

## Lebendigkeit

Als einer der ältesten und dauerhaftesten ekphrastischen und kunsttheoretischen Topoi besitzt L. (griech. bzw. lat. nur als ›Leben‹/›Lebendiges‹: *zoé*, *zōon*, *bios* bzw. *vita*; ital. *vivacità*, *vivezza*; frz. *vivacité*; engl. *liveliness*) spezifisch wertende und allgemein ästhetische Implikationen. Seine Verwendung erfolgt einerseits – als Lobtopos – komparativisch und bezeichnet darin den Wirkungsaspekt eines scheinbar belebten, in Wirklichkeit toten Artefaktes. Andererseits verweist L. auf eine grundlegende Analogiebeziehung zwischen Kunst und der Sphäre des Organischen, die die Ästhetikgeschichte seit ihren Anfängen prägt. Sie findet ihre wirkmächtige Ausgestaltung in der von biologischen Überlegungen beherrschten Philosophie des Aristoteles, der mit der (die lebendige Wirklichkeit fundierenden) Synthesis von Form und Stoff die entscheidende Analogie zum herstellenden menschlichen Techniten formulierte (*Metaphysik Z*, 1033ab). Der Zusammenhang zwischen jenem engeren ekphrastischen und diesem weiteren kunsttheoretischen Bedeutungsfeld ist bislang noch kaum untersucht worden, weil zumeist vorausgesetzt wird, dass L. als zum sprachlichen

Klischee sedimentierter Topos keinerlei explikative Kraft besitzt. Näherer Untersuchungen bedarf aber auch die Beziehung zwischen der Begriffsgeschichte von L. und den jeweiligen naturphilosophischen bzw. ethischen Perspektiven, die im Lebensbegriff historisch impliziert sind, vor allem im Anschluss an die Differenzierung zwischen ›Leben‹ und ›Seele‹, an der sich die Ideengeschichte über zweieinhalb Jahrtausende abarbeitete (Ingensiep 2001; Kather 2003).

Bereits in der Antike werden die entscheidenden bildtheoretischen Aspekte des Begriffs formuliert. L. ist Kristallisationspunkt wirkungs- wie produktions-ästhetischer Aporien. Als Lobtopos in der bildenden Kunst enthält der Begriff zugleich eine doppelte Negation, denn die angesprochene L. setzt sich als ästhetischer Schein sowohl von der faktischen Leblosigkeit der Kunstprodukte als auch von der durch Dämonen bewirkten Animation demiurgischer Produkte und von der Mechanik der Automaten ab (vgl. Hopfner 1928; Sutter 1988; Freedberg 1989). Das schränkt zunächst den Wahrheitsanspruch nachahmender Kunst ein, wie es bereits bei Tertullian zum Ausdruck kommt: »Ein Bildnis/Bildwerk, selbst wenn es alle Linien ganz naturgetreu darstellt, ermangelt doch angesichts seiner Bewegungslosigkeit der (Lebens-)Kraft selbst« (*Adversus Marcionem*, 2, 9, 5). Radikaler stellt Apuleius fest: »es fehlt nämlich dem Ton [des Plastikers] die Kraft, dem Stein [des Bildhauers] die Farbe, der Malerei die Beständigkeit [der jeweils dargestellten Materie] und allen zusammen die Bewegungsfähigkeit, die insbesondere die Ähnlichkeit [...] begründet« (*Apologia*, 2, 14). Aber F. Junius, der diese Passage zitiert, betont gleich anschließend, dass die Kunst dennoch die Aufgabe besitzt, ästhetisch den Schein des Lebens zu erzeugen: »omnis haec ars circa opera vitae est« (*De pictura veterum*, 3, 4, 1). In Leonardo da Vincis nüchterner Dialektik wird derselbe Sachverhalt angesprochen: »[...] la pittura in se non è viva ma isprimitrice di cose vive senza vita« (*Libro di Pittura*, § 376). Und: »Dove manca la vivacità naturale, bisogna farne una accidentale« (*Codex Atlanticus*, fol. 399r).

Das akzidentielle Leben der Kunst orientiert sich dabei zwischen Antike und 18. Jh. am Leitbild des belebten Körpers (qua *compositio* bzw. *synthesis*), bezieht Schönheit und Wirkung des Werkes auf die gegliedert-proportionierte, bewegliche menschliche Gestalt. Die Aufgabe des Malers (*zoographos*) ist laut Aristoteles die Nachahmung der belebten, genauer: selbstbeweglichen und empfindenden Körper (die Pflanzen werden nicht zu den *zōa*, den eigentlichen Lebewesen gezählt; vgl. *De anima*, 2, 413b2–4). Die antike Gleichsetzung von lebendigem Körper und dichterischem Werk (Aristoteles, *Poetik*, 1450b), Bau-

werk (Vitruv, *De architectura*, 2, 1, 2; 1, 2, 4) sowie Rede (Quintilian, *Institutio oratoria*, 7, praef. 1f.) etabliert einen Topos, der vielfältige Realisierungen ermöglichte und mit dazu beitragen wird, dass die Frühe Neuzeit in der Norm der Antike zugleich emphatisch ein Arsenal ästhetischer Vitalität erblickt. Der Topos blieb stets konstruktiv, weil er die Auffindung wirkungsästhetischer Einlösungen allererst zur Aufgabe macht. Es gibt kein normatives Wissen, wie ästhetische L. »hergestellt« werden kann; der Ort dieser Lösungen ist der ästhetische Schein. Schon in der Antike dokumentiert sich ein Bewusstsein von der Virtualität künstlerischer L., im Unterschied zur Sphäre kultischer bzw. magischer Animation (paradigmatisch: Pygmalions Mädchenstatue; Mayer/Neumann [Hg.] 1997). Ausonius stellt in Epigramm 63 (*In Myronis buculam*) fest, dass Myrons eherne Kuh brüllen würde, wenn sie nicht fürchtete, dadurch das künstlerische Ingenium zu verkleinern. Der Schein des Lebens soll hier als das Schwierigere bewundert werden, nicht die faktische (göttliche) Beseelung: »Nec sunt facta Dei mira, sed artificii«. Die implizite Dialektik der L. wird auf höherer Stufe wiederaufgegriffen, etwa wenn Aristoteles das Gefallen an künstlerischen Darstellungen toter Körper hervorhebt (*Poetik*, 1448b10–12). Das paradoxe Genre der »lebensnahen Toten« (*expirantium imagines* bei Petrarca) wird in der frühneuzeitlichen Literatur Italiens (Dante, Alberti) erneuert (Land 1995). Auf der anderen Seite grenzt sich L. – im Kontext des *decorum* – aber auch gegen ihr Übermaß ab. Die rätselhafte, dennoch wohl berühmteste koloritgeschichtliche »Erfindung« der Antike, das *atramentum* des Apelles, wird von Plinius funktional mit der Abdämpfung der *colores florides* (!) begründet (*Naturalis historia*, 35, 97; Gombrich 1962). Auch diese Dialektik, die den Begriff als »Mittleres« mit einer impliziten Skala zwischen »tot« und »übertrieben lebendig« ausstattet, wird in der Frühen Neuzeit aktualisiert.

Die beiden wirkungsästhetischen Paradigmata der L. sind Ovids Narziß- und Medusa-Mythen (*Metamorphosen*, 3, 339–510 bzw. 4, 772–804), weil mit ihnen eine grundlegende Feststellung späterer Emphasen getroffen wird: L. beruht zuletzt auf einem Tauschgeschehen, das dem Betrachter eben jene Lebenskraft allererst entzieht, die ihm aus dem Kunstwerk (dem Spiegelbild) teils verheißungsvoll, teils unheimlich wieder entgegenkommt (Freccero 1972; Marin 1977; Shearman 1992, 46ff.). Auch dieser dialektische Sachverhalt wird seit den byzantinischen Ekphrasen auf höherer Stufe durchgespielt: Nun ist es das »lebensfähige« (meist schlafende oder gedankenverlorene, häufig erotische) Sujet, das durch Stille

und Bewegungslosigkeit des Betrachters gerade an der »Verlebendigung« gehindert werden soll (Guarino da Verona; vgl. Baxandall 1971, 156). Es ist genau dieses Tauschgeschehen, das – über den psychoanalytischen Übertragungsmechanismus hinausgehend – in der Psychoästhetik J. Lacans (als Chiasmus des Begehrens; Lacan 1964) und J.P. Sartres (1991, v. a. 446f.) theoretisch fruchtbar gemacht wurde.

Ovids Mythe gibt zugleich den herausragenden Ort reflektierter L. an – Dichtung, genauer: Rhetorik. Im artistischen Milieu der antiken Ekphrasis ist L. als zentrales Kriterium eines meist verdeckt ausgetragenen Paragone zwischen Sprache und Malerei bzw. Skulptur fest etabliert. Die Beschreibung kapriziert sich häufig auf einen narrativen Detailreichtum, der an der Malerei gerade dasjenige lobend hervorkehrt, was ihr als statisches Medium weitgehend verschlossen ist: die ausgedehnte Sukzessivität der Ereignisse (vgl. Philostrat, *Eikones*). Oder die Ekphrasis thematisiert variantenreich jene Grenze, an der sich Malerei (häufig explizit: im Gegensatz zur Dichtung) abarbeitet – jene zwischen Außen und Innen, Körperoberfläche und Seele, Gestalt und Tugend (vgl. durchgängig die *Anthologia Graeca*). Dennoch sollte nicht übersehen werden, dass auch dieser paragonale Sonderfall der Prosopopöie – das Verlebendigen eines Toten (hier: des Gemäldes, der Statue) – an visuelle Evidenzen zurückgebunden bleibt. Es ist gerade die *enérgeia* der Bilder, an der sich Redner (vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, 2, 13, 8–11) und Historiker (Plutarch, *Moralia*, 346F–347A) zu messen haben. Schon diese Überlegung genügt, bildliche L. aus dem engeren Zuständigkeitsbereich der Rhetorik zu lösen.

Dass es gerade die Bestimmung der ästhetischen L. ist, Identität und Differenz zwischen den künstlerischen Abbildern und ihren Urbildern als unaufhebbare Spannung zu inszenieren, erweist sich indirekt am mittelalterlichen Bilddiskurs. Die hochkomplexen Auseinandersetzungen um das Verhältnis von Prototyp und Abbild beziehen sich zuletzt auf das Problem der Wahren Bilder Christi und Mariä, die als lebendige Instrumente der Dargestellten fungieren, wie lebendige Körper bewegt, geschmückt, gewaschen etc. werden und generative Kraft (Selbstreplikation) besitzen (Wolf 1990). Die ästhetische Lebendigkeit ist hier in einen christologischen, spirituellen Diskurs eingebettet, der Identität und Differenz zugleich heilsgeschichtlich vertieft. Die in der Antike stets an stoffliche Substrate gebundene L. gewinnt im Gefolge biblischer Metaphern (*arbor, fons* oder *liber vitae; lapides vivi* usw.; Plumpe 1943) autonome, höchste ethische Werthaftigkeit (vgl. Vennebusch 1980). Die Kultbilder besetzen in diesem

Diskurs diejenige Stelle, die zuvor den lebendig scheinenden Artefakten vorbehalten war, während Reliquien und Automaten (etwa im Tristan-Roman Thomas de Brittanys, ca. 1160; vgl. Perkinson 2002, 54f.) weiterhin jene unmittelbare (magische oder mechanische) ›L.‹ besitzen, die ohne das ikonische Spannungsmoment auskommt.

Die Frühe Neuzeit knüpft sowohl an das mittelalterliche Bildmodell als auch an die christliche Höchstbewertung des ›Lebens‹ an, erweitert L. nun aber als kulturelle und gesellschaftliche Kategorie. Kein Beschreibungstopos wird in der Renaissance häufiger verwendet, nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Dichtung (Hazard 1975). Dies ist eingebettet in eine Mythologie des Lebens, die Kulturgeschichte insgesamt am Leitbild des Einzelorganismus und seiner Erneuerung (bzw. Reproduktion) interpretiert (Trier 1950, 1961; Ladner 1969; Demandt 1978, 2. Teil), und in eine pansychische Naturphilosophie (M. Ficino, G. Cardano, B. Telesio, T. Campanella). Als feste Bestandteile des materialen Topos etablieren sich – im Anschluss an antike Vorbilder (vgl. etwa Plinius, *Naturalis historia*, 34, 59; Cassiodor, *Variarum libri*, 7, 15) – die *signa vitae* des geöffneten Mundes, der eine Stimme anzeigt (Guarino da Verona; vgl. Baxandall 1971, 91), die geschwellten Adern, Muskeln, gespannten Sehnen (F. Junius, *De pictura veterum*, 3, 2, 9) oder das ›bewegte Beiwerk‹ der wehenden Haare und Schleier. Über solche Bewegungsmotive hinaus führen bildtheoretische Fundierungen der L. Sie binden L. einerseits stärker an das Ingenium des Künstlers, andererseits an eine über die bloße Naturnachahmung hinausgehende Expression und an ein ›Mittleres‹. Das ältere generative Modell zwischen Künstler und Werk erweiternd (ein Topos seit Macrobius, *Saturnalia*, 2, 2, 10), postuliert Petrarca (*Familiari*, 23, 19) beispielsweise eine ›biologische‹ Abstammungsbeziehung zwischen Bild und künstlerischem Vorbild, die mit dem Begriff *aere* (*aria*) eine wirkmächtige Formel im Diskurs der L. benennt. Damit ist die Kategorie des expressiven Ungreifbaren (*io non so*; Köhler 1953/54) berührt, die verhindert, dass L. zum bloßen Ausdrucksschema sedimentiert. Die Debatte verläuft hier vor allem über die Differenzierung zwischen Nachahmung und L. Schon G. Boccaccio deutet mit der Forderung, dass der Künstler die *effetti* der Natur zu reproduzieren habe, eine zuletzt wirkungsästhetische Orientierung der *imitatio* an (›fare ogni cosa simile alla natura, intendendo, per questo, che esse abbiano quegli medesimi effetti che hanno le cose prodotte dalla natura‹; *Comento alla Divina Commedia*, hg. v. D. Guerri, Bari 1918, Bd. 2, 128f.). B. Fazio betont, dass die Nachahmung des Äußeren nicht

genüge, um die Dargestellten belebt erscheinen zu lassen; das Innere – Gefühle, Leidenschaften – müssten ebenfalls sichtbar werden (*De viris illustribus* [1456]; vgl. Baxandall 1971, 164). Über die bloße Nachahmung geht auch L. B. Albertis Begriff der L. hinaus. Die prometheische Gottähnlichkeit des Malers, die das zweite Buch von *De pictura* postuliert, verdankt sich (wie schon bei C. Cennini, *Libro dell'arte*, §1) der fiktiven Produktion von Lebewesen (2, § 25; zu Prometheus Steiner 1991), und in der *historia* müssen vor allem die *vitae officia, hoc est motum et sensum* sichtbar gemacht werden (2, § 37, im Anschluss an die klassischen aristotelischen Kriterien des ›eigentlichen‹, animalischen Lebens: Selbstbewegung, Wahrnehmung und Ernährung/Reproduktion; vgl. Aristoteles, *De anima*, 2, 413ab). Alberti fordert antithetische *varietas* als Bedingung der L. (im Anschluss u. a. an Xenophon, *Memorabilia*, 3, 10), die aber nie über ihr Maß hinauschießen dürfe, ohne das Ingenium des Künstlers selbst zu sehr ins Werk einzuspiegeln (2, § 44: ›artificis nimis fervens ingenium exprimunt‹). Damit ist erneut das ›biologische‹ Fundament angedeutet, auf dem sich der Diskurs über L. abspielt, denn auch das Kompositum des lebendigen Körpers verdankt sich maßvoll ausgeglichenen Gegensätzen (vgl. Aristoteles, *De partibus animalium*, 2, 1, 646ab). Ihren harmonischen Zusammenhalt garantiert bei Alberti die *concinmitas*, eine Zahl (*numerus*), Anordnung (*collocatio*) und Gestalt (*finitio*) der Einzelglieder durchbestimmende Kraft, die als solche sinnfällig wird (*De re aedificatoria*, 6, 93v, 12ff.; vgl. Lücke 1994). Dass mit der L. eine delikate Wirkungskategorie berührt ist, zeigt sich an ihrer engen Bindung an das künstlerische Ingenium. M. Chrysoloras führt das Gefallen an der Darstellung des Lebendigen auf die Bewunderung des *nous* des Malers zurück, der sich in der farbigen Materie ähnlich einprägt wie die Passionen in die weichen Körperteile (Baxandall 1971, 82). Leonardo da Vinci entwickelt aus dieser biologischen Analogie eine konsistente Theorie des künstlerischen Ausdrucks: Es ist dieselbe seelische Gestaltkraft, die den Körper des Künstlers formt bzw. belebt und die sein künstlerisches Urteilsvermögen (*giudizio*) regiert (Laurenza 2001, 117–120). Die L. des Gemäldes verdankt sich so unmittelbar der *vis formativa* der künstlerischen Seele.

Nirgendwo nimmt L. eine ähnlich zentrale Stelle ein wie im Vitenwerk G. Vasaris. Die geradezu inflationäre Verwendung des Topos (vgl. Le Mollé 1988, ad. ind.) verdeckt allzuleicht explikative Horizonte. Der Begriff markiert die zentrale Errungenschaft der dritten Stufe von Vasaris kunstgeschichtlichem Epochenmodell, das seinerseits biomorph ge-

dacht wird. Seit ihrer Wiedererneuerung durch Giotto greift die L. stufenförmig auf immer weitere Bildbereiche aus: von Körperteilen über ganze Körper auf Gruppen und zuletzt auf das Bildganze, dessen L. zugleich qua *maniera* an das Ingenium des Künstlers zurückgebunden bleibt. Von der höchsten dritten Stufe aus betrachtet, verharren die Bemühungen der früheren im Anorganischen: »una certa maniera secca e cruda e tagliante«, im Gegensatz zur weichen, fließenden und süßen *terza maniera* (zur Weichheit als *signum vitae*: Sohm 1995; Melion 2001). Als diese sich erstmals zeigt (bei F. Francia und P. Perugino), packt die Betrachter rauschhaftes Entzücken (»et i popoli nel vederla corsero come matti a questa bellezza nuova e più viva«; Vasari 1966ff., Bd. 4, 8). L. zeigt sich als »Mittleres« vor allem an den unierten Farben, die weder zu kontrastierend (*tappeto*) noch zu gebrochen (»cosa spenta, vecchia et affumicata«; Bd. 1, 126f.) erscheinen dürfen. L. ist für Vasari eine Kategorie, die das Spannungsverhältnis zwischen Sehen und Nicht-Sehen, zwischen Identität und Differenz von Nachgeahmtem und Bild sinnenförmig macht, ein Spannungsverhältnis, das aber – Vasaris Pointe – dem Lebendigen selbst zukommt: »quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive« (Bd. 4, 5). Die Übergänglichkeit, die das Organische selbst zeitlich und ontologisch (zwischen Materie und Seele) besitzt, zeigt sich im eigentümlichen Wechselspiel von Präsenz und Entzug »lebendiger« Bilder. Diese Übergänglichkeit spiegelt sich auch in den Bedingungen der Betrachtung. Während Tizians späte Gemälde nahsichtig ihre Pinselfaktur offenbaren, scheinen sie aus einiger Entfernung »lebendig« (*vive*; Bd. 6, 166).

Die L. der Farbe in den Ekphrasen und Malerei-traktaten der Renaissance fügt den L.-Katalogen der Antike einen, wenn nicht den neuen materialen Topos hinzu (im Anschluss jedoch an Platon, *Politikos*, 277bc: *enérgeia*). Er wird vor allem im venezianischen Milieu virtuos entfaltet und von Vasari über die Kategorie der *unione* als »Mittleres« körperanalog gedacht (Fehrenbach 2003). Die Belebung des Bildes beruht auf Farbe; nach dem Vorbild Leonardo waren es viele »che hanno dato vita alle loro figure coi colori« (Vasari 1966ff., Bd. 4, 10). Über F. Junius und bis zu Diderot, Kant und Hegel etabliert sich der Topos der die Zeichnung allererst belebenden Farbe. Die Farbe erscheint als einheitsstiftendes Medium der »Kohäsion« (vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, 12, 9, 17). Auch hier zeigt sich aber die Dialektik der L., die stets, als Mittleres, Negationen freisetzt. Weil es das höchste Ziel ist, im Werk die Analogie eines

belebten Körpers zu schaffen (in der Architektur z. B. Michelangelos St. Peter; vgl. Vasari 1966ff., Bd. 1, 65: »nel riunire insieme il corpo di quella machina«), ist zu vermeiden, dass sich die Darstellung wie eine Versammlung »zerhackter Glieder« präsentiert (Sohm 2000). Gefahr lauert auch durch die zu lange Bearbeitung des Materials, durch die das Ingenium an der numinosen Transfusion des Lebendigen gehindert wird (Vasari 1966ff., Bd. 1, 34 anlässlich der langwierigen Bearbeitung von Porphyrstaturen: »man-cando loro l'animo [...]«).

Während die Ekphrasen der Frühen Neuzeit in allen nur denkbaren Varianten die Dialektik der L. durchdeklinieren (L. versus Tod, Beseelung, übertriebene L.; vgl. Albrecht-Bott 1976, 70–99; Weber 1991), durchläuft der Begriff zwischen 18. und 19. Jh. bedeutsame Veränderungen. Einerseits markiert er in der akademischen Debatte und im Kontext der Genieästhetik zunehmend den außerhalb der Regeln liegenden Bereich des Ingenium, fusioniert mit »Natürlichkeit« (vgl. Gerlach 1989 zu Hogarth). Andererseits bildet er ein Residuum des älteren Unsagbarkeitsstos (»je ne sais quoi«) und geht teilweise im allgemeineren Begriff der »Kraft« auf (Diderot, Füssli benutzt *energy*; Garms 1971; Paul 1997). Kant unterzieht L. in seiner Kritik der teleologischen Urteilskraft einer grundsätzlichen Revision, verschwemmt durch die »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« des Organischen und der Kunst aber doch Ästhetik und Biologie untrennbar in einer Als-ob-Teleologie gegen mechanistische Allzuständigkeitsansprüche (vgl. *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 67; Einleitung VII). Während hier das Verhältnis von Teilen und Ganzem am funktionalen Leitbild des Organismus gemessen wird, nimmt L. bzw. Leben im 19. Jh. mehr und mehr den Charakter eines spekulativen (Schelling: »Eine Kraft«) oder utopischen Überbegriffs an (J. Eichendorff, *Rettung*: »Da schaut ich weinend aus meinem Kerker / Hinaus in das Leben durch düstern Erker [...]«). Das »lebendige Ganze«, für Goethe noch sinnliche und geistige Kräfte zu gleichen Maßen beanspruchend (vgl. Fehrenbach 1998), wird zum Gegenbegriff reflexiver Kultur und Geschichte (als blinder Drang bei Schiller etwa: *Ästhetische Erziehung*, 23. Brief), die es gleichwohl als »Lebensstrom« naturhaft überformt. L. markiert die »Kraft« der Einbildung, z. B. in den romantischen Entwürfen S. T. Coleridges (»living Power and Prime Agent«). L. wird hier zum dynamischen Grenzbegriff zwischen Natur bzw. Natürlichkeit und generativer Spontaneität; praktisch alle Künstler des 19. Jh. hängen ihm an (vgl. Riedel 1996). In seiner pessimistischen (als Wille: Schopenhauer) oder amoralisch-optimistischen Variante (als Macht bzw. plastische Kraft:

Nietzsche) steht er für einen unabänderlichen, dynamischen Seinsgrund (E. Bergson: »écoulement sans fin«), für Selbsterhaltung und »Gesundheit«. Um 1900 wird L. von heterogenen Strömungen (Symbolismus, Jugendstil, Blauer Reiter, Kubismus, Expressionismus, Abstraktion, Konstruktivismus), aber auch von Fotografie und Film als Kampfruf verwendet. Für seine emphatische Bedeutung in der Kunstanalyse sind die Beispiele zwischen H. Wölfflin (auch als Schema kultureller Entwicklung; aber gegen die allgemeine Sehnsucht nach »Erdgeruch«, Wölfflin 1904, 1), B. Berenson (1896, 54 f.: »power to directly communicate life, to immensely heighten our sense of vitality«) und Th. Hetzer (1992, ad ind.: »Bildleiblichkeit«) Legion. Damit war der Begriff offen für seine negative Instrumentalisierung in der Lebensmythologie der Nationalsozialisten (»entartet«, »degeneriert« usw.).

In der zweiten Hälfte des 20. Jh. verschwindet der Begriff als emphatische Beschreibungskategorie mit seinem dialektischen Schatten (»tot«) aus dem Repertoire der Kunstwissenschaft und -kritik. Über die Gründe – Reaktion auf die Nazi-Ideologie; allgemeine Auflösung der biologischen Kategorie »Leben« – kann spekuliert werden. Gleichzeitig stehen Lebensprozesse im Zuge künstlerischer Transgressionen mehr denn je im Zentrum vielfältiger Auseinandersetzungen etwa in Performance, Aktions- und Objektkunst bzw. aktueller Bio-Art. Als zentrale Kategorie der Ästhetik überdauernde L. in gestaltesthetischen Versuchen (W. Weidlé 1957: »Protoplasmastruktur«; vgl. auch Osborne 1976) und v.a. im Diskurs der Hermeneutik (»Spielbewegung«, »Zentrierung«; Gadamer 1977; »ikonische Differenz«; Boehm 1995). Neueste Ansätze einer »perspektivischen Philosophie des Organischen« (Köchy 2003) arbeiten diachrone Konstanten des Lebensbegriffs heraus, die eine vertiefte kunsthistorische und ästhetische Auseinandersetzung lohnend erscheinen lassen (u.a. »Ganzheit«, »Individuum«, »Zweckmäßigkeit«, »Zentralität«, »Wechselwirkung«, »Hierarchie«, »Prozess«, »Spontaneität«, »Reproduktion«, »Freiheit«).

→ Bildmagie; Ekphrasis; Gott/Künstler; Hermeneutik; Idolatrie; Ikonoklasmus; Illusion (ästhetische); Komposition; Kreativität; Nachahmung; Paragone

## Literatur

- G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. R. BETTARINI/P. BAROCCHI, Florenz 1966ff. – B. BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York/London 1896. – H. WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München <sup>3</sup>1904 [zuerst 1899]. – Th. HOPFNER, *Magia*. In: G. WISSOWA/W. KROLL (Hg.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1928, Halbbd. 27, Sp. 301–393. – Th. HETZER, *Tizian. Geschichte seiner Farbe* [1935]. In: DERS., *Tizian*, hg. v. G. BERTHOLD, Stuttgart 1992. – J.C. PLUMPE, *Vivum Saxum. The Concept of Living Stone in Classical and Christian Antiquity*. In: *Traditio* 1 (1943), 1–14. – J.P. SARTRE, *Sein und Nichts*, Reinbek 1991 [zuerst frz. 1949]. – J. TRIER, *Zur Vorgeschichte des Renaissancebegriffs*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 33 (1950), 45–63. – E. KÖHLER, *Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegrifflichen*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953–54), 21–59. – W. WEIDLÉ, *Das Lebendige im Kunstwerk. Prolegomena zu einer Biologie der Kunst* [1957]. In: DERS., *Gestalt und Sprache des Kunstwerks*, Mittenwald 1981, 9–22. – J. TRIER, *Wiederwuchs*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 43 (1961), 177–187. – E.H. GOMBRICH, *Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny*. In: *Burlington Magazine* 104 (1962), 51–55. – J. LACAN, *Was ist ein Bild/Tableau*. In: *Das Seminar von Jacques Lacan*, Buch XI (1964): *Die Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Textherst. J.A. MILLER, Übers. N. HAAS, Weinheim/Berlin <sup>3</sup>1987, 112–126. – G.B. LADNER, *Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff*. In: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hg. v. A. BUCK, Darmstadt 1969, 336–394. – M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971. – J. GARMS, *Machinè, Composition und Histoire in der französischen Kritik um 1750*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1971), 27–42. – J. FRECCERO, *Medusa: The Letter and the Spirit*. In: *Yearbook of Italian Studies* 2 (1972), 1–18. – H.-G. GADAMER, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977 [zuerst 1975]. – M.E. HAZARD, *The Anatomy of »Liveliness« as a Concept of Renaissance Aesthetics*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (1975), 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. Marinus »Galleria«*, Wiesbaden 1976. – H. OSBORNE, *Organic unity again*. In: *The British Journal of Aesthetics* 16/2 (1976), 210–217. – L. MARIN, *Détruire la peinture*, Paris 1977. – A. DEMANDT, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978. – J. VENNEBUSCH, *Leben. III. Mittelalter*. In: J. RITTER/K. GRÜNDER (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Basel/Stuttgart 1980, Sp. 59–62. – A. SUTTER, *Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*, Frankfurt a. M. 1988. – R. LE MOLLÉ, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les »Vies«*, Grenoble 1988. – D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989. – P. GERLACH, *Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34 (1989), 243–279. – G. WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990. – R. STEINER, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jh.*, München 1991. – G.J.M. WEBER, *Der Lobtopos des lebendigen Bildes. Jan Vos und sein »Zeege der Schilderkunst« von 1654*, Worms 1991. – J. SHEARMAN, *»Only connect ...« Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992. – G. BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder*. In: DERS. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München <sup>2</sup>1995, 11–38 [zuerst 1994]. – H.-K. LÜCKE, *Alberti, Vitruvio e Cicerone*. In: J. RYKWERT/A. ENGEL (Hg.), *Leon Battista Alberti*, Mailand 1994, 70–95. – N.E. LAND, *The Living and the Dead: From Dante to Vasari*. In: *Source* 14 (1995), 27–29. – Ph. SOHM, *Gendered Style in*

Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia. In: Renaissance Quarterly 48 (1995), 759–808. – W. RIEDEL, »Homo Natura«. Literarische Anthropologie um 1900, Berlin 1996. – M. MAYER/G. NEUMANN (Hg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg 1997. – C. PAUL, Pietro da Cortona and the invention of the »macchina«. In: Storia dell'arte 89 (1997), 74–99. – F. FEHRENBACH, »Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht« – Goethe und das Zeichnen. In: P. MATUSSEK (Hg.), Goethe und die Verzeitlichung der Natur, München 1998, 128–156 und 486–489. – PH. SOHM, Baroque Piles and Other Decompositions. In: P. TAYLOR/F. QUIVIGER (Hg.), Pictorial Composition from Medieval to Modern Art, London/Turin 2000, 58–90. – H. W. INGENSIEP, Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2001. – W. S. MELION, »Vivae dixisses virginis ora«: The Discourse of Color in Hendrick Goltzius's »Pygmalion and the Ivory Statue«. In: Word and Image 17 (2001), 153–176. – D. LAURENZA, De Figura Umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo, Florenz 2001. – S. PERKINSON, »Engin« and »artifice«: Describing Creative Agency at the Court of France, ca. 1400. In: Gesta 41 (2002), 51–67. – F. FEHRENBACH, Calor nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des »Lebendigen Bildes« in der frühen Neuzeit. In: U. PFISTERER/M. SEIDEL (Hg.), Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, Berlin/München 2003, 151–170. – R. KATHER, Was ist Leben?, Darmstadt 2003. – K. KÖCHY, Perspektiven des Organischen, Paderborn u. a. 2003.

Frank Fehrenbach