

Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder

In seinem 1453 für die Mönche der Benediktinerabtei Tegernsee verfassten Meditationstext *De icona sive de visione Dei* erläutert Nicolaus Cusanus die Paradoxie des »alles sehenden« Gottes bekanntlich mit eigenen Bilderfahrungen, unter anderem an einem Selbstporträt Rogier van der Weydens, das dieser in seine Brüsseler Gerechtigkeitsbilder (1439–ca.1450) eingefügt hatte.¹ Der Bischof von Brixen schlägt den Mönchen vor, diese Erfahrungen zu teilen und sendet ihnen eine Christusikone, die sie an einer »nördlichen Wand« des Konvents (mithin nach Süden gerichtet und vom wechselnden Tageslicht »belebt«) aufhängen und gemeinsam betrachten sollten. Sie würden dann eine Analogie Gottes erblicken, der »supra opposita« (jenseits der Gegensätze) allgegenwärtig sei.

Zuerst werdet ihr euch darüber wundern, wie es geschehen kann, daß er alle und jeden einzelnen zugleich ansieht. Denn derjenige, welcher im Osten steht, kann sich in keiner Weise vorstellen, daß der Blick des Bildes auch in eine andere Richtung, nach Westen oder Süden, gerichtet ist. Nun mag der Bruder, der im Osten steht, sich nach Westen begeben [wie die Sonne selbst – F. F.] und erfahren, daß der Blick hier ebenso auf ihn gerichtet ist wie vordem im Osten. Und da er weiß, daß das Bild fest hängt und unbeweglich ist, wird er sich über die Wandlung des unwandelbaren Blickes wundern. Auch wenn er seinen Blick fest auf das Bild heftet und von Osten nach Westen geht, wird er erfahren, daß der Blick des Bildes ununterbrochen mit ihm geht [...].

Ein Mönch, der den entgegengesetzten Weg geht, bestätigt dieselbe Erfahrung, was bedeutet, »daß sich der Blick des Bildes zugleich *mit* ihm und *entgegengesetzt* bewegt.«²

Was Nikolaus von Kues hier beschreibt (und theologisch ausdeuten wird), ist – schon *jenseits* der motorischen Wunder, die an Kultbildern zu geschehen pflegen³ – die paradoxe Lebendigkeit der Bilder. Paradox deshalb, weil das faktisch unbewegliche und aus bloßen Farben gefertigte, tote Substrat die beiden wichtigsten »Ämter des Lebens« ausübt, wie Alberti in seinem Malerei-

traktat kurz zuvor, gut aristotelisch, betont hatte: *motus et sensus*.⁴ Das Porträt scheint sich zu bewegen, und, wichtiger noch, es setzt eine ästhetische Inversion in Gang, die aus dem angeblickten Objekt ein gegenblickendes Subjekt macht, in dessen Wahrnehmungsraum sich der Betrachter bewegt. Dies ist jener Chiasmus der Blicke, dessen Geschichte zwischen Mythos (Narziss bzw. Medusa)⁵, Phänomenologie (Maurice Merleau-Ponty) und Psychoanalyse (Jacques Lacan) hier nicht einmal skizziert werden kann.⁶ Das Bild scheint sich zu bewegen und es scheint seinerseits wahrzunehmen. Da es sich um ein faktisch und zunächst auch ästhetisch unbewegtes Objekt handelt, entspricht ihm bzw. seiner Erfahrung in herausragender Weise die hochscholastische Formel des lebenspendenden Gottes.⁷ Diese Formel geht auf das pseudo-aristotelische, in Wahrheit Proklos wiedergebende, *Liber de causis* zurück und verbürgt die Kohärenz von aristotelischer Physik und Metaphysik, nun offen für eine christliche Ausdeutung: »et similiter vita dat causatis suis motum quia vita est processio procedens ex ente primo quieto sempiterno et primus motus.«⁸

Mit dem ›Hervorgang‹ von Bewegung und Wahrnehmung aus einem zunächst toten Artefakt, in Analogie zum unbewegten Bewegten,⁹ schreibt sich in den Topos vom lebendigen Kunstwerk eine grundlegende Differenz ein. Das Gemälde, über das Cusanus betrachtend meditiert, ist ein totes und geht dennoch ›ansatzlos‹ ins Leben über. Es genügt ein Moment der Reflexion und des willkürlichen Wechsels von Bewegung und Stillstand, um dem Betrachter klarzumachen, dass er in einen Spiegel blickt, in den er zuvor seine eigene Lebendigkeit investiert hat.

Neben dieser ersten Differenz zwischen totem Bildträger und ästhetischer Lebendigkeit ist das lebendige Bild durch eine ebenso grundlegende zweite Differenz charakterisiert. Schon in der Antike wird ästhetische Lebendigkeit von Magie und Mechanik bzw. von magischer Mechanik unterschieden. Pygmalions Mädchenstatue, durch Venus gnädig belebt, zeigt die Unverfügbarkeit kultischer bzw. magischer Animation paradigmatisch auf.¹⁰ Auf dieser Differenz zwischen Ästhetik und Magie beruht beispielsweise die unterschiedliche Perspektive zwischen Philostratos' Gemälde- und Kallistratos' Statuenbeschreibungen. Auch das Scheinleben der Automaten, das sich der mechanischen Überlistung der Natur verdankt,¹¹ hat mit der Lebendigkeit der Kunst nichts zu tun. Die geschieht als wirkungsästhetischer Schein, nicht als faktische Beseelung und Bewegung der Kultbilder und Automaten. Ausonius etwa erklärt bündig, dass Myrons bronzene Kuh brüllen würde, wenn sie nicht fürchtete, dadurch das künstlerische Ingenium ihres Schöpfers zu verkleinern. Der Schein des Lebens soll hier als das Schwierigere bewundert werden, nicht die tatsächliche göttliche Beseelung: »Nec sunt facta Dei mira, sed artificii.«¹² Leonardo da Vinci bringt das später auf die nüchterne Formel: »[...] la pittura in se non è viva ma isprimitrice di cose vive senza vita.«¹³ Und: »Dove manca la vivacità naturale, bisogna farne una accidentale.«¹⁴ Dasjenige Bild, das nicht ›akzidentell‹ lebt, ist »doppelt tot« (›due volte morta‹): faktisch und ästhetisch.¹⁵

Ästhetische Lebendigkeit hält sich in labiler, mittlerer Distanz zwischen dem Faktum des toten Materials auf der einen und der dämonischen, göttlichen, alchemistischen, mechanischen Beseelung auf der anderen Seite. Das Leben von Kunstwerken ist ein vielfach gebrochenes, spielt mithin an der Grenze zur Transgression, aber auch zur totalen Illusion – »Spira l'imagin bella / quasi animata forma,« wie Marino treffend einschränkt.¹⁶ Damit ist eine Sinnesspezifika verbunden, denn die Lebendigkeit, um die es hier geht, erschließt sich nur dem Auge, auch wenn natürlich Statuenliebe seit jeher Taktilität miteinbezieht.¹⁷ Diesseits der Pathologien hat der Tastsinn jedoch das scheinbar lebendige Kunstwerk bisher noch stets als faktisch tote Materie entlarvt: »Qual tu ti sia, che 'l miri, / temi non viva e spiri? / Stendi sicuro il passo: / toccal pur, scherzai teco, egli è di sasso« (»[...] berühre ihn ruhig, er ist aus Stein«), dichtet Marino auf einen schlafenden Cupido.¹⁸ Der ästhetische Schein verdankt sich so der Isolation des Blickes, wobei das Beispiel von Cusanus auf den möglichen Anteil körperlicher Motorik auf Seiten des Betrachters verweist. Die Geschichte lebendiger Kunstwerke ist eine Geschichte des Auges, des Augentrugs und vor allem der ästhetischen Oszillation zwischen Täuschung und Enttäuschung.

Als ekphrastischer Lobtopos kann ästhetische Lebendigkeit auf eine erstaunlich lange und vor allem erstaunlich kontinuierliche Geschichte blicken. Der Topos bleibt aber stets konstruktiv, weil er die Auffindung wirkungsästhetischer Einlösungen allererst zur Aufgabe macht.¹⁹ Es gab und gibt kein normatives Wissen, wie diese Lebendigkeit ›hergestellt‹ werden kann: Der Ort ihrer Einlösungen ist der ästhetische Schein. Auch das materiale Arsenal des Topos wie geöffnete Münder, wehende Schleier, glänzende Augen, heftige Gebärden usw., das beispielsweise von Franciscus Junius im 17. Jahrhundert umrissen wird,²⁰ schützt Bilder und Skulpturen nicht vor der Gefahr der Erstarrung, der Ausdrucks- und der Leblosigkeit, oder, wie Giorgio Vasari schreibt, davor »trocken und hart und scharfkantig« (»maniera secca e cruda e tagliente«), kurz: hölzern zu sein und damit dem unbeweglichen Grenzbereich zum Toten in der Stufenordnung der Lebewesen verhaftet zu bleiben.²¹

Die folgenden beiden Abschnitte widmen sich Fallbeispielen, welche die dialektische Spannung der künstlerischen Lebendigkeit zwischen totem Material und ästhetischer Transgression anschaulich machen sollen. Im ersten Abschnitt kommen die Lebendigkeit der Farbe in der italienischen Renaissance-malerei und ihr ›metabolischer‹ Hintergrund (qua *compositio*) zur Sprache, während das zweite Kapitel jene Grenze markiert, an der die ästhetische Oszillation lebendiger Kunstwerke gleichsam ihre Schwingungsweite überdehnt und dabei der dialektische Schatten des Lebens auftaucht. Als regeldurchbrechende Kategorie zwingt Lebendigkeit in den Viten-Konstruktionen Vasaris Künstler und Betrachter zur negativen Ausbilanzierung dieses Überschusses.

Kohäsion

In einer Stelle seines *Dialogo d'amore* von 1542, die auf den dualistischen Topos des bloß den Körper, nicht aber die Seele darstellenden Porträts antwortet, rühmt der Paduaner Gelehrte und Politiker Sperone Speroni die Bildniskunst Tizians folgendermaßen:

Tiziano non è dipintore e non è arte la virtù sua ma miracolo; e ho opinione che i suoi colori sieno composti di quella erba meravigliosa, la quale, gustata da Glauco, d'uomo in dio lo trasformò. E veramente li suoi ritratti hanno in loro non so che di divinità che, come in cielo è il paradiso dell'anime, così pare che ne' suoi colori Dio abbia riposto il paradiso d'i nostri corpi: non dipinti ma fatti santi e glorificati dalle sue mani.²²

Speronis gewagter Vergleich enthält mit der Glaucus-Allusion einen Hinweis auf Tizians vitalisierende Wirkintentionen. Ovids Fischer wird nicht zum Heiligen, sondern zum Hybridwesen, zum Fischmenschen. Als er die Netze trocknet und seine Beute wohlgeordnet vor sich auslegt, geschieht es, dass die Fische durch den Kontakt mit dem Zauberkraut ihre Lebenskraft zurückgewinnen und ins Meer schnellen; ein Schicksal, das kurz darauf auch den Neugierigen ereilt.²³

Tizians Dresdner *Halbfigurenbildnis eines unbekanntes Mannes* (Abb. 1) kann als erstaunlich direkte Demonstration der beiden bei Speroni genannten Wirkintentionen gewertet werden: die ›Sanktifikation‹ des Dargestellten und die Belebung von Figur und Umgebung; eine Vitalität, die in Analogie zum Mythos auf der rätselhaften Belebung zuvor ›ruhender‹ Farben beruht. Das Gemälde kombiniert – für den Maler recht ungewöhnlich – die Individualität eines Porträts mit Attributen eines Heiligen, Aura und Palme.²⁴ Die vermutlich nicht von Tizian stammende, aber zeitgenössische Inschrift unter der Fensteröffnung datiert das Werk auf 1561, nennt 46 Jahre als das Alter des Mannes und den Maler »MDLXI / ANNO . . . NATVS / AETATIS SVAE XLVI [...] TITIANUS PICTOR ET / AEQUES CAESARIS«. Gronau und Cook schlugen 1904/05 vor, den Dargestellten als den Maler Antonio Palma zu identifizieren.²⁵ Dies würde weitreichende produktionsästhetische Überlegungen eröffnen, in Analogie beispielsweise zu Michelangelos bekannter Gleichsetzung der skulpturalen Arbeit mit Davids Kampf gegen Goliath²⁶, oder, noch näherliegend, Vasaris Betonung des »heiligmäßigen« Charakters Michelangelos, *quel santo vecchio*.²⁷ Solche Schlüsse bleiben jedoch zweifelhaft, denn es haben sich keine gesicherten Porträts Antonios erhalten, die eine Identifizierung der Person und eine Interpretation der Farbtiegel als Berufsattribut erlauben würden.

Auch das Dresdner Männerporträt ist durch jene lebendige Präsenz gekennzeichnet, die in den Tizian-Ekphrasen zum Topos wurde. Der Dargestellte wendet sich mit mächtigem Körpervolumen in leichter Drehung aufmerksam, ja prüfend dem Betrachter zu. Die von Tizian geschätzte Vergrößerung des Körperrausschnitts bis etwa in die Mitte der Oberschenkel hat eine Absenkung



1. Tizian: *Bildnis eines Unbekannten*, 1561. Öl auf Leinwand, 138 × 11 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

des kompositorischen Schwerpunkts zur Folge, der nun in der Brustmitte liegt. Unverkennbar wird so in aristotelischer Tradition das Zentrum der Lebenskräfte betont, wo sich das Körperfeuer des Herzens befindet und die Lungen ihre kühlende, temperierende Tätigkeit ausüben.²⁸ Mit der matten, riesigen Dunkelzone des (eventuell übermalten) Gewandes kontrastieren Haupt und Hände, in denen sich die Helligkeiten des Bildes sammeln. Die graubraune Wand, die den kaum Schatten werfenden Dargestellten hinterfängt, hellt sich rechts zunehmend nach Silbergold auf, überstrahlt den matten Heiligenschein und bildet ein Pendant zur schmalen Fensteröffnung am linken Bildrand. In dieser zeigt sich eine spätabendliche Landschaft in spektakulärem Licht, eine jener substanziell dichten Farblandschaften, die Tizians Spätwerk charakterisieren. Die Landschaft entbindet aufsteigend aus der braunolivnen Hügelzone olivgrüne, zitronengelbe, orangerote, graublau Strata und zuletzt jenes dunkelgraue Ultramarin, welches das Kolorit des gesamten Gemäldes maßgeblich abkühlt.

Die Landschaft des Dresdner Gemäldes gibt sich nicht nur durch die offene Faktur der Farbe, sondern ostentativ durch den am Sims abgestellten Farbkasten über der Künstlerinschrift als eine gemalte zu erkennen und akzentuiert so

den Bildstatus des gesamten Gemäldes. Über dem Kasten liegt schräg, die Landschaft und die rechte Hand verbindend, kein Pinsel, sondern ein Spatel, mit dem die Farben breit auf die Leinwand gebracht werden. Eine Palette ist nicht zu sehen. Aber die Farben der Tiegel kehren in der Landschaft abgewandelt und vielfach gebrochen wieder. Die Landschaft selbst ist zur Palette geworden, in denen jene Farben ihr eigentümliches Leben gewinnen, die zuvor – wie die Fische des Glaucus – wohlgeordnet in ihren Tiegeln lagen. Der Farbkasten zeigt, dass die Belebungsleistung des Bildes gerade auf der Mischung von ursprünglich getrennten Farben beruht – in der Landschaft pointiert, in der Figur des Dargestellten (vor allem in seinem Inkarnat²⁹) verfeinert. Tatsächlich gibt es kaum einen Maler, der mit ähnlich komplexen physischen und optischen Farbmischungen wie Tizian operierte.³⁰

Um Tizian entwickelte sich schon früh eine Publizistik, die nichts so sehr ins Zentrum ihrer Topik stellte wie die Verbindung von Farbe und Leben. »*Quel proprio in carne di color vitale / Tiziano esprime [...]*,« dichtet Aretino beispielsweise im Februar 1549 auf ein verlorenes Porträt Philipps II.³¹ Die »*felice tele vergate & animate*« Tizians (so Carlo Ridolfi)³² waren den einzigartigen koloristischen Fähigkeiten des Malers verdankt; ein Argument, das sich gegen den behaupteten Primat des Florentiner Disegno schon deshalb so gut verwenden ließ, weil das Kriterium in beiden Lagern ein und dasselbe war: Lebendigkeit. Es ist gerade die *ultima maniera* Tizians, die auch Vasari das Lob abnötigt: »*E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche*«. ³³

Nun ist die ästhetische Animationskraft der Künstler als ekphrastischer Topos antiken Ursprungs. In der italienischen Renaissance wird Lebendigkeit zum verbreitetsten Lobkriterium überhaupt. Dies ist eingebettet in eine Mythologie des Lebens, die Kulturgeschichte insgesamt am Leitbild des Einzelorganismus und seiner Erneuerung bzw. Reproduktion interpretiert,³⁴ und in eine Naturphilosophie, die als Panpsychismus oder spiritualisierter Naturalismus gegen dualistische Modelle arbeitet.³⁵ Vasari gebraucht den Topos in seinen Künstlerbiographien geradezu inflationär als eines der wichtigsten wirkungsästhetischen Paradigmen der *terza maniera*, der Vollendung der Malerei seit etwa 1500.³⁶

Dabei wird gerade die Farbe als neuer Topos den Lebendigkeitskatalogen der Antike – den geöffneten Mündern, leuchtenden Augen, den wehenden Haaren und sprechenden Gebärden – hinzugefügt. Sachlich wird der Topos aber bereits in der Antike vorbereitet. Bezeichnenderweise ist es erst die Farbe, die dem von Selbstliebe und Selbsthaß zerrissenen Narziss den Rest gibt.³⁷ Narziss beginnt sich genau in dem Moment zu »entfärben«, in dem sein Spiegelbild Farbe annimmt. Während er sich selbst mit den marmorweißen Händen die Brust zerschlägt, nimmt er die Röte im Bild wahr. »Als er dies erschaut in dem wieder geklärten Gewässer, / trug er es länger nicht« und zerschmilzt wie Wachs in der Sonne. »Schon ist die Farbe nicht mehr, das Weiß, mit der Röte gepaart [...]«. ³⁸ Der Chiasmus zwischen Bild und Betrachter hat jenen Punkt



2. Enea Vico: Baccio Bandinellis *Accademia*, um 1545. Kupferstich, 30,6 × 43,8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art (Joseph Pulitzer Bequest).

erreicht, wo das Bild dem Betrachter die Farbe wie ein Vampir entzieht, ohne zum liebenden Körper zu werden. Die Belebung des Bildes beruht daher in den frühneuzeitlichen Ekphrasen häufig auf Farbe; dem Vorbild Leonardos folgend, waren es viele, »che hanno dato vita alle loro figure coi colori«. ³⁹ Auf Enea Vicos circa 1550 entstandenem Kupferstich, der Baccio Bandinellis *Accademia* darstellt (Abb. 2), zeichnen die mehr oder minder schlaftrunkenen Schüler nachts bei Kerzen- und Feuerschein Skelett- und Antikenfragmente, erster Schritt der Verlebendigung, die zum *ganzen* Körper führt. ⁴⁰ Dosso Dossis *Jupiter* (1523/4, Abb. 3) hingegen ist ein Maler, der das Wunder der Beseelung *durch Farben* ins (graue) Bild setzt, denn *ψυχη* meint auch den Schmetterling. ⁴¹ Von Lomazzo ⁴² über Franciscus Junius ⁴³ bis zu Diderot, Winckelmann, Kant und Hegel etabliert sich der Topos der die Zeichnung erst belebenden Farbe. ⁴⁴

Doch worin besteht die Lebendigkeit der Farbe? Wie vermag ein überfigurales malerisches Element zum ›Träger‹ von Vitalität zu werden? Auf diese Frage geben in erstaunlichem Einklang sowohl die italienische Koloritgeschichte wie, naturgemäß etwas verspätet, die begleitende Kunstliteratur Auskunft. Diese Auskunft lautet: Die Lebendigkeit der Farbe verdankt sich nicht der einzelnen Farbe, sondern farblichen Relationen. Diese Relationen binden die einzelne Farbe in ein übergreifendes Ganzes, das die Farbe nicht auslöscht, sondern ausgleicht, domestiziert. Das Kolorit erscheint als einheitsstiftendes Medium der ›Kohäsion‹. ⁴⁵ Es veranschaulicht das Spiel von *Bindekräften*.

Die koloritgeschichtliche Entwicklung ging dabei wesentlich von Giotto aus. Im Gegensatz zu den beliebten starken Kontrastfarben der Dugento, aber auch noch vieler späterer Trecentomaler, reduzierte Giotto die Sättigung und die dunklen Töne und erreichte damit jene »gebundene Hellfarbigkeit«, von der Lorenz Dittmann spricht (vgl. Abb. 4).⁴⁶ Giottos »Fernbildfarbe« (Ernst Strauss)⁴⁷ wurde durch seinen Enkelschüler Cennino Cennini kodifiziert. Cennini fordert im Kontext der Beleuchtung das »mezzo« die Vermeidung der Extreme von Hell und Dunkel.⁴⁸ Durch das *mezzo* wird das Bild im Ergebnis tonal vereinheitlicht. Im Laufe des Quattrocento lässt sich beobachten, wie sich in allen italienischen Schulen eine stärkere Bindung der Buntfarben an einen Grundton durchsetzt. Ein wichtiges Ziel dieser Tendenz zum »gespannten Farbreief« (Dittmann)⁴⁹ ist die Vermeidung gegenständlicher Isolation. Viele Maler versuchen, der Dreidimensionalität des verräumlichten Bildfeldes unter perspektivischen Prämissen eine kompositorische Bindung entgegenzustellen, Körper, Farbe und Bildfläche neu aufeinander abzustimmen.

Das Problem lässt sich theoretisch an Albertis Malereitaktat von 1435/36 vergegenwärtigen: »Ist es doch so: es besteht zwischen den Farben Freundschaft derart, dass die eine, eben in der Verbindung mit der andern, deren Anmut und Liebreiz erhöht.«⁵⁰ Zugleich fordert Alberti, *alle* Farben in einem Bild zu verwenden: »Ich halte es für wünschenswert, daß die Gattungen und Arten von Farben insgesamt, soweit dies möglich ist, auf einem bestimmten Gemälde zu sehen sind, mit Anmut und Lieblichkeit.«⁵¹ Mit den »genera colorum« sind die Grundfarben gemeint, aus deren Mischung alle »species« entstehen. Sie werden in der italienischen Fassung wie folgt benannt:

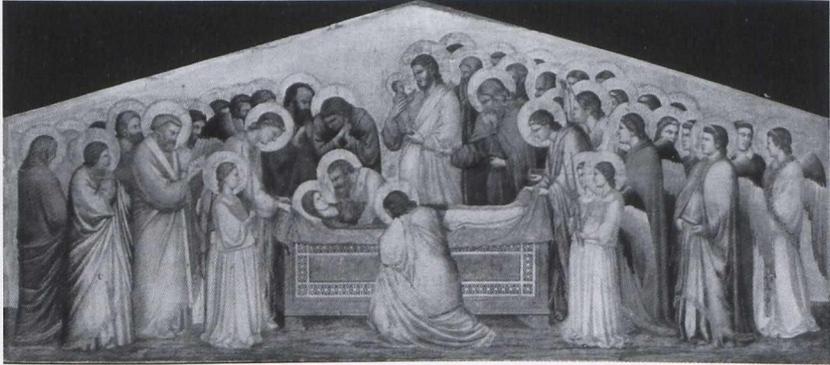
[...] veri colori solo essere, quanto gli elementi, quattro, dai quali più e più altre spezie di colori nascono. Fia colore di fuoco il rosso, dell'aere celestrino, dell'acqua il verde, e la terra bigia e cenericcia.⁵²

Mit seiner Zuordnung von Farben und Elementen folgt Alberti einer alten, variationsreichen Tradition⁵³ und hat mit der postulierten Farbtotalität offensichtlich die Vorstellung im Blick, dass das Gemälde ein Mikrokosmos sein sollte. Die Freundschaften, welche zwischen Farben bestehen, die sich ihrerseits den Elementen zuordnen lassen, rufen einen der meistrezipierten kosmologischen Traktate in Erinnerung, Platons *Timaios*. Dort bewirken die harmonisch proportionierten vier Elemente »philia« im Ganzen der Welt.⁵⁴ Albertis Forderung, alle Elementarfarben im Bild zu versammeln, würde so die *harmonia mundi* der Elementenmischung widerspiegeln. Offen bleibt allerdings die Frage, wie sich die Grundfarben so verteilen lassen, dass anschaulich Harmonie entsteht.

Die italienische, später die europäische Koloritgeschichte ging den komplexen Weg der ausbalancierten Buntwerteskala vor vereinheitlichender unbunter Folie bzw. der tonalen Bindung. Das Band, das bei Alberti die »amicizia de' colori« garantieren sollte, war zunächst das Grau, seltener das Braun.⁵⁵ Zwei anonyme Glossen zu Albertis italienischem Malereitaktat vom Anfang des



3. Dosso Dossi: *Jupiter als Maler*, um 1523/24. Öl auf Leinwand, 150 × 111 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.



4. Giotto di Bondone: *Dormitio Virginis*, um 1310. Tempera auf Pappelholz, 75 × 179 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

16. Jahrhunderts, auf die John Gage verwies, begründen die signifikante Abwandlung des kanonischen Gelb, die Alberti vornimmt. Das dunkle Gelbgrau, das Alberti als »cenericcia« bzw. »bigia« bezeichnet, wird dort als Element der Erde mit dem Abfall (»feccia«) aller Elemente gleichgesetzt; es ist also ein Verfallsprodukt, das seinerseits stets Anteil an allen Farben hat.⁵⁶ Die These ist bizarr, aber die Aussage eindeutig: Innerhalb der Vierfarbentotalität beziehen

sich alle Buntwerte, auch die Mischungen, auf jene graugelbe Farbe der Erde, die in jedem Pigment anwesend ist.

An der koloristischen Entwicklung Filippo Lippis lässt sich die zunehmende Bedeutung des vereinheitlichenden Lichtgraus beispielhaft darstellen, auch wenn man, um das historische Panorama zu bereichern, etwa Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Piero della Francesca und für die analoge Rolle des Braun Paolo Uccello, Antonio und Piero Pollaiuolo miteinbeziehen müsste.⁵⁷ Filippo Lippis sogenannte *Tarquinia-Madonna*, ein Frühwerk von 1437/38, ist noch durch starke, eher dunkle Kontrastfarben und unruhige Helldunkelgliederung gekennzeichnet, die den Figuren vor allem drängendes Volumen verschaffen sollen. Das Vorbild von Masaccios Fresken in der Florentiner Ordenskirche Filippus, S. Maria del Carmine, ist unverkennbar.⁵⁸ Um 1440 finden entscheidende Weichenstellungen statt. Der *Barbardori*-Altar im Louvre wurde 1438/39 für die bedeutendste Augustinerkirche von Florenz, Sto. Spirito, geschaffen.⁵⁹ Das Gemälde ist durch eine entschiedene Lichtführung und damit eine klare Zweiteilung in eine helle und eine verschattete Raumhälfte gekennzeichnet, wobei die Trennlinie durch die Bildmitte im Zentrum der Nische hinter Maria verläuft. Helle und dunkle Raumschichten stehen sich ausgebreitet gegenüber; eine dramatisierende Instrumentierung des insgesamt ernst aufgefassten Themas, bei dem die mittlere Predella den Marien Tod darstellt. Zugleich fällt das ungewöhnliche organische Auswuchern, die Verlebendigung architektonischer Elemente wie Fialen und Säulchen auf.⁶⁰

Kurz danach begann Filippo mit den Arbeiten für das Hochaltarbild für S. Ambrogio, die sogenannte *Maringhi-Krönung* (1439–47), ein Gemälde, das nun erstmals die für Filippo später typische Konzentration der Buntfarben in der Bildmitte vorführt.⁶¹ Das Bild weist eine starke Präsenz von hellem Graubraun auf, das an den Seiten dominiert, aber auch die mittleren Bildgründe foliiert. Auf der Grundlage dieser einheitsstiftenden Farbgebung experimentiert Filippo mit komplexen perspektivischen Raumlösungen, einer enormen Vervielfältigung und Individualisierung der Figuren und dem ungewöhnlichen diagonalen Streifenmuster zu beiden Seiten, das offenbar die himmlischen Räume anzeigen soll. Zahlreiche Pentimenti bestätigen den schwierigen Schaffensprozess, der vielfältige Raumkompartimente und die dicht gedrängte Figurenmenge mit den vereinheitlichenden und hierarchisierenden Möglichkeiten der Farbgebung auszubalancieren versucht. Die Reihe der Heiligen im mittleren Vordergrund zeigt dabei die traditionelle Farbtotaleität von Rot-Grün-Blau und Gelb bzw. Gold. Die Tatsache, dass für das Gemälde ein neues Fenster geöffnet wurde, um die Beleuchtung zu verbessern, deutet von anderer Seite nochmals auf die koloristischen Wirkintentionen Filippus.⁶²

In den *Verkündigungen* der Alten Pinakothek in München und des Palazzo Barberini in Rom aus den 1440er Jahren hat das Lichtgrau den koloristischen Primat übernommen.⁶³ Filippo lässt die Buntwerte in der Bildmitte graduell aufblühen; das Hineinkommen in das Bild oder das seitliche Heraustreten ist gleichbedeutend mit Gewinn oder Verlust an Buntfarbe. Dies ist von großer



5. Filippo Lippi: *Anbetung im Walde*, um 1459. Tempera auf Pappelholz, 126 × 115 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

Bedeutung, denn es bindet die Gegenstände farbig an ihren Ort im Bildganzen und macht das Kolorit zugleich zum Instrument der Bilderzählung, zum zeitlichen und vitalisierenden Element.⁶⁴ Mit dem großen Freskenauftrag für die spätere Kathedrale S. Stefano in Prato⁶⁵ entscheidet sich Filippo endgültig für eine Reduktion der Buntwerte und eine gleichmäßige Dominanz der unbunten hellen Grau- bzw., wo es das Thema nahelegte, dunklen Olivttöne.

Die Berliner *Anbetung im Walde* von circa 1459 (Abb. 5) stammt aus der spärlich beleuchteten Kapelle des Palazzo Medici.⁶⁶ Die Figuren sind in eine das ganze Bildfeld einnehmende dämmrige Waldlandschaft versetzt, die beinahe monochrom wirkt, aber aus feinsten Ocker-, Oliv- und Grünabstufungen aufgebaut wurde. Das beherrschende Thema ließe sich als Belebung mitten in der Wildnis beschreiben. Die zarten, goldfarbenen Pfeile könnten *radii spiritus*

darstellen.⁶⁷ Sie bringen die Blumen bzw. Farben um *Bambino Gesù* zum Aufblühen. Die abgeschlagenen Bäume verweisen auf gewaltsame Kultivierung.⁶⁸ Auch die über ihren Ultramarinmantel farblich dominierende Maria ist durch das moosgrüne Innenfutter wieder in den Bildgrund zurückgebunden.

Zügelung der Buntwerte bzw. Abstimmung auf unbunte Werte steht hier grundsätzlich im Dienst der Verlebendigung, insofern als damit die Isolation der Bildelemente aufgehoben wird. Ein solches kompositorisches Verfahren bewirkt ein relationales Spiel der Einzelglieder untereinander in einem einheitsstiftenden Farbmedium und verschafft diesen wechselseitig Bewegungsmöglichkeiten. Vor diesem Hintergrund werden erstaunliche Gruppenkompositionen möglich, wie etwa jene der Madonna mit Kind und zwei Engeln der Uffizien aus den späten 1460er Jahren, gegen Lebensende Filippos.⁶⁹ Die Abkehr von individualisierender Farbigkeit und starken tonalen Stufungen ermöglicht die Einbindung der Einzelkörper in einen bewegungsreichen ›Gesamtorganismus‹, der gerade wegen seiner zarten Farbdifferenzen (helles Moosgrün, helles Taubenblau, Ocker) Entfaltungsmöglichkeiten besitzt und auch den architektonischen Raum bzw. die Landschaft viel stärker zum Mitakteur macht.

Als Filippos Leichnam zwanzig Jahre nach seinem Tod 1490 im Dom von Spoleto umgebettet wurde, verfasste Angelo Poliziano ein Grabepitaph, das die hier skizzierte Einheit von Farbgebung und Belebung schön zusammenfasst (Abb. 6). Unter dem Büstentondo⁷⁰, bei dem der Finger Filippos prominent herausragt, heißt es (in freier Übersetzung):

Hierher bin ich gebracht, Filippo, der Ruhm der Malerei.
Niemandem ist die wundersame *gratia* meiner Hand unbekannt.
Mit den Fingern des Künstlers vermochte ich die Farben zu beseelen
Und täuschte die Lebenden mit ihrer ersehnten Stimme.
Natur selbst war über meine ausdrucksvollen Figuren erstaunt
Und gestand mir, ihren Künsten gleich zu sein.⁷¹

Belebung durch tonale Abstimmung der Buntwerte: Die im Quattrocento ausgebildete »neue Vitalität gebrochener Farben« (Dittmann)⁷² wird in den atemberaubenden koloristischen Entwicklungen Italiens nach 1500 vielfältig erweitert. Gemeinsam ist diesen neuen Farbstilen die Vorstellung einer farbigen Bildtotalität. Sie kommt (Marcia B. Hall folgend)⁷³, einmal harmonisierend, einmal antagonistisch zum Ausdruck. Harmonisierend erscheint sie als *sfumato*, ausgehend von Leonardo, oder als Einheit der abgewogenen Buntwerte, ausgehend vom mittleren Raphael⁷⁴; aber auch in der spezifischen Harmonie des venezianischen Kolorits. Ein antagonistisches Konzept von Bildtotalität vertritt die von Michelangelo ausgehende aggressive Leuchtfarbigkeit⁷⁵, aber auch das dramatische *chiaroscuro* im Anschluß an den späten Raphael bzw. Giulio Romano.⁷⁶ Dass aber auch mit antagonistischem Kolorit ein Ausgleich innerhalb des Bildganzen intendiert wurde, bezeugt sehr schön ein circa 1530 verfasstes Sonett Francesco Molzas auf Michelangelo. In diesem wird »colorito« und Lebendigkeit als »Bewegung« und »Atem« erneut verbunden:



6. Anonym: Epitaph Filippo Lippis, um 1490. Spoleto, Dom.

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 è che move ogni pittura, e spira
 Del grande Angiol Michel [...].⁷⁷

Auch bei Molza wird also das Leitmotiv einer farblichen, in diesem Falle antagonistischen Einheit als Garant bildlicher Lebendigkeit deutlich.⁷⁸ Moshe Barasch konnte zeigen, wie die venezianische und auch die mittellitalienische Diskussion folgerichtig seit der Mitte des 16. Jahrhunderts keinen anderen Begriff so sehr ins Zentrum ihrer kolorittheoretischen Überlegungen stellte wie *unione de' colori*.⁷⁹ Erst sie garantiert jene »gemäßigte« Lebendigkeit, die beispielsweise Vasari empfiehlt. Im Abschnitt über die Ölmalerei in den *Viten* begründet gerade die »discordanza accordata« der Farben die »vivacità«.⁸⁰

Aber die gottähnliche Belebung des Unbelebten durch Vereinigen und Angleichen der Farben, die etwa in der *Giorgione-Vita* gerühmt wird,⁸¹ ist selbst eine »mittlere« Tätigkeit, denn Vasari warnt sowohl davor, die Buntwerte zu »lebhaft« wie bei einem Teppich oder Spielkarten aufzutragen, als auch davor,

diese durch zu starke Einbindung zur »erloschenen, alten und rauchigen Sache« zu machen, ihnen, kurz gesagt, ihr Eigenleben zu sehr zu entziehen.⁸² Hier wird sichtbar, dass die Lebendigkeit des Kolorits selbst dialektisch zwischen den Polen der allzu lebhaften und der leblosen Einzelfarben steht. Aber auch die falsche Zusammenstellung hat mortifizierende Wirkung. Lomazzo etwa betont, dass das »Leben« der Farben delikat sei, nicht zusammenpassende Farben »sterben« daher.⁸³

Die Vorgeschichte der »toten Farbe« ist lang, aber das zugrundeliegende Argument scheint zunächst eigentümlich abstrakt. Plutarch warnt an einer häufig zitierten Stelle vor der Verwendung physischer Farbmischungen. Solche gebrochenen Farben analogisiert er mit dem Prozess der Verwesung, indem er sie als φθορας (Fäulnis, Verdorbenes) bezeichnet, und setzt sie darüber hinaus mit moralischer Haltlosigkeit gleich.⁸⁴ Tatsächlich wurden, dies haben die Untersuchungen John Gages und Charles Parkhursts ergeben, im europäischen und byzantinischen Mittelalter chemische Farbmischungen nur äußerst selten verwendet. Im Sinne der später von Franciscus Aguilonius, Aristoteles folgend, »compositio notionalis« (nebeneinandergesetzte schmale Farbstreifen) oder »compositio intentionalis« (diaphane Lasuren) genannten optischen Mischung wurden die Pigmente fast immer rein aufgetragen.⁸⁵ Gage konnte zeigen, dass die chemische Mischungen (*compositio realis*) herstellende Palette erst um 1300 aufkam und vermutete, dass bei den Malern vorwiegend Abneigung gegen die Manipulation der Dauerhaftigkeit jedes »gewachsenen« Pigments bestand. Während einer noch immer unzureichend beleuchteten Entwicklung traten diese Bedenken allmählich zurück. Aber noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts warnen Aguilonius bzw. Peter Paul Rubens davor, die Farben zu »foltern« und mehr als zwei Pigmente zu mischen. Erst in Franciscus Junius' *De pictura veterum* von 1637, das zugleich die abwertende Literatur ausführlich zitiert, wird der lateinische Begriff der *corruptio* neutral verwendet.⁸⁶ Vermutlich haben in diesem Prozess nicht nur die technischen Entwicklungen im Bereich der Ölmalerei, sondern auch das gewandelte Bild vom schöpferischen, wagemutigen Maler als Techniten eine Rolle gespielt. Die Vorstellung, dass die Farben zuerst ihr Eigenleben aufgeben, »korrumpiert« werden, um sie danach zur künstlerischen Lebendigkeit des Bildkolorits zu führen, mag in einer Zeit eingeleuchtet haben, die den gottähnlichen Status des schaffenden Malers variationsreich zum Topos erhob und überhaupt die Dialektik von Tod und neuem Leben betonte.⁸⁷

Im Vordergrund steht jedenfalls stets das Paradigma des lebendigen Körpers mit dessen zweckmäßigem Verbund von Teilen und Ganzem, der nun qua Kolorit auf die gesamte Bildfläche bezogen wird.⁸⁸ Aretino schreibt im März 1545 an Giuliano Salviati: »In tanto si attende che, al più tosto che si possa, il nostro principe ottimo habbia l'effigie del padre morta ne la forma del gesso *et viva ne la unione dei colori*.«⁸⁹ Und Vasari ergänzt, dass es die »dolcezza ne' colori unita« Francesco Francias und Peruginos war, die eine »bellezza nuova e più viva« als Vorboten der lebensvollen »terza maniera« erscheinen ließ.⁹⁰ Paolo

Pino bringt den Sachverhalt 1549 auf den Punkt: »[...] et avvertire sopra il tutto d'unire et accompagnare la diversità delle tinte in un corpo solo, che così appari nel vivo [...].«⁹¹

Nun wirft die Vorstellung, dass ein farbiges *insieme* die Qualität des lebendigen Körpers besitzt, Fragen auf. Wie kommt es, dass die italienischen Künstler-Theoretiker in seltener Einmütigkeit der *unione de' colori* die erstrebte Qualität der *vivacità* zusprechen? Welches Vorverständnis des ›Lebendigen‹ kommt hierbei ins Spiel? Auf diese Frage gibt die aristotelische Naturphilosophie eine Antwort. Aristoteles dominierte – gemeinsam mit den Galenischen Schriften – die biologischen, medizinischen, und die populärmedizinischen Diskurse der Frühen Neuzeit letztlich unbestritten.⁹² Im Umfeld Tizians ist es etwa sein Freund, der Arzt und Universalgelehrte Francesco Sansovino, der in seinem volkssprachlichen Traktat *L'edificio del corpo umano* (1550) die aristotelischen Grundlagen in konziser Zusammenfassung referiert.⁹³

Worin besteht nun für diese aristotelische Tradition das Leben? Allgemein gesagt: in der zweckmäßigen und wechselwirksamen Organisation von Teilen und Ganzem. Und spezifischer: in Stoffwechsel bzw. Reproduktion, Selbstbewegung und Wahrnehmung. Nur die Tiere (und damit auch der Mensch) sind in dieser Perspektive wirkliche Lebewesen (*zoa*), nicht aber die Pflanzen. Allerdings haben auch diese über Ernährung und Reproduktion Anteil am Lebendigen. Die Sphäre des Lebens ist damit aber noch nicht umgrenzt. Im Anschluss an das natürliche Kontinuum seiner *scala naturae*-Lehre gibt Aristoteles den Bereich an, in dem Totes in Lebendiges übergeht.⁹⁴ Erst auf dieser Basis ruhen sämtliche höhere Lebensfunktionen auf. Worin besteht nun dieses gemeinsame Fundament des Lebendigen? Gad Freudenthal rekonstruierte in seinem grundlegenden Buch von 1995 den aristotelischen Ansatz.⁹⁵ Substantiell kann die Welt nach Aristoteles nur deshalb bestehen, weil eine Mischung (»mixis«) verschiedener Elemente bzw. auf elementarer Ebene die Verbindung heterogener Qualitäten zustande kommt. Die Vermischung wird durch die Aktion eines Imponderibulum gewährleistet, die »Lebenswärme« oder »eingeborene Wärme« (»thermón«; »calor vitalis« bzw. »innatus«, »nativus«). Der *calor innatus* »kocht« bzw. »vergärt« heterogene Einzelbestandteile und bewirkt so in den Lebewesen die grundlegende Lebensfunktion des Stoffwechsels. Letztlich ist der *calor innatus* aber feinstofflich in allen Komposita anwesend. Erst durch die ›Lebenswärme‹ gibt es die Kohäsion, durch welche die Dinge und Lebewesen bestehen. Aristoteles schließt konsequent und erstaunlich modern, dass die ganze Welt eigentlich mit Lebenssubstanz gesättigt ist.⁹⁶ Mit der ›Lebenswärme‹ ist ein Agent ermittelt, der ein grundlegendes Problem der aristotelischen Naturphilosophie und ihrer langen Wirkungsgeschichte als immanente natürliche Kraft löst: die rätselhafte Konsistenz der Dinge. Sie beruht auf der Überwindung natürlicher Antagonismen. Zugleich garantiert der *calor nativus* die Kontinuität der *scala naturae*, denn auch der belebte Körper basiert auf der Temperierung des Heterogenen, was eine grundlegende These für die vormoderne Medizin darstellt.⁹⁷

Erstaunlich konsequent schließt die italienische frühe Neuzeit mit der Koppelung des älteren Lobtopos der Lebendigkeit und der anschaulich-praktischen Kategorie der *compositio* bzw. der *unione del colorito* an diese Vorstellung an. Bildformen, die körperanalog strukturiert sind, machen Bindekräfte in ihrer Kohäsion sichtbar, ›mischen‹ das Vereinzelte. Erst auf dieser ›metabolischen‹ Basis der lebendigen, unierten Farbe können sich dann, ohne zu erstarren, die Lebensfunktionen der *anima sensitiva* entfalten, die als »*motus et sensus*« z. B. von Alberti für die *historia* gefordert werden. Das koloristisch komponierte Gemälde ist in dieser Perspektive Analogon des gestuften tierischen Organismus, dessen ›metabolische‹ Grundlage die Einbindung des Heterogenen in ein geformtes Ganzes darstellt, welches wiederum von der lebendigen Wechselwirkung mit seinen Teilen nicht abgetrennt werden kann.

Ein Beispiel mag dies nochmals verdeutlichen. Andrea Mantegnas um 1480 entstandener *Hl. Sebastian* im Louvre (Abb. 7) nutzt virtuos die Möglichkeiten, die sich aus der Temperatechnik auf Leinwand ergeben, für ein mattes, pastellartiges Kolorit, das an Wandmalerei erinnert, aber ungleich größere Detailgenauigkeit und farbliche Präzision erlaubt.⁹⁸ Das Kolorit ist weitgehend auf Grau abgestimmt, und Mantegna stellt auf dieser Folie den integren, lebendigen Körper des vollständig von Pfeilen durchbohrten Heiligen einer Welt gegenüber, die ausschließlich aus Fragmenten besteht. Gesättigte Buntfarbe bedeutet hier Isolation und Zerstückelung, was besonders an den Schächern deutlich wird. Das zarte Rosa im Gesicht des Märtyrers und der subtile Heiligenschein, die sich mit dem hellen Graublau des Himmels zur Trias ergänzen, sind Teil eines wider Erwarten atmenden, beseelten und schönen Körpers; ein lebendiges Ganzes in einer Welt voller Bruchstücke, die sich in diesem Körper gleichsam integriert, so wie diese Welt qua Kolorit vom Bildganzem zusammengehalten wird. Der prominente Feigenbaum über dem Fragment einer Kolossalstatue verbindet diese Ambivalenzen sprechend. Denn so, wie die Feige auf der einen Seite traditionell für die steinbrechende Kraft und damit für den Glauben des Statuenzerstörers Sebastian steht,⁹⁹ so dient ihr Saft andererseits als unverzichtbares Bindemittel der besseren Temperamalerei. Dies wird schon von Cennino Cennini und später noch in Filippo Baldinuccis *Vocabolario toscano*¹⁰⁰ ausgeführt. Dasjenige, was die Pigmente dieses Bildes physisch ›bindet‹, ist also im Bild selbst dargestellt, und die Vorstellung einer das Einzelne zusammenhaltenden Lebenskraft wird wiederum im ›gebundenen‹ Kolorit ebenso anschaulich wie in der Integrität der schönen, lebensgroßen Gestalt Sebastians.

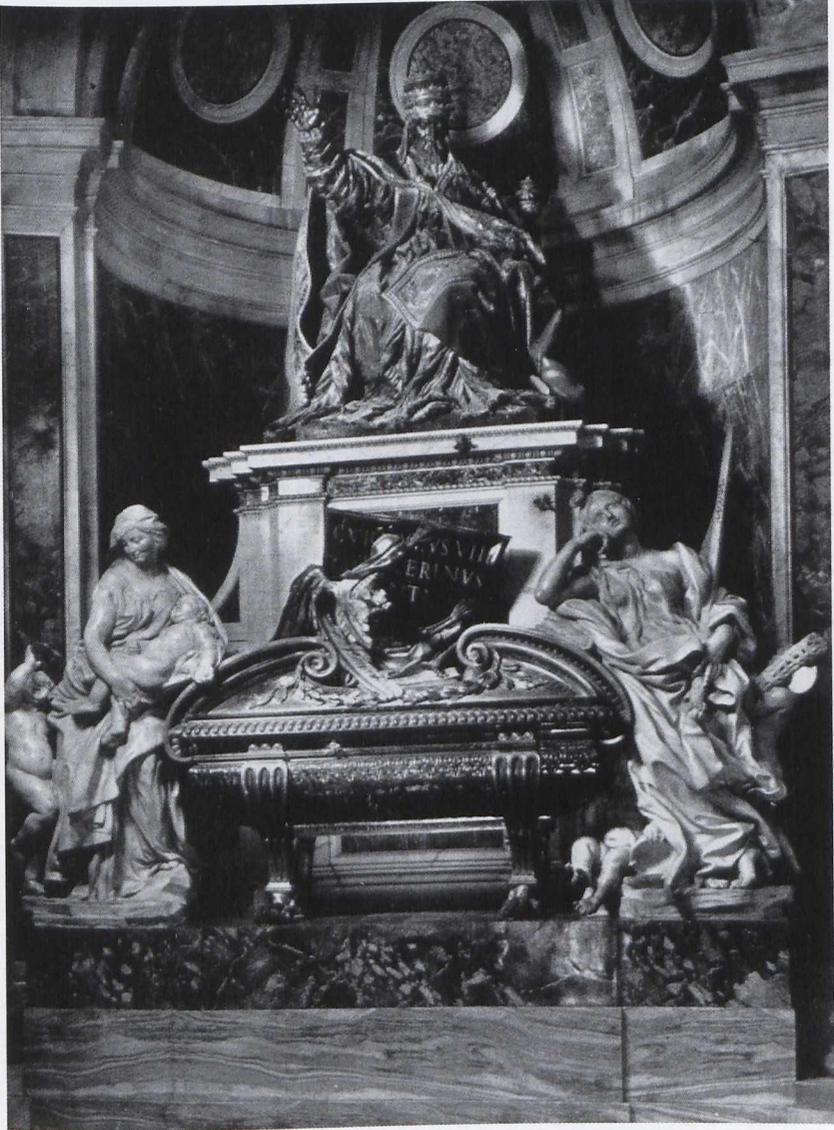


7. Andrea Mantegna: Martyrium des Hl. Sebastian, um 1480. Tempera auf Leinwand, 255 × 140 cm. Paris, Louvre.

Transgression

Die Lebendigkeit des Kolorits beruht auf einem körperanalogen Verbund farbiger ›Glieder‹. Im Zusammentreten des an sich ›toten‹ Einzelnen geschieht das Wunder einer bewegten koloristischen ›Gestalt‹. Wo dieses Wunder eintritt, begibt sich Malerei jedoch auf den Weg der Transgression und entzieht Malern wie Betrachtern jene Lebendigkeit, die vom Bild gespiegelt, zurückgeworfen wird. In der faszinierten Versteinierung des Publikums zeigt sich der ästhetisch transformierte Medusa-Mythos. Noch grundlegender scheint daneben aber jenes ›magische‹ Tabu fortzuwirken, das auf die Manipulation der Lebenskräfte eine Bestrafung, häufig Krankheit und Tod, folgen lässt.¹⁰¹ Wenn beispielsweise Gianlorenzo Bernini den toten Papst Urban VIII. Barberini an seinem Grabmal (Abb. 8) so sehr verlebendigt, dass der Tod selbst im Monument erscheinen muss, um das Ableben zu bestätigen, dann rächt sich in der biographischen Konstruktion Domenico Berninis für diese Transgression Fortuna mit Macht, bringt berufliches Unglück und bedroht den Künstler mit finanziellem Ruin.¹⁰² Lebendige Kunst markiert so exakt die Grenze, an der das Gefahrenpotential obsessiver ästhetischer Erfahrung sichtbar wird. In seiner ›Bindung‹ (Kohäsion) setzt das Bild bzw. die Skulptur einen ästhetischen Überschuss frei, regen sich anschaulich Kräfte.¹⁰³ Das Bild springt aus seinem Rahmen, die Skulptur schlägt die Augen auf – und Künstler und Betrachter müssen die Bilanz ausgleichen. Mit einem literarischen Exempel, nämlich Vasaris Vitenwerk, soll diese grundlegende Konstellation erläutert werden.

Erstmals kommt es bei Giorgio Vasari zur folgenreichen, die Kunstgeschichtsschreibung tief prägenden Koppelung von vergleichendem Sehen als Erfassen von Individualstilen (›maniere‹) bzw. von erlernbarem Können (›ars‹) und der Historisierung von Epochenstilen (›età‹); erstmals wird hier aus dem Nebeneinander des Unterschiedlichen und Ähnlichen die ›ordine dei tempi‹ einer kulturgeschichtlich periodisierten Erzählung.¹⁰⁴ Vasari macht aus dem vergleichenden Sehen ein historisches Sehen. Dabei wird aber eine höchst eigentümliche Dialektik sichtbar. Einerseits verweist Vasari auf das habitualisierte Erfassen von *maniere* und vergleicht das mit dem Erkennen von Handschriften.¹⁰⁵ Das ist Kennerschaft, die sich dem geübten nackten Auge unmittelbar mitteilt. Vasaris pädagogisches Anliegen ist es, diese Fähigkeit über den Expertenkreis der Künstler hinaus in der gebildeten Öffentlichkeit zu verbreiten: ›impararano [...] discernere maniera e maniera‹ lautet die Schlüsselstelle im ersten Teil seiner Viten.¹⁰⁶ Die *maniera* ist teilweise selbst ein individueller Habitus, der als kombinierendes Verfahren, als Zusammenstellung schöner Einzelteile, auf Vergleichen basiert.¹⁰⁷ Andererseits schreibt sich in das Nebeneinander der *maniere* die Fortschrittsgeschichte der italienischen Kunst zwischen Cimabue bzw. Giotto und Michelangelo ein. Für diese kann Vasari vor allem der kunstgeschichtlichen Konstruktion von Plinius folgen, die Malerei und Skulptur in den erfindungsreichen Progress einer immer größeren, virtuoserer Naturnähe und immer weiter ausgreifender Themenbereiche brachte.¹⁰⁸ Vasaris Hauptkriteri-



8. Gianlorenzo Bernini: Grabmal Papst Urbans VIII, 1647 vollendet. Rom, St. Peter.

um bei dieser die Einzelstile übergreifenden Fortschrittsgeschichte ist aber nicht in erster Linie die täuschende Naturnachahmung, sondern Lebendigkeit, auch wenn sich beide Kriterien naturgemäß berühren. Kein anderer Begriff wird mit seinen Derivaten von Vasari häufiger als Lobtopos bemüht als dieser: »vivacità«, »vivezza«, »vivissimo«, »vivacità vive«, »più vivo della vita« – bei oberflächlicher Lektüre scheint Vasari den Begriff in den Viten durch inflationäre Verwendung zu depotenzieren.¹⁰⁹ Doch dieser Eindruck täuscht. Lebendigkeit wird von Vasari analog zu »grazia« und »leggiadria«, mit denen sie begrifflich eng verbunden ist,¹¹⁰ und ganz in der Tradition der oben angeführten aristotelisch-galenischen Biologie als »Mittleres« definiert. Dies zeigt sich beispielsweise an den unierten Farben, die weder zu kontrastierend, noch zu gebrochen erscheinen dürfen.¹¹¹ Lebendigkeit ist für Vasari zuletzt eine Kategorie, die das Spannungsverhältnis zwischen Sehen und Nicht-Sehen sinnfällig 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 [...]«.«¹¹² 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«).¹¹³

Halten wir an dieser Stelle nochmals fest: Einerseits geht es Vasari um den künstlerischen Individualstil (»maniera«) und um künstlerisches Können (»ars«). Andererseits sind diese eingeschrieben in eine normative historische Entwicklung, bei der sich Lebendigkeit immer mehr durchsetzt. Die Dialektik des Vorgangs zeigt sich nun darin, dass die Lebendigkeit genau dann, wenn sie triumphiert, den Individualstil und die Geschichte, von der er Teil ist, aufhebt. Kunst gewinnt in diesen Fällen jenes überwältigende Momentum, an dem sich sowohl synchrones als auch diachrones vergleichendes Sehen brechen. Darin sind die Künstler, die schon immer ein Auge für unterschiedliche *maniere* haben,¹¹⁴ paradigmatische Rezipienten. Ihre Reaktion bleibt nicht auf den betrachtenden Moment beschränkt; sie zeigt sich im gesamten weiteren Leben der Künstler – und in seinem Ende. Dabei wird deutlich, dass im transgressiven Sprung zur Lebendigkeit Kunst die Distanz des Vergleichs und der Geschichte verhindert. In diesem Moment wird Kunst aber *gefährlich*. Ihre Lebendigkeit führt wie einen Schatten den Tod mit sich. Philip Sohms Kernthese in seinen meisterhaften Überlegungen zu Caravaggios literarischen Toden – »death provides an explanatory mirror of artistic practice or [...] malpractice«¹¹⁵ lässt sich zuspitzen: Den Fluchtpunkt von Vasaris allegorischen Konstruktionen markiert »absolute« Kunst, deren absolute Gegenwart Geschichte bzw. vergleichendes Sehen aufhebt und stattdessen letale Leitbilder transgressiver Schönheit aufruft.¹¹⁶

Damit ist mehr gemeint als der ›Medusa-Effekt‹.¹¹⁷ Lebendige Kunst berührt bei Vasari das Tabu der qua *compositio* manipulierten Lebenskraft, die vom Tod

begleitet wird.¹¹⁸ Vasaris erzählerische Konstruktionen¹¹⁹ sind bei der Entfaltung dieser Dialektik teilweise von berückend langem Atem; sie umfassen dann gleich mehrere Viten.¹²⁰ Dabei führt gerade die Avantgarde ein gefährliches Leben. Spinello Aretino beispielsweise gehört historisch zur *prima maniera*, dem mit Giotto beginnenden zarten Wiederaufblühen der Kunst, die allerdings noch nicht die *regola* und *grazia* der *seconda parte* und erst recht noch nicht die über jeder *regola* stehende Lebendigkeit der von Leonardo initiierten *terza maniera* kennt. Dennoch überrascht der wie Vasari in Arezzo geborene Spinello durch eine Farbigkeit, die schon äußerst lebhaft (»vivissimo«) ist und sogar das Charakteristikum der Ölmalerei ante litteram besitzt. Die Farben erscheinen bei ihm bereits »leuchtend« bzw. »entzündet« (»accessi«).¹²¹ Spinello erlangt dadurch enormen Ruhm. Aber – und hier schleicht sich bereits das transgressive Moment ein – der alternde Maler findet trotzdem keine rechte Ruhe Für die Compagnia di Sant' Angelo beginnt er, einen Zyklus von Taten des Erzengels Michael zu malen, darunter auch einen Engelssturz. Der Erzengel kämpft dabei gegen das Tier mit den sieben Köpfen und den zehn Hörnern, während unten Luzifer sichtbar wird, der schon in ein häßliches Ungeheuer verwandelt wurde (»bestia bruttissima«). Spinello gefällt es, den Teufel so scheußlich und ausdrucksstark – wir können sagen: so lebendig – wie möglich darzustellen. Im Hintergrund steht hier eindeutig die ältere, auf Horaz zurückgehende und beispielsweise durch Cennino Cennini erneuerte Gleichsetzung von künstlerischer *licentia* mit der lebendigen *compositio* faszinierender Mischwesen.¹²² Dann passiert das Unerwartete: Der Maler erhält im pneumatischen Zwischenreich des Traums, wo die *phantasia* und Dämonen ihre Hybridwesen komponieren,¹²³ Besuch vom Satan, der sich ihm drohend nähert. Er fragt, warum ihn Spinello so abstoßend darstelle und ihm mit dem Pinsel solche Schmach zufüge. Spinello fährt entsetzt aus dem Schlaf hoch und ist nicht einmal mehr in der Lage zu schreien. Sein ganzer Körper bebt unkontrolliert – die *spiriti* geraten außer sich. Sogar auf die Frau des Malers springt der Terror über; es muss befürchtet werden, dass Spinellos Herz in jedem Moment aussetzt. Doch der Gepeinigste überlebt für eine Weile. Seit der Begegnung mit dem lebendigen Urbild seiner lebendigen Malerei bleiben Spinellos Augen aber stets weit aufgerissen; er blickt wie ein Besessener (»spiritaticcio«).¹²⁴

Parri (Gasparre) Spinelli, einer der beiden kleinen Söhne, die er hinterlässt, wird ebenfalls Maler. Auch er macht Anstalten, sein Epochenlimit des 15. Jahrhunderts zu übersteigen. Er vermag, seine Figuren noch feingliedriger und aufgeweckter erscheinen zu lassen als sein Vorbild Masolino. Im Dom von Arezzo malt er eine *Annunziata*, die vom Erscheinen des Engels so erschrocken ist, dass sie sich so zurückbiegt (»torce«), »als wolle sie fliehen«.¹²⁵ Im Gewölbe der Kapelle bringt Parri singende Engel an, die so lebendig wirken, als würde man ihre Stimme hören.¹²⁶ Gerade das tönende, sprechende Kunstwerk folgt einem der ältesten Lebendigkeitstopoi. Während er an seinen lebendigen Werken arbeitet, wird Parri eines Tages von feindseligen Verwandten aufgesucht, die ihn wegen irgendwelcher Wertgegenstände heftig zur Rede stellen und sogar mit

Waffen bedrohen. Der angedrohte Verwandtenmord (Parrizid)¹²⁷ erschreckt nun den Sohn des zu Tode erschrockenen Spinello so sehr, dass er fortan nicht mehr anders kann, als alle seine Figuren nur noch als Verbogene, schräg Stehende darzustellen (»torte su uno lato«). Die individuelle Meisterleistung auf der Stufenleiter der Vitalität, die Aretiner *Annunziata*, perpetuiert sich gewissermaßen auf dem Umweg über das biographische Ereignis, in eigentümlicher, pathognomischer Erweiterung des zeitgenössischen toskanischen Diktums, wonach jeder Maler stets sich selbst malt.¹²⁸ Parri wird melancholisch, arbeitet zu viel und stirbt bald darauf.¹²⁹

Vasari begründet die künstlerische Superiorität von Florenz mit drei örtlichen Besonderheiten, nämlich der unbezähmbaren Spottlust, dem Missverhältnis zwischen zahllosen Talenten und der geringen Größe der Stadt sowie der allgegenwärtigen Ambition, »che genera quell'aria« und die jeden davon überzeugt sein lässt, der Beste und Erste zu sein.¹³⁰ Diese ortspychologischen Faktoren bilden den idealen Nährboden für institutionalisiertes vergleichendes Sehen. So fühlen sich die Künstler bei den berühmten *concorrenze* vor den Augen des kritischsten Publikums Italiens und damit der Welt aufs Äußerste herausgefordert.¹³¹ Große Künstler wie Donatello wählen lieber den Florentiner Spott als den Paduaner Ruhm, um in ihrer Kunst nicht nachzulassen.¹³² Das normative Kriterium der Lebendigkeit steht aber »jenseits« der Konkurrenzkriterien und konfrontiert die beteiligten Künstler mit dem Tod.

Dies zeigt sich an der komplexen Translation der Ölfarbe. Für Vasari ist sie der technische Träger des lebendigen Kolorits: Vor der Ölmalerei gab es nur die Lebendigkeit der Gesichter (»vivezza alle teste«) und der Gebärden.¹³³ Mit der Ölmalerei wird das ganze Bild lebendig. Durch die Ölmalerei erst erlangen die Farben »unione«, »grazia« und »vivacità«; das Öl »entzündet« sie (»accende«), wie die charakteristische, zwischen Licht und Wärme schillernde Metapher besagt.¹³⁴ Die von Jan van Eyck gehütete Erfindung wird wie ein alchemistisches Geheimnis von Antonello da Messina nach Italien gebracht.¹³⁵ Der Maler durchquert dazu ganz Europa, um die Formel aus der Werkstatt des ansonsten vorsichtigen, aber bereits sterbenden Meisters in Brügge wie ein Geschenk zu erhalten. In Venedig reicht Antonello seinen Schatz an Domenico Veneziano weiter, der ihn dafür lange umschmeicheln muss.¹³⁶ Schon mit 49 Jahren stirbt Antonello an der Schwindsucht. In Florenz kann dieses Mirakel der »archimia« zunächst nicht auf fruchtbaren Boden fallen. Domenico malt mit Andrea del Castagno in S. Maria Nuova, freundet sich mit dem Toskaner an und verrät ihm sogar sein Geheimnis. Aber Andrea kann es mit dem Kolorit des Venezianers nicht aufnehmen, obwohl er alle Tugenden eines florentinischen Quattrocento-Malers besitzt. Seine Kenntnisse in Disegno, Anatomie und Perspektive sind virtuos, und sie alle werden von ihm auch eingesetzt, um mit seinem Freund zu wetteifern, den er in Wirklichkeit hasst. Trotzdem zieht er im allgemeinen vergleichenden Urteil den Kürzeren.

Lebendigkeit und Kolorit gehen in Vasaris Viten gut zusammen mit dem sanguinischen Temperament und einer gesteigerten Libido der betreffenden

Maler, während die Freskomalerei mit asketischer Virilität gleichgesetzt wird. Andrea ist nach Vasari ein Choleriker, den die Eifersucht blind macht (»accecato«).¹³⁷ Er pflegt fehlerhafte Stellen in den Werken anderer mit dem Fingernagel zu markieren. Wegen seiner Meisterschaft in der Darstellung von Schandmalereien nennt man ihn »Andrea degli Impiccati« (den »Andrea der Erhängten«). Auch seine Darstellungen von Lebenden bleiben »alquanto crudette et aspre«. Als Domenico, der bezeichnenderweise gern musiziert, nachts aufbricht, um seinen zahlreichen Geliebten Ständchen zu singen, lauert ihm der Toskaner auf, zerstört seine Laute und schlägt ihn tot. Unmittelbar vor und nach der Tat zeichnet Andrea in seiner Kammer hingebungsvoll.¹³⁸

Die erzählerische Achse bis zur Ankunft der lebensstiftenden Ölmalerei in Florenz, der Hauptstadt kultureller Wiedergeburt, ist durch folgende Dramaturgie skandiert: der sterbende alte Niederländer – der in mittleren Jahren an einer Krankheit sterbende Sizilianer – der ermordete, verliebte Venezianer. Der Maler der Erhängten reagiert auf das lebensspendende, erweichende Medium mit Totschlag, aber er kann seine Verbreitung nicht verhindern. Andrea ist ein Spiegelbild des Perspektivfanatikers Paolo Uccello, der bekanntlich laut Vasari den Ruf seiner Frau, doch endlich ins Bett zu kommen, verschmäht und um ihr Verständnis bittet, weil doch die Linearperspektive eine so süße Sache sei.¹³⁹ Uccello scheitert bezeichnenderweise an der Einheitlichkeit des Kolorits, wie Vasari bemerkt.¹⁴⁰ Die Virtuosen des Florentiner Disegno, so ließe sich pointieren, morden oder bleiben steril,¹⁴¹ während die Meister des lebendigen, unierten Kolorits zugleich Diener Amors sind. Darin spiegelt sich die Transgression der neuen Farbigkeit, die ihre Pioniere Pietro Perugino und Leonardo zu Atheisten und ihre Betrachter zu Sündern werden lässt. Das kann nicht gutgehen. Die Frauen teilen ihren Beichtvätern mit, dass sie vor dem lebendigen *Hl. Sebastian* Fra Bartolommeos »per la leggiadra e lasciva imitazione del vivo« auf falsche Gedanken kommen.¹⁴² Das spiegelbildliche Laster des malenden Dominikanermönchs ist seine Obstgier; er stirbt prompt an einem Übermaß von Feigen, die er sich eines Morgens einverleibt. Tertium comparationis ist die *dolcezza* der Farben und der Früchte, durch die Maler und Betrachter der *gola* und *luxuria* (»sfrenata libidine«) verfallen können.¹⁴³

Nirgendwo zeigt sich der Konnex von lebendigem Kolorit und Libido deutlicher als bei Raffael: »Era Raffaello persona molto amorosa et affezionata alle donne, e di continuo presto a i servigi loro.«¹⁴⁴ Zugleich wird deutlich, wie im Vergleich zu Raffael alle früheren Maler »un certo che di pazzia e salvatichezza« besaßen, das sie daran hinderte, zur Vollendung der Kunst zu gelangen.¹⁴⁵ Diese Vollendung hat einen Namen: Lebendigkeit. Raffaels Figuren scheinen nicht mit Farben, sondern mit lebendigem Fleisch gemalt zu sein (»pennellate di carne viva«).¹⁴⁶ In seinen Gemälden scheint wirklich göttlicher Atem zu wehen (»che spiri veramente un fiato di divinità«).¹⁴⁷ Wer das Porträt von Julius II. sieht, bekommt es mit der Angst zu tun, weil er glaubt, dem lebendigen Papst gegenüberzustehen.¹⁴⁸ In den Gemälden zittert das Fleisch, sieht man den Spiritus, schlägt der Puls, und eine »lebendige Lebendigkeit«

(»vivacità viva«) erscheint, die sogar das Leben übersteigt (»più vivo si mostra che la vivacità«).¹⁴⁹ Dieser Superlativ verdankt sich vor allem dem singulären Kolorit Raffaels, d. h. der Harmonie und Einheit seiner Farben (»quella concordanza et unione di colorito l'una con l'altra«). Sie hat man zuvor noch niemals gesehen, und sie ist es, die den dargestellten Personen Lebendigkeit (»spirito«), Affekt und Klugheit verleiht.¹⁵⁰

Die apollinische Leichtigkeit, mit der Raffael alle durch seine lebendigen Bilder übertrifft, wird aber für andere Maler zur Bedrohung. Raffaels lebendige Gemälde bedeuten eine Transgression, die beinahe schon unvermeidlich ihr Gegenteil heraufbeschwören muss. Das wird besonders deutlich bei denjenigen, die fast schon das Stilniveau Raffaels erreichen, aber um so gnadenloser vor dem Ziel zurückbleiben. Der Bolognese Francesco Francia wird von Vasari wie ein zwillingshafter Vorläufer Raffaels eingeführt. Er besitzt sowohl charakterliche als auch physische Wohlgestalt, dazu die Gabe, so gefällig und süß zu reden, dass auch die finstersten Melancholiker aufgeheitert werden. In seinen Gemälden kündigt sich zusammen mit denen Peruginos erstmals die Weichheit der *terza maniera* an. Vor diesen Bildern strömen die Menschen zusammen, als hätten sie den Verstand verloren (»come matti«).¹⁵¹ Folglich wird Francia in seiner Stadt wie ein Gott verehrt (»come uno Idio«).¹⁵² Besonderes Lob erhält seine Darstellung des Todes der Ortsheiligen Cäcilia, die er für das gleichnamige Oratorium schafft.¹⁵³ Francesco ist, obwohl er seine Stadt nicht verlässt, naiv davon überzeugt, einer der Besten Italiens zu sein. Daher lässt er sich arglos darauf ein, mit dem Halbgott Raffael in Briefkontakt zu treten, von dem er viel Gutes gehört hat. Raffael fasst Vertrauen und schickt dem alternden Francia seine Tafel der lebendigen Cäcilia (Abb. 9), damit der Bolognese sie in Ruhe betrachten und eventuelle Transportschäden ausbessern kann, bevor das Bild an seinen Bestimmungsort kommt. Francesco öffnet neugierig die Kiste. Doch dort erscheint nichts Gemaltes, sondern etwas Übermenschliches vor seinen Augen, etwas Lebendiges (»Era la tavola di Raffaello divina, e non dipinta ma viva [...]«). Francesco erfasst augenblicklich das Entsetzen; schlagartig erkennt er seine Inferiorität. Er ist halb tot wegen des Terrors und wegen der Schönheit der Tafel (»per il terrore e per la bellezza della pittura«) und wird von solchem Schmerz und solcher Trauer angesichts der lebendigsten Malerei (»vivissima pittura«) gepackt, dass er bald darauf stirbt.¹⁵⁴ Wenn das tote Artefakt lebendig aus seinem Rahmen tritt, dann ist der tödliche Schock beinahe unvermeidlich, auch wenn die heilige Medusa den Blick gen Himmel lenkt und ihr schönes Haar verhüllt.

Vor diesem Hintergrund nimmt es kaum wunder, dass sich einige Maler weigern, vergleichendes Sehen zu praktizieren.¹⁵⁵ Sie entgehen so zwar der transgressiven Gegenwart der lebendigen Kunst, aber, so Vasaris Pointe, nicht dem plötzlichen oder qualvollen Tod. Der Florentiner Franciabigio beispielsweise zieht es vor, seine Heimatstadt nicht zu verlassen, um sich nicht dem »ingegno terribile« Raffaels zum Vergleich stellen zu müssen und führt stattdessen ein ruhiges, bescheidenes Leben.¹⁵⁶ Dennoch stirbt er bereits mit 42 Jah-



9. Raphael: Ekstase der Hl. Cäcilia, um 1515. Öl auf Leinwand (früher Holz),
150 × 238 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

ren an furchtbaren Magenkrämpfen. Der Venezianer Sebastiano hingegen nimmt in Rom die Auseinandersetzung um die malerische Vorherrschaft gegen Raffael auf. Sebastiano führt dabei den Pinsel für keinen Geringeren als Michelangelo. Vasari lässt, das war zu erwarten, den Gigantenkampf mit einem Unentschieden enden. Sebastianos Thema ist bezeichnenderweise ein von den Toten auferweckter Lazarus, während Raffael die Verklärung Christi über einem besessenen Knaben wählt. Nachdem das Gesicht des lebensspendenden Verklärten vollendet ist, legt Raffael für immer die Pinsel aus der Hand. Der am Karfreitag 1520 allzu frühzeitig Verstorbene wird unter seinem letzten Bild aufgebahrt. Der Anblick des toten Körpers unter dem lebendigen Bild (»nel vedere il corpo morto e quella [opera] viva«) bricht jedem Besucher das Herz.¹⁵⁷ Bambos Epitaph spricht davon, dass die Natur fürchtete, von Raffael besiegt zu werden, und nun sterbe sie mit dem Verstorbenen.¹⁵⁸ Sebastiano hingegen geht einen anderen Weg. Er flieht als epikuräischer Priester aus dem Gefahrenbereich der lebendigen Kunst. Sein einträgliches Kirchenamt erlaubt ihm, die Pinsel aus der Hand zu legen, ohne deshalb gleich zu sterben. Sein Motto lautet: »E che non era men prudenzia cercare di vivere quieto vivo, che vivere con le fatiche inquieto per lasciare di sé nome dopo la morte, le quali fatiche ancor elle hanno avere morte.«¹⁵⁹ Sebastiano entscheidet sich für die besten Weine und die feinsten Speisen und damit für das blosse Leben, nicht für die lebendige Kunst (»tenendo molto più conto della vita che dell'arte«).¹⁶⁰ Mit 62 Jahren entzündet ihm aber ein Fieber die – man möchte extrapolieren: sträflich zurückgehaltenen – Lebensgeister (»spiriti«) so sehr, dass er nach wenigen Tagen stirbt. Am Ende seiner Vita erhält er von Vasari nicht den üblichen Epitaph, denn eigentlich, meint sein Biograph maliziös, war er für die Kunst schon am Tag seiner Priesterweihe gestorben.¹⁶¹

Die Kunst lebt seit Giotto nach ihrer tausend Jahre währenden Ausrottung wieder auf, von der »fanciullezza« über die »gioventù« zur »perfetta età«. ¹⁶² Sie lebt, indem sie lebendige Werke schafft. Wer die Lebendigkeit dieser Werke gewahrt, sieht nicht mehr vergleichend, sondern wird überwältigt. Die Transgression ist das lockende Ziel und zugleich der Fluch der erneuerten Kunst. Die Meister der lebendigen Kunst wecken die Eifersucht von Göttern und Natur. Schon die Entscheidung Vasaris, außer Michelangelo nur verstorbene Künstler in die erste Auflage der Viten aufzunehmen, bewirkt eine sinistre Schiefelage. »E quanti ce ne sono stati che hanno dato vita alle loro figure coi colori, ne' morti [...]«¹⁶³ Die eigentliche Blüte der Kunst, die *terza maniera* seit etwa 1500, ist, wie der Holzschnitt des Kolophons von 1550 und dann verändert das erste und letzte Blatt der zweiten Auflage implizieren¹⁶⁴, durch eine Vielzahl allzu früher Tode lebensstiftender Künstler mit einem Trauerrand versehen: Correggio (»leggiadrissime vivacità vive«)¹⁶⁵, Fra Bartolommeo (»e la natura / vinsi, dando vigor 'n ogni figura / e carne et ossa e pelle e spirti e moto«)¹⁶⁶, Raffael, Rosso Fiorentino (»lavorò con bellissima grazia e disegno e vivacità di colori«)¹⁶⁷, der strangulierte Polidoro da Caravaggio (»facesse con le mani le figure dipinte parer vive«)¹⁶⁸, Parmigianino (»scorgendosi il batter de' polsi«)¹⁶⁹, Perino del Vaga

(»carne vera, più che dipinta«)¹⁷⁰ usw. Nur der greise Michelangelo steht dem entgegen. Es scheint, als werde wenigstens er lebendige Kunstwerke schaffen und zugleich ewig leben. Doch die Dialektik zwischen dem Leben der Kunst und dem Tod der Künstler bleibt übermächtig. Sie fordert, dass die mit dem Titel des Werks (*Le Vite* [...]) versehene Waagschale gerade mit dem *letzten Wort* der abschließenden Vita ausgeglichen wird. Die »fatiche di così bella e fruttifera pianta«¹⁷¹ – d.h. Michelangelos – werden auch in entferntester Zukunft weiter leben, endet ein trotziger Vasari, »mal grado della invidia et al dispetto della morte.«¹⁷²

¹ Nikolaus von Kues, *De visione dei* / Die Gotteschau (1453), in: ders., *Philosophisch-Theologische Schriften*, hg. v. Leo Gabriel, übers. v. Dietlind u. Wilhelm Dupré, 3 Bde., Wien 1967, Bd. 3, S. 93–219, S. 96 f. Gerhard Wolf, Nicolaus Cusanus ›liest‹ Leon Battista Alberti. *Alter Deus und Narziß* (1453), in: Rudolf Preimesberger u. a. (Hgg.), *Porträt*, Berlin 1999, S. 201–209; ders., *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 253–267. – Zum Kloster zuletzt: Rudolf Endres, Nicolaus Cusanus und das Kloster Tegernsee, in: Kazuhiko Yamaki (Hg.), *Nicholas of Cusa. A Medieval Thinker for the Modern Age*, Richmond 2002, S. 134–144. Zum Selbstporträt Rogiers: Hans Kauffmann, *Ein Selbstporträt Rogiers van der Weyden auf dem Berner Trajansteppich*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 39, N.F. 4, 1916, S. 15–30; zu den Trajanbildern: Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999, S. 345–354.

² Nikolaus von Kues 1967 (wie Anm. 1), S. 96 f. (Hvh. F. F.).

³ Vgl. David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, passim. – Zum Thema »Lebendigkeit« existiert eine relativ umfangreiche, aber in Einzeluntersuchungen zersplitterte Literatur; vgl. zuletzt grundsätzlich: Frank Fehrenbach, *Color nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ›Lebendigen Bildes‹ in der frühen Neuzeit*, in: Ulrich Pfisterer/ Max Seidel (Hgg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Berlin / München 2003, S. 151–170; ders., *Lemma ›Lebendigkeit‹*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden,*

Begriffe, Stuttgart / Weimar 2003, S. 222–227; Gottfried Boehm, *Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung*, in: Joachim Küpper / Christoph Menke (Hgg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M. 2003, S. 94 bis 112. – Ich bereite zur »Lebendigkeit als ästhetische Kategorie in der Kunstgeschichte des 13.–18. Jahrhunderts« eine von der Fritz Thyssen-Stiftung geförderte Monographie vor.

⁴ Leon Battista Alberti, *De pictura*. In: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, lat.-dt., hg. u. übers. v. Oskar Bätschmann/ Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 193–315, hier S. 260–263 (II, 37); zu den klassischen aristotelischen Kriterien des »eigentlichen«, animalischen Lebens – Selbstbewegung, Wahrnehmung und Ernährung/Reproduktion – s. Aristoteles, *Über die Seele*, mit Einl., übers. u. komm. hg. v. Horst Seidl, Hamburg, 1995, S. 64–71 (II, 413ab).

⁵ Paradigmatisch: »Ancor viva si mira / Medusa in viva pietra; / e chi gli occhi in lei gira, / pur di stupore impètra. / Saggio Scultor, tu così 'l marmo avivi, / che son di marmo a lato al marmo i vivi.« – Giambattista Marino, *Medusa*, in: ders., *La Galeria* (1620), hg. v. Marzio Pieri, mit einem Glossar v. Andrea Dardi, 2 Bde., Padua 1979, Bd. 2, Nr. 547. Vgl. Elisabeth Cropper, *The Petrifying Art. Marino's poetry and Caravaggio*, in: *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, S. 193 bis 212. – Zur Medusa und zum ›Medusa-Effekt‹: Irving Lavin, *Bernini's Bust of the Medusa. An Awful Pun*, in: Sible de Blaauw u. a. (Hgg.), *Doce-re, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Rom 1999, S. 155–174. Philippe Morel, *La chair d'Andromède et le sang de Méduse. Mythologie et rhétorique dans le ›Persée et Andro-*

mède: de Vasari, in: Françoise Jiguret / Alain Laframboise (Hgg.), *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*, Paris 1996, S. 57–84; John Shearman, *Only Connect. Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 44 bis 58; Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris 1977, Teil 2; A. Barb, *Diva Matrix*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16, 1953, S. 193–238; John Freccero, *Medusa. The Letter and the Spirit*, in: *Yearbook of Italian Studies* 2, 1972, S. 1–18; Neil Hertz, *Medusa's Head. Male Hysteria under Political Pressure*, in: *Representations* 4, 1983, S. 27–54; Catherine Gallagher u.a., *More about 'Medusa's Head'*, in: ebd., S. 55–72; Sylvia Huot, *The Medusa Interpolation in the Romance of the Rose. Mythographic Program and Ovidian Intertext*, in: *Speculum* 62, 1987, S. 865–877; Michael Cole, *Cellini's Blood*, in: *Art Bulletin* 81, 1999, S. 215–235; Rainer Mack, *Facing Down Medusa (An Aetiology of the Gaze)*, in: *Art History* 25/5, 2002, S. 571–604; Gerhard Wolf, *Der Splitter im Auge. 'Cellini' zwischen Narziß und Medusa*, in: *Alessandro Nova / Anna Schreurs (Hgg.), Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln u.a. 2003, S. 315–336.

⁶ Jacques Lacan, *Was ist ein Bild/Tableau*, in: ders., *Das Seminar von Jacques Lacan*, Buch 11: *Die Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Textherst. d. Jacques-Alain Miller, übers. v. Norbert Haas, Weinheim / Berlin 1987, S. 112–126; Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1994, S. 173, 183; Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992; Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Turin 1992; James Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York 1996; Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York 1996; zuletzt Nicola Suthor, »Triumph, über das Auge, des Blicks«. Zu Jacques Lacans Bildbegriff als Theorie des Schleiers, in: *Johannes Endres u.a. (Hgg.), Ikonologie des Zwischenraums: Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005 (im Druck).

⁷ Vgl. dazu Joachim Vennebusch, *Lemma 'Leben. III'*, in: *Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hgg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Basel-Stuttgart 1980, Sp. 59–62, hier Sp. 60.

⁸ Anon., *Liber de causis / Das Buch von den Ursachen*. Lat. / dt., Übers., Glossar, Anm. u. Verzeichnisse v. Andreas Schönfeld, Hamburg 2003,

S. 36 f. (XVII [XVIII], 145). Vgl. Otto Bardenhewer (Hg.), *Die pseudoaristotelische Schrift 'Über das reine Gute'*, Freiburg i. Br. 1882; Cristina d'Ancona, *Recherches sur le Liber de causis*, Paris 1995.

⁹ Aristoteles, *Metaphysik*, Neubearb. Übers. v. Hermann Bonitz, m. Einl. u. Komm. hg. v. Horst Seidl, Hamburg 1991, 2. Halbband: Bücher VII (Z)–XIV (N), S. 249–261 (XII, 1071b–1073a); vgl. Wolfgang Wieland, *Die aristotelische Physik*, Göttingen 1970.

¹⁰ *Publius Ovidius Naso, Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern, hg. u. übers. v. Hermann Breitenbach, Zürich 1964, S. 684–689 (X, 243–297). Vgl. Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie des Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt a.M. u.a. 1988; John Elsner / Allison Sharrock, *Re-Viewing Pygmalion*, in: *The New Cambridge Latinist* 20, 1991, S. 149–182; Elisabeth Cropper, *Vincenzo Giustiniani's 'Galleria'*. *The Pygmalion Effect*, in: *Jennifer Montague (Hg.), Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, 2 Bde., Mailand 1992, Bd. 2, S. 101–126; Oskar Bätschmann, *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild*, Berlin 1992, S. 237–278; Matthias Mayer / Gerhard Neumann (Hgg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997; Walter S. Melion, »Vivae dixisses 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. Vgl. dazu auch Victor Stoichitas Beitrag im vorliegenden Band.

¹¹ Vgl. Reinhold Hammerstein, *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986; Jean Bedel, *Les automates*, Paris 1987; Alex Sutter, *Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*, Frankfurt a. M. 1988; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993; Klaus Grubmüller / Markus Stock (Hgg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2003.

¹² *Ausonius, In Myronis buculam*, in: ders.: *The Works*, hg. mit Einl. und Komm. v. Roger P. H. Green, Oxford 1991, S. 82–84, hier S. 83 (Epigramm Nr. 63–71, hier 67, 4).

¹³ Leonardo da Vinci, Libro di pittura, hg. v. Carlo Pedretti, Florenz 1995, § 376.

¹⁴ Leonardo da Vinci, Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, hg. v. d. Accademia dei Lincei, transkrib. v. Augusto Marinoni, 24 Bde., Florenz 1975–80, fol. 399r.

¹⁵ Leonardo da Vinci 1995 (wie Anm. 13), § 368.

¹⁶ Giambattista Marino, Statua di bella donna, in: Marino 1979 (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 25 f. (Hvh. F. F.) – Ich folge einem Hinweis Gottfried Boehms zum ikonischen Kontrast zwischen »Verkörpern« und »Vertreten« des Referenten: »Mit diesem Vorgang [...] [identifizierten] offenbar bereits die Griechen das Bild, wenn sie es ein »zoon«, ein Lebendiges nannten.« – Zitiert nach: Gottfried Boehm, Die Bilderfrage, in: ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München 21995, S. 325–343, hier S. 332.

¹⁷ Vgl. Hans Körner, Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: *Artibus et historiae* 42, 2000, S. 165–97.

¹⁸ Giambattista Marino, Amor che dorme in una fontana, in: Marino 1979 (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 97–100.

¹⁹ Zur aristotelischen Unterscheidung von konstruktiven und materialen Topoi vgl. Oliver Primavesi, Lemma »Topik; Topos I – Antike«, in: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Darmstadt 1998, Sp. 1263–1269; Hans Georg Coenen, Lemma »Locus communis«, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 398–411, bes. Sp. 398–401. Zu den Kontexten ekphrastischer Lebendigkeit in Rhetorik (*enargeia*) und Epistemologie (*imaginatio*) vgl. Rebekah Smick, *Vivid Thinking. Word and Image in Descriptive Techniques of the Renaissance*, in: Alina A. Payne (Hg.), *Antiquity and Its Interpreters*, Cambridge, Mass. / New York 2000, S. 159–173 (allerdings ohne zwischen »lifelikeness«, »liveliness« und »enlivening« zu differenzieren).

²⁰ Franciscus Junius, *De pictura veterum*, Amsterdam 1637, III, iv, 6–7.

²¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. v. Rosanna Bettarini, komm. v. Paola Barocchi, Florenz 1966–87, 11 Bde., hier Bd. 4, S. 7 (wenn nicht anders angegeben, wird nach

der ersten Auflage von 1550 zitiert). – Zur pejorativen Rhetorik: Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven / London 1995, S. 253 f. – Zum Problem des pflanzlichen Lebens: Hans Werner Ingensiep, *Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2001.

²² Sperone Speroni, *Dialogo d'amore*. In: Mario Pozzi (Hg.), *Trattatisti del Cinquecento*, Bd. 1, Mailand 1978, S. 511–563, hier S. 547 f. – Amedeo Quondam, *Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento*, in: *Ausst.-Kat.: Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Mailand 1995, S. 65–81, s. bes. S. 65–69. – Klaus Krüger klammert, seinem dualistischen Hauptargument zuliebe, den Abschnitt »che, come in cielo [...] nostri corpi« aus, so dass bezeichnenderweise das Satzobjekt »nostri corpi« verschleiert wird, auf das sich »non dipinti« bezieht – Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, München 2001, S. 220 f. – Vgl. auch Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*, Emsdetten 2001, S. 116–119. – Zu Speroni vgl. die Einleitung von Mario Pozzi in: Speroni 1978 (diese Anm.), S. 471–509; ferner Jean-Louis Fournel, *Les dialogues de Sperone Speroni. Libertés de la parole et règles de l'écriture*, Marburg 1990.

²³ Ovid 1964 (wie Anm. 10), S. 948 ff. (XIII, 910 ff., s. bes. 932 f. und 936 f.): »Utque recensem captivos ordine pisces, / *Insuper exposui* [...] / *Gramine contacto coepit mea praeda moveri* / *Et mutare latus terraque ut in aequore niti.*« (Hvh. F. F.).

²⁴ Vgl. dazu Francesco Valcanover, *Tiziano Vecellio. Portrait d'homme à la palme*, in: *Ausst.-Kat. Le siècle de Titien*. Paris 1993, S. 670 f. (Kat.-Nr. 254); ohne wesentliche zusätzliche Informationen: Filippo Pedrocco, *Tiziano*, Mailand 2000, S. 266 (Kat.-Nr. 226) und Gregor J. M. Weber, *Tizian. Bildnis eines Mannes mit einer Palme*, in: *Ausst.-Kat. Meisterwerke der Dresdner Gemäldegalerie in Berlin. Nach der Flut. Dresden / Leipzig 2002*, S. 42 (Kat.-Nr. 3).

²⁵ Georges Gronau, *Titian*, London 1904; Herbert Cook, *The Portrait of Antonio Palma by Titian*, in: ders. / James Kerr-Lawson, *The Identification of Two Painters' Portraits* (Teil 1), in: *The Burlington Magazine* 6, 1904/5, S. 450–456, S. 450 bis 453.

²⁶ Vgl. dazu Irving Lavin, *David's Sling and Michelangelo's Bow*, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 161–190. – Zur Analogie von künstlerischer und militärischer *virtus* vgl. Michael Cole, *Am Werkzeug erkennen wir den Künstler. Waffen und Wappen in der Zeit Cellinis*, in: Alessandro Nova / Anna Schreurs (Hgg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln u. a. 2003, S. 39–58, bes. S. 43 f.

²⁷ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 6, S. 126 Giuntina. – Zur wohlriechenden und unverwesten Leiche Michelangelos nach der Überführung nach Florenz 25 Tage nach seinem Tod: ebd., S. 128.

²⁸ S. hierzu z. B. Aristoteles, *De spiritu*, hg. v. Amneris Roselli, Pisa 1992, passim, bes. 8, 474b ff. – Vgl. zur aristotelisch-galenischen Deutungsgeschichte dieses Vorgangs: Thomas Fuchs, *Die Mechanisierung des Herzens*, Frankfurt a. M. 1992, S. 30 ff. – Überlegungen zu der Wahl des Körperausschnitts zuletzt bei Marco Collareta, *Modi di presentarsi. Taglio e visuale nella ritrattistica autonoma*, in: Pfisterer / Seidel 2003 (wie Anm. 3), S. 131–149, bes. S. 143–145.

²⁹ Vgl. dazu jetzt ausgreifend Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002.

³⁰ Vgl. Paolo Spezzani, *Titian's Technique*, in: *Ausst.-Kat. Titian. Prince of Painters*. Venedig 1990, S. 377–400; Arthur Steinberg, *Blurred Boundaries, Opulent Nature, and Sensuous Flesh. Changing Technological Styles in Venetian Painting, 1480–1520*, in: Joseph Manca (Hg.), *Titian 500, Proceedings of the Symposium*. National Gallery of Art, Washington, 25–27 October 1990. Hanover u. a. 1993, S. 199–220.

³¹ Pietro Aretino, *Al Principe de Spagna* [Filippo II], in: ders., *Lettere sull'arte*, hg. v. Ettore Camesasca, komm. v. Fidenzio Pertile, durchges. v. Carlo Cordié, 3 Bde., Mailand 1957, Bd. 2, S. 277.

³² Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero Le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, hg. v. Detlev Freiherr v. Hadeln, 2 Bde., Berlin 1914–1924, Bd. 1, S. 207.

³³ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 6, S. 166.

³⁴ Jost Trier, *Zur Vorgeschichte des Renaissancebegriffes*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 33, 1950, S. 45–63; ders., *Wiederwuchs*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 43, 1961, S. 177–187; Gerhart. B.

Ladner, *Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff*, in: August Buck (Hg.), *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, Darmstadt 1969, S. 336 bis 394; Alexander Demandt, *Metaphern für Geschichte*. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978, Teil II: *Organische Metaphern*, S. 17–123; Leonard Barkan, *Unearthing the Past. Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven / London 1999, S. 67–69.

³⁵ Hierzu jetzt umfassend Martin Mulsov, *Frühneuzeitliche Selbsterhaltung. Telesio und die Naturphilosophie der Renaissance*, Tübingen 1998.

³⁶ Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les 'Vite'*, Grenoble 1988, ad ind.

³⁷ Vgl. zur ästhetischen Relevanz der Metamorphose – ohne auf die Rolle der Farbe einzugehen – Wolf 1999 (wie Anm. 1); Ulrich Pfisterer, *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, S. 305–330; ferner Christiane Kruse, *Selbsterkenntnis als Medienkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26, 1999, S. 99–116.

³⁸ »Pectora traxerunt roseum percussa ruborem / [...]. Quae simul adspexit liquefacta rursus in unda, / Non tulit ulterius [...]; / Et neque iam color est mixto candore rubori / [...].« – Ovid 1964 (wie Anm. 10), S. 194 f. (III, 482–491).

³⁹ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 10.

⁴⁰ Zu den Darstellungen von Bandinellis *Accademia*: Barkan 1999 (wie Anm. 34), S. 289 ff.; zum Stich Agostino Venezianos und der Lichtführung, mit der die Gesten akzentuiert werden: Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London 1997, S. 128 f.

⁴¹ Die Deutungen zusammenfassend: Peter Humfrey, *Giove, Mercurio e la Virtù*, in: *Ausst.-Kat. Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*. Ferrara 1998, S. 170–174 (Kat.-Nr. 27); dort auch der Hinweis auf Friderike Klauwers (1964) Vergleich der *Virtus* mit der circa 1518 entstandenen knienden Psyche Raphaels in der Villa Farnesina, Rom.

⁴² Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in: ders., *Scritti sulle arti*, hg. V. Roberto Paolo Ciardi,

2 Bde., Florenz 1973–1975, Bd. 2, S. 7–589, S. 166–7 (III, 2: Della necessità del colorire).

⁴³ »Quamvis enim in lineari pictura, ut supra ostendimus, nonnunquam sit fallax quaedam actionum ac motus similitudo, & statuæ quoque signaque persaepe vividum aliquid prae se ferant, longe tamen efficacius imagines coloribus animantur.« – Junius 1637 (wie Anm. 20), III, iii, 12.

⁴⁴ Nachweise bei Christoph Wagner, Lemma »Kolorit / farbig«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart / Weimar 2001, S. 305–332, hier S. 320 f., 325. – Zu dem Motto »arte naturam aemulante / picta, vivisque coloribus illustrata« auf dem Frontispiz von Michael Rördenbeck's *Theatrum Naturae* (1615) jetzt Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 37.

⁴⁵ In seiner *Institutio oratoria* äußert sich Quintilian über Redner, die während der freien Gerichtsrede immer wieder ihren vorbereiteten schriftlichen Text einfügen: »[...] quod si fiat, non cohaeret nec commissuris modo, ut in opere male iuncto, hiantibus, sed ipsa coloris inaequalitate detegitur.« – M. Fabius Quintilian, *Institutionis oratoriae. Libri XII.* / Ausbildung des Redners. 12 Bücher. Lat.-dt., hg. u. übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1995, Bd. 2, S. 752 f. (XII, 9, 17). Eng benachbart ist das antike Konzept des *tonos* vgl. Gaius Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*. Buch XXXV: Farben – Malerei – Plastik. Lat. / dt., hg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Darmstadt 1997, S. 30 f. (XXXV, xi (29)): »quod inter haec [lumen] et umbras esset, appellarunt tonon [...]« – Zum stoischen *tonos*, bewirkt durch das feurige Pneuma, als *oikeiosis* (Zuneigung) aller Teile und zur Vorstellung eines kosmischen *zoon*, das alle Teile belebt, vgl. Walter Kranz, *Kosmos*, Bonn 1958, S. 76.

⁴⁶ Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 33.

⁴⁷ Ernst Strauss, *Überlegungen zur Farbe bei Giotto* (1972), in: ders., *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hg. v. Lorenz Dittmann, München / Berlin 1983, S. 63–79, hier S. 79.

⁴⁸ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, hg. v. Fernando Tempesti. Mailand 1975, Kap. 145: Come si colorisce in tavola, e come si stemperano i colori, S. 114 f.; Moshe Ba-

rasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1978, S. 51.

⁴⁹ Dittmann 1987 (wie Anm. 46), S. 53.

⁵⁰ »Atqui est quidem nonnulla inter colores amicitia ut iuncti alteri gratiam et venustatem augeat.« – In: Alberti 2000 (wie Anm. 4), S. 288 f. (II, 48). Zu Alberti: Charles Parkhurst, *Leon Battista Alberti's Place in the History of Color Theories*, in: Marcia B. Hall (Hg.), *Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and the North*, Locust Valley u. a. 1987, S. 161–204. Zur Verbindung zwischen Albertis Farbenlehre und der italienischen Quattrocentomalerei vgl. Herbert Siebenhüner, *Über den Kolorismus der Frührenaissance*, vornehmlich dargestellt an dem »trattato della pittura« des L. B. Alberti und an einem Werke des Piero della Francesca, Schramberg 1935.

⁵¹ »Velim genera colorum et species, quoad id fieri possit, omnes in pictura quadam cum gratia et amenitate spectari.« – In: Alberti 2000 (wie Anm. 4), S. 288 (II, 48).

⁵² Leon Battista Alberti, *Della pittura*, in: ders., *Opere volgari*, hg. v. Cecil Grayson, 3 Bde., Bari 1960–1973, Bd. 3, S. 5–107, hier S. 22–25 (I, 9).

⁵³ John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 2001, S. 29 f. – Vgl. noch Vasari über Raffaels *Diana Polimaste* im Gewölbe der Stanza della Segnatura: »[...] e la veste sua era di quattro colori, figurati per li elementi [...]«, zitiert nach Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 168.

⁵⁴ Platon, *Timaos*, griech. / dt., hg., übers. u. m. einer Einl. u. m. Anm. vers. v. Hans G. Zekl, Hamburg 1992, S. 36 f. (32bc). – Ohne stichhaltige Gründe werden gegenüber Albertis tatsächlicher Kenntnis der Schrift Zweifel geäußert von Samuel V. Edgerton, *Alberti's Colour Theory. A Medieval Bottle Without Renaissance Wine*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1969, S. 109–134, hier S. 124, Anm. 34.

⁵⁵ Vgl. Dittmann 1987 (wie Anm. 46), S. 47 ff.

⁵⁶ Anon., *Glossen zu Leon Battista Alberti, De Pictura*, I, 9 in: Cod. II. VIII. 58, cc. Ir-26r. Cod. Cart. Sec. XV, Florenz, Biblioteca Nazionale; Cod. Ital. 1692, Paris, Bibliothèque Nationale, s. Alberti 1960–1973 (wie Anm. 52), S. 311 (F und P zu 22,24); s. Gage 2001 (wie Anm. 53), S. 119.

⁵⁷ Zum Kolorit Filippo Lippis: Jeffrey Ruda, *Color and the Representation of Space in Paintings by Fra Filippo Lippi*, in: Hall 1987 (wie Anm. 50), S. 41–53; zusammenfassend Dittmann

1987 (wie Anm. 46), S. 52; eine Einzeluntersuchung bei Ernst Strauss, Bemerkungen zum Kolorismus zweier Gemälde der Münchener Pinakothek (1961), in: ders. 1983 (wie Anm. 47), S. 99–112. – Eine gesonderte Diskussion verdient der mögliche Einfluss monochromer Kreuzgangfresken der Toskana im 14. und 15. Jahrhundert; vgl. Thomas Dittelbach, Das monochrome Wandbild. Untersuchungen zum Kolorit des frühen 15. Jahrhunderts in Italien, Hildesheim u. a. 1993. Vgl. auch Geerd Westrum, Farbentzug und neue Spiritualität im Mittelalter, in: Paul Naredi-Rainer (Hg.), Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, Berlin 2001, S. 95–103.

⁵⁸ Weitere stilistische Bezüge bei Megan Holmes, Fra Filippo Lippi. The Carmelitan Painter, New Haven / London 1999, S. 18–20; ferner Jeffrey Ruda, Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue, London 1993, S. 88–101, S. 390 f. (Kat.-Nr. 19; Farbabb. S. 91).

⁵⁹ Ebd., S. 101–115, S. 392–96 (Kat.-Nr. 20; Farbabb. S. 103).

⁶⁰ So stellt Jeffrey Ruda heraus, dass »[t]he sheer number of forms enlivens the image [...] the shell niche behind Mary, the finials and the colonnettes swell with a vegetal bulbousness and weigh unlike anything in ancient or Gothic art.« – Ebd., S. 105. Zum naheliegenden Topos der *lapides vivi*: Joseph C. Plumpe, Vivum Saxum. The Concept of Living Stone in Classical and Christian Antiquity, in: Traditio 1, 1943, S. 1–14; Marion Grams-Thieme, Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Köln / Wien 1988; Rebekah J. Smick-MacIntire, Evoking Michelangelo's Vatican ›Pietà‹. Transformations in the Topos of the Living Stone, in: Amy Golahny (Hg.), The Eye and the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literal Arts from Renaissance to the Present, Lewisburg / London 1996, S. 23–52; Peter Wallmann, Lapis vivus. Die Adalwig-Inschrift (11. Jh.) aus der Abteikirche Essen-Werden, in: Westfälische Zeitschrift 146, 1996, S. 25–38.

⁶¹ Vgl. ausführlich zum Auftrag Holmes 1999 (wie Anm. 58), S. 223–231 im Anschluss an Eve Borsook, Cults and Imagery at Sant' Ambrogio in Florence, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 25, 1981, S. 147–202; Ruda 1993 (wie Anm. 58), S. 139–147; S. 422–26 (Kat.-Nr. 36; Farbabb. S. 140).

⁶² Ebd., S. 425.

⁶³ Ebd., S. 153–163, S. 403 f. (Kat.-Nr. 23; Farbabb. S. 155), S. 411 f. (Kat.-Nr. 29; Farbabb. S. 161). Zum möglichen Einfluss auf Details der Farbgebung durch die Benediktinerinnen von Le Murate als Auftraggeber der Münchener Tafel und spezifische Visionsbezüge vgl. Holmes 1999 (wie Anm. 58), S. 231–240.

⁶⁴ Dazu Strauss (1961) 1983 (wie Anm. 57).

⁶⁵ Ruda 1993 (wie Anm. 58), S. 258 ff.; zur Entstehungsgeschichte Eve Borsook, Fra Filippo Lippi and the Murals of Prato Cathedral, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 1/19, 1975, S. 1–148.

⁶⁶ Ruda 1993 (wie Anm. 58), S. 224–230, S. 447–448 (Kat.-Nr. 51).

⁶⁷ Vgl. zu den Strahlenbündeln von Filippo Lippis Londoner *Verkündigung* (National Gallery) als *species* im Sinn der Optik Roger Bacon's Leo Steinberg, »How Shall This Be?« Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London (Part I), in: Artibus et historiae 16/8, 1987, S. 25–44 und Samuel V. Edgerton, »How Shall This Be?« Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London (Part II), in: ebd., S. 45–53.

⁶⁸ Sie könnten anspielen auf eine Predigtstelle des auf dem Gemälde anwesenden Täufers, wiedergegeben sowohl in dem Evangelium nach Lukas (Lk 3,9 – »iam enim securis ad radicem arborum posita est / omnis ergo arbor non faciens fructum exciditur et in ignem mittitur.« – Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, hg. von Roger Gryson, 4. verb. Aufl., Stuttgart 1994, S. 1611, »Denn die Axt ist schon an die Wurzel der Bäume gesetzt. Ein jeder Baum also, der keine gute Frucht bringet, wird ausgehauen, und ins Feuer geworfen.« – Die Heilige Schrift des alten und neuen Testaments, aus der Vulgata [...] v. Joseph Franz Allioli, 6 Bde., Landshut / Wien 1838, 3. Bd., S. 203) als auch in dem nach Matthäus (Mt 3,10). In Verbindung mit der Signatur des Malers gerade auf der Axt sprechen die Baumstümpfe aber auch eine malereiimmanente Dimension als ›Wiederwuchs‹ im Sinne der kulturhistorischen Überlegungen von Jost Trier 1961 (wie Anm. 34) an. Vgl. die Betonung des monastischen Hintergrundes von Holmes 1999 (wie Anm. 58), S. 172–182. Vgl. auch Cristina Acidini Luchinat, Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi, Mailand 1993, S. 12–14.

⁶⁹ Ruda 1993 (wie Anm. 58), S. 245–251, S. 468 f. (Kat.-Nr. 61; Farbabb. S. 246).

⁷⁰ Vgl. zum Typus: Ulrich Pfisterer, Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31, 1996, S. 107–147, hier S. 126–130.

⁷¹ »CONDITUS HIC EGO SUM PICTURAE FAMA PHILIPPUS. / NULLI IGNOTA MEAE EST GRATIA MIRA MANUS. / ARTIFICES POTUI DIGITIS ANIMARE COLORES / SPERATAQUE ANIMOS FALLERE VOCE DIU. / IPSA MEIS STUPUIT NATURA EXPRESSA FIGURIS / MEQUE SUIS FASSA EST ARTIBUS ESSE PAREM. / [...]« – Zitiert nach Vasari 1966 (wie Anm. 21), Bd. III, S. 341, s. Ruda 1993 (wie Anm. 58), S. 43 (Hvh. F. F.).

⁷² Dittmann 1987 (wie Anm. 46), S. 53.

⁷³ Marcia B. Hall, Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting, Cambridge, Mass. u. a. 1992.

⁷⁴ Vgl. dazu auch Christoph Wagner, Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Berlin 1999.

⁷⁵ Zur »intellektuellen« Farbigkeit der Florentiner Frühmanieristen vgl. Patricia Lee Rubin, The Art of Colour in Florentine Painting of the Early Sixteenth Century. Rosso Fiorentino and Jacopo Pontormo, in: Art History 2/14, 1991, S. 175–191.

⁷⁶ Vgl. dazu auch Kathleen Weill Garris, Leonardo and Central Italian Art: 1515–1550, New York 1974.

⁷⁷ Zit. nach David Summers, The Stylistics of Color, in: Hall 1987 (wie Anm. 50), S. 205–220, hier S. 215 f. (Hvh. F. F.).

⁷⁸ Vor diesem Hintergrund leuchtet ein, warum die lebendige, unierte Farbe per definitionem ungeeignet ist, das gänzlich Tote darzustellen. Vgl. Joannes Michele Silos' Gedicht auf Tizians *Kreuzigung* im Besitz der Christina von Schweden: »[...] il triste destino per il Dio insanguinato, tu Tiziano, glielo vieti. / Poiché tu dipingi in modo che il dipinto viva e lo stesso / colore così vivace non può non animare. / Sicché la morte è vinta due volte: la vince il Redentore morendo; / la vinci tu, Tiziano, con la tua pittura.« – »[...] Tristia fata Deo; tu, Titane, vetas. / Sic pingis nanque, ut viuat, quod pingis; & ipse / Nescit vitalis non animare colormoriendo Redemptor; Vincis & in tabulis, tu, Titiane, tuis. / Sic pingis nanque, ut

viuat, quod pingis; & ipse / Nescit vitalis non animare color«; zitiert nach: Gabriele Wimböck, Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, S. 210 (Hvh. F. F.); vgl. auch Johannes Michael Silos, Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura, 2 Bde., Rom 1673, Nachdruck hg. v. Mariella Basile Bonsante, 2 Bde, Treviso 1979, Bd. 1, S. 48, Epigr. LXXXIV, vgl. die ital. Übersetzung ebd., Bd. II, S. 49.

⁷⁹ Barasch 1978 (wie Anm. 48), S. 99 ff.; Joy Allan Thornton, Renaissance Color Theory and Some Paintings by Veronese, Ann Arbor 1983, passim; vgl. dazu auch Paola Barocchi (Hg.), Scritti d'arte del Cinquecento, 3 Bde., Mailand / Neapel 1971–77, Bd. 2, S. 2179, Anm. 1. Zu Leonardos Erfindung der »tonal unity« vgl. John Shearman, Leonardo's Colour and Chiaroscuro, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 25, 1962, S. 13 bis 47; zur Wirkungsgeschichte und zur Rolle des legendären *atramentum*, das Plinius d. Ä. beschreibt: Ernst H. Gombrich, Dark Varnishes. Variations on a Theme from Pliny, in: Burlington Magazine 104, 1962, S. 51–55; Kathleen Weill Garris, Leonardo and Central Italian Art, 1515–1550, New York 1974. Zur Bedeutung der Farbe in der venezianischen Malerei vgl. Peter Humfrey, Painting in Renaissance Venice, New Haven / London 1995; Paul Hills, Venetian Colour. Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250–1550, New Haven / London 1999; Hall 1987 (wie Anm. 50), S. 92 ff., dies. 1992 (wie Anm. 73), S. 199 ff.; Gage 2001 (wie Anm. 53), 137 f. – Ein ausgezeichnete begriffsgeschichtlicher Überblick zum *colorito* jetzt bei Christian Wagner 2001 (wie Anm. 44), s. bes. S. 313–317.

⁸⁰ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 124 bis 128. Zur Bedeutungsbreite der *unione* bei Vasari (allerdings ohne *vivacità* und *composizione* zu erwähnen): Juan María Montijano García, Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico, Malaga 2002, S. 188–191. – Zur Verbindung zwischen *unione* und *grazia* wie z. B. bei Agnolo Firenzuola: »[...] la grazia non sia altro che uno splendor, il quale si ecciti per occulta via da una certa particolare unione di alcuni membri che noi non sappiamo dir« (Prose 1548; in: Delmo Maestri (Hg.), Opere, Turin 1977, S. 755) vgl. Elizabeth Cropper, On beautiful women. Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular Style, in: Art Bulletin 58, 1976, S. 374–394; dies., The

Beauty of Women. Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in: Margaret W. Ferguson u. a. (Hgg.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1986, S. 175–190. – Zur Analogie von Farbe und Musik im 16. und 17. Jahrhundert zusammenfassend Wimböck 2002 (wie Anm. 78) S. 260 f.

⁸¹ »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 quegli, 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.« – Zitiert nach Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 42 (Giuntina).

⁸² »[...] che quella pittura par più presto un tappeto colorito o un paro di carte da giuocare che carne unita o panni morbidi o altre cose piumose, delicate e dolci.« – Ebd., Bd. 1, S. 126 (Giuntina, Hvh. F. F.) – Zu vermeiden ist nach Vasari gleichermaßen, dass die Malerei »pare una cosa spenta, vecchia et affumicata; ma lo unito che tenga in fra lo acceso e lo abbagliato è perfettissimo e diletta l'occhio, come una musica unita et arguta diletta lo orecchio.« – Ebd., S. 127.

⁸³ »Perche alcuni colori non si possono adoperare senza la morte loro in tutte trè le spetie di dipingere [...]«. – Zitiert nach Lomazzo 1973–75 (wie Anm. 42), III, S. 5. Zum Topos der »toten Farben« vgl. Gregor J. M. Weber, *Der Lobtopos des lebendigen Bildes*. Jan Vos und sein »Zeuge der Schilderkunst: von 1654, Worms 1991, S. 160 f., S. 170, S. 179, S. 244.

⁸⁴ »Alles vermischte ist zur Fäulnis geneigter als das Einfache, indem die Vermischung, Streit, und dieser Veränderung hervorbringt. Die Fäulnis aber gehört zu den Veränderungen. Darum heißt bey den Malern die Vermischung der Farben, Zerstörung, und färben bey dem Dichter *δύμνωι*. Der gewöhnliche Gebrauch aber will einfaches und weniges, unzerstörliches und unvergängliches.« – Junius 1637 (wie Anm. 20), deutsche Übersetzung nach: Franciscus Junius, *Von der Mahlerey der Alten in drey Büchern*, Breslau 1770, III, iii, 2. – Plutarch, *Moralia*, 15 Bde., London / Cambridge, Mass. 1961, Bd. 9: *Questiones convivales libri VII-IX / Table-Talk*, S. 1–299, hier S. 156 f. (VIII, v, 725c, Frage 5).

⁸⁵ Vgl. Charles Parkhurst, *Aguilonius' Optics and Rubens' Color*, in: *Het Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 12, 1961, S. 35–69; Gage 2001 (wie Anm. 53), S. 177 ff.; Parkhurst 1987 (wie Anm. 50), S. 173, S. 194, Anm. 31.

⁸⁶ Junius 1637 (wie Anm. 20), S. 161 f. (III, iii, 2) – Junius fährt ungerührt fort: »[...] atque hoc est *συμμιγες εχεινο και ποικιλον* memoratum Luciano, in *Imaginibus; cujus beneficio pictura ex discordibus pigmentorum coloribus, atris, albis, luteis & puniceis, confusione modicâ temperatis, imagines, iis quos imitatur similes facis*. Apulejus de Mundo.« – Die deutsche Übersetzung nach Junius 1770 (wie Anm. 83), III, iii, 2 lautet: »Und dis ist *συμμιγες εχεινο και ποικιλον* des Lucians, vermöge dessen »die Mahlerey aus entgegen gesetzten Farben, schwarz, weiß, gelb und braun (luteis & puniceis), wenn sie durch gehörige Mischung verändert sind, die Bildnisse dem Originale ähnlich macht.«

⁸⁷ Vgl. dazu jetzt: Stéphane Toussaint, *Leonardo filosofo dei contrari*. Appunti sul caos, in: Fabio Frosini (Hg.), *Leonardo e Pico*. Analogie, contatti, confronti. Florenz 2005 (im Erscheinen).

⁸⁸ Zur frühneuzeitlichen Medizingeschichte: Domenico Laurenza, *La »composizione« del corpo*. Fisiognomica ed embriologia in Leonardo, in: *Nuncius* 13, 1998, S. 3–37. Zum Paradigma des Körpers in Albertis Ästhetik: Gerhard Wolf, *The Body and Antiquity in Alberti's Art Theoretical Writings*, in: Payne 2000 (wie Anm. 19), S. 174–190. – Zur Kunst- und Begriffsgeschichte der Komposition jetzt zusammenfassend: Frank Fehrenbach, *Lemma »Komposition«*, in: Pfisterer 2003 (wie Anm. 3), S. 178–183.

⁸⁹ Pietro Aretino, *Al Signor Giuliano Salviati*, in: Aretino 1957 (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 59 (Hvh. F. F.).

⁹⁰ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 7.

⁹¹ Zit. nach Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–62, Bd. 1, S. 117. – Zu Paolo Pino umfassend: Mary Pardo, *Paolo Pinto's »Dialogo di pittura«*. A Translation with Commentary, Ann Arbor, Mich. 1984.

⁹² Vgl. Mulsow 1998 (wie Anm. 35); Heinrich 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. – Stefano Perfetti hat in seiner Turiner Dissertation die Rezeption der Texte

eingehend untersucht und konnte zeigen, dass der Großteil der zoologischen Schriften im engeren Sinne erst seit den 1520er Jahren im Zusammenhang mit Pietro Pomponazzis Kommentar breiter rezipiert wurde. Die biologischen Passagen von Aristoteles Seelenschrift, seiner Meteorologie und von *De generatione et corruptione* besaßen jedoch eine lange Kommentartadition – Stefano Perfetti, *Aristotle's Zoology and Its Renaissance Commentators (1521–1601)*, Löwen 2000.

⁹³ Francesco Sansovino, *L'edificio del corpo humano. Nel quale brevemente sie descrivono le qualita del corpo dello huomo et le potentie dell'anima*. Venedig 1550, bes. fol. 26r u. v, 43r.

⁹⁴ Grundlegend sind hierfür in den Schriften Aristoteles folgende Passagen: Aristoteles, *Über die Seele*, mit Einl., Übers. u. Komm. hg. v. Horst Seidl, Hamburg 1995, S. 82–85 (2, 416a), S. 58–63 (2, 412a); ders., *Meteorologicorum libri quattuor*, hg. v. Francis H. Fobes, Cambridge, Mass. 1919, 4.1, 379a23–26, 4.10, 388a21 ff.; ders., *De generatione animalium*, Übers. von Wilhelm von Moerbeke, Brügge u.a. 1966, 3.11, 762a19 ff.; ders., *De longitudine et brevitae vitae*, in ders., *Opera omnia*, 5 Bde., Paris 1870, Bd. 3, S. 527–531, hier S. 529 f. (V – 466a19–20).

⁹⁵ Gad Freudenthal, *Aristotle's Theory of Material Substance. Heat and Pneuma, Form and Soul*, Oxford 1995.

⁹⁶ Vgl. Heinz Happ, *Die ›Scala naturae‹ und die Schichtung des Seelischen bei Aristoteles*, in: Ruth Stiehl / Hans Erich Stier (Hgg.), *Beiträge zur alten Geschichte und deren Nachleben. Festschrift für Franz Altheim zum 6.10.1968*, Berlin 1969, S. 220–244; zur Tradierung der Theorie über Galen: Everett Mendelsohn, *Heat and Life. The Development of the Theory of Animal Heat*, Cambridge, Mass. 1964; bis William Harvey wird die Rezeption verfolgt von Fuchs 1992 (wie Anm. 28), S. 33–37, S. 66; ferner Kuhn 1996 (wie Anm. 92), S. 264–290.

⁹⁷ Dazu jetzt: Domenico Laurenza, *La ricerca dell'armonia. Rappresentazioni anatomiche nel Rinascimento*, Florenz 2003.

⁹⁸ Zur Technik: Andrea Rothe, *Mantegna's Paintings in Distemper*, in: Ausst.-Kat. Andrea Mantegna, Mailand 1992, S. 80–88, zum Pariser *Hl. Sebastian* s. S. 81 und 87.

⁹⁹ Vgl. Joan G. Caldwell, *Mantegna's St. Sebastian. ›Stabilitas‹ in a Pagan World*, in: *Journal*

of the Warburg and Courtauld Institutes 36, 1973, S. 373–377, hier S. 376.

¹⁰⁰ Cennini 1975 (wie Anm. 48), Kap. 90: *Per che modo dèi cominciare a lavorare in muro ad olio*, S. 83; Filippo Baldinucci, Lemma ›Fico‹, In: ders., *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Florenz 1681, S. 60. – Laut Plinius entspricht der Saft der Bäume dem tierischen Blut. Feigen enthalten eine milchige Substanz, durch die Milch zu Käse wird (›ad caseos figurandos coagulis vis‹) – Plinius 1961–1969 (wie Anm. 45), Bd. 4: *Libri XII–XVI*, übers. v. Harris Rackham, S. 504–507 (XVI, lxxii, 181). Je klebriger ihr Saft ist, desto länger leben die Bäume. Auf dem Forum gibt es uralte Feigenbäume; der berühmteste von ihnen am Kapitol »in Lupercali« ist derjenige, unter dem die Lupa die Zwillinge säugte – ebd., S. 340–343 (XV, xx, 77). Einen von diesen Bäumen pflanzten 404 v. Chr. Vestalinnen vor den Saturntempel, dann wurde er aber versetzt, weil er eine Statue des Silvanus störte (›cum Silvani simulacrum subverteret‹; ebd.). Gerade auf die letztgenannte Passage könnte Mantegna anspielen. – Zu Mantegnas spektakulärer Materialmimesis kostbarer Steinsorten: Roger Jones, *Mantegna and Materials*, in: *I Tatti Studies* 2, 1987, S. 71–90.

¹⁰¹ Vgl. beispielsweise: Christa Habiger-Tuczay, Golem, in: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hgg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen* 1999, S. 257–265.

¹⁰² Domenico Bernino, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Rom 1713, S. 73, S. 80.

¹⁰³ Vgl. zur ›gebundenen‹ Skulptur: Michael Cole, *The Figura Sforzata. Modelling, Power and the Mannerist Body*, in: *Art History* 24, 2001, S. 520–551.

¹⁰⁴ Vgl. Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 389; dazu jetzt Philip Sohm, *Ordering History With Style. Giorgio Vasari on the Art of History*, in: Payne 2000 (wie Anm. 19), S. 40–54 (hier wird auch der Zusammenhang zwischen *ordine* und *dispositio* erwähnt). Ferner Ernst H. Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress and Its Consequences*, in: ders., *Norm and Form*, London / New York 1978, S. 1–10; Rubin 1995 (wie Anm. 21), S. 148 ff., S. 234 ff. – Zur Vorgeschichte des vergleichenden Sehens in der akademischen Kunstgeschichte jetzt Lena Bader, *Vergleichendes Sehen. Zu den Anfängen der Doppelprojektion und den Fragen der Kunstgeschichte heute*, Magisterarbeit HU Berlin 2004.

¹⁰⁵ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 6, S. 411.

¹⁰⁶ Ebd., Bd. 1, S. 29.

¹⁰⁷ »La maniera venne poi la più bella da l'ave-re messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle; e da quel più bello, o mani o teste o corpi o gambe, aggiugnerle insieme, e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo se dice ella essere bella maniera [...]« – Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 4.

¹⁰⁸ Allerdings betont Philip Sohm zurecht den emulativen Ansatz Vasaris gegenüber Plinius, Sohm 2000 (wie Anm. 104), S. 42 f. – Zu Vasaris gemalter Hommage an Plinius in seinem Aretiner Haus: Liana DeGirolami Cheney, Vasari's Depiction of Pliny's Histories, in: Explorations in Renaissance Culture 15, 1989, S. 97–120. – Ich kann Hayden B. J. Maginnis' These einer »almost non-evolutionary view of the *Prima Parte*« nicht zustimmen, s. Hayden B. J. Maginnis, Giotto's World Through Vasari's Eyes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56, 1993, S. 385–408, hier S. 407.

¹⁰⁹ Le Mollé 1988 (wie Anm. 36), ad ind.

¹¹⁰ Zum Bewegungsaspekt der *leggiadria* vgl. Sharon E. Fermor, On the Description of Movement in Vasari's Lives, in: Hermann Fillitz / Martina Pippal (Hgg.), Akten des 25. Kongresses für Kunstgeschichte, 9 Bde., Wien 1985, Bd. 2, S. 15 bis 21.

¹¹¹ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 126 f. – Vgl. ähnlich Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, hg. von Marina Correr, Turin 1988, Bd. II, S. 7: »Ma la somma tutta la scienza del colorire si rivolta intorno à questo, che componendosi con ordine diverse sorti di colori mescolati, & schietti, ne nasca una ben divisata, & unita compositione, la quale in nissuna parte quantunque minima discordi. Dunque accordata compositione sarà quella, che non sarà in modo accesa, & disunita che paia un panno di arazzo colorito ne men tanto unita, & tinta di ombre che non si discerna la carne vere con le altre cose appresso, quella adunque sarà perfetta via, la qual terrà fra lo acceso, e l'abbagliato, & i colori, & le mestiche non si vedranno troppo carriche ne ammorbate, ma schiette, & vere con una dolcissima, & delicatissima unione che rassembri una bellezza che sia pura, & fiammeggiante.«

¹¹² Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 5.

¹¹³ Ebd., Bd. 6, S. 166 (Giuntina).

¹¹⁴ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 29.

¹¹⁵ Philip Sohm, Caravaggio's Deaths, in: Art Bulletin 3/84, 2002, S. 449–468, hier S. 450.

¹¹⁶ Ähnlich liegt der Fluchtpunkt der gesamten *Viten* im unübertrefflichen, außerhistorischen Werk Michelangelos. – Vgl. Svetlana Alpers scheinbar analoge, in Wirklichkeit heterogene Beobachtung einer grundlegenden Spannung zwischen Vasaris standardisierten ahistorischen Bildbeschreibungen und seinem stilgeschichtlichen Epochenmodell, in dem auch das Einzelwerk »außerhalb« der Geschichte steht, aber nicht im Sinne der *enargeia*, sondern des *Topos* – Svetlana Alpers, Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's »Lives«, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 23, 1961, S. 190–215. – Philip Sohm arbeitet die Widersprüchlichkeit von Vasaris Stilbegriff heraus. Nach Vasari ist der »eigentliche« Stil als überhistorische Kategorie erst im 16. Jahrhundert zu finden, dieser soll jedoch zugleich eine Übersteigerung (»transcendence«) des regelverhafteten Quattrocento-Stils sein; s. Philip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, Mass. 2001, S. 98–114 (Auch Sohm erfasst jedoch nicht die Bedeutung der Kategorie der Lebendigkeit). – Zur semantischen Spannweite der »maniera, el concepto más ambivalente de las »Vidas«,« vgl. auch Montijano García 2002 (wie Anm. 80), S. 148–165, hier S. 148. – Zur Vorgeschichte des »absoluten« Künstlers wortreich, aber inhaltsarm: Catherine M. Soussloff, *The Artist in Nature. Renaissance Biography*, in: dies., *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis / London 1997, S. 43–72 (Kap. 2). Zum Konzept der »absoluten Kunst« (hier als kalkulierter Anachronismus verwendet): Gudrun Inboden, *Mallarmé und Gauguin. Absolute Kunst als Utopie*, Stuttgart 1978.

¹¹⁷ Zu Petrarca's Vorbild für Vasari's Medusa-Variationen vgl. Paul Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, University Park 1991, S. 35–38.

¹¹⁸ Das Lobkriterium ist daher bei Vasari gewissermaßen umzingelt von Laszivität und Götzendienerei, die beide auf der Durchbrechung der ikonischen Differenz beruhen, das Kunstwerk für die Sache selbst halten. Vgl. ebd., S. 33 bis 35.

¹¹⁹ Mehr als anderen ist meine Skizze Paul Barolskys *close reading* der *Viten* verpflichtet; vgl. zuletzt dessen meisterhafte Studie zum gemalten Monster Leonardos: Paul Barolsky, *Vasari and*

the Historical Imagination, in: *Word & Image* 15, 1999, S. 286–291.

¹²⁰ Vgl. dazu Rubin 1995 (wie Anm. 21), S. 187 ff., hier S. 187: »[...] transforming a closed historical system – a cycle of lives presenting a life cycle of the arts – into an open-ended compendium of artistic achievement.« – Ähnlich bereits Paola Barocchi, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in: dies., *Studi vasariani*, Turin 1984, S. 157–170. Mit guten Gründen wird allerdings eine inhaltliche Zäsur zwischen den Auflagen bestritten von Martin Warnke, Die erste Seite aus den ›Viten‹ Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt der Renaissancevorstellung, in: *kritische berichte* 5, 6/1977, S. 5–28, s. bes. S. 19. – Ich beschränke mich hier auf die erste Ausgabe von 1550, die materialärmer und zugleich narrativ geschlossener das Hauptargument deutlicher sichtbar werden lässt.

¹²¹ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 282.

¹²² Vgl. dazu Alina A. Payne, *Mescolare, composti and monsters in Italian architectural theory of the Renaissance*, in: Luisa Secchi Tarugi (Hg.), *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Florenz 1998, S. 273–294.

¹²³ Vgl. zuletzt Michael Cole, *The Demonic Arts and the Origin of the Medium*, in: *Art Bulletin* 84, 2002, S. 621–640.

¹²⁴ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 288.

¹²⁵ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 117, vgl. auch Thomas S. R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton 1971, S. 179 bis 182, wo Parri gewissermaßen als Protomanierist erscheint.

¹²⁶ »[...] con tanta efficacia che e' pare quasi sentire la voce.« – Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 117 T.

¹²⁷ Vgl. Barolsky 1991 (wie Anm. 117), S. 45 f.

¹²⁸ Vgl. Martin Kemp, »Ogni dipintore dipinge sé«. A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?, in: Cecil H. Clough (Hg.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester 1976, S. 311–323; Frank Zöllner, »Ogni pittore dipinge sé«. Leonardo da Vinci and ›automimesis‹, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 137–160; Frank Fehrenbach, *Leonardo da Vinci: ›Mikrokosmos‹ und ›Zweite Natur‹. Krise einer naturphilosophischen Analogie*. In: Hans Werner Ingensiep / Richard Hoppe-Sailer (Hgg.), *Naturstücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Ostfildern 1996, S. 42–68.

¹²⁹ Barolsky macht darauf aufmerksam, dass »we miss the full force of Vasari's fictions if we miss their familial connections. Parri's terror after he is attacked and the terror of his painted figures are linked to the terror of Spinello terrified by his own painted figure. Spinello is attacked by Lucifer, the epitome of the fraud, and Parri is similarly abused [...]« – Paul Barolsky, *Giotto's Father and the Family of Vasari's ›Lives‹*, University Park 1992, S. 32.

¹³⁰ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 597.

¹³¹ Vgl. James Clifton, *Vasari on Competition*, in: *The Sixteenth Century Journal* 27, 1996, S. 23 bis 41. – Allgemein: Hannelore Sachs, *Zur Geschichte des künstlerischen Wettbewerbs*, in: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin (Ost)*, 7, 1965, S. 7–25; Antje Middeldorf-Kosegarten, *The Origins of Artistic Competitions in Italy*, in: Richard Krautheimer (Hg.), *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Florenz 1980, 2 Bde., Bd. 1, S. 167–186.

¹³² Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 215.

¹³³ Cimabue bringt »un certo che di nuovo e di miglior, per l'aria delle teste« (ebd., Bd. 2, S. 38), während Giotto »mostrò qualche principio di dare una vivezza alle teste [...] Oltre a questo egli diede principio agli affetti [...]« (ebd., Bd. 3, S. 12). Aber die von Giotto gemalten Augen bleiben noch starr (»non fece gli occhi con bel girare che fa il vivo«; ebd.) – Vgl. dazu Mario Pozzi, *Il volto e le passioni nelle ›Vite‹ di Giorgio Vasari*, in: Alessandro Pontremoli (Hg.), *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Florenz 2003, S. 119–139. Zur psychologischen Verlebendigung der gemalten Erzählung als grundlegendes ekphrastisches Verfahren Vasaris vgl. Alpers 1961 (wie Anm. 116); Matthias Winner, *Ekphrasis bei Vasari*, in: Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 259–278.

¹³⁴ Vgl. z.B. Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 133: »Questa maniera di colorire accende più i colori, né altro bisogna che diligenza et amore [...] e mentre che fresco si lavora, i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente.« – »[...] accendeva il colore tanto forte, che gli recava lustro da per sé senza vernice [...]« – Ebd. Bd. 3, S. 303. Erneut als Warnung vor einem Verlassen der ›Mitte‹: »Quando questi

colori son messi in opera accesamente e vivi con una discordanza spiacevole [...]« Ebd., S. 124.

¹³⁵ Ebd., S. 302–305.

¹³⁶ Marc Gotlieb betont zurecht die Rolle von Freundschaft und Freigiebigkeit (*liberalitas*) in Vasaris Konstruktion der Verbreitung des neuen Mediums, aber seiner Oppositionsstellung von Werkstatt versus Akademie entgegen die hier angesprochene, grundlegendere Dialektik von Leben und Tod, s. Marc J. Gotlieb, *The Painter's Secret. Invention and Rivalry from Vasari to Balzac*, in: *Art Bulletin* 3/84, 2002, S. 469–490, bes. S. 471 f. Eine statistische Untersuchung der von Vasari geschilderten jeweiligen Charakteranlagen der Künstler, bei denen Fleiß, Geselligkeit und Höflichkeit dominieren, bietet Andrew Steptoe, *Artistic Temperament in the Italian Renaissance. A Study of Giorgio Vasari's Lives*, in: ders. (Hg.), *Genius and Mind. Studies of Creativity and Temperament*, Oxford 1998, S. 252–270.

¹³⁷ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 360.

¹³⁸ »[...] Maestro Domenico tolse il liuto, e di Santa Maria Nuova partitosi, lasciò Andrea il quale nella camera sua disegnava, e l'invito che Domenico gli aveva fatto di menarlo a spasso per la terra accettar non volse, mostrando che allora avesse fretta di disegnare alcune cose importanti. [...] et a Santa Maria Nuova alla sua stanza tornato, si rimise con l'uscio socchiuso intorno al disegno che avea lasciato.« – Ebd., S. 360 f. Vgl. zur Erzählung auch Barolsky 1991 (wie Anm. 117), S. 32 f.

¹³⁹ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 72.

¹⁴⁰ Ebd., S. 64: »[...] non osservò molta unione di far d'un solo colore, come si debbono fare le storie.«

¹⁴¹ Uccello hinterlässt bezeichnenderweise nur »una figliuola che sapeva disegnare«, ebd., S. 72.

¹⁴² Ebd., Bd. 4, S. 97.

¹⁴³ Ebd., Bd. 1, S. 18.

¹⁴⁴ Ebd., Bd. 4, 199 f. – Vgl. dazu Rudolf und Margot Wittkower, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, London 1963, Kap. VII/2.

¹⁴⁵ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 155.

¹⁴⁶ Ebd., Bd. 4, S. 163.

¹⁴⁷ Ebd., Bd. 4, S. 170.

¹⁴⁸ Ebd., Bd. 4, S. 174.

¹⁴⁹ Ebd., Bd. 4, S. 188.

¹⁵⁰ Ebd., Bd. 4, S. 196.

¹⁵¹ Ebd., Bd. 4, S. 8.

¹⁵² Ebd., Bd. 3, S. 589.

¹⁵³ Ebd., Bd. 3, S. 586: »[...] due storie lavorate in fresco [...] e nell'altra fece la morte di Santa Cecilia, tenute cosa molto lodata da' Bolognesi [...]«

¹⁵⁴ Ebd., Bd. 3, S. 591.

¹⁵⁵ Dies ist eine Variante zu Vasaris Konstruktion der gerade vermiedenen Konkurrenz zwischen Raphael und Michelangelo; vgl. dazu als Symptom der »crisis of perfection« Clifton 1996 (wie Anm. 131), S. 38–41.

¹⁵⁶ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 514: »[...] parendogli di non esser tale quale bisognato arebbe che e' fosse stato volendosi porre a paragone di tali ingegni terribili [...]«

¹⁵⁷ Ebd., Bd. 4, S. 210. – Zur Christomimesis der Biographie Raffaels Barolsky 1991 (wie Anm. 117), S. 38 f.

¹⁵⁸ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 214: »Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci / Rerum magna parens, et moriente mori.«

¹⁵⁹ Ebd., Bd. 5, S. 100.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd., Bd. 5, S. 102: »Né fu perdita alla arte la morte sua, perché subito che e' fu vestito frate del Piombo, si potette egli annoverare tra i perduti.«

¹⁶² Ebd., Bd. 3, S. 19. – Zum »Gedanken einer biologischen Entwicklung« der Künste vgl. Richard Krautheimer, *Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 50, 1929, S. 49–63, hier S. 62; Zygmunt Wazbinski, *L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des ›Vies‹ de Vasari*, in: *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte. Arezzo-Firenze, 2–8 settembre 1974*. Florenz 1976, S. 1–25; Wolfram Prinz, *Ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle Arti*, ebd., S. 857–866. – Zum Problem eines impliziten Abschwunges (»lo invecchiare e il morire«, Vasari 1966–87 [wie Anm. 21], Bd. 2, S. 31) Hans Belting, *Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?*, in: ders., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983, S. 63–91 (Teil 2); ferner Erwin Panofsky, *Das erste Blatt aus dem ›Libro‹ Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance*. Mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis (1930), in: ders.: *Sinn und*

Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 192–273, hier S. 230–233.

¹⁶³ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 10.

– Diese Dialektik wird auch an unscheinbareren Stellen wie z. B. dem Tod Domenico Puligos fortgesetzt, der wie derjenige Giorgiones und Raphaels letztlich auf eine gesteigerte Libido zurückgeführt wird, ebd., Bd. 4, S. 252: »[...] venendo la peste l'anno MDXXVII, praticando in casa alcune sue innamorate, da esse ne guadagnò la peste e la morte. [...] Furono i colori per lui sì con unita maniera adoperati, che più per questo merita lode che per altro.« Dem Wiederentdecker der Grottesken, also des durch Chimärenbildung vitalisierten Ornaments, verleiht Vasari einen spektakulären Vornamen, *Morto* (vgl. hierzu den Volgare-Epithet der »maniconica persona«: »Morte ha morto non me, che il morto sono, / Ma il corpo, che morir fama per morte / Non può. L'opere mie vivon per scorte / De' vivi, a chi vivendo or le abbandono.« – Ebd., Bd. 4, S. 521). Zur Darstellung *Mortos* in der *Giuntina* vgl. zuletzt David Franklin, *The Source for Vasari's Portrait of Morto da Feltre*, in: *Print Quarterly* 14, 1997, S. 78–80. Zur Fiktionalität *Mortos* vgl. Barolsky 1991 (wie Anm. 117), S. 58–60, dem allerdings der inhaltliche Bezug zu den aus dem archäologischen Totenreich hervorgeholten lebendigen Ornamenten entgeht. – In der zweiten Auflage wäre in diesem Zusammenhang auf mehrere Künstler zu verweisen. So stirbt z. B. Pontormo an Wassersucht und ähnelt darin implizit den deformierten Gestalten seiner Chorffresken von S. Lorenzo (Vasari 1966–87 [wie Anm. 21], Bd. 5, S. 333: »[...] il tutto nondimeno è [...] senza misura, essendo nella più parte i torsi grandi e le gambe e braccia piccole«); Bartolomeo Torri sammelt wegen seiner anatomischen Obsession, mit der er eine größere Lebendigkeit erzielen möchte, Leichenteile unter dem Bett und erkrankt daran schon mit 25 Jahren tödlich (s. die *Vita* von Giovan Antonio Lappoli, ebd., Bd. 5, S. 186); Jacopo Sansovinos Schüler Pippo wird beim Modellstehen für eine Statue des Bacchus (»giovinetto, quanto il vivo«) wahnsinnig, erscheint als eine dauerposierende lebende Statue auf Kaminen und anderen »luoghi strani«, und stirbt schon wenige Jahre später (ebd., Bd. 6, S. 181). Ridolfo Ghirlandaio wird auf seinem Sterbebett in den durch Vasari wieder zum Leben erweckten Palazzo Vecchio getragen und kündigt an (ebd.,

Bd. 5, S. 444): »Io moro contento, però che potrò portar nuova di là ai nostri artefici d'aver veduto risuscitare un morto [...].«

¹⁶⁴ Vgl. dazu Warnke 1977, S. 16: »Das Titelblatt stimmt den Leser nicht optimistisch auf eine Zukunft, sondern kontemplativ auf Todes- und Grabesreminiszenzen ein.« – Zu den Frontispizvarianten der zweiten Auflage: Rosanna Bettarini, *Premessa*, in: *Le Vite*, Vorwort Bd. 1, XXVIII ff. – Vgl. jetzt auch (ohne Warnkes Arbeit zu erwähen) Joan Stack, *Artists into Heroes. The commemoration of artists in the art of Giorgio Vasari*, in: Mary Rogers (Hg.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot u. a. 2000, S. 163–175. – Zur Allegorie der die Auferstehung bewirkenden *Fama*: Deborah Cibelli, *Images of fame and changing fortune in the first and second editions of Vasari's Vite*, in: *Explorations in Renaissance culture* 25, 1999, S. 113–137.

¹⁶⁵ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 9.

¹⁶⁶ Ebd., Bd. 4, S. 103.

¹⁶⁷ Ebd., Bd. 4, S. 476.

¹⁶⁸ Ebd., Bd. 4, S. 467.

¹⁶⁹ Ebd., Bd. 4, S. 10.

¹⁷⁰ Ebd., Bd. 5, S. 122. – Die Konstellation wird durch den möglicherweise vergifteten Masaccio vorweggenommen, dessen Fresken in der *Carmin*e die Akademie aller bedeutender Maler sind (ebd., Bd. 3, S. 133 f.): »[...] si morì nel bel del fiorire [...] – [ha] aggiunto nella pittura vivacità ne' colori, terribilità nel disegno [...].« – Hierzu bemerkt Johanne Lamoureux, *La mort de l'artiste et la naissance d'un genre*, in: Pascal Griener / Peter J. Schneemann (Hgg.), *Images de l'artiste*, Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 183–203, hier S. 190: »Dans les vies écrites, et particulièrement dans celles de Vasari, les artistes meurent plus souvent qu'ils naissent, si l'on peut dire.«

¹⁷¹ Vasari 1966–87 (wie Anm. 21), Bd. 4, S. 11.

¹⁷² Ebd., Bd. 6, S. 119 (Hvh. F. F.). – Mit der von Vasari zum Ausdruck gebrachten Hoffnung, dass sein biographisches Werk zahllose Meister und ihre Werke vor der sicheren »seconda morte« des Vergessens retten könne (ebd., Bd. 1, S. 10), mit dem Kolophon der ersten bzw. dem Frontispiz der zweiten Auflage und nicht zuletzt mit dem abgedruckten Michelangelo-Sonett, in dem Vasari als Wiedererwecker vergessener Werke gelobt wird (»Or le memorie altrui, già spente, accese / Tornando, fate or che fien quelle e voi, / Mal grado d'essa, eternalmente vive.« – Ebd., Bd. 6,

S. 84 Giuntina), situiert sich das Werk innerhalb eines vom horazischen »Ex aere perennius« ausgehenden Paragone auf Seiten der unsterblichen Schrift; Kriterium ist auch hier die Lebendigkeit – »quanto alla fama et al nome, che fra tutte le cose gli scritti sono di maggior forza e di maggior

vita« (ebd., Bd. 3, S. 284). Vgl. dazu auch Peter Michelsen, *Der Künstler als Held und Charakter. Über die biographische Darstellungsweise in den »Vite« des Giorgio Vasari*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 84, 2002, S. 293–312, hier S. 299.