

DIE UMKEHRUNG DER ANALOGIE VON GOTT UND KÜNSTLER BEI

LEON BATTISTA ALBERTI, ANTON FRANCESCO DONI UND GIORGIO VASARI

Die Natur wird in der Antike häufig als Künstlerin charakterisiert, als – wie es der Stoiker Balbus in Ciceros *De natura deorum* ausdrückt – »ordnende Kraft, deren Geschicklichkeit keine Kunst, keine Hand und kein Werkmeister nachahmen und erreichen kann [...]«. «¹ Die überlegene Kunstfertigkeit der »natura artificiosa«² wird bereits zuvor bei Plato auf den Demiurgen übertragen, einem gottgleichen Weltbaumeister zugeschrieben. Die Kirchenväter begründen die christliche Konzeption des *Deus artifex*.³ Für die Kunst- und Architekturtheorie des Quattro- und Cinquecento ist die durch das Mittelalter tradierte Vorstellung einer kunstvoll produzierenden, teleologisch auf Zweckmässigkeit hin abzielenden Natur ebenfalls von bestimmender Bedeutung. Platons Dialog *Timaios*, in dem die Welt als ein von harmonischen Zahlenverhältnissen durchdrungenes, vollkommenes Werk des Demiurgen beschrieben wird, spielt hier eine ebenso wichtige Rolle wie die aristotelische Konzeption einer Strukturanalogie von *physis* und *téchne*.⁴ Letztere besitzt etwa in Daniele Barbaros Vitruv-Kommentar einen hohen Stellenwert.⁵ Grundsätzlich ist die Ordnung der Welt, und im Bereich der Architektur insbesondere der kunstvoll angeordnete Kosmos das Vorbild der Struktur und Anordnung des Artefakts. Die unerreichbare Kunstfertigkeit der *physis/natura* wird als Vorbild des Artefaktes menschlicher *téchne/ars* begriffen. Nachhaltig war namentlich die Wirkung der »physikotheologischen« Naturphilosophie der Stoa und insbesondere von Ciceros *De natura deorum* mit ihren Analogien zwischen den Gebäuden menschlicher Architektur und der Architektur des Kosmos.⁶ Der platonische Demiurg beziehungsweise die stoische *providentia* wird, wie Ernst Robert Curtius betont hat, in der christlichen

Tradition schon früh mit Gott als dem *architectus mundi* gleichgesetzt, der die Welt »in mensura et numero et pondere«⁷ (also in Maß, Zahl und Gewicht) geordnet hat.⁸ Die einzigen kosmologischen und naturphilosophischen Traditionen der Antike, die nicht dem Modell der »nature as craftsman« folgen und die keine Analogie von supralunarem Kosmos oder auch sublunarer Welt und Artefakt aufstellen, der antike Atomismus und Epikureismus, werden seit Alberti in der Kunsttheorie ebenfalls rezipiert, nachdem sie zuvor marginalisiert wurden; dies kann hier allerdings nicht näher ausgeführt werden.⁹

Wenn etwa in der Nachfolge des jüngeren Plinius eine ganze Reihe von Auftraggebern und Architekten der Renaissance die Hügel um ihre Landhäuser als »Amphitheater« oder »Theater« aus Anhöhen beschreiben, »wie es nur die Natur selbst schaffen konnte«,¹⁰ so ist dies vor dem Hintergrund paganer und christlicher Topoi der *natura artificiosa* und des *Deus artifex* zu verstehen. Eine planvoll und teleologisch vorgehende *natura rerum*, eine Baumeisterin gewissermaßen,¹¹ habe diese natürlichen Theater und Amphitheater aus Anhöhen geschaffen.¹²

Leon Battista Alberti

Eine Umkehrung und zugleich eine bemerkenswerte Umdeutung des Topos idealer Topographie, ein natürliches Theater aus Anhöhen als mikrokosmisches Inbild der Ordnung der Welt zu begreifen, ist in Leon Battista Albertis Roman *Momus* zu finden; jenes Juristen, Humanisten und Nebenberufs-Architekten, der erstmals je ein Traktat zu allen drei Schwesterkünsten der später von Vasari so genannten *Arti del disegno* vorgelegt hat. Gegen Ende

von Albertis *Momus*, einer literarischen Schrift außerhalb der eigentlichen Kunstliteratur, wird – meines Wissens erstmals bei einem der klassischen Autoren der neuzeitlichen Kunsttheorie – eine Umkehrung der klassischen Analogie von Welt und Werk, von Gottes Weltschöpfung und menschlichen Artefakten greifbar. Alberti erklärt in bewusster Umkehrung der antiken und insbesondere der stoischen Analogie von Welt und Werk, Kosmos und Kunstwerk nunmehr das Kunstwerk zum Vorbild einer neuen Weltschöpfung.

Bezüglich dieses Romans und verwandter literarischer Texte Albertis ist seit Eugenio Garin¹³ in der Forschung die innere Widersprüchlichkeit von Albertis Weltbild hervorgehoben worden, die nicht allein auf die unterschiedlichen Textgattungen zurückgeführt werden kann, dem seine Schriften zugehören, sondern auf widerstreitende Tendenzen seines Denkens. Alberti hat über einen längeren Zeitraum parallel zwei Bücher verfasst, in denen sich diese widerstreitenden Weltansichten hinsichtlich des Themas der Architektur artikulieren. Erstens seinen Roman *Momus seu de Principe*¹⁴ (entstanden 1444–50), den Alberti selbst im Prolog als Ergebnis seiner Nachtwachen bezeichnet hat, nach Wolfgang Krohn eine »zynisch-satirische Darstellung menschlicher und göttlicher Dummheit, Leichtgläubigkeit, Hinterlist und Zerstörungslust«. ¹⁵ Zweitens den Architekturtraktat *De re aedificatoria*, der »über die Grundsätze, den Aufbau und die Anwendungsbedingungen der gesamten Baukunst«¹⁶ handelt und wohl 1452 fertiggestellt wurde (in einer Fassung, die später möglicherweise überarbeitet wurde).¹⁷

Während *De re aedificatoria* auf dem Glauben an eine von Natur aus gut geordnete und gleichzeitig durch den Menschen verbesserungsfähige Welt aufbaut oder doch aufzubauen scheint,¹⁸ entfaltet Alberti in seinem *Momus*, seinem Roman über den Gott des Spotts Momus als »schwarzen Prometheus«, ¹⁹ ein Gegenbild – das Panorama eines gefallenen, durch und durch verkommenen Planeten. Bei dessen Anblick beschließen die olympischen Götter, eine bessere, neue Welt zu erbauen. Jupiter

zieht das finale Fazit: »Die Welt, die sie [die Menschen] zur Verfügung haben, gefällt ihnen nicht: Dieser Zustand, diese Situation ist schlimm und unerträglich: ›Wir müssen eine [...] völlig andere Welt erbauen.«²⁰

Zunächst wendet sich der Weltenherrscher an die Philosophen, doch die konfligierenden Lehrmeinungen der diversen Philosophenschulen vermögen die olympischen Götter nicht zu überzeugen. Jupiter beschließt, nun selbst die bereits zur radikalen Erneuerung bestimmte Welt aufzusuchen, und betritt bei seiner Visite ein antikes Theater. Er betrachtet nun voller Bewunderung »die zahllosen, mächtigen Säulen aus parischem Marmor, ein gigantisches Werk, das aus den Felsblöcken der höchsten Berge geschaffen war. Jupiter [...] sagte sich, obwohl sie unmittelbar vor seinen Augen standen, dass ein solches Werk ein Ding der Unmöglichkeit sei; er konnte vor lauter Begeisterung die Augen nicht von ihnen wenden und lobte sie über die Maßen; im Stillen klagte er sich über die eigene Unfähigkeit und Dummheit an, weil er sich, anstatt an die Baumeister eines so außerordentlichen Werkes, an die Philosophen gewandt hatte, um mit ihrer Hilfe den Plan für eine neue Welt zu entwerfen.«²¹

Wolfgang Krohn hat darauf hingewiesen, dass Alberti hier die Architektur zum »Vorbild der göttlichen Schöpfung«²² erklärt. Der Architekt wird in einem zugespitzten Sinn zum »alter deus« (so Albertis berühmte Formulierung aus *De pictura*), zu einem zweiten und anderen Gott, der eine bessere Welt hervorbringen kann als diejenige, die der *architectus mundi* kraft göttlichen Willens erschuf.²³ Obwohl Albertis »Götterdämmerung im Theater«, wie sie am Ende des *Momus* erzählt wird, in einer paganen Welt spielt, gewinnt sie doch sowohl vor dem Hintergrund stoischer als auch christlicher Konzepte über die »Architektur der Welt« blasphemische Brisanz. Deren Grund liegt in Albertis kühner Umkehrung der klassischen Analogie von Welt und Werk und des klassischen Primats des gottgeschaffenen Kosmos über das Werk menschlicher »Kunst«. Während in Ciceros *De natura deorum* die Architektur des Kosmos durch den Vergleich

mit menschlichen Bauten erläutert wird und während in der christlichen Tradition der personalisierte Gott das Gebäude der Welt als eine erste Architektur und als Modell der menschlichen Architektur gebaut hat, stellt nun Alberti die Architektur menschlicher Architekten dem olympischen Zeus als *Modell einer neuen Welt* vor Augen.

Beibehalten wird zwar die Analogie von göttlicher und menschlicher *ars*. Aber das Primat der göttlichen Schöpfung über die menschliche Nachahmung, das dieser Analogie traditionell eingeschrieben war, wird abgelöst durch eine ironische Umkehrung: nun soll die menschliche Architektur und genauer gesagt ein Theatergebäude zum Modell und Muster des ganzen Welttheaters bzw. eines *neuen Weltgebäudes* werden. Alberti führt diese gerade vor dem Hintergrund des christlichen *Deus artifex* durchaus blasphemische Inversion jedoch unmittelbar darauf ad absurdum: Indem er das monumentale antike Theater samt seiner Götterstatuen nach Jupiters Besuch zum Opfer entfesselter Naturgewalten wird, lässt Alberti die traditionelle Hierarchie von Welt und Werk, göttlicher und menschlicher Schöpfung, zu ihrem alten Recht kommen, um zugleich die menschliche Hybris der Naturüberwindung durch Technik zu verspotten.²⁴ Man könnte diese Umkehrung der Umkehrung – die Welt zerstört das Werk – aber auch anders deuten: die *Natura* ist sowohl den Fiktionen menschlicher als auch »göttlicher« *artifices* überlegen ...

In der angeführten Szene des *Momus* rekurriert Alberti auf die alte Topik des »Theatre of Nature«²⁵ und des »Hügeltheaters«, um sie zugleich ihrer alten kosmologischen Fundierung zu berauben. Vor allem aber behält er die traditionelle Analogie von Welt und Werk zwar bei, aber kehrt die ebenso altvertraute und kanonische Hierarchie von Schöpfergott und *zoon mimeticon* Mensch um. Eine Geschichte dieser Umkehrung, für die etwa Goethes Prometheus-Gedicht oder Rilkes Parabel vom Gott im Stein, der durch Michelangelos Meißel erlöst werden möchte, spätere Wegmarken sind, ist noch nicht geschrieben. Ein spektakuläres Fallbeispiel

hat, kaum beachtet, der bereits zu Lebzeiten umstrittene Literat Anton Francesco Doni in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts vorgelegt – im Hinblick auf Michelangelo. Donis hyperbolische, von den Zeitgenossen sicherlich nicht wörtlich genommene Umkehrung der Hierarchie von Welt und Werk, von Kunstgeschichte und Heilsgeschichte wird bereits kurze Zeit später von Vasari und seine Koautoren fortgeschrieben werden.

Anton Francesco Doni

Michelangelos Fresko des Jüngsten Gerichts, 1541 enthüllt, ist nach Vasaris *Vita des Michelangelo* Endpunkt und Telos der Kunstgeschichte und damit ein Gericht auch über die Kunst aller Zeiten und Völker, die sich angesichts dieses Meisterwerks geschlagen geben müssten.²⁶

Das zeitgenössische Lob des Freskos nahm teils groteske Züge an. Höhepunkt der Vergöttlichung Michelangelos als Maler des Jüngsten Gerichts ist ein an ihn gerichteter Brief von Anton Francesco Doni aus dem Jahr 1543. Dieser »offene Brief« war bereits in vier Auflagen von Donis *Lettere Familiari* gedruckt worden, bevor die erste Auflage von Vasaris *Viten* 1550 veröffentlicht wurde. Das Schreiben Donis endet mit den Worten:

»Mir klingt der Ruhm des *Jüngsten Gerichtes* im Ohr, von dem ich denke, es verdiene wegen seiner Schönheit, daß Christus an jenem Tag, an dem Er in seiner göttlichen Gestalt kommen wird, gebiete, daß alle [Auferstehenden] jene Körperhaltungen einnehmen und jene Schönheit zeigen sollen und die Hölle jene Finsternis aufweisen soll, die Ihr gemalt habt, weil sie nicht besser gemacht werden können. [...] Und wenn ich vor diesem Gericht stehen werde, befürchte ich zu erstarren und aus lauter Seligkeit meinen letzten Atem auszuhauchen, und, zum Himmel fliegend (wenn Gott will), auszurufen: mein göttlicher Michelangelo!«²⁷

»Suonami nell'orecchie la fama del Giudicio, il quale penso che, per la bellezza sua, in quel dì che Christo verrà in divinità meritarà che egli imponga che tutti facciano

quelle attitudini, mostrino quella bellezza et l'inferno tenga quelle tenebre che voi havete dipinte, per non si potere migliorare [...]. Dubito ancho, nell'apparir dinanzi al quel Giudicio, di farmi immobile et per dolcezza mandare fuori il fiato, volando al cielo (mercé di Dio) et gridando: »Michelagnolo mio divino!«²⁸

Doni greift mit seinem Lob der Figuren Michelangelos einen Topos hyperbolischen Lobes auf, den Ariosts *Orlando furioso* (erst in der letzten Version von 1532, nicht bereits in der editio princeps von 1516) in die Michelangelo-Panegyrik eingeführt hatte: der Künstler ist nicht nur Nachahmer vergangener und gegenwärtiger Ereignisse und Dinge; er ist »Vorahmer« gewissermaßen des Zukünftigen:

»Doch alt' und neue [Künstler] –
Nimmer ward erfahren,
Daß sie gemalt, was in die Zukunft fällt.
Und doch hat man Geschichten schon gesehen,
Die man gemalt, bevor sie noch geschehen.«²⁹

»Non però udiste antiqui, né novelli
vedeste mai dipingere il futuro:
e pur si sono istorie anco trovate,
che son dipinte inanzi che sian state.«³⁰

In diesen Versen des *Rasenden Roland* wird das antike Thema des künstlerischen Darstellens zukünftiger Ereignisse (»dipingere il futuro«), wie es zeitgenössischen Lesern, häufig bereits aus der Lateinschule, aus Vergils Schildbeschreibung im achten Buch der *Aeneis* vertraut war, als Höchststufe künstlerischer Leistungsfähigkeit benannt. (Die literarische und bildnerische Darstellung des Zukünftigen wurde in der Antike etwa auch bei Aristoteles und Quintilian thematisiert³¹). Michelangelos Fresko der in vollkommener Gestalt auferstehenden Figuren des *Jüngsten Gerichtes* konnte als monumentale Erfüllung der literarischen Verheißung Ariosts erscheinen, die selbst bereits als Anspielung auf christliche Bilder des Jüngsten Gerichts verstanden werden konnte.

Ohne Zweifel sind die Überbietungs-Topoi bei Aretino, Doni und kurze Zeit später in Vasaris *Viten* rhetorische, hyperbolische Kunstmittel³², die als solche von den Zeitgenossen an ihrem »laudatorischen Ton«³³ erkannt und daher nicht unmittelbar wörtlich genommen wurden. Dennoch sind die Lobeserhebungen des »göttlichen Michelangelo« zu seiner Zeit nicht ausschließlich als selbstreferentielle Epideiktik³⁴ gedeutet worden, die mit dem einzigen Zweck des »mostrare l'arte«³⁵ (sowohl der Kunst Michelangelos als auch seines Lobredners) aufgesetzt wurde. Dies zeigt die von Stephen C. Campbell vorgelegte Analyse der kritischen Reaktionen, welche die literarische »Vergöttlichung« Michelangelos schon in der ersten Hälfte des Cinquecento hervorrief. Zeitgenössische Künstler und Literaten sahen die Erhebung Michelangelos zum *artifex divinus* bzw. *divino artista* als durchaus problematisch an: der bekannte »offene Brief« Pietro Aretinos an Michelangelo, der das *jüngste Gericht* als blasphemisch kritisiert, ist nur das bekannteste Beispiel. Außer Kritik steht bei Aretino das künstlerische Vermögen Michelangelos. Aretino kritisiert vielmehr, dass Michelangelo dem christlichen Gehalt des Themas keine Rechnung trage, sondern das Thema als Vorwand künstlerischer Gestaltung missbrauche.³⁶

Giorgio Vasari

Vasari strukturierte die gesamtgeschichtliche Erzählung der Kunstgeschichte seiner *Viten* sowohl nach den Mustern paganer biologistischer Modelle als auch nach Mustern der Bibel und der patristischen Geschichtstheologie sowie der frühneuzeitlichen Universalchroniken *ab orbe condito*.³⁷ Vasaris *Vite* trugen maßgeblich dazu bei, die drei Schwesterkünste der »arti del disegno« zu einem autonomem Feld menschlicher Kultur mit eigener Theorie und Geschichte – um Habermas' und Luhmanns Begriff zu zitieren – *auszudifferenzieren*.³⁸ Vasari und seine Koautoren konstruieren eine weitgehend als autonomen Prozess erzählte Geschichte der Bildenden Künste, wie ich in

früheren Beiträgen dargestellt habe, in *Analogie* zur gesamtgeschichtlichen Erzählung der Bibel: Die Torrentiniana übernimmt deren eschatologischen Rahmen von der Genesis bis zum »Jüngsten Gericht« (Michelangelos) und charakterisiert die drei Stufen der *rinascita* nach dem heilsgeschichtlichen Muster von Natur, Gesetz, Gnade. Zugleich aber werden an zentralen Stellen seiner *Vite* die »Wertnormen des [...] Religiösen in ihrer Gültigkeit zugunsten des Ästhetischen« zwar nicht »ignoriert«³⁹, aber durchaus relativiert. An entscheidenden Stellen seiner großen Erzählung der Geschichte der »arti del disegno« wird die traditionelle Analogie von *Deus artifex* und menschlichem Künstler zwar prinzipiell aufrechterhalten – aber unter theologischem Gesichtspunkt in höchst problematischer Weise umgedeutet. Laut dem *Proemio delle vite* hat Gott den Menschen geschaffen, nicht – wie in traditioneller Lesart – um ihn zu seinem Ebenbilde zu machen, ihn zur Gottesschau zu befähigen und ihn an seinem Heilsplan zu beteiligen, sondern um den Menschen zu zeigen, wie sie durch Wegnehmen und Hinzufügen ihre Plastiken schaffen können. Das Fresko der Sixtinischen Decke, auf dem Gott Licht und Finsternis scheidet, ist gemalt, »um die Vollkommenheit der Kunst und die Größe Gottes« zu zeigen – man beachte die Reihenfolge.

Auch am Ende der »großen Erzählung« der Erstausgabe der *Viten* Vasaris von 1550, gegen Ende der *Vita* Michelangelos also, finden sich charakteristische Umkehrungen traditioneller Topoi: Papst Clemens VII. habe das Jüngste Gericht in Auftrag gegeben, »damit Michelangelo in diesem Bild zeigen könnte, was alles der Kunst der Malerei möglich sei« – und nicht vordringlich, um zu verbildlichen, was Gott am Ende der Tage möglich sein wird.

Und Moses ist nach Vasari bereits mittels der Hände Michelangelos in verklärter Leiblichkeit auferstanden, noch *bevor* Gott ihn am Jüngsten Tag wird dereinst auferstehen lassen. Vasari bezieht sich hier wohl auf den angeführten Brief Donis, der in den vierziger Jahren mehrfach aufgelegt wurde und in dem Michelangelos *Jüngstes Gericht* mit den Worten gelobt wird, dass auch Gott das

dereinstige, das »wirkliche« Jüngste Gericht nicht wird anders ins Werk setzen können als in eben jener Anordnung, die Michelangelo bereits hier und heute für seine Figuren und Farben gefunden hat.

Zu den genannten Stellen bei Vasari im Einzelnen: Am Anfang der Vorrede des historischen Teils, also jenes *Proemio delle vite*, das die drei Serien von Lebensbeschreibungen einleitet, beruft sich Vasari auf das Buch Genesis: Der Schöpfer habe den Menschen aus Ton modelliert und ihm den Geist eingehaucht, habe aus einem Erdklumpen das lebendige, »erste Bild des Menschen«⁴⁰ geschaffen, um den Bildhauern zu zeigen, wie sie eine gute Figur herstellen könnten:

»[...] der göttliche Architekt der Zeit und der Natur wollte als Allvollkommener in der Unvollkommenheit der Materie das Verfahren des Wegnehmens und Hinzufügens veranschaulichen, genau so wie gute Bildhauer und Maler es mit ihren Modellen zu tun pflegen, deren unvollkommene Entwürfe sie durch Hinzufügen und Wegnehmen zu jener Vollendung und Perfektion bringen, die sie erreichen wollen.«⁴¹

»[...] il divino Architetto del tempo e della natura, come perfettissimo, volle mostrare nella imperfezione della materia la via del levare e dell'aggiugnere, nel medesimo modo che sogliono fare i buoni scultori e pittori, i quali, ne' lor modelli, aggiungendo e levando riducono le imperfette bozze a quel fine e perfezione ch'è vogliono.«⁴²

Vasari deutet hier, in der *Vorrede der Lebensbeschreibungen*, die topische Analogie zwischen Gott und Künstler in einer Weise um, in der die »Wertnormen des [...] Religiösen in ihrer Gültigkeit zugunsten des Ästhetischen« zwar nicht – wie Michelsen schreibt – »ignoriert werden«, aber doch eingeschränkt werden.⁴³ Vasaris biblische Vorlage: Der Welterschöpfer belebte nach dem zweiten Schöpfungsbericht der Genesis eine von ihm zuvor aus Erde modellierte Plastik, um den Menschen zu erschaffen: Gott »formte [...] den Menschen aus Staub aus dem Acker, und er blies ihm den Odem des Lebens in die Nase; so wurde der Mensch ein lebendiges Wesen« (Gen. 2, 7).

Zwei Reliefs Andrea Pisanos für den Zyklus am Florentiner Domcampanile, der die menschlichen *artes*, die mechanischen und die freien Künste darstellt⁴⁴, veranschaulicht den Primat des *deus artifex* vor den Nachahmern seiner göttlichen Kunst und Schöpferkraft: Der menschliche Bildhauer, welcher die Skulptur einer menschlichen Figur meißelt, wird mit der Darstellung Gottes, welcher die von ihm zuvor modellierte Gestalt des Adam beseelt, durch Körperhaltung und Kompositionsschema in eine augenfällige Analogie gesetzt [ABB. 1 und 2]; die Handlung und Haltung des menschlichen Bildhauers ahmt den *Deus artifex* nach. Vasari schreibt den Entwurf dieser Reliefs Giotto zu.

Traditionell war gerade die Erschaffung eines lebendigen Menschen aus Ton als ein besonderer Erweis der schöpferischen Allmacht und der Überlegenheit Gottes gedeutet worden. Gott schuf den Kosmos, schuf Menschen und Tiere – der Mensch kann diese nur nachahmen: *Homo non potest creare*, so lautet der berühmte Lehrsatz des Hl. Thomas von Aquino.⁴⁵ Bereits Pico della Mirandola, ein den Medici eng verbundener Humanist, den Vasari im Palazzo Vecchio malen sollte, hatte die Berichte der Genesis über die Erschaffung des Menschen umgedeutet im Hinblick auf eine genuin menschliche Schöpfungskraft. Pico hat bekanntlich das neuzeitliche Paradigma der Selbsterschaffung des Menschen zu Beginn seiner Schrift *De dignitate hominis* folgenreich formuliert, als er den Schöpfergott der Hebräischen Bibel den eben neu erschaffenen Adam als »tui ipsius arbitrarius plastes et fctor«⁴⁶, als Bildhauer und Erfinder seiner selbst anreden läßt.⁴⁷ Pico läßt den Schöpfergott sein Geschöpf Adam als Bildhauer und Erfinder seiner selbst mit Worten anreden, die es im Gelehrtenlatein des 15. Jahrhunderts und auch im klassischen Latein noch nicht gegeben hatte. Adam wird zum »plastes et fctor« seiner selbst erklärt. Der griechische Neologismus »plastes« spielt auf die Tätigkeit jener Bildhauer an, die nicht im wörtlichen Sinne in Stein hauen, sondern aus Ton modellieren. »Fictor« hingegen ist eine Variation des lateinischen Wortes »pictor« für Maler

und zugleich ein neuartiges Substantiv zu dem Verb »fingere«, das wir in der Form »fingieren« heute noch benutzen, wenn es um eine Erfindung aus dem Material des Möglichen geht. Picos 1496 veröffentlichte Rede gab der alten Analogie zwischen dem schöpferischen Weltkünstler Gott, dem *Deus artifex*, und dem irdischen Künstler eine neue Wendung. Sie sollte zu jenem Konzept des göttlichen Künstlers (*divino artista*) führen, das Vasari später seinem Lob Raffaels und besonders Michelangelos zugrunde legte und dem er klassische Formulierungen verlieh.

Der Künstler wird in Neuzeit und Moderne als »sui ipsius plastes et fctor«, als selbst erschaffenden Bildner und »fictor«/»pictor« seiner selbst schließlich im 18. Jahrhundert zum »Génie«, das Regeln nicht folgt, sondern Regeln setzt.

Während in der Genesis der Schöpfergott den ersten Menschen Adam schafft, um an ihm seinen Heilsplan und damit die Heilsgeschichte zu beginnen, schafft er bei Vasari den Adam als die erste Skulptur (»prima Scoltura«), um die Kunstgeschichte zu beginnen. Göttliche Kunst ist die »Vorahmung« menschlicher Kunst, insoweit ist Vasari traditionell, auch wenn er hier den Beginn der Heilsgeschichte zum Beginn der Kunstgeschichte umstilisiert. Michelangelo, den er folgenreich zum *divino artista* stilisierte, schuf nach Vasari vermöge seiner gottgegebenen Gestaltungskraft auch in der Darstellung der menschlichen Figur mehr als eine perfekte Mimesis des vom *Deus artifex* geschaffenen Modells, sondern schuf den ersten Menschen in seiner *Erschaffung Adams* der Sixtinischen Decke von neuem. Deren Adam sei »[...] von einer Schönheit, Haltung und Umrissen, so daß man glauben möchte, er sei von Neuem von seinem höchsten und ersten Schöpfer gemacht, nicht aber durch Pinsel und Zeichnung eines eben solchen Menschen.«⁴⁸

»[...] di bellezza, di attitudine e di dintorni – di qualità che e' par fatto di nuovo dal sommo e primo suo Creatore più tosto che dal pennello e disegno d'uno uomo tale.«⁴⁹

In seiner Beschreibung der Sixtinischen Decke nimmt Vasari das Motiv einer Schöpfung nicht um des

Heilsplans und der Heilsgeschichte wegen, sondern um der Kunst und der Kunstgeschichte wegen nochmals auf:

Jenes Fresko der Sixtinischen Decke, auf dem Gott Licht und Finsternis scheidet, ist nach Vasari gemalt, »um die Vollkommenheit der Kunst und die Größe Gottes«⁵⁰ zu zeigen – man beachte nochmals die Reihenfolge dieser Aussagen. Papst Clemens VII. wiederum gibt laut Vasari das *Jüngste Gericht* an der Altarwand der Cappella Sistina in Auftrag, »damit er [Michelangelo] in diesem Bild zeigen könnte, was alles der Kunst der Malerei möglich sei«⁵¹ – und nicht etwa, um zu zeigen, was Gott am Ende der Tage möglich sei.

Eine folgenreiche, später von Sigmund Freud aufgegriffene Umkehrung der traditionellen Hierarchie von Gottes- und Menschenwerk bringt Vasari gegen Ende der ersten Auflage der *Künstlerviten* und also gegen Ende seiner *Vita* des Michelangelo, welche die *Torrentiniana* abschließt. Nach Vasari hat Michelangelo seine Statue des Moses »[...] so köstlich vollendet, daß man jetzt mehr wie je Moses einen Liebling Gottes nennen kann, da Gott dem Moses vor allen andern den Leib durch die Hand des herrlichen Michelangelo zu seiner Auferstehung hat bereiten wollen.«⁵²

» [...] et è finito talmente ogni lavoro suo, che Moisé può più oggi che mai chiamarsi amico di Dio, poi che tanto inanzi agli altri ha voluto mettere insieme e preparargli il corpo per la sua resurrezione per le mani di Michelagnolo.«⁵³

Vasari lobt hier die Fähigkeit Michelangelos, die Schöpfung zu »übertreffen« und zu »besiegen«,⁵⁴ mit theologischem Vokabular und zugleich auf theologisch höchst problematische Weise. Es wird aus Vasaris Text nämlich nicht deutlich, ob mit »la sua resurrezione« (sic!) lediglich in poetischer Sprache von einer Auferstehung des Mose im Stein als Metapher für die besondere Lebendigkeit und Lebenswahrscheinlichkeit der Skulptur gesprochen wird, in einer metaphorischen Redeweise, derer sich Vasari ähnlich bedient, wenn er schreibt, dass Michelangelo mit der Erschaffung seines *David* einen

schon verhaunenen Steinblock »zum Leben aufzuerwecken« vermochte – oder aber, ob mit der Formulierung »[Dio] ha voluto mettere insieme e preparargli il corpo per la sua resurrezione per le mani di Michelangelo«⁵⁵ nicht auch ausgedrückt werden soll, dass Michelangelo in gottgleicher künstlerischer Potenz den Leib des Mose in verklärter, in vollkommen-idealer Leiblichkeit hier und heute schon in solcher Vollkommenheit habe auferstehen lassen, wie es aus christlicher Sicht erst Gott am Ende der Tage vermag. Dann hätte Michelangelo seinem Moses einen ästhetischen Leib geschaffen, der den historischen Leib des Mose des Alten Testaments überbietet. Michelangelos Moses stellt – in dieser Lesart der Ekphrase Vasaris – dessen erst am Jüngsten Tag in vollkommen erneuerter Gestalt auferstehenden Leib antizipatorisch dar. Michelangelo hätte somit – in einer Umkehrung der Hierarchie von Gott und Geschöpf, von *Deus artifex* und *artifex divinus* – mit seinem Moses Gott das Vorbild, das Modell des dereinst auferstehenden Leibes des Mose in einer Vollkommenheit schon vor Augen gestellt, die auch Gott nicht mehr wird übertreffen können.

Die vertrauten Epochenschemata der christlichen Geschichtstheologie, die Vasari und seine Koautoren den *Künstlerviten* zugrunde legten, ließen die Geschichte der Kunst als Abglanz und Analogon der Heilsgeschichte erscheinen. Und sie bot zugleich ein klares Strukturprinzip zur Anordnung des umfangreichen Stoffes. Dass die unter dem Namen Vasaris veröffentlichten *Vite* und besonders die *Vita* Michelangelos im 18. und 19. Jahrhundert als Gründungstexte einer Kunstreligion verstanden werden sollten,⁵⁶ die den *artifex divinus* – als ›Genie‹ – an die Stelle des *Deus artifex* setzte, lag wohl weitgehend, aber nicht gänzlich, außerhalb des Horizonts Vasaris und seines wichtigsten Koautors Giambullari.⁵⁷ Für die moderne Aufwertung der Geschichte der Kunst zu einem Heilsgeschehen innerweltlicher Erlösung bot die Darstellung der Kunstgeschichte nach dem Modell der christlichen Heilsgeschichte, wie sie 1550 in den *Vite* Vasaris und seiner Koautoren erstmals vorgelegt wurde, die besten Vor-

aussetzungen, gerade auch mittels der Umkehrungen traditioneller Analogien von Gott und Künstler, Welt und Werk, mit denen Vasari und seine Koautoren ihre »große Erzählung« der Kunstgeschichte zum hyperbolischen Lob der Künstler erweiterten, aber auch deren biblische Muster subversiv unterliefen.

Zugleich beginnt hier eine Tradition, Kunstwerke zu Modellen für die Erfindung besserer Welten zu erklä-

ren. Dieses Kernkonzept des utopischen Modernismus des 20. Jahrhunderts hat eine Vorgeschichte, die hier nur fragmentarisch zugänglich gemacht werden konnte. Bereits ein Brief von Pietro Aretino vom 16. September 1537 an Michelangelo artikuliert den Gedanken einer Neuschöpfung der Welt durch Kunst: »[...] ne le man vostre vive occulta l'idea d'una nuova natura«⁵⁸ – »In Ihren Händen lebt verborgen die Idee einer neuen Natur«.

- 1 Cicero: *De natura deorum*, II, 81 (Übersetzung zitiert nach: Marcus Tullius Cicero: *Vom Wesen der Götter*, nach der Übersetzung von R. Kühner hrsg. v. Otto Güthling, Leipzig 1928, S. 117).
- 2 Vgl. Eugenio Battisti: *Natura artificiosa to natura artificialis*, in: David R. Coffin (Hg.): *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, Washington, D.C. 1972, S. 1–36.
- 3 Vgl. einführend s. v. Gott / Künstler (Steffen Bogen) in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart u. Weimar 2003, S. 129–132; Dieter Groh, *Schöpfung im Widerspruch. Deutungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation*, Frankfurt / M. 2003.
- 4 Aristoteles verdeutlicht in seiner *Physik* die von ihm postulierte, heute schwer nachvollziehbare Strukturgleichheit des Natur-schaffens mit der Herstellung von Artefakten durch den Menschen am Beispiel eines Hauses: »Wäre zum Beispiel ein Haus ein Naturprodukt, es käme dann genauso auf demselben Weg zustande, wie es faktisch durch die menschliche Arbeit hergestellt ist. Würden umgekehrt die Naturgebilde auch durch Menschenarbeit zustande kommen können, sie würden in derselben Weise zustande kommen, wie sie in der Natur sich bilden« (Aristoteles: *Physica* II, 8. Zitiert nach: Aristoteles: *Physikvorlesung*, übersetzt von Hans Wagner, Berlin, vierte Auflage 1983, S. 52 f.).
- 5 Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München, dritte erweiterte Auflage 1991, S. 95–100.
- 6 Zu deren Wirkungsgeschichte bis ins 18. Jahrhundert: Ruth Groh u. Dieter Groh: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur 1*, Frankfurt / M. 1991, S. 11–71; Clarence J. Glacken: *Traces on the Rhodian Shore, Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley, Los Angeles 1967 (Reprint); Dieter Groh: *Schöpfung im Widerspruch. Deutungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation*, Frankfurt / M. 2003.
- 7 Weish II, 21.
- 8 Vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 527–529.
- 9 Gerd Blum: *Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion. Alberti, Lukrez und das Fenster als bildgebendes Dispositiv der Neuzeit*, in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse u. Pablo Schneider (Hg.): *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der frühen Neuzeit*, München 2010, S. 79–118; ders.: *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi* (zugl. Habil.-Schrift Universität Basel 2010), Berlin: Akademie Verlag (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 8), Druck in Vorbereitung.
- 10 Vgl. Gerd Blum: *Palladios Villa Rotonda und die Tradition des ›idealen Ortes‹. Literarische Topoi und die landschaftliche Situierung von Villen der italienischen Renaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70 (2007), S. 159–200.
- 11 Vgl. Friedrich Solmsen: *Nature as Craftsman in Greek Thought*, in: *Journal of the History of Ideas* 24, 1963 (Oct.–Dec.), S. 473–96.
- 12 In Ciceros *De natura deorum* vergleicht Balbus als Exponent der Stoa Natur und Architektur vor dem Hintergrund der beiden Bereichen eigenen Regelmäßigkeit und Proportionalität: Wie jemand, der *distinctio, utilitas, pulchritudo* und *ordo* der Gestirne und ihrer Bahnen betrachte, von der vorausbestimmten Ordnung der Schöpfung überzeugt sein müsse, so werde der, welcher »[...] in ein Haus oder ein Gymnasium oder einen Marktplatz käme und da in allen Dingen Planmäßigkeit, Maßhaltung und Anordnung [ratio, modus, disciplina] sähe [...], einsehen, es sei jemand da, der diese Dinge leite [...]. So muß er noch weit mehr bei so großen Bewegungen und bei so großen Abwechslungen [der Gestirne, G. B.], bei dem geordneten Gang so vieler und großer Dinge [...] notwendigerweise annehmen, daß ein vernünftiger Geist die so großen Bewegungen der Natur lenke [...]« (Cicero, *De natura deorum*, II, 15, zitiert nach: Cicero, *De natura deorum*, ed. Güthling 1928, S. 162 f.).
- 13 Vgl. Eugenio Garin, »Il pensiero di Leon Battista Alberti. Caratteri e contrasti«, in: *Rinascimento*, N. F. 12 (1972), S. 3–20.
- 14 Vgl. die Einleitung von Michaela Boenke zu Leon Battista Alberti: *Momus seu de principe / Momus oder vom Fürsten*, lateinisch-deutsche Ausgabe, übersetzt, kommentiert u. eingeleitet von Michaela Boenke, München 1993, S. IX–XXXVI. (Im Folgenden zitiert als Alberti: *Momus*, ed. Boenke 1993 [Text des Momus] bzw. Boenke, Einleitung, 1993). Außerdem zum *Momus* und zur Nachtseite Albertis: Paolo Marolda: *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Rom 1988; Mark Jarzombek: *On Leon Baptista Alberti: his literary and aesthetic theories*, Cambridge, Massachusetts u. London 1989; Horst Bredekamp: *Der Künstler als Flugauge und Seiltänzer der Selbsterschaffung* (Rezension von Anthony Grafton: *Leon Battista Alberti, Baumeister der Renaissance*, Berlin 2002 [engl. Originalausgabe New York 2000]), in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 139, 19. Juni 2002, S. 18.
- 15 Wolfgang Krohn: *Technik, Kunst und Wissenschaft. Die Idee einer konstruktiven Naturwissenschaft des Schönen bei Leon Battista Alberti*, in: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci: Natur im Übergang – Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München 2002, S. 37–56, 45.
- 16 Ebd.
- 17 Zur neueren Debatte um die Datierung des Momus und des Architekturtraktates vgl. die Hinweise bei Luca Boschetto: *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, Storia, Letteratura*, Florenz 2000, S. 147 f., Anm. 1.

- 18 Wie sich die helle und die Nachtseite von Albertis Denken und besonders die Aussagen von Architekturtraktat und Momus zueinander verhalten, ist eine zentrale Frage der Alberti-Forschung. Man beachte folgende Sätze aus dem Momus Albertis: »Da fragte Charon, wobei er auf diese und jene Götterstatue zeigte: ›Sag, Gelastus, hältst du auch nichts von diesen, einzeln genommen, und verehrt sie, wenn sie alle zusammenstehen?‹ Gelastus antwortete lächelnd: ›Wenn ich allein wäre, würde ich vielleicht lachen, aber im Beisein vieler anderer Personen würde ich sie anbeten.« (Alberti: Momus, ed. Boenke 1993, S. 363).
- 19 Joan Gadol: Leon Battista Alberti. Universal Man of the Renaissance, Chicago 1969, S. 223.
- 20 Alberti: Momus, ed. Boenke 1993, S. 213. Vgl. Krohn 2002 (Anm. 15), S. 37–56.
- 21 Alberti: Momus, ed. Boenke 1993, S. 323.
- 22 Krohn 2002 (Anm. 15), S. 47.
- 23 Vgl. zu dieser Stelle aus dem Momus Albertis: Martin Kemp: The Mean and Measure of All Things, in: ›Circa 1492‹. Art in the Age of Exploration (Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington D.C., 1991–1992), hrsg. v. Jay A. Levenson, New Haven, Conn. 1991, S. 95–112, 96 f. Vgl. zum philosophischen Kontext: Hans Blumenberg: ›Nachahmung der Natur‹. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen, in: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 55–103, bes. S. 55–59. Bereits um 1450 hatte Nikolaus von Kues argumentiert, dass die menschliche *ars* im Falle des Handwerks und der Technik keine Nachahmung, sondern (wenn auch an der *ars infinita* Gottes ausgerichtet) Neuschöpfung sei, wobei er dies am Beispiel eines Löffels aufzeigte, der *sola humana arte* entstanden sei (vgl. Blumenberg, 1981, S. 55). – Die Ordnung des Kunstwerks als Nachvollzug göttlicher Weltordnung einerseits oder andererseits eine vom Künstler gestiftete Ordnung als Vorbild einer neuen besseren Weltordnung: Albertis Aussagen zu diesem Thema changieren, wenn man sie zur Gänze überblickt, zwischen diesen beiden Richtungen eines Analogieverhältnisses. Vgl. Krohn 2002 (Anm. 15).
- 24 Zum philosophischen Kontext siehe Hans Blumenberg 1981 (Anm. 23), S. 55–103, bes. S. 55–59. Vgl. zum Fortwirken dieser Umkehrung bereits Gerd Blum: Michelangelo als Moses: Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann, in: Josef Früchtel (Hg.): Schöner Neuer Mensch II (= Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 53,1 [2008]), S. 73–106.
- 25 Vgl. Ann Blair: The Theatre of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science, Princeton 1997, u. Bredekamp 2004, S. 34–39.
- 26 Vgl. Gerd Blum, Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie, München 2011, S. 144–164.
- 27 Für Hinweise zur Übersetzung danke ich Ilda Mutti, Münster.
- 28 Text der 1. Auflage, Venedig: Scotto 1544. Hier wiedergegeben nach: Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi (1888), a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, 4 Bde., Florenz 1965–1983, hier Bd. 4 (1979), S. 160–63. Die fünfte Auflage Venedig 1552 bringt sogar einen dreifachen Anruf Donis an Michelangelo: »[...] et gridando: Michelagnolo divino, Michelagnolo divino, Michelagnolo ›divino!‹« (ebd., S. 163, Anm. 7). Laut Paul F. Grendler, *Critics of the Italian World*, S. 240 f., erschienen die *Lettere Donis* bereits 1545 in 2. Auflage, ebenfalls bei Scotto in Venedig, und 1546 und 1547 in Donis eigenem Verlag in Florenz in dritter und vierter Auflage.
- 29 Ludovico Ariosto: Orlando furioso, XXXIII, S. 3, 5–8. Zitiert nach: Ludovico Ariosto: Der rasende Roland, In der Übertragung von Dietrich Gries, 2 Bde., München 1980, hier Bd. 2, S. 208.
- 30 Ludovico Ariosto: Orlando furioso, a cura di Remo Ceserani, 2 Bde., Turin 1962 (Reprint 1973), hier Bd. 2, 1280. Zu dieser Stelle Clark Hulse: The Rule of Art – Literature and Painting in the Renaissance, Chicago / London 1990, S. 4 f.
- 31 Aristoteles, Rhetorik 1410b S. 33 f. Siehe auch Quintilian: Institutio oratoria S. 9, 2, 41: »non solum quae facta sunt aut fiant, sed etiam quae futura sint aut futura fuerint, imagimamur«. Vgl. Rüdiger Campe: Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus. Eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, Stuttgart u. Weimar 1997, S. 208–225.
- 32 S. Guido Naschert: »Hyperbel«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 4, Stuttgart 1998, Sp. 115–122; Rubin: Patricia Lee Rubin, Giorgio Vasari – Art and History, New Haven / London 1995, S. 280 f. Vgl. a. ebd. S. 183: »The description divino had already been granted to Michelangelo bei Varchi and others. Ariosto, for example, had written in Orlando furioso (1532) of ›Michel, più che mortale, Angel divino‹ (Canto XXXIII, 2). What was a hyperbolic figure or poetic pun for the philosopher and the poet became a statement of fact for Vasari.«
- 33 Peter Michelsen: Der Künstler als Held und Charakter – über die biographische Darstellungsweise in den »Vite« des Giorgio Vasari, in: Archiv für Kulturgeschichte 84, 2001, S. 293–312, hier S., 303; vgl. Patricia Lee Rubin, Giorgio Vasari – Art and History, New Haven / London 1995, S. 148.
- 34 S. Quintilian, *Institutio oratoria* III, VII, 3–4 und John W. O'Malley: The New Rhetoric – Ars Laudandi et Vituperandi, in: ders.: Praise and Blame in Renaissance Rome, Durham 1979.
- 35 Vgl. zum Konzept des selbstreferentiellen »mostrare l'arte«: Rudolf Preimesberger: Rilievo und Michelangelo: »... benché ignorantemente«, in: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hg.): Visuelle Topoi – Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, Berlin und München 2003, S. 303–316, hier 209.

- 36 Stephen Campbell: Fare una cosa morta parer viva – Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art, in: *The Art Bulletin* 84 (2002), S. 596–620. Hingegen schreibt Eric Cochrane in seinem Standardwerk zur Historiographie der Renaissance mit Bezug auf die Einleitung der Michelangelo-Vita, an deren Beginn Michelangelo als gottgesandter Himmelsbote beschrieben wird: »That such explanations bordered on the blasphemous [...] bothered no one. For neither Vasari nor any readers took them at all seriously.« Eric Cochrane: *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago / London 1981, S. 400–404, hier S. 402. Zur kritischen Rezeption des Jüngsten Gerichts u. a. durch Pietro Aretino: Melinda Schlitt, *Painting, Criticism, and Michelangelo's »Last Judgment« in the Age of the Counter Reformation*, in: Marcia B. Hall (Hg.), *Michelangelo's »Last Judgement«*, Cambridge 2005, S. 113–149.
- 37 Gerd Blum: *Provvidenza e progresso: La teologia della storia nelle »Vite« vasariane; con alcune considerazioni su periodizzazione e paginatura nell'Torrentiniana*, in: Katja Burzer / Charles Davis / Sabine Feser / Alessandro Nova (Hg.), *Die Vite Vasaris: Genesis, Topoi, Rezeption / Le Vite del Vasari: Genesi, topoi, ricezione*, Venedig 2010, S. 131–152; ders.: Zur Geschichtstheologie von Vasaris »Vite« (1550): Kunstgeschichte als »große Erzählung« und Bildsystem, in: David Ganz / Felix Thürlemann (Hg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 271–288; ders.: Vasari on the Jews: Christian Canon, Conversion, and the Moses of Michelangelo, in: *The Art Bulletin*, Vol. xcv, No. 4, December 2013, S. 557–577.
- 38 Blum 2011 (Anm. 26), Kap. v11.
- 39 Michelsen 2001 (Anm. 33), S. 293–312.
- 40 Giorgio Vasari: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, neu übersetzt von Viktoria Lorini, hg. v. Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004, S. 47.
- 41 Vasari: *Vorrede der Lebensbeschreibungen*, in: ders.: *Proömien*, ed. Burioni / Feser / Lorini 2004, S. 47f.
- 42 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo a cura di Rosanna Bettarini, *Commento secolare a cura di Paola Barocchi*, 6 Bde., Florenz 1966–1988, Bd. 11 (Testo), S. 4.
- 43 Michelsen 2001 (Anm. 33), S. 310f.
- 44 Das untere Register des Andrea Pisano und seinem Umfeld zugeschriebenen Zyklus' ist den artes mechanicae und ihren bibli-schen Erfindern im Rahmen des »Heilsplans der christlichen Weltauslegung« gewidmet; s. dazu Tanja Michalsky: *Der Reliefzyklus des Florentiner Domcampanile oder die Kunst der Bildhauer, sich an Heilsgeschichte zu beteiligen*, in: Ursula Schaefer (Hg.): *Artes im Mittelalter*, Berlin 1999, S. 324–343, hier S. 324. Über die Paralleli-sierung beider Szenen siehe ebd., S. 234f. Zur topischen Analogie deus artifex – artifex divinus s. zusammenfassend Bogen 2003 (wie Anm. 2).
- 45 Vgl. Erwin Panofsky: *Artist, Scientist, Genius – Notes on the »Renaissance-Dämmerung«*, in: ders.: *The Renaissance – Six Essays*, New York 1962 (1953), S. 121–182.
- 46 »Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honoraviusque plastes et fctor, in quam malueris tute formam effingas.« (Pico della Mirandola: *Oratio de hominis dignitate*, in: ders.: *De hominis dignitate*, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari, hg. von Eugenio Garin, Florenz 1942, S. 106. – »[...] als dein eigener freier und ehrenhafter Bildner und Gestalter gleichsam sollst Du Dich in jene Form bilden, die Du wünschst.« Eine Aufwertung der vita activa verbindet auch Gianozzo Manetti in seiner Schrift über die Würde des Menschen mit seinem Adam, vgl. Kurt Bayertz, *Der aufrechte Gang. Eine Geschichte des anthropologischen Denkens*, München 2013 S. 145–151.
- 47 Vgl. Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago 1980 und Joanna Woods-Marsden: *Renaissance Self-Portraiture – The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven / London 1998.
- 48 Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567*, übersetzt von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hg. und eingeleitet von Julian Kliemann, 6 Bde., hier Bd. 5, Worms 1983 (Stuttgart und Tübingen 11849), v, S. 309.
- 49 Vasari: *Le vite*, ed. Barocchi / Bettarini 1966–1988, v1, 41 (Anm. 42).
- 50 Vasari: *Leben*, ed. Schorn / Förster / Kliemann 1983 (Anm. 48), v, S. 308; Vasari: *Le vite*, ed. Barocchi / Bettarini 1866–1988 (Anm. 42), v1, S. 40.
- 51 Vasari: *Leben*, ed. Schorn / Förster / Kliemann 1983 (Anm. 48), v, 338; Vasari: *Le vite*, ed. Barocchi / Bettarini 1966–1988 (Anm. 42), v1, S. 65.
- 52 Vasari: *Leben*, ed. Schorn / Förster / Kliemann 1983 (Anm. 48), v, S. 292.
- 53 Vasari: *Le vite*, ed. Barocchi / Bettarini 1966–1988 (Anm. 42), v1, S. 29.
- 54 Vasari: *Vorrede des Dritten Teils [der Vite]*, in: Burioni / Feser / Lorini 2004, S. 102f.
- 55 Vasari / Barocchi: *Le Vite*, ed. Barocchi / Bettarini 1966–1988 (Anm. 42), v1, S. 29.
- 56 Mit ausführlichen bibliographischen Angaben: Blum 2008 (Anm. 23), S. 73–106. Vgl. auch Catherine M. Soussloff: *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis 1997.

57 Vgl. allerdings Stephen Campbell: »Fare una cosa morta parer viva.« Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art, in: *The Art Bulletin* 84 (2002), S. 596–620, und Blum 2008 (Anm. 24).

58 Pietro Aretino, *Lettere, Libro III*, hrsg. v. Paolo Procaccioli [Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino; Bd. 1V, 3], Rom 1999, No. 191; Hervorhebung von G.B.

Nachbemerkung:

Inzwischen bemerke ich, dass die neue, ausgezeichnete Studie von Ulrich Pfisterer, *Die sixtinische Kapelle*, München 2013, aufschlussreiche Quellen zur beginnenden Umkehrung der traditionellen Analogie von *Deus artifex* und Künstler im Italien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts enthält. Vgl. ebd. S. 7: Anonymus (Erasmus von Rotterdam?), Julius, Erstauflage 1517, Ratschlag des Petrus an den verstorbenen Papst Julius II. an der Paradiesespforte: »Baue Dir irgendwo selbst ein neues Paradies«; ebd. S. 42 f.: Andrea Guarna, Simia, Mailand 1517: Bramante plant, in der Paraphrase Pfisterers,

»das ganze Paradies radikal abzureißen und von den Fundamenten an neu, großartiger und bequemer zu erbauen« und er droht »in die Hölle zu wechseln, wo nach Jahrtausenden des zerstörerischen Feuers seine Neubaupläne sicher hochwillkommen seien«; ebd. S. 98: kurz nach der Enthüllung des Freskos schreibt Niccolò Martelli über das jüngste Gericht Michelangelos:

»Er (Michelangelo) hat (...) im heiligen Tempel des Vatikans aus Eurer (ob Gottes oder Michelangelos wird bewußt offen gelassen) hochmögenden Phantasie (»alta fantasia«) einen großen und erschütternden Gott geschaffen.« Für die genauen bibliographischen Angaben sei der Kürze halber auf Pfisterers Buch verwiesen. Der hier in der Übersetzung und mit den Anmerkungen Pfisterers zitierte hyperbolische Satz Martellis, der auf Dantes Wort über die letztlich vor Gottes Anblick versagende »alta fantasia« des Dichters aus der Göttlichen Komödie anspielt, stellt sicher einen frühen Höhepunkt der in meinem vorliegenden Aufsatz erörterten Umkehrung des Primats von Gott und Künstler dar.