORPORE" fand anscheinend ebenfalls niemand

bisher für würdig. Das wieder 'naeviose' Zitat entstammt wohl den Tristien 5, 13, 2 des Ovid: 'nullus in egregio corpore naevus erit': es wird der herausragenden Gestalt kein Muttermal, Makel bleiben (, wenn der Angesprochene mit dem verbannten Ovid den brieflichem Kontakt hält).

Es bleibt noch die nahe und doch fern liegende Chiffre "S.P.Q.R", was üblicherweise mit 'Senatus PopulusQue Romanus' gelesen wird, aber von Tesauro (CA 1670, S. 20, weitere Auflösungsvorschläge S. 441) mit "Sabinis populis quis resistet?" (wer wird den Sabinischen Völkern widerstehen können?) für erklärbar gehalten wird. Aber macht das Sinn?, höchstens den, wie Leonore Berghoff meint: prophetisch für das 19. Jahrhundert unter Vittore Emanuele II als König von Italien?, weniger Vittore Amadeo II als König von Sizilien bzw. Sardinien schon im 18. Jahrhundert?. Wäre nicht mit einer gewissen tesauringischen 'argutezza' auch statt 'Sabinis' 'Sabaudis' und statt 'Populis' 'Principibus' denkbar?. Man erinnere sich des ('beigelegten', aber doch verlorenen) Bürgerkrieges nach 1637 bis 1642 der beiden Brüder Maurizio und Tomaso Francesco gegen die Vormundschaft und Herrschaft der verwitweten Schwägerin und baldigen Schwiegermutter Christina von Frankreich (1606-1663) bekanntermassen unter Verzicht auf den Kardinalspurpur und der (wohl nur unter Dispens möglichen und glücklicherweise) nachkommenlosen Zwangsehe mit deren 13jähriger Tochter bzw. der leiblichen (?) Nichte Ludovica Cristina (1629-1692). Der General Tomaso musste - wie ebenfalls schon gesagt - in französische Dienste treten. Die 'vorder- und untergründige' Ab-Lage scheint das starke, wehrhafte Savoyen zu sein, auch wegen der 'Nähe' zum General Tomaso und zur Militärakademie (dei Solinghi). Dass das Wappen der seit langem mit den Savoyern verbundenen Tesauri 'dienend', 'zu Füßen liegt', dürfte auch kein Zufall sein. In der fünften, von der Stadt Turin geförderten und deren Bürgermeistern und Stadträten gewidmeten, staatlich und kirchlich zensierten Auflage von 1670 nach dem Tode der beiden von Tesauro als Mäzene angesprochenen Savoyer Prinzen ist das Tesaurowappen freiliegend. Allerdings ist schon die vierte römische Auflage nicht mehr dem 1657 verstorbenen Ex-Kardinal gewidmet, sondern dem genannten Vizegeneral der Jesuiten, Giovanni Paolo Oliva. Auch die angeblich selbsterfundene Imprese des Maurizio könnte 1670 nach dessen Tod bewusst und nicht nur aus künstlerischen Gründen etwas aus dem Mittelpunkt gerückt sein. Nach dem Tode des auch schon vom Vornamen her dem Hause Savoyen verpflichteten Tesauro fiel das Frontispiz und dieser Savoyen-Aspekt dann ganz weg. Leonore Berghoff ist ganz sicher zuzustimmen, dass das Vorsatzblatt der

Erstausgabe von 1654 neben der Illustration des Buchinhaltes und der Buchabsicht wie in der schriftlichen Widmung (CA 1654) eine 'captatio benevolentiae' oder Reverenz vor (Maurizio von) Savoyen war. Weiter kann man der Autorin beipflichten, dass das Ganze die Form oder Struktur eines Emblems (Lemma, Motto - imago, pictura, symbolon, icon - Epigramm, Subscriptio) untermengt mit verkürzten Emblemen, den Impresen und Medaillen habe. Die Grafik ist sicher neben dem oben Gesagten so etwas wie ein 'augenblickliches, ins Auge fallendes, stechendes', sinnlich-sinnhaftes Lehrbild, Anschaubild, Exempel, Vorführstück für diese Gattung, für die Auffassungen und die Anliegen Tesaurus. Übrigens versucht er (CA 1670, S. 8) 'argutia verborum' als Geistreiches in der direkten Rede oder in-schriftlich der 'argutia operum' als Geistreiches in Malerei und Skulptur (wohl primär Relief) gegenüberzustellen. Erstere wäre die Mutter der 'argutia simbolica', letztere die der 'argutia lapidaria'. Auf den folgenden Seiten 9-11 wird aber 'lapidaria' nur im Zusammenhang von Inschriftlichem und nicht Ab-Bildhaftem verwandt.

Die durch Titel oder Lemma und Epigramm angedeutete (Haupt-?) Ebene der Voll- und Unvollkommenheit (auch im moralischen Sinne) ist auch trotz höherer künstlerischer Kompetenz wie in der Ausgabe von 1670 nur schlecht 'optisch rüberzubringen': das Perfekte-Herausragende neben dem Mangelhaften, Konventionellen, Schwachen. Das Kreisrunde (nicht einmal Kugelige) - gegenüber den (1664 doch wieder geordneten) 'Sonnenpickeln' auf der Scheibe bleibt künstlerisch banal, geistlos. Die Verteilung des Fleckhaften auf Imprese, Palette (1654 fraglich ob mit den fünf Grundfarben nach dem Jesuiten François d'Aguilon), Bodenmarkierungen und die Kegelbuchstaben ist wohl mehr der Mimesis geschuldet als einer kompositionell-symbolischen Absicht. Die 'offenbarende' Halbnacktheit und vor allem die Brüste sollen wohl bewusst die nährende Fülle an 'Ingegno' (Begabung, Phantasie, Eingebung, Ideen ...) ausdrücken. Man erinnere sich der 'Poesie'-Personifikationen Cesare Ripas und seiner 'Iconologia'-Nachfolger. Leonore Berghoff denkt an eine Porträtsitzung, wobei sie wohl nicht unrecht hat, da der Bildtypus schon von Atelier- und Porträtierszenen inspiriert ist. Das die 'Poesie', das 'Poetische' und nicht nur die Natur Nachahmende durch die 'Pictura' beantwortet sicher auch etwas die Rangfrage zwischen beiden (vgl. CA 1670, S. 625). Die 'Poesie' sieht, erkennt, macht auch harmonische, musische Töne, die Malerei schreibt und malt danach stumm Worte und Bilder. In der kaum argumentationsfähigen, während des Barock mit an die Rhetorik formelhaft angelehnten Figuren oder Affekten arbeitenden (Instrumental-) Musik findet sich

eine Art 'Argutezza' oder Spass und eher Humor mimetisch vielleicht in Stücken wie Jean-Philippe Rameaus 'La poule' oder zusätzlich erzählerisch-parodistisch-travestiekarikaturhaft (quasi intrinsisch mit richtig-falschen Noten u.ä.) wie in Marin Marais' 'Ton-Gemälde einer Blasensteinoperation' für Viola da Gamba und Basso Continuo. Tesauro verweist (CA 1670, S. 625) auf das 'Poesie' wie 'Pictura' gemeinsame Nachahmungsprinzip, wobei er in der Anm. 301 ausdrücklich auf die 'Poetik' des Aristoteles abhebt (mit kleinem Druckfehler cap. 2 statt cap. 4).

Inwieweit Tesauro bei den Grafiken das im Ovid- und Horaz-Zitat mitschwingende Moralische, ja auch zur Toleranz Auffordernde überhaupt ausgedrückt sehen wollte - womit er aber sicher damit rechnen musste und konnte - , bleibt etwas im Unklaren, Verborgenen, wie auch weitgehend das Fehlerhafte und die (menschlichen) Schwächen.

Der 'göttliche', weise, vorausschauende, ahnende ('divino') Ἀριστοτέλης (sinnigerweise etymologisch 'der beste Vollender, Zielführende, Vervollkommner'; vgl. auch Ἀριστο-τηλεσκόπος ) wirkt in der Illustration als hilfreicher und doch strenger Lehrmeister in einer (1654) an ältere Vorlagen erinnernden Gestalt (Fig.7a) und 1670 eher wild, natürlich, ungebändigt und eigentlich nicht philosophisch anmutend. Dass dieser die 'Poesie' scheinbar so ungeschützt, direkt in die Sonne blicken lässt, obwohl die Astronomen nicht nur der Galilei-Zeit das Abbild der Sonne auf eine Fläche zu projizieren pflegten (vgl. das Helioskop u. Fig.1b), ist wohl nicht so genau, nicht zu naturwissenschaftlich und eher als künstlerische Freiheit genommen und zu nehmen. Die Turiner 'Accadèmia de' Solinghi' (vielleicht auch als die der 'Einzel-Wissenschafts-Kämpfer' oder der 'im Geheimen, Verborgenen wirkenden wenigen Auserwählten' zu verstehen) nach Maurizios Erstgründung ('Accadèmia dei Desiosi' oder der 'Begierigen', 1628) in Rom muss sicher auch mit der älteren, römischen, Galilei (1611) zu ihren Mitgliedern zählenden, aber nach dem Tod des Gründers und Antiaristotelikers Federigo Cesi 1630 etwas bedeutungslos gewordenen 'Accadèmia dei Lincei' und ihren viel stärker naturwissenschaftlich ausgerichteten 'Luchs-Augen' in Zusammenhang gesehen werden.

Dass der Humanist, Theologe, (wohl einvernehmlich seit 1634) Ex-Jesuit, Priester, Beichtvater, Prediger, Erzieher, Rhetoriker, Akademiker, Bibliothekar, Philologe, 'Oberkonzeptist' u.s.w. Tesauro (Fig.7b) als adeliger 'uomo universale' (aber kein Erforscher der physischen Natur) sich an das damals moderne Fernrohr hält und sich davon metaphorisch anregen lässt, ist der damaligen Mode, dem Reiz und Einfluss der Neuen 'Weltsicht', dem Wunder der Technik, dem Ausdruckspotential des Geistreichen,

u.ä. geschuldet und sollte nicht zu sehr zu 'Welt-Erklärungs- Mittel' oder 'Erkenntnis der Welt' wie bei Hänslı und noch mehr Hensel philosophisch-naturwissenschaftlich hochstilisiert wird. Von der kopernikanisch-brunoisch-galileisch-keplerischen Wende und damit die Überwindung des von den Jesuiten zäh verteidigten, veralteten, engen geozentrischen Weltbildes (auch das des alten göttlichen Aristoteles) ist bei Tesauro nichts zu merken oder zu lesen. Das Überbrücken der zeitlich-räumlichen Distanz (z.B. Antike und der eigenen Gegenwart) des 'kreativ'-(nicht ganz 'frei'-'wild'-)-assoziiierenden menschlichen Geistes ('argutezza') übt für Tesauro dagegen einen grösseren Reiz aus.



Empedocle's.

Fig.7a: Der griechische u.a. Naturphilosoph Empedokles.  
Anonymer Stich des 17. Jahrhunderts (Wikimedia)



Fig.7b: Porträt Tesauros, in 'Il Cannocchiale' von 1664.  
Stich von Benoît Thibouët (BSB München)

Die Frontispize sind Illustration allenfalls Gebrauchs- oder Angewandte Kunst sicher nicht zur Erkenntnis der ganzen, sondern der speziellen Welt des göttlich-menschlich-natürlichen Scharfsinnes in Verbindung mit einer Vorstellung von Vollkommenheit oder Vervollkommnung und einer praktischen Anwendbarkeit. Das auf "L'Idée delle perfette imprese" (1622) und "Il Giudicio" (1625) aufbauende Buch Tesauros kann man auch als

Rezeptsammlung für 'Werbung' zumeist in Textform betrachten. Dem schon bei den Frontispizen Gesagten lässt sich noch hinzufügen, dass die anscheinend weniger über künstlich gesteigerten Scharfsinn verfügende (oder ihn benötigende) 'Pictura' nicht zur oder gar in die Sonne (als multiples Symbol für Licht, Energie, Leben; Macht, Herrschaft; Erkenntnis, Göttlich, Idee, Wahrheit, Vollkommenheit, Reinheit ...) blickt und damit auch nicht selbst und direkt über Aristoteles zu der Erkenntnis von Voll- und Unvollkommenheit gelangen dürfte. In der Fassung von 1670 scheint die belebende Sonne vor allem für die eigentlich Licht (und Schatten) benötigende 'Pictura' eher weniger förderlich zu sein; dafür verfügt diese Sonne über eine bei Sonnenfinsternissen gut zu beobachtende ausgeprägte 'Aura' oder 'Corona', worüber man schon wieder im Sinne des 'wissenden Bildes' weiter spekulieren könnte. Das Verschwinden des männlichen Relieftorsos mag mehr künstlerisch-kompositionell als inhaltlich und Betonung des Optisch-Bildhaften betrachtet werden. Der Frontispizvergleich von 1654 und 1670 führt auch an die grundsätzliche Frage heran, ob mit 'künstlerischen Qualitäten' wie Plastizität, Räumlichkeit, szenisch-illusionistischer Realismus, figürlicher Idealismus weitere, bessere, tiefer reichende Aussagen gemacht werden können, oder ob nicht ästhetisch eher unbefriedigende, naivere und einfachere (bis hin zu Tabellen, Diagrammen und Schemata), rebusartig strukturierte Lösungen wie in der Erstauflage als 'visuelle Denkform' besser, leichter, sicherer ab'seh-les'bar sind.

Im Falle der wiedergefundenen eigenhändigen Entwürfe für Galileis 'Sternenbotschaft' (Sidereus Nuncius) provoziert Horst Bredekamps Buch "Galilei der Künstler – der Mond – die Sonne – die Hand (warum nicht auch noch das scharfe und wissende Auge?)", Berlin 2007 bzw. 2009 journalistisch vereinfacht (Alexander Cammann) sogar soweit, dass "der Wissenschaftler Galilei erst durch den Künstler Galilei" wegen dessen aktiver und passiver 'Seh-, Vor- und Darstellungskraft' zu erklären wäre, ja dass "der emphatische" (nicht empathische) Kunsthistoriker wie Bredekamp in diesem Bestseller "selbst zum Künstler" werde (-n könne). Sicherlich wäre auch ein zeichnerisch weniger begabter Galilei zu einem Naturwissenschaftler von ähnlichem Rang geworden. Auch die späteren weniger skizzenhaften, plastischeren, für Nachfolgeprojekte konzipierten Illustrations-Vorlagen haben naturwissenschaftlich gesehen kaum Mehrwert. Der genannte, in der zweiten Auflage von 2009 korrigierte 'Beobachtungsfehler' lag wohl in der künstlerisch elementaren, bei den angegebenen Autopsiemöglichkeiten doch erstaunliche Nichterkennung ob Stich oder Ätzzradierung. Ob die Fortschritte in der damaligen

zeitgenössischen Kunst bezüglich der Licht- und Schatten-Darstellung auch erst Galileis Augen (und Geist) für die Erkenntnis der Rauigkeit der Mondoberfläche (in Ansätzen schon bei Plutarch) öffneten oder schärften, ist ebenfalls mehr als spekulativ. Wenn Galilei sich selbst des zur gehobenen Bildung gehörenden Zeichnens nicht mächtig genug gefühlt hätte, hätte er sicher einen seiner Künstlerfreunde (wie z.B. Zeichner, Maler, die oft die Entwürfe von Architekten schöneten) bitten können durch das Fernrohr zu schauen, um dann den auch im Ausschnitt selbst für einen Nichtkünstlerisch-Veranlagten immer noch phantastischen, neuartigen Seheindruck der Mondoberfläche zu reproduzieren (heute z.B. eine Aufgabe für die Mittelstufe im Kunstunterricht). Vor der Erfindung der Photographie gab es keine andere Möglichkeit als die damals gebräuchlichen Hoch- bzw. Tiefdruckverfahren. Neben eines sicher nicht manipulationsfreien wissenschaftlichen Beobachtungs- bzw. Betrachtungs-Nachweises lag wie bei einem Internetauftritt eine wichtige Aufgabe in der popularisierenden, verkaufs- und ansehens-förderlichen Vermittlung eines guten (Erst- oder Schnell-)Eindrucks, was auch für Tesausos 'poetisch-aristotelisches Fernrohr' von 1670 zutrifft.

Im anscheinend nie ins Deutsche übersetzten (Anfang des 18. Jahrhunderts wenigstens noch relatinisierten, aber dann vergessenen) 'Cannocchiale aristotelico' von 1670, auf S. 677 bis 679 (identisch mit 1654, S. 754-756) liest es sich recht deutlich und eindeutig z.B. über das Wechselverhältnis von Bild (Figur) und Wort (Motto) bzw. Körper und Geist (weniger Sein und Schein) und über die Erfindung, Einschätzung und Einsatzbereich des Mottos 'Omnis in unum' auch nochmals zur Relativierung moderner Vorstellungen oder Ansichten folgendermassen: "Ma Ingeniosissima è quella che il Principe Maurizio di Savoia, come perpetuo Mecenate degli' ngegni; dirizzò per la sua Heroica & famosa Academia d' Arme & di Lettere intitolata, de' SOLINGHI. Cioè ; lo *Specchio CONICO*; in cui quelle, che nella piana superficie paion macchie; vnitamente riflettendo in alto, diuengono perfette, & compostissime Figure. Doue concorrono molte Circonstanze considerabili. Peroche, primieramente *il Corpo della Impresa* non può esser più *ingenioso* per l'artificio: ne più *nobile*, ne più *marauiglioso*, ne più *pellegrino*: essendo vn nouello parto della *Matematica speculare*; la più miraculosa di tutte l'Arti. Ingeniosa è dipoi l'*Applicatione*. Volendo accennare; *Che quantunque ciascun' Academico per se solo, sia quasi vn' Ente imperfetto: nondimeno, accomunando ciascuno il suo talento in questa erudita Vniuersità; da questa riceuono perfetta forma*. Ma vi entrano altre Circonstanze più singolari. L'vna è, che questa Heroica Academia de' SOLINGHI, hà per seggia principale

la *Villa /678/ di piacere* di questo Principe: sicome l' *Academia* di Atena hauea per seggia gli *Horti delitiosi di Academo, famoso Heroe*: Nella cui dotta solitudine radunandosi Giouani ancora immaturi & imperfetti; tanto perfetti riusciano; che si dicca per vulgar Motto ; *Ex Academiâ venit*: per dire *Questi è vno Specchio di ogni heroica, et honorata virtù* . Sicome in effetti, da quest' *Academia* vsciti sono i Suggesti più conspicui nelle lettere & nelle arme, di questa Patria. Ma vn' altra più ingeniosa *Circonstanza* è; che sicome il luogo di quest' *Academia*, è vn *Giardino amenissimo* à modo di *Laberinto semicircolare* in vn verde Teatro di colline: così nel Corpo della *Impresa*, quelle *Macchie*, nel piano rappresentano il flessuoso *Laberinto*: ma riuerberate nello *Specchio*, formano per vera regola di *Perspettiua* perfetti *Caratteri*, componenti il *Motto della Impresa*: *OMNIS IN VNVM*: spiccato da quel di *Virgilio Virtus coit omnis in vnum*. Talche, per gran forza d'ingegno; & per marauiglioso riscontro, la *Figura* forme il *Motto*; il *Motto* forma la *Figura*: L'Anima serue per *Corpo*, & il *Corpo* per *Anima*. Anzi nel *Motto* entra vn' *Equiuoco* ingegnoso. Peroche vguualmente cade sopra gli *Academici*, che si adunano in vn sol *Corpo*: & sopra *la Figura dello Specchio*; ch' essendo *Conica*, ò *Piramidale*; si acuisce in vn punto; *Figura* da *Platone* attribuita agli *Ingegneri* più eleuati. Ma più misterioso ancora & profondo è il *Significato*. Percioche con l'istesso *Corpo d' Impresa*, questo *Pio & Generoso Principe*, non solamente accennò il *Concetto vniuersal* che si è detto, dell' *Academia*; ma insieme significò vn suo prop[er]io, & heroico *Pensiero*: cioè; *Che le sue Attioni, comunque da' altri, poßan' eßere state perauentura interpretate; sempre nondimeno nello Specchio sincero della sua mente, furono retissime et ordinate à virtuosissimo, et honoratissimo fine*. Sicome del *Sauio & del Magnanimo* è proprio (come insegna il *Filosofo [Aristoteles Nikomachische Ethik, Buch 4, Kapitel 8 u. Buch 3, Kapitel 9]*) misurar le sue *Attioni* col regolo della *Ragione*, ch' ei porta seca nella *mente*: & non con le apparenze, ne con l'*Arbitrio* dell' *aura popolare*. Talche senza controuersia niuna, questa si può chiamare vna *Idea delle Imprese ingeniose*: concorrendoui tante *Circonstanze* quadranti; & principalmente la *nouità*, che genera *marauiglia*. Che sebene alcun' altra *Nobile Academia* dell'*Italia*, habbia dappoi (com' intendo) preso questo medesimo *Specchio* per *Corpo* di sua *Impresa*, col medesimo *Significato Vniuersale*: egli è pertanto cosa troppo /679/ nota, che quest' *Altezza* in ciò preuenne di molta lunga ogni altro *Intelletto*. Peroch' essendo stato inuentato questo *Specchio miraculoso* da vn sottilissimo spirito in *Parigi*, d'intorno all' Anno1627.& venutone subito vn degli primi *Originali* à queste *Regie Altezze*, prima che ne passasse pur la fama più auanti nella *Italia*: questo *Principe*, che staua nel medesimo tempo meditando la *Impresa* dell' *Academia*; veduto vn sì pellegrino & ammirabil ritrouo;

immediatamente l'applicò, & ne fabricò questo suo Simbolo. Et io sò, che molti Motti riuoltò, & esaminò; per ritrouarne vno, che secondo il suo pensiero, formasse nel Piano la Imagine del Giardino: & nello *Specchio* esprimesse il Concetto dell' Academia. Commento perauanti non mai praticato." - vorläufig übersetzt in etwa: 'Aber die erfindungsreichste (Imprese) ist diejenige, welche der Fürst Maurizio von Savoyen als beständiger Förderer des Geistes (der Talente) für seine heldenhafte und berühmte Akademie der Waffen und der Wissenschaften, genannt 'der Einsamen', eingerichtet hat. Und zwar der Konus-Spiegel, in dem ein paar Flecken auf der ebenen (Ober-)Fläche in der Höhe gemeinsam reflektiert zu perfekten und wohl zusammengesetzten Figuren werden. Wo noch viele überlegenswerte Umstände hinzukommen. Weil, in erster Linie der 'Körper' der Imprese nicht erfindungsreicher über ein Kunstwerk ausgedrückt werden kann, auch nicht edler, nicht wundersamer, nicht seltener: es ist ein neues Erzeugnis der tiefsinnigen Mathematik, der wunderbarsten von allen Künsten. Einfallsreich ist auch noch die 'Anwendung, Anbringung'. Sie will darauf hindeuten: Dass obwohl ein jeder Akademiker für sich allein ein gleichsam unvollendetes Einzelwesen ist, so bringt doch jeder seine Begabung in diese gelehrte Akademie mit ein, die davon eine vollkommene Gestalt erhält. Aber ich will noch andere, weniger einzigartige Umstände mit hereinbringen. Der eine ist, dass diese erhabene Akademie der Einsamen zu ihrem Hauptsitz das Lusthaus dieses Fürsten hat: so wie die Akademie von Athen als Sitz die Wonnegärten des berühmten Heroen Akademos hatte. In dieser gelehrten Einsamkeit kamen noch unreife und nicht vollendete junge Leute zusammen; umso vollendeter verliessen sie diese auch wieder, wie gewöhnlich als Spruch gesagt wird: Er ist aus der Akademie (wohl ähnlich dem deutschen 'vom Rathaus schlauer') gekommen, um es auch so zu sagen, dies ist ein Spiegel von jeder Art heroischer und verehrter Tugend. Sowie in der Tat die Absolventen dieser Akademie die angesehensten Räte für dieses Land in den Literatur-Wissenschaften und in den Kriegskünsten sind. Aber es gibt noch einen anderen noch einfallsreicheren Umstand: so wie der Platz dieser Akademie ein äusserst lieblicher Garten auf Art eines halbkreisförmigen Labyrinths in einem grünen hügeligen Theater ist, so stellen wie in dem 'Körper' der Imprese diese Flecken auf der Ebene das verbogene Labyrinth dar, aber auf den Spiegel zurückgeworfen bilden sie nach der wahren Regel der Perspektive vollkommene Buchstaben, die zusammen das Motto der Imprese ergeben: OMNIS IN UNUM (Alles in eins oder einem) verkürzt nach Vergil: Virtus coit omnis in unum (die Tugend kommt als Ganzes in eins oder in einem zusammen. Wie durch grosse Stärke des Geistes und durch wundersames Zusammentreffen das Bild das Wort (Motto) und das

Wort (Motto) das Bild formt (beeinflusst), so dient die Seele, der Geist dem Körper und der Körper der Seele, dem Geist. Überdies kommt in das Motto eine äusserst geniale Zwei- oder Mehrdeutigkeit herein, weil es gleichermassen auf die Akademiker, wenn sie sich in einen einzigen 'Körper' oder Körperschaft (Kreis) vereinen, wie auf die Gestalt des Spiegels zutrifft, der, sei er konisch oder pyramidal, in einen Punkt sich schärft (zuspitzt); eine Figur (Tetraeder?), die von Platon den höchsten Geistern zugeschrieben wird. Aber noch wunderlicher und tiefer gehend ist das damit Bezeichnete bzw. die Aussage. Weil mit demselben 'Körper' der Imprese dieser fromme und grosszügige Fürst nicht nur den sozusagen universalen Gedanken der Akademie andeutete, sondern auch seinem eigenen und edlen Denken ein Zeichen setzte: hierzu dies, dass seine eigenen Taten, gemeinhin von anderen, für die Zukunft interpretiert werden können; immer nichtsdestoweniger im ehrlichen Spiegel (Abbild) seines Geistes werden sie als sehr richtig und ausgerichtet auf ein sehr tüchtiges und ehrenvolles Ziel erscheinen. So wie es dem Weisen und Grossmütigen eigen ist – wie der Philosoph (Aristoteles) lehrt – seine Handlungen mit dem Massstab der Vernunft zu messen, den er mit sich im Geiste trägt, und nicht nach der äusseren Erscheinung, nicht nach der Meinung des Volkes. So kann man ohne jeden Widerspruch dies als einen Gedanken für erfindungsreiche Impresen nennen: es sind so viele (bis zu viergeteilte) Umstände zusammengekommen und zwar hauptsächlich das Neuartige, was Verwunderung erzeugt. Obwohl es einige andere edle Akademien in Italien gibt, dürfte hernach wie ich höre keine etwas ähnliches als 'Körper' seiner Imprese (Wappens) haben mit derselben universellen Bedeutung, ist es dennoch eine sehr bekannte Sache, dass diese Hoheit(svolle) (der Erfindung) darin sehr weit vor allem anderen Intellektuellen kommt. Allein dieser wundersame Spiegel ist erfunden worden von einem sehr feinsinnigen Geist in Paris um das Jahr 1627 [Umkreis von Marin Mersenne?, also vor Jean François Nicéron und 1638?; Maurizio's erster Paris-Aufenthalt ist allerdings 1618/19, der zweite 1631/32 anzusetzen] und gleich darauf kam eines der ersten Originale an die Königliche Hoheit(en), bevor nur die Kunde darüber nach Italien gelangt war: dieser Fürst, der zur selben Zeit über die Imprese (Wappen) der (seiner) Akademie nachdachte, hat ihn (den Spiegel mit der Anamorphose) - als so selten angesehen und bewundernswert befunden - sofort verwendet und zu seinem Erkennungszeichen gemacht. Und ich weiss, dass er viele Motti herumgewälzt und untersucht hat, um eines zu finden, das seinem Gedanken nach auf dem ebenen Teil das Bild des Gartens (Gartenanlage) und im Spiegel den Gedanken der Akademie ausgedrückt hätte. Ich erläutere (das) im voraus, was (weil es) noch nicht (zuvor nie)

ausgeführt worden ist.'

Ähnlich und um nochmals die schon zu Beginn angezweifelten heutigen überzogenen Deutungen zu limitieren liest sich wieder etwas ausführlicher die 'Accadèmia-dei-Solinghi- bzw. Omnis-In-Unum-Geschichte' in den ebenfalls schon genannten, von Emanuel Philibert Panealba hier in der 3. Auflage in Rom 1667 gesammelten und veröffentlichten Tesaurinischen "INSCRIPTIONES ...":

/230/

THESIVM PVBLICARVM

P A R E R G A .

Q V A S P A V L V S P A S T A

DVSINI COMES, ET EQVES COMMEND.

ACADEMICVS SOLITARIVS

MAVRITIO PRINCIPI A SAB.

ACADEMIAE PRINCIPI

Dicauit; & Augufta Taurinorum sustinuit Anno MDCLIV

Instituerat prouidus hic Princeps, celeberrimam Academiam duplo vtiliorem Reipublicae, quàm illa fuerit Platonicorum in Hortis Acadèmi. Illa enim, vt' aiebat Timon, Sectatores suos ad garriendum Cicadarum more inter arbusta, duntaxat educabat: haec Andrógina Ingeniorum Parens, *Literariis* iuxtà, & *Equestribus* exercitamentis, Foro & Castris suos ità initiauit: vt strenuissimi Belli Duces, & consultissimi Iustitiae Praesides; Doctissimi etiam Cardinales, & ipse qui nunc regnat Pontifex, ab illius sinu prodierint. Et quoniam haec tota Principis voluptas, hoc delictum, hoc à negotijs erat diuerticulum; soliuagam Academiae Sedem, ac Domicilium amoenissimo in Suburbano suo prope Eridanum, constituerat: vnde Academicis suis, suo de genio, & exemplo SOLITARIORVM Nomen indidit: eosque ab alijs Academiarum Alumnis Heroico illo symbolo discreuit, quod Author ipse noster in suo Argutiarum volumine, Symbolorum omnium ingeniosissimum censuit; *Cylindricum* dico *speculum*, in quo circumfusae confusaeque in plano Maculae coeuntes, perfectissimam effigiem consequuntur. Eóque ingeniosius, quo Cylindrus ille in Viridarij cuiusdam centro ita pingitur, vt florentes aréolae, ac puluini circà speculum, ad informium macularum formam cónsiti, ipso in speculo perfectissimam formént symboli Epigraphen, OMNIS IN VNVM: ex Virgiliano Carmine , /231/ *Socium Virtus coit Omnis in Vnum* Hac igitur ex eruditâ solitudine, Nobilis Ephébus Paulus Pasta cum prodijisset; & quam meruerat Laurum, Principi suo emeritus referre destinasset, quaesissetque ab Authore nostro

suarum *Thesium Parerga*; hic è re natâ, argutum *Stemmat* Argumentum sumpsit, quod ex Epistolari hac Dedicacione planè comprehendes.

SERENISSIMO PRINCIPI

MAVRITIO A' SABAUDIA

INGENIORVM ACADEMO

PAVLVS PASTA ACADEMICVS SOLITARIVS SACRAT

*Quater de cumano armorum strepitu perterrefactae, nostris procul Sedibus fugerant Musae; nisi in amoenissimam Suburbani tui solitudinem confugissent. Hic igitur securae sese beant, delicianturque Pierides, feliciorem in ACADEMI HORTIS Parnassum nactae; vbi laeta Lauris apricitas est pro (a) Helicône: Olorina Eridani lympha pro Castalio; blandus Zephyrorum flatus pro Afflatu; & Heros ipse ACADEMVS, pro Phoebi Oraculo. Quinetiam ingenuae omnes Artes, tum sedentariae, ac pacatae, tum actuosae & belligerae amico foedere, commune Theatrum iunctasque cum Musis sedes colunt, & nouo Ingenij tui miraculo bellica quoque; Arma, paciferas inter Disciplinas numerantur. Cernis igitur, vt Academicorum alumna luuentus, vtrique sacra Palladi, ad te conuolat, tanto ámbitu, vt à SOLITVDINE nomen adepti, Solitudini nomen adimant, Urbemque faciant ex Suburbio. Cernis vt ille gladio, hic calamo certat: ille ex Cathedrâ tonat, hic ex Equo fulminat: alter Choris, alter Castris proludit: & Academicorum tuorum ipsa otia, hostibus terrorem incutiunt. Cernis vt Martia Laurus, cum Poeticâ lauro: sacer Apex, cum Militari Galeâ: forensis Toga cum Philosophali Palliolo, vni Musaeo certatim allaborant; & diuersa studia in commune conferunt; omnesque palàm erudit, quicquid singuli didicerunt • Argutissimè igitur CYLINDRICVM SPECULVM pro Heroica*

(à) Parnassi vertex apud Seruium

*/232/Academiae Tuae symbolo commentus es, inscripto Titulo, OMNIS in VNVM. Nam quemadmodum informes passimque solo dispersi Caractères, vbi omnes in unum speculum coiverint, mirâ quadam luminis virtute integrati, perfectissime conformantur: ità tot Ingenia, genio dissimilia; quae singulatim iacerent; erudito vnus Academiae illuminata commercio, absolutam vndeque speciem, conspicuamque consequuntur. Me igitur (quem insigni Clementiae tuae beneficio; in hac frugifera solitudine amaenas inter Camoenas, alienis perfrui laboribus voluisti) vt vicissim publicò communicem quod privatim collegi; non tàm singularis propensio monet, quàm socialis necessitas cogit. Auget fiduciam admirabile Academiae Tuae Symbolum. Sic enim Philosophales hae Theses, quas planâ in Paginâ informes quasi Maculas effúdi: in sublimi praeclaroque Mentis tuae Speculo emendatae, recta & certa euadent Oracula: & quae meâ in umbrâ privatim delitescerent; Omnium Collegarum Virtute IN VNVM conspirante, inter dimicandum, promicabunt. Vale Celeberrime INGENIORUM ACADEME, Ingenijs omnibus semper celebrande: atque vt OMNES IN VNVM vota congerimus, Omnibus Vnvs aeternùm Vive.*

STEMMATIS DESCRIPTIO

Minore quidem ambitu hoc stemma, quàm praecedens constat; non minore tamen opere, aut venustate. Nam licet simplex pagina, Thesium paginae superaddita, symbolicam Picturam comprehendat; paruitatem tamen compensat diligentia in penè innumerabili multitudine, ac mirabili offermatione minutarum *Figurarum*, veluti phidiae Scutum; cuius laus in minutiis maxima fuit, quas vocat Plinius *Argumenta parva ingenij tantùm*: vt cum multa mireris, plura semper inuenias. Tota igitur Stemmatis facies; totam Transpadanae *Principis Villae* faciem representat, sub allegoriâ *Hortorum Academi*; quorum etiam *Nomen*, vt Villae Titulus, intransversario Sepimento legitur, quod topiario opere virgultis intertexto, Aca-/233/ Académicis aditum pandit, occludit aliis, quibus sapientiae limen est limes. Hic ergo amoenissimus, inter Lauros & vinéta, suauiter ase surgit Collis, theatriali specie à Naturâ sinuatus: cuius ad imum pedem, architectónica structura, triumphalis ad instar Molis columnati nixa xxcimento solidè, sed eleganter, in altum éxilit: eiusque fastigiatâ in summitate, *Musae* omnes Pinnaculum circumstant, medio Pincipis Simulacro, heroicâ pecie, inter bellica literaria trophaea collocato; cum Inscriptione > HEROI ACADEMO SACRUM. Nam Académum Semídeum fuisse, Musasque solíuago in Suburbio coluisse, Eúpolis testatum reliquit. Hinc illinc, medianae Moli contigua Porticus in Theatri formam gemino flexu subdialem Aream complectitur, quam hortenses Areolae distinguunt; atque in ipso hemicycli meditullio columnatum speculum Academiae symbolum format, conformatque literas OMNIS IN VNVM. Haec totius Stemmatis dispositio, atque Pictura: in quâ quod poeticè afflictum est, à loci naturâ & arte parum abludit: nu(n)c emlematica Figmenta persquemur. Singulae igitur Porticuum apertiones, singularum Artium studiis, discrete quasi Officinae, confinguntur: in quibus singuli Artium illarum Authores, Auctoresque, operi intendunt suo: vnàque omnes satagunt, vt communi velut in Athenaeo Nobiles Academiae Alumni exerceantur. Singulis autem Fornicibus, congruum cuique Arti symbolum praefixum est, figurâ semper variâ, manente semper Titulo eodem, OMNIS IN VNVM. Totam denique Porticuum summitatem, pro Acrotériis Trophaea eminenter irnant, ex síngularum Artium Doctrinarumque Instrumentis composita. Lubet igitur eodem ordine, quo singulae Officinae insriptae sunt, breue specimen exhibere.

AD LAEVAM

... /234/

Poesis

Hic Homerus, oculis, non animo caecus, astantem Achillem Lyrâ psallit. Poseseos autem Symbolum est ipsa lyras; cum eodem dicto OMNIS IN VNVM. Vnitas enim diifferentiam

Chordarum est Harmonía: Vnitas Poematis, Heros.

Pictura

Quandò inter Academica exercitamenta, haec quoque libera Facultas, Poeseos Soror enumeratur: vides Zeuxim mirabili arte Vuas imitantem, quarum similitudine deceptae conuolant Auiculae. Picturae verò Symbolum est Pictoria Tabella pigmentis diversicoloribus discretim illita, cum ducto OMNIS IN VNVM: ad Vnam enim effigiem illa inseruit diuersitas:

Ab Seite 237 bis 241 folgen mit 'COETERA STEMMATIS PARERGA' mehr oder weniger eine Wiederholung mit den Vergleichen der Früchten des Gartens und der Akademie und anschliessend noch eine ähnliche Eloge auf Maurizio diesmal von Carolus Franciscus Capri, Rektor der im Turiner Jesuitenkolleg untergebrachten Militär-Artillerie-Akademie 'Accadèmia Fulminalium', ebenfalls unter dem Motto: 'virtvs coit omnis in vnvm' statt 'omnes eodem'.

Das Obige ist dem Original nah vielleicht so zu übersetzen: Nebenwerke an öffentlichen Vorträgen, die Paulus Pasta Graf von Usini und empfohlener Ritter, Akademiker der Einsamen, dem Fürsten Maurizio von Savoyen, Oberhaupt der Akademie gewidmet und im Jahre 1654 in der königlichen Stadt Turin gehalten hat. (Vorbemerkung des Herausgebers) Dieser vorausschauende Fürst hatte die weitberühmte Akademie zweifach nützlich für den Staat eingerichtet, wie es jene der Platoniker in den Gärten des Akademos gewesen ist. Jene nämlich, wie Timon (wohl von Phleius) sagte, erzog genaugenommen ihre Anhänger zum Plaudern nach Art der Zikaden unter den Bäumen: diese als zweigeschlechtliche Erzeugerin von Begabungen hat durch ritterliche Übungen neben den literarischen ihre Mitglieder so in die Politik und das Militär eingeführt, dass von ihrer Brust äusserst tüchtige Kriegsführer und sehr beschlagene Juristen, auch sehr gebildete Kardinäle und sogar der jetzt regierende Papst hervorgegangen sind. Und da dies der ganze Wunsch des Fürsten, sein Vergnügen und seine Ablenkung von anderen Pflichten war, hatte er den alleinstehenden Sitz der Akademie und die Wohnung in seiner Vorstadt nahe des Eridanus (oder der Po) festgelegt; wonach er seinen Akademikern aus eigenem Geist und Beispiel den Namen der Einsamen gegeben hat: und er hat sie von anderen Akademieschülern durch jenes edle Symbol unterschieden, was unser Autor (Tesauro) in

seinem Band über den Scharfsinn (das aristotelische Fernrohr) als das geistreichste von allen Symbolen eingeschätzt hat. Ich spreche vom Zylinder-Spiegel, in dem herumgestreute und auf der Ebene vergossene Flecken zusammengehen und ein äusserst vollkommenes Abbild zur Folge haben. Und noch genialer ist, dass jener Zylinder im Zentrum einer Art Park so gemalt wird, dass die blühenden Bereiche und die Sande um den Spiegel zu einer unförmigen Gestalt von Flecken angelegt, im Spiegel selbst eine äusserst vollkommene Inschrift OMNIS IN UNUM (Alle in Eins) nach dem Gedicht von Vergil (Die Tugend der Genossen bildet im Ganzen eine Einheit) bilden. Da der edle Jüngling Paulus Pasta aus dieser gelehrten Einsamkeit hervorgegangen ist und auch als Verdienter sich vorgenommen hatte seinem Fürsten zu berichten, welchen Ruhmeslorbeer er erworben hatte, und er von unserem Autor (Tesauro) die Nebenwerke seiner Vorträge gesucht hatte, hat er hier aus der Sache geboren das scharfsinnige Beweismittel der Tafel (Abbildung) genommen, was Du (Leser?) aus dieser brieflichen Widmung deutlich verstehst. (Es folgt die Eloge von Paulus Pasta:) 'Dem ernsthaftesten Fürsten Maurizio von Savoyen, dem (Halbgott) Akademos der grossen Geister weihet der Akademiker der Einsamen, Paulus Pasta (folgendes): Durch den Lärm der Waffen über 14 Jahre sehr erschreckt waren die Musen fern von unserer Heimat geflüchtet, wenn sie sich nicht in die lieblichste Einsamkeit Deiner Vorstadt gerettet hätten. Hier nun erfreuen sich die Pieriden (oder das Musen-Double) der Sicherheit und werden entzückt, da sie auf einen glücklicheren Parnass in die Gärten des Akademos geführt worden sind, wo eine dem Lorbeer freundliche Sonnenwärme ist statt des Helikon (Anmerkung: kalter Gipfel des Parnass nach dem Vergil-Kommentar des Servius), das an Schwänen reiche Wasser des Eridanus statt der kastalischen Quelle (am Fusse des Parnass), das schmeichelnde Wehen der Zephyrn statt dem Gegenwind, und der Heros Akademos selbst statt dem Orakelspruch des Phoebus (Apollo). Wie sogar alle gewöhnlichen Künste, die im Sitzen und im Frieden, aber auch die im Tätigen und im Krieg in freundschaftlichem Bunde gemeinsam das Theater und die mit den Musen verbunden Plätze bewohnen und durch ein neues Wunder Deines Geistes auch die kriegerischen Waffen unter die friedensbildenden Lernbereiche gezählt werden. Du siehst also, wie die auszubildende akademische Jugend, beide Richtungen heilig der Pallas (Athene), zu Dir hinfliegt mit solchem Drange, dass sie von der Einsamkeit wohl den Namen angenommen haben, aber der Einsamkeit den Namen wegnehmen und aus der Vorstadt eine Stadt machen. Du siehst, wie jener mit dem Schwert, dieser mit der Rohrpfefe (vgl. Apoll und Marsyas) kämpft; jener tönt vom Sitz aus, dieser blitzt vom Pferd; einer spielt zum Tanz, der andere

zum Kampf auf; und selbst die Zeiten der Muse jagen den Feinden den Schrecken unter die Haut. Du siehst, wie der Lorbeer des Mars mit dem Lorbeer der Poesie; die Priesterkappe mit dem Militärhelm; die Richterrobe mit dem Philosophenmantel (vorkommt), sie alle mühen sich im Wettstreit in einem einzigen Museion und bringen verschiedene Studienbereiche zusammen in die Gemeinschaft; und offensichtlich erzieht sie (die Akademie) alle, was auch die einzelnen gelernt haben. Auf scharfsinnigste Weise hast Du also den Zylinder-Spiegel als Symbol Deiner edlen Akademie mit dem eingeschriebenen Titel: Omnis in Unum erdacht. Denn wie ungestalt und überall auf dem Boden zerstreut die Buchstaben auch sein mögen, sobald sie in einem Spiegel zusammengekommen sind, werden sie durch eine wundersame Kraft des Lichts vereint und auf vollendetste Weise zusammengeformt: so wie sovielen Begabungen unterschiedlich im Geist nur einzeln daliegen, so erreichen sie erleuchtet durch den gelehrten Austausch einer einzigen Akademie eine von wo auch immer befreite und beachtliche Gestalt. Mich (von dem Du mit der Wohltat Deiner ausgezeichneten Güte immer gewollt hast, dass ich in dieser fruchtbringenden Einsamkeit unter den lieblichen Sängern (Musen) die Mühen der anderen voll genieße), dass ich wiederum öffentlich mitteile, was ich persönlich aufgenommen habe, mahnt nicht so sehr ein einzelner Vorgang, als die gemeinschaftliche Notwendigkeit mich dazu zwingt. Das wundersame Symbol Deiner Akademie vermehrt die Treue. So denn mögen diese philosophischen Thesen, die ich auf einem ebenen (leeren) Blatt wie ungestaltete Flecken ausgeschüttet habe, in dem feinen und klaren Spiegel Deines Geistes verbessert als richtige und sichere Weisheitsprüche herauskommen; und welche sich persönlich in meinem Schatten verkriechen sollten, die werden durch die in eins zusammenstimmende Tugend aller Kollegen im Wettstreit hervorsichern. Es lebe die weitberühmte Akademie des Geistes, eine von allen Geistern immer zu Preisende, und wie wir alle in eins unsere Wünsche zusammenbringen, so lebe für alle der Eine (der Fürst) ewiglich'.

Die Beschreibung der Tafel oder Abbildung (vgl. Fig.6a u.b): Mit freilich geringerem Anspruch als das Vorangegangene behauptet dies die Tafel aber nicht mit geringerer Mühe oder Anmut. Denn es ist möglich, dass eine einzige Seite, die der Seite der Abhandlungen hinzugegeben ist, das symbolische Bild erfasst. Die Kleinheit wird durch die Sorgfalt in der beinahe unzählbaren Menge und in der wunderlichen Darstellung kleiner Figuren aufgewogen, wie beim Schild des Phidias, dessen Lob in den Kleinen (Figuren) sehr gross gewesen ist, (und) die Plinius mit 'Kleine Dinge besagen viel' benennt; so,

wenn Du dich über vieles wunderst, dürftest Du immer mehr finden. Das also ist das ganze Aussehen der Tafel: sie zeigt die ganze Ansicht des Po-jenseitigen fürstlichen Gebäudes unter der Allegorie des Akademos der Gärten; auch deren Namen wie der Titel der Villa wird als längliche Einfriedung gelesen, weil sie mit einem Werk der Gartenkunst zwischen Sträuchern den Akademikern einen Zugang bietet, andere aber ausschliesst, denen die Schwelle zur Weisheit eine Grenze darstellt. Hier also erhebt sich äusserst lieblich zwischen Lorbeerbäumen und Weinstöcken sanft ein Hügel, der von Natura aus wie ein Theater geschwungen ist. An seinem höchsten Punkt ragt ein architektonisches Gebäude in die Höhe von der Grösse eines säulenartigen, triumphalen Bauwerks fest aber auch elegant auf Stützen und in dessen Giebelspitze alle Musen einen kleinen Flügel umstehen; in der Mitte ist das Bildnis des Fürsten in heroischer Form zwischen kriegerischen und literarischen Trophäen aufgestellt mit der Inschrift 'Dem Heros Akademos geweiht', denn er soll ein Halbgott gewesen sein und die Musen in der abgeschiedenen Vorstadt verehrt haben, wie das Zeugnis des Eúpolis es überliefert. Von hier nach dorthin (von links nach rechts) umfasst eine mittelgrosse baulich zusammenhängende Säulenhalle in der Form eines Theaters in einer zwillingshaften (symmetrischen) Biegung einen freien Platz, den Rabatte unterscheiden; und im Mittelpunkt selbst des Halbkreises bildet der säulenhafte Spiegel das Symbol der Akademie, und formt die Buchstaben OMNIS IN VNVM. Dies ist die Verteilung der ganzen Abbildung und ein Bild, in dem das, was auf poetische Weise in eine Verbindung gebracht worden ist, von der Natur des Ortes und von der Kunst nur wenig abweicht; nun werden wir die emblematischen Erfindungen verfolgen. So werden einzelne Öffnungen der Säulenhalle mit dem Studium der einzelnen Künste, etwas abgetrennt wie Werkstätten, erdacht, in denen die einzelnen Urheber und Hauptvertreter jener Künste sich auf ihr Tun verlegen, und zugleich leisten sie alle zu Genüge, dass die Edlen Zöglinge der Akademie wie in einem gemeinsamen Athenäum geübt werden. Aber den einzelnen Bögen ist ein der jeweiligen Kunst passendes Symbol vorgehängt, immer mit wechselnder Figur, und mit dem immer gleichbleibenden Titel OMNIS IN VNVM. Endlich schmücken die ganze Höhe der Säulenhallen herausragend Trophäen als Akrotere, die aus Instrumenten der einzelnen Künste und Lehren zusammengesetzt sind. Es beliebt, dass in derselben Ordnung, in der die einzelnen Werkstätten angeschrieben sind, sie ein kurzes Muster herzeigen.

(Es folgt eine Aufzählung dieser Künste und Lehren, aus denen hier 'Poesie' und 'Pictura'

herausgenommen sind): Zur Linken: ... die Poesie: Hier besingt der in den Augen aber nicht im Geiste blinde Homer den beistehenden Achilles mit der Lyra. Das Zeichen der Poesie ist gerade die Lyra mit demselben Spruch OMNIS IN VNVM. Denn die Einheit der verschiedenen Saiten ist Harmonie: die Einheit im (epischen) Gedicht ist der Held.... die Malerei: Da unter den akademischen Übungen wird diese als Schwester der Poesie auch als freie Fakultät gezählt; man sieht den Zeuxis wie er mit wundersamer Kunstfertigkeit Weintrauben nachahmt, durch deren Ähnlichkeit getäuscht die Vögelchen heranfliegen. Der Malerei vollends als Symbol gehört die Malerpalette mit verschiedenen getrennt aufgestrichenen Farben mit dem Schriftzug OMNIS IN VNVM; denn jene Unterschiedlichkeit (der Farben) hat sie auf ein Bild angewendet.

Im übrigen fällt im ganzen pseudonaturwissenschaftlichen Buch eines Priesters neben dem liquiden antiken Sprichwortschatz nur ein geringes religiös-christliches Telos auf, ausser vielleicht, dass sich Gott vor allem in den dunklen 'Concetti' offenbare. Auch das übliche Moralische (vgl. Tesaurus "Filosofia morale" von 1670) bleibt hier - wie gesagt - etwas 'verschleiert' im Hintergrund. Primär sind die Titel von 1654 und 1670, der Buchtext und sonstigen teilweise angeführten zeitgenössischen Quellen für unsere Deutungen massgebend und nicht Anschauungen auch von zweiter oder dritter Hand bzw. Köpfen moderner Philosophen. Auch das heute wieder auf Bilder übergestülpte Klassifizierende, Kategorisierende des rhetorischen Vokabulars bringt leider wenig wirklich 'Erleuchtendes'. Markus Hundemer ("Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei", München-Regensburg 1997) und Claudia Lehmann („Un teatro pien di meraviglie“ – "Gian Lorenzo Bernini vor dem Hintergrund konzeptistischer Poetik", Diss. Marburg 2006, im Netz unter: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2009/0106/pdf/dcl.pdf>), die beide "durch den Zusammenschluss mit der Rhetorik ... die Ikonographie als Modell der Interpretation neuartig auszurichten" (Lehmann 2006, S. 23) versuchen, bedienen sich ebenfalls Tesaurus eigentlich eher autoritätsgläubig nach rückwärts gewandten 'aristotelischen Fernrohrs', ohne aber auf dessen 'Vorsatzlinsen' (die Frontispize) näher einzugehen. Solche Bilder wie diese Frontispize sind spitzfindig und sollen zu Spitzfindigkeiten verführen. Es bleibt im Textlichen wie Bildlichen wie immer eine gewisse Unschärfe und interpretatorische Freiheit für den menschlichen Geist (ganz im Sinne Tesaurus). Allerdings befürchtet der Autor, dass sich hinter den Titelnkupfern nichts 'Bedeutendes' mehr befindet. Aber vielleicht nimmt doch noch der 'ingegnoso e arguto' Horst Bredekamp

selbst sich dieser Grafik (nur als 'visuelle Denkform' der Rhetorik, der Imprese?) an. Eine völlige, zumeist von literarisch-rhetorisch ausgerichteten Theoretikern vertretene 'Kongruenz', 'Koinzidenz' von Bild und Text (vgl. G. Boehms 'ikonische Differenz') wäre eine beliebige Austauschbarkeit und ein Ignorieren der unterschiedlichen cerebralen Informationsverarbeitung. Es soll damit an dieser Stelle aber nichts weiteres über den auch als 'Ausdruck', 'Schatz' (thesaurós) grosser Gelehrsamkeit und Kreativitäts-Psychologie zu sehenden und lesenden literarischen Lehr-Text 'Das aristotelische Fernrohr' (fast auch schon ein Oxymoron) ausgesagt sein.

Grundsätzlich empfehlenswert für den Kunstwissenschaftler wäre - um nicht das Ziel zu verfehlen oder darüber hinaus zu schiessen - eine Art Empathie in die 'Gestalter' und eine Vergegenwärtigung der Auftragsabläufe. Die meisten Künstler waren keine 'Maler-Philosophen', sondern primär Handwerker mit einer mehr oder weniger ausgeprägten autodidaktischen Bildung und Intellektualität. Mutmasslich einfachere Gemüter wie die Frontispiz-Zeichner (und Stecher) von der ersten bis zur vierten Auflage des 'Cannocchiale aristotelico' brauchten recht genaue Vorgaben und viele Erklärungen bzw. Vereinfachungen von Seiten des Konzeptors wie Tesauo, der aber - nicht ganz zu vergessen – selbst dem Bildlich-Künstlerisch-Ästhetischen-Qualitativen gegenüber letztlich etwas indifferent bleibt. Die bei Hänslis und Hensels auch vom Text her nicht nachweisbaren höheren und modernen Gedanken oder einige ihrer Unterstellungen dürften so nicht von Tesauo intendiert gewesen sein. Sie wären auch vom Künstler mit seinem oft begrenztem Bildvorrat (intern und extern) bildlich, figürlich, physiognomisch, kompositionell u.ä. nicht 'mal-' oder 'sagbar' gewesen sein. Für Cornelia Logemann (in: Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft 2. Auflage 2011, S. 16) mag "das Frontispiz als eine bemerkenswerte Reflektion über das Wesen der A.(llegorie) ... gelten", wobei die 'Malerei' "das Motto *omnis in unum* auf einen anamorphotisch zu entschlüsselnden [statt: auf einen eine Anamorphose weniger mimetisch als 'argutesk' entschlüsselnden] Konus [ja sogar momentan eher auf den Boden] schreibt – die Wirklichkeit (werde) von Pictura verschlüsselt und (könne) gleichsam wieder dechiffriert werden". Das geht wohl auf Jacques Vanuxem schon aus dem Jahre 1972 bzw. das ihn zitierende assoziative 'Faltenspiel' von Gilles Deleuze aus dem Jahre 1988 ("Le Pli - Leibniz et le Baroque"; dt. 2000, S. 207) zurück: "Für Tesauo transformiert die Malerei das Reale ins Figurierte, der Kegel aber erlaubt es, das Reale [der Boden mit den anamorphotischen Buchstaben?; oder das 'palimorphisierte' 'Eigentliche' = Bedeutung? im Spiegelbild?] wiederzufinden".

Auf S. 204 schreibt Deleuze von der "Welt als Kegel" (warum nicht im Kegel?; man vergleiche auch die Symbolik der Spiegelkugel für den doch passiv oberflächlich widerspiegelnden und nicht alles auch erfassenden menschlichen Geist, Intellekt 'Capit Quod Non Capit' in: "Emblemata sacra de fide, spe et charitate", Antwerpen 1636 des flämischen Jesuiten und Architekten Willem Hesius). Aber nach dem bisher Gesagten darf man dieses Impresen-Gemälde als 'Bild' der entzerrenden, bündelnden, 'spekulativ'-spiegelnden, entschleiernden und erkennbar machenden 'Argutezza' (eigentlich Weiss-, Hell-, Klar-, Deutlich-Machung; im Lateinischen gibt es argutia oder argutiae und argutatio aber keine argutetia, alles im Sinne von zumeist verbaler Spitzfindigkeit) ansehen und verstehen. Im übrigen - wie schon angedeutet - zeitigt der künstlerische Umsetzungsprozess immer auch eine physiognomische Eigen-Dynamik, -'Logik' oder Aussage.

Als Einführung in die kritische Kunstwissenschaft taugen diese Zeilen wohl eher auch nicht. Möge trotzdem das hier rasch Zusammengeschriebene und Zusammengedachte in seiner Unvollkommenheit etwas zur geistigen Ernüchterung beitragen. Emanuele Tesauro verkündete seinem geduldigen Leser am Schluss wortwitzig wenigstens etwas Angenehmes, nämlich das Ende. So soll es auch hier sein: 'e la luce ... nelle tenebre' ('Licht im Tunnel', 'Treffen ins Schwarze', o.ä.)

(Stand: 31. Januar 2013)

Hubert Hosch

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)