

Frank Fehrenbach

Calor natus – Color vitale

Prolegomena zu einer Ästhetik des ›Lebendigen Bildes‹ in der frühen Neuzeit

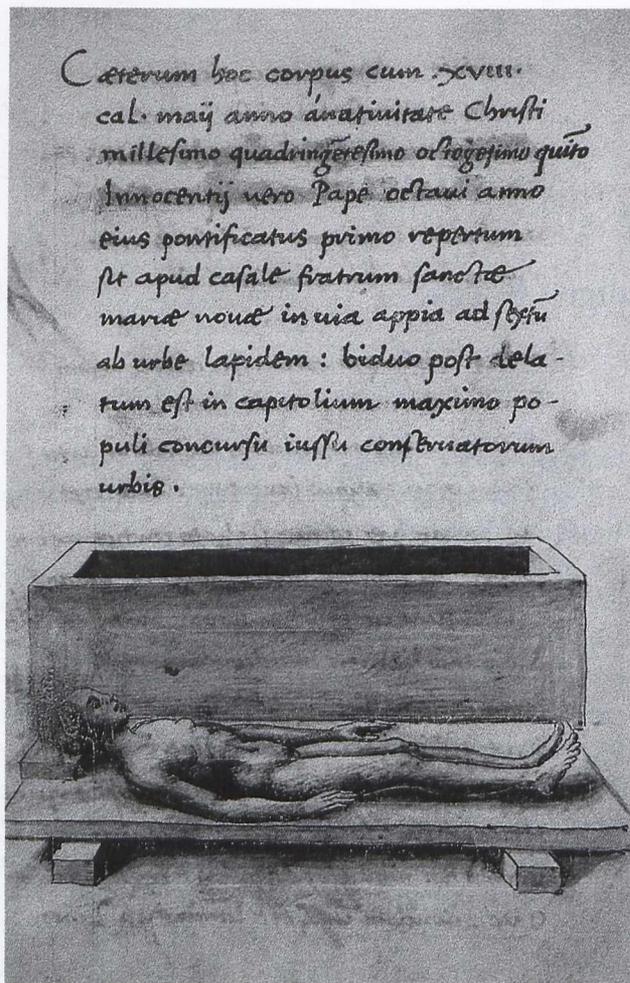
Im 15. Abschnitt seines posthum zusammengestellten Malereitraktates spricht Leonardo von der Todesverfallbarkeit der Dichtung. Ihre in der *immaginazione* hergestellten Vorstellungsbilder (*spetie*) würden normalerweise vom *sensus communis* in die *memoria* (ganz hinten im Schädelinnern) wandern, dort zur Ruhe kommen und – sterben: »[...] ma la imaginazione non esce fuori d'esso senso comune, se non in quanto essa va alla memoria, et li si ferma et li muore [...]«.«¹ Leonardos Verdikt – eine Analogie, keine Metapher – macht aus sprachverhafteten Vorstellungen dünnblütige und kurzlebige Schatten. Im Gegenzug weist Leonardo mehrfach rühmend darauf hin, daß die Malerei das Lebendige als Lebendiges konserviert, »im Leben hält«, und erklärt dieses Leben doch zugleich pragmatisch für ästhetischen Schein: »[...] la pittura in se non è viva ma isprimitrice di cose vive senza vita.«² Und: »Dove manca la vivacità naturale, bisogna farne una accidentale.«³ In dieser Doppelung liegt genau das Problem, dem ich mich im folgenden widmen werde. Es durchzieht die ekphrastische Literatur der Renaissance wie ein Leitmotiv. Die *vivacità* der Malerei, der vermutlich häufigste Lobtopos der antiken und neuzeitlichen Kunstliteratur⁴, schlägt jeweils in ein Defizit um; je gelungener die Täuschung, desto sicherer die Enttäuschung. Gerade noch überwältigende Präsenz, macht das Bild die Differenz zum wirklichen Leben um so schmerzhafter bewußt. Das Auge leuchtet, aber es blickt nicht: »[...] sicut oculus lapideus aut depictus nomen habet oculi, non virtutem.«⁵ Der Liebende nähert sich dem Porträt mit gespitzten Lippen und erfährt um so schonungsloser die tragische Absenz der Geliebten; gleich spricht das atmende Bildnis (Petrarca's *spirantia signa*), aber es bleibt stumm (»vox sola deest«⁶); gerade hat es sich bewegt, aber das ist vorbei und zurück bleibt die Skepsis: das Muster der Porträtekphrasen zwischen

*Anthologia Graeca*⁷ und Aretino⁸, Marino⁹ und Jan Vos.¹⁰ – »Cur haec effigies animos oculosque tuentum/In se sponte rapit, nec satiare potest?«¹¹

Es überrascht nicht, daß eine Epoche, die sich selbst mit der vitalistischen Metapher der ›Neugeburt‹ definierte¹², auch im Wiedergeborenen, Erneuerten genau jene Lebendigkeit vorfand, die zwischenzeitlich abhanden gekommen war. Um 1385 berichtet Dondi dall'Orologio in charakteristischer Mischung aus Resignation und Begeisterung von der unerreichten Lebendigkeit der antiken Skulpturen¹³, und die seit Jacob Burckhardt gerne erwähnte römische Mumie, die man hundert Jahre später finden wird und als ›Tulliola‹ Cicero zur Tochter gibt (vgl. die Zeichnung des Bartholomaeus Fontius; Abb. 1), bestätigt, daß die Alten nicht nur in ihren Schriften, sondern auch in ihren Körpern die Vergänglichkeit überlisteten.¹⁴ Der unsterbliche Philosoph und seine schöne Tochter mit der immer noch weichen, zartgeröteten Haut partizipieren jeder auf seine Weise an jener Lebenskraft, die sich gerade wieder erneuerte. Die *mythologie de la vie*¹⁵ der Renaissance deutet Geschichte als biomorphes Wesen und projiziert zugleich den Bios in ihre Objekte. Oder, wie es Polizians Epitaph für Giotto – *pictura extincta revixit*¹⁶ – impliziert: Mit seinen lebendigen Gemälden belebte der Maler auch die verstorbene Kunst neu.

I

Die Frage nach der Lebendigkeit der Bilder verzweigt sich rasch in vielversprechende und in den letzten Jahren vielbegangene Nebenwege. Sie alle beginnen mit und setzen sich ab von jener Bildmagie, die beispielsweise



1

se Porphyrios, Iamblichos oder Proklos unumwunden als Aufgabe der Theurgen beschrieben, und die darin bestand, das Pneuma der Götter und Dämonen in Statuen zu bannen; von den unzähligen himmlischen Eingriffen zu schweigen, die den Kultstatus des Heiligenbildes dadurch sicherten, daß Bewegungen, Stimmen und Substanzen das inerte Material belebten.¹⁷ Lebendigkeit als ästhetische Kategorie hält sich in verwirrender Nähe und doch – das zeigte das zweite Leonardoizitat – unaufhebbarer Distanz zur Kultpraxis ›beseelter‹ Bilder. Hinter den rätselhaften, frappierenden ästhetischen Sensationen bleiben diese älteren Erklärungsmuster aber verborgen wirksam – sei es als Vitalisierung der Mechanik im Automaten, sei es als Stilzauber des Genies. Wenn Baldinucci die lebendige Wirkung von Berninis Skulpturen beschreibt, dann rekurriert auch er noch wie selbstverständlich, am Ende des 17. Jahrhunderts, auf die lange Deutungsgeschichte der Impondera-

bilien: Die *spiriti* des Genies gelangen, *occulti semi* gleich, mit der Seele aus himmlischen Regionen in einen Künstlerkörper, aus dem sie – vor allem im kaum erträglichen Glanz der Augen – herausstreben.¹⁸ Es sind diese *spiriti*, mit deren Hilfe Bernini die Steine zum Leben erweckt. »Piombar sopra di me colpi vitali«, fleht der Stein.¹⁹ Lebendige, atmende Kunstwerke verdanken sich dem belebenden Atem des Künstlers, der – Epitaph am Grab Giulio Romanos – damit den Neid der Götter erregt, die den Lebensspender töten.²⁰ Es gibt nur eine wirklich lebendige Statue, und das ist nach Campanella der von Gott gemachte *mundus*.²¹ Wenn Lomazzo feststellt, daß der Maler, um Bewegungen darzustellen – das meint: zu beleben – den »furor d'Apollon« als »dono divino« benötigt²², dann spricht er damit jenseits der Sprachbilder jene Verbindung von Pneumatologie, Produktions- und Wirkungsästhetik an, die auch Leonardo dazu bewegt hat, das Verfahren des Künstlers häufig mit biologischen Begriffen zu benennen: *generare*²³, *nascere*²⁴, *creazione de' lineamenti*.²⁵ Aber die nötige Distanz ist dann wiederhergestellt, der wirkungsästhetische Kern der Kategorie wieder ins rechte Licht gesetzt, wenn Bocchi mit Donatello auf die Superiorität der Neueren verweist, die Lebendigkeit, anders als Pygmalion, auch ohne göttlichen Beistand herzustellen vermögen.²⁶ Es ist genau ihre wirkungsästhetische Stoßrichtung, die ›Lebendigkeit‹ charakterisiert, jenes oszillierende Wechselspiel von Präsenz und ästhetischer Distanz, die im verlöschenden und sich erneuernden ›Blick‹ der Kunstwerke topisch wurde. Sartres Hinweis, daß wir dort, wo wir einen Blick bemerken, die ›Augen‹ nicht mehr als distanzierteres Objekt sehen²⁷, wirft ein Licht auf die Schrecken des Medusenhauptes, das noch als totes die Kraft zur Überwältigung und zur Entseelung besitzt: Es ›starrt‹ noch immer, dauerhaft.²⁸ Oder, wie es – harmloser – in jenem Epigramm auf eine schlafende Venus des 16. Jahrhunderts heißt: »Non risvegliar la dea, che gli occhi suoi/aprendo, viator, chiuderà i tuoi« (nach Stefano Guazzo, um 1570).²⁹ Das ist aber nicht das Leben der Bilder. ›Lebendige‹ Kunstwerke, Gemälde zumal,

1. Bartholomaeus Fontius, *Leichnam einer jungen Römerin*, Oxford, The Bodleian Library, Ms. Lat. Misc. d. 85, fol. 161 v

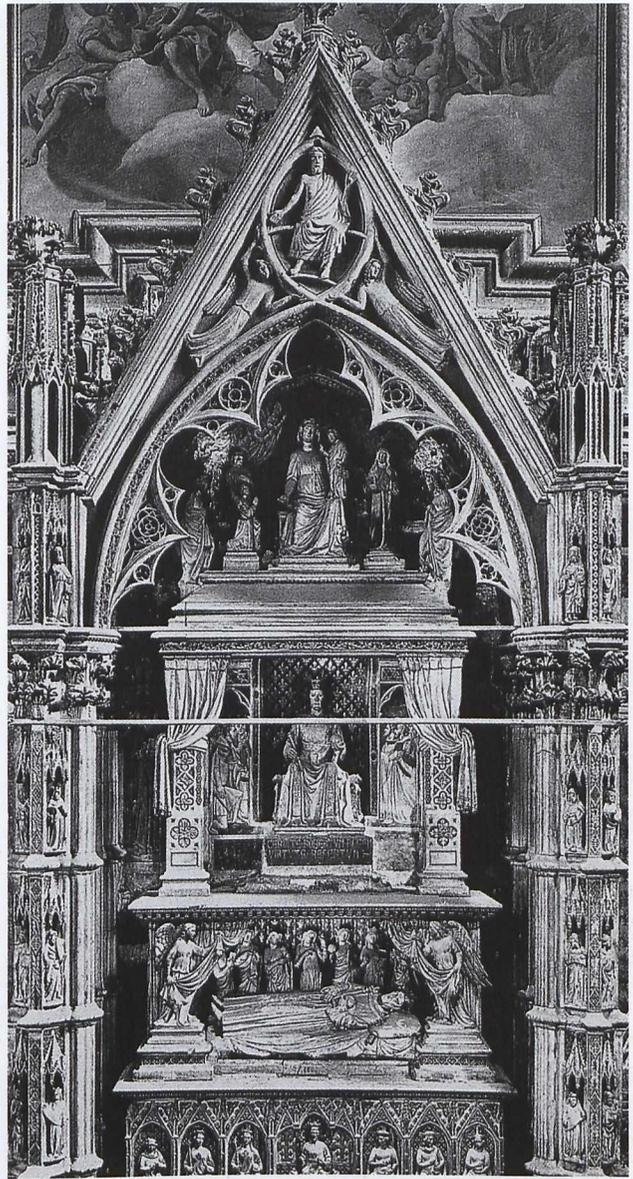
2. Pacio und Giovanni Bertini, *Grabmal Roberts des Weisen*, Neapel, S. Chiara (vor der Zerstörung im II. Weltkrieg)

›fixieren‹ den Betrachter nicht unverwandt, sondern für Momente. Eher schlagen sie die Augen auf – oder senden funkelnde Blicke: »Nur die Schöpferin selbst, die Natur, hat die Züge der Muse/von Mytilene dir einst, Meister, zum Malen enthüllt./Welch ein funkelnder Glanz versprüht dieses Auge!«³⁰

Von hier aus kann vorläufig eine These formuliert werden: ›Lebendigkeit‹ besitzt als ästhetische Kategorie der Renaissance einen wirkungsästhetischen Kern, der über die Verwendung materialer Topoi weit hinausgeht. ›Lebendigkeit‹ sollte vielmehr als persuasives Verfahren bezeichnet werden, als konstruktiver Topos³¹, dem kein fixierter Gegenstand entspricht. Der rhetorische Hintergrund (*enargeia*) ist evident, aber die fast schon mühelose Verlebendigungsleistung, die der Sprache mit Hilfe der Prosopopöie gelingt, beruht im Kunstwerk auf schwer zu definierenden formalen Grundlagen. ›Lebendigkeit‹ ist hier mehr als ein Motivschatz: ein ›Ort‹, der es ermöglicht, die passenden ›Argumente‹ – Bildgegenstände – zu finden, um eine Wirkungsabsicht zu erfüllen.³² ›Lebendigkeit‹ ist daher ein Verfahren, das Überlegungen zur Bildlichkeit der Bilder anstößt und voraussetzt. Einfache Übertragungen rhetorischer Verfahren und Kategorien verbieten sich dabei schon deshalb, weil Rhetorik und Poetik selbst die *enargeia* am gelungenen Bild, Redner und Dichter am Maler messen.³³

II

Vor dem Hintergrund dieser These leuchtet vielleicht ein, daß eine kunsthistorische Phänomenologie des Topos zwar materialreich, aber doch nicht ausreichend wäre. Als historische Fragestellung wäre sie – jenseits des festen Bodens der Ekphrasen – mit schwierigen hermeneutischen Problemen konfrontiert. Sicherlich, dort, wo wir dem Topos zumeist begegnen, am Porträt und in der Historiendarstellung, wird man sich schnell verständigen können: Der geöffnete Mund zeigt ein Sprechen oder zumindest ein Atmen an; für das Changieren der Stimmungslagen bilden die kanonischen Bildbeschreibungen der Antike reiches Material, bis hin zum Lob beispielsweise eines Fra Battista Mantovano, der über die Jungfrau Maria schreibt: »[...] non ridens, non tristis erat, sed mixtus utroque vultus.«³⁴ Das Porträt besitzt ›Okkasionalität‹ im Sinne Gottfried Boehms³⁵; es weist



2

eine ›Ausdrucksspannung‹, implizite ›Entfaltungen‹, Zuwendungen, Bewegungen auf. Der Glanz der Augen, die demonstrativ geschwellten Adern, Gebärden und Gesten, sie alle dienen der Verlebendigung. Auf Seiten der Historiendarstellung vermag das beispielsweise die Darstellung der Peripetie oder aber – raffinierter – Pomponius Gauricus' *amphibolia*³⁶ bzw. – man denke an Bello-ris Lob von Marattas *Dafne* – der ›*anacronismo*‹, die verwirrende Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.³⁷ Dennoch: Was jeweils als lebendig erscheint, ist anthropologisch, kulturell und historisch vermutlich höchst unterschiedlich definiert. Ein krasses Beispiel: Während die Verlebendigungsleistung von Kleinkindern und jun-



gen Katzen vor nichts Halt zu machen scheint, löst bei manchen Affenarten vorwiegend das Fell die entsprechenden Reaktionen aus. Seit Solly Zuckermans klassischer Studie über *The social life of monkeys and apes* (1932; Neueditionen 1981 und 2000) wissen wir, daß eine Affenmutter ihr totes Kind häufig noch so lange als lebendig ansieht und versorgt, wie der Kadaver von Fellresten bedeckt ist.³⁸ Etwas näher an unserem Thema befinden wir uns mit Leonardo, der feststellt, daß Porträtspezialisten zur bewegungslosen Darstellung neigen und den Historienmalern daher ein Übermaß an Lebendigkeit vorwerfen: »[...] parere [gemeint sind die Historienmaler] spiritati e maestri di moresche.«³⁹ Trotz der frappierenden, epochale kunsthistorische und ästhetische Wandlungen mühelos überstehenden Beharrlichkeit des Topos ist die Lebendigkeit des Kunstwerks eine im höchsten Maß kulturell und historisch determinierte, eine schillernde Kategorie.

Die Spur, der ich hier ein Stück weit folgen will, geht daher hinter die Entfaltung des materialen Topos zurück. Schon die Übereinkunft der Poeten, vor allem seit Petrarca⁴⁰, der Malerei die konkrete Seele – beispielsweise der Porträtierten – abzusprechen, ihr aber dennoch permanent ›Lebendigkeit‹ zu konzedieren, gibt einen Hinweis (Hintergrund: Die *virtutes* der Seele können in Mienenspiel, Gestik und Körperoberfläche letztlich nicht vollständig abgebildet werden: »Apols vernuft is door Apels niet af te meeten«).⁴¹ Auf der anderen Seite wird von Künstlern betont, daß ›Lebendigkeit‹ über die bloße Ähnlichkeit weit hinausgeht. Dieser Sachverhalt wird in der Literatur meist übersehen. Leonardo weist in § 368 des Malereitraktats darauf hin, daß Gestik, Affekt, Intentionalität und Handlung hinzukommen müssen, wenn die Darstellung nicht »due volte morta« sein soll. Er lobt den antiken Regisole von Pavia besonders für sein »movimento«⁴² und am jungen Giotto – Erneuerer der Antike – das Zeichnen nicht einfach seiner Ziegen, sondern ihrer »atti«.⁴³ Mimesis als bloße, detailreiche Kopie des Gegenstands garantiert also noch keine Lebendigkeit. Bernini teilt Ludwig XIV. mit, daß seine Büste nach der vierten Sitzung ihrem Vorbild nicht nur gleichen (»rassembler«), sondern sprechen werde (»parler«). Tatsächlich waren bekanntlich drei-

zehn Sitzungen nötig.⁴⁴ Bei anderer Gelegenheit bemerkt er lapidar: »[...] dans ces sortes de portraits, il faut, outre la ressemblance, y mettre ce qui doit être dans des têtes de héros [...]«⁴⁵

Es würde sich lohnen, die kunsthistorischen Daten vor dem Hintergrund dieser Dualität von Ähnlichkeit und Lebendigkeit (die sich in der kompositen Kategorie der ›Lebensnähe‹ vermischt) zu überprüfen. Bekanntlich ist die Entstehung des ›veristischen‹ Porträts eng mit der Grabskulptur verbunden, zur gleichen Zeit – in der Mitte des 13. Jahrhunderts – als nicht nur die dreidimensionale ›profane‹ Darstellung des Lebendigen als Thron- oder Standfigur wiederaufkam⁴⁶, sondern auch die frappierende ›Lebendigkeit‹ der Wachsvoti⁴⁷ und das Lächeln der hochgotischen Kathedralskulptur.⁴⁸ Wenn die ersten veristischen Porträts aber im Bereich der Toteneffigies zu suchen sind, dann ist zu vermuten, daß genau hier die angesprochene Heteronomie von Ähnlichkeit und Lebendigkeit ihren kunsthistorischen Ursprung hat. Die bekannte Anekdote vom Bildhauer Rudolfs von Habsburg, der dem Herrscher nachreist und minutiös jede neu auftauchende Falte ins entstehende Grabbildnis überträgt⁴⁹, hat ihre Pointe darin, daß der Künstler so verstanden nur noch Archivar der Vergänglichkeit ist. Er übernimmt, zeitlich versetzt, die Funktionen des allesverschlingenden Chronos und der Seele des Königs, die sich – mit Thomas von Aquin gedacht – als ›Gestus‹ ihrer Individualität immer deutlicher dem Körper einschreibt.⁵⁰ Mit dem geöffneten Mund hält der Künstler jenen allerletzten Hauch fest, dem – wie Aristoteles in *De spiritu* beschreibt⁵¹ – das Versagen der Lungenfunktion als Auslöser des eigentlichen Todes folgt. Veristische Grabskulptur macht so die potentielle Lebendigkeit eines Körpers sichtbar, dessen Oberfläche alle Merkmale einer vergangenen Einwohnung (der Seele, des Lebens) besitzt. Gerade deshalb kann – im Anschluß an die Bildwerke, die Dante im Purgatorium erblickt⁵² – der paradoxe Topos des ›äußerst lebensnahen Toten‹ entstehen.⁵³ Daß der gänzlich Tote in seiner drastischen Ähnlichkeit zugleich die *signa vitae* geradezu zwanghaft – *ex negativo* – heraufbeschwört, ist an jener folgenreichen Erfindung Tino di Camainos abzulesen, den Toten zweimal, als *gisant* und als Lebenden darzustellen. Alles, was der Totenfigur fehlt, zeichnet die Statue des ›lebenden Toten‹ aus: Gestus, Sprechen, Blick (Abb. 2).⁵⁴

Wie aber sieht es aus, wenn – wie Nicolaus Cusanus fordert⁵⁵ – das Bild selbst die Verähnlichungsarbeit

3. Hiroshi Sugimoto, *Elisabeth I.*, Gelatinesilberdruck, 1999

übernimmt, die der Hofbildhauer Rudolfs von Habsburg leistet? Die Lebendigkeit, von der in unserem Zusammenhang die Rede ist, hat ihren bevorzugten Ort ja im Gemälde. Wenn Vasari die nach der Pazzi-Ver Schwörung aufgestellten Voti von Lorenzo und Giuliano de' Medici als »non più uomini di cera ma vivissimi« bezeichnet, dann ist darin mit dem Superlativ zugleich ein gattungsspezifisches Problem bezeichnet.⁵⁶ Die lebendige Porträtplastik untergräbt tendenziell jene ästhetische Distanz, die wir im Kern unseres Topos vermuten; eben das soll aber verhindert werden. Nur so erklärt sich, warum – bezeichnenderweise abgesehen von der Volkskunst – hyperrealistische Repräsentationen wie auf den *Sacri Monti* oder farbige Porträtplastik eine Rander scheinung bleiben. Die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts würde Aufschluß darüber geben, wie der historische Verlebendigungsdrang jeweils in eine Sackgasse gerät und der plastische Verismus in Erstarrung umschlägt.⁵⁷ Die historischen Persönlichkeiten, die bei Madame Tussaud aus Gemälden heraus dreidimensional »verlebendigt« werden, fordern heute einen Künstler wie Hiroshi Sugimoto dazu heraus, diese Verlebendigung durch die Rückführung in die Zweidimensionalität zu überbieten (Abb. 3).⁵⁸ Erst jetzt, hell beleuchtet, als Halbfigur vor raumlosem Dunkel, ohne Verankerung auf dem Boden, gewinnen die Puppen ihre dauerhafte, sich in der Anschauung immer wieder erneuernde Gegenwartigkeit: schwarzweiße Momentaufnahmen von Gemälden, die in einem Wachskörper erstarrten. Lebendigkeit resultiert hier aus jener Oszillation von Distanz und Präsenz, wie sie die Malerei (bzw. Photographie) offensichtlich besonders gut zu leisten vermag.⁵⁹

III

In der Kunstliteratur scheint also – wie gesagt – eine Übereinkunft darüber zu bestehen, den Gemälden die wirkliche Seele abzusprechen, ihnen aber so etwas wie »Lebendigkeit« zuzugestehen. Was heißt dann aber lebendig, und wie läßt sich das damit Gemeinte beispielsweise von »beseelt« abgrenzen? Die Frage wurde meines Wissens merkwürdigerweise noch nicht gestellt – meist zugunsten unscharfer Hinweise auf Lebendigkeit als materialen Topos, auf wehende Haare und geöffnete Münder. Welches historische Verständnis von »Leben-

digkeit« liegt dem Ruhmtopos der Renaissance zugrunde? Ich frage eine Auskunftsperson, deren alles überragender Rang nicht nur für die Philosophie, sondern auch für die frühneuzeitliche Wissenschaftsgeschichte nicht eigens betont werden muß.

Aristoteles, der den Maler bekanntlich als *zoographos*, Maler des Lebendigen, bezeichnet und auch den Dichter auf die Nachahmung des Lebens verpflichtet⁶⁰, stellt im zweiten Buch von *De generatione animalium* lapidar fest, daß die Seele besser ist als der Körper, Sein besser als Nicht-Sein und Leben besser als Nicht-Leben. Was aber heißt »Leben« für Aristoteles? Sobald deutlich wird, wie unscharf die Kategorie an ihren Rändern ist, wie selbstverständlich Aristoteles beispielsweise vom Weiterwachsen der Haare am Toten⁶¹ oder von der spontanen Zeugung von Tieren in Abfällen und Schlamm ausgeht⁶², wird man die Berechtigung, ja Dringlichkeit der Frage akzeptieren. Aristoteles gibt darauf zunächst die Antwort, daß *beseelte* Körper lebendig sind. Da die Unterschiede zwischen beseelten Wesen – Menschen, Tieren, Pflanzen – aber groß sind, differenziert Aristoteles die verschiedenen *facultates animae*. Wahrnehmung, Wiedererkennen bzw. Planen sind spezifische Fähigkeiten von Tier bzw. Mensch während an der Pflanze nur eine basale, allerdings sämtliche höhere Seelenfunktionen erst ermöglichende Fähigkeit zu bemerken ist: Lebendigkeit, getragen von der *anima vegetativa*. Was ist diese Seele? Antwort: Die Form eines natürlichen Körpers, der potentiell Leben besitzt. Nochmals: Worin besteht Lebendigkeit? In Wachstum und Vergehen. Aber wie geht Wachstum und Vergehen vor sich? Mit Hilfe der Ernährung. »Leben nennen wir Ernährung, Wachstum und Verfall aus sich selbst.«⁶³ Aristoteles kommt also – abkürzend – zu dem Schluß, daß es die Ernährungsvorgänge sind, die das Lebewesen zum Lebewesen machen.

Wir sagen also, und nehmen dies zum Ausgangspunkt unserer Untersuchung, daß das Beseelte und das Unbeseelte sich durch das Leben unterscheiden. Nun hat aber das Wort Leben mehrere Bedeutungen, und wenn auch nur eine von ihnen zutrifft, so sprechen wir einem Wesen Leben zu, so bei Geist,

4. Tizian, *Bildnis eines Mannes mit einer Palme*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Wahrnehmung, Bewegung und Ruhe im Raume, endlich Bewegung im Sinne von Ernährung, Verfall und Wachstum. Darum scheint auch alles Wachsende zu leben [...] und es ernährt sich und lebt, solange es fähig ist, Nahrung aufzunehmen.⁶⁴

Was ist aber Ernährung? Mit dieser Frage beschäftigt sich Aristoteles außer in *De generatione animalium* vor allem in *De anima*, *De generatione et corruptione* und im vierten Buch der *Meteorologica*, die übrigens schon im Quattrocento offensichtlich in Volgare-Übersetzungen vorlag; das bezeugt u. a. eine Notiz Leonardos.⁶⁵ Der Grund, warum sich Aristoteles in einem Werk, das den Himmels- bzw. Lufterscheinungen gewidmet ist, mit Nahrungsaufnahme beschäftigt, wird an einer lapidaren Stelle von *De spiritu* deutlich. Aristoteles weist hier darauf hin, daß die höheren Seelenfunktionen nicht existieren können ohne die vegetative Seele und diese wiederum nicht ohne das ›Körperfeuer‹ (hier: *pyrós*).⁶⁶

Die belebende Seelenfunktion ist also immer mit so etwas wie Wärme verbunden. Warum? In der Seelen-schrift gibt Aristoteles einen Hinweis: »[...] was hält Feuer und Erde zusammen, die nach den entgegengesetzten Richtungen streben? Die Pflanze wird ja auseinandergerissen werden, wenn nicht irgend etwas hindert. Wenn es aber ein solches gibt, dann ist dies die Seele und die Ursache des Wachstums und der Ernährung.«⁶⁷ Aristoteles sieht die Aufgabe der Seele also vor allem darin, die divergierenden Elemente (hier: Feuer und Wasser in der Pflanze) zu bändigen; zu verhindern, daß der stets aus verschiedenen Elementen zusammengesetzte Körper zerfällt, zerrissen wird. Wie macht die Seele das? Durch Wärme, aber nicht durch diejenige des Elementes Feuer, sondern durch eine ganz bestimmte Wärme, die gewissermaßen den belebten Körpern über die Seele ›einwohnt‹, ›angeboren‹ ist – das *émphyton* (oder *symphyton*) *thermon* (*calor nativus*, *vitalis*, *innatus*). Alle belebten Körper verfügen über so etwas wie Eigenwärme, die sie als Kompositum unterschiedlicher Elemente zusammenhält. Der *calor nativus* wirkt also als Bindekraft: Er ist leicht gegenüber den schweren Elementen Erde und Wasser und schwer gegenüber dem Feuer. Und: Er bewirkt die Anverwandlung der Nahrung in Körpersubstanz. Auf die Feststellung: »Leben nennen wir Ernährung, Wachstum und Verfall aus sich selbst,« folgt daher bei Aristoteles der Satz: »Also ist jeder natürliche Körper, der am Leben teilhat, eine Wesenheit, und zwar



4

eine zusammengesetzte.«⁶⁸ Die Nahrung wird im Körper demjenigen ausgesetzt, was Aristoteles als ›Kochung‹ bezeichnet (*pepsis*), ein chemischer Vorgang, bei dem mit Hilfe von Wärme die Einzelstoffe ihre Differenz verlieren und eine echte Mischung, eine *mixis* eingehen (im Gegensatz zur additiven *synthesis*). Das *thermon* dient aber nicht nur als chemischer *Deus ex machina*; es vermittelt auch zwischen dem Lebewesen und seiner Umwelt, wärmt bei Kälte und wehrt übermäßige Hitze ab – es fungiert rastlos als Mittler. Es zieht Feuchtigkeit in den Organismus und ›nährt‹ sich dadurch.⁶⁹ Altern beschreibt Aristoteles deshalb als Kälterwerden und – damit zwangsläufig verbunden – Vertrocknen.⁷⁰

Der *calor nativus* ist im ganzen Körper verteilt, und zwar als feinstoffliches, bläschenartiges Pneuma.⁷¹ Die Schwierigkeiten der *Thermon*-Lehre liegen auf der Hand: Warum halten schon die einfachsten kompositen Körper – die aus den *dynameis* feucht-trocken-warm-kalt gebildeten Elemente – zusammen? Warum ›zerreißt‹ z. B. die feucht-warme Luft nicht ständig?

Gad Freudenthal hat vor wenigen Jahren dem aristotelischen *calor nativus* eine umfassende Studie gewidmet und zurecht auf die begriffliche Unschärfe der Lebens-kategorie hingewiesen.⁷² Im vierten Buch der *Meteorolo-*

gica räumt Aristoteles unumwunden ein, daß alle natürlichen, kompositen Substanzen, die aus mehr als einem Element bestehen, *thermon* als *causa efficiens*⁷³ enthalten, weil sie überhaupt nur durch die ›Kochung‹ der Sonne entstanden sind (die Wärme der Sonne besteht aus *thermon*).⁷⁴ Und in einer grundlegenden Stelle des dritten Buches von *De generatione animalium* meint Aristoteles:

Tiere und Pflanzen werden in Erde und Wasser geformt, weil in der Erde Wasser präsent ist, und im Wasser Pneuma, und in allem Pneuma *thermon*, so daß in gewisser Weise alle Dinge voller Seele sind; und deshalb nehmen sie schnell Form an, sobald sie [die Seelenwärme] eingeschlossen wird. Sie wird eingeschlossen, sobald die Flüssigkeiten, die körperliche Materie enthalten [also z. B. Meerwasser, F. F.], erhitzt werden und etwas wie schaumige Bläschen gebildet werden.⁷⁵

IV

Ist unser Thema – die Lebendigkeit der Bilder – noch in Sicht? Mit Aristoteles ließe sich darauf vielleicht antworten, daß wir oft deshalb nichts bemerken, weil wir schon viel zu nah an der Sache dran sind.⁷⁶ Ich fasse zunächst die aristotelischen Vorgaben zusammen: Der körperliche Bestand der Welt verdankt sich einer *mixis* verschiedener Elemente (und innerhalb der Elemente einer Verbindung der verschiedenen Qualitäten: feucht, trocken, warm und kalt), die auf Kochung (*pepsis*) beruht. Träger der *pepsis* ist das *thermon*. Ohne *thermon* ist kein Leben möglich. Das Lebewesen besitzt *calor nativus* und vermag deshalb die sonst vor allem von der Sonne verursachte *pepsis* selbst qua Verdauung zu leisten. Der *calor nativus* ist dadurch ausgezeichnet, daß er überall feinstofflich (wenn auch diskret) in kompositen Körpern präsent ist. Dadurch kann er – selbst unzerstörbar – jene Kohäsion herstellen, denen die Körper ihren Bestand verdanken. Die ganze Welt ist, so gesehen, mit Lebenssubstanz gesättigt.⁷⁷

Die damit angesprochene ›Allbelebung‹ geht also nicht notwendigerweise auf neuplatonische oder alchemistische Spekulationen zurück, sondern antwortet innerhalb der aristotelischen Naturphilosophie präzise auf einen konkreten Problemdruck – die rätselhafte Konsistenz der Dinge, innerhalb derer die Anverwandlung von Nahrung eigentlich nur ein Sonderfall ist. Was

trägt das nun zur Frage nach der Lebendigkeit der Bilder bei?

Eine mögliche Antwort führt über die *Farbe*. Die Lebendigkeit der Farbe in den Ekphrasen und Malereitraktaten der Renaissance fügt den Lebendigkeitskatalogen der Antike einen, wenn nicht den neuen materialen Topos hinzu (im Anschluß jedoch an Platon, *Politikos* 277bc: *enargeia* der Farbe). Er wird – kaum verwunderlich – besonders im venezianischen Milieu virtuos gehandhabt, strahlt aber auf ganz Italien aus. »Quel proprio in carne di color vitale/Tiziano esprime, e du' l'esempio move,/ In gesto bel di maestà reale,« dichtet Aretin auf ein verlorenes Porträt Philipps II. und trifft mit dem Wortspiel *color – calor vitale* gleich den Zusammenhang, dem ich mich im folgenden zuwenden werde (vgl. Abb. 4; Taf. IV).⁷⁸ Denn mit der lapidaren Feststellung Lomazzos, daß erst die Farbe den Gemälden Lebendigkeit (*spirito*) verleihe⁷⁹, oder mit Vasaris Bedauern darüber, daß die Porträtholzschnitte der *Giuntina* die *vivezza de' colori* vermissen lassen⁸⁰, ist die Tragweite des Topos natürlich noch lange nicht ausgemessen. Auch Mario Equicolas Satz, Gellius' *Attische Nächte* zitierend, daß »Le differenzie di quelli [gemeint sind die Farben] [...] sono molto più nel senso visivo, che non sono in parole e dizzioni«⁸¹, so bedeutsam er im Sinne einer Sprachkritik sein mag, führt noch nicht an die Lebendigkeit der Farben heran.

Die entscheidenden Hinweise stammen – wieder einmal – von Alberti. »Atqui est quidem nonnulla inter colores amicitia ut iuncti alteri gratiam et venustatem augeat«, heißt es in einer bekannten Stelle aus dem zweiten Buch des Malereitraktats.⁸² Die Farben besitzen eine Potentialität, eine *dynamis*, die sie zu ›Freundschaft‹ befähigt. (›Feindschaft‹ wird nicht erwähnt.) Die Behauptung, der eine lange literarische Wirkungsgeschichte beschieden sein wird, steht so lange isoliert, wie man sie nicht mit Albertis Empfehlung zusammensieht, verschiedenste – ja am besten alle! – Farben in einem Bild zu verwenden: »Velim genera colorum et species [wieder ›biologische‹ Analogien], quoad id fieri possit, omnes in pictura quadam cum gratia et amenitate spectari.«⁸³ Die *genera colorum*: Damit sind die Grundfarben gemeint, aus deren Mischung alle *species* entstehen. In der italienischen Version des Malereitraktats wird dies folgendermaßen konkretisiert: »[...] veri colori solo essere, quanto gli elementi, quattro, dai quali più e più altre spezie di colori nascono. Fia colore di fuoco il rosso, dell'aere celestrino [sic], dell'acqua il verde, e la terra bi-

gia e cenericcia.«⁸⁴ Die Passage weicht auf signifikante Weise von der früheren lateinischen Version ab, in der Alberti sich mit der aristotelischen Farbskala auseinandersetzt. Aber nicht nur damit: Die lateinische Passage gibt Alberti gleich noch Gelegenheit, den ›Maler‹ von den Philosophen abzusetzen: »Nam quid iuvat pictorem novisse quonam pacto ex rari et densi aut ex calidi et sicci frigidi humidique permixtione color extet?«⁸⁵ Was nützt es dem Maler zu wissen, aus welcher Mischung von dicht, weniger dicht, warm und trocken, kalt und feucht die Farben gebildet sind! Das sind mittlerweile vertraute Stichworte. Alberti streicht aber die Stelle in der Volgare-Version und beläßt es stattdessen bei seinem chromatischen Viererschema, bei dem jeder Grundfarbe eines der klassischen Elemente entspricht. Sehen wir die zitierten Texte zusammen, so ergibt sich das überraschende Ergebnis, daß Alberti offensichtlich eine Farbtotalität postuliert, die aus dem Gemälde einen Mikrokosmos macht. Denn wenn sich Farben den Elementen zuordnen lassen und zugleich Freundschaften entwickeln⁸⁶, dann kann darin die Anspielung auf den wirkmächtigsten aller kosmologischen Traktate, den platonischen *Timaios*, gar nicht übersehen werden. Durch die harmonische Proportionierung der Elemente, so heißt es dort, zieht in die tetradische Struktur des Weltganzen ›Freundschaft‹ ein.⁸⁷ Die von Alberti postulierte Buntfarbigkeit hat also ihre Pointe genau darin, eine – wir dürfen extrapolieren: abgewogene, harmonische – Farbtotalität zu generieren, die der *harmonia mundi* qua Elementenmischung entspricht. Die kolorittheoretischen Passagen des Malertraktats würden also ansatzweise die Vorstellung einer Bildtotalität enthalten (alle *genera colorum* müssen harmonisch auf dem Bild abgewogen werden).⁸⁸ Das überrascht, denn so etwas wie eine ›überfigurale Bildkomposition‹ bei Alberti wurde etwa von Hans Körner und neuerdings Thomas Puttfarcken mit guten Gründen bestritten.⁸⁹ Offensichtlich schleichen sich bei Alberti aber – eher beiläufig – neben der körperfixierten, narrativen *composizione* Überlegungen ein, die zumindest die *relationale* Bedeutung nichtfigürlicher Bildelemente postulieren (von der malerischen *Praxis* ganz zu schweigen).⁹⁰ Jedes koloristisch harmonische Gemälde ist daher – Alberti beim Wort nehmend – in jedem seiner Teile ein ›Freundschaftsbild‹.⁹¹

Albertis Überlegungen können gerade im Kontext unseres Themas gar nicht überschätzt werden. Ihre – facettenreiche – Wirkungsgeschichte läßt sich etwa an

Lomazzo ablesen, dessen Farbskala nun – im Anschluß etwa an Equicola⁹², Vasari⁹³ und Pino⁹⁴ – nicht nur die Zuordnung zu den Elementen, sondern auch noch zu astrologischen und humoralpathologischen Schemata enthält.⁹⁵ Das mag spekulativ erscheinen. Aber es sollte nicht übersehen werden, daß Lomazzo nun vor allem mit Albertis *amicizia*-Vorstellung ernst macht und anschaulich wirksame Kräfte jeder Farbe beschreibt, die sich in den Farbkontrasten als *amicizia* und *inimicitia interna* bzw. *naturale* äußern.⁹⁶ Wer diese farblichen Eigenkräfte nicht beachtet, erzeugt im Auge des Betrachters nicht nur Unbehagen, sondern, wie Lomazzo meint, ein veritables *terremoto*.⁹⁷ Schlimmer noch: Das Eigenleben der Farben ist prekär; nicht zusammenpassende Farben ›sterben‹ konsequenterweise.⁹⁸

Auch hier hängt natürlich wieder vieles mit der Frage zusammen, ob solche Bemerkungen als Metaphern oder als Analogien gelesen werden wollen.⁹⁹ Ich stelle die Frage aber zurück und folge dem Topenpaar ›Lebendigkeit‹ – ›Freundschaft‹. Der lebendig-belebende Charakter der Farben, der sich den Bildgegenständen mitteilt, bedarf nach Lomazzo jener Bildqualität, die seit Cennino Cennini die kolorittheoretischen Überlegungen – häufig gegen den Willen der Auftraggeber¹⁰⁰ – in Italien beschäftigt: die *unione* (bzw. das *insieme*) der Farben! Schon Cennini fordert – im Kontext der Beleuchtung – das *mezzo*, die Vermeidung der Extreme von Hell und Dunkel.¹⁰¹ Durch das *mezzo* wird das Bild im Ergebnis tonal vereinheitlicht. Ein früher Text Leonardos lautet entsprechend: »Si chè in ogni cosa gli stremi sono viziosi: il troppo lume fa crudo, il troppo scuro non lascia vedere, il mezzano è bono.«¹⁰² Wo Leonardo die (nicht von ihm) als *sfumato* bezeichnete Qualität anspricht, also die weiche Übergänglichkeit von Licht und Schatten, spielt die tonale Vereinheitlichung des Gemäldes ebenfalls die entscheidende Rolle.¹⁰³ Moshe Barasch konnte zeigen, wie die von Leonardos und Giorgiones Gemälden bzw. Theorie ausgehende venezianische Diskussion seit der Mitte des 16. Jahrhunderts keinen anderen Begriff so sehr ins Zentrum ihrer kolorittheoretischen Überlegungen stellte wie *unità*.¹⁰⁴ Erst die *unione dei colori*, von Aretin an Tizian aufs höchste gelobt¹⁰⁵, erzeugt aber jene ›gemäßigte‹ Lebendigkeit, die beispielsweise Vasari empfiehlt. Im Abschnitt über die Ölmalerei ist es gerade die *discordanza accordata* der Farben, die *dolcezza* und *vivacità* garantiert.¹⁰⁶ Eine Passage der Giorgione-Vita führt gleich mehrere Stränge unserer bisherigen Überlegungen zusammen:

Diedegli la natura tanto benigno spirito, che egli nel colorito a olio et a fresco fece alcune vivezze et altre cose morbide et unite e sfumate talmente negli scuri, che fu cagione che molti di queglii, che erano allora eccellenti, confessassino lui esser nato per metter lo spirito ne le figure e per contraffar la freschezza della carne viva, più che nessuno che dipignesse non solo in Venezia, ma per tutto.¹⁰⁷

Für die gottähnliche Belebung des Unbelebten durch Vereinigen und Angleichen der Farben, die hier behauptet wird, lassen sich zahlreiche weitere Belege finden, vielleicht nirgendwo poetischer als bei Marco Boschini. Er beschreibt in der Einleitung seiner *Ricche minere della pittura* Tizians Fingermalerei, mit der dieser die hohen Töne an die gebrochenen heranführt und sie zuletzt, wie Gott in seiner Schöpfung, mit den Händen vereint.¹⁰⁸ In solchen *laudes pictoribus* spiegelt sich – reichlich verspätet – ein grundlegendes, von Ernst Strauss eindrücklich beschriebenes koloritgeschichtliche Faktum: die seit Giotto in Mittelitalien, später auch in Venedig virulente Tendenz der tonalen Angleichung der gesamten Bildfläche.¹⁰⁹

V

Halten wir fest: Das *insieme* der Farben verdankt sich ihrem spezifischen Eigenleben, das Harmonien und Dissonanzen entstehen läßt. Jede Farbe kann daher mit Lomazzo als *dynamis* bezeichnet werden, die in Verbindung mit anderen Farben auf einer Bildfläche Zusammenhalt oder Abstoßen zur Anschauung bringt. Genau an dieser Stelle ist nun der Moment gekommen, die aristotelische Pneumatologie wieder ins Spiel zu bringen. Sie klang bereits in Albertis Weigerung an, darüber zu sprechen, welche Anteile von warm und trocken oder kalt und feucht in den unterschiedlichen Farben jeweils vorliegen. Die beiden *dynamis*-Paare, die er nennt, sind uns bereits vertraut, denn aus feuchter Kälte bildet sich das Wasser und aus trockener Wärme das Feuer; Wärme und Feuchtes sind aber die Grundbestandteile aller kompositen Körper, nicht nur der lebendigen, besser formuliert: Sie sind, wie gesehen, jene Substanzen, die aus allen zusammengesetzten Körpern potentiell oder aktuell lebendig machen.¹¹⁰

Es kann daher nicht überraschen, wenn Wärme, Kälte, feucht und trocken auch im pseudo-aristotelischen Traktat *De coloribus*, der seit 1497 in zahlreichen Auflagen erschien, die entscheidende Rolle bei der Farbentstehung spielen.¹¹¹ Der kleine Traktat weist verwirrende Inkonsistenzen auf, aber der ursprüngliche Gedanke Aristoteles' scheint gewesen zu sein, daß sich alle Farben aus Schwarz und Weiß bilden, wobei Schwarz bei der Transformation der Elemente unter Feuereinfluß entsteht. Farben sind also Mischungsverhältnisse von Schwarz und Weiß, und der Text spricht hier ausdrücklich von *mixis*.¹¹² Der aus den biologischen Schriften und der *Meteorologica* bekannte Zusammenhang von *pepsis – mixis* und *thermon* wird am Ende des Traktats mit dem Hinweis aufgegriffen, daß sich die Farbe der Lebewesen unterschiedlichen Ernährungsweisen verdankt.¹¹³ Die Farbigkeit der Lebewesen ist also direktes Produkt der ›Kochungen‹, Anverwandlungen der Elemente. Die *mixis* der Farben zeigt die *mixis* der Körper an, denen sie angehören.¹¹⁴ Noch bei Antonio Calli (1595) finden wir Überlegungen, welchem Grad an *concozzione* durch die Sonne sich welche Farben verdanken, wieviel *natural calore* sie jeweils enthalten usw.¹¹⁵

Der Kreis, der sich hier zu schließen beginnt, scheint die Malerei allzusehr in die Nähe der Alchemie zu rücken – wie dies übrigens James Elkins gerade einfallreich demonstrierte.¹¹⁶ Sehen wir davon ab, daß die damit verbundenen Berührungängste in unserem Zeitraum kaum anzutreffen sind, Cennini¹¹⁷ und Paolo Pino¹¹⁸ ebenso wie Lomazzo¹¹⁹ bewundernd von der *alchimia* der Farbherstellung und –behandlung sprechen: Von allergrößter Bedeutung ist, daß die Alchemie hier immer zugleich anschaulich vollständig transparent wird; sie fällt in die Sinneswahrnehmung. Lomazzo spricht das anläßlich der schwierigen Erfahrungswissenschaft der Farbmischungen und –kontraste aus: Ihre Freundschaft und Feindschaft erweist sich »così per materia come per apparenza«.¹²⁰

Das zeigt sich auch an der anschaulichen ›Weichheit‹ der farbigen Übergänge und der Texturen. Auch sie haben ihr – wenn man so will – ›biochemisches‹ Pendant. Ein Körper, der scharfe Grenzen und Glanzlichter besitzt, ist zugleich ein härterer Körper, während die weichere Körperoberfläche diffuseres Reflexlicht aufweist. Lomazzo zögert nicht, die in der Beschreibungsliteratur überall anzutreffende *morbidezza*, die von Vasari (im Anschluß an das Epochenschema Quintilians)¹²¹ zum Stil-

kriterium der *terza maniera* erhoben wurde¹²², ethisch zu bewerten. So wie beispielsweise für Aretino die *unione dei colori* die seelische *concordia* der Porträtierten zeigt¹²³, so ist für Lomazzo der weichere Mensch der tugendsamere; das *sfumato* transportiert sinnlich wirksam ethische Kategorien.¹²⁴ Der aristotelische Ausgangspunkt ist auch hier ganz offensichtlich: Mehr *calor nativus* bedeutet mehr Feuchtigkeit und daher eine weichere Konsistenz der Körper. Je weicher die Körper aber sind, desto differenzierter können sie wahrnehmen. Je differenzierter die Wahrnehmung, desto höher die affektiven und kognitiven Fähigkeiten. Deshalb besitzt der Mensch als intelligentestes Lebewesen zugleich auch das meiste *thermon* (der Mann mehr als die Frau) und die weichste Körperoberfläche von allen (Land-)Tieren.¹²⁵ Deshalb ist – übertragen auf unseren Sachverhalt – die *morbidezza* und das *sfumato* der Farben zugleich anschauliche Bestätigung für Verbindungskraft und damit Lebendigkeit, »così per idea come per apparenza«.

VI

Ein letzter Gesichtspunkt: Wir sahen, wie die Lebendigkeit der Farben grundlegend auf ihrer *unione* beruhte und diese auf dem *mezzo*, beispielsweise der Tonalität oder der Angleichung der Halbtöne. Als »Mittleres« wird nun in der aristotelischen Biologie eben der *calor nativus* beschrieben: Er vermittelt zwischen den unterschiedlichen Teilen eines kompositen Körpers durch »Kochung«, stellt ein Neues, eben die *mixis* her.¹²⁶ Wenn das *thermon* verlöscht, zerfällt jeder Körper (auch Steine, wie Albertus Magnus betont¹²⁷). Das im Gemälde gegebene Verbundene ermöglicht qua anschaulicher Kohäsion der Teile die anschauliche Wirkung des »Lebendigen«.¹²⁸ Die Mischung und Angleichung der Farben, aber auch das schlichte Haften an einer Oberfläche benötigt *thermon*-haltige Substanz, am besten Hühnereier oder Öl, in denen von Aristoteles bis William Harvey besonders viel *calor nativus* vermutet wurde (wegen ihrer Viskosität).¹²⁹ Ich verzichte an dieser Stelle auf einen intellektuellen Leckerbissen, nämlich den embryonalen Prozeß im Hühnerei mit Gottfried Boehms punktästhetischen Überlegungen (in diesem Band) zu konfrontieren – die Bildung eines Blutpunkts, der sich durch Pulsieren selbst erweitert und das entstehende Gefäßnetz synchron in

Bewegung versetzt.¹³⁰ Ich belasse es bei dem Hinweis darauf, daß Aristoteles in *De generatione animalium* das Werden des Embryos aus dem *punctum saliens* explizit mit der Tätigkeit des Malers vergleicht – »als wäre ein Maler [...] am Werk, der Maler ist die Natur.«¹³¹ Und erinnere daran, daß gerade das von den oberitalienischen Traktatisten und auch Vasari wegen seiner »erweichenden«, verbindenden Koloritqualitäten so geschätzte Öl das aristotelische Paradigma für die Durchdringung kompositen Substanzen mit *thermon* ist.¹³²

Alle kompositen Körper unterscheiden sich nun nach Aristoteles dadurch, daß sie ganz unterschiedlich aktiv auf unsere Sinne einwirken.¹³³ Die einzelnen Sinne nehmen aber ihre jeweiligen Objekte immer schon als Verbund, als Kompositum wahr. Aristoteles betont (in *De sensu*) auch sprachlich die Nähe dieser Verbindung (*migma*) zur *mixis* der Körper.¹³⁴ In die schlichte Wahrnehmung gehen also immer »Verbindungen« ein, Totalitäten, im Falle des Sehens: »lebendige Bilder«. Im *sensu communis* bewirken sie die Aktivierung einer von Aristoteles ebenfalls als »Mittleres« bezeichneten Funktion.¹³⁵ So sehen wir kein Schwarz, ohne daß es im Sinn gewissermaßen von einem Weiß abgehoben wird. Der *sensu communis* lokalisiert die Wahrnehmungen auf inneren Skalen. Bei der Wärmeempfindung trifft das Kalte auf den Kontrast der inneren Wärme. Hier ist der Zusammenhang mit dem *thermon* ganz offensichtlich. Differenzierte Sinneswahrnehmungen verdanken sich also ebenfalls einem verbindenden, angleichenden »Mittleren«. Wo das nicht gelingt, entsteht Schmerz: Lomazzos »*terremoto*«.

Eine Wissenschaftsgeschichte der lebendigen Bilder bleibt vorläufig ein Desiderat. Bisher zeigt sich – paradigmatisch am Fall der Farben – wie jenseits der materialen Topoi Bildformen an Bedeutung gewinnen, die aus Vereinzelttem eine »Mischung« herstellen. Zwei den naturphilosophischen und ästhetischen Horizont unseres Zeitraums absteckende, den vorliegenden Text zusammenfassende Sätze:

In jedem Kompositum ist Lebenssubstanz.

Die anschauliche Bildspannung (Kohäsion der Teile; *discordanza di colori diversi accordati insieme* – Vasari) ist die Grundlage der »lebendigen Farbe«, die Farbe eine der Grundlagen des »lebendigen Bildes«.

Anmerkungen

- ¹ Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei, nach dem Codex Vaticanus 1270*, hrsg. v. H. Ludwig, 3 Bde. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. R. Eitelberger von Edlberg, Bde. 16–18), Wien 1882, § 15; teiltitiert nach C.J. Farago, *Leonardo da Vinci's »Paragone«. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text of the »Codex Urbinas«*, Leiden u.a. 1992, S. 198 u. 200; Kommentar S. 336; vgl. auch F. Febrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, S. 40–42.
- ² *Buch von der Malerei* (wie Anm. 1), § 376.
- ³ Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, hrsg. v. d. Accademia dei Lincei; transkrib. v. A. Marinoni, 24 Bde., Florenz 1973–1980, fol. 399r.
- ⁴ Nützliche Literatur zum Thema: J.C. Plumpe, »Vivum Saxum. The Concept of Living Stone in Classical and Christian Antiquity«, in: *Traditio*, 1, 1943, S. 1–14; G. Sörbom, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala 1966; N. Miller, »Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und »tableau vivant« als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts«, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, hrsg. v. H. de la Motte-Haber, Frankfurt a.M. 1972, S. 106–130; M.E. Hazard, »The Anatomy of »Liveliness« as a Concept of Renaissance Aesthetics«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33/4, 1975, S. 407–418; M. Albrecht-Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studien zur Beschreibung von Porträts und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G.B. Marinos »Galleria«*, Wiesbaden 1976, S. 70–99; L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris 1977, Teil 2; E. Bergmann, *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge/Mass. 1979; J.A. Emmens, »Apelles en Apollo. Nederlandse gedichten op schilderijen in de 17de eeuw«, in: id., *Kunsthistorische opstellen I, Verzameld werk*, Teil 3, Amsterdam 1981; L. Barkan, »Living Sculptures: Ovid, Michelangelo, and the Winter's Tale«, in: *ELH*, 48, 1981, S. 639–667; W. Vycichl, »Les statues vivantes des Égyptiens«, in: *Bulletin de la Société d'Égyptologie* (Genf), 5, 1981; G.J.M. Weber, *Der Lobtopos des lebendigen Bildes. Jan Vos und sein »Zeuge der Schilderkunst« von 1654*, Worms 1991; A. Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie des Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt a. M. u.a. 1988; A. Sutter, *Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*, Frankfurt a. M. 1988; M. Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1988; R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les »Vies«*, Grenoble 1988; P. Gerlach, »Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 34/2, 1989, S. 243–279; R. Steiner, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, München 1991; J. Elsner & A. Sharrock, »Re-Viewing Pygmalion«, in: *The New Cambridge Latinist*, 20, 1991, S. 149–182; E. Cropper, »The Petrifying Art: Marino's poetry and Caravaggio«, in: *Metropolitan Museum Journal*, 26, 1991, S. 193–212; ead., »Vincenzo Giustiniani's »Galleria: The Pygmalion Effect«, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, hrsg. v. J. Montagu, 2 Bde., Mailand 1992, Bd. 2, S. 101–126; K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca/London 1992; M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Turin 1992; M. Kesting, »Das lebendige Portrait«, in: *Atbenäum*, 3, 1993, S. 27–54; N.E. Land, »The Living and the Dead: From Dante to Vasari«, in: *Source*, 14/2, 1995, S. 27–29; R. Smick, »Evoking Michelangelo's Vatican »Pietà«: Transformations in the Topos of the Living Stone«, in: *The Eye and the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from Renaissance to the Present*, hrsg. v. A. Golahny, Lewisburg/London 1996, S. 23–52; P. Wallmann, »Lapis vivus. Die Adalwig-Inschrift (11. Jh.) aus der Abteikirche Essen-Werden«, in: *Westfälische Zeitschrift*, 146, 1996, S. 25–38; D. Dombrowski, *Giuliano Finelli. Bildbauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt a. M. u.a. 1997, S. 85–87; *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. v. M. Mayer & G. Neumann, Freiburg 1997; I. Lavin, »Bernini's Bust of the Medusa: An Awful Pun«, in: *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, hrsg. v. B. Kursawe, Rom 1998, S. 155–174; R.S. Nelson, »To say and to see. Ekphrasis and vision in Byzantium«, in: *Visuality before and beyond the Renaissance*, hrsg. v. id., Cambridge 2000, S. 143–168; W.S. Melion, »»Vivae dixisset virginis ora«: The Discourse of Color in Hendrick Goltzius's »Pygmalion and the Ivory Statue«, in: *Word and Image*, 17/1–2, 2001, S. 153–176; U. Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002, S. 111 ff.; M. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002, S. 43–78. – Ich bereite zum Thema eine umfassende, von der Fritz Thyssen-Stiftung geförderte Studie vor.
- ⁵ R. Bacon, *Opus Majus*, hrsg. v. J.H. Bridges, 3 Bde., London u.a. 1900 (I, i).
- ⁶ Petrarca, *Rime*, LXXVII f.; *Familiarum rerum libri*, XVI, 1, Epistole; vgl. G. Didi-Huberman, »Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: La légende du portrait »sur le vif«, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106/2, 1994, S. 383–432, hier S. 401.
- ⁷ Vgl. *Anthologia Graeca*, hrsg. v. H. Beckby, München 1957–1958; die Darstellung scheint zu sprechen: II, 36 f.; VI, 352 (der Künstler als Prometheus; dem Mädchenporträt fehlt nur die Stimme); XVI, 101 (stöhnender Stier); XVI, 97 (stöhnender Antäus); die Stimme fehlt der gemalten Sängerin: XVI, 277; die Stimme fehlt, aber gerade das ist so lebendig, denn es handelt sich um einen Schweigenden: XVI, 317 f. – Nur die Seele fehlt – oder man sieht die Seele: VI, 354 (man sieht das kluge und liebe Wesen der Abgebildeten); IX, 687 (die Seele fehlt – Grenze der Kunst; dargestellt ist ein Redner); XV, 30: Dieser Hügel umfängt das Soma des Mönches Paolos, nicht seine *arete* (ähnlich Platons Grabinschrift XVI, 31 – die *psyche* ist zu den Seligen emporgestiegen). – XVI, 32: Wie Phaeton stets ohne Strahlen, so ist Gabrielios ohne seine *arete* und sein Tun dargestellt; XVI, 125: Es ist nicht schlimm, wenn das Meer Odysseus' Bild wegnagt; er bleibt unsterblich durch seinen Ruhm (ähnlich XVI, 334: Selbst Erzbilder werden zersetzt, der Ruhm des Diogenes nie); XVI, 183: Apelles formt Aphrodite lebendig, (mehr noch: *empsychon*); XVI, 327: Das Leben fehlt dem gemalten Sokrates – eben das geschieht aus Pietät gegen die Seele desselben; XVI, 330: *Nous* und *psyche* sind im Bild des Aristoteles vereint. – Zur Wir-

kungsgeschichte: J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy*, Ithaca 1935; id., *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the year 1800*, Ithaca/New York 1946; aus der literarischen Flut zur antiken Ekphrasis P. Friedlaender, »Über die Beschreibung von Kunstwerken in der antiken Literatur«, in: id.: *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen in Justinianischer Zeit*, Leipzig/Berlin 1912; K. Lehmann-Hartleben, »Imagines of the Elder Philostratos«, in: *Art Bulletin*, 23, 1941, S. 16–44; H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton/N.J. 1981; B.D. Hebert, *Spätantike Beschreibung von Kunstwerken: archäologischer Kommentar zu den Ekphrasen des Libanios und Nikolaos*, (Diss. Graz) Graz 1983; S. Trayer Stevens, *Image and Insight: Ekphrastic Epigrams in the Latin Anthology*, (Diss. Wisconsin/Madison 1983) Ann Arbor 1986; L. James & R. Webb, »To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places. Ekphrasis and Art in Byzantium«, in: *Art History*, 14, 1991, S. 1–17; F. Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik*, Stuttgart 1993; H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt a. M. 1955; M.E. Folse, »Arts and Crafts in the Epics of Vergil, Lucan and Statius«, in: *Philological Studies in Honor of W. Miller*, Columbia/Miss. 1936, S. 52–74; P. Vitry, »Etude sur les épigrammes de l'Anthologie Palatine qui contiennent la description d'une œuvre d'art«, in: *Revue archéologique*, 24, 1894, S. 315–367; W. Kranz, *Kosmos* (Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 2, Teil 1 und 2), Bonn 1958 (dieser übrigens bis zur abstrakten Malerei im 20. Jahrhundert); E. Simon, »Der Schild des Achilleus«, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. G. Boehm & H. Pfothner, München 1995, S. 123–141; F. Graf, »Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike«, in: *ibid.*, S. 143–155; O. Schönberger, »Die »Bilder« des Philostratos«, in: *ibid.*, S. 157–176; zur Renaissance vgl. die Textsammlung von A. Colasanti, »Gli artisti nella poesia del Rinascimento. Fonti poetiche per la storia dell'arte italiana«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 27, 1904, S. 193–220.

⁸ »Imperoché, o Fausto, l'essenza del tutto dee restare ne l'essere del presente, i principi, che istimarsi da quanto Iddio, al quale ogni cosa se gli mostra in presenza, fanno più conto d'un ritratto tolto da sembianza, in cui sé stessi vagheggiano, che in quante imagini mai potesse rassemplargli la immortalità de la memoria. [...] Solo Cesare è degno di fare che i marmi, i metalli e le tavole respirino con il fiato de l'anima de la maestà sua. Conciosia che saria di continuo in ciascuna parte in persona, onde i torti diventariano grazie, e le ingiustizie equità, e le crudeltadi clemenzie. E chi sa che Tiziano (che, come dissi altre volte, ha nel pennello la idea d'una nuova natura) non gli dia nei quadri u' lo [sic] forma al presente i vitali spiriti in figura, per la qual cosa l'universo abbia avere due soli che ne lo essere poi per tutto concorrono insieme di lume?« (Brief an Fausto da Longiano, April 1548), in: *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, hrsg. v. E. Camesasca, 5 Bde., Mailand 1957, Bd. 2, S. 210; dagegen ein Brief von 1551: Malerei stellt bloß das Äußerliche (*membra*) dar, Schrift hingegen »esprime gli affetti de la mente e de l'animo« (ebd., S. 258); vgl. auch die topische Frage eines Anonymus des 16. Jahrhunderts: »Perchè d'un guardo almen non mi contenti, /se respiri, e se senti?« (zit. nach Albrecht-Bott [wie Anm. 4], S. 79); zu

Aretins Porträtbeschreibungen ebd., S. 20ff. und L. Freedman, »Titian's Portraits in the Letters and Sonnets of Pietro Aretino«, in: *The Eye and the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from Renaissance to the Present*, hrsg. v. A. Golahny, Lewisburg/London 1996, S. 102–127; ferner N.E. Land, »Ekphrasis and Imagination. Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism«, in: *Art Bulletin*, 68, 1986, S. 207–217.

⁹ Malerei kann die *forma* der Sonne imitieren, »Ma'l moto, e la virtù del suo splendore« nicht (Albrecht-Bott [wie Anm. 4], S. 116); die Seele ist nur durch den Dichter darzustellen: ebd., S. 117; über ein Porträt seiner Geliebten: »Ella non spiro spirito vitale« (ebd., S. 118); dann aber wieder auch: Der Dichter erreicht nie die Lebendigkeit der »viva tela« (ebd., S. 120); »tele han lingua, e fiato« (ebd.); zu Marinos Ekphrasis vgl. auch Cropper 1991 (wie Anm. 4).

¹⁰ Vos variiert häufig das Verdikt, daß Malerei die Seele nicht darstellen könne (den Geist, Charakter, die Tugenden), daß ihr die Stimme fehle; vgl. Weber (wie Anm. 4), S. 138 f., 145; vgl. auch J. Dullaerts Pygmaliongedicht (ebd., S. 224): Die Götter werden angefleht, sie mögen Uylenborgs Porträt der Anna eine Seele und Leben schenken bzw. eingießen; anders sei ihr *geist* nicht zu malen.

¹¹ So in einem Epigramm von Henricus Mollerus auf ein Porträt König Gustav Vasas; zit. nach K. Johannesson, »The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre«, in: *Iconography, Propaganda, and Legitimation (The Origins of the Modern State in Europe, Thema G)*, hrsg. v. A. Ellenius, Oxford u.a. 1998, S. 11–36, hier S. 33.

¹² Vgl. J. Trier, »Zur Vorgeschichte des Renaissancebegriffs«, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 33, 1950, S. 45–63; id., »Wiederwuchs«, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 43, 1961, S. 177–187; G.B. Ladner, »Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff«, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hrsg. v. A. Buck, Darmstadt 1969, S. 336–394; K.A. Neuhausen, »Die vergessene »göttliche Kunst der Totenerweckung«. Cyriacus von Ancona als Begründer der Erforschung der Antike in der Frührenaissance«, in: *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance*, Köln 1996, S. 51–68. Grundlegend: A. Demandt, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978, Teil II. Zu Tugendlehre und Pflanzenmetaphorik: M. Cline Horowitz, *Seeds of Virtue and Knowledge*, Princeton 1998.

¹³ »Nisi illis ymaginibus spiritus vite deesset, meliores illas esse quam vivas, ac si diceret a tantorum artificum ingeniis non modo imitatum fuisse naturam, verum etiam superatam.« (N.W. Gilbert, »A Letter of Giovanni Dondi dall'Orologio to Fra' Guglielmo Centuri: A Fourteenth-Century Episode in the Quarrel of the Ancients and the Moderns«, in: *Viator*, 8, 1977, S. 299–346; hier S. 336)

¹⁴ J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Stuttgart 1976, S. 172 f.; vgl. P. Fortini Brown, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven/London 1996, S. 161 f.

¹⁵ Didi-Huberman (wie Anm. 6), S. 429.

¹⁶ Dazu E. Oy-Marra, *Florentiner Ehrengräbmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994, S. 112.

¹⁷ Vgl. Th. Hopfner, »Mageia«, in: *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. v. G. Wissowa & W. Kroll, Stuttgart

- 1928, 27. Halbbd., Sp. 301–393, hier Sp. 347; zur Verwandtschaft mit Plotins Bildbegriff H. Schmitz, *Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*, Bonn 1959, S. 183 f.; grundlegend: D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, passim; zum lebendigen christlichen Kultbild: G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990. Vgl. dazu auch die interessanten Statuenbeschreibungen des Kallistratos (Bronzestatuen von Dionysos, Memon, Asklepios, Medea usw.): Allen diesen Zwittergebilden zwischen Kultobjekten, Kunstwerken und Automaten wohnen Seelen oder Götter ein, bewegen sie, etc. (Philostratus, *Imagines*; Callistratus, *Descriptions*, griech.-engl., übers. v. A. Fairbanks, London/Cambridge [Mass.] 1960, S. 401 ff.).
- ¹⁸ F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino* (...), Florenz 1682, S. 1 f.
- ¹⁹ Ebd. S. 35 f. (aus einem Gedicht Pier Filippo Berninis auf die unvollendete *Veritas*). Vgl. F. Fehrenbach, »Tertium entium genus. Bernini's Light« (im Erscheinen).
- ²⁰ »Videbat Iuppiter corpora sculpta pictaque/Spirare, & ædes mortalium æquarier Coelo/Iulij uirtute Romani tune iratus/Consilio Diuorum omnium uocato/Illume e terris sustulit; quod pati nequiret./Vinci aut æquari ab homine terrigena./Romanus moriens secum tres Iulius Arteis/Abstulit (haud mirum) quattuor unus erat.« G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*; hrsg. v. R. Bettarini, komm. v. P. Barocchi, 9 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 5 (1984), S. 82 (Torrentiniana). Versöhnlicher: Polizians Epitaph (ca. 1490) für Filippo Lippi im Dom von Spoleto: »Conditus hie ego sum picturae fama Philippus/Nulli ignota mee est gratia mira manus/Artificis potui digitis animare colores/Sperataque animos fallere voce diu/Ipsa meis stupuit natura expressa figuris/Meque suis fassa est artibus parem.« Vgl. J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue*, London 1993, S. 43 (Hvh. F. F.).
- ²¹ Vgl. Kranz (wie Anm. 7), S. 191.
- ²² G. P. Lomazzo, *Trattato*, II, 2; vgl. R. W. Lee, »Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting«, in: *Art Bulletin*, 22, 1940, S. 197–269, hier S. 265 f.
- ²³ *Buch von der Malerei* (wie Anm. 1), § 68 (»generatione di diverse essentie di varii animali, piante [...]«)
- ²⁴ Z. B. *Codex Arundel*, fol. 159r: »Dove finisce il nulla, nasce la cosa, e dove manca la cosa, nasce il nulla.« (*Il Codice Arundel 263 nella British Library*, hrsg. v. C. Pedretti, Florenz 1998).
- ²⁵ *Libro, A 15 (Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book [Libro A])*, hrsg. v. C. Pedretti, Berkeley/Los Angeles 1964, S. 35; vgl. dazu M. Kemp, »Ogni dipintore dipinge se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?«, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester 1976, S. 311–323, hier S. 316.
- ²⁶ F. Bocchi, »Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello [...] (1584)«, in: *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, hrsg. v. P. Barocchi, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 3, S. 125–194, hier S. 165; zu Bocchis Traktat vgl. Th. Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 120–129.
- ²⁷ J. P. Sartre, *Sein und Nichts*, Reinbek 1991, S. 466 f.; vgl. dazu B. Hilmer, »Kunstphilosophische Überlegungen zu einer Kritik der Beschreibung«, in: Boehm & Pfotenhauer (wie Anm. 7), S. 75–97.
- ²⁸ Zur Medusa und zum »Medusa-Effekt«: Ph. Morel, »La chair d'Andromède et le sang de Meduse: mythologie et rhétorique dans le »Persée et Andromède« de Vasari«, in: *Andromède, ou le héros a l'épreuve de la beauté*, hrsg. v. F. Siguret & A. Laframboise, Paris 1996, S. 57–83; J. Shearman, *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 44–58; Marin (wie Anm. 4); A. A. Barb, »Diva Matrix«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, S. 193–238; J. Freccero, »Medusa: The Letter and the Spirit«, in: *Yearbook of Italian Studies*, 2, 1972, S. 1–18; Cropper 1991 (wie Anm. 4); N. Hertz, »Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure«, in: *Representations*, 4, 1983, S. 27–54; C. Gallagher, J. Fineman & N. Hertz, »More about »Medusa's Head«, ebd., S. 55–72; S. Huot, »The Medusa Interpolation in the *Romance of the Rose*: Mythographic Program and Ovidian Intertext«, in: *Speculum*, 62, 1987, S. 865–877; Lavin (wie Anm. 4); M. Cole, »Cellini's Blood«, in: *Art Bulletin*, 81, 1999, S. 215–235 (Ich danke Michael Cole für Literaturhinweise). Zur Verwendung des Topos vgl. Weber (wie Anm. 4), S. 226 f. und W. Hirdt, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg 1981, S. 20; dazu: F. Fehrenbach, »Beschrieben, nicht gemalt. Leonardo, Trissino und das Porträt der Isabella d'Este« (im Erscheinen).
- ²⁹ Zit. bei J. Kliemann, »Kunst als Bogenschießen. Domenichinos »Jagd der Diana« in der Galleria Borghese«, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, S. 273–311, hier S. 291.
- ³⁰ *Anthologia Graeca*, XVI (Bd. 3, 310: »Sappho«, von »Damocharis«). Das Epigramm wird evtl. – bislang unbemerkt – in Petrarca's *Canzone LXXVII* paraphrasiert; vgl. dazu zuletzt H. Baader, »Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit (1336)«, in: *Porträt*, hrsg. v. R. Preimesberger, H. Baader & N. Suthor, Berlin 1999, S. 177–188.
- ³¹ Zur aristotelischen Unterscheidung von konstruktiven und materialen Topoi vgl. O. Primavesi, »Topik; Topos (I)«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter & K. Gründer, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 1263–1269; H. G. Coenen, »Locus communis«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. G. Ueding, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 398–411, bes. Sp. 398–401; vgl. auch W. Schmidt-Biggemann, *Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg 1983; id., »Was ist eine probable Argumentation? Beobachtungen über Topik«, in: *Rationalitätstypen*, hrsg. v. K. Gloy, Freiburg/München 1999, S. 149–165 und Schmidt-Biggemanns Beitrag in diesem Band.
- ³² Vgl. dazu auch die zusammenfassenden Bemerkungen bei H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2 Bde., Tübingen ⁶1990 [zuerst 1960], Bd. 1, S. 26 f. – Von den zwölf bei Christian Weise erwähnten »Erfindungsrörtern« (*Loci topici*; vgl. *Der grünen Jugend notwendige Gedancken*, Leipzig 1675, S. 404–428; dazu H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941 [Nachdruck Hildesheim u. a. 2000, S. 4]) lassen sich auf »Lebendigkeit« in der bildenden Kunst beziehen: Nr. 7 – *Locus causae formalis* (Wesen und Gestalt einer Sache); Nr. 8 – *Locus causae materialis*

- (woraus eine Sache besteht, worauf sie gegründet ist, womit sie umzugehen pflegt); Nr. 11 – *Locus contrariorum* und Nr. 12 – *Locus comparatorum*. (Auch unter den musikalischen Tropen, wie sie etwa in Tabellen des 17. Jahrhunderts zusammengestellt wurden, taucht die Prosopopoeie bezeichnenderweise nicht auf; vgl. ebd. S. 90 ff.)
- ³³ Vgl. Lee (wie Anm. 22); mit Bezug auf Plutarch und Ludovico Dolce: S. 197 f. Vgl. auch A. Quinn, »Color (Rhetorik)«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. G. Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 273–279. Grundlegende Überlegungen zu einer der Sprache »innewohnenden Bildpotenz« (im Anschluß u. a. an Wittgenstein) bei G. Boehm, »Die Wiederkehr der Bilder«, in: id. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38. Damit sind natürlich die bekannten Wertungsunterschiede zwischen den Sinnen berührt, deren Bezug zur Kategorie des Lebens bzw. der Lebendigkeit allerdings noch nicht untersucht ist. Der Hermetiker Renée Bretonnayau beispielsweise entwickelt in seinem 1583 erschienenen Traktat *La Generation de l'Homme et le Temple de l'Âme* eine Epistemik, bei der dem Auge buchstäblich belebende Funktion zukommt; vgl. A.-M. Schmidt, *La poésie scientifique en France au XVI^e siècle*, Mulhouse/Lausanne 1970, S. 354 ff.
- ³⁴ Zit. in T. Verdon, »Spiritualità rinascimentale nella »Vergine delle Rocce«: Saggio di metodo interpretativo«, in: *Arte lombarda*, 76/77, 1986, S. 100–112, hier S. 110; zur antiken Tradition der Ausdrucksambivalenz vgl. etwa *Anthologia Graeca*, XVI, Bd. 3, 128 (Iphigenie mit Wut und Erbarmen zugleich), XVI, Bd. 3, 135 f. (Medea mit Mitleid im einen und Mordlust im anderen Auge). Vgl. auch den umfangreichen Katalog lebendiger Ausdruckszeichen bei Franciscus Junius, *De pictura veterum* (1637), III, iv, 1–4.
- ³⁵ G. Boehm, *Bildnis und Individuum*, München 1985, S. 54–56.
- ³⁶ P. Gauricus, *De sculptura* (1504), hrsg. v. A. Chastel & R. Klein, Genf 1969, S. 199; zu den Zeitmodi von Gauricus jetzt auch Klieemann (wie Anm. 29), S. 279–286.
- ³⁷ Vgl. dazu O. Bätschmann, »Giovanni Pietro Belloris Bildbeschreibungen«, in: Boehm & Pfotenhauer (wie Anm. 7), S. 279–311, hier S. 296 ff.; zur epistemologischen Grundlage (vorreflexives Erfassen von dargestellten Körperzuständen) vgl. E. H. Gombrich, »Kriterien der Wirklichkeitstreue: Der fixierte und der schweifende Blick«, in: id., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 240–273 (mit Verweis auf U. Neisser, *Cognition and Reality*, San Francisco 1976; bes. Kap. 7: »Images as Perceptual Anticipations«).
- ³⁸ Dazu E. Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a. M. ²⁵1999, S. 250–254.
- ³⁹ *Buch von der Malerei* (wie Anm. 1), § 58.
- ⁴⁰ Dazu jetzt Baader (wie Anm. 30); zur petrarkistischen Pointe Trissinos gegen Mantegna und Leonardo vgl. Hirdt (wie Anm. 30), S. 23.
- ⁴¹ Jan Vos, zit. nach Weber (wie Anm. 4, S. 145); die klassische Formulierung bei Xenophon; vgl. R. Preimesberger, »Xenophon: Seelenmalerei bei Sokrates (um 430/425 bis nach 358/357 v. Chr.)«, in: R. Preimesberger, H. Baader & N. Suthor (wie Anm. 30), S. 80–90; zur Martial-Paraphrase auf Domenico Ghirlandaios »Giovanna Tornabuoni« (Slg. Thyssen-Bornemisza): »Ars utinam mores animumque effingere posses/pulchrior in terris nulla tabella foret« vgl. Shearman (wie Anm. 28), S. 108–112.
- ⁴² *Codex Atlanticus*, fol. 399r.
- ⁴³ Ibid., fol. 387r.; zur Kategorie der Lebendigkeit bei Leonardo vgl. Fehrenbach (wie Anm. 1), S. 78–81.
- ⁴⁴ Vgl. P. F. de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, hrsg. v. M. Stanić, Paris 2001, S. 127 f.
- ⁴⁵ Ibid., S. 96 (29. 7. 1665).
- ⁴⁶ Vgl. K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin/New York 1976; I. Herklotz, »Sepulcra« e »Monumenta« del Medioevo. *Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Rom 1985; H. Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.
- ⁴⁷ J. v. Schlosser, »Tote Blicke: Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 29, 1910/11, S. 171–258 (Neudruck mit verändertem Titel Berlin 1993); Didi-Huberman (wie Anm. 6); S. Waldmann, *Die lebensgroße Wachsfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert*, München 1990.
- ⁴⁸ Vgl. J. Svanberg, »The Gothic Smile«, in: *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 15.–20. Juli 1992*, hrsg. v. Th. Gaetgens, 3 Bde., Berlin 1993, Bd. 2, S. 357–370; zur Vorprägung im höfischen Roman: Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150–1250)*, Genf 1969.
- ⁴⁹ *Monumenta Germaniae Historica, Chroniken*, V, Bd. 1, v. a. S. 508 f.
- ⁵⁰ Vgl. C. Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200–1336*, New York 1995, passim, bes. S. 243.
- ⁵¹ Aristoteles, *De spiritu*, 17, 479a28–29.
- ⁵² Dante, *Divina Commedia*, Purgatorium, XII.
- ⁵³ Vgl. aber schon die homerische Ekphrasis des Schildes des Achilles: »Handgemein wurden sie dort wie lebende Menschen und kämpften/Und entrissen einander die hingesunkenen Toten« (*Ilias*, 539 f.; Hvh. F.F.); vgl. Simon (wie Anm. 7). Zur Vorprägung des Topos in der *Anthologia Graeca*: Weber (wie Anm. 4), S. 183; zur Wirkungsgeschichte von Dantes Dictum (Alberti, Aretino, Vasari) vgl. Land (wie Anm. 4); virtuos die Weiterführung bei Marino: »Così, Schidon, verace e non mentita/Farai l'imagin mia. Ma se tu vuoi/Farla viva parer, non le dar vita.« (*Galleria*, I; zit. nach Albrecht-Bott [wie Anm. 4], S. 65).
- ⁵⁴ Vgl. G. Kreytenberg, »Das Grabmal von Kaiser Heinrich VII. in Pisa«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28, 1984, S. 33–64; V. Herzner, »Herrscherbild oder Grabfigur? Die Statue eines thronenden Kaisers und das Grabmal Heinrichs VII. von Tino di Camaino in Pisa«, in: *Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern (Festschrift Donat de Chapeaurouge)*, hrsg. v. B. Brock & A. Preiß, München 1990, S. 26–77; S. Massignani, »Tino di Camaino e Lupo di Francesco. Precisazioni sulla tomba dell'imperatore Arrigo VII«, in: *Prospettiva*, 87–88, 1997, S. 112–119; T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000.
- ⁵⁵ »In hoc enim infinitatem ymaginis modo, quo potest, imitatur, quasi si pictor duas ymagines faceret, quarum una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, scilicet talis, que seipsam ex obiecto eius ad motum incitata conformiorem semper facere posset, nemo hesitat secundam perfectiorem quasi artem pictoris magis imitantem.« (*Liber de mente*, Kap. 13; zit. nach

- der Ausgabe in: E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1987, S. 203–297, hier S. 286).
- ⁵⁶ Vasari (wie Anm. 20), Bd. 3 (1971), S. 544 (Giuntina); S. Kress, »Laurentius Medices – Salus Publica. Zum historischen Kontext eines Voto Lorenzos de' Medici aus der Verrocchiwerkstatt«, in: *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio*, hrsg. v. H. Beck u. a., Frankfurt a. M. 1996, S. 175–195; zu den überlieferten Büsten kritisch: A. Luchs, »Lorenzo from Life? Renaissance Portrait Busts of Lorenzo de' Medici«, in: *The Sculpture Journal*, 4, 2000, S. 6–23.
- ⁵⁷ Zur Geschichte des Wachsfignenkabinetts A. Leslie, *Madame Tussaud*, London 1978 und jetzt M. Warner, »Waxworks and Wonderlands«, in: *Visual display. Culture beyond appearances*, hrsg. v. L. Cooke, Seattle 1995, S. 178–201; U. Kornmeier, »Denkmal in Wachs. Madame Tussaud's Exhibition als Monument«, in: *Kritische Berichte*, 27/2, 1999, S. 40–54.
- ⁵⁸ Siehe Sugimoto, *Portraits*, Ausstellungskatalog, Berlin (Deutsche Guggenheim), 5. 3.–15. 4. 2000, New York 2000.
- ⁵⁹ Vgl. die Beiträge von N. Spector, »Rekonstruktion des Realismus«, in: Sugimoto (wie Anm. 58), S. 10–23 und C. Armstrong, »Öl zu Wachs zu Silber: Sugimotos Porträtgalerie«, *ibid.*, S. 44–53.
- ⁶⁰ Vgl. *Poetica*, 1450a16–17, b3–4; 1459a17 ff., b8 ff.
- ⁶¹ *De generatione animalium*, 2. 6, 745a15 ff.
- ⁶² Vgl. *ibid.*, 3. 9, 762a10 ff.; 2. 3, 737a3 ff.; *Meteorologica*, 4. 1, 379b7–9; *Historia animalium*, 5. 1., 539a23; 5. 19, 551a1–2. Zur Fortdauer des Dilemmas vgl. I. Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Köln u. a. 1999.
- ⁶³ *De anima*, 2, 412a; vgl. dazu F. E. Cranz, »The Renaissance Reading of the ›De anima‹«, in: *Platon et Aristote à la Renaissance, XVIe Colloque international de Tours*, Paris 1976, S. 259–276.
- ⁶⁴ *De anima*, 2, 413a.
- ⁶⁵ Vgl. *Codex Atlanticus*, fol. 559r; *Codex Madrid II*, fol. 3r (*Leonardo da Vinci, Codices Madrid*, 5 Bde., hrsg. v. L. Reti & A. Marinoni, Frankfurt a. M. 1974). Zu Leonardos Rezeption des Werks: J. Bell, »Color Perspective, c. 1492«, in: *Accademia Leonardi Vinci*, 5, 1992, S. 64–77; ead., »Aristotle as a Source for Leonardo's Theory of Colour Perspective after 1500«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 56, 1993, S. 100–118; generell zur Rezeptionsgeschichte des aristotelischen Werks in der Renaissance: Ch. B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge (MA)/London 1983.
- ⁶⁶ *De spiritu*, 8, 474b10–13.
- ⁶⁷ *De anima*, 2, 416a; zur Deutung der Seelenschrift immer noch grundlegend: H. Cassirer, *Aristoteles' Schrift ›Von der Seele‹ und ihre Stellung innerhalb der aristotelischen Philosophie*, Tübingen 1932. Ferner K. Gloy, »Aristoteles' Konzeption der Seele in ›De anima‹«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 38/3, 1984, S. 382–411; H. W. Ingensiep, *Geschichte der Pflanzenseele*, Stuttgart 2001, S. 38 ff. Weit ausgreifend jetzt: K. Köchy, *Perspektiven des Organischen*, Paderborn 2003.
- ⁶⁸ *De anima*, 2, 412a.
- ⁶⁹ *Meteorologica*, 4. 1, 379a23–26.
- ⁷⁰ Vgl. *De longitudine et brevitate vitae*, 5, 466a19–20; dazu begriffsgeschichtlich G. E. R. Lloyd, »Hot and Cold, Dry and Wet in Early Greek Thought«, in: *Studies in Presocratic Philosophy*, hrsg. v. D. J. Furley & R. E. Allan, London 1970, S. 255–280. Es handelt sich um eine medizinische Grundüberzeugung, der noch Leonardo anhing; vgl. K. D. Keele, »Leonardos ›Anatomia Naturale‹«, in: *Leonardo da Vinci. Anatomie, Physiognomik, Proportion und Bewegung (Kölner medizinhistorische Beiträge; Arbeiten der Forschungsstelle des Instituts für Geschichte der Medizin der Universität zu Köln, Bde. 23/1 und 23/2)*, hrsg. v. O. Baur u. a., Köln 1984, Bd. 1, S. 18–37, hier S. 35.
- ⁷¹ Vgl. *De generatione animalium*, 3. 11, 762a19 ff.; die Verbindung zur schaumgeborenen Fruchtbarkeitsgöttin stellt Aristoteles selbst her: *ibid.*, 2. 2, 736a.
- ⁷² G. Freudenthal, *Aristotle's Theory of Material Substance. Heat and Pneuma, Form and Soul*, Oxford 1995; vgl. dazu auch W. Jaeger, »Das Pneuma im Lykeion«, in: *Scripta minora*, Rom 1960, S. 55–102; H. H. Joachim, »Aristotle's Conception of Chemical Combination«, in: *Journal of Philology*, 29, 1904, S. 72–86 und G. & H. Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, S. 115 f.; vgl. auch Aristoteles, *De partibus animalium*, 2. 3, 650a2 ff.; *De generatione animalium*, 736b33 ff., 742a14, 784a34 ff.; *De vita et morte*, 469b7–20.
- ⁷³ *Meteorologica*, 4. 10, 388a21 ff.
- ⁷⁴ Vgl. *Meteorologica*, 4. 11, 389b7–8; dazu auch 2. 3, 358b7–8; 4. 8, 384b27–28; ferner *De partibus animalium*, 2. 2, 649a24 ff.; 3. 9, 672a5–9; *Metaphysica*, VII, 1040b8–9; Freudenthal (wie Anm. 72), S. 41.
- ⁷⁵ *De generatione animalium*, 3. 11, 762a19 ff.
- ⁷⁶ *Metaphysica*, II, 993a7–11.
- ⁷⁷ Vgl. dazu auch H. Happ, »Die ›Scala naturae‹ und die Schichtung des Seelischen bei Aristoteles«, in: *Beiträge zur alten Geschichte und deren Nachleben (Festschrift Altheim)*, hrsg. v. R. Stchl & H. E. Stier, Berlin 1969, S. 220–244; zur Tradierung der Theorie über Galen: E. Mendelsohn, *Heat and Life. The Development of the Theory of Animal Heat*, Cambridge/Mass. 1964 und – bis William Harvey – Th. Fuchs, *Die Mechanisierung des Herzens*, Frankfurt a. M. 1992, S. 33–37, 66; ferner H. C. Kuhn, *Venetischer Aristotelismus im Ende der aristotelischen Welt. Aspekte der Welt und des Denkens des Cesare Cremonini (1550–1631)*, Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 264–290 (mit umfangreicher Bibliographie; ich danke Hannah Baader für den Hinweis); zur spontanen Zeugung in der frühen Neuzeit u. a. P. Delaunay, *La zoologie au seizième siècle*, Paris 1963 und E. Mendelsohn, »Philosophical Biology vs. Experimental Biology: Spontaneous Generation in the seventeenth Century«, in: *Revue de Synthèse*, 89, 1968, S. 341–42; zur überragenden Bedeutung des *color nativus* in der sexualmedizinischen Literatur der frühen Neuzeit (Michele Savonarola, Giovanni Marinello, Girolamo Mercurio, Lorenzo Gioberti/Laurent Joubert) jetzt R. M. Bell, *How to do it. Guides to Good Living for Renaissance Italians*, Chicago/London 1999, Kap. 2 und 3.
- ⁷⁸ *Lettere* (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 277 (Februar 1549); vgl. auch Angelo Colocis Michelangelo-Sonett: »[...] E fai di te felici i tempi nostri, / In dar vita a i colori, anima a i sassi.« (*Poesie italiane, e latine [...] raccolte dall'abate Gianfrancesco Lancellotti [...]*, Jesi 1772, 3). Der Dargestellte von Tizians männlichem Bildnis der Gemäldegalerie Dresden, das durch eine fremde, aber zeitgenössische

Hand auf 1561 datiert ist, wird unterschiedlich identifiziert, u. a. als Maler Antonio Palma und Tizians Bruder Francesco, der 1559 starb (vgl. F. Valcanover, »Tiziano Vecellio, dit Titien. Portrait d'homme à la palme«, in: *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Ausst.-Kat. Paris [Grand Palais, 9. 3.-14. 6. 1993], Paris 1993, S. 670f.) Die Verbindung von individuellen Zügen und Heiligenattributen (Aura, Palme) ist für Tizian ungewöhnlich. Es läge nahe, an Sperone Speronis emphatische Äußerung zu denken, Tizians Porträtierte seien »non dipinti ma fatti santi e glorificati dalle sue mani« (»Dialogo d'Amore« [1537], in: *Trattatisti del Cinquecento*, hrsg. v. M. Pozzi, Bd. 1, Mailand 1978, S. 471–850; zit. S. 548). Über dem Farbkasten am Fenstersims liegt diagonal ein Spatel, der die Rechte des Mannes mit der Landschaft verbindet, welche, spektakulär beleuchtet, in ihrer offenen Faktur und ihren glühenden, aus den Tiegeln gemischten Farben die fehlende Palette »ersetzt«; Farben übrigens, die im Dargestellten allesamt wiedererscheinen. Die Verlebendigungsleistung des Bildes (man beachte den prüfenden Blick, das mächtige Volumen des Mannes) bleibt so zurückgebunden an Tizians Mischung von Farben. Speroni vermutet, im selben Atemzug, »che i suoi colori sieno composti di quella erba maravigliosa, la quale, gustata da Glauco, d'uomo in dio lo trasformò.« Der Fischer Glaucus wird bei Ovid zum Triton, nachdem er von jenem Kraut gekostet hat, das seine tote Beute zuvor wiederbelebt hatte. – Zu Speronis *Dialogo* vgl. A. Quondam, »Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento«, in: *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Ausst.-Kat. Rom (Palazzo delle Esposizioni, 22. 3.–22. 5. 1995), Mailand 1995, S. 65–81. – Anlässlich des Einzugs Heinrichs IV. in Avignon wird seine Deszendenz von Herkules betont (nach A. Valladier, *Labyrinthe royale de l'Hercule Gaulois triomphant* [...], Avignon 1601): »Mais ce portrait, Sire [...] n'est pas une peinture muette & mixtionnée seulement de couleurs sains une image parlante & antitype de l'histoire, & Heroiques faits de vostre incomparable valeur. Le modelle, & l'idée en fut retirée d'Hercules [...], nous avons portraict au naturel, & naïfvé en parallele les traits les plus eminents, & remarquables de voz exploit, comme *vives couleurs* de vostre Majesté victorieuse, & triomphante [...]« (dazu F. Polleroß, »From the *exemplum virtutis* to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation«, in: *Ellenius* [wie Anm. 11], S. 37–62, hier S. 49; Hvh. F. F.).

⁷⁹ »[...] dico che senza esso [colorire] la pittura non si può adempire, né ricevere la sua perfezione; perciò che egli è quello ch'espri-me perfettamente e dà come a dir lo spirito a tutte le cose disegnate con la forza de gl'altri generi [...]«; *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, III, ii (1584), in: Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, hrsg. v. R.P. Ciardi, 2 Bde., Florenz 1974, Bd. 2, S. 9–589, hier S. 167. Zu Lomazzos Farbtheorie: M. Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1978, S. 135–209. Im Apuleius-Kommentar des Bologneser Humanisten Filippo Beroaldo von 1500 wird anlässlich der Stelle *ars aemula naturae* (Apuleius, *Metamorphoses*, II, 4) Francesco Francia gelobt: In seinen Gemälden rivalisiert er mit der Natur so sehr, daß seine Figuren zu leben und zu atmen scheinen (»ut vultus imaginum spirantes vivere & anhelare videantur«). Ein Gemälde in S. Maria

della Misericordia (Bologna) sei »in omni vitae colore tersissimus«, eine Paraphrase nach Statius, *Sylvae*, II (praef.). Am Schluß des Abschnittes wird die Aufgabe der Malerei signifikanterweise als Harmonisierung der Farben beschrieben (»artes autem ipsea naturam imitantes ex imparibus paria faciunt. pictura vero peculiariter ex discordibus pigmentorum coloribus confusione modica temperatis. imagines his: quae imitatur similes facit«); vgl. dazu M. Baxandall & E.H. Gombrich, »Beroaldus on Francia«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1962, S. 113–115. (Ich danke Claudia Lanfranconi für den Hinweis.) – Gattungsspezifisch: »Quamvis enim in lineari pictura, ut supra ostendimus, nonnunquam sit fallax quaedam actionum ac motur similitudo, & statuæ quoque signaque persaepe vividum aliquid prae se ferant, longe tamen efficacius imagines coloribus animantur.« (Franciscus Junius, *De pictura veterum*, III, iii, 12)

⁸⁰ *Le vite* (wie Anm. 20), Bd. 1 (1966), S. 6 (Dedica 1568).

⁸¹ *Libro di natura d'amore* (1526); zit. nach *Scritti d'Arte del Cinquecento*, hrsg. v. P. Barocchi, 3 Bde., Mailand/Neapel 1977, Bd. 2, S. 2153; zur Gellius-Paraphrase (*Noctes Atticae*, 2, 26, 3) *ibid.*, Anm. 1.

⁸² *De pictura*, 2, 48 (Leon Battista Alberti. *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. v. O. Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 288).

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Della pittura*, 1, 9. (Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hrsg. v. C. Grayson, 3 Bde., Bari 1960–1973, Bd. 3, S. 22 und 24).

⁸⁵ *De pictura*, 1, 9. Zur Rezeption der aristotelischen Farbtheorie bei Alberti vgl. S.Y. Edgerton Jr., »Alberti's Color Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, S. 109–134; J.S. Ackerman, »Alberti's Light«, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, hrsg. v. I. Lavin & J. Plummer, 2 Bde., New York 1977, Bd. 1, S. 1–27; und äußerst scharfsinnig: Ch. Parkhurst, »Leon Battista Alberti's Place in the History of Color Theories«, in: *Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and the North*, hrsg. v. M. Hall, Locust Valley N. Y. 1987, S. 161–204.

⁸⁶ Vgl. Barasch (wie Anm. 79), S. 32. Zur Verbindung zwischen antiker Vierfarben-Lehre und Elementenschema, v.a. seit Galen: J. Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Leipzig 2001, S. 29 ff.

⁸⁷ *Timaios*, 32bc. – Vgl. dazu jetzt K. Gloy, *Studien zu Platons Naturphilosophie im Timaios*, Würzburg 1986; J. Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden/New York 1990.

⁸⁸ Vgl. aber *De pictura*, 2, 46 (gegen die unreflektierte Anhäufung aller Farben auf einem Gemälde). Zur Dämpfung der *colores florides* durch das *atramentum* des Apelles vgl. Plinius, *Naturalis Historia*, 50; zur Farbharmonie: Gage (wie Anm. 86), S. 228 f.; A. Schwarz, *Die Lehre von der Farbharmonie*, Göttingen/Zürich 1999.

⁸⁹ H. Körner, *Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988, S. 14 ff.; Th. Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven/London 2000, S. 45–68.

⁹⁰ Körner (wie Anm. 89) grenzt die spätere Farbharmonie Lomazzos gegen die Farbtotalität Roger de Piles' (*coloris*) ab; vgl. S. 23. Mir geht es hier jedoch weniger um das Bild als komponierte »Einheit«, sondern um die farbige Relation zwischen einzelnen Bild-

- elementen (im 14.–15. Jahrhundert noch vorwiegend einzelne Körper); eine harmonische oder spannungsreiche oder abgestufte usw. Bezogenheit am Leitbild des *Körpers*, die m. E. allerdings jener erst später theoretisch reflektierten ›Einheit‹ zugrundeliegt.
- ⁹¹ Vgl. zur ›Freundschaft‹ als ästhetischer Kategorie in der frühen Neuzeit die Dissertation von Hannah Baader (im Erscheinen).
- ⁹² *Libro di natura d'amore* (wie Anm. 81), S. 2156–2158.
- ⁹³ »[...] et un colore più smorto fa parere più vivo l'altro che gli è posto accanto, et i colori maninconi e pallidi fanno parere più allegri quelli che li sono accanto e quasi d'una certa bellezza fiameggianti.« (*Le vite* [wie Anm. 20], Bd. 1 [1966], S. 125).
- ⁹⁴ Vgl. Barasch (wie Anm. 79), S. 162.
- ⁹⁵ Vgl. *ibid.* S. 155 ff. Vgl. auch M. Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London 1990, S. 269–272.
- ⁹⁶ G.P. Lomazzo, *Trattato*, III, 6, 11.
- ⁹⁷ »[...] bisogna aver considerazione come si è detto, acciò che non facciano terremoto insieme e confondano gl'occhi.« *Ibid.*, III, 11.
- ⁹⁸ Zum Topos der ›toten Farben‹ vgl. z. B. Weber (wie Anm. 4), S. 160 f., 170, 179, 244.
- ⁹⁹ Vgl. dazu Fehrenbach (wie Anm. 19).
- ¹⁰⁰ Vgl. Th. McGrath, »Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy«, in: *Art Bulletin*, 82, 2000, S. 298–308.
- ¹⁰¹ Vgl. C. Cennini, *Libro dell'Arte* § CXLV; Barasch (wie Anm. 79), S. 51.
- ¹⁰² *Manuskript A*, fol. 113v (*Leonardo da Vinci, I Manoscritti dell'Institut de France. Edizione nazionale dei manoscritti e dei disegni di Leonardo da Vinci*, transkrib. v. A. Marinoni, Florenz 1987–1992).
- ¹⁰³ Zum *sfumato* jetzt F. Fehrenbach, »Der oszillierende Blick. ›Sfumato‹ und die Optik des späten Leonardo«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, S. 522–544.
- ¹⁰⁴ Barasch (wie Anm. 79), S. 99 ff.; J. A. Thornton, *Renaissance Color Theory and some Paintings by Veronese*, (Diss. Pittsburgh 1979), Ann Arbor 1983, passim; vgl. dazu auch Barocchi (wie Anm. 81), Bd. 2, S. 2179, Anm. 1. Zur ›Erfindung‹ der *tonal unity* durch Leonardo vgl. J. Shearman, »Leonardo's Colour and Chiaroscuro«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 25, 1962, S. 13–47; zur Wirkungsgeschichte (und zur Rolle des legendären *atramentum*, das Plinius d. Ä. beschreibt) E. H. Gombrich, »Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny«, in: *Burlington Magazine*, 104, 1962, 51–55; K. Weil Garris, *Leonardo and Central Italian Art: 1515–1550*, New York 1974. Zur Bedeutung der Farbe in der venezianischen Malerei vgl. P. Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven/London 1995; P. Hills, *Venetian Colour: Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250–1550*, New Haven/London 1999; M. Seidel, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*, Münster 1996; M. B. Hall, »From Modeling Techniques to Color Modes«, in: ead. (wie Anm. 85), S. 12 f.; besonders ead., *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge u. a. 1992, S. 92 ff. und 199 ff.; Gage (wie Anm. 86), S. 137 f.
- ¹⁰⁵ *Lettere* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 78 (7. 11. 1537).
- ¹⁰⁶ *Le vite* (wie Anm. 20), Introduzione Cap. XVIII (Bd. 1, 1966, S. 124–128).
- ¹⁰⁷ *Le vite* (wie Anm. 20), Bd. 4 (1976), S. 42 (Giuntina). Zur Verwendung des Lobtopos der *vivacità* (und seinen Derivaten bei Vasari) vgl. Le Mollé (wie Anm. 4), S. 99–155.
- ¹⁰⁸ M. Boschini, *Le ricche minere della pittura Veneziana [...] Seconda impressione [...]*, Venedig 1674, S. 17. Vgl. Barasch (wie Anm. 79), S. 104. Zur Technik: L. Lazzarini, »The Use of Color by Venetian Painters, 1480–1580: Materials & Techniques«, in: Hall (wie Anm. 85), S. 115–136. Materialreich: D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002.
- ¹⁰⁹ E. Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien* (hrsg. v. L. Dittmann), München/Berlin 1983 (bes. S. 63–79; ›Fernbildfarbe‹), L. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987, S. 135 ff.; vgl. Barasch (wie Anm. 79), S. 102 ff. (»the overall tonal effect of the whole picture, which was a new concept in Renaissance theory«; S. 103); Thornton (wie Anm. 104), S. 2–98. Für die Kolorittheorie ist also Kolorieren nicht durchgängig defizitär ›weiblich‹, die Farbe nicht bloß als passive Materie konnotiert (so P. Reilly, »The Taming of the Blue. Writing Out Color in Italian Renaissance Theory«, in: *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, hrsg. v. N. Broude & M. Garrard, New York 1992, S. 87–99). Zu Giottos koloritgeschichtlichen Neuerungen auch P. Hills, »Luminary and Color Values in the Scrovegni Chapel«, in: Hall (wie Anm. 85), S. 31–40. Ausgezeichnet jetzt der Überblick bei Ch. Wagner, »Kolorit/farbig«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. v. K. Barck u. a., Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 305–332. – Weiterführende Beiträge: H. Siebenhüner, *Über den Kolorismus der Frührenaissance. Vornehmlich dargestellt an dem »Trattato della pittura« des L. B. Albertis und einem Werke des Piero della Francesca* (Diss. Leipzig), Schramberg 1935; Th. Dittelbach, *Das monochrome Wandbild. Untersuchungen zum Kolorit des frühen 15. Jahrhunderts in Italien*, Hildesheim u. a. 1993; J. Shearman, »Isochromatic Color Compositions in the Italian Renaissance«, in: Hall (wie Anm. 85), S. 151–160; J. Ruda, »Color and the Representation of Space in Paintings by Fra Filippo Lippi«, in: *ibid.*, S. 41–53. – Alternative koloristische bzw. kontrapostische Stile (im Anschluß beispielsweise an Michelangelos »cangiantismo« [Hall]) setzen den farblichen Gesamtzusammenhang implizit voraus, als »discordanza di colori diversi accordati insieme«; vgl. Vasari, *Le Vite* (wie Anm. 20), Bd. 1 (Text), S. 124; pointiert D. Summers, »The Stylistics of Color«, in: Hall (wie Anm. 85), S. 205–220 (das instruktive Sonett Francesco Maria Molzas über Michelangelo *ibid.*, S. 215 f.: »[...] E non gli studi insieme tutti uniti/Sopra rileva in guisa, e la compone,/Mentre che l'un contrario a l'altro oppone,/Ch'altri convien, che con ragion additi,/Quinci e che move ogni pittura, e spira/Del grande Angiol Michel [...]«; Hvh. F. F.).
- ¹¹⁰ Der *calor nativus* wird vom Feuchten ›ernährt‹: *Metaphysica*, 1, 3, 983b23–24; vgl. *De respiratione*, 6, 473a12; *Meteorologica*, 2, 2, 355a4–5.
- ¹¹¹ *De coloribus* wurde im 16. Jahrhundert häufig ediert; vgl. Barasch (wie Anm. 79), S. 145 (vgl. den Nachweis ebd. S. 193; ferner E. Franceschini, »Sulle versioni latini medievali del Peri Croma-

- ton«, in: *Around Aristotle: recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale offert à A. Marison*, Louvain 1955).
- ¹¹² *De coloribus*, I, 791a11–13.
- ¹¹³ *Ibid.*, 6, 799a16ff.
- ¹¹⁴ *De sensu*, 3, 440b1 ff. – Zur Verbindung zwischen Farbe und Medizin: Gage (wie Anm. 86), S. 162 (Uroskopie) und O. Longo, »Porpora e sangue. Da Omero a Shakespeare«, in: id. (Hrsg.), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, Venedig 1998, S. 125–131.
- ¹¹⁵ *Discorso de' colori* (1595), zit. nach Barocchi (wie Anm. 81), Bd. 2, S. 2324.
- ¹¹⁶ J. Elkins, *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, New York/London 1999; zum Ziel der Renaissance-Alchemie, die Quintessenz als Kohäsions- (und damit Lebens-) Substanz zu isolieren, vgl. Freudenthal (wie Anm. 72), S. 198ff.; zur Unangemessenheit der Berührungängste aus naturwissenschaftsgeschichtlicher Sicht: A.-Ch. Trepp, »Religion, Magie und Naturphilosophie: Alchemie im 16. und 17. Jahrhundert«, in: *Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*, hrsg. v. H. Lehmann & A.-Ch. Trepp, Göttingen 1999, S. 473–493. Vgl. auch Gage (wie Anm. 86), S. 139ff.
- ¹¹⁷ C. Cennini, *Libro dell'Arte*, § XL.
- ¹¹⁸ Vgl. Barasch (wie Anm. 79), S. 171.
- ¹¹⁹ »E questo è l'alchimia de i pittori veneziani.« (Lomazzo, *Trattato*, III, 4).
- ¹²⁰ *Ibid.*, III, 2. – Zur mittelalterlichen Ablehnung der chemischen Farbmischung (im Anschluß beispielsweise an Plutarch, *Moralia*, 8, 5, 725c) und zu ihrer Aufwertung ab ca. 1300: Gage (wie Anm. 86), S. 30ff., 168. Grundlegend: Junius, *De pictura veterum*, III, iii, 2 (etwa nach Porphyrius: »mixturas corruptiones vocant pictores«).
- ¹²¹ Quintilian, *Institutio Oratoria*, 12; vgl. dazu (und zur Abwertung der »Weichheit« bei Winckelmann) W. Sauerländer, »Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs«, in: id., *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, S. 256–276.
- ¹²² *Le vite* (wie Anm. 20), Bd. 4, 1976, S. 3–11 (III^a Parte, Proemio); vgl. aber schon in der Masaccio-Vita: »E dipinse le cose sue con buona unione e morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e dei nudi i colori de' panni [...], come fa il vivo e naturale.« (*ibid.*, Bd. 3, 1971, S. 124 [Giuntina]); zur Verbindung von morbidezza, sprezzatura, sfumato, colorito, vaghezza, giramento di linee bei Ludovico Dolce vgl. Melion (wie Anm. 4), S. 163; zu Dolce grundlegend: M.W. Roskill, *Dolce's »Aretino« and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto 2000. Ferner Th. Puttfarcken, »The dispute about »disegno« and »colorito« in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian«, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hrsg. v. P. Ganz u.a., Wiesbaden 1991, S. 75–95.
- ¹²³ »L'union dei colori, che lo stile/Di Tiziano ha distesi, esprime fora/La concordia, che regge in Lionora,/Le ministre del spirito gentile. [...]« *Lettere* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 78 (7. 11. 1537).
- ¹²⁴ *Trattato*, IV, 17; zur Verbindung von Weichheit und Lebendigkeit vgl. auch A. Colantuono, »Titian's tender infants: On the imitation of Venetian painting in baroque Rome«, in: *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, 3, 1989, S. 207–234; zur Kritik an der »femininen« Weichheit vgl. Ph. Sohm, »Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia«, in: *Renaissance Quarterly*, 48, 1995, S. 759–808; zur Weichheit des Auferstehungsleibes bei Ficino vgl. J. Lauster, *Die Erlösungslehre Marsilio Ficinos. Theologiegeschichtliche Aspekte des Renaissanceplatonismus*, Berlin/New York 1998, S. 220, ein signifikanter Unterschied zu dessen Härte, die beispielsweise Hieronymus und Gregor d. Gr. betonten; vgl. dazu Walker Bynum (wie Anm. 50), S. 89.
- ¹²⁵ Intelligenz beruht aber auf dem Tastsinn; genau hierin überragen wir die Tierwelt: *De anima*, 2. 9, 421a21–22 (das weichste Fleisch hat der Mensch: *ibid.*, 2. 9, 421a24–25; *De partibus animalium*, 2. 16, 660a12–13). Alle Organe des Körpers werden vom Blut geformt; je dicker das Blut, desto härter ist es (enthält mehr Anteil an Erdigem); je weicher aber, desto sensibler (*ibid.*, 2. 3, 650a33 ff.; 2. 4, 651a14–15; 3. 5, 668a4–5; *Meteorologica*, 4. 4, 381b29–382 a22). Damit verbunden ist eine Ästhetik der »Einprägung«: Wahrnehmungen prägen sich leichter in Weicheres ein (*De generatione animalium*, 5. 2, 781a18–20; b1–5); die Seelenfakultäten hängen von Weichheit und Härte des Herzens, des zentralen Sensoriums, ab: *De partibus animalium*, 3. 4, 667a11–12; dazu auch R. Brague, *Aristote et la question du monde*, Paris 1988; ferner A. Preus, »Man and Cosmos in Aristotle: »Metaphysics« L and the Biological Works«, in: *Biologie, logique et métaphysique chez Aristote. Actes du colloque C.N.R.S.-N.S.F. (Oléron 1987)*, hrsg. v. D. Devereux & P. Pellegrin, Paris 1990, S. 471–490; vgl. auch M. Frank, *Kaltes Herz, Unendliche Fabrt, Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*, Frankfurt a. M. 1989. Je mehr calor vitalis, desto weniger »erdig« ist das Tier; der Mensch ist das heißeste Tier, daher das am wenigsten »erdige«: *De generatione animalium*, 2. 6, 745b18ff.; sein Blut ist am feinsten und reinsten: *Historia animalium*, 3. 19, 521a3; ferner *De generatione animalium*, 2. 6, 744a29; die Verbindung mit der areté als Mittleres: *Ethica Nicomachea*, 1104a12 ff.; zur scheinbar widersprüchlichen Tradition, die Frauen als weichere Männer deutet: Sohm (wie Anm. 125), bes. S. 785–791.
- ¹²⁶ Vgl. *Meteorologica*, 4. 6, 383a13ff.
- ¹²⁷ *De mineralibus*; vgl. Freudenthal (wie Anm. 72), S. 202 f.; noch Cardanus meint: »[...] et lapides habent animam, suum calorem, at non sentitur« (*De subtilitate*, 1664); zit. nach M. Baratta, *Leonardo da Vinci ed i Problemi della Terra*, Turin u.a. 1903, S. 235.
- ¹²⁸ Gottfried Boehm verweist anlässlich der Gemälde Tizians auf den anschaulichen tonos (Bildspannung; wie Anm. 35, S. 197); vgl. Plinius, *Naturalis Historia*, 29: »Quod inter haec [lumen] et umbras esset appellarunt tonon [...]«; dazu Shearman (wie Anm. 104), S. 47, Anm. 93 (übersetzt als »relative strength«). – Zum stoischen tonos, bewirkt durch das feurige Pneuma (die stoische Variante des thermón) als oikeiosis (Zuneigung) aller Teile und zur Vorstellung eines kosmischen zoon, das alle Teile belebt, vgl. Kranz (wie Anm. 7), S. 76; grundlegend: H. & M. Simon, *Die alte Stoa und ihr Naturbegriff. Ein Beitrag zur Philosophiegeschichte des Hellenismus*, Berlin (Ost) 1956; S. Sambursky, *Physics of the Stoics*, London 1959.
- ¹²⁹ Vgl. *De generatione animalium*, 2. 2, 735b24–25; vgl. *Meteorologica*, 4. 3, 381a9–10; *De partibus animalium*, 2. 5, 651a24–25; Freudenthal (wie Anm. 72), S. 178–180 (»Oil – the social dimensions of a persistent concept«). Zu Harvey vgl. Fuchs (wie Anm. 77), S. 95 f.

¹³⁰ Vgl. *ibid.*

¹³¹ *De generatione animalium*, 2. 6, 743b20ff.

¹³² Siehe Anm. 129; zu den ethischen Qualitäten, für die das Öl steht, vgl. etwa Gabriele Simeoni, *Illustrazione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon 1558, S. 171; zur misogynen Kritik an der Ölmalerei (im Anschluß an Michelangelo): Sohm (wie Anm. 125), S. 785–791.

¹³³ *Meteorologica*, 4. 8, 385a1 ff.

¹³⁴ *De sensu*, 7, 447b16ff.

¹³⁵ Vgl. *De anima*, 418a17–18, 449a5–6; vgl. auch *De sensu*, 1, 437a9 und *De insomniis*, 1, 458b5–6; Thornton (wie Anm. 104), Kap. 1, stellt einen Zusammenhang zwischen der tonalen Angleichung der Farben und der aristotelischen Sinneslehre her, sieht freilich nicht die enge Verbindung mit der Kategorie der Lebendigkeit. Zum aristotelischen *sensus communis* grundlegend: W. Welsch, *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart 1987, S. 256–296 und 307–380.