

## Malerei als Poesie der Ferne im Cinquecento

KLAUS KRÜGER

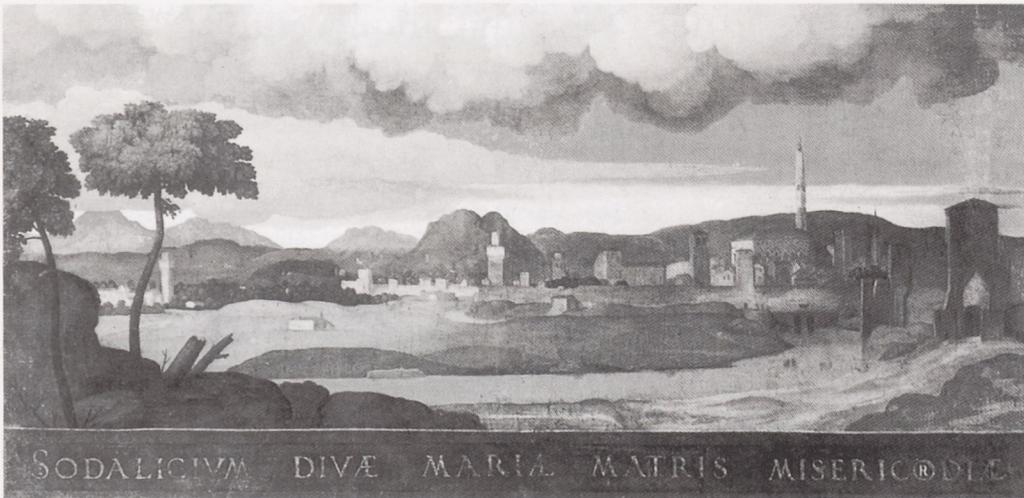
In seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* von 1582 unternimmt Gabriele Paleotti den Versuch, Theorie und Praxis des Bildergebrauchs aus der Blickwarte der Gegenreformation neu zu begründen. Dabei stellt er in den einleitenden Kapiteln zunächst Überlegungen von grundsätzlicher Natur an, Überlegungen, die der Frage nach dem ursprünglichen Sinn und Zweck von Bildern, nach ihrer eigentlichen Ursache gelten. Der Ursprung der Bilder, so führt Paleotti aus, gründe in unserem Bedürfnis, die Ähnlichkeit („*similitudine*“) der Dinge darzustellen, um auf solche Weise den Mangel von deren faktischer Ferne zu kompensieren („*con essa supplire al difetto della lontananza*“). Das heiße nicht, daß die Bilder nicht auch für diejenigen Dinge verwendet würden, die uns gegenwärtig sind und unmittelbar vor Augen stehen. Zuallererst aber dienten sie dazu, eben jenes Ungenügen zu kompensieren, an dem wir dann leiden, wenn die Dinge fern und getrennt von uns sind: „*principalmente vengono elle [i.e. le imagini] a ristorare il danno che si patisce per le cose lontane e separate da noi*“<sup>1</sup>.

Die Vorstellung vom *difetto della lontananza* und seiner Überwindung durch die Bilder ist im kunsttheoretischen Schrifttum der Renaissance längst seit Alberti geläufig und fußt letztlich auf Vorgaben bereits der Antike, etwa bei Plinius oder Laktanz<sup>2</sup>. Bezieht sie sich zunächst auf das Vermögen der Kunst, abwesenden Menschen durch ihr gemaltes Bildnis eine alle räumliche Ferne überbrückende und zugleich dauerhafte Gegenwart zu verleihen, so ist sie doch letzten Endes auf die Funktion der Bilder im Dienst der Religion gerichtet. Denn in der Tat, so fährt Paleotti im Anschluß an seine Darlegung fort: Niemand würde sich mit bloßen, gemalten Bildern von Christus, von der Jungfrau oder den Aposteln begnügen, könnte er diese denn mit seinen eigenen Augen sehen. Weil dies indes die Natur („*la natura*“) nicht zuläßt, deshalb bedürfen wir des 'Heilmittels' („*rimedio*“) der Bilder<sup>3</sup>. Auf einem Gemälde des Marcello Fogolino von ca. 1520 (Abb. 1)<sup>4</sup>, das in S. Corona in Vicenza einer Kapelle des linken Seitenschiffes als Altarbild dient, gelangen die angesprochenen Prämissen, wie es scheint, anschaulich zum Ausdruck. Die Darstellung zeigt, auf Wolken schwebend und umgeben vom Reigen musizierender Engel, die heilige Jungfrau Maria, als dreifach bekrönte *Regina Coeli* und zugleich als



1. *Madonna della Misericordia*, ca. 1520, Vicenza, S. Corona.

stillende *Madonna dell'Umiltà*. Sie figuriert auf vor-derster Bildebene und in bildfüllender Präsenz, während sich unter ihr der Blick auf eine ferne, panoramahaft geweitete Landschaft mit der Stadtansicht von Vicenza öffnet (Abb. 2). Es ist eine bifokale Anschauungsordnung, mit der die Darstellung hier operiert. Der Ferne des landschaftlichen Ausblicks kontrastiert die Nähe und Gegenwart der himmlischen Erscheinung, der niedrigen Horizontlinie unten die



2. *Madonna della Misericordia*, ca. 1520, Vicenza, S. Corona, Ausschnitt mit der Ansicht von Vicenza.

flächenparallele und dem Rahmenhalbrund sich einpassende Anordnung oben. Die himmlische Sphäre mit dem Wechsel von lichten und verschatteten Wolken und der perspektivisch hinter Maria gestaffelten Engelschar ist in sich durchaus raumhaltig, meint aber einen überräumlichen Ort des Unendlichen, einen Ort, dessen Dimension alle irdisch bemeßbare Ferne übersteigt. Gerade die Unvereinbarkeit der beiden

dargebotenen Perspektiven erweist die dem Blick gewährte Nähe und Präsenz Mariens als eine, die allein im Bild zu ihrer Wirklichkeit gelangt, indes sie doch tatsächlich jede Reichweite des äußeren Auges übersteigt.

Das hier ins Werk gesetzte Beispiel einer bifokalen Anschauungsordnung steht keineswegs vereinzelt. Nicht selten begegnet sie gerade auf solchen Darstellungen, die die himmlische Person, wie auch im Fall von Fogolinis Bild, als schutzgebietende und einer Ortschaft besonders verbundene Patronin (resp. Patron) vor Augen führen<sup>5</sup>. Ein Werk des Giovanni di Lorenzo von 1528 in San Martino in Siena (Abb. 3)<sup>6</sup>, auf dem Maria der tief unter ihr sich hinbreitenden Stadt Siena in einer kriegerischen Auseinandersetzung schützend beisteht, bietet hierfür nur ein Beispiel unter vielen. Doch ist das Schema nicht in der Spezifik dieser Ikonographie begründet. Längst im 15. Jahrhundert, und schon zuvor, in der Malerei des Trecento, finden sich vergleichbare Bildlösungen auch für andere Sujets. Das zeigt etwa die lange, bis in die Mitte des Trecento zurückreichende Tradition von Darstellungen der Himmelfahrt Mariens, wie sie gerade die Sieneser Malerei hervorgebracht hat. In immer neuen Varianten derselben Komposition wird hier die bildbeherrschende Erscheinung der auffahrenden Jungfrau in scharfen Kontrast gesetzt zu dem aus seiner irdisch fernen Kleinheit empor staunenden Apostel Thomas, dessen Zweifel am Geschehnis der Auffahrt dadurch ausgeräumt werden, daß ihm Maria aus himmlischer Höhe das Beweisstück ihres Gürtels hinabreicht (Abb. 4)<sup>7</sup>. Es ist offensichtlich, daß das bifokale Arrangement hier auf mehr zielt als auf eine bloße Illustrierung des wundersamen Vorgangs. Das zeigt besonders deutlich ein Altarbild des Bartolomeo Bulgarini in der Pinacoteca Nazionale in Siena (Abb. 5), das aus der Zeit um 1360 stammt<sup>8</sup>. Mittig und am untersten Bildrand plazierte, erscheint der



3. Giovanni di Lorenzo, *Maria als Schutzpatronin von Siena*, 1528, Siena, S. Martino.



4. Sano di Pietro, *Himmelfahrt Mariens*, ca. 1450, Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum.

kleingestaltige Apostel hier als Rückenfigur und nimmt als solcher bildintern dieselbe Blickwarte ein, wie sie vor dem Bild dem äußeren Betrachter gewährt wird. Für diesen ist Maria frontal und auf der vordersten Bildebene angeordnet, und auf ihn allein richtet sich ihr Blick.

Es ist eben diese Betrachterfunktion, die eine Tafel des Girolamo di Benvenuto aus dem frühen 15. Jahrhundert (Abb. 6)<sup>9</sup> ausdrücklich zur Darstellung bringt: Das Sujet der Himmelfahrt Mariens wird hier erweitert um ein regelrechtes Proszenium mit der Figur der Heiligen Katharina von Siena, die auf der genauen Schwelle zwischen Bild und Betrachter zum Gebet auf ihre Knie gesunken ist, um in einer inneren Schau, ganz so, als öffne sich vor ihr ein imaginärer Raum, die emporfahrende Jungfrau zu erblicken. Macht hier einerseits die klar markierte Differenz zweier verschiedenartiger Ereignisräume evident, daß Maria und die Heilige physisch durch eine unüberbrückbare Ferne voneinander geschieden sind, so bezeugt doch andererseits der gleiche Figurenmaßstab, den sie im Gegensatz zum kleinfigurig dargestellten Thomas miteinander teilen, ihre innere, imaginär bestimmte Nähe. Eine ähnliche Konstellation von Raumbezügen setzt noch im 16. Jahrhundert der Ferrareser Maler Girolamo da Carpi in Szene, wenn er

auf einem Altarbild, das um 1530–40 für San Francesco in Ferrara entstand (Abb. 7)<sup>10</sup>, die fromme Stifterin, Giulia Muzzarelli, zwar *in abisso*, in weiter Tiefe unter der Auffahrenden, doch wiederum im gleichem Maßstab wie diese zeigt. So wie seinerzeit der Heilige Thomas, der hier als winzige Figur im Landschaftsgrund erscheint, von der Jungfrau deren Gürtel erhielt, auf daß sein schwankender Glaube gefestigt werde, so hält nun die zeitgenössische Stifterin den Rosenkranz in Händen, jene Gebetsschnur also, von der die Legende berichtet, daß sie vorzeiten gleichfalls von Maria den Gläubigen herabgereicht worden sei, um ihre Andacht zu bestärken und zu fördern<sup>11</sup>.

Zu einer Zeit, als Marcello Fogolino und Girolamo da Carpi ihre Altarbilder schufen, war das Schema einer bifokalen Raumordnung längst auch im Werk prominenter Künstler anzutreffen, und es war dabei thematisch keineswegs auf die Marienikonographie beschränkt. So begegnet es etwa bei Dürer, auf seinem Allerheiligenaltar in Wien (1511)<sup>12</sup>, oder bei Lorenzo Lotto auf seiner 1529 geschaffenen 'Verklärung des Hl. Nikolaus' in S. Maria dei Carmini in Venedig (Abb. 8)<sup>13</sup>, einem Werk, das gerade wegen der in einen fernen, umwölkten Horizont sich hinstreckenden Landschaftszenerie das besondere Augenmerk



6. *Girolamo di Benvenuto, Die Hl. Katharina von Siena im Anblick der Himmelfahrt Mariens, Anf. 15. Jh., Berlin, SMPK, Gemäldegalerie.*

5. *Bartolomeo Bulgarini, Himmelfahrt Mariens, ca. 1360, Siena, Pinacoteca Nazionale.*

der Zeitgenossen auf sich zog<sup>14</sup>. Oder schließlich bei Raffael, dessen Gemälde mit der 'Vision des Ezechiel' von ca. 1516–18 (Abb. 9) den vom Propheten in der Höhe geschauten Herrn „*in uso di Giove*“, wie Vasari formuliert, in der Pose des Zeus also, und „*con un paesino sotto, figurato per la terra*“ zeigt<sup>15</sup>.

Was sich in der besonderen, bifokalen Darstellungsform derartiger Werke immer wieder bekundet, ist zweierlei. Zum *einen* die Vorstellung von der Beschränktheit des dem Menschen offenstehenden „Sichtbarkeitshorizontes“ (Blumenberg), jene Vorstellung also von der unüberbrückbaren „Dissoziation der Horizonte von Wirklichkeit und Sichtbarkeit“, die gerade die Episteme der frühen Neuzeit so nachhaltig herausfordert und sie dabei zugleich erkenntnistheoretisch umprägt. Je weiter dabei im Zuge der Entdeckung neuer Kontinente, der Erfindung des Fernrohrs u.s.f. die Sichtbarkeit der Welt und damit ihre Endlichkeit hinausverlagert wird in einen immer fernerem Horizont, desto akuter wird

die Frage nach dem verbliebenen Residuum des Unendlichen und Unsichtbaren, kurz: nach dem eigentlichen Ort der Transzendenz<sup>16</sup>. Diese „Paradoxie eines unendlichen Diesseits“, wie Ernst Bloch es genannt hat<sup>17</sup>, bringt im theoretischen Diskurs der Zeit, und zumal im Schnittpunkt von wissenschaftlichen und religiösen Erkenntnisinteressen, höchst verschiedenartige und widerstreitende Optionen einer deutenden und zugleich wertbesetzenden Sichtweise hervor. Steht dabei auf der *einen* Seite der Gedanke einer Hereinnahme und Immanentisierung des Unendlichen in die endliche Welt, die Vorstellung also von einer „Vergöttlichung des Raumes und korrespondierenden Verräumlichung Gottes als omnipräsent wirkender Kraft“<sup>18</sup>, so begegnet ihr auf der *anderen* das feste Beharren auf einer wechselseitigen Ausschließung, auf einem inkommensurablen Gegenüber von sichtbarem Diesseits und der irdischen Welt enthobenem, höherem Jenseits. Auch Paleotti hebt mit seiner Rede vom *difetto della lontananza* auf



7. Girolamo da Carpi, *Himmelfahrt Mariens mit Stifterin*, ca. 1530–40, Washington, National Gallery.

8. Lorenzo Lotto, *Verklärung des Hl. Nikolaus*, 1529, Venedig, S. Maria dei Carmini.



diese hierarchisch wertbesetzte Uneinholbarkeit aller göttlichen Transzendenz ab, und er weist damit dem Bild und dem von ihm im Medium der Sichtbarkeit entworfenen Raum eine lediglich subjunktive, metaphorische Qualität zu<sup>19</sup>.

Es liegt auf der Hand, daß eben dieses Postulat in einen unausweichlichen Konflikt mit jener anderen, dem Bild gestellten Forderung gerät, derjenigen nach weitestmöglicher Naturnachahmung, einer Forderung, wie man weiß, die nicht nur im Rahmen humanistischer Theoriebildung zum Apriori des gemalten Bildes erhoben wird, sondern die auch Paleotti und die Theoretiker der Gegenreformation als unhintergehbare Maxime aller religiösen Malerei begreifen<sup>20</sup>. Der als Extension des irdischen Raumes dargestellte Horizont ist, in den Worten von Koschorke, „Ausdruck der Transformation von sakraler in empirische Ferne. Er wird in dem Maß zum neuen Regulativ der künstlerischen Optik, in dem die symbolische Repräsentanz des Heiligen – Darstellung eines

Unfaßlichen, sich dem menschlichen Blick Entziehenden, Fernen – durch sinnliche Unendlichkeitswerte erst verdoppelt und schließlich substituiert erscheint“<sup>21</sup>.

Im Licht dieser widersprüchlichen, durch ästhetische Antagonismen gekennzeichneten Konstellation bekundet die bifokale Anschauungsform, zum *anderen*, eine in der Darstellung selbst vollzogene Reflexion auf die Vermitteltheit der bildlich bestimmten Wahrnehmung. Im Anblick der Darstellung und ihres kontrastiven Ineinander verschiedener optischer Ordnungen wird der Betrachter gewahr, daß er etwas sieht, was ihm sein irdisch bestimmter Standpunkt – *la natura*, wie Paleotti sagt – zu sehen nicht erlaubt. Er blickt auf Ezeiels Vision, als wäre sie ihm selbst gewährt, und blickt doch zugleich nur auf die bildliche Darstellung einer für ihn selbst unschaubar bleibenden Vision. Er sieht die auffahrende Jungfrau, die er doch tatsächlich niemals sah und sehen wird. Er sieht die schutzgewährende Maria, deren faktische



8. Raffaël, *Vision des Ezeziel*, 1516–18, Florenz, Palazzo Pitti, Galeria Palatina.

10. Savoldo, *Muttergottes in der Glorie mit Heiligen* (Pesaro-Altar), 1524–25, Mailand, Pinacoteca di Brera.



Gegenwart doch allein das innere Besitztum seines Glaubens sein kann.

Die Paradoxie des Wahrnehmungszusammenhangs, in den derartige Darstellungen den Betrachter versetzen, bezeugt sich umso mehr, wenn man sie mit einer räumlichen Anschauungsordnung wie etwa derjenigen von Savoldos sogenanntem 'Pesaro-Altar' in Mailand (Brera) von 1524–25 vergleicht (Abb. 10)<sup>22</sup>, einer Darstellung, die ein perspektivisch geschlossenes Kontinuum erstellt. An dessen unterem Ende blickt der Betrachter zu der in Untersicht gegebenen Muttergottes empor, die mitsamt ihrer himmlischen Glorie bis auf wenige Meter über dem Erdboden wie herabgeschwebt vor seinen Augen steht. Himmel und Erde erscheinen hier zueinander in ein optisch durchmeßbares Verhältnis gesetzt und wie in physische Kontaktnähe gebracht. Gattungsgeschichtlich betrachtet bietet sich dieses Szenario als eine Transformation und, wenn man so will, als eine Korrektur der *Sacra Conversazione* dar, und sie geschieht fraglos im Bemühen um eine nunmehr sichtbare Differenzierung zwischen einem Ort des Himmels und einem solchen der Erde, den hier jedoch gleichwohl die Heiligen bevölkern<sup>23</sup>.

Blicken wir vor dem Hintergrund dieser verschiedenartigen und durchaus gegensätzlichen Bildlösungen schließlich auf ein weiteres Beispiel, Parmigianinos Londoner Altarbild von 1526–27 (Abb. 11)<sup>24</sup>. Es entstand in denselben Jahren wie Savoldos 'Pesaro-Altar' und ebenso wie Fogolinis Tafel in Vicenza, doch tritt an ihm die besondere Komplexität, die einem bildlich vermittelten Jenseitsblick unter perspektivischen Bedingungen innewohnt, in zugschärfter Form zutage. Die Tafel, die aus der ehemaligen Kirche San Salvatore in Lauro in Città di Castello stammt, zeigt – wie im Werkvertrag von 1526 geregelt – die Muttergottes mit Johannes dem Täufer und dem Hl. Hieronymus<sup>25</sup>. Die raumlogischen Bezugsverhältnisse, in denen die Figuren zueinander wie auch zum Betrachter stehen, erscheinen hier dynamisiert zu einem fließenden Wechselspiel von Kontinuum und optischer Dissoziation. Die Muttergottes, die als *Immaculata* in der Ikonographie des apokalyptischen Weibes erscheint – über einer dunklen Wolkenbank auf dem Bogen der Mondsichel sitzend und gekleidet ins Licht der Sonne, *amicta sole* – nimmt die ganze obere Bildhälfte ein. Wie in die Fläche eines Kreises eingeschrieben, bietet sie sich auf der vordersten Bild-



11. Parmigianino, Muttergottes in der Glorie mit Johannes dem Täufer und dem Hl. Hieronymus, 1526–27, London, National Gallery.



12. Veronese, Traumvision der Hl. Helena, ca. 1580, Rom, Pinacoteca Vaticana.

ebene dar, unüberschnitten und maßstäblich kaum abgesetzt von Johannes dem Täufer. Dieser tritt *unter* ihr und doch zugleich auch *vor* ihr auf. Der exponierte Gestus seines Armes, der uneindeutig nach oben und zugleich nach hinten weist, unterstreicht die optische Ambivalenz dieser räumlichen Verortung. Bekräftigt wird sie durch die mächtige Torsion, die sein Körper vollführt, ein raumhaltiger *rilievo* par excellence, der seine Figur nach vorne wie aus dem Bild heraus in Richtung zum Betrachter drängen läßt. Umso abrupter wirkt daher der Gegensatz zu der nach hinten fluchtenden Tiefe jener Lokalität, in der in einiger Entfernung auf der anderen Seite des Flusses Hieronymus hingelagert ruht. Drängt die Figur des Johannes nach vorne, so erzeugt diejenige des schlafenden Hieronymus in ihrer forciert verkürzten Ansicht einen kontrastiven Tiefensog nach hinten, dergestalt daß zuletzt für das Auge des Betrachters nicht zu erschließen ist, ob die Position des Heiligen im Bildraum *vor*, *unter* oder *hinter* der himmlischen Erscheinung vorzustellen ist.

So gegensätzlich, ja inkommensurabel wie ihre raumlogische Verortung ist grundsätzlich auch die Art, wie die beiden Heiligen zur Gegenwart der Muttergottes in Bezug stehen. Johannes reagiert mit großer, kraftvoller und nach außen hin kündender Bewegung.

Selbst noch in der ins Licht gesetzten Kurvung seines Armes klingt, wenn man so will, die Präsenz der himmlischen Erscheinung mit ihrem Halbbrund von Wolkenthron und Mondsichel nach, gleich einem Widerhall von ihrem in den Raum herabwirkenden Schub. Seine Figur, die die genaue Schwelle zwischen Bild und außerbildlichem Betrachter markiert und diesen mit einer geradezu hervorstechenden Intensität seines Blickes fixiert, ist nichts anderes als ein verkörperter Appell an den Betrachter, die Aufmerksamkeit seines eigenen Blickes zu aktivieren und immer neu zu steigern. Dies steht fraglos im inhaltlichen Einklang mit jener Johannes übertragenen Mission, den Menschen die „*Erkenntnis des Heils (scientiam salutis)*“ zu weisen, „*auf daß es erscheine denen, die da sitzen in Finsternis und Schatten des Todes (illuminare his qui in tenebris et in umbra mortis sedent)*“<sup>26</sup>. Anders als Johannes zeigt Hieronymus auf das, was sich um ihn zu ereignen scheint, keinerlei äußere Reaktion. In seiner Waldeinsamkeit, die einem abgeschiedenen *locus amoenus* gleicht, liegt er hingesenken in einen selig unberührten, tiefen Schlaf. Ist auch ein konkreter ikonographischer Zusammenhang dieses Motivs mit der Legende des Heiligen kaum aufzuweisen<sup>27</sup>, so liegt doch auf der Hand, daß – aus seiner Perspektive – die Gegenwart des apokalyptischen Weibes als eine ihm *inwendig* zuteil werdende Vision, als ein Bild allein vor seinem inneren Auge zu verstehen ist. Im Traum gleich einem Gnadenschlaf Visionen zu erleben, *in somniis visionem videre*, ist eine seit mittelalterlicher Zeit geläufige Vorstellung<sup>28</sup>. Gott dem Herrn habe es gefallen, so erklärt etwa der Dominikanermönch Robert d’Uzès im späten 13. Jahrhundert, ihm seine Geheimnisse „*in sompnis per ymaginativas visiones*“ kundzugeben<sup>29</sup>. In Form einer Traumvision läßt Veronese auf seinem Gemälde von ca. 1580 in Rom (Pinacoteca Vaticana) die Hl. Helena das Kreuz schauen, in Antizipation ihres späteren Fundes (Abb. 12)<sup>30</sup>. Ähnlich zeigt Lodovico Carracci auf seiner Darstellung der Hl. Katharina von Alexandrien in Washington, aus der Zeit um 1592–95, die ihr widerfahrende Erscheinung der Muttergottes mit dem Kind als eine gnadenhaft im Schlafraum gewährte *visio imaginativa* (Abb. 13)<sup>31</sup>. Bei Parmigianino geht es um mehr als in solchen Beispielen. Er macht die Vorstellung von einer Traumvision fruchtbar für eine im Bild selbst vollzogene Reflexion über die Wirklichkeit der Darstellung und über deren präsentative Dimension. Das Bild suggeriert in seiner frontalen, axial bestimmten Ausrichtung eine dem Betrachter gegenwärtig widerfahrende Vision und weist diese doch zugleich als ein Ereignis aus, das allererst im Inneren des Menschen, als ein Schauen mit den Augen des Herzens (*occhi dell’anima*) zu seiner Wirklichkeit gelangt. Es involviert

den Betrachter und die Aufmerksamkeit seines Blickes und bekräftigt doch zugleich die Bedingtheit seines Sehens, den *difetto della lontananza*. Was sich in diesem Wechselspiel für ihn konkretisiert, ist letztlich die Erfahrung, daß das Verhältnis von äußerer Wahrnehmung und innerer Dimension dissoziiert und uneindeutig ist, daß also, wie Benedetto Varchi es formuliert, die Überwindung von Absenz und Ferne („*assenza e lontananza*“) nicht anders als beim Traum der Kraft der Imagination bedarf<sup>32</sup>.

Die Art, wie in Parmigianinos Darstellung der Bildraum dynamisiert und hierdurch die dargebotene Wirklichkeit in ein unlösbares Widerspiel von Nähe und Distanz versetzt wird, weist erneut auf jenes grundsätzliche, bereits angesprochene Problem des Bildes und der ihm zugemessenen Aufgabe, ein unendlich Fernes, Unsehbares im System mimetischer Repräsentation (Paleottis *similitudine*) vor Augen zu stellen. Je konsequenter sich das gemalte Bild als 'Fenster' im albertischen Sinne konstituierte, desto weniger vermochte es die Aussicht auf eine metaphysische Realität zu erschließen. Es wird verständlich, daß die Spannung, die sich hier aus zwei unterschiedlichen Anforderungen an das Bild ergab, nach Lösungsformen im Horizont einer ästhetischen Praxis verlangte, die die Problematisierung der Repräsentation und des medialen Status des Bildes selbst zu einem produktiven Moment der Darstellung erhob. Erst aus dem Vermögen dieser, von der dargestellten Wirklichkeit abgehobenen Diskursivität konnte das Bild jener Anforderung entsprechen, die ihm als Ausdruck der menschlichen *ratio* seit der Renaissance in besonderer Weise zuwuchs, nämlich die „Wahrnehmung, Realisierung und Bewahrung von Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen den einander radikal entgegengesetzten Qualitäten caelestisch-intelligibler und terrestrisch-phänomenaler Wirklichkeit“<sup>33</sup>.

Die elementare Bedeutung, die dieser Sachverhalt besitzt, und zugleich seine Komplexität, bezeugt sich in frappierender Anschaulichkeit an einem bemerkenswerten Gemälde, das 1581 der Veroneser Maler Battista Angolo del Moro schuf (Abb. 14)<sup>34</sup>. Das Bild erstellt eine dreifache Stufung der in ihm enthaltenen Wirklichkeiten, indem es einen fiktiven *cartellino* mit Künstlersignatur und Datumsinschrift auf einer fiktiv sich aufrollenden Leinwand mit Landschaftspanorama und schließlich die 'dahinter' wie durch einen transparenten Schleier zum Vorschein gelangende Heilige Familie unter dem Fruchtbaum vor Augen stellt. Der *cartellino* mit der Aufschrift „*VERONA/ Fatta nel monasterio/ Santo Angolo/ A° 1581*“ konkretisiert durch die Angabe des *Ortes* und des *Zeitpunktes* seiner Entstehung – Verona 1581 – die Geschichtlichkeit des Bildes und betont zugleich seine Materialität als ein von Malerhand geschaffenes Gebilde.



13. Lodovico Carracci, *Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien*, ca. 1592–95, Washington, National Gallery.

Durch den scharfen, von links vorne aus externer Quelle auftreffenden Lichteinfall, der im Gegensatz zum internen, abendlichen Sonnenlicht der Landschaft von hinten rechts steht, ist der *cartellino* augenfällig bildextern kodiert, und ist gleichwohl gemalt. Die Landschaft ihrerseits bietet im Horizont einen ebenfalls geschichtlich konkreten Ort dar, nämlich Verona, gesehen von Norden aus, aus der Warte eben jenes heute nicht mehr existierenden Klosters Sant'Angelo in Monte, das seinerzeit vor der Porta San Giorgio lag und in dem das Bild laut Auskunft des *cartellino* entstand.

Wie bereits im Fall von Fogolinos Bild in Vicenza (Abb. 1), operiert die Darstellung auch hier mit einer innerbildlichen Diskontinuität zweier inkommensurabler Realitätssphären: der am fernen Horizont gegebenen Stadtansicht und der maßstäblich naherückten Szenerie der Heiligen Familie. Was aber bei Fogolino als ein – hierarchisch zu lesendes – Übereinander angelegt ist, erscheint auf dem Veroneser Bild als transparente Staffellung, dergestalt daß hinter dem Schleier der Malerei, im Sinne der Offenbarwerdung einer anderen Wirklichkeit, die Heilige Familie zum Vorschein gelangt und gleichwohl in ihrer Unfaßlichkeit erst noch zu ahnen bleibt, so sehr, daß etwa die Figur des jugendlichen Johannes des Täu-



14. Battista Angolo del Moro, *Vision der Hl. Familie über der Ansicht von Verona*, 1581, Oberlin, Ohio, Oberlin College, Allen Memorial Art Museum.

fers, dem sich der Jesusknabe zuwendet, noch ganz und gar unkenntlich und schemenhaft bleibt. Im implizierten Status einer metabildlichen Präsenz, der den himmlischen Figuren hier zugewiesen wird, gelangt eben jene Mittelbarkeit zum Ausdruck, die aller Erfahrung des Heiligen und Jenseitigen im Bild notwendig innewohnt.

An diesem tieferen Sinn, der die Dialektik von Verhüllen und Enthüllen hier bestimmt, hat näherhin auch die *motivische* Kodierung der Darstellung teil. Daß die Sonne fern im abendlichen Westen der Landschaft untergeht, führt bedeutungsvoll jenes mit dem Schwinden des Lichtes besiegelte 'Untergehen' und 'Vergehen' der Landschaft vor Augen, das im Motiv der sich einrollenden Leinwand als ein Vergehen der Landschaft qua Bild greifbare Wirklichkeit anzunehmen scheint. Im Gegensatz zur untergehenden Abendsonne aber steht das in alter Tradition exegetischer Auslegung begründete Verständnis von der Emporkunft des *sol invictus*, als des neuen Lichtes des

kommenden Paradieses, das mit Christi Geburt in die Welt gelangt<sup>35</sup>, und nicht zuletzt die analoge Ausdeutung Mariens als jene, die „*hervorsteigt wie die aufgehende Morgenröte, [...] auserkoren wie die Sonne (aurora consurgens, electa ut sol)*“, wie es das Hohelied verheißt<sup>36</sup>.

Auf dem Veroneser Bild scheinen sich die durch Zeit und Raum getrennten Wirklichkeiten, die geschichtlich aktuelle und die ferne ideale Welt, im Spiel der transparenten Projektionen wechselseitig zu affizieren. So wie das Einst des paradiesischen *locus amoenus*, an dem die Heilige Familie weilt, im Begriff ist, in die Gegenwart hervorzudringen, so nimmt die Landschaftsvedute von Verona ihrerseits Züge einer idealen schäferlichen Landschaft an, mit Wanderern, Hirten und Schafen und mit bukolischem Lagerungsmotiv im Vordergrund rechts. Dabei ergibt sich eine eigentümliche Verkehrung im Verhältnis der Anschauung von 'Nähe' und 'Ferne', dergestalt daß sich die Landschaft der vorderen Leinwand in eine

tiefe, nach hinten kaum absehbare Ferne erstreckt, während sich die Szenerie der Heiligen Familie, obgleich dahinter vorzustellen, in intimer Nahansicht und in großem Figurenmaßstab abzeichnet.

Der symbiotische Zusammenschluß von geschichtlicher Gegenwart und ferner, idealer Vergangenheit, wie er hier als bildliches Verfahren von der Darstellung selbst offengelegt wird, ist in der Kunst der Renaissance seit Giorgione und seiner Begründung der gemalten Pastorale als Thema und als Bildaufgabe geläufig<sup>37</sup>. Seine berühmte Zeichnung in Rotterdam (Abb. 15), die im Vordergrund einen sitzenden, in sich versunkenen Schäfer mit Hirtenstab zeigt, während sich dahinter, jenseits eines Flusses, die Ansicht des bei Padua gelegenen Castel San Zeno di Montagnana darbietet, bedient sich der schweren, den Hintergrund geradezu abschränkenden Festungsmauern des realen, zeitgenössischen Ortes als einer Folie, vor der sich die bukolisch abgeschiedene Natur des Vorder- und Mittelgrundes nur umso stärker in ihrer Gegensätzlichkeit abhebt<sup>38</sup>. Ähnlich ordnet Savoldo auf einem gegen 1527 entstandenen Gemälde in einer Mailänder Privatsammlung (Abb. 16)<sup>39</sup> der friedvollen Szenerie, die die Heilige Familie während

ihrer Flucht nach Ägypten zeigt, im Horizont die bevölkerte Vedute von Venedig mit Canale Grande und Dogenpalast zu. Im Gegensatz zu dieser Stadtansicht kennzeichnet vorne die zur Ruine verfallene Architektur, die längst von Pflanzen überwachsen ist, die heilige Szenerie als Stätte einer fernen, vergangenen Zeit. Der Ausritt zu Pferde, den im Mittelgrund ein Edelmann in zeitgenössisch eleganter Kleidung unternimmt (Abb. 17), bezeichnet gleichsam den bruchlosen Übergang, der von der einen in die andere Welt führt. Es ist ein Motiv, das, wenn man so will, metaphorisch für die Imaginationsleistung des externen Betrachters steht, der angesichts des Bildes selbst im Geiste 'hinüberschreitet' aus dem Horizont seines geschichtlichen Hier und Jetzt in jenen unbestimmten, idealen Ort der Ferne, dessen Nähe ihm allein das Bild gewährt.

Es versteht sich, daß das Verfahren einer Verschmelzung von Nahem und Fernem, von aktuellem und idealem Horizont im Medium der ästhetischen Erfahrung, wie es die Werke Giorgiones, Savoldos und anderer mehr bezeugen, nicht Sache allein der Malerei war. So strebt etwa in Sannazaros religiöser Pastorale *De Partu Virginis*, die 1526, zeitgleich also zu Sa-



15. Giorgione, *Landschaft mit Schäfer und der Ansicht von Castel San Zeno di Montagnana*, Anf. 16. Jh., Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen.



16. Savoldo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mit der Ansicht von Venedig, gegen 1527, Mailand, Privatbesitz.*

voldos Bild, im Druck erschien, der berichtende Erzähler nach einem produktiven Zusammenhang von religiösem und von dichterischem Verstehen, nach einer Verknüpfung von *via poetica* und *via theologica*<sup>40</sup>. Allererst die Macht und Gegenwärtigkeit der poetisch geformten Sprache, die Kraft eines dichterischen Eingedenkens, das sich in der Rückwendung und eigenen Anverwandlung an die dichterische Größe einer vergangenen Zeit erfüllt, vermag die räumliche und zeitliche Ferne zu dem erzählten, einstigen Geschehen zu kompensieren. „Gib mir, in der Dichtung zu entfalten das Wunderbare, Ungesagte, das Außergewöhnliche und Ungeheure (*Da pandere factum mirum, indictum, insuetum, ingens*)“, so ruft der Erzähler des Versepos die Jungfrau Maria in Vergilschem Tonfall an, gleich so, als sei eben sie die Muse, die sein Dichten inspiriert<sup>41</sup>. Der Erzähler wird hier, wie man es ausgedrückt hat, zu einem „Intermediär“, zum Vertreter einer Wirklichkeit, die zwischen Einst und Jetzt vermittelt und auf diesem Wege den faktisch-gegenwärtigen Erlebnisraum des Menschen immer zugleich auf seinen transhistorischen Erfahrungswunsch des Göttlichen perspektiviert<sup>42</sup>. Ein ähnlich aufschlußreiches Beispiel bietet der venezianische Edelmann Pietro Contarini, der als bedeutender Politiker und Literat zugleich zu den wichtigsten Auftraggebern von Savoldo in Venedig zählte. Sein handschriftliches Konvolut von Dichtungen, dem er den Titel *Christologos peregrinorum* gab, enthält ein in Terzinen abgefaßtes Epos, das die Begebenheiten aus der Kindheit Christi, von der Geburt bis zur Flucht nach Ägypten, aus der Sicht von vier Hirten erzählt, die das Geschehen gleichsam als Augenzeugen und aus nächster Nähe miterleben<sup>43</sup>. Am

Ende freilich geben sie sich als vier zeitgenössische venezianische Adlige, unter ihnen Contarini selbst, zu erkennen, die im Medium der sakralen Pastorale eine imaginäre Pilgerreise ins Heilige Land und damit zugleich aus ihrem urbanen Hier und Jetzt in die ferne Vergangenheit des biblischen Geschehens unternommen haben. „In den Momenten heftigster Anteilnahme wechseln sich in der Dichtung Bilder der Erinnerung an die geliebten Frauen und an Venedig ab, das man hinter sich gelassen hat [...]“; ferner poeti-



17. Savoldo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mit der Ansicht von Venedig, gegen 1527, Mailand, Privatbesitz, Ausschnitt.*

sche Beschreibungen wiedererkennbarer Landschaften, in denen Hirten sich niederlassen und singen [...], oftmals zu Ehren der Heiligen Jungfrau<sup>44</sup>. Wie geläufig dem zeitgenössischen Bewußtsein die hier vollzogene Horizontverschmelzung gewesen sein mag, kann die anschauliche Entsprechung auf Altarbildern mit betreffenden Sujets vor Augen führen. Die 'Anbetung der Hirten' von Stefano Dall'Arzere, die um 1532–33 für den Grabaltar von Lucrezia Moschetta, der wohlhabenden Gattin eines venezianischen Rechtsgelehrten, in Sant'Agostino in Padua entstand (Abb. 18)<sup>45</sup>, reiht die knieende Stifterin an vorderster Stelle in die Schar der Hirten ein. Noch einen Schritt weiter geht Cima da Conegliano bei seinem Altarbild, das er um 1509–11 für den Familienaltar des venezianischen Textilhändlers Giovanni Calvo in S. Maria dei Carmini in Venedig malte (Abb. 19)<sup>46</sup>. Der begüterte Stifter, der zwischenzeitig auch die Stellung des Guardians der Scuola Grande di San Rocco innehatte, genießt auf dem Bild nicht nur das Privileg, im Beisein mehrerer Heiliger von Joseph zur Anbetung des Kindes dicht an die Krippe herangeführt zu werden, sondern er verkörpert seine imaginäre Rolle als ergebener Hirte im Heiligen Land auch dadurch, daß er anstelle seines Patriziergewandes eine einfache Schäferkleidung trägt.



18. Stefano Dall'Arzere, Anbetung der Hirten mit Stifterin, ca. 1532–33, Padua, Museo Civico.



19. Cima da Conegliano, Anbetung der Hirten mit Stifter, ca. 1509–11, Venedig, S. Maria dei Carmini.

Was sich in den Dichtungen eines Sannazaro oder Contarini wie auch bei den angesprochenen Werken der Malerei, bei Giorgione, Savoldo oder Cima, als poetisch-artistisches Verfahren produktiv verwirklicht, wird auf dem Veroneser Gemälde des Battista Angolo del Moro (Abb. 14) gewissermaßen strukturell dekomponiert und seinerseits thematisch gemacht. Dabei kommt dem Motiv der sich einrollenden Leinwand, das hier so bemerkenswert in Szene gesetzt wird, eine besondere Bedeutung auch in Hinblick auf eine kunsttheoretische Fundierung der Bildaussage zu. Indem es auf die konkrete Materialität des Bildes als eines gewebten Stoffes, eines textilen Gebildes, verweist, ruft es augenscheinlich die in der Dichtungs- und Kunsttheorie der Zeit eingebürgerte Vorstellung von der Poesie als *textus*, als Verwebung der Worte oder der Farben zu einer leuchtend-illusionistischen Oberfläche, einem *involucrum* und *velum* im Sinne einer täuschenden Verhüllung hervor<sup>47</sup>. In ihr lebt – zu neuer Bedeutung gewandelt – der alte Gedanke von der Dichtung als *integumentum* fort. Die Malerei, so formuliert es bereits Cennino Cennini, ist eine Kunst, die ungesehene Dinge („*cose non vedute*“)

erfindet und sie unter dem Schatten von natürlichen Dingen verbirgt („*cacciandosi sotto ombra di naturali*“), um hierdurch das, was nicht da ist, so darzubieten, als sei es da („*dando a dimostrare quello che non è, sia*“). Eben hierin gründe ihr besonderer Rang, der sie als Poesie bekrönen läßt („*coronarla di poesia*“)<sup>48</sup>. Was hier begegnet, ist die letztlich auf antike Vorgaben rekurrierende Vorstellung vom doppelten Aspekt der Malerei als einer Kunst der Fiktion im Schleier der gemalten, aus Farben komponierten Fläche. „[. . .] *la figura dipinta [. . .] non è altro che un poco di colore con certo artificio posta sopra una tavola [. . .], facendo di sè credere che ella sia quello che ella non è*“, so bringt schon Boccaccio den Zusammenhang auf den Punkt<sup>49</sup>. Noch bei Vasari kehrt dieselbe Vorstellung wieder, wenn er das Bild als „*bemalte Fläche*“ bestimmt, „*un piano coperto di campi di colori*“, aus der die Figur durch die Kunst des Malers plastisch und wie gegenwärtig hervortritt<sup>50</sup>.

Was das Bild aus Verona vor diesem Hintergrund letztlich ins Bewußtsein hebt, ist in einem grundsätzlichen Sinn die ästhetische Bedingung bildlicher Repräsentation, das, was man mit Louis Marin als „die doppelte Dimension ihres Dispositivs“ bezeichnen kann: das Ineins also einer transitiven, referentiellen Durchsichtigkeit des Bildes mit seiner eigenwirklichen, opaken Undurchsichtigkeit<sup>51</sup>. Eben hierin: im Ineins von Materialität und Illusion, begründet sich eine *ratio* der künstlerischen Hervorbringung, die sich über jede uneigenständige Bindung an die Natur erhebt, und die doch gerade in dieser Abgehobenheit einen sinnhaft verdichteten Bezug zu ihr entwirft. Die ästhetische Praxis des *sfumato* oder des *colorito*, also der durch verschattete Umrisse verschleierte oder in *impasto*-Malerei und sichtbar hingeseztem Pinselstrich sich auflösenden Form, bezeugt in vielfältiger Weise die Dimension einer entsprechenden, bildproduktiven Wirksamkeit der Darstellung, bei der das Erscheinen- oder Entschwindenlassen des Gegenstandes, die Frage der Sujetevidenz also, immer zugleich mit der Evidenz des Bildes selbst verknüpft ist<sup>52</sup>. So versteht es etwa Daniele Barbaro (1556), wenn er darauf abhebt, daß die suggestive Wirkung des Sujets, der Zauber seiner Erscheinung, im unaufhebbaren Mitsehen seiner bildlichen Disposition gründet, und wenn er weiter beschreibt, wie die Malerei dem Auge vorgibt, zu sehen, was es zu sehen nicht vermag, wie sie ein Oszillieren zwischen Sein und Doch-nicht-Sein des Dargestellten erzeugt, ein subtiles, gleichsam schleierdünnes Entschwinden des Gegenstandes im Horizont des betrachtenden Blickes: „*un fuggir dolcissimo, una tenerezza nell'orizzonte della vista nostra*“<sup>53</sup>.

In bemerkenswerter Weise gelangt hier der Begriff einer perspektivierten, horizonthaften Wahrnehmung ins

Spiel. Er besagt, daß die Wirkung des Dargestellten nicht mehr in einer objektiven, praestabilten Entsprechung von Substanz und Erscheinung, Sache und Zeichen gründet, sondern vielmehr in der Intensität und Eindrucksmächtigkeit, mit der es sich dem Subjekt seiner Betrachtung (*nostra vista*) darbietet. Daß die bildliche Gegebenheitsweise des Dargestellten für dessen Sinnauslegung unhintergebar ist, zeugt von einem ontologischen Verständnis des Bildes, das sich vom hergebrachten Platonismus des Bezuges zwischen Urbild und Abbild freigesetzt hat. Entsprechend dieser Vorstellung figurieren etwa bei Vasari Leonardo und Giorgione als Begründer und Leiter der *maniera moderna*, deshalb nämlich, weil sie durch die Kunst der *sfumatura*, durch die Umschattung, Aufschmelzung und Auflösung festlegender Linien und Konturen den visuellen Zugriff des Betrachters fortgesetzt in Spannung zwischen Sehen und Nichtsehen des Gegenstandes halten und damit seine eigene Imagination aktivieren<sup>54</sup>. Die Besinnung auf die Perspektiviertheit der Wahrnehmung geht hier also zugleich in einer Rückwendung zum Subjekt des Sehens auf.

In radikaler Konsequenz scheint dieser Zusammenhang in Tizians später Malerei verwirklicht, seiner *pittura di macchia*, die mit ihrer in scheinbar locker hingesezten Farbflecken sich auflösenden und gleichsam konsubstantiell in die Materialität des Bildes und seiner Farben sich einverwebenden Gegenständlichkeit schon von der Kunsttheorie seiner Zeitgenossen als zukunftsweisendes Paradigma erörtert wird. So weiß etwa Lomazzo (1584) von dem frapierenden Wahrnehmungserlebnis zu berichten, das dem Mailänder Maler Aurelio Luini im Anblick eines Landschaftsbildes von Tizian („*un suo mirabile paese*“) widerfuhr, indem er nämlich „*auf den ersten Blick*“ kaum etwas zu erkennen vermochte; sobald er jedoch zurücktrat und es von Ferne („*di lontano*“) betrachtete, „*schien es ihm*“, so schreibt Lomazzo, „*als leuchtete die Sonne selbst in dem Bild und als verflüchtigten sich die Straßen hier und dort tief in das Bild hinein (gli parve, che il sole gli risplendesse dentro, facendo fuggire le strade per questa e quella parte)*“<sup>55</sup>. Der imaginäre Tiefenraum des Bildes, seine Transparenz hin auf eine vorgestellte Natur ist hier unmittelbar gebunden an eine distanznehmende Haltung des Betrachters. Es versteht sich, daß damit nicht nur eine physische, optisch wirksame Distanz gemeint ist, ein Zurücktreten vor dem Bild und seine Betrachtung aus angemessenem Abstand, sondern in einem tieferen Sinn zugleich die Distanz der ästhetischen Reflexion, des Gewahrwerdens und Bewußthaltens jener Differenz, die zwischen Darstellung und Dargestelltem, zwischen Bild und Abgebildetem besteht. Auch bei Tizian ergibt sich eine Bifokalität des Bildes, doch wird sie

nun nicht mehr durch einen innerbildlichen Perspektivwechsel, sondern vielmehr durch die Alternative von Nah- oder Fernsicht des externen Betrachters bestimmt.

Es liegt in der Natur dieser Konstellation, daß sie letztlich zu einer unbegrenzten Vielfalt möglicher Gesichtspunkte und gleichberechtigter Wahrnehmungsperspektiven tendiert, zur Multiperspektivität, wenn man so will, bei der nicht nur die gegenstandserfassende Betrachtung aus größerer Entfernung, *di lontano*, ihr ästhetisches Recht besitzt, sondern ebenso die nahsichtige Ergründung der mit dem Pinsel als Faktur des Bildes kunstvoll hingetzten „*colpi*“, also jener Meisterschaft des Malaktes, der „*maestria del fare*“, die, wie Carlo Ridolfi (1648) es formuliert, bei Tizian die Schönheit des Bildes, „*la bellezza della pittura*“, erst eigentlich begründet<sup>56</sup>.

Blicken wir vor diesem Hintergrund noch einmal zurück auf Paleotti und seine Überlegungen zum *difetto della lontananza*, so tritt die Engführung seiner Argumentation in Hinblick auf die Frage nach der Kapazität religiöser Malerei deutlich zutage. Das Vermögen, jene Ferne zu überwinden, mißt er dem Bild allein als Medium der abbildlichen Repräsentation (*similitudine*), und grundsätzlich nicht als Gegenstand der ästhetischen Neugierde (*curiositas*) zu. „[...] *chi è tanto curioso che [...] volentieri faticasse in [...] mirarle dipinte*“, so hat er diesbezüglich formuliert<sup>57</sup> und damit nur jenes seit Augustinus hergebrachte Verdikt erneuert, welches das menschliche Verlangen der *curiositas* als Teil der Augenlust (*concupiscentia oculorum*) und mithin als einen nicht auf die Gegenstände selbst bezogenen Selbstgenuß des Menschen verurteilt. Die Frage, inwieweit das gemalte Abbild als Instanz eines *eigenen* ästhetischen Rechts maßgeblich teilhat an der Glaubhaftigkeit seines prä-tendierten Verhältnisses zum Urbild, gelangt dabei kaum in den Blick<sup>58</sup>.

Paleotti vertritt hier letztlich ein normatives, geistlich verstandenes und begründetes Nachahmungskonzept, das der ästhetischen Fiktion eine religiöse Sinngebungskraft und einen Erkenntniswert in Hinblick auf die christliche Heilswahrheit abspricht und für eigenmächtige Inventionen der Künstler ebenso wenig Spielraum läßt wie für eine Ästhetik des Dunklen, des Artistischen und Vieldimensionalen („*pitture oscure e difficili da intendersi*“)<sup>59</sup>. Im Grunde kommt hier jene Denkform wieder zur Geltung, die in einer bis auf Isidor von Sevilla zurückreichenden Tradition Wahrheit gegen Dichtung, Geschichte gegen Poesie, *res factae* gegen *res fictae* auszuspielen sucht und den höheren geistlichen Anspruch auf das 'Wahre' der christlichen Glaubensgewißheit allein in den künstlerischen Formen der Antifiktion gewährleistet sieht<sup>60</sup>. Der Konflikt, der hier zu den humanistisch begrün-

deten Optionen auf eine eigenbestimmte Poesie und eine genuine, bildliche Gegebenheitsweise der Kunstschöpfung besteht, Optionen, wie sie seit dem Quattrocento unter den Leitbegriffen von *artificio* und *giudizio*, von *disegno* und *colorito*, von *fantasia*, *inventione* und so fort entwickelt und in ihrer Geltung mehr und mehr für die künstlerische Praxis eingefordert wurden, liegt auf der Hand.

Auch die humanistische Kunsttheorie hat bereits die Frage nach der Glaubenswirksamkeit des religiösen Bildes, die Frage also nach einer 'Poesie' der religiösen Kunst, gestellt, doch hat sie sie durchaus anders beantwortet, nicht zuletzt im Rekurs auf antike Vorgaben. So führte bereits Philostrat in Hinblick auf die Herstellung von Götterstatuen aus, daß ein Phidias oder ein Praxiteles gewiß nicht in den Himmel emporgestiegen seien, um dort von den Göttern 'Abbilder' anzufertigen; deshalb müsse man ihre Statuen der Schöpfungsleistung ihrer künstlerischen *phantasia* zurechnen: Mimesis allein, so Philostrat, kann nur das Sichtbare wiedergeben, Phantasie hingegen auch das Unsichtbare<sup>61</sup>. Es ist ein Argument, auf das im Quattrocento Alberti wieder rekurrieren sollte, und zwar im genauen Kontext seiner Einlassungen über das Vermögen der Malerei, faktische Ferne virtuell zu überbrücken: „[...] *daß die Malerei die Götter, welche von den Völkern verehrt werden, uns gegenwärtig mache, das ist sicher ein hohes Geschenk für die Sterblichen, indem so die Malerei jene Frömmigkeit fördert, die uns mit den Himmlischen verbunden hält [...]. Man erzählt, daß Phidias zu Elis einen Jupiter bildete, dessen Schönheit (bellezza) nicht wenig dazu beitrug, jene nun verschwundene Religion zu kräftigen*.“<sup>62</sup> Was Alberti hier an den Götterbildern herausstellt, ist weniger ihre Authentizität, als vielmehr ihre persuasive, auf die Wirkung beim Betrachter zielende Kraft, ihr Vermögen also, die Glaubhaftigkeit des Dargestellten durch den Überzeugungseindruck und die Schönheit (*bellezza*) der Darstellung zu erzeugen. Langfristig gesehen bekundet sich hier eine Sicht, die an die Stelle einer Wahrheit der Substanz zunehmend die neue Wahrheit einer in der Kunst erscheinenden Wirkung ihrer Schönheit treten läßt. „Der Umgang mit dem Bild“, so formuliert es Gerhart Schröder, „löst sich von der Verpflichtung an eine Wirklichkeit, die nicht mehr greifbar ist [...] seine ratio ist nicht die der *raepresentatio*, sondern der Reflexion der Produktion von Bildern und ihrer Wirkung“<sup>63</sup>.

Welchen Spannungsreichtum der hier skizzierte Diskurs von Gegenstandsillusion versus Bildpräsenz, Transparenz versus Opazität, perzeptive Ferne zum Bild versus nahsichtige Betrachtung etc. in sich birgt, läßt sich an einer eingehenden Betrachtung nachvollziehen, die 1660 der venezianische Maler und Kunsttheoretiker Marco Boschini einem monumentalem



Altarbild von Jacopo Bassano mit der Darstellung der 'Anbetung der Hirten' widmet. Das Werk, das sich noch heute an seinem ursprünglichen Anbringungs-ort in San Giorgio Maggiore in Venedig befindet, entstand im Jahr 1592 und weist ein Format mit einer Höhe von nicht weniger als 4,21 m auf (Abb. 20 und 21)<sup>64</sup>. Jeder, so führt Boschini aus, der in den Genuß der Betrachtung dieses Wunderwerkes („*maraviglia*“) gelange, werde von einem wahren Staunen ergriffen über das hell und weithin strahlende Leuchten des Christuskindes, durch welches sich in der pastoralen Szenerie der menschgewordene Gott manifestiere: „*quei lucidissimi splendori che scintillano dal Bambino Giesù, quali lumeggiano tutto quel pastorale concerto: vedendosi in quel umanato Dio tutto l'esquisito dell'umanità*“. Trete man jedoch, so Boschini weiter, in seiner Neugier näher und näher an die Leinwand heran, so stelle sich die größte Irritation ein, in-



21. Jacopo Bassano, *Anbetung der Hirten*, 1592, Venedig, S. Giorgio Maggiore, Ausschnitt.

20. Jacopo Bassano, *Anbetung der Hirten*, 1592, Venedig, S. Giorgio Maggiore.

dem sich nämlich die Form des in der Krippe liegenden Erlösers vor dem Auge bis zur Unfaßlichkeit auflöse, dergestalt daß man zwischen Form und Substanz nicht mehr zu unterscheiden vermöge: „*Ma chi poi va da vicino a quel Pargoletto Redentore resta così fieramente confuso, sparendogli dall'occhio quello che in distanza formava quel Bambino, vedendolo tutto abbagliato ed incomprendibile, non discernendo più né forma né sostanza*.“ Die Wirkung, so Boschini, dieses Seheindrucks sei derart, daß man geradewegs fürchte, man habe sich in unerlaubter Weise der Gottheit angenähert; deshalb trete man also wieder zurück, und jene vormalige, wunderbare Vollendung im Anblick des Herrn stelle sich wieder ein: „*quasi temendo d'aversi inavertentemente troppo avvicinato a quella rappresentante Divinità, scostandosi alquanto, ritorna allora a vedere la perfezione che già aveva veduta, non potendosi acquetare di far stupori e meraviglie*“.<sup>65</sup>

Jene Horizontverschmelzung, die in den Gemälden von Savoldo, von Cima da Conegliano und anderen mehr (Abb. 16, 18, 19) in Hinblick auf dasselbe Sujet (die 'Anbetung der Hirten') als imaginäre Projektion ins Werk gesetzt wurde, die sich jedoch als solche letzten Endes wiederum im Medium des Bildes objektivierte, wird nun ganz dem Subjekt des außerbildlichen Betrachters zugeschlagen und maßgeblich dessen ästhetischer Kompetenz überantwortet, dergestalt daß er im Akt seines Sehens und sehenden Erkennens, des visuellen Ordnen und Fügens von Farben und Formen gleich einem externen Maler schöpferisch mitwirkt an der unausgesetzten Metamorphose, die das anfängliche Chaos in bedeutungsvolle Form verwandelt, und die als Hervorbringung einer geordneten Unordnung, *discordia concors*, zugleich den tieferen Zusammenhang von Kunst und Natur („*unione tra l'Arte e la Natura*“) offenbart<sup>66</sup>. Eben hierin ist zugleich jene Komplementarität verankert, die sich als eine höhere Einheit von Bild und Einbildungskraft, von *imago* und *imaginatio* im Anblick des Betrachters erfüllt.

Läßt man vor dem Hintergrund der hier umrissenen ästhetischen Optionen nochmals die herangezogenen Werke Revue passieren, so zeichnet sich an ihnen fraglos keine strikte, typologische Systematik ab, doch immerhin ein differenzierbares Spektrum strukturell verschiedener und erkennbar alternativer Lösungen. Am einen Ende der Skala steht dabei zunächst das Werk in Vicenza (Abb. 1), und zwar nicht zuletzt in Hinblick auf die Rolle, die dem ausführenden Künstler dabei zukommt. Denn Marcello Fogolino, der das Werk für die lokale Marienbruderschaft von S. Corona anfertigte, bediente sich für die Wiedergabe der Muttergottes im Zentrum der Darstellung nicht seiner eigenen Phantasie (*inventio*), sondern übernahm vielmehr ein bereits vorfindliches, von der Bruderschaft seit alters verehrtes Bildoriginal, das als solches im Anspruch seiner Authentizität längst sanktioniert war. Es handelt sich dabei um eine Madonnen tafel aus dem späten Trecento, die von Fogolino lediglich restauriert, sodann in die Darstellung implantiert und schließlich durch partielle Übermalung dem neuen Umfeld angeglichen wurde<sup>67</sup>. Eine Madonnen tafel von Giovanni Francesco da Rimini von 1459 (Abb. 22), die sich heute im Depot der Pinacoteca Nazionale in Bologna befindet und vermutlich in barocker Zeit in den Konturen der Figuren ausgesägt wurde, um das Zentrum einer ähnlichen Assemblage bzw. Neuinszenierung zu bilden, kann den Zusammenhang beispielhaft veranschaulichen. Die Adaption der alten Bildtafel ist eine Operation, die die Hereinholung des Vergangenen – und letztlich Zeitüberdauernden – in den Horizont der eigenen Gegenwart gewährleistet, und die doch zu-



22. Giovanni Francesco da Rimini, Muttergottes, 1459, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

gleich der alten bildertheologischen Prämisse genügt, daß der Maler bloß ein dienender Ausfühler von höheren Vorgaben ist, „*quodammodo servilis*“, wie es Thomas von Aquin formuliert<sup>68</sup>, und nicht Erfinder aus eigener Perspektive und Schöpferkompetenz. Ohne weiteres läßt sich das Werk damit dem verbreiteten religiösen Brauch von Einsatzbildern verbinden, ebenso wie der gerade durch die Gegenreformation reaktivierten Vorstellung vom *artefice cristiano*, der den im Interesse der sakralen Authentizität geforderten Verzicht auf selbstbestimmte künstlerische Originalität erfüllt<sup>69</sup>.

Als vordergündig ähnlich und doch bei näherer Betrachtung höchst verschiedenartig erweist sich demgegenüber das Bild aus Verona (Abb. 14). Auch dieses



23. Giovanni Domenico Tiepolo, Flucht nach Ägypten (Radierung), aus: *Idee Pittoresche sopra la fuga in Egitto*, 1750–1753.

zielt auf den Eindruck einer imaginären Gegenwart der heiligen Personen, die den Himmel über Verona mit ihrer Anwesenheit zu füllen scheinen. Und doch bekundet es unübersehbar eben das Imaginierte dieser Gegenwart, einer Gegenwart, die erst der gleichsam visionäre Blick des Künstlers hervorgebracht hat, weshalb er sich konsequent durch den fingierten *cartellino* als der Urheber der Darstellung ausweist. Sieht man einmal von der Dominanz des autothematischen Bezuges ab, so läßt sich auch diese Darstellung einem weitergefaßten Traditionszusammenhang ästhetischer Optionen und Bildverfahren verbinden. Er wurde hier im Ausblick auf die Werke von Savoldo und Giorgione, von Tizian und anderen mehr nur umrißhaft entworfen und ließe sich in verschiedene Richtungen weiter verfolgen, bis hin zu Bildschöpfungen wie Domenico Tiepolos Radierung der 'Ruhe auf der Flucht' (Abb. 23), einem Blatt, das seiner 1753 veröffentlichten Serie der *Idee pittoresche sopra la fuga in Egitto* zugehört und sich damit ausdrücklich als *Capriccio*, als Erzeugnis künstlerischer Virtuosität und Invention zu verstehen gibt. Als eine von insgesamt 24 Variationen auf das immergleiche Thema bekundet sich die Darstellung geradezu programmatisch als eine im Blick des Künstlers gebildete 'Sichtweise' und Vergewärtigung des uneinholbar fernem Geschehens<sup>70</sup>.

Wieder andere Akzentuierungen zeichnen sich schließlich im Fall von Parimigianinos Londoner Al-



24. Raffael, *Madonna di Foligno*, 1511–12, Rom, Pinacoteca Vaticana.



25. Leonardo da Vinci, Johannes der Täufer, ca. 1510, Paris, Louvre.



27. Parmigianino, Muttergottes in der Glorie mit Johannes dem Täufer und dem Hl. Hieronymus, 1526–27, London, National Gallery, Ausschnitt.



26. Michelangelo, Madonna mit Kind, ca. 1500, Brügge, Onze Lieve Vrouwekerk.

tar ab (Abb. 11). Seine Darstellung wendet sich expansiv gegen eine rational bestimmte Integration von Figur und Raum, von Raum und Fläche. Die Irritation bündelt sich in der Frage, von welcher Realität eigentlich die Bildfiguren sind und nach welchen Prämissen oder Kategorien sie im Bildraum erscheinen und agieren. Die Bedeutung dieser Frage wird akut, sobald man bei näherer Betrachtung erkennt, daß die Darstellung, wenn man so will, in hohem Maße transparent ist auf Vorgaben, die ihrerseits wiederum nichts anderes als Hervorbringungen künstlerischer Invention sind: Raffaels 'Madonna di Foligno' von ca. 1511–12 (Abb. 24), Leonardos 'Johannes der Täufer' von ca. 1510 (Abb. 25), und nicht zuletzt für die himmlische Erscheinung der Muttergottes selbst Michelangelos Madonnenskulptur in Brügge von ca. 1500 (Abb. 26 und 27)<sup>71</sup>. Werke mithin, die den Zeitgenossen als aktuelle Paradigmen der *maniera moderna* und damit der Fiktionalisierung des Heiligen- bzw. Marienbildes aus dem Recht künstlerischer *creatio* vor Augen standen. Daß dabei gerade das Christuskind gegenüber seiner prominenten Vorgabe wie zu neuem Leben erwacht und in lebhaft agierender Bewegung gleichsam auf den Betrachter zuzuschreiten und ihn mit vieldeutigem Blick ins Auge zu fassen scheint, setzt diesem Bezug eine besondere, subtil reflektierte Pointe auf. Denn die fin-

gierte Lebendigkeit dient hier nicht mehr dem Ausweis jener Nähe, die das Bild zu einem Urbild einnimmt, sondern hebt in paradoxer Weise eine andere, neue Relation hervor: diejenige des Bildes zu anderen Bildern. In der Verschiebung von der Nachahmung (*imitatio*) zur Überbietung (*aemulatio*) setzt sich eben jenes Potential frei, über das das Bild durch seine Medialität in besonderer Weise verfügt, sofern es die objektive Uneinholbarkeit der Ferne auf der einen Seite zwar besiegelt, doch nur, um auf der anderen ihre subjektive Überwindung aus der Kraft der Imagination ins Werk zu setzen.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> „[...] diciamo l'origine dell'imagini essersi trovata a fine che potissimo rappresentare la similitudine delle cose e con essa supplire al difetto della lontananza; non perchè non possano servire le imagini ancora per le cose presenti e che abbiamo inanzi agli occhi, ma perciò che principalmente vengono elle a ristorare il danno che si patisce per le cose lontane e separate da noi; perciò che, se si potessero vedere tutte a nostra commodità e sempre guardarle a voglia nostra, non saria stato punto necessario il rappresentarle“. Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582), in: Trattati d'Arte del Cinquecento, hg. v. Paola Barocchi, Bd. II, Bari 1961, S. 117–509, hier: S. 141.
- <sup>2</sup> Plinius, Naturalis Historia, XXXV, 15 und XXXV, 151 („De picturae initiis [...] quaestio“); vgl. Robert Rosenblum, The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism, in: The Art Bulletin 39 (1957), S. 279–290; Victor I. Stoichita, A Short History of the Shadow, London 1997, S. 11 ff.; sowie zuletzt: Nicola Suthor, in: Porträt, hg. v. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), S. 117 ff. Laktanz, Divinae Institutiones, II, 2, wird von Paleotti im direkten Zusammenhang seiner Ausführungen zitiert: Paleotti (wie Anm. 1), S. 141. Diese und weitere Belege bei Maurizio Bettini, Il ritratto dell'amante, Turin 1992. Leon Battista Alberti, Della Pittura libri tre, Lib. II, cap. 25: „Tiene in sè la pictura forza divina non solo quanto si dice dell'amicitia quale fa li huomini assenti essere presenti ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi [...]“. Leon Battista Alberti, Kleinere kunsttheoretische Schriften, im Originaltext hg., übers. [...] v. Hubert Janitschek, (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. XI), Wien 1877, S. 89 f. Ähnliche Argumentation bei Paolo Pino, Dialogo di Pittura (1548), in: Trattati d'Arte del Cinquecento, hg. v. Paola Barocchi, Bd. I, Bari 1960, S. 93–139, hier: S. 106; und bei Lodovico Dolce, Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino (1557), in: ebd., S. 141–206, hier: S. 162. Dieselbe Topik vom Bild als 'Heilmittel' zur Bewältigung der Ferne besteht bereits in mittelalterlicher Bilderlehre und Hagiographie, vgl. exemplarisch den Bericht der Hl. Veronica in der Legenda Aurea: „Da sprach Veronica: Als mein Herr durch die Welt ging zu predigen und ich seiner Gegenwart nicht mochte genießen alle Zeit, da wollte ich mir sein Bild lassen malen, davon ich Trost empfinde, wann er selber nicht gegenwärtig wäre“. Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1975 (8. Aufl.), S. 269; siehe dazu Georges Didi-Huberman, Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître, in: The Holy Face and the Paradox of Representation (Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996), hg. v. Herbert L. Kessler und Gerhard Wolf, Bologna 1998, S. 95–108.
- <sup>3</sup> „[...] chi è tanto curioso che, se potesse con gli occhi propri veder a sua posta la faccia vera di Cristo benedetto, della beata Vergine o degli apostoli, o le meravigliose loro azzioni, volentieri faticasse in [...] mirarle dipinte? Ma perchè quello non si può e la natura non lo concede, però ci vagliamo di questo rimedio delle imagini per supplire a tale necessità“. Paleotti (wie Anm. 1), S. 141 f.
- <sup>4</sup> Edoardo Arslan, Vicenza. Le Chiese, Rom 1956, S. 64 f., Nr. 355; Lionello Puppi, Marcello Fogolino, pittore e incisore, Trient 1966, S. 30 u. 62.
- <sup>5</sup> Fogolinos Tafel fungierte als Altarbild der *Compagnia della Misericordia*, als deren Patronin Maria erscheint.
- <sup>6</sup> Fabio Bisogni, La pittura a Siena nel primo Cinquecento, in: La pittura in Italia. Il Cinquecento, hg. v. Giuliano Briganti, Mailand 1992, Bd. I, S. 335–348, hier: S. 344.
- <sup>7</sup> Zur Verbreitung dieser Ikonographie: Henk W. van Os, Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450, 's-Gravenhage 1969, S. 157 ff.; sowie zuletzt Klaus Krüger, Medium and Imagination. Aesthetic Aspects of Trecento Panel Painting, in: Italian Panel Painting in the Duecento and Trecento, hg. v. Victor M. Schmidt (Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington D.C., Studies in the History of Art, Symposium Papers), Washington D.C. 2001 (im Druck).
- <sup>8</sup> Pietro Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena, i dipinti dal XII al XV secolo, Genua 1980 (2. Aufl.), S. 138; Judith Steinhoff-Morrison, Bartolomeo Bulgarini and Sieneese Painting of the Mid-Fourteenth Century, Ph.Diss. Princeton University 1990, S. 603–613, Kat. 51.
- <sup>9</sup> The Complete Catalogue of the Gemäldegalerie, Berlin, New York 1986, S. 400, inv. 1071.
- <sup>10</sup> Fern Rusk Shapley, National Gallery of Art, Washington: Catalogue of the Italian Paintings, Volume I: Text, Washington 1979, S. 226 f., Nr. 475.
- <sup>11</sup> Zur Tradition von Stifterdarstellungen *in abisso* siehe André Chastel, Le Donateur 'in Abisso' dans le Pale, in: Festschrift für Otto von Simson, Frankfurt a.M. 1977, S. 273–283. Zum Rosenkranz und der Legende seiner Herkunft siehe Gisli Ritz, Der Rosenkranz, in: 500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben (Kat. Ausst. Köln 1975), Köln 1975, S. 51–101. Darstellungen wie diejenige des Girolamo da Carpi sind nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund jener theologischen Erörterungen zu sehen, die gerade in der Zeit der Gegenreformation um die Frage einer möglichen Verbildlichung der Himmelfahrt Mariens geführt wurden, also um die „esatta ripresentazione di tanto misterio“, wie es im Briefwechsel zwischen Gabriele Paleotti und dem päpstlichen Sekretär Silvio Antoniano von 1583 ausdrücklich heißt; siehe Paolo Prodi, Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica, Bologna 1984, S. 63 ff., 91 ff.; Martin Seidel, Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane, Münster 1996, S. 129 f.
- <sup>12</sup> Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk (2., neu bearb. Aufl.), Berlin 1991, S. 230 ff., Kat. 118.
- <sup>13</sup> Beverly Louise Brown, in: Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano (Kat. Ausst.

- Venedig, Palazzo Grassi), hg. v. Bernard Aikema, Beverly Louis Brown, Mailand 1999, S. 466, Kat. 127.
- <sup>14</sup> Vgl. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Bd. V, S. 250: „[. . .] a basso un paese bellissimo con molte figurette ed animali in vari luoghi [. . .]“.
- <sup>15</sup> Vasari (wie Anm. 14), Bd. IV, S. 350. Luitpold Dussler, Rafael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Teppiche, München 1966, S. 29, Kat. 35; Sylvia Ferino Pagden, Maria Antonietta Zancan, Raffaello. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1989, S. 132, Kat. 83.
- <sup>16</sup> Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1981 (zit. S. 441). Vgl. Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990; Bernd Wolfgang Lindemann, *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms 1994.
- <sup>17</sup> Ernst Bloch, *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, Frankfurt a.M. 1984, S. 33.
- <sup>18</sup> Koschorke (wie Anm. 16), S. 36.
- <sup>19</sup> Vgl. David Summers, *Real Metaphor: Towards a Redefinition of the 'Conceptual' Image*, in: *Visual Theory. Painting and Interpretation*, hg. v. Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey, New York 1991, S. 231–259, hier: S. 246 f.
- <sup>20</sup> Prodi (wie Anm. 11), bes. S. 55 ff.; Christian Hecht, *Katholische Bildtheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, S. 241 ff. Paradigmatisch die entsprechende Zensur kreativer Imagination bei Francisco Suárez: „[. . .] *de his, quae oculus non vidit, nec revelata sunt nobis, nihil novum temere affirmare licet*“. R. P. Francisci Suarez e societate Jesu opera omnia. Editio nova, 28 Bde., Paris 1856–61, Bd. 3, S. 60.
- <sup>21</sup> Koschorke (wie Anm. 16), S. 55 f.
- <sup>22</sup> Francesco Frangi, Savoldo. *Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1992, S. 75 ff., Nr. 13.
- <sup>23</sup> Vgl. zum Zusammenhang André Chastel, *Fra Bartolomeo's Carondolet altarpiece and the theme of the 'Virgo in nubibus' in the High Renaissance*, in: *The Altarpiece in the Renaissance*, hg. v. Peter Humfrey und Martin Kemp, Cambridge MA. 1990, S. 129–142.
- <sup>24</sup> Sydney S. Freedberg, *Parmigianino. His works in Painting*, Cambridge MA. 1950, S. 61 f., 67 ff., 70 ff., 175 ff.; Cecil Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975, S. 191 ff., Nr. 33; Mario Di Giampaolo, *Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1991, S. 84, Nr. 27; Mary Vaccaro, *Documents for Parmigianino's 'Vision of St Jerome'*, in: *The Burlington Magazine* 135 (1993), S. 22–27; Regina Stefaniak, *Amazing Grace: Parmigianino's 'Vision of Saint Jerome'*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), S. 105–115.
- <sup>25</sup> Siehe Vaccaro (wie Anm. 24), sowie den Wortlaut des Vertragstextes bei Sandro Corradini, *Parmigianino's contract for the Cacciulupi Chapel in S. Salvatore in Lauro*, in: *The Burlington Magazine* 135 (1993), S. 27–29.
- <sup>26</sup> Lk. 1,76–79.
- <sup>27</sup> Vgl. die betreffende Diskussion hagiographischer Quellen bei Gould (wie Anm. 24).
- <sup>28</sup> Peter Dinzelbacher, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981, S. 48 ff.; ders., *Körperliche und seelische Vorbedingungen religiöser Träume und Visionen*, in: *I Sogni nel Medioevo (Seminaro Internazionale, Rom 1983)*, hg. v. Tullio Gregory, Rom 1985, S. 57–86, hier: S. 58 ff.; Alois M. Haas, *Traum und Traumvision in der deutschen Mystik*, in: *Analecta Cartusiana* 106 (1983), S. 22–55.
- <sup>29</sup> Dinzelbacher, 1985 (wie Anm. 28), S. 60.
- <sup>30</sup> Terisio Pignatti, *Filippo Pedrocchi, Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1991, S. 272, Nr. 194; Carlo Pietrangeli, *Die Gemälde des Vatikan*, München 1996, S. 256 f., Nr. 248.
- <sup>31</sup> Shapley (wie Anm. 10), S. 123 f., Nr. 1138; Renato Roli, in: *The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Kat. Ausst. Washington D.C. 1987), Washington D.C. 1987, S. 312, Nr. 109; Piera Raimondi Cominesi, in: *Lodovico Carracci*, hg. v. Andrea Emiliani, Bologna 1996, S. 70 ff., Nr. 33.
- <sup>32</sup> „*La fantasia, ovvero immaginazione, opera in assenza e lontananza d'essi [d. h. der betreffenden Gegenstände], come si vede nei sogni, e quando ci fingiamo che che sia*“. Benedetto Varchi, *Opere*, 2 Bde, Triest 1858–59, Bd. 2, S. 744.
- <sup>33</sup> Alfons Reckermann, *Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie*, in: *Innovation und Originalität*, hg. v. Walter Haug und Burghart Wachinger (*Fortuna vitrea*, Bd. 9), Tübingen 1993, S. 98–132, zit. S. 106. Zur historischen Differenzierung des modellhaften, mit dem Namen Albertis verknüpften Bildkonzeptes siehe James Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca-London 1994. Vgl. zum ganzen hier erörterten Zusammenhang: Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
- <sup>34</sup> Wolfgang Stechow, in: *Catalogue of European and American Paintings and Sculpture in the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio 1967*, S. 85; Miriam Milman, *Le Trompe L'oeil*, Paris 1992, S. 60; Krüger (wie Anm. 33).
- <sup>35</sup> Zur Verbreitung der betreffenden Symbolik: Franz J. Dölger, *Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum*, Münster 1971.
- <sup>36</sup> Cant. 6,9.
- <sup>37</sup> Die betreffende Literatur ist mittlerweile kaum mehr übersehbar. Siehe besonders David Rosand, *Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision*, in: Robert C. Cafritz, Lawrence Gowing und David Rosand, *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, Washington-New York 1988, S. 20–81; ders., *Pastoral Topoi: On the Construction of Meaning in Landscape*, in: *The Pastoral Landscape*, hg. v. John Dixon Hunt (Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington D.C., *Studies in the History of Art* 36, *Symposium Papers XX*), Washington D.C. 1992, S. 161–177; W. R. Rearick, *From Arcady to Barnyard*, in: ebd., S. 137–159; Paul Holberton, *The 'Pastorale' or 'Fete champetre' in the Early Sixteenth Century*, in: *Titian 500*, hg. v. Joseph Branca (Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington D.C., *Studies in the History of Art* 45, *Symposium Papers XXV*), Washington D.C. 1993, S. 245–262; Barbara Lynn-Davis, *Landscapes of the Imagination in Renaissance Venice* (Ph. Diss. Princeton University 1998), Ann Arbor 1998; Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Renaissance*, Berlin 1999.
- <sup>38</sup> Enrico Maria Dal Pozzolo, *Giorgione a Montagnana*, in: *Critica d'Arte* 56, 8 (1991), S. 23–42; Konrad Oberhuber, in: *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* (Kat. Ausst. Paris 1993), Paris 1993, S. 454, Nr. 92; Jaynie Anderson, *Giorgione. The Painter of 'Poetic Brevity'*, Paris-New York 1997, S. 30 und 301; Bernard Aikema, in: *Il Rinascimento a Venezia* (wie Anm. 13), S. 394, Nr. 96.
- <sup>39</sup> Elena Lucchesi Ragni, in: *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien*. Von

- Foppa und Giorgione bis Caravaggio (Kat. Ausst. Frankfurt a.M. 1990), hg. v. Sybille Ebert-Schifferer, Mailand-Frankfurt 1990, S. 128 ff., Nr. I.10.
- <sup>40</sup> Jacopo Sannazaro, *De Partu Virginis* (Neapel 1526), hg. v. Charles Fantazzi und Alessandro Perosa (Studi e testi, 17), Florenz 1988. Siehe dazu Antonio Altamura, Jacopo Sannazaro, in: *Letteratura italiana. I minori*, Bd. 1, Mailand 1961, S. 769–785 (mit früherer Lit.); William J. Kennedy, Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral, Hanover-London 1983, S. 180 ff.; Marc Deramaix, Le genèse du 'De partu Virginis' de Jacopo Sannazaro et trois églogues inédites de Gilles de Viterbe, in: *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen-Age* 102 (1990), S. 173–276; Ralph Nash, General Introduction, in: *The major Latin Poems of Jacopo Sannazaro*, translated into English prose with commentary and selected verse translations by Ralph Nash, Detroit 1996, S. 9–30.
- <sup>41</sup> Sannazaro (wie Anm. 40), II, 305 f. Die Anrufung ist im Kontext zeitgenössischer, poetologischer Auseinandersetzungen um eine neue, geistlich fundierte Poesie zu sehen, und naturgemäß trug sie Sannazaro von Seiten seiner Kritiker, allen voran Erasmus von Rotterdam, den Vorwurf einer ungehörigen Paganisierung der Heiligen Jungfrau ein, siehe Marc Föcking, Rime sacre und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien, 1536–1614 (Text und Kontext, 12), Stuttgart 1994, S. 114 f. Grundsätzlich zur Funktion der extensiven Vergil-Adaption: Nash (wie Anm. 40), S. 13 ff.
- <sup>42</sup> Kennedy (wie Anm. 40), S. 207. Vgl. zum doppelten Aspekt, der in der Pastoral strukturell der „Rückwendung in die Tiefe der Zeit“ als lebensgeschichtlicher Erinnerung und zugleich als Evokation einer mythischen bzw. sakralen Vergangenheit zukommt: Klaus Garber, Formen pastoralen Erzählens im frühneuzeitlichen Europa, in: *Internationales Jahrbuch für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 10 (1985), S. 1–22, zit. S. 2.
- <sup>43</sup> Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. It. cl. IX, 956554. Siehe Elena Lucchesi Ragni, in: Giovanni Gerolamo Savoldo (wie Anm. 39), S. 158 ff. und S. 344; Frings (wie Anm. 37), S. 64. Zur Person Contarinis und seinem Wirken als Auftraggeber von Savoldo: Margaret L. King, Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance, Princeton 1986, S. 351 f.; Creighton Gilbert, Newly Discovered Paintings by Savoldo in relation to their Patronage, in: *Arte lombarda* 96–97 (1991), S. 29–46.
- <sup>44</sup> Lucchesi Ragni (wie Anm. 43), S. 160.
- <sup>45</sup> Caterina Furlan, in: Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla meta del Quattrocento ai primi del Seicento (Kat. Ausst. Padua 1991–1992), hg. v. Alessandro Ballarin und Davide Banzato, Rom 1991, S. 164 ff., Nr. 81.
- <sup>46</sup> Luigi Menegazzi, Cima da Conegliano, Treviso 1981, S. 122 f.; Peter Humfrey, Cima da Conegliano, Cambridge 1983, S. 45 ff. und S. 161 f., Nr. 158.
- <sup>47</sup> Zum ganzen Zusammenhang Krüger (wie Anm. 33), mit entsprechendem Belegen.
- <sup>48</sup> Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, hg. v. Fernando Tempestini, Mailand 1975, S. 29 f.
- <sup>49</sup> Giovanni Boccaccio, *Il Comento alla Divina Comedia*, hg. v. Domenico Guerri, Bd. III, Bari 1918, S. 82; zit. nach: Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450*, Oxford 1971, S. 66.
- <sup>50</sup> Vasari (wie Anm. 14), I, S. 171.
- <sup>51</sup> Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris 1989, S. 73.
- <sup>52</sup> Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1978 (zuerst 1960), S. 206 ff., bes. 215 ff. und 243 ff.; John Shearman, *Leonardo's Colour and Chiaroscuro*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25 (1962), S. 13–47; David Rosand, *Giorgione e il concetto della creazione artistica*, in: *Giorgione (Atti del Convegno internazionale di studio, Castelfranco Veneto 1978)*, Castelfranco Veneto 1979, S. 135–139; Sidney J. Freedberg, 'Disegno' versus 'colore' in Florentine and Venetian Painting of the Cinquecento, in: *Florence and Venice: Comparisons and Relations (Acts of two Conferences at Villa I Tatti, in 1976–1977)*, II: *Il Cinquecento*, Florenz 1980, S. 309–322; Thomas Puttfarcken, *The Dispute about Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. v. Peter Ganz (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), Wiesbaden 1991, S. 75–99; Alexander Nagel, *Leonardo and 'sfumato'*, in: *Res* 24 (1993), S. 7–20.
- <sup>53</sup> „[...] in soma poi (che è cosa di pochissimi, et a nostri di non è a pena considerata, et è la perfezione dell'arte) fare i contorni di modo dolci, et sfumati, che ancho s'intenda, quel che non si vede, anzi che l'occhio pensi di vedere, quello che egli non vede, che è un fuggir dolcissimo una tenerezza nell'orizzonte della vista nostra, che è, et non è et che solo si fa con infinta pratica, et che diletta a chi non sa piu oltra, et fa stupire, chi bene la intendè“. *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati da [...] Daniele Barbaro, Venedig 1584 (zuerst 1556)*, VII, 5, S. 321. Vgl. dazu Gombrich (wie Anm. 52), S. 243 f. und Nagel (wie Anm. 52), S. 17 f.
- <sup>54</sup> Vasari (wie Anm. 14), Bd. IV, S. 11 (Proemium zum dritten Teil), spricht von der „bellezza nuova e più viva“, die der „terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna“ bei Leonardo und Giorgione zu eigen sei; vgl. dazu Daniel Arasse, *Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XVIe siècle*, in: *Faire croire. Modalités de la diffusion et la réception des messages religieux du XIIe au XVIe siècle (Collection de l'École Française de Rome, 51)*, Rom 1981, S. 131–146.
- <sup>55</sup> „[...] Aurelio Lovino [...] visitando Titiano [...] vide un suo mirabile paese che haveva in casa, il qual subito visto stimò Aurelio una cosa empiestrata, mà poi ritiratosi di lontano gli parve che il sole gli risplendesse dentro, facèdo fuggire le strade per questa & quella parte; si che esso Aurelio hebbe à dire che non haveva veduto mai cosa più rara al mondo per paesi“. Dazu Gombrich (wie Anm. 52), S. 218; Werner Busch, in: *Landschaftsmalerei, hg. v. Werner Busch (Geschichte der klassischen Gattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3)*, Berlin 1997, S. 94 ff., mit eingehender Erläuterung.
- <sup>56</sup> „[...] la bellezza della Pittura non consiste nella finezza ò nella pulitia de' colori, ma nella maestria del fare, essendo quella figura fatta di soli colpi e con sprezzo marauiglioso [...]“. Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte (1648)*, hg. v. Detlev von Halden, Berlin 1914–24, Bd. I, S. 193.
- <sup>57</sup> Siehe oben mit Anm. 3.
- <sup>58</sup> Die Literatur zur Bedeutung und Geschichte des *curiositas*-Begriffs in seinen verschiedenartigen Aspekten kann hier nicht referiert werden; siehe besonders: Hans Blumenberg, *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, Frankfurt a. M. 1988 (4. Aufl.); Gerald Müller, Peter Probst, *Neugierde*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 6 (Basel 1984), Sp. 732–738; Gunther Bös, *Curiositas. Die Rezeption eines antiken Begriffs durch christliche Autoren bis Thomas von Aquin*, Paderborn u. a. 1995 (mit ausführlicher Literatur S. 235 ff.); *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, 2 Bde., hg. v. Nicole Jacques-Chaquin und Sophie Houdard, Fontenay-aux-Roses Cedex 1998; *Curiositas. Welt-*

- erfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. v. Klaus Krüger (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 11), Göttingen 2001 (im Druck).
- <sup>59</sup> Paleotti (wie Anm. 1), S. 408 ff. („*Cap. XXXIII: Delle pitture oscure e difficili da intendersi*“). Vgl. Prodi (wie Anm. 11), bes. S. 36 ff.; Anton W. A. Boschloo, Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent, 2 Bde., Den Haag 1974, bes. S. 127 ff.; Seidel (wie Anm. 11), S. 126 ff.; Hecht (wie Anm. 20), S. 151 ff.
- <sup>60</sup> Vgl. zur Geschichte und Topik dieser Opposition: Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 449 ff.; Fritz Peter Knapp, Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), S. 581–635; Joachim Knape, 'Historie' in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext (Saecula Spiritalia, 10), Baden-Baden 1984.
- <sup>61</sup> „*Die Phantasie hat das getan, die eine bessere Künstlerin ist als die Nachahmung, denn die Nachahmung wird darstellen, was sie sah, die Phantasie aber, was sie nicht sah*“. Philostrat, Das Leben des Apollonios von Tyana, VI, 19, zit. nach Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1975 (3. Aufl.), S. 8.; Martin Kemp, From 'Mimesis' to 'fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: Viator 8 (1977), S. 347–398, hier S. 367.
- <sup>62</sup> Alberti (wie Anm. 2), S. 89 ff.; vgl. die betreffende Passage zur Überwindung der Ferne, zit. oben in Anm. 2.
- <sup>63</sup> Gerhart Schröder, Das freche Feuer der Moderne und das Heilige. Zu Berninis Cappella Cornaro, in: Antikenrezeption im Hochbarock, hg. v. Herbert Beck und Sabine Schulze, Berlin 1989, S. 193–203, zit. S. 198.
- <sup>64</sup> Zu Jacopo Bassanos Bild: Pietro Zampetti, Jacopo Bassano (Kat. Ausst. Venedig 1957), Venedig 1957, S. 202 f., Nr. 84; Bernard Aikema, Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535–1600, Princeton 1996, S. 147 ff.; Paolo Berdini, The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis, Cambridge MA. 1997, S. 27 ff. Zu Marco Boschini: Philip Sohm, Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy, Cambridge MA. 1991.
- <sup>65</sup> Marco Boschini, La carta del navigar pittoresco. Dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura, sorto nome d'Ecelenza, e de Compare (Venedig 1660), hg. v. Anna Pallucchini, Venedig 1966, S. 726 f. Vgl. Sohm (wie Anm. 64), S. 146.
- <sup>66</sup> „*Questo gran classico dunque è stato di così fiero colpo di pannello, che certo in simile maneggio non ha avuto pari e, a differenza d'ogni altro, sprezzando la diligenza e la finitezza, con un Caos (per così dire) de colori indistinti e miscugli di confusione, che da vicino e sotto l'occhio rassembrano più tosto un sconcerto, che un perfetto artificio [...] e pure quello è un inganno così virtuoso, che non confondersi sul fatto, ma scostandosi in debita distanza, l'occhio e l'orecchio dell'Intelletto restano paghi, e godano la più soave armonia che render possa un ben accordato strumento, tocca da maestra mano, e la più simpatica unione tra l'Arte e la Natura che possi formare concerto umano*“. Boschini (wie Anm. 65), S. 725. Vgl. zum schöpferischen Wechselspiel von Illusion und Täuschung, von Neugierde und Distanz, bezogen auf Jacopo Bassanos Altarbild, auch Boschinis Kommentierung an anderer Stelle: „*La si se vede e nobil artifi-*
- cio/Del Penel venezian, che l'ochio ingana, / E dà dileto in proporcione lontana [...]*“, ebd., S. 201. Siehe zum weiteren, hier diskutierten Zusammenhang neben der genannten Literatur von Gombrich (wie Anm. 52), Rosand (wie Anm. 52), Busch (wie Anm. 55) und Sohm (wie Anm. 64) bes. John T. Ogdan, From Spatial to Aesthetic Distance in the Eighteenth Century, in: Journal of the History of Ideas 35 (1974), S. 63–78; Martin Warnke, Nah und Fern zum Bilde, in: Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag, hg. v. Wilhelm Schlink und Martin Sperlich, Berlin-New York 1986, S. 190–197; Gridley McKim-Smith, Writing and Painting in the Age of Velázquez, in: Examining Velázquez, hg. v. Gridley McKim-Smith, Greta Anderson-Bergdoll und Richard Newman, New Haven-London 1988, S. 1–33, bes. S. 15 ff.; Daniel Arasse, Le Detail. Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris 1992, bes. S. 24 ff., 39 ff.; Werner Busch, Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 171 ff.; Norman E. Land, The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art, University Park 1994, S. 164 ff.; Victor I. Stoichita, Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art, London 1995, S. 78 ff.
- <sup>67</sup> Vgl. die Angaben in Anm. 4, sowie Mauro Lucco, La pittura del Duecento e del Trecento nelle province venete, in: La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, hg. v. Enrico Castelnuovo, Mailand 1986, Bd. I, S. 113–149, hier: S. 127 f.; ders., Vicenza, in: La pittura nel Veneto. Il Trecento, hg. v. Mauro Lucco, Mailand 1992, Bd. I, S. 272–302, hier: S. 289, mit Zuschreibung an Giovanni da Bologna.
- <sup>68</sup> Zit. nach Etienne Gilson, Peinture et réalité, Paris 1960, S. 121; Daniel Russo, Imaginaires et réalités: peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Age, in: Artistes, Artisans et Production artistique au Moyen Age (Colloque international, Rennes 1983), hg. v. Xavier Barral i Altet, Paris 1986, S. 353–380, S. 355.
- <sup>69</sup> Zur Praxis des Einsatzbildes: Karl-August Wirth, Einsatzbild, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4 (Stuttgart 1958), Sp. 1006–1019; Martin Warnke, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., 19 (1968), S. 61–102. Zum Verständnis des Künstlers als *artefice cristiano* siehe zuletzt Seidel (wie Anm. 11), S. 53 ff.
- <sup>70</sup> Olimpia Theodoli, in: The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century (Kat. Ausst. London-New York 1994–1995), hg. v. Jane Martineau und Andrew Robinson, London 1994 S. 507, Nr. 230; Helene Trottmann, Giovanni Domenico Tiepolos Radierfolge 'Fuga in Egitto', in: Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden (Kat. Ausst. Würzburg 1996), hg. v. Peter O. Krückmann, 2 Bde., Würzburg 1996, Bd. 2, S. 109–113, sowie ebd., Bd. 1, S. 172 ff., Nr. 121–126 Werner Busch, Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren, in: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik (Kat. Ausst. Köln 1996–1997), hg. v. Ekkehard Mai, Mailand 1996, S. 55–81, hier: S. 61, sowie S. 346, Nr. G 25–27.
- <sup>71</sup> Zu diesen Bezügen bes. André Chastel, The Sack of Rome, 1527, Princeton 1983, S. 166 ff.; John Shearman, Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992, S. 239 ff.; Marcia B. Hall, After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century, Cambridge 1999 S. 81 ff.