

LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU

UB

68

MARC ADAMCZACK

Morbidezza – Sfumato

Maltechnische Genesen und kunstkritische Reflexionen
weicher Malerei im *Cinquecento*

GEORG OLMS 
VERLAG

Morbidezza – Sfumato

Maltechnische Genesen und kunstkritische Reflexionen
weicher Malerei im *Cinquecento*

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Marc Adamczack
aus Düsseldorf-Benrath
2023

Referent: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

Korreferent: Prof. Dr. Frank Fehrenbach

Tag der mündlichen Prüfung: 11. November 2021

Marc Adamczack

Morbidezza – Sfumato

Maltechnische Genesen und kunstkritische Reflexionen
weicher Malerei im *Cinquecento*

Dissertationen der LMU München

Band 68

Morbidezza – Sfumato

Maltechnische Genesen und kunstkritische Reflexionen
weicher Malerei im *Cinquecento*

von

Marc Adamczack

GEORG OLMS 
VERLAG

UB

Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**.

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Marc Adamczack 2023

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2023

Zugleich Dissertation der LMU München 2021

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-320646>

<https://doi.org/10.5282/edoc.32064>

ISBN 978-3-487-16434-2

Inhalt

Danksagung.....	1
I Correggios Weichheit.....	3
I.1 Kontinuität einer <i>weichen</i> Correggio-Rezeption: Vasari – Dolce – Lomazzo.....	4
I.2 Imitative, ästhetische und kategoriale Weichheit.....	9
I.3 Problematik.....	11
I.4 Intention.....	14
I.5 Gliederung.....	16
I.6 Forschungsstand.....	21
II Weiches Material.....	29
II.1 Charakteristika der Ölfarbe und ihr Einsatz im Bild.....	34
II.2 Tempera und Öl: Die Dichotomie von <i>hart</i> und <i>weich</i> in den <i>Vite</i> Giorgio Vasaris.....	43
II.3 <i>prontezza – prestezza – diligenza</i> : Schnelligkeit und Sorgfalt.....	52
II.4 <i>Materiam superabat opus</i> – Wert und Wertigkeit künstlerischen Materials.....	59
a geistesgeschichtlicher Wert.....	59
b ökonomischer Wert.....	66
III Weiche Lebendigkeit.....	71
III.1 Ein mythologischer Exkurs: Deucalion.....	72
III.2 <i>Deucalion</i> im <i>Studiolo</i> von Francesco I. de' Medici.....	76
IV <i>Sfumato</i>	85
IV.1 <i>un fummo bene sfumate</i> : Die Rauchmetapher bei Cennini, Alberti und Leonardo.....	88
a Cennini: <i>e poi va' sfumando</i>	88
b Alberti: <i>si perderebbe quasi in fummo</i>	98
c Leonardo: <i>sa[n]za tratti o segni a uso di fumo</i>	105

IV.2 <i>Sfumato</i> : Licht – Perspektive – Wahrnehmung.....	109
a Licht: <i>ombra mezzana</i>	110
b Perspektive: <i>prospettiva diminutiva</i>	113
c Wahrnehmung: <i>Locchio non sarà mai capace del vero termine</i> ...	117
IV.3 Die maltechnische Genese des <i>Sfumato</i>	122
a Malgrund.....	125
b Unterzeichnung und Untermalung.....	126
c Farbauftrag: <i>veli sopra veli</i>	130
d Leonardos Technik nach Regeln der Temperamalerei?.....	130
e Die Auflösung der handwerklichen Spur.....	132
f <i>forza</i>	137
IV.4 <i>Sfumato</i> sehen.....	142
V <i>Morbidezza</i>	147
V.1 <i>La Morbidezza delle carni</i> : weiches Fleisch und weiche Weiblichkeit.....	152
a <i>le carni molto humide</i> : humoralpathologische Ursachen weichen Fleisches.....	161
b <i>la nobiltà et eccellenza delle donne</i>	167
V.2 Correggios <i>Morbidezza</i>	178
a <i>il primo che: Maniera Moderna</i> und Provinz	180
b <i>colorito</i>	185
V.3 Weiche Farbe – weiches Fleisch? Gemalte <i>Morbidezza</i>	186
a <i>la concretezza morbida</i> : Impasto und Lasur.....	186
b <i>la comodità delle tele dipinte</i> : Malgrund	190
c Unterzeichnung?.....	193
V.4 <i>Morbidezza</i> fühlen.....	198
V.5 Coda.....	203
VI Fazit	209
a <i>cose morbide [...] e sfumate</i> : Differenzierte Weichheiten	209
b Ausblick	212

VII Bibliografie	215
a Primärquellen.....	215
b Sekundärliteratur.....	217
c Lexika/ Internetquellen	248
Abbildungen	249
Abbildungsnachweis.....	281
Anhang.....	283

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde 2021 unter gleichem Namen an der Ludwig-Maximilians-Universität als Dissertation eingereicht. Die letzten Jahre ihrer Fertigstellung waren durch die COVID-19 Pandemie geprägt. Diese Untersuchung markiert das Ende einer jahrelang anhaltenden Leidenschaft und den Aufbruch zu neuen Ufern.

Mein Dank gilt Ulrich Pfisterer und Frank Fehrenbach für die Betreuung und wissenschaftliche Beratung.

Diese Arbeit entstand im Kontext des *Internationalen Doktoranden Kollegs MIMESIS*, ohne dessen finanzielle Unterstützung ihre Fertigstellung undenkbar gewesen wäre. Großer Dank gilt Tobias Döring und Christian Balme für ihr Vertrauen sowie meinen wunderbaren Kolleginnen Joana Mylek, Anja Wächter, Bettina Vitzthum, Franziska Link und Elisa Leroy.

Weiterer Dank gebührt der *Freien und Hansestadt Hamburg* für die finanzielle Unterstützung in den ersten Monaten dieser Dissertation. Darüber hinaus möchte ich dem *Kunsthistorischen Museum Wien*, der *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, der *Galleria Nazionale* in Parma, den *Gallerie degli Uffizi* und der *Gemäldegalerie* in Berlin für die Einsicht in Bild- und Restaurierungsakten danken. Mein Dank gilt insbesondere Francesca del Torre (Wien), Marlies Giebe (Dresden), Andreas Henning (Dresden), Ute Stehr (Berlin) und Gisella Polastro (Parma). Die Recherche wurde durch das *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* (München), das *Kunsthistorische Institut in Florenz* und die *Bibliotheca Hertziana* (Rom) ermöglicht.

Ungeachtet der wissenschaftlichen und fachlichen Hilfe möchte ich all den lieben und fantastischen Menschen danken, deren Loyalität sich in den letzten Jahren und Monaten nicht in Rauch auflöste. Hervorgehoben werden müssen Hui Luan Tran, Julia Bremer und Madeline Delbé mit denen ich die vorliegende Arbeit diskutierte und die mich durch ihren unermüdlichen Kraftakt des Korrekturlesens unterstützten.

Ein besonderer Dank geht an Linda Kirschey, Anna Lena Frank und Eva Donhauser-Koci, nicht nur für ihre Treue und Freundschaft in den letzten Jahren, sondern auch für ihre hilfreiche Redaktion des Manuskripts.

Die Vollendung dieser Untersuchung hätte nicht ohne all jene Menschen stattfinden können, die mich stets aufbauten und dadurch einen immensen Teil dieser Arbeit stemmten. Zu nennen sei an erster Stelle Florian Geier (*il cuore mio*) und seine wunderbare Eigenschaft, das Gute in einem selbst zu sehen. Weiterer Dank gilt Maria Hettler und Anna Baumgart – für ihren Optimismus, ihre Loyalität und ihre Freundschaft. Ich danke weiterhin Krista Profanter, Lena und Anton Vilsmaier, Magda Grüner, Ruth Zeidler, Norman Anger und Tim Pfeiffer-Gerschel.

Diese Arbeit widme ich meinen Eltern Ute und Thomas Adamczack, meiner Schwester Nina Lenzen und meiner Großmutter Marianne Küstermann – meiner Familie, die mich in allen Lebenslagen durch ihre Liebe und Zuversicht stärkten, ermutigten und inspirierten.

I Correggios Weichheit

„[...] sì di morbidezza, colorito e d'ombre di carne lavorate, che non parevano colori ma carni“ – Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568

In seinen *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey* (1762) äußert sich Anton Raphael Mengs in beinahe freudiger Entzückung über die Werke Antonio Allegri da Correggios, wenn er in ihnen eine besondere Weichheit und Anmut erkennt. „Endlich aber“, so Mengs, „brachte er [Correggio] es so weit, daß er allem die höchste Weichlichkeit und Annehmlichkeit gab.“¹ Diese *Weichlichkeit* sei das Resultat eines künstlerischen (Lern-)Prozesses, bei dem Correggio die malerische Härte seiner Vorgänger überwand: „Dieser [Correggio] fing auch an bloß nach dem Leben seine Werke zu richten, da er aber von so weichlichem Gefühle war, konnte er die Härte seiner Meister nicht leiden.“² Doch trotz des Lobes und der Stellung Correggios unter den „drey großen Lichtern der Malerey“³ mahnt Mengs davor, eben

1 Anton Raphael Mengs: *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Zürich 1774, S. 87. Zur Kunsttheorie Mengs Steffi Roettgen: Mengs. La scoperta del neoclassico. Ausst. Kat., Venedig 2001 und Monika Sutter: Die kunsttheoretischen Begriffe des Malerphilosophen Anton Raphael Mengs. Versuch einer Begriffserläuterung im Zusammenhang mit der geistesgeschichtlichen Situation Europas bis hin zu Kant, München 1968.

2 Weiter heißt es: „Er fieng erstlich an, die inneren Kleinigkeiten auszulassen, und alle Sachen weichlicher zu machen, [...]. Darum suchte sein weichliches Gefühl tiefer in dem Schauplatz der Natur, und er erkannte: Daß alles was groß ist, den Augen um der Ruhe und sanfte Regung willen, so sie dadurch spüren, angenehm ist.“ Mengs 1774, S. 86. Bereits an früher Stelle wird diese sanfte und weiche Gefühlslage erörtert: „Warum sie aber, jeder auf unterschiedene Theile gefallen, und jeder einen anderen Teil gewählet hat, kommt von ihrem natürlichen Temperamente. [...] In Correggio ein sehr sanfter und weichlicher Geist, so ihm vor allen zu scharfen und zu bedeutenden einen Abscheu erregt, und dadurch ihn alles Angenehme und Sanfte erwählen gemacht.“ Mengs 1774, S. 71f. Dazu Damiano V. Fucinese: Mengs protocritico del Correggio, in: *Critica d'Arte*, 7 (1985), S. 51–56, hier: S. 52.

3 Zu den „drey großen Lichtern der Malerey“ zählt Mengs erstens Raffael, zweitens Correggio und drittens Tizian. Jeder der Drei verkörpere einen „Theil“ (Aspekt) der Malerei, den er in seinem Wesen besaß und (zielgerichtet) auf sein Werk übertrug. Raffael verkörpere die Bedeutung, Correggio die Anmut (Annehmlichkeit) und Tizian die Wahrheit. Aus diesen Aspekten legitimiert sich ihre hierarchische Stellung. Als wichtigstes erachtet Mengs die Bedeutung, gefolgt von der Anmut und letztlich der Wahrheit. Demnach bekleidet Raffael den höchsten Rang, gefolgt von Correggio und letztlich Tizian. Auch wenn Correggio „nur“ den zweiten Rang in diesem Gefüge bekleidet, so kann keineswegs von einer min-

jene emotional verschuldete Weichheit nachzuahmen, verstehe sie sich doch als Ausdruck puren Gefühls und könne nur dann imitiert werden, wenn der Nachahmende über eine ebensolche Gefühlslage verfüge: „Ich ermahne aber einen jeden, daß er nicht denke dem Correggio nachzuahmen, wenn er nicht eben so wie er fühlet.“⁴

Mengs bestätigt die Kontinuität einer *weichen* Wahrnehmung der Werke Correggios, die bereits im italienischen Kunstdiskurs des *Cinquecento* in der kategorialen Verbindung zu Fleisch, Haaren und *Colore* evident ist.⁵

I.1 Kontinuität einer *weichen* Correggio-Rezeption: Vasari – Dolce – Lomazzo

„Einzigartig war die Weichheit des von ihm gemalten Fleisches“ („[...] tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva, [...]“)⁶ lobt Giorgio Vasari und konkretisiert diese fleischige Weichheit anhand der *Leda* (Abb. I. 1) und einer *Venus*. *Morbidezza* zeige sich in den fein abgeschatteten Lichtern und Schatten, die Correggios malerisches Können im Umgang mit Farbe unterstreiche, wenn die vormals reine Farbmaterie (*colori*) zum wahren, weichen Fleisch verwandelt werde (*che non pare-*

derwertigen Wahrnehmung die Rede sein. Gould schreibt dahingehend: „Correggio painted even more beautifully than Raphael, but Raphael was on a higher plane.“ Cecil Gould: *The Paintings of Correggio*, London 1976, S. 158. Verwiesen sei weiterhin auf Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Correggio in der deutschen Kunstanschauung in der Zeit von 1750 bis 1850*, Baden Baden 1970, S. 20f.

4 Mengs 1774, S. 104.

5 Weichheit wird durch Lieblichkeit, Zartheit und Süße ergänzt. Vgl. Maria Grazia Bernardini: *La Danae del Correggio e il mito della Luce Dorata*, in: *La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, hrsg. von Maria Grazia Bernardini, Rom 1991, S. 15–36, hier: S. 16 und Claudio Franzoni: *Correggiocità* appunti sulla ricezione di Correggio tra Seicento e primo Ottocento, in: *Taccuini d'arte*, 9 (2016), S. 38–47, hier: S. 41.

6 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568 (Ed. Barocchi), Bd. V, S. 50. Die Angaben der *Vite* sind der digital verfügbaren Ausgabe Paola Barocchis (<http://barocchi.sns.it>) entnommen und werden im Verlauf dieser Arbeit durch die Angabe „Vasari 1568 (Ed. Barocchi)“ markiert. Der Wortlaut ist identisch mit der 150er Ausgabe. Die weitere Untersuchung stützt sich auf die Ausgabe von 1568. Zum Unterschied der beiden Vasari Ausgaben vgl. Patricia Lee Rubin: *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven 1995.

vano colori ma carni): „L'uno era una Leda ignuda e l'altro una Venere, sì di morbidezza, colorito e d'ombre di carne lavorate, che non parevano colori ma carni.“⁷ Ergänzend zu dieser *Morbidezza delle carni* bemerkt Vasari schon im *Proemio della terza parte* die flaumige Weichheit seiner Haardarstellung als Ausdruck malerischer Leichtigkeit, Mühelosigkeit und lieblicher Lebendigkeit:

Né si può esprimere le leggiadrissime vivacità vive che fece nelle opere sue Antonio da Correggio, sfilando i suoi capelli con un modo, non di quella maniera fine che facevano gli innanzi a lui, ch'era difficile, tagliente e secca, ma d'una piumosità morbidi, che si scorgevano le fila nella facilità del farli, che parevano d'oro e più belli che i vivi, i quali restano vinti dai suoi coloriti.⁸

Gemäß Claudio Franzoni begründe Vasari den Tenor einer weichen Correggio-Rezeption, als Teil der ersten Beschreibung und kunstkritischen Aufarbeitung seiner Werke und seines Stils. Auch wenn Correggio als künstlerisches Vorbild für unterschiedliche Maler in Erscheinung tritt (etwa für Parmigianino, Federico Barocci, Annibale Carracci, Giovanni Lanfranco, Gianlorenzo Bernini, Peter Paul Rubens, Carlo Maratti oder François Boucher), so fehlt in Schriften des italienischen Kunstdiskurses der 1540er Jahre die kritische Auseinandersetzung mit ihm und seinen Werken.⁹ Claudia Steinhardt-Hirsch schlussfolgert, dass die posthume Bekanntheit nach seinem Tod im Jahre 1534 vorerst auf den Umkreis der Emilia Romagna beschränkt blieb. Madalena Spagnolo und Elisabeth Oy-Marra stimmen darin überein, dass die Ursache dieser *reduzierten* Wahrnehmung der Tatsache geschuldet

7 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 52.

8 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 9.

9 Vgl. Franzoni 2016, S. 41; Marcin Fabiański: Correggio. Le mitologie d'amore, Mailand 2000, S. 121ff.; Diane De Grazia, Eugenio Riccòmini et al.: Correggio e il suo lascito. Disegni del Cinquecento emiliano. Ausst. Kat., Parma 1984. Zur Biografie Correggios David Ekserdjian: Correggio, New Haven 1997 und Gould 1976. Weiterhin Eugenio Riccòmini: Correggio, Mailand 2005 und jüngst Giuseppe Adani: Correggio: il genio, le opere, Mailand 2020. Über seine Vita bei Vasari Massimo Mussini: Correggio e Parmigianino a confronto nella letteratura artistica e nella grafica di riproduzione, in: Storia di Parma. La storia dell'arte, hrsg. von Arturo Carlo Quintavalle, Bd. 8, Parma 2020, S. 232–249.

sei, dass ein Großteil seiner Werke nur in Parma oder Modena präsent waren, weswegen Correggio in venezianischen Schriften, wie etwa Paolo Pinos *Dialogo di Pittura* (1548), keine Erwähnung fand.¹⁰ Auch in einer der ersten schriftlichen Erwähnungen Correggios (ein Brief der Veronica Gambara an Isabella d'Este vom 3. September 1528 über sein Werk der *Maddalena genuflexa*)¹¹ zeigt sich nur eine vage Beschreibung seines Stils. Gambara schreibt über jene Maddalena, dass sich in diesem Werk die (ganze) Erhabenheit der Kunst ausdrücke: „In quest'opra ha espresso tutto il sublime dell'Arte della quale è gran Maestro.“¹²

Vasari konkretisiert diese schwer fassbare Erhabenheit durch eine greifbare und körperliche *Morbidezza*, die sich in weiteren Beispielen der Traktatliteratur als quasi typische *Maniera* Correggios definiert. In Lodovico Dolces *Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino* (1557) ergibt sich die Verbindung von *Morbidezza* und Correggio aus der Bedeutung des *colorito*, dass die weiche Gestaltung des Fleisches ermöglicht. Die Imitation von *Morbidezza* definiert sich – neben der Farbigkeit des *carne* – als seine wohl größte malerische Schwierigkeit:

E certo il colorito è di tanta importanza e forza, che, quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive e tali che lor non manchi altro

10 Dieser Umkreis schließt Parma sowie die Höfe Correggio, Mantua und Mirandola mit ein. Vgl. Elisabeth Oy-Marra: Correggio in Germania. Quadri e concetti in trasferta, in: *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi* hrsg. von Giovanna Perini Folesani u. Anna Maria Ambrosini Massari, Florenz 2014, S. 57–69, hier: S. 58; Claudia Steinhardt-Hirsch: Correggios *Notte*. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, München 2008, S. 175ff. und Maddalena Spagnolo: Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528–1657), Mailand 2005, S. 12.

11 Cecil Gould sieht in dieser *Maddalena* die Minerva für das *Studiolo* Isabella d'Este, was von Peter Porçal angezweifelt wurde. Vgl. Peter Porçal: Le allegorie del Correggio per lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28 (1984), S. 225–276, hier: S. 233ff. David Ekserdjian vermutet, dass es sich um die *Maddalena leggente* (*National Gallery*) handeln könnte. Vgl. David Ekserdjian: Correggio's reclining *Magdalen* rediscovered, in: *The Burlington Magazine*, 161 (2019), S. 556–561.

12 Gambara transkribiert von Roberta Iotti in Silvio Torelli: *Illustrissima et excellentissima signora mia: Veronica Gambara e il Correggio*, in: *Civiltà mantovana*, 36 (2001), S. 132–138, hier: S. 136. Ergänzend Spagnolo 2005, S. 12ff.

che'l fiato. [...] Così la principal difficoltà del colorito è posta nella imitazione delle carni e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza.¹³

Morbidezza korrespondiert mit der Potenz des *colorito*, dass sich im Dreischnitt *invenzione – disegno – colorito* als erste Instanz der Naturwahrheit behauptet: „Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge [...] diversamente le cose animate et inanimate: [...]“¹⁴ Die Kategorien *colorito – Morbidezza* werden dann mit Correggio in Verbindung gebracht, wenn im weiteren Verlauf des Dialoges zwischen Aretino und Fabrini deutlich wird, dass Correggios *colorito* das von Giulio Romano übertroffen habe. Ihm stehe dadurch größeres Lob für die Malerei zu:

Era Giulio bell'inventore, buon disegnatore, e coloriva benissimo. Ma fu vinto di colorito e di più gentil maniera da Antonio da Correggio, leggiadrissimo maestro, di cui in Parma si veggono pitture di tanta bellezza, che par che non si possa disiderar meglio. è vero che fu più bello coloritore che disegnatore.¹⁵

Mit Blick in Giovanni Paolo Lomazzos *Trattato dell'Arte de la Pittura* (1584) präsentiert sich *Morbidezza* erneut am Beispiel jugendlicher Weiblichkeit (*donne giouani*). In ihrer Darstellung zeige sich die außergewöhnliche malerische Weichheit Correggios, die sich auf ähnliche Weise in den Werken Leonardo da Vincis wiederfände:

13 Lodovico Dolce: Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino, Venedig 1557 (Ed. Barocchi), S. 183f. Die nachfolgenden Angaben aus Dolces Dialogo sind der digital verfügbaren Ausgabe Paola Barocchis (<http://barocchi.sns.it>) entnommen und werden im weiteren Verlauf mit „Dolce 1557 (Ed. Barocchi)“ markiert.

14 Dolce 1557 (Ed. Barocchi), S. 164. Hierzu Gudrun Rhein: Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, Köln 2008, S. 84; Tristan Weddigen: *Pittura ama Disegno*: zur Beziehung zwischen Malerei und Zeichnung, in: Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte. Ausst. Kat., hrsg. von Michael Brunner u. Andrea C. Theil, Engen 2003, S. 25–34 und Thomas Puttfarcken: The dispute about *disegno* and *colorito* in Venice. Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. 22. Wolfenbütteler Symposium *Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann*, hrsg. von Peter Ganz u. Martin Gosebruch, Wiesbaden 1991, S. 75–99. Ergänzend Frank Fehrenbach: Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2020, S. 173ff. und Moše Baraš: Light and color in the Italian Renaissance theory of art, New York 1978.

15 Dolce 1557 (Ed. Barocchi), S. 199.

[...] & il Correggio, massime nel disegnare, & colorire donne giouani con quelle proporzioni, & morbidezze che gli si conuengono. [...] La medesima morbidezza, si come espresse Leonardo Vinci, [...].¹⁶

In den Fokus rücken erneut weibliche Akte, die Lomazzo in seinen *Rime* (1587) durch die *Danae* und die *Io* (Abb. I. 2 und I. 3) konkretisiert und ihre weiche Erscheinung durch Süße (*dolcezza*) ergänzt: „D’Io e di Danae con loro addosso. L’una di cui per la dolcezza iscosso.“¹⁷

Vasari, Dolce und Lomazzo bedienen sich einer im Kern gleichbleibenden stilistischen Genealogie, welche die außergewöhnliche und lobenswerte Weichheit, also *Morbidezza*, von Correggios Haar- und Fleischdarstellungen verhandelt. Ob diese homogene Wahrnehmung den Kern seiner Malerei beschreibt oder ob sich die Autoren am jeweils anderen orientiert haben, ist weniger von Interesse¹⁸, als vielmehr die Verbindung von *colorito*, *Morbidezza* und *carne*: Charakteristika einer Lebendigkeitstopologie der italienischen Frühen Neuzeit, die unterschiedliche Maler, wie Giorgione, Raffael oder Tizian, beschreiben.¹⁹

16 Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell’arte de la pittura*, Mailand 1584, S. 188f.

17 Giovanni Paolo Lomazzo: *Rime* [...], Mailand 1587, S. 98. Dazu Spagnolo 2005, S. 67.

18 Auch wenn Vasari das Fundament einer weichen Correggio Wahrnehmung legt, so ist unsicher, ob er die Werke Correggios in Mantua selbst gesehen hat, oder ob diese schon vor seinem Besuch im Jahre 1541 Mantua verlassen hatten. Fabiański stellt in Aussicht, dass die für Federico Gonzaga gefertigten *Amori di Giove* schon vor Vasaris Besuch nach Spanien geschickt wurden. Sie gingen wohl um 1585 an Antonio Pérez, dem Sekretär von Philipp II. Ungeachtet der Verwirrung Lomazzos, dass die *Danae* und *Io* sich in den 1580er Jahren noch in Italien befanden, lässt sich eindeutig sagen, dass die vier *Amori* zwischen 1601 und 1604 von Hans Khevenhueller für die Sammlung Rudolf II. in Prag angekauft wurden. An dieser Stelle wird die weitestgehende Unbekanntheit der Werke Correggios relevant, die sich in der Kontinuität der Wahrnehmung via *Morbidezza* bestätigt. Sie unterstreicht, dass sich die Autoren am jeweils anderen orientiert haben, ohne sich eingehender mit den Werken Correggios beschäftigt zu haben. Steinhardt-Hirsch erachtet dies problematisch, führe doch der stetig aufgegriffene Kanon zu einer verzerrten Wahrnehmung Correggios, welche die kritische und fundierte Auseinandersetzung mit ihm und seinem Œuvre erschwere. Vgl. Steinhardt-Hirsch 2008, S. 179 sowie Lorenz Dittmann: *Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung*, Paderborn 2001.

19 Zur Verbindung von Lebendigkeit und *Morbidezza* Fehrenbach 2020, S. 306ff. Zur skulpturalen *Morbidezza* Karl Möseneder: *Morbido, morbidezza: Zum Begriff und zur Realisation des Weichen in der Plastik des Cinquecento*, in: *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, hrsg. von Johannes Myssok u. Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 289–299.

I.2 Imitative, ästhetische und kategoriale Weichheit

Bereits Xenophon definierte Weichheit – ergänzend zum *chiaroscuro* und zum *rilievo* – als eine imitative Potenz der Malerei: „Denn ihr bildet und ahmt doch die Vertiefung und Erhebung, das Dunkle und Helle, das Harte und Weiche“²⁰, heißt es in dem fiktiven Gespräch zwischen Sokrates und Parrhasios in Xenophons *Seelenmalerei bei Sokrates*. Ihre imitative Qualität behauptet sich in der Gegenüberstellung zu Härte. Schon bei Cicero (*Brutus*), Plinius (*Naturalis Historia*) und Quintilian (*De oratore*) verkörpern Weichheit die *veritas* und Lebendigkeit der jeweiligen Kunstgattung, wenn laut Ulrich Pfisterer „der Eindruck des Lebendigen [...] dadurch [entstünde], daß sukzessive alles Harte, [...], zugunsten von Weichheit beseitigt würde.“²¹ Diese Lebendigkeit veranschaulicht sich exemplarisch am Fleisch, wenn Erweichung einen materiellen Übergang markiert, der sich vom toten, harten Stein zum lebendigen, weichen Fleisch ermisst. Vergegenwärtigt wird dies selbstredend im mythologischen Narrativ, zu denken ist an die Neuschöpfung des Menschengeschlechts bei Deucalion²², oder an die Galatea des Pygmalion, wo Berührung die faktische Erweichung des Eidolons erkennt und so die neugewonnene Lebendigkeit verifiziert: „[...] er, betastet die Brust mit der Hand, da / Wird das betastete Elfenbein weich.“²³ Weichheit und ihrer gelungenen Imitation ist dadurch eine

20 Vollständig heißt es: „Einst kam er zum Maler Parrhasios und unterhielt sich mit ihm: „Mein lieber Parrhasios, ist die Malerei eine Nachahmung des Gesehenen? Denn ihr bildet und ahmt doch die Vertiefung und Erhebung, das Dunkle und Helle, das Harte und Weiche.“ Xenophon zitiert nach Rudolf Preimesberger: Xenophon: *Seelenmalerei bei Sokrates* (um 430/25-nach 358/57 v. Chr.), in: *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader et al., Berlin 1999, S. 80–91, hier: S. 81.

21 Ulrich Pfisterer: *Donatello und die Entdeckung der Stile: 1430–1445*, München 2002, S. 409.

22 „Da – [...] – die Steine verlieren allmählich Härte und Starrheit, / Werden weich mit der Zeit und beginnen Formung zu zeigen. Dann, sobald sie, gewachsen, ein zarteres Wesen gewonnen [...].“ Ovid (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen* (Übersetzt von Erich Rösch), München 2007, Buch I, Vers 398–402.

23 Ovid 2007, *Met.*, X, 283. Über die taktile Verifikation Hartmut Böhme: *Zonen der Berührungsfurcht. Tactus und Visus im Bildgeschehen*, in: *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, hrsg. von Tina Zürn, Steffen Haug et al., Pader-

taktile Dimension inhärent, die Bernhard Berenson im 19. Jahrhundert als *tactile value* definiert, der die visuelle Werkerfahrung durch eine taktil-sensuelle ergänzt.²⁴

Im kunsttheoretischen Diskurs des *Cinquecento* wird die Dichotomie von *hart* und *weich* aufgegriffen, um die historische und stilistische Entwicklung der Kunst zu vergegenwärtigen. Zu denken ist an Vasaris *Vite* oder an Giovanni Battista Armeninis *De' veri precetti della Pittura* (1587), in denen das *Quattrocento* mit einer spröden Härte, das *Cinquecento* hingegen mit einer anmutigen Weichheit und Lebendigkeit assoziiert wird.²⁵ Die Darstellung von Weichheit ist hier der Katalysator einer stilistischen Entwicklung und *Tour de Force* der Naturnachahmung. Im Kontext der Bildhauerei versteht sich ihre gelungene Imitation als Überwindung einer materiellen *difficoltà*. Zu denken ist an den Bart von Michelangelos *Mose* (Abb. I. 4), dessen Weichheit nach Vasari eine Leichtigkeit in der Gestaltung suggeriere, die sonst nur in der Malerei zu beobachten sei. Der Meißel scheine zum Pinsel zu werden, wenn die generierte Weichheit die Härte des Materials vergessen lasse: „[...] i capegli, dove ha tanta difficoltà la scultura, son condotti sottilissimamente, piumosi, morbidi e sfilati, d'una maniera che pare

born 2019, S. 31–56, hier: S. 51 sowie Hartmut Böhme: *Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis*, Göttingen 1996, S. 185–211, hier: S. 203. Über die Bedeutung von Berührung und Skulptur Hagit Kenaan: *Touching sculpture*, in: *Sculpture and Touch*, hrsg. von Peter Dent, Farnham 2014, S. 45–59; Constance Classen: *The deepest sense. A cultural history of touch*, Baltimore 2012 und Mary Pardo: *Artifice as seduction in Titian*, in: *Sexuality and gender in early modern Europe*, hrsg. von James Grantham Turner, Cambridge 1993, S. 55–89, hier: S. 61.

24 „Tactile values and movement, then, are the essential qualities in the figure arts, and no figure painting is real, has a value of its own apart from the story it has to tell, the ideal it has to present, unless it conveys ideated sensations of touch and movement.“ Bernhard Berenson: *The central Italian painters of the Renaissance*, New York 1897, S. 33f. Ergänzend Fredrika H. Jacobs: *Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia*, in: *The Art Bulletin*, 82 (2000), S. 51–67.

25 Dazu bemerkt Sohm: „Armenini did not propose the Quattrocento as an ideal model – after all he accepted Vasari's pejorative language to describe *the age of Perugino* as a *sharp and dry* style – but he thought that their *love and toil of diligence* could be corrective lesson to careless painters of his day.“ Philip L. Sohm: *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge 1991, S. 29.

impossibile che il ferro sia diventato pennello; [...].²⁶ Die gelungene Imitation von Weichheit unterstreicht die deformativen und transformativen Fähigkeiten des Künstlers, die auf einen Rohstoff oder ein tektonisches Material einwirken, um dieses ästhetisch aufzuwerten. Diese weiche, ästhetische Verwandlung funktioniert als Animationskraft *toter* Materie. Sie spricht dem imitierten Abbild eine artifizielle Lebendigkeit zu, die es vor seinem zweiten Tod (*due volte morte*) bewahrt.²⁷

Morbidezza ist demnach Gegenstand, Prozess und Darstellung zugleich. Sie funktioniert als Animationskraft artifizieller Lebendigkeit, wenn sie die Überwindung und Aufwertung materieller Grenzen verkörpert.

I.3 Problematik

Weichheit kann aber nicht pauschal unter dem Aspekt eines positiven und wünschenswerten Ideals verhandelt werden, sondern bedarf einer weitaus kritischeren Betrachtung. Auch wenn weiches Fleisch (und seine Imitation) an der besagten Lebendigkeitstopologie partizipiert, so versteht es sich in der Humoralpathologie als ein vermeintlich defizitäres Charakteristikum der weiblichen Physis.²⁸ Auch wenn Vasari die

26 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. VI, S. 28. Hinsichtlich weicher Haare Julia Saviello: Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit, Emsdetten 2017, S. 161f.; Sefy Hender: *Pelo sopra pelo*: Sculpting hair and beards as a reflection of artistic excellence during the Renaissance, in: *Sculpture Journal*, 24.1 (2015), S. 7–23, hier: S. 7ff. und Geraldine A. Johnson: The art of touch in early modern Italy, in: *Art and the senses*, hrsg. von Francesca Bacci u. David Melcher, Oxford 2011, S. 59–84, hier: S. 80.

27 „[...] perché morto sono principalmente ché la pittura in sé non è viva, ma esprime rice di cose vive senza vita, e se non le se aggiunge la vivacità dell'atto, essa rimane morta la seconda volta.“ Leonardo da Vinci: *Libro di Pittura (Codex Urbinas Latinus 1270)*, fol. 0125r. Die Angaben aus dem *Libro di Pittura* sind des *Codex Urbinas Latinus 1270 (Biblioteca Apostolica Vaticana)* entnommen; einzusehen unter <https://www.leonardodigitale.com>. Sie werden mit „*Libro di Pittura (Codex Urbinas)*“ gekennzeichnet. Zur Animationskraft Frank Fehrenbach: Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder, in: *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hrsg. von Anja Zimmermann u. Ulrich Pfisterer, Hamburg 2005, S. 1–40, hier: S. 2.

28 Zu den humoropathologischen Ursachen Thomas Laqueur: *Making Sex. Body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge 1990; Ian MacLean: *The Renaissance notion of woman. A study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*, Cambridge 1999; Silke Segler-Meßner: Von der Entdeckung der Selbstbestimmung zur Diskussion über die Stellung der Frau. Der Wandel der Geschlechterbeziehungen in der italienischen Renaissance, in: *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe*

einzigartige Weichheit des Fleisches von Correggio lobt, so reagiert er im Kontext der Vita Raffaels „auf Dolces hymnisches Lob der Fleischdarstellung Tizians“²⁹ und erkennt in der anatomischen Härte Michelangelos einen höheren künstlerischen Wert.³⁰ Demnach ermisst sich die ambivalente Wertung von Weichheit anhand des Bildzeichens *weiches Fleisch* und steigert sich durch materielle und maltechnische Aspekte. So bemerkt Mengs die besondere Weichheit Correggios nicht nur in seinem *chiaroscuro*. Vielmehr erkennt er auch ihre materielle Ursache, durch die Verwendung von Impasto-Bleiweiß und seiner Vertreibung mit dunkleren Lasuren:

Correggio hat gleich bey der Oelfarbenmalerey angefangen; da diese zur Weichligkeit am tauglichsten ist, so lernete er gleich, eine Art weiche Saftigkeit in seine Bilder zu bringen. [...] Durch Licht und Schatten sah er, daß die Farben, so nicht saftig und durchsichtig sind, keinen wirklichen Schatten bedeuten können, also suchte er durchsichtige Farben, und Arten von Lasirungen das dunkle wahrhaftig dunkel scheinen zu

in Kunst und Literatur, hrsg. von Anne-Marie Bonnet u. Barbara Schellewald, Köln 2004, S. 7–35 und Daniela Hammer-Tugendhat: Körperbilder. Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit, in: L'Homme, 5 (1994), S. 45–58.

29 Daniela Bohde: *Le tinte delle carni*. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Weder Haut noch Fleisch: das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. von Daniela Bohde u. Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 41–65, hier: S. 47.

30 Vasari entwertet die Fleischdarstellung Raffaels durch nicht vorhandene anatomische Kenntnisse: „Datosi dunque allo studiare gl'ignudi et a riscontrare i muscoli delle notomie e degl'uomini morti e scorticati con quelli de'vivi – che per la coperta della pelle non appariscono terminati nel modo che fanno levata la pelle –, e veduto poi in che modo si facciano carnosì e dolci ne'luoghi loro, e come nel girare delle vedute si facciano con grazia certi storcimenti, e parimente gl'effetti del gonfiare et abbassare et alzare o un membro o tutta la persona, et oltre ciò l'incatenatura dell'ossa, de'nervi e delle vene, si fece eccellente in tutte le parti che in uno ottimo dipintore sono richieste. Ma conoscendo nondimeno che non poteva in questa parte arrivare alla perfezzione di Michelagnolo, [...]“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 205. Bohde bemerkt: „[...] bei der Charakterisierung von Michelangelos Kunst spielt die weiche Fleischlichkeit [...] kaum eine Rolle, Vasari charakterisiert Michelangelo als den unübertroffenen Künstleranatomen, der genau Verbindung und Struktur von Muskeln, Knochen und Sehnen studiert.“ Bohde 2007, S. 47. Ergänzend Jonathan K. Nelson: The battle of the female nudes. Michelangelo vs. Leonardo (and Titian), in: L'arte erotica del Rinascimento, hrsg. von Michiaki Koshikawa, Tokyo 2009, S. 19–27, hier: S. 19f.

machen. [...] Er sah aber auch daß es desto nöthiger war, die Lichter stark zu impastiren, weil ihr Corpus so beschaffen seyn soll, daß es durch das Tageslicht noch mehr Licht empfangen könne.³¹

Auch Lomazzo erkennt nicht nur seine fleischige *Morbidezza*. In seinem *Trattato* äußert er sich über die Schwierigkeit der malerischen Imitation von weichen Haaren, die vorbildlich, und aller Schwierigkeiten zum Trotz, von Giorgione, Tizian, Raffael, vor allem aber Correggio bewältigt wurde. Lomazzo bemerkt in diesem Kontext die von Correggio verwendeten *lumi impastati*³², also erneut jenes Impasto, das auch Sir Charles Lock Eastlake im 19. Jahrhundert als Ursache seiner außerordentlichen fleischigen Weichheit erkennt:

The substance or impasto of the flesh and of the lighter objects generally, however solid, appear embedded next the darks, and blue draperies, [...], the lights, particularly of the flesh, are mellow and rich, the shadows transparent and clear, and some of them deep as midnight.³³

Durch das Impasto erscheint Weichheit nicht länger als ein rein visuelles Phänomen, sondern dank der Viskosität und faktischen „Plastizität der [Öl-]Farbe“³⁴ als ein farblich materielles. Diese Plastizität definiert zusammen mit der Lasur die Variabilität der Ölfarbe, wodurch sie sich von wässrigen Malmitteln unterscheidet. Ihre Plastizität ermöglicht, dass Farbe durch Polymerase reliefartig in Erscheinung treten kann. Auf diese Weise visualisieren sich neue malerische Spuren und Fle-

31 Mengs 1774, S. 92. Hierzu bemerkt Steinhardt-Hirsch: „Mengs erkannte die transparente und lichtvolle Qualität der Farben bei Correggio als grundlegend für den koloristischen Aufbau seiner Gemälde an.“ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 261.

32 „De i moti de i capelli. Capet E principalmente vi si hanno da rappresentare i lumi lustri, & i suoi ricacciamenti, per esser capelli ontuosi, si che vengano à risplendere più che le carni; & poi non si vogliono rappresentare, per essere veduti d'appresso, mà si di lontano senza tratti di pennello; mà con lumi impastati con quella gratia che velocemente hanno espressi gli principali pittori, in questa parte; come Antonia da Correggio, Giorgione da Castelfranco, Ticiano, Raffaello [...].“ Lomazzo 1584, S. 180ff.

33 Charles Lock Eastlake: *Methods and materials of painting of the great schools and masters* (Nachdruck der Ausgabe von 1847), Bd. 2, New York 1960, S. 243ff.

34 Ann-Sophie Lehmann: *Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-) Bilder*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 57 (2012), S. 68–88, hier: S. 84.

cken (*macchie, colpi, segni*), welche auf der Maloberfläche, laut Magdalena Bushart und Henrike Haug, als „Projektionsträger [fungieren], [...] [und] die Arbeit am Kunstwerk, die Auseinandersetzung mit dem Material und den Formgebungsprozess anschaulich [...]“³⁵ machen. Reliefartige *macchie* suggerieren also den Eindruck einer unfertigen und offenen Bildoberfläche, die im theoretischen Diskurs differenziert wahrgenommen und gewertet wird. Zu denken ist an die *ultima maniera fatta di macchia* Tizians. Laut Vasari sei sie Ausdruck maleischer Imperfektion, während Marco Boschini in dieser *Fleckenmalerei*, auf Basis einer „*massa di Colori*“³⁶, die wahre künstlerische Größe Tizians erkennt.

1.4 Intention

Die Weichheit und Variabilität der Ölfarbe verleiten zu der Frage, inwiefern sie differenzierte Arten gemalter Weichheiten produzieren und ob diese im theoretischen Diskurs des *Cinquecento* unterschiedlich wahrgenommen und bewertet werden. Diese Frage rechtfertigt sich auf Grund der semantischen Vielfalt von Weichheit. Neben *Morbidezza* erfährt sich ihr ästhetischer Anspruch in Kategorien wie *dolcezza*, *tenerrezza*, der *unione de' colori*, vor allem aber in dem oftmals mit Leonardo da Vinci assoziierten *Sfumato*. Verkörpert *Morbidezza* eine plastische, strukturelle und körperliche Weichheit, so visualisiert *Sfumato* eine optische, lichtphysikalische und wahrnehmungsphysiologische Weich-

35 Magdalena Bushart u. Henrike Haug: Spurensuche / Spurenliese. Zur Sichtbarkeit von Arbeit im Werk, in: Spur der Arbeit. Oberfläche und Werkprozess, hrsg. von Magdalena Bushart u. Henrike Haug, Köln 2018, S. 7–24, hier: S. 7f.

36 Marco Boschini: Le ricche minere della pittura veneziana, Venedig 1674, fol. 36v. Vasari Kritik ermisst sich darin, dass Tizians fleckige Spätwerke durch Distanz perfekt erscheinen: „[...] e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non so possono vedere, e di lontano appariscono perfette.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. VI, S. 166. Zur Fleckenmalerei Valeska von Rosen: Formen wie Gott mit Farben. Der Maler als *alter deus*, in: Formwerdung und Formentzug, hrsg. von Franz Engel u. Yannis Hadjinicolaou, Berlin 2016, S. 51–76 und Joris van Gastel: *Il marmo spirante*. Sculpture and experience in seventeenth-century Rome, Berlin 2013, hier: S. 137f. Über die Bedeutung malerischer Spuren Bushart u. Haug 2018, S. 8f.

heit und Unschärfe.³⁷ Zu denken ist an die Verblässung der Bildhintergründe oder der extreme *chiaroscuro*, wie er im *Johannes der Täufer* (Abb. I. 5) eingesetzt wird. Der Gesamtdiskurs Weichheit reduziert sich nicht allein auf *Morbidezza*, sondern offenbart sich auf unterschiedliche Weise, wovon nachfolgend die Kategorien *Morbidezza* und *Sfumato* in den Fokus der Betrachtung rücken und anhand der Werke Correggios und Leonardos verhandelt werden.

Auf Basis quellentextlicher und maltechnischer Analysen wird gezeigt, inwiefern sich diese Weichheiten unterscheiden und sich als eigenständige Kategorien definieren. Die These lautet dahingehend, dass *Sfumato* ein Exempel für die Lasurmalerei statuiert, während *Morbidezza* eine faktische materielle Weichheit, also das Impasto, reflektiert. Verkörpert *Sfumato* dadurch einen *klassischen* Bildaufbau nach Regeln der sorgfältigen Unterzeichnung, Untermalung und abschließenden minuziösen Lasur, um so jedwede malerische Spur zu tilgen? Visualisiert sich die optische, lichtphysikalische und wahrnehmungsphysiologische Auflösung mittels des Materials Ölfarbe selbst, wenn es auf ein Mindestmaß seines natürlich viskosen Charakters reduziert wird? Verbessert die Ölfarbe das Darstellungsvermögen bereits bekannter ästhetischer Prinzipien und kann *Sfumato* hernach überhaupt als Erfindung Leonardos verstanden werden? Hingegen suggeriert *Morbidezza* eine neue malerische Freiheit und materielle Zurschaustellung, die sich im Verzicht einer präzisen Bildanlage und im Ausnutzen des farblichen Mittels zeigt, wenn die Pastosität der Farbe zur Darstellung des Fleisches beiträgt. Inwiefern konkretisiert weiche Farbe den Darstellungsgegenstand Fleisch? Wie ist weiches Fleisch, also *la Morbidezza delle carni*, konnotiert?

Die Analyse von Weichheit erfolgt unter den Aspekten von Technik und Materialität, was die vorliegende Untersuchung als Teil der *Technical Art History* definiert.³⁸ Außer Acht gelassen wird der Aspekt eines

37 Einen Überblick zum *Sfumato* liefert Alexander Nagel: Leonardo and *Sfumato*, in: RES. Anthropology and aesthetics, 24 (1993), S. 7–20.

38 Zur *Technical Art History* Eva Hermens: Technical art history. The synergy of art, conservation and science, in: Art history and visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks, hrsg. von Matthew Rampley, Thierry Lenain et al., Leiden 2012, S. 151–165.

nachgedunkelten Firnisses, der als Schleier die weiche Erscheinung steigert. Die sogenannte *Cleaning Controversy* ist nachfolgend redundant.³⁹

1.5 Gliederung

Kapitel II (*Weiches Material*) untersucht Weichheit anhand weicher Materialität. Im Fokus steht die Pastosität der Ölfarbe. Sie verleitet zu der Frage, inwiefern sie die Imitation von Weichheit vereinfacht, wenn sie sich dadurch von wässrigen, dünnflüssigen Malmitteln vorteilhaft distanziert. Für das weitere Verständnis legt Kapitel II. 1 die Vorteile der Ölfarbe gegenüber der (Ei-)Tempera dar. Darauf aufbauend untersucht Kapitel II. 2 die Bedeutung der Ölfarbe als Medium der Bildhochkultur, die sich aus ihrem Potenzial zur Genese von *Morbidezza* in den *Vite Vasaris* herleitet. In den Fokus rückt die dichotomische Wahrnehmung der *harten Maniera Antica* und *Vecchia* sowie die vermeintliche Wahrnehmung einer *weichen Maniera Moderna*. In diesem Kontext interessiert die zunehmende *Morbidezza* als Katalysator der stilistischen Entwicklung, bedingt durch die Ölfarbe. Es fragt weiterhin, warum *Morbidezza* nicht als Errungenschaft zu den *cinque regole* gezählt oder Leonardos Stil nicht mit Weichheit (*Sfumato*, *Morbidezza*), sondern mit *grazia* assoziiert wird. Die These lautet, dass *Morbidezza* und *Sfumato* mit Material und Technik assoziiert sind, die der Apotheose Leonardos (zum geistigen, universellen Maler) entgegenstehen. Hierdurch offenbart sich das Spannungsverhältnis zwischen Material und Idee, wenn nicht die materiellen Qualitäten der Ölfarbe als Ursache von Weichheit verstanden werden, sondern der geistig motivierte Umgang

39 Firnis und Verschmutzungen verändern die Erscheinung altmeisterlicher Ölgemälde. Durch die *Exhibition of Cleaned Pictures* der *National Gallery* (1947) wurde ein Diskurs eröffnet, ob Bilder gereinigt präsentiert werden sollten oder nicht. Wortführer waren Ernst Gombrich und Helmut Ruhemann. Gombrich sprach sich dagegen, Ruhemann dafür aus. Die Reinigung bricht zwar mit der Sehkonvention, legt aber die ursprüngliche farbliche Erscheinung und malerische Intention frei. Zur *Cleaning Controversy* Ernst H. Gombrich: *Blurred images and the unvarnished truth*, in: *The British Journal of Aesthetics*, 2 (1962), S. 170–179 Helmut Ruhemann u. Joyce Plesters: *The cleaning of paintings. Problems and potentialities*, New York 1968. Weiterhin Babette Hartweg: *Über Firnisabnahme und Firnisreduzierung oder: vom Glück des Restaurators*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 46 (2010), S. 35–48.

damit. Dieser Umstand vergegenwärtigt sich auch in den Kategorien der Schnellmalerei (*prontezza – prestezza – diligenza*), wie Kapitel II. 3 darlegt. Kapitel II fragt so nicht nur nach den materiellen Qualitäten und Vorteilen der Ölfarbe, sondern auch nach der Wahrnehmung und Position künstlerischen Materials, das gegenüber den geistig motivierten Fähigkeiten des Malers als Bedeutungsträger verkommt. Auf diese Weise offenbart sich das Spannungsverhältnis zwischen Material und Idee, wie Kapitel II. 4 veranschaulicht. Hierbei interessiert nicht nur die geistesgeschichtliche Wahrnehmung künstlerischen Materials, sondern auch seine ökonomische Realität.

Die Thematik des Materials aufgreifend veranschaulicht Kapitel III (*Weiche Lebendigkeit*) eine mit Weichheit assoziierte Lebendigkeit, ausgehend von der Verwandlung des harten und toten Steins hin zum weichen und lebendigen Fleisch. Als Fallbeispiel dient der Mythos *Deucalion und Pyrrha* im Konzept des *Studiolo* von Francesco I. de' Medici. Die dem Mythos inhärente Materialität und Verwandlung sowie die Funktion des *Studiolo* gestattet die Frage, ob die mythologische Verwandlung auf den Prozess des Farbenreibens übertragen und *Deucalion* als Allegorie des Malers verstanden werden kann.

Daran anschließend erfolgt die Untersuchung *gemalter Weichheiten* am Beispiel des *Sfumato* (Kapitel IV) und der *Morbidezza* (Kapitel V). Diese werden als eigenständige Kategorien definiert. Die Intention ist, die semantischen, ästhetischen und letztlich maltechnischen und materiellen Differenzen beider Kategorien offenzulegen. Es gilt zu fragen, inwiefern die Variabilität der Ölfarbe ihre Darstellung beeinflusst und wie die materielle Verarbeitung ihre Wirkung und Wertung bestimmt. In den Fokus rückt zunächst das oftmals mit Leonardo da Vinci assoziierte *Sfumato*. Es wird vermehrt darauf hingewiesen, dass es sich bei *Sfumato* wohl kaum um eine Erfindung Leonardos handelt. Vielmehr greift er optische und lichtphysikalische Prinzipien auf, denkt sie weiter und legitimiert sie durch die wahrnehmungsphysiologische Potenz des Auges. Diese naturphilosophische Weichheit und Unschärfe visualisiert er mittels einer lasierenden Technik. Hier greift er bereits bestehende maltechnische, zeichnerische und ästhetische Prinzipien auf, die er mit Hilfe neuer Materialität(-en) in der Darstellung verbessert und dadurch ihr Wirkungspotenzial steigert.

Ausgehend von der Verwendung der Rauchmetapher im italienischen Kunstdiskurs, fragt Kapitel IV.1 nicht nur nach dem semantischen Ursprung des *Sfumato*, sondern auch nach der ästhetischen, vor allem aber technischen Intention des Terminus *sfumare*. *Sfumare* beschreibt sowohl einen malerischen und zeichnerischen Prozess als auch den abschließenden ästhetischen Effekt. Im Sinne des *tacit knowledge* vergegenwärtigt der Terminus die deformativen Fähigkeiten des Malers, die in der Lage sind, rohe (Farb-)Materie zu ästhetischer Weichheit zu verwandeln. Ist die Verwendung des Terminus anfänglich noch weitestgehend materiell konnotiert, so zeigt sich bereits bei Alberti eine zunehmend optische Dimension. An Cennini und Alberti anschließend, erfolgt die Analyse der Rauchmetapher bei Leonardo, die sich im zeichnerischen Kontext entfaltet. Auch hier paraphrasiert sie die harmonische Imitation des *rilievo* und fordert die Auflösung der *graphic marks*, wodurch sich bereits im Kontext der Zeichnung der Anspruch der (materiellen) Auflösung offenbart. Kapitel IV.1 stellt in Aussicht, dass es sich bei *Sfumato* um keine Erfindung Leonardos handelt, sondern vielmehr um eine Weiterentwicklung bereits bekannter malerischer, zeichnerischer und ästhetischer Prinzipien.

Kapitel IV.2 untersucht die optischen, lichtphysikalischen, perspektivischen und wahrnehmungsphysiologischen Fundamente des *Sfumato*. In den Fokus geraten Leonardos Beobachtungen zu harmonisch fließenden Übergängen von Licht und Schatten sowie die Auflösung von Bilddetails, Konturen und Farbigkeit im Bildhintergrund. *Sfumato* erscheint also nicht als ästhetische Willkür, sondern als naturphilosophisches Phänomen, Konstrukt und letztlich Fundament der Malerei. Dies verpflichtet sich dem Prinzip der Auflösung und verleitet zu der Frage, wie sich dieses Prinzip auf das Material, den Malprozess, die malerischen Spuren, die dadurch generierte Bildoberfläche und letztlich auf die kunstkritische Wahrnehmung auswirkt. Unter dieser Frage subsumiert sich die weitere Analyse des *Sfumato*, auf Basis seiner maltechnischen Prinzipien. Kapitel IV.3 untersucht die Maltechnik der Tafelgemälde Leonardos, ausgehend von Malgrund, Unterzeichnung und Farbauftrag. Ausgehend von den maltechnischen Beobachtungen wird herausgearbeitet, dass Leonardo einem *klassischen* Bildaufbau folgt. Dies zeigt sich durch die Tafel, den *gesso* und *minuziösen*

Unterzeichnungen, welche die Matrix für zahlreiche Lasuren bildet. Ausgehend von diesen Beobachtungen greift Kapitel IV. 3. d erneut die These auf, dass *Sfumato* nicht als Erfindung Leonardos verstanden werden darf, sondern vielmehr als Weiterentwicklung und Verbesserung bereits bekannter malerischer Prinzipien erscheint. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass die zahlreichen Lasuren Ähnlichkeiten zur dünnflüssigen Tempera haben. Ausgehend von dieser Dünnflüssigkeit stellt Kapitel IV. 3. e in Aussicht, inwiefern Leonardo die naturphilosophische Auflösung und Unschärfe auf die Sichtbarkeit materieller Spuren überträgt. Die These lautet dahingehend, dass *Sfumato* eine Maloberfläche produziert, die keinen materiellen Rückschluss (via *macchie* oder *colpi*) erlaubt, wodurch es das Prinzip des *celare artem* einlöst. Die Negation der materiellen Fundamente bestätigt sich nicht nur in der Verschleierung von Pinselspuren, sondern auch in der kunstkritischen Wahrnehmung dann, wenn Vasari Leonardos Werke unter der Kategorien *diligenza* und *disegno* verhandelt. Zusammenfassend zeigt Kapitel IV. 4, wie *Sfumato* als sekundäre Matrix des Auges funktioniert und die Potenz des Auges visualisiert. Kapitel IV unterstreicht, dass *Sfumato* eine *immaterielle* Weichheit darstellt, die sich antithetisch gegenüber der (malerischen) *Morbidezza* behauptet, in der eine materielle Zurschaustellung evident ist.

Kapitel v (*Morbidezza*) liefert einleitend einen Überblick zur *Morbidezza* im kunsttheoretischen Diskurs. Infolgedessen fokussiert Kapitel v. 1 den Darstellungsgegenstand *weiches Fleisch* als Charakteristikum der weiblichen Physis. Dies veranlasst zu einer kritischen Analyse der *Morbidezza* im Allgemeinen und *la Morbidezza delle carni* im Speziellen: Sie rechtfertigt sich durch den humoralpathologisch begründeten Normenkanon der Geschlechter. Hierzu untersucht Kapitel v. 1. a die defizitäre und schwache Physis der Frau, ausgehend vom weichen Fleisch selbst. In den Blick geraten medizinische und anatomische Schriften, welche die soziale, familiäre und kulturelle Stellung der Frau auf Basis ihrer weichen Physis rechtfertigen. Daran anknüpfend richtet Kapitel IV. 1. b die Aufmerksamkeit auf Beiträge des *Querelle des Femmes*, in denen der misogyne Normenkanon hinterfragt wird. Mit Hintergrund der wechselseitigen und zumeist rein auf die materielle Schönheit reduzierte weiche Weiblichkeit, konzentriert sich Kapitel v. 2

auf die *Morbidezza* Correggios und welchen sekundären Rang sie im patriarchalen Konstrukt der *Vite* einnimmt. Die sekundäre Stellung verschuldet sich durch das weibliche Genus, das Correggio zum weiblichen und weichen Maler stilisiert, der dem männlichen und universellen Kunstanspruch unterliegt. Dies steigert sich durch die Region der Lombardei, wodurch der Konflikt zwischen Provinz und künstlerischem Zentrum evident ist, wie Kapitel v. 2. a thematisiert. Ergänzend zeigt sich die koloristische Zuordnung und einer damit einhergehenden Ermangelung an *disegno*.

Die Äußerungen Vasaris, hinsichtlich des *colorito* und des fehlenden *disegno*, veranlassen dazu, die Maltechnik Correggios zu analysieren, um die Frage zu stellen, ob Correggio auf minuziöse Unterzeichnungen verzichtete und sich somit einer weitaus schnelleren Bildgenese bediente. Andererseits jedoch, ob sich *Morbidezza* im Impasto konkretisiert und in seinen Inkarnaten zum Einsatz kommt. Reduziert sich der Diskurs von *Morbidezza* ausschließlich auf den Darstellungsgegenstand oder wird er durch die Handhabe und Präsenz faktisch weicher Farbe gesteigert? Diesen Fragen widmet sich Kapitel v. 3, das sich in erster Linie auf die Impasto-Schichten von Correggios Inkarnatdarstellungen konzentriert. Diese exemplifizieren eine maltechnische Leichtigkeit, Freiheit und Weiterentwicklung, die sich mit Blick auf die Wahl des Bildträgers und die Präsenz der Unterzeichnung steigert, wie in den Kapiteln v. 3. b und v. 3. c vor Augen geführt wird. Ziel ist es aufzuzeigen, dass *Morbidezza* eine Impasto-Malweise verkörpert, die mit malerischen Freiheiten einhergeht. Diese materielle Zurschaustellung behauptet sich entgegen der homogen glatten Maloberfläche Leonardos, wodurch sich die Bildwirkung auf das Material verlagert, nicht aber auf die intelligente Bilderfahrung. *Material* und *Morbidezza* sind dadurch im weichen Darstellungsgegenstand *Fleisch* selbst vorhanden. Hierdurch steigert sich ihre taktile Implikation, die sich nun nicht mehr rein auf den Darstellungsgegenstand selbst reduziert, sondern auch im Material konkretisiert. Kapitel v. 4 fragt, inwiefern sich die taktile Dimension negativ auf ihre Wertung auswirkt.

I.6 Forschungsstand

Die vorliegende Untersuchung verpflichtet sich der materiellen und maltechnischen Analyse von Weichheit und ergänzt die stilistischen Analysen zu diesem Phänomen. Karl Möseneder untersucht die Kategorie Weichheit am Beispiel der Skulptur und gibt vereinzelt Ausblicke auf die Malerei. Im Fokus steht das Verständnis von Weichheit als Ausdruck artifizierlicher Lebendigkeit, ähnlich wie bei Frank Fehrenbach.⁴⁰ Ergänzend dazu steht das Verständnis von Weichheit als Ausdruck einer stilistischen Entwicklung, das in Beiträgen von Philip Sohm, Ulrich Pfisterer, Michael Cole, Alessandro Nova oder Moše Baraš als solches diskutiert wird.⁴¹ Materielle Aspekte und Ursachen werden in diesem Kontext nur peripher diskutiert und bleiben Bestandteil einer *Technical Art History*. Relevant für die Ölfarbe gestalten sich die Arbeiten von Ann-Sophie Lehmann, die auf die materiellen Qualitäten, Besonderheiten und Vorteile der Ölfarbe als Ursache der malerischen Entwicklung verweist, zu nennen hier „Das Medium als Mediator: [...]“, „The matter of the medium: [...]“ und „How materials make meaning.“ Ergänzend dazu stehen jene Arbeiten, welche die materiellen Präsenzen im kunsttheoretischen Diskurs offenlegen, zu nennen die Beiträge von Angela Cerasuolo, Hanna Baro, Spike Bucklow und Carmen C. Bambach.⁴² Ölfarbe, der Werkprozess oder Material *per se* werden nicht nur auf praktischer Basis referiert, sondern auch in ihrer geistesgeschichtlichen Wahrnehmung und ökonomischen Wertigkeit. Einen umfangreichen Überblick über die Wahrnehmung künstlerischen Materials

⁴⁰ Möseneder 2007; Fehrenbach 2020.

⁴¹ Philip L. Sohm: *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge 2001 und Philip L. Sohm: *Gendered style in Italian art criticism from Michelangelo to Malvasia*, in: *Renaissance quarterly* 48 (1995), S. 759–808. Weiterhin Pfisterer 2002; Michael W. Cole: *Leonardo, Michelangelo and the art of the figure*, New Haven 2014; Rubin 1995; Alessandro Nova: *Die Anfänge der Maniera Moderna*. Giorgio Vasaris Viten. Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio, Hildesheim 2001 und Baraš 1978.

⁴² Angela Cerasuolo: *Literature and artistic practice in Sixteenth-Century Italy*, Boston 2017; Hanna Baro: *Vom Werden und Vergehen des Materials. Leinwand als Bildträger in Italien um 1500*, in: *Ephemere Materialien* hrsg. von Andrea von Hülsen-Esch, Düsseldorf 2015, S. 11–76; Spike Bucklow: *The alchemy of paint. Art, science and secrets from the Middle Ages*, London 2009 und Carmen C. Bambach: *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge 1999.

liefern, neben Lehmann oder Monika Wagner⁴³, vor allem Thomas Raff mit „Die Sprache der Materialien: [...]“ und George Didi-Huberman. Letzter gibt in „Die Ordnung des Materials“ nicht nur einen Einblick in die Wahrnehmung künstlerischen Materials, sondern auch ein konkretes Beispiel hinsichtlich der vereinfachten Werkgenese mittels weicher Materialität, hier am Beispiel von Wachs. Ergänzend dazu sei auf die ökonomische Realität künstlerischen Materials verwiesen, der sich zum Beispiel Richard E. Spear oder Susanne Kubersky-Piredda mittels der Preisentwicklung von Pigmenten widmen.⁴⁴

Ungeachtet der Bedeutung des *Sfumato* als Ausdruck größter malerischer Mimesis (Ernst Gombrich: „Art and Illusion: [...]“), lieferte Alexander Nagel mit „Leonardo and *Sfumato*“ einen allgemeinen Überblick hierzu. Nagel nimmt Bezug auf die Rauchmetapher, ohne sie jedoch eingehender auf ihren technischen und materiellen Gehalt zu prüfen. Darüber hinaus vergegenwärtigt er die Prinzipien des *Sfumato*, die sich im Bereich der Wahrnehmung, unscharfer Konturen und weicher Schatten ermessens. Weiterhin verweist er auf allgemeine Tendenzen seiner zeichnerischen und malerischen Technik, die dem Anspruch des *celare artem* zu folgen scheinen. Eine konzise Aufarbeitung der Technik (mittels genauer restauratorischer Analysen) sowie ein Bezug zu den direkten Äußerungen Leonardos liefert er jedoch nicht.⁴⁵ Entgegen dessen zeigt sich die Erschließung des *Sfumato* zumeist in seinen optischen, wahrnehmungsphysiologischen und lichtphysikalischen Aspekten. Janis Bell erachtet Leonardos Sender- und Schärfenperspektive als eines seiner perspektivischen Ursachen, während Martin Kemp und Marc Wellmann entscheidende Beiträge zur sfumatösen Unschärfe

43 Allgemein Monika Wagner: *Material*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck u. Martin Fontius, Bd. 3, Stuttgart 2010, S. 866–882.

44 Louisa C. Matthew: *The pigment trade in Europe during the Sixteenth Century*, in: *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagú*, hrsg. von Gerhard Wolf, Joseph Connors et al., Mailand 2011, S. 301–314 und Susanne Kubersky-Piredda: *The market for painters' materials in Renaissance Florence*, in: *Trade in artists' materials: markets and commerce in Europe to 1700*, hrsg. von Jo Kirby, Susan Nash et al., London 2010, S. 223–243.

45 Vgl. Nagel 1993.

und Wahrnehmung lieferten.⁴⁶ Ergänzend dazu stehen die Arbeiten zur Funktion, zum anatomischen Aufbau und zur wahrnehmungsphysiologischen Potenz des Auges. Zu nennen Liana di Girolami Cheney, Donald Sanderson Strong, James Ackermann und Fehrenbach.⁴⁷ Ergänzend dazu stehen Beiträge, die sich der lichtphysikalischen Dimension des *Sfumato* widmen, wie von Janis Bell (, David Summer, Albert Boesten-Stengel, Claire Farago und Luba Freedman.⁴⁸

Maltechnische und materielle Ursachen des *Sfumato* finden zumeist als Randbemerkungen Erwähnung, ohne jedoch die Frage aufzuwerfen, inwiefern ein bestimmtes Material seine Umsetzung erlaubt. Anders verhält es sich bei Maddalena Spagnolo, welche die Rötel als Ursache eines zeichnerischen *Sfumato* erachtet, die durch die maltechnischen und restauratorischen Untersuchungen der Werke Leonardos ergänzt werden.⁴⁹ Zu nennen Cinzia Pasquali, Larry Keith und Laurence de

46 Janis C. Bell: *Sfumato*, Linien und Natur, in: Leonardo Da Vinci. Natur im Übergang, hrsg. von Frank Fehrenbach, München 2002, S. 229–256; Martin Kemp: Leonardo and the Visual Pyramid, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 40 (1977), S. 128–149; Marc Wellmann: Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2005.

47 Liana De Girolami Cheney: Leonardo da Vinci's theory of vision and creativity: The *Uffizi Annunciation*, in: Renaissance Theories of Vision, hrsg. von John Shannon Hendrix u. Charles H. Carman, Farnham 2010, S. 103–117; Donald Sanderson Strong: Leonardo on the eye. An english translation and critical commentary of MS. D in the Bibliothèque Nationale, Paris, with studies on Leonardo's methodology and theories on optics, New York 1979, James S. Ackerman: Leonardo's eye, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 41 (1978), S. 108–146; Frank Fehrenbach: Der oszillierende Blick. *Sfumato* und die Optik des späten Leonardo, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 65 (2002), S. 522–544.

48 Janis C. Bell: Leonardo's *prospettiva delle ombre* another branch of non-linear perspective, in: Leonardo da Vinci and optics, hrsg. von Alessandro Nova u. Francesca Fiorani, Venedig 2013, S. 79–111; David Summers: *Chiaroscuro*, or the rhetoric of realism, in: Leonardo da Vinci and optics hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 29–53; Albert Boesten-Stengel: Helldunkelrelief: Leonardo da Vincis *anima della pittura* und Aristoteles' *Poetik*, in: Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550 hrsg. von Claudia Lehmann, Norberto Gramaccini et al., Berlin 2018, S. 141–163; Claire J. Farago: Leonardo's *color* and *chiaroscuro* reconsidered. The visual force of painted images, in: The Art Bulletin, 73 (1991), S. 63–88 und Luba Freedman: *Rilievo* as an artistic term in Renaissance art theory, in: Rinascimento, 29 (1989), S. 217–247.

49 Maddalena Spagnolo: La matita rossa come luce e colore. Verifiche sugli studi di teste di Leonardo e dei leonardeschi, in: Polittico studi della Scuola di Specializzazione e del Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo dell'Università di Pisa, 1 (2000), S. 65–82.

Viguerie.⁵⁰ Die Verknüpfung der theoretischen und malpraktischen Beiträge eröffnen die Möglichkeit nach weiteren Bedeutungen des *Sfumato* zu fragen, etwa nach Aspekten einer materiellen Auflösung und der damit einhergehenden Deutung. Valeska von Rosen, David Cast, Nicola Suthor oder Rubin legen dar, wie die Wahrnehmung von künstlerischer Praxis im theoretischen Diskurs als geistig motivierten Eigenleistung in Erscheinung tritt.⁵¹ Ein konkreter materieller Bezug, etwa die Lasur, der diese Wahrnehmung hätte beeinflussen können, findet sich nicht.

Es bleibt die Frage offen, ob die Verschleierung des malerischen und körperlichen Kraftaktes (im Kontext des *Sfumato*) mit der materiellen Verschleierung korrespondiert. In diesem Sinne interessiert auch die Verbindung von Kraft und *Sfumato*. Hinsichtlich Leonardos Verständnis von Kraft lieferten Fabio Frosini, Augusto Marinoni und Fehrenbach⁵² umfangreiche Beiträge, die durch Beiträge zum Paragone ergänzt

50 Cinzia Pasquali: La tecnica pittorica della *Sant'Anna* di Leonardo, in: Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza, hrsg. von Pietro C. Marani u. Rodolfo Maffei, Busto Arsizio 2016, S. 159–166; Larry Keith: In pursuit of perfection Leonardo's painting technique, in: Leonardo da Vinci painter at the court of Milan. Ausst. Kat., hrsg. von Luke Syson u. Larry Keith, London 2012, S. 54–80; Laurence de Viguerie, Philippe Walter et al.: Revealing the *Sfumato* Technique of Leonardo da Vinci by X-Ray Fluorescence Spectroscopy, in: Angewandte Chemie International Edition, 49 (2010), S. 6125–6128.

51 Valeska von Rosen: *Celare artem*. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift, in: Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, hrsg. von Ulrich Pfisterer u. Max Seidel, Berlin 2003, S. 323–351; Nicola Suthor: Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit, München 2010; David Cast: Vasari on the practical, in: Vasari's Florence hrsg. von Philip Jacks, Cambridge 1998, S. 70–80; Patricia Lee Rubin: What men saw. Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the image of the Renaissance artist, in: Art History, 13 (1990), S. 34–46.

52 Augusto Marinoni: Bewegung und Kraft bei Leonardo, in: Leonardo da Vinci. Natur im Übergang, hrsg. von Frank Fehrenbach, München 2002, S. 81–95; Fabio Frosini: Il concetto di forza in Leonardo da Vinci, in: Il Codice Arundel di Leonardo. Ricerche e prospettive, hrsg. von Andrea Bernardoni u. Giuseppe Fornari, Poggio a Caiano 2011, S. 115–126; Frank Fehrenbach: Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder, Berlin 2019; Frank Fehrenbach: Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis, Tübingen 1997.

werden. Aus diesen geht hervor, dass ein körperliche Kraftbegriff in der Malerei nicht relevant ist.⁵³

Die vorliegende Untersuchung beabsichtigt auf Basis materieller Ursachen eine kritischere Analyse des Phänomens Weichheit, nicht nur am Beispiel des *Sfumato*, sondern auch am Beispiel der *Morbidezza*. Hier interessiert vornehmlich ihre Wertung und Darstellung, ausgehend vom Darstellungsgegenstand *weiches Fleisch*. Hinsichtlich der Aufarbeitung zum Thema Fleisch und Inkarnat, gestaltet sich nach wie vor die Publikation „Weder Haut noch Fleisch: [...]“ relevant, von der vor allem Daniela Bohdes und Lehmanns Beiträge hervorgehoben werden müssen. Beide Autorinnen setzen sich mit der terminologischen Entwicklung, der Bedeutung und der Darstellungsweise von Fleisch (*carne*) auseinander, die ergänzend zu den Beiträgen von Christiane Kruses stehen.⁵⁴ In den Fokus rückt die Bedeutung und Wahrnehmung *weichen Fleisches* und wie es sich im geschlechtsspezifischen Normenkanon als Defizit oder Ausdruck von Schönheit definiert. In den Vordergrund tritt der Geschlechterstreit und die dadurch regulierte Stellung der Frau. Die Analyse der *Morbidezza* erfolgt auf Basis geschlechtsspezifischer Unterschiede und die damit einhergehenden Regulationen des sozialen und familiären Lebens der Frau. Einen Einblick in diese Thematik liefern Thomas Laqueur, Ian MacLean, Michael Rocke und Silke Segler-Meißner. Verwiesen sei weiterhin auf Annika

53 Eliana Carrara: Il tema del *Paragone delle arti* da Leonardo a Benedetto Varchi, in: Nodi, vincoli e groppi leonardeschi hrsg. von Frédérique Dubard de Gaillardbois u. Olivier Chiquet, Paris 2019, S. 241–256; Claire Farago: Leonardo da Vinci's *Paragone*. A critical interpretation with a new edition of the text in the *Codex Urbinas*, Leiden 1992; Oskar Bätschmann: The *Paragone* of sculpture and painting in Florence around 1550, in: Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption, hrsg. von Katja Burzer, Charles Davis et al., Venedig 2010, S. 85–97; Benedetto Varchi: *Paragone*. Rangstreit der Künste. Italienisch-Deutsch, Darmstadt 2013; Christiane J. Hessler: Zum *Paragone*. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento, Berlin 2014.

54 Ann-Sophie Lehmann: Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Fleisches in der europäischen Malerei der Neuzeit, in: Gesichter der Haut, hrsg. von Christoph Geissmar-Brandt u. Irmela Hijjiya-Kirschner, Frankfurt am Main 2002, S. 93–128; Ann-Sophie Lehmann: Jan van Eyck und die Entdeckung der Leibfarbe, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. von Daniela Bohde u. Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 21–40; Christiane Kruse: Fleisch werden. Fleisch malen. Malerei als *Incarnazione*. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63 (2000), S. 305–325 und Bohde 2007.

Willer und Marguerite Deslauriers. Die Autorinnen legen die Gegenbewegung zu einem humoralpathologisch begründeten Frauenbild offen und zeigen das ambivalente Körperverständnis von Weiblichkeit.⁵⁵ Damit in Verbindung steht die Wahrnehmung weiblicher Weichheit als Ausdruck körperlicher Schönheit und Erotik, wobei gerade das erotische Motiv in unterschiedlichen Beiträgen thematisiert wird. Zu nennen Jill Burke, Bette Talvacchia oder Daniela Hammer-Tugendhat.⁵⁶ Hierbei zeigt sich eine vornehmlich homogene Wahrnehmung der weichen weiblichen Physis unter den Aspekten der Schönheit und Erotik, wobei die letzten beiden Autorinnen den geltenden Normenkanon und die daraus bedingte Stellung der Frau mitbedenken. Die kritische Auseinandersetzung überträgt diesen Normenkanon auf die *Morbidezza* im Kontext der *Vite* und fragt nach ihrer sekundären Wertung, ausgehend von der *Morbidezza* Correggios. Relevant gestaltet sich das weibliche Genus und die damit in Verbindung stehende Definition weiblicher und männlicher Künstler, wie von Maike Christadler herausgearbeitet wurde.⁵⁷ Fokussiert wird darüber hinaus die Differenz von künstlerischem Zentrum und künstlerischer Provinz, die von Thomas DaCosta Kaufmann und Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg herausgearbeitet wurden.⁵⁸ Die Erarbeitung einer sekundären Ebene von *Morbidezza* führt den Normenkanon und die künstlerische Topografie zusammen. Anknüpfend daran rückt die Maltechnik Correggios in den Fokus, die in Beiträgen von Diego Cauzzi, Laura Lidia Risotto, David Ekserdjian, Angelo Loda und Carmen C. Bambach thematisiert

55 Laqueur 1990; Michael Rocke: Gender and sexual culture in Renaissance Italy, in: The Italian Renaissance. The essential readings, hrsg. von Paula Findlen, Malden 2002, S. 192–211. Ergänzend Segler-Meßner 2004; Marguerite Deslauriers: Marinella and her interlocutors. Hot blood, hot words, hot deeds, in: Philosophical Studies, 174 (2017), S. 2525–2537 und Annika Willer: Über Männer schreiben. Männlichkeitskonstruktionen und der frühneuzeitliche Geschlechterstreit in Texten von Moderata Fonte, Lucrezia Marinella und Arcangela Tarabotti, München 2018.

56 Jill Burke: The Italian Renaissance nude, New Haven 2018; Bette Talvacchia: Sexual imagery in Renaissance art from the symbolic to the obscene, in: L'arte erotica del Rinascimento, hrsg. von Michiaki Koshikawa, Tokyo 2009, S. 7–17 und Hammer-Tugendhat 1994.

57 Maike Christadler: Künstlerviten und Geschlechterdifferenz. Von Vasari bis Baldinucci, in: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit hrsg. von Hartmut Laufhütte, Wiesbaden 2000, S. 823–831.

58 Enrico Castelnuovo u. Carlo Ginzburg: Centro e periferia nella storia dell'arte italiana, Mailand 2019 und Thomas DaCosta Kaufmann: Toward a geography of art, Chicago 2004.

wird.⁵⁹ Ziel ist eine materielle Ursache der kritischen Betrachtung zu liefern, die sich aus dem Impasto herleitet. Das Material steigert seine mimetische Dimension, wenn es sich durch vormals weiche Farbe auf der Leinwand ausdrückt.

Abschließend muss erwähnt werden, dass sich ein Großteil dieser Untersuchung auf die maltechnischen Arbeiten Max Doerners und sein im Jahre 1937 gegründetes *Reichsinstitut für Malerei* stützt. Hierbei stehen die Errungenschaften Doerners (und seines Schülers Kurt Wehltes) im Vordergrund, nicht aber die historischen Umstände, unter denen eben jene Arbeiten entstanden. Der Autor dieser Arbeit distanziert sich an dieser Stelle vehement von der Ideologie des dritten Reiches, welche die Arbeiten Doerners und seines Reichsinstitutes forderten und finanziell förderten.⁶⁰

59 Carmen C. Bambach: Correggio as a draughtsman, in: Correggio and Parmigianino. Master Draughtsmen of the Renaissance hrsg. von Carmen C. Bambach, Hugo Chapman et al., London 2000, S. 12–17; David Ekserdjian: Correggio disegnatore, in: Correggio e l'antico, hrsg. von Anna Coliva, Mailand 2008, S. 77–83; Angelo Loda: *Il dolcissimo lapis correggesco*. Una panoramica sulla grafica del Correggio, in: Correggio, Ausst. Kat., hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Mailand 2008, S. 327–337; Laura Lidia Rissotto: Il Restauro. Tecnica e metodo di esecuzione pittorica, in: La *Danae* e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato, hrsg. von Maria Grazia Bernardini, Rom 1991, S. 46–59; Diego Cauzzi, Pietro Moioli et al.: Materiali e tecnica in alcuni dipinti del Correggio, in: Bollettino ICR / Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro Ministero per i Beni e le Attività Culturali 30 (2015), S. 39–50.

60 Zur Geschichte des Reichsinstituts Andreas Burmester: Der Kampf um die Kunst. Max Doerner und sein Reichsinstitut für Maltechnik, Köln 2016.

II Weiches Material

Eines der frühesten Restaurierungsprotokolle zu Correggios *Madonna des Heiligen Sebastian* (Abb. II. 1), das nach Ende des Zweiten Weltkriegs und zwölf Jahre nach Rückgabe des Werkes durch Russland angefertigt wurde⁶¹, bestätigt das, was sich dem bloßen Auge bereits dann offenbart, wenn die Betrachtenden vor die Bildtafel treten. In diesem Protokoll vom 19. September 1967 heißt es unter dem Aspekt Technik: *kräftig deckend mit Lasuren und wenig pastosen Lichtern*.⁶² Diese Aussage gibt Einblick in die Maltechnik Correggios, die sich durch die Mischung dünnflüssiger Lasuren mit pastosen Bleiweißhöhlungen auszeichnet, wobei letztere die Inkarnate (und Draperien) als hellste Bildzone akzentuieren.⁶³ Vor Augen geführt wird die materielle Variabilität der Ölfarbe, die sich sowohl durch einen lasierenden als auch einen pastosen Farbauftrag auszeichnet. Die im Bericht erwähnte Pastosität bestätigt weiterhin, dass dank der sukzessiven Etablierung öliger Bindemittel das Phänomen Weichheit (für die Malerei) nun mehr durch die „Plastizität der Farbe“⁶⁴ materiell greifbar wird. Dadurch unterscheidet sich die Ölfarbe nicht nur von wässrigen Malsystemen, wie der (Ei-)Tempera. Vielmehr definiert sie sich als ein materieller und maltechnischer Vorteil, der Auswirkung auf die materielle Handhabe, die Bildproduktion und die imitative Dimension des Dargestellten hat. Zu denken ist an die Möglichkeit eines flächigen, spontanen und virtu-

61 Während des Zweiten Weltkriegs wurden die Dresdener Bestände aus dem Galeriegebäude ausgelagert. 1945 wurden die noch auffindbaren Werke im Schloss Pillnitz untergebracht und von dort aus – als Wiedergutmachungsverpflichtung – nach Kiew und Moskau abtransportiert. Ihre Rückgabe an Dresden wurde am 30. März 1955 beschlossen. Ausführlich Bernhard Maaz: *Die Gemäldegalerie Alte Meister*, in: *Die Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, hrsg. von Bernhard Maaz u. Judith Claus, Berlin 2015, S. 7–28 sowie Harald Marx: *Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Sammlung. Bau. Geschichte*, Leipzig 2008, S. 34ff.

62 Die Restaurierung wurde auf Grund der (unerklärlichen) Bildung von Blasen auf der Farbschicht angeordnet. (Anhang 1)

63 Zur Mal- und Zeichentechnik Correggios Cauzzi, Moioli et al. 2015; Bambach 2000; Rissotto 1991 und Gould 1976, S. 170.

64 Lehmann 2012, S. 84.

osen Farbauftrags, im Sinne der Primamalerei (*alla prima*).⁶⁵ Darüber hinaus nimmt die Ölfarbe Ähnlichkeit zu additiven bildhauerischen Materialien an, wie Wachs und Lehm, deren Plastizität und Weichheit den gestalterischen und formfindenden Prozess erleichtern. Verhalten sich diese Materialien doch passiv gegenüber dem darstellerischen Prozess, weil sie sich formen, abtragen oder hinzufügen lassen.⁶⁶ Schon Marco Boschini bestätigte diese Ähnlichkeit anhand der Fleischmalerei Tizians. So habe Tizian durch mehrfaches Aufeinanderichten von Farbe Fleisch aufgebaut und im Ausdruck korrigiert (*operando e riformando*). Durch dieses Schichten, gar dieses Modellieren, gleiche der Malakt einer bildhauerischen Methodik, wenn nach der anfänglichen Skizze Fleisch nicht länger gemalt, sondern mit einer *massa di Colori* so modelliert werde, wie ein Bildhauer es mit Wachs oder Lehm machte:

Tiziano veramente è stato il più eccellente di quanti hanno dipinto: poiché i suoi Pennelli sempre partorivano espressioni di vita. [...] Tiziano, che questo abbassava i suoi quadri con una tal massa di Colori [...], come chirurgo benefico medicava l'infermo, se faceua di bisogno sparpargli qualche gonfiezza, ò soprabondanza di carne, radtizzandogli vn braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se vn piede nella postura avesse presa attitudine disconcia mettendolo à luogo, senza compatir al suo dolore, e cose simil. Così operando, e riformando quelle figure, le riduceua nella più perfetta simmetria, che che potesse rappresentare il bello della Natura, e dell'Arte: e doppo, fatto questo ponendo le mani

65 Zum *alla prima* Kurt Wehlte: Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1990, S. 662.

66 Wachs verstehe sich als das „optimale“ Medium, um die künstlerische Form zu manifestieren, da es sich passiv gegenüber der aktiven Formfindung füge: „Es handelt sich in der Tat um eine Frage der Plastizität: Damit eine Form haften bleibt, damit [...] eine Individuation erfolgen kann, muß ein Stoff jene subtile Eigenschaft aufweisen, weder zu trocken noch zu flüssig, weder zu hart noch zu weich zu sein.“ Georges Didi-Huberman: Die Ordnung des Materials, Berlin 1999, S. 6. Über die Bedeutung von Wachs für die Bildhauerei Alexandra Corney: Wax, in: The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture, hrsg. von Marjorie Trusted, London 2007, S. 21–35. Ergänzend zum Lehm Wendy Fischer: Terracotta, in: The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture, hrsg. von Marjorie Trusted, London 2007, S. 35–49, hier: S. 35f.

ad altro, sino che quello fosse asciutto, faceva lo stesso: e di quando, in poi copriua di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche, che solo il respirare loro mancava.⁶⁷

Die *massa di Colori* verleiht dem dargestellten Fleisch eine Lebendigkeit, dass ihm nur noch der Atem zu fehlen scheine (*che solo il respirare loro mancava*). Ihre materielle Handhabe wirkt sich auf das imitative Potential von Haut- und Fleischdarstellungen aus, wie Tizians *Schindung des Marsyas* (Abb. II. 2) vor Augen führt. Er imitiere laut Daniela Bohde unter Verwendung von Lasuren und pastoser Farbe die geschundene Haut des Silens, der hochmütig den Zorn des Apolls auf sich zog.⁶⁸ Die vormals weich und pastos aufgetragene Farbe zeigt sich in Form harter Pinselftriche, die durch Polymerase reliefartig in Erscheinung treten. Diese Fleckenmalerei (nach Boschini *la macchia veneziana*)⁶⁹ steigert die Bildwirkung, wenn Farbflecken analog zu den abgezogenen Hautfetzen verstanden werden.⁷⁰ Die Verwendung dieser materiellen Variabilität beweise nach Katia Morano, dass sich „Tizians Malweise dem Naturhaften“⁷¹ annähere und sein Natur- und Kunstverständnis reprä-

67 Marco Boschini: *Le ricche minere della pittvra veneziana*, Venedig 1674, Fol. 36v–36r. Eine ausführliche Analyse liefern von Rosen 2016, S. 70ff. und van Gastel 2013, S. 137f.

68 Bei Ovid heißt es: „Den der Latona Sohn im Spiel auf der Flöte der Pallas / Einst besiegt und gestraft. „Was ziehst du mich ab von mir selber! / Weh! Mir ist's leid! O weh! Soviel ist die Flöte nicht wert!“ So / Schrie er, doch ward ihm die Haut von allen Gliedern geschunden. / Nichts als Wunde war er. Am ganzen Leibe das Blut quoll.“ Ovid 2007, Met. VI, 384–388. Dazu Daniela Bohde: *Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes. Tizians Schindung des Marsyas*, in: *Häutung. Lesarten des Marsyas Mythos* hrsg. von Ursula Renner u. Manfred Schneider, Paderborn 2006, S. 135–160.

69 Vgl. Nicola Suthor: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004, S. 35. Zu Tizians Pinselführung Jill Dunkerton: *Maltechniken im Venedig des 16. Jahrhunderts*, in: *Tizian und die Renaissance in Venedig*. Ausst. Kat., hrsg. von Bastian Eclercy u. Hans Aurenhammer, München 2019, S. 28–38, hier: S. 33 sowie David Rosand: *Titian and the eloquence of the brush*, in: *Artibus et Historiae*, 2 (1981), S. 85–96. Ergänzend Irene Tobben, die nicht einen umfangreichen Einblick in das Werk liefert. Sie nimmt Bezug auf die Maltechnik Tizians, ihre Erörterung bei Palma il Giovane sowie ihre kritische Auseinandersetzung bei Vasari, ohne jedoch Bezug auf die Problematik der *macchie* hinzuweisen. Vgl. Irene Tobben: *Die Schindung des Marsyas. Nachdenken über Tizian und die Gefährlichkeit der Künste. Ein Essay*, Berlin 1997, S. 40ff.

70 Laut Bohde gewährleisten Lasur und Impasto einen Einblick in die untersten Bildschichten, wodurch die Betrachtenden in das offenliegende Fleisch von Marsyas blicken und so die Position Apolls einnehmen. Vgl. Bohde 2006, S. 136.

71 Katia Morano paraphrasiert nach Bohde 2006, S. 153.

sentiere. Dies artikuliere sich in der *inscriptio* seiner Imprese in Battista Pittonis und Dolces *Imprese Nobili et Ingeniose* (1578) mit den Worten *natura potentior ars* (Abb. II. 3).⁷²

Die Variabilität der Ölfarbe begünstigt zudem die Imitation einzelner Strukturen und Stoffe. Mit nach rechts geneigtem Kopf und ruhigem Blick wendet sich Tizians *Knabe mit roter Kappe* (Abb. II. 4) von den Betrachtenden weg. Hervor sticht die scheinbar willkürliche Ausarbeitung des Pelzes mit Hilfe pastoser Pinselstriche, die als ungebrochene Höhenlichter aus Bleiweiß in Erscheinung treten und die Stofflichkeit des Pelzes evozieren.⁷³

Auch wenn sich an diesen Beispielen die Vorteile weicher Farbe ermessen, die in der *Technical Art History* mitunter als Ursache für die Entwicklung eines malerischen Realismus verstanden werden, so offenbart diese Plastizität eine Problematik: Material wird in Form von Flecken (*macchie*) plastisch erfahrbar, mit Auswirkung auf die Bildwirkung. Ausdruck findet diese Problematik im Disput zwischen geschlossener und offener Bildoberfläche, der exemplarisch an den Spätwerken Tizians diskutiert wurde. Erkennt Boschini in der Fleckenmalerei Tizians seine malerische Größe (*Tiziano veramente è stato il più eccellente di quanti hanno dipinto*), so begegnet ihr Vasari weitaus kritischer: Seine Frühwerke bestechen durch Sorgfalt und Raffinesse, während seine Spätwerke eine künstlerische Rückentwicklung und malerische Imperfektion exemplifizieren:

72 Vgl. Bohde 2006, S. 152. Dazu Suthor 2004, S. 33ff. und Fernando Checa Cremades: *Natura potentior ars: Tiziano en sus primeras fuentes*, Tres Cantos 2015.

73 Vgl. Lehmann 2012, S. 84. Marianne Koos äußert sich zu diesem Beispiel wie folgt: „Die detaillierte mimetische Wiedergabe der haptischen Qualitäten der einzelnen Materialien und ihre starken Kontraste zueinander steigern die Sinnlichkeit des Dargestellten. [...] Die Qualitäten dieser Stoffe stimulieren zur Involvierung von Wahrnehmungswerten in die Rezeption, die über körperlich-sinnliche Erfahrungen gewonnen worden sind. [...] Die Materialität zeigt sich in der körnigen Leinwandstruktur, die sowohl eine haptische als auch eine optische Rezeption ermöglicht. Durch das Licht, [...], wird ein leichtes Vibrieren erzeugt. Diese wie offen liegende, ‚ungeschminkte Haut‘ der Leinwand, [...], wirkt als haptischer Gegenstand an in der Illusion mit.“ Marianne Koos: *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Emsdetten 2006, S. 285ff. Es handelt sich um ein stilistisches Mittel, das nicht nur dort, sondern auch in der Samtdarstellung im *Bildnis des Pietro Aretino* zum Einsatz kommt.

Con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile [...]. [...] e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non so possono vedere, e di lontano appariscono perfette.⁷⁴

Die Kritik ermisst sich anhand der zur Schau gestellten *macchie*, die ihrerseits den gestalterischen Prozess und die Werkgenese in den Vordergrund rücken, nicht aber das fertig konzipierte Werk. Seine Vollendung obliegt einer Weitsicht, die jene *macchie* visuell verschleiert.⁷⁵

Der Fokus liegt nachfolgend auf den materiellen und maltechnischen Besonderheiten der Ölfarbe, ihrem Stellenwert zur malerischen Entwicklung und der Problematik ihrer ambivalenten Wahrnehmung und Wertung im Kunstdiskurs des *Cinquecento*. Unerlässlich ist zunächst die Klärung ihrer materiellen Besonderheiten und Unterschiede gegenüber der Eitempera. Material versteht sich nachfolgend als Bedeutungsträger, entgegen einer *Idea* geprägten Kunsttheorie, wie Didi-Huberman wie folgt artikuliert:

Mir scheint, daß die Haltungen des Kunsthistorikers dem Material gegenüber gespalten ist. Auf der einen Seite ist das Material als äußerliches Kennzeichen eines jeden Kunstgegenstandes eine unmittelbare und konkrete Evidenz: Es sagt ganz einfach aus, woraus ein Gegenstand gemacht ist. Auf der anderen Seite wird diese konkrete Evidenz von einer spontanen Philosophie [...] von vornherein bestritten. Diese Philosophie wurde von Panofsky überaus deutlich expliziert, als er die gesamte Geschichte des Konzeptes der Kunst unter die Autorität der *Idea* stellte und nahelegte, sich diese Geschichte ganz einfach als eine Ausdehnung platonischer Problemstellung zu denken.⁷⁶

⁷⁴ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. VI, S. 166.

⁷⁵ Hierzu Bushart u. Haug 2018; Sohm 1991, S. 30ff. und weiterhin Dunkerton 2019, S. 34. Dieser Disput avancierte im nordalpinen Raum – allen voran bei den Rembrandtisten – zu einer eigenen ästhetischen Kategorie, die dem *handeling* plastisch, weicher Farbe zu verdanken ist, wie Yannis Hadjinicolaou ausführlich veranschaulicht. Vgl. Yannis Hadjinicolaou: Denkende Körper – formende Hände. *Handeling* in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten, Berlin 2016.

⁷⁶ Didi-Huberman 1999, S. 3.

II.1 Charakteristika der Ölfarbe und ihr Einsatz im Bild

Historische Entwicklung und Etablierung öliger Bindemittel

Entgegen zahlreicher Anekdoten, die den Gebrüdern van Eyck, Antonello da Messina oder Lippo Dalmasio die Erfindung der Ölmalerei zusprechen⁷⁷, versteht sich die Etablierung öliger Bindemittel nicht als punktuelles Ereignis. Auch lässt sich nicht von einer Erfindung der Ölmalerei sprechen, sondern von einer langsamen Entwicklung. Jan van Eyck tritt, dank Vasari⁷⁸, als ihr prominentester *Erfinder* in Erscheinung, wie beispielhaft in Dominicus Lampsonius *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* von 1572 vor Augen geführt wird. Dem im Dreiviertel-Profil dargestellten van Eyck (Abb. II. 5) wird eine Erfindung zugesprochen, die nicht einmal Apelles gekannt habe. In der *inscriptio* heißt es:

Ich bin derjenige, der sich am Pressen des Öles aus Leinsamen erfreut./
Mit meinem Bruder Hubert lehrten [wir] die Menschen damit Farben
zu mischen / die erstaunt über unsere neue Entdeckung waren, die sogar
Apelles nicht bekannt gewesen war.⁷⁹

77 1678 erhebt Carlo Cesare Malvasia (Felsina pittrice) Anspruch für Lippo Dalmasio als möglichen Erfinder der Ölmalerei, der diese um das Jahr 1407 erfunden haben soll. Malvasia widerspricht so Vasari, der Jan van Eyck als ihren Erfinder stilisiert, durch den dann Antonello da Messina die Ölfarbe in Italien etabliert haben soll. Vgl. Oskar Bätschmann: *Oil painting as a workshop secret: On calumnies, legends, and critical investigations*, in: *Knowledge and discernment in the early modern arts*, hrsg. von Sven Dupré u. Christine Göttler, London 2017, S. 189–212, hier: S. 191.

78 Bei Vasari heißt es: “[...] lavorando in Fiandra Giovanni da Bruggia, [...], chè’ si mise a provare diverse sorti di colori e, come quello che si dilettaua dell’archimia, a far dimolti olii per far vernici et altre cose, [...]. Ora, avendo una volta fra l’altre durato grandissima fatica in dipignere una tavola, poi che hebbe con molta diligenza condotta a fine, le diede la vernice e la mise a seccarsi al sole, come si costuma; ma, o perchè il caldo fusse violento, [...], la detta tavola si aperse in sulle commettiture di mala sorte. Laonde, veduto Giovanni il nocumento che le aveva fatto il caldo del sole, deliberò di far sì che mai più gli farebbe il sole così gran danno nelle sue opere; e così recatosi non meno a noia la vernice che il lavorare a tempera, cominciò a pensare di trovar modo di fare una sorte di vernice che seccasse all’ombra, senza mettere al sole le sue pitture. [...], alla fine trovò che l’olio di seme di lino e quello delle noci, fra tanti che n’aveva provati, erano più seccativi di tutti gl’altri. [...]“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. III, S. 302ff.

79 Im Original: „Ille ego, qui laetos oleo de semine lini / Expreßo docui princeps miscere colores, Huberto cum fratre. Novum stupuere repertum, Atque ipsi ignotum quondam fort-

„Aber,“ hinterfragt Gotthold Ephraim Lessing zu Beginn der von ihm verfassten *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter* (1774), „worauf gründet sich dieses Vorgeben? Hat der Erfinder selbst auf seinen ersten Werken dieser Art, die Nachkommenschaft die Versicherung davon überliefert; So wie die Erfinder der Druckerey zu thun, die Vorsicht gehabt?“⁸⁰ Lessings Infragestellung des van eyckschen Erfindermythos legitimiert sich durch den Fund einer Abschrift der wohl zu Beginn des 12. Jahrhunderts verfassten *Schedula Diversarum Artium* des Theophilus Presbyter in der Handschriftensammlung der Bibliothek zu Wolfenbüttel.⁸¹ Kapitel zwanzig des ersten Buches (*De temperamentis colorum*)⁸² gibt Auskunft über ein Rezept zur Herstellung von Zinnoberrot und der Farbe Mennige mit Hilfe von Leinsamenöl⁸³:

assis Apelli, Florentes opibus Brugæ: mox nostra per omnem / Diffundi late probitas non
 abnuit orbem.“ Dominicus Lampsonius: *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Antwerpen 1572. Die vorliegende deutsche Übersetzung orientiert sich an der englischen Übersetzung Oskar Bättschmanns: „I am he who, delighting in the oil pressed from linseed / With my Brother Hubert first taught [men] to mix colors, / and be amazed at our new discovery, / Perhaps formerly unknown even by Appellen himself, / Soon the flourishing wealth of bruges [and] our / virtue cannot refuse to be spread throughout the world.“ Bättschmann 2017, S. 190f.

80 Gotthold Ephraim Lessing: *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter* Braunschweig 1774, S. 7f.

81 Arwed Arnulf äußert sich über die Entdeckung der *Schedula* wie folgt: „Identifizierung des Verfassers und Datierung der umfangreichen Schrift sind umstritten. Der Text ist in einer Reihe von Handschriften erhalten, die alle auf die beiden ältesten Textzeugen, den Codex Guelph. Cudanius lat.2° 69 der Herzog-August Bibliothek in Wolfenbüttel und Codex 2527 der Nationalbibliothek in Wien zurückgehen, [...] [...], aufgrund des paläographischen Befundes dürften sie um die Mitte des 12. Jahrhunderts vielleicht in Köln entstanden sein.“ Arwed Arnulf: *Kunstliteratur in Antike und Mittelalter: Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2014, S. 160.

82 Die *Schedula* gliedert sich in drei Bücher. Das erste Buch thematisiert die Buch-, Wand- und Tafelmalerei sowie die dabei verwendeten Farben. Das zweite behandelt die Glasherstellung und Glasmalerei (*De arte vitraeria*), das dritte die Goldschmiedekunst und die Metallbearbeitung (*De arte fusili*). Vgl. Erhard Brepohl: *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*, Köln 1999, S. 19.

83 Vgl. Erhard Brepohl: *Die Schedula diversarum artium: Lehrbuch und Werkstattbuch mittelalterlicher Klosterhandwerker?*, in: *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die Schedula diversarum artium*, hrsg. von Andreas Speer, Maxime Mauriége et al., Berlin 2014, S. 181–196, hier: S. 182 und Paola Del Vescovo: *Il trattato di Teofilo come testimonianza della storia dell'origine della pittura ad olio. Un esempio di metodo interdisciplinare di una tecnica pittorica*, in: *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die Schedula diversarum artium*, hrsg. von Andreas; Mauriége Speer, Maxime; Westermann-Angerhausen, Hiltrud, Berlin 2014, S. 244–256, hier: S. 250f.

Wenn du die Thürflügel aber roth machen willst, so gebrauche Leinöl, [...]. Nimm Leinsamen und trockne ihn in einer Pfanne ohne Wasser über dem Feuer. Dann bringe ihn in den Mörser und stampe ihn mit dem Stössel, bis er ein sehr feines Pulver ist, hierauf abermals es in die Pfanne schüttend, machst du es mit Aufguss von etwas Wasser tüchtig warm. Wickle es dann in ein neues Linnen, lege es auf die Presse. Mit diesem Oele male Minium [Mennige] oder Zinnober ohne Wasser auf dem Steine, streiche es mit dem Pinsel auf die Türen oder Tafeln, welche du roth machen willst, und trockne es in der Sonne.⁸⁴

Die Verwendung von Leinsamenöl, ohne den Zusatz von Wasser, vergegenwärtigt den Nutzen eines öligen Bindemittels, noch lange vor van Eyck. Nach heutigem Stand der Forschung ist dies jedoch kein Einzelfall. Neben seiner Verwendung in der antiken Medizin wurden verschiedene Öle bereits für die Enkaustik und Vergoldungsarbeiten genutzt.⁸⁵ Einzelne, zur Zeit Lessings unbekannt, Traktate des 14. Jahrhunderts geben weitere Hinweise darauf, dass Öle partiell an der Werkgenese beteiligt waren. Rolf E. Straub verwies in den 1980er Jahren bereits auf das *Lucca-* und *Heraclius-Manuskript*, in denen Öle zur Aufbereitung von Lacken oder für Vergoldungen genutzt wurden, nicht aber als Bindemittel für Pigmente.⁸⁶ Paola del Vescovo bemerkt, dass diese Öle für den Malakt ungeeignet waren, da es sich hierbei um eine zähflüssige Malmasse gehandelt habe, die sich nachteilig auf die Pigmente auswirkte und eine zu langsame und mühselige Verarbeitung bedeutete.⁸⁷

Die *Schedula* und die weiteren Beispiele veranschaulichen aber, dass Leinsamenöl am Malprozess und der Werkgenese partiell betei-

⁸⁴ Theophilus Presbyter: *Schedula diversarum artium*, hrsg. und übersetzt von Albert Ilg, Wien 1874, Kap. 20, S. 44.

⁸⁵ Straub bezieht sich auf eine der ersten Erwähnungen im Manuskript des Arztes Aeitos (6. Jh. n. Chr.), wo Öl als Firnis eingesetzt wird. Vgl. Rolf E. Straub: Zur frühen Geschichte der Ölfarbe in der Tafelmalerei nördlich der Alpen, in: *Von Farbe und Farben*. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, hrsg. von Mane Hering-Mitgau, Zürich 1989, S. 21–29, hier: S. 21f.

⁸⁶ Del Vescovo verweist auf weitere Beispiele des 15. Jh., wie das *Manuskript Tegernsee* oder das *Londoner Manuskript (British Library, MS Sloane 345)*. Vgl. Del Vescovo 2014, S. 248. Straub argumentiert mit englischen Rechnungsbüchern zwischen den Jahren 1239 und 1358, in denen Öl als *oleum pictorum* erwähnt wird. Vgl. Straub 1989, S. 21f.

⁸⁷ Vgl. Del Vescovo 2014, S. 251.

ligt waren, noch bevor ihre Verwendung in der niederländischen Malerei perfektioniert wurde. Diese Perfektionierung muss mit Vorsicht bedacht werden, da es sich hier nicht um reine Ölfarbe handelt. Untersuchungen an frühniederländischen Ölgemälden (etwa am Genter Altar) bestätigen, dass es sich bei der hier verwendeten Ölfarbe um eine Emulsion aus Ölen, Harzen und proteinhaltigen Bindemitteln handelt, die mit *Öl+X* bezeichnet wird.⁸⁸

Die *Schedula* entkräftet nicht nur die Erfindungsmythen um van Eyck. Weiterhin überführe sie, laut del Vescovo, das Medium der bildlichen Hochkultur aus der Frühen Neuzeit in das vermeintlich rückständige Mittelalter.⁸⁹ Dies bestätigt, dass nicht von einer punktuellen Erfindung der Ölmalerei die Rede sein darf, sondern vielmehr von einer sukzessiven Etablierung und Verbesserung öliger Bindemittel. Begleitet wurde dieser Prozess von einer anfänglichen Unkenntnis mit der Handhabung des Bindemittels. Ausdruck dessen zeigt sich in Leonardos *Madonna mit der Nelke* (Abb. II. 6), da hier „Krausungen der Oberfläche“⁹⁰ (allen voran in den Inkarnaten) auf einen Überschuss an Öl in der Farbe hindeuten. Ursula Baumer, Johann Koller und Jan Schmidt führen diese Krausungen auf ein Ungleichgewicht der Bindemittel zurück. Leonardo habe ölige mit proteinhaltigen Ei-Bindemitteln gemischt. Dies ergab ein Verhältnis von zu viel öligen Bindemitteln mit zu wenig Pigment.⁹¹ Das bezeugt eine anfängliche Unkenntnis im Umgang mit Ölfarbe, wenn sie mit dem Bindemittel der Eitempera gemischt wird.

Unterschiede zwischen (Ei-)Tempera und Öl

Die Verwendung öliger Bindemittel versteht sich als entscheidender Faktor der malerischen Entwicklung. Ihnen ist ein materieller Vorteil

⁸⁸ Vgl. Lehmann 2012, S. 79 sowie Lehmann 2007.

⁸⁹ Vgl. Del Vescovo 2014, S. 245.

⁹⁰ Lehmann 2007, S. 26.

⁹¹ Vgl. Jan Schmidt, Heike Stege et al.: The Madonna with a Carnation. Technological studies of an early painting by Leonardo, in: Leonardo da Vinci's technical practice: paintings, drawings and influence. Ausst. Kat., hrsg. von Michel Menu, Paris 2014, S. 40–56, hier: S. 53ff. sowie Johann Koller u. Ursula Baumer: *Er [...] erprobte die seltsamsten Methoden, um Öle zum Malen [...] zu finden: Leonardos Rolle in der frühen italienischen Ölmalerei*, in: Leonardo da Vinci. Die Madonna mit der Nelke. Ausst. Kat., hrsg. von Cornelia Syre, Jan Schmidt et al., München 2006, S. 155–174, hier: S. 165f.

inhärent, der sich durch den Vergleich zur wässrigen Tempera, allen voran der Eitempera, dem wohl gängigsten Malmedium des *Tre-* und *Quattrocento*, veranschaulichen lässt. Tempera beschreibt eine Vielzahl wässriger Malsysteme, die im deutschsprachigen Raum – geprägt durch die Arbeiten Max Doerners, Kurt Wehltes und Hermann Kühns – lange Zeit mit der Eitempera gleichgesetzt wurde.⁹² Im italienischen Kunstdiskurs des 15. und 16. Jahrhunderts beschreibt der Begriff *tempera / temperare* (lat. *temperare*: vermischen) einerseits das Anmischen von Farbe auf der Palette, andererseits auch die Vertreibung unterschiedlicher Farbtöne auf dem Malgrund selbst.⁹³ Ungeachtet dessen beschreibt Tempera zumeist ein dünnflüssiges Malmedium, durch den sie dem plastischen und weichen Charakter der Ölfarbe nachteilig unterliegt.

Der Unterschied zwischen wässrigen und öligen Malsystemen liegt in der Bindung mineralischer und chemischer Pigmente⁹⁴ durch unterschiedliche Bindemittel. Ölfarbe bindet Pigmente mittels trocknender Öle⁹⁵, während ihre Bindung bei Eitempera durch eine Emulsion aus Eigelb und Wasser erfolgt. Ihre Mischung geschieht in einem ausgewogenen Verhältnis, sodass eine Verbindung der beiden sich natürlicherweise abstoßenden Stoffe hergestellt wird, die über mehrere Wochen stabil ist.⁹⁶ Reine Wasserfarbe kann nach der Trocknung erneut durch Wasser aufgerieben werden, während der Zusatz des Bindemittels Ei diese Eigenschaft negiert. Die Farbe ist irreversibel abgebunden und stabil auf dem Bildträger fixiert, wodurch Eitempera die Eigenschaften

92 Vgl. Eva Reinkowski-Häfner: Tempera. Zur Geschichte eines maltechnischen Begriffs, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 8 (1994), S. 297–317.

93 Exemplarisch sei auf Cennini verwiesen: „La seconda cosa si è, che ti conviene temperare i tuoi colori sempre con rossume d'uovo, e ben temperati: sempre tanto rossume quanto il colore che temperi.“ Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 98.

94 Pigmente sind pulverisierte Mineralien oder Chemikalien, „denen unter gewissen Voraussetzungen besondere Farbtöne eigen sind. Diese Stoffe haben chemische und physikalische Einwirkungen aufeinander sowie auf das Mittel, mit denen sie gebunden werden.“ Kurt Wehlte: Ölmalerei: Einführung in Techniken und Bildaufbau, Ravensburg 1971, S. 32.

95 Trocknende Öle sind jene Öle, die durch Oxidation erhärten, trocknen und einen irreversiblen Zustand annehmen.

96 Vgl. Rolf E. Straub: Tafel und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, hrsg. von Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge et al., Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 125–260, hier: S. 202. Dazu Wehlte 1990, S. 601 und Alexander Eibner: Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei, München 1974, S. 142.

von Öl und Wasserfarbe in einem Malsystem – mehr oder minder – vereint. Beide Stoffe sind an sich flüssig, sodass auch die spätere Eitempera-Farbe flüssig ist, wie Wasser. Die Flüssigkeit ist ihre materielle Realität und wird bereits von Cennino Cennini als Kriterium ihrer Verarbeitung auf der Tafel erachtet.⁹⁷

Ölige Bindemittel

Hingegen verzichtet Ölfarbe auf einen Wasseranteil und überträgt die Bindung allein auf trocknende Öle, allen voran Leinsamen-, Walnussöl- und auch vereinzelt Mohnöl. Die beiden Erstgenannten wurden im italienischen Kulturkreis vermehrt verwendet.⁹⁸ Diese Öle fetten nicht nach, polymerisieren durch Oxydation und härten infolgedessen aus.⁹⁹ Leinsamen- und Walnussöl haben zudem unterschiedlichen Einfluss auf die spätere Erscheinung der Farbe. Leinöl trocknet schnell, dunkelt und gilbt hingegen stärker nach als Walnussöl. Diesem Prozess kann durch Reinigung entgegengewirkt werden, jedoch muss stets ein gelbliches Nachdunkeln in den Werkprozess mit einkalkuliert werden. Aus dem Restaurierungsbericht von Correggios *Danae* (1991) geht hervor, dass Walnussöl in den hellen, Leinöl in den dunkleren, bräunlichen Bildpartien verwendet wurde.¹⁰⁰ Weitere (ungewollte) Farbveränderung entstehen mit der Zeit und sind bei bestimmten grünen und blauen

97 „[...] , che ti conviene temperare i tuoi colori sempre con rosse d'uovo, e ben temperati: [...], che i colori vogliono essere più fini, e ben triati sì come acqua.“ Cennino Cennini: *Libro dell'Arte*, Florenz 1859 (Ed. Barocchi), S. 98. Die nachfolgenden Zitate und Verweise sind der digitalisierten Ausgabe Paola Barocchis (http://barocchi.sns.it/opera/CCE_LA/p-1) entnommen und werden mit „Cennini 1859 (Ed. Barocchi)“ markiert. Ergänzend Wehlte 1990, S. 601.

98 Neben diesen gängigen Ölen sind auch Sonnenblumenöl, wie auch synthetische Öle verwendbar. Vgl. Wehlte 1990, S. 638ff. sowie weiterhin Hermann Kühn: *Farbmaterialien, Pigmente und Bindemittel*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, hrsg. von Hermann Kühn, Roosen-Runge et al., Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 7–55, hier: S. 49.

99 Vgl. Kühn 1984, S. 49.

100 Unreinheiten sind Rückstände aus dem Gewinnungsprozess selbst. Öle reinigen sich jedoch mit der Zeit selbst, wenn unreine Partikel durch Lagerung zum Boden sedimentieren, was eine nachweisbare Aufhellung und zunehmende Klarheit bewirkt. Diesem Prozess kann durch absorbierende Mittel nachgeholfen werden, wie Asbestfasern, Kreide oder Schwerspat. Die höchste Reinheit von Ölen ergibt sich nach einer Lagerung von etwa zwei Jahren. Vgl. Max Doerner: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1989, S. 53; Wehlte 1990, S. 639 und mit Bezug zur *Danae* Bernardini 1991, S. 42 und Rissotto 1991, S. 43.

Pigmenten zu beobachten, wenn diese mit Öl gemischt werden. Grüne Pigmente verändern sich kaum, sofern sie mit Blei-Zinn-Gelb oder Bleiweiß angemischt werden. Kupferhaltige Grünpigmente färben sich durch Oxidation mit den Jahren braun, da sie buchstäblich rosten. Zu beobachten ist diese Veränderung in den heute schwarz erscheinenden Blattrossetten auf dem vor Maria und dem Jesuskind knienden Königs innerhalb der *Anbetung der Könige* von Veroneses *Cuccina-Zyklus* (Abb. II. 7).¹⁰¹ Eine ähnliche Braunfärbung zeigt sich auch in Correggios *Leda*, etwa in dem umgebenen Blattwerk.¹⁰² Hinzu kommen Verseifungen und andere Veränderungen. Behält zum Beispiel Ultramarin in der Temperamalerei seine Leuchtkraft und Farbechtheit, so kann die natürliche Gilbung von Ölen seine Farbigkeit verändern. Das Pigment dunkelt nach und kann einen fast schon schwarzen Ton annehmen. Hinzu kommt die sogenannte *Ultramarinkrankheit*, bei der die Farbe durch Schwefeldioxid oder Feuchtigkeit einen gräulichen Ton annimmt.¹⁰³

Ungeachtet dieser farblichen Veränderungen liefert die Bindung mit Ölen zahlreiche Vorteile. Sie bewirkt in erster Linie die Plastizität und Viskosität der Farbe, wodurch sie auf der Palette oder direkt auf dem Bildträger gemischt und flächig verarbeitet werden kann. Damit einhergeht eine lange Abbindphase, die es erlaubt, dass Farbe nach dem

101 Zu diesen Veränderungen vgl. Marlies Giebe, Annegret Fuhrmann et al.: *Welche die kostbarsten Freuden sind, die man auf Erden sehen kann...* Der Cuccina-Zyklus von Veronese – Betrachtungen zur Maltechnik, zu Farben und Farbveränderungen, in: Veronese. Der Cuccina-Zyklus. Ausst. Kat., hrsg. von Christine Follmann, Marlies Giebe et al., Dresden 2018, S. 83–95, hier: S. 91. Zum Cuccina-Zyklus Andreas Henning: Der Cuccina-Zyklus von Veronese. Exzellenz, Prestige und Devotion, in: Veronese. Der Cuccina-Zyklus. Ausst. Kat., hrsg. von Christine Follmann, Marlies Giebe et al., Dresden 2018, S. 12–24.

102 Auf Grund des religiös motivierten ikonoklastischen Aktes des Herzogs Ludwig von Orleans (zwischen den Jahren 1726 und 1731) sowie den sich daraus ergebenden restauratorischen Arbeiten, gestaltet sich die Rekonstruktion der Maltechnik Correggios anhand der *Leda* deshalb schwer, da die ursprüngliche Malmaterie Correggios zerstört und durch die Arbeiten Charles Coytel, Delyen, Prud'hon und letztlich Johan Jakob Schlesingers übermalt oder ersetzt wurden. Über das Ausmaß der Zerstörung und zu den Restaurierungen vgl. Ute Stehr: Johann Jakob Schlesinger (1792–1855). Künstler. Kopist. Restaurator, Berlin 2011; Ekserdjian 1997, S. 279ff. und Gould 1976, S. 133ff. u. 194f.

103 Dazu Hans Becker: Blau als Pigment – oder blau ist nicht gleich blau, in: Blau: Farbe der Ferne. Ausst. Kat., hrsg. von Hans Gercke, Heidelberg 1990, S. 36–53, hier: S. 38f. und Kurt Wehlte: Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1985, S. 183. Eine chemische Analyse liefert Jörg Klaas: Die *Ultramarinkrankheit*. Studien zu Veränderungen in ultramarinhaltigen Farbschichten an Gemälden, München 2011, S. 161–165.

Auftrag längere Zeit bearbeitet oder verändert werden kann. Ihre Viskosität kann durch Hinzufügen von Lösemitteln gebrochen und Farbe stark verdünnt werden.¹⁰⁴

Malgrund, Unterzeichnung und Untermalung

Erst auf dem Bildträger, elastisch wie starr, manifestieren sich beide Malsysteme zu ästhetischen Objekten, wenn sie mit Werkzeugen (Pinsel, Spachtel etc.) auf eben solche aufgetragen werden.¹⁰⁵ Da Öl von unterschiedlichen Oberflächen aufgesogen werden kann (Pappe, Papier, Holz), bedarf es zur Vorbereitung eines geeigneten Untergrundes, da das Öl sonst aus der Farbe weicht, in den Bildträger sickert und sich ein fettiger Film um sie bildet. Dem entgegen wirkt eine magere Grundierung, etwa aus Kalk, Kreide oder Gips, die eine Grundregel der Ölmalerei *fett auf mager* gewährleistet.¹⁰⁶ Dem folgt zumeist eine Unterzeichnung und Untermalung, wobei letztere die Schatten und Lichter der Komposition trägt. Einen Einblick in diese Art der Bildvorbereitung zeigt Leonardos *abbozzo* des *Heiligen Hieronymus* (Abb. II. 8).¹⁰⁷ Untermalungen sind notwendig für Lasuren, da sie ihre geringe Deckkraft ergänzen. Allerdings kann auf sie verzichtet werden, sofern pastose, deckende Farbe aufgetragen wird. Die Untermalung spricht der Werkgenese Kontrolle und Sorgfalt zu, während ihr Verzicht malerische Freiheit und Virtuosität mittels pastoser Farbe erlaubt. Ihr Einsatz versteht sich weiterhin als Relikt der Temperamalerei, da sie hier an ihre darstellerische Begrenztheit gebunden ist. Sie erklärt sich aus ihrer Dünnflüssigkeit und der damit einhergehenden Trocknungs- und Abbindphase.

104 Vgl. Wehlte 1971, S. 63.

105 Über Pinsel, Pigment, Material und Malgrund zur Visualisierung und Genese von Bildern äußert sich Paul Crowther: *What drawing and painting really mean. The phenomenology of image and gesture*, New York 2017.

106 Vgl. Wehlte 1990, S. 415.

107 Die braune oder rötliche Untermalung findet sich vor allem in der späteren venezianischen Malerei. Der Vorteil liegt darin, dass die natürliche Leuchtkraft der Farben gemildert und das starke Lokalkolorit gedämpft werden kann. Vgl. hierzu u. a. Keith 2012, S. S. 59; Koller u. Baumer 2006, S. 137 sowie Wehlte 1990, S. 415.

Farbauftrag

Der für Tempera charakteristische Farbauftrag mittels dünner Schraffuren (*tratteggio*) ist das Resultat ihrer schnellen Trocknungs- und der gleichzeitig langsamen Abbindphase. Praktisch heißt das: Ein flächiger Farbauftrag versteht sich als Farbauftrag, in welchem die Farbe in unterschiedlichen Nuancen aufgetragen und ineinander verrieben wird, sodass plastische Modulationen entstehen. Dieser flächige Auftrag ist bei Tempera jedoch begrenzt, da die obere Farbschicht, die darunter liegende ganz oder partiell aufreiben könnte. Die untere Schicht wäre zwar handtrocken, könnte aber auch nach langer Trocknungsphase an einigen Stellen durch das Wasser erneut aufgerieben werden. Die daraus entstehenden farblichen Effekte wären irreversibel. Um dem entgegenzuwirken, muss die Farbe in feinen Strichen übereinandergelegt werden. Darüber hinaus werden die einzelnen Farben zumeist in drei unterschiedlichen Stufen nuanciert und über einer detailgenauen monochromen Untermalung aufgetragen.¹⁰⁸ Die Temperamalerei ist so in ein Korsett technischer Notwendigkeiten gezwungen.

Hingegen gewährt die Variabilität der Ölfarbe einen flächigen Farbauftrag, der die direkte Abschattierung der Farbe auf dem Malgrund erlaubt. Ihre Deckkraft und Opazität erlaubt den Verzicht von Untermalungen und Unterzeichnungen, sodass die Bildmodulation allein mittels Farbe erfolgen kann. Hierdurch halten maltechnische Freiheiten Einzug in die Werkstattpraxis, die dafür verantwortlich sind, dass bildvorbereitende Stadien (etwa Untermalung, Unterzeichnung) vereinfacht oder in Gänze umgangen werden können. Ist die Bildproduktion mit Tempera verlangsamt, so gewinnt sie durch die Ölmalerei an Schnelligkeit.

Exemplarisch formuliert dies Vasari, wenn die Maler der *Maniera Moderna* in einem Jahr sechs Bilder produzierten, während ihre Vorgänger in sechs Jahren lediglich ein Bild gemalt hätten:

Ma quello che importa il tutto di questa arte è che l'hanno ridotta oggitalmente perfetta e facile per chi possiede il disegno, l'invenzione et il colorito, che dove prima da que'nostri maestri si faceva una tavola in sei anni, oggi in un anno questi maestri ne fanno sei.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Vgl. Straub 1984, S. 202.

¹⁰⁹ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 10.

II.2 Tempera und Öl: Die Dichotomie von *hart* und *weich* in den *Vite* Giorgio Vasaris

Die materielle Variabilität der Ölfarbe erlaubt nicht nur die von Vasari benannte schnellere Bildproduktion, sondern auch die vereinfachte Genese und Imitation von Weichheit, allen voran dann, wenn Farbe flächig aufgetragen und Lasuren mit Impasto-Schichten weich ineinander vertrieben werden. Der Ölfarbe ist ein materielles Potenzial inhärent, das die Darstellung von *Morbidezza* in der *Maniera Moderna* befördert, wie die Vita Paolo Uccellos zeigt. Trotz größter Anstrengung habe er nie die gleiche Weichheit der Farbe erreicht, wie die Maler der *Maniera Moderna* dank der Ölfarbe: „[...] perché con tanta fatica non poté mai dar loro quella morbidezza né quella unione che è stata data loro a'tempi nostri nel colorirli a olio.“¹¹⁰ *Morbidezza* erfüllt ihr darstellerisches Potenzial somit im Zeitalter des technischen und geistigen Fortschritts, durch die Ölfarbe. In der *Introduzione alle tre arti* definiert sie Vasari als „bellissima invenzione [...] della pittura“¹¹¹, deren materielle Eigenschaften er im weiteren Verlauf konkretisiert: Ölfarbe entzünde die Farbe und verlange Sorgfalt und Liebe in ihrer Verarbeitung, da sie in sich ein weiches, süßes, liebliches und sfumatöses *colorito* trage. Dies ermögliche es, dass Farbe leichter ineinander vertrieben werden könne als in anderen Malmitteln. Die weiche Abschattierung der Farbe garantiere die schönste *grazia* und Lebendigkeit der dargestellten Figuren:

Questa maniera di colorire accende più i colori né altro bisogna che diligenza et amore, perché l'olio in sé si reca il colorito più morbido, più dolce e dilicato e di unione e sfumata maniera più facile che li altri, e mentre che fresco si lavora, i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente; et insomma li artefici danno in questo modo bellissima grazia e vivacità e gagliardezza alle figure loro, talmente che

110 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. III, S. 66. Dazu Möseneder 2007, S. 290.

111 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 132.

spesso ci fanno parere di rilievo le loro figure e che elleschino della tavola, e massimamente quando elle sono contino vate di buono disegno con invenzione e bella maniera.¹¹²

Ungeachtet des von Sohm bemerkten passiven Habitus und der weiblichen Konnotation des Materials¹¹³, unterstreicht Vasari ihr Potenzial einer zarten, harmonischen und weichen Abschattierung der Farbe. Auswirkung hat dies nicht allein auf die darstellerische *Morbidezza*, sondern auch auf die Genese der *unione de'colori*. Bereits Alberti erkennt in jener *amicizia de'colori* den Nukleus der harmonischen und anmutigen Erscheinung von Farbe¹¹⁴, die Vasari für die Malerei *per se* einfordert („Tutte le pitture adunque, o a olio o a fresco o a tempera, si debbon fare talmente unite ne'loro colori, [...]“).¹¹⁵ In ihrer harmonischen Komposition erfahre sich laut Fehrenbach „die Verlebendigung des *Colorito*, der sonst toten Farbmaterie (*colori*)“.¹¹⁶ *Unione* ist demnach ein eher allgemeingültiger ästhetischer Anspruch der Farbe, der das harmonische Zusammenwirken der einzelnen Farb(-akkorde) exemplifiziert. Gemessen an den Eigenschaften der Ölfarbe bedeutet *unione* aber auch, dass die nuancierte Farbe fließender und nahtlos weicher ineinander verwischt werden kann (*i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente*). Die dadurch erleichterte Darstellbarkeit von *Morbidezza* (und *unione*) beendet den *Maniere* prägenden Entwicklungsprozess von einer hölzernen Härte zu einer anmutigen und wünschenswerten Weichheit.¹¹⁷ *Morbidezza* funktioniert

112 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 133.

113 Vgl. Philip 1995 S. 790f. Weiterhin verweist Fehrenbach auf die Gleichsetzung der Ölfarbe mit dem sanguinischen Temperament: „Lebendigkeit und Ölfarbe gehen in Vasaris Viten gut zusammen mit dem sanguinischen Temperament und einer gesteigerten Libido der betreffenden Maler, während die Freskomalerei mit asketischer Virilität gleichgesetzt wird.“ Fehrenbach 2020, S. 205.

114 „E truovasi certa amicizia de'colori, che l'uno giunto con l'altro li porge dignità e grazia.“ Leon Battista Alberti: *Della Pittura*, Florenz 1436 (Ed. Barocchi), S. 86. Die Angaben aus *Della Pittura* sind der digital verfügbaren Ausgabe Paola Barocchis (<http://barocchi.sns.it>) entnommen und werden im Verlauf dieser Arbeit mit „Alberti 1436 (Ed. Barocchi)“ markiert.

115 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 124.

116 Fehrenbach 2020, S. 197. Ergänzend Baraš 1978, S. 117ff.

117 „There is an implicit contrast between things unpleasantly hard or cutting and those that are pleasingly sweet and soft (*dolce, morbido*).“ Rubin 1995, S. 272.

Maniera übergreifend und erscheint als evaluierender Richtwert, der zum Ideal künstlerischer Standards avanciert. Dieses Ideal durchzieht die *Vite* und dient ihrer hierarchischen Strukturierung, wenn sie als Katalysator die Entwicklung von Stil und Kunst – im Sinne der Universalstilistik – in den *Proemi* beflügelt.¹¹⁸ Exemplarisch formuliert sich dies in der *Vita* von Cimabue, da sein Individualstil bereits weicher und damit natürlicher und lebendiger erscheine, als der (hölzerne und harte) Stil der Griechen.¹¹⁹ Die Überwindung stilistischer und malerischer Härte erscheint als Entwicklungsprozess, der seinen Anfang bei Giotto nimmt und in der *Maniera Moderna* (durch die Werke Leonardos) ihren Abschluss findet.¹²⁰ *Morbidezza* beflügelt die Entwicklung von Malerei, Stil und Kunst, da sie der Malerei Lebendigkeit verleiht. Sie exemplifiziert so das Wellenmodell der *Vite*, das sich laut Matteo Burioni aus Wiedergeburt (*Trecento*), Fortschritt (*Quattrocento*) und Vollendung (*Cinquecento*) definiert.¹²¹

Die Stilisierung harter *Maniere* wird im *Proemio della terza parte* aufgegriffen; lässt sich in diesem Kontext aber nicht mittels *Morbidezza* herleiten, sondern aus den darstellerischen Fehlern der vorangegangenen

118 Diese Universalstilistik unterscheidet sich in periodischen, normativen und auch geographischen Stil. Dazu Sohm 2001, S. 87. Ergänzend Ursula Link-Heer: *Raffael ohne Hände* oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der *maniera* bei Vasari und seinen Zeitgenossen, in: *Manier und Manierismus*, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2000, S. 203–219 und Philip L. Sohm: Ordering history with style. Giorgio Vasari on the art of history, in: *Antiquity and its interpreters* hrsg. von Alina Payne, Ann Kuttner et al., Cambridge 2000, S. 40–54.

119 „[...] un poco più vive e naturali e più morbide che la maniera di que’ Greci.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. II, S. 37.

120 Vgl. Möseneder 2007, S. 289. Saviello veranschaulicht dies anhand der eingeschränkten Haardarstellungen der vorangegangenen *Maniere*, die durch die flaumige Weichheit der Haare Correggios Perfektion erlangte. Vgl. Saviello 2017, S. 164ff. Fehrenbach bemerkt, dass die in der Malerei erlangte Weichheit durch das Vorbild antiker (Marmor-)Skulpturen erfolgte. Weiterhin äußert er sich, dass „es den Künstlern [um 1500 gelang], allen voran Leonardo da Vinci, dicht gefolgt von Giorgione, das Tor zur Vollendung der Malerei weit aufzustoßen, [...]“. Fehrenbach 2020, S. 311. Mit Bezug auf die Erneuerung der Kunst durch die Trias Leonardo, Giorgione und Correggio Nova 2001.

121 Vgl. Matteo Burioni: Vasari und das Quattrocento, in: *Florenz und seine Maler. Von Giotto bis Leonardo da Vinci*. Ausst. Kat., hrsg. von Andreas Schumacher, München 2018, S. 125–132, hier: S. 125ff. Über den künstlerischen Entwicklungsprozess der einzelnen *Maniere* Julian Kliemann: Giorgio Vasari. Kunstgeschichtliche Perspektiven, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hrsg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch et al., Wiesbaden 1991, S. 29–74.

Maniere ableiten: „Ma lo errore di costoro dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna.“¹²²

Diese Fehler inkludieren die Überwindung eben jener *durezza, che faceva difficoltà agli occhi*. Erst in der nachfolgenden Künstlergeneration Leonardos gebraucht Vasari Termini einer dezidierten Weichheit, die hier in Form von *Morbidezza* oder *sfumare* in Erscheinung tritt, etwa bei Giorgione (*il quale sfumò le sue pitture*) und Correggio (*piumosità morbidi*).¹²³

Gemessen an dem vorgebrachten Potenzial der Ölfarbe vergegenwärtigt die in den *Vite* dominierende Dichotomie von *hart* und *weich* nicht nur eine stilistische, sondern auch eine materielle Entwicklung „von der [...] [in Italien] hoch entwickelten Temperamalerei zu einer ebenfalls höheren Stufe der Ölmalerei.“¹²⁴ Vasari stellt auf diese Weise zwei materiell bedingte stilistische Erscheinungsformen einander gegenüber: Die *Maniera Antica* und die *Maniera Vecchia* erscheinen als Zeitalter der *harten* und *spröden* Tempera, die *Maniera Moderna* hingegen als Zeitalter der *weichen* und *anmutigen* Ölmalerei.¹²⁵ Härte ergibt sich aus der eingeschränkten Vermischung und Vertreibung der einzelnen Farbnuancen, die sich aus dem unausgeglichene Verhältnis von Trocknungs- und Abbindephase bedingt. Das ist dafür verantwortlich, dass die einzelnen Farbfelder als dreiteiliger *mezzo* erkennbar bleiben. Hingegen

122 Vollständig: „Nel disegno non v'erano gli estremi del fine suo, [...], non era ricerca con muscoli con quella facilità graziosa e dolce che apparisse fra'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive; ma elle erano crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi e durezza nella maniera.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 8.

123 „Giorgione da Castelfranco, il quale sfumò le sue pitture e dette una terribil movenzia alle sue cose per una certa oscurità di ombre bene intese. [...] Né si può esprimere le leggiadrissime vivacità che fece nelle opere sue Antonio da Correggio, sfilando i suoi capelli con un modo, non di quella maniera fine che facevano gli innanzi a lui, ch'era difficile, tagliente e secca, ma d'una piumosità morbidi, che si scorgevano le fila nella facilità del farli, che parevano d'oro e più belli che i vivi, i quali restano vinti dai suoi coloriti.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 8.

124 Koller u. Baumer 2006, S. 160.

125 In der *Maniera Moderna* erfährt sich die Vollendung eines Entwicklungsprozesses zur Erneuerung der Kunst, im Sinne der *rinascita*. Sie verkörpert einerseits den technischen Fortschritt, andererseits den einer geistigen Entwicklung des Künstlerindividuums, mit Leonardo als Begründer und Beispiel *par excellence*. Vgl. Burioni 2018, S. 129; Möseneder 2007, S. 290 und Kliemann 1991, S. 34.

erlauben Vorteile der Ölfarbe (Lasur, Impasto, flächiger Farbauftrag etc.) eine nahtlose, zarte und harmonische Weichheit des Gemalten.

Problematisches Material?

Trotz der künstlerischen Entwicklung mittels *Morbidezza* wird sie weder zu den *cinque regole* noch zu den Errungenschaften des dritten Zeitalters gezählt, geschweige denn die *Maniera Moderna* als *Maniera Morbida* tituliert. Auch Leonardo wird nicht assoziativ mit Weichheit in Form von *Morbidezza* oder *Sfumato* in Verbindung gebracht. Im *Proemio della terza parte* unterstreicht Vasari die Errungenschaften der *Maniera Vecchia*, betont jedoch, dass ihre Werke nicht die gleiche Perfektion erlangten, wie jene der *Maniera Moderna*.¹²⁶ Die Unvollkommenheit der *seconda età* ermisst sich an der angeführten Schärfe, Trockenheit und Härte des Stils. Dies verschuldet sich jedoch nicht durch ein bestimmtes Material, sondern primär durch einen Mangel an Schönheit (*bellezza*) und vor allem *grazia*, als Ausdruck einer geistigen Entwicklung:

[...] non era ricerca con muscoli con quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra' l' vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive; ma elle erano crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi e durezza nella maniera, alla quale mancava una leggiadria di fare svelte e graziose [...].¹²⁷

Grazia ist die zentrale (stilistische) Qualität und Errungenschaft der *Maniera Moderna*, nicht aber *Morbidezza*.¹²⁸ Sie erfüllt sich in Leonar-

126 „Ma se bene i secondi agomentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette che elle finissimo di aggiugnere all'intero della perfezione, mancandoci ancora nella regola una licenza, che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine; [...].“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 4f.

127 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 5.

128 *Grazia* entzieht sich jedweder Rationalität („[...] grazia che eccedesse la misura“), wenn sie zwischen dem Gesehenen und Ungesehenen changiert („[...] fra' l' vedi e non vedi [...].“). Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 5. Sohm bemerkt: “Throughout the preface Vasari juxtaposed two kinds of style: the commensurate beauty of Quattrocento art and the ineffable beauty of Cinquecento art. Quattrocento style relied on rule, order, proportion, and design to define the parts and join them into a whole. As rule, order, and proportion suggest, the controlling mechanism was articulate and quantified; style as the expression of beauty could be arranged by number or proportion. In contrast, Cinquecento style was a sublime grace that transcended rule, order, and proportion.” Sohm 1995, S. 762f. Ergänzend

dos *grazia divina*, die ihm – ergänzend zur *buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto* – die Stellung als Begründer der *Maniera Moderna* zusichert. Vasari subsumiert seinen Stil demnach unter einer schwer fassbaren *grazia*¹²⁹ und nicht einer materiell konnotierten *Morbidezza* (zu denken ist an ihre materielle Konnotation in der Vita Paolo Uccellos oder der *Introduzione*). Dies gereicht seiner Stellung innerhalb der *Vite* zum Vorteil, die sich in der Überhöhung des Individuums *Künstler* behauptet, der sich von Material und Handwerk emanzipiert. Patricia Lee Rubin bemerkt, dass Leonardo eine charakterliche und malerische *grazia* verkörpere, die dem Ideal von Castigliones *Hofmann* entspreche. Hierdurch werde Leonardo in den sozialen Rang der *literati* und *nobili* erhoben, die sich vom Handwerklichen *per se* distanzieren, wie zum Beispiel auch David Cast anhand Vasaris Verständnis vom praktischen Wissen betont:

Rather than more activity, Vasari is concerned exclusively with the idea of practical knowledge – a subject on which gentlemen, artists, and princes at court could converse, far from the noise and smells of the workshop.¹³⁰

Leonardo bestätigt die Erhebung der Malerei über jedwedes materielle und handwerkliche Fundament. Es ist in diesem Sinne allgemein bekannt, dass sich anhand der *Vite* die zunehmende Intellektualisierung von Kunst erfährt, um sie so im Gefüge der *artes liberales* zu erheben. Die *Vite* verstehen sich infolgedessen als *teoriche*, in deren Kontext der vormals handwerkliche Maler zum kreativ-schöpferischen Künstler erhoben wird, allen voran im dritten Zeitalter der *Maniera Moderna*: „In Vasari’s third era craftmanslike artistry is superseded by creative

Fredrika H. Jacobs: Leonardo, *grazia*, and the gendering of style, in: Leonardo da Vinci and the ethics of style, hrsg. von Claire Farago, Manchester 2008, S. 119–145, hier: S. 123f. und 126ff. Zu *grazia* Klaus Krüger: *Grazia*. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen 2016; Paolo D’Angelo: *Il non so che*: storia di una idea estetica, Palermo 1997 und Patricia Emission: *Grazia*, in: *Renaissance Studies*, 5 (1991), S. 427–460.

129 Vgl. Jacobs 2008, S. 123.

130 Cast 1998, S. 76. Weiterhin Rubin 1990, S. 37 und über die Bedeutung Leonardos nach Idealen des *Cortegiano* Jacobs 2008, S. 130.

artifice.¹³¹ Dabei kristallisiert sich eine abwertende Position zum künstlerischen Material heraus, das zunehmend zum sekundären Element verkommt.

colori – colorire – colorito

Die negative Konnotation von Material ermisst sich auch in den materiellen Qualitäten der Ölfarbe. Armenini rät zum Beispiel dazu, die *Heilige Jungfrau* mit einem frischen und faktisch weichen Impasto zu malen (*morbida, & e pastosa*), während Lomazzo die zahlreichen Lasuren Leonardos durch das Bild des Schleiers vor Augen führt (*veli sopra veli*).¹³² Im Kontext der *Introduzione* ermessen sich die diese materiellen Qualitäten nicht direkt, sondern nur über den malerischen Effekt. Ersichtlich wird dies anhand an der semantischen Raffinesse zwischen *colori – colorire* und *colorito*. Vasari schreibt von einem *colorito più morbido*, nicht aber von einem *colore morbido*, oder einer *massa di Colori*, wie Boschini.

Colore beschreibt die unverarbeitete, rohe Malmaterie, während *colorire* den Akt des Malens, also die malerische Verarbeitung von *colore* vergegenwärtigt. Das Resultat dessen artikuliert sich durch das passive Partizip *Colorito*: Das fertig gemalte Kolorit. Durch den semantischen Unterschied zwischen *colore*, *colorire* und *colorito* partizipiert Vasari an den gleichen semantischen Tendenzen, wie sie bereits in Pinos oder Dolces *Dialogo* nachzuvollziehen sind. Beide Autoren verzichten auf den Terminus *colore* und nennen stets das Resultat, also *colorito*.¹³³ Folglich rückt auch bei Vasari die künstlerische Verarbeitung und der daraus resultierende Effekt in den Vordergrund, nicht aber die

131 Rubin 1995, S. 240. Ergänzend Cerasuolo 2017, S. 45 und Giorgio Vasari: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. Übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2010, S. 14f.

132 „[...] , ma una vergine si faccia humile, honesta, & ben composta, con un'aria angelica di viso, et sia colorita, fresca, morbida, & e pastosa, [...]“ Giovanni Battista Armenini: *De' veri precetti della Pittura*, Ravenna 1587, S. 145. Bei Lomazzo heißt es: „[...] , dandogli le ombre, & lumi variatamente, con veli sopra veli.“ Giovanni Paolo Lomazzo: *Idea del Tempio della Pittura*, Mailand 1590, S. 50. Dazu Fehrenbach 2002, S. 522.

133 Verwiesen sei auf Rhein 2008, S. 84. Weiterhin Daniela Bohde: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002, S. 163 und Rosand 1981, S. 85.

materiellen Qualitäten, durch den dieser Effekt überhaupt zu erzielen ist.¹³⁴ Hieran zeigt sich erneut die geistig, intellektuelle Dimension der *Vite*, die sich entgegen einer körperlichen, handwerklichen und materiellen Auslegung behauptet. Versteht sich *colore* als Ausdruck der reinen und unverarbeiteten Malmaterie, so ermisst sich anhand von *colorito* seine ästhetisch aufgewertete Form. David Rosand bemerkt in diesem Kontext: „[...] the quality of *colorito* does not reside in the physical properties of the colors themselves, [...] but in the manner in which these colors are applied.“¹³⁵ Das künstlerische Material (*potenza passiva*) erfährt durch Einwirken der künstlerischen *potenza attiva* ihre materielle, vor allem aber geistige Aufwertung, wie Ernst Strauss wie folgt zusammenfasst:

Noch reine Substanz auf der Palette, empfängt sie ihr Leben mit dem Augenblick, da der Pinsel sie aufnimmt, um sie auf das Bildfeld zu übertragen. Was mit dieser kurzen Prozedur geschieht, ist jedoch weit mehr als nur eine äußere Versetzung farbiger Substanz. Schon hier nämlich beginnt jene geheimnisvolle entscheidende Wandlung, in deren Verlauf die Farbe, soeben noch Rohstoff, ihren rudimentären Zustand verläßt, um bildwirksam, aussagefähig zu werden. Mit dem Moment ihres Auftrages auf die Malfläche gewinnt die Palettenfarbe unversehens einen geistigen Aspekt, auch ohne daß sie schon eine bestimmte ordnende, formende oder darstellende Absicht erkennen lassen müßte.¹³⁶

Begünstigt wird dieser Umstand zwar durch die Ölfarbe, allerdings definiert sie sich als ein weibliches Material und eine passive Materie, die sich dem künstlerischen, männlichen und aktiven Geist fügt, ohne jedoch, anders als die Freskierung, größeres künstlerisches Können zu erfordern. Sohm bemerkt dahingehend:

134 Gründe für diese semantische Raffinesse mag es mehrere geben: so gehört Ölfarbe zu den Malmaterialien, die dem Leser bekannt gewesen sein dürfte. Vasari richtet seine Aufmerksamkeit vielmehr auf die detaillierte Beschreibung unbekannter Techniken, wie etwa dem *sgraffito* oder dem *guazzo*. Vgl. Cerasuolo 2017, S. 45.

135 Vgl. David Rosand: The crisis of the Venetian Renaissance tradition, in: L'Art, 3 (1970), S. 5–53, hier: S. 25 und Rhein 2008, S. 84.

136 Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, München 1983, S. 13f.

As presented in Vasari's technical preface, oil and fresco secure different roles for the painter. Fresco requires mastery, i. e. active manipulation of the artist in certain many ways. Oil, on the other hand, contains qualities in itself that only require the artists to be obedient and compliant (*diligente, con amore*). Oil allows the artist to adopt a more passive role since the oil, as it were, speaks for itself. [...] What we have [...] is a rhetoric of pictorial techniques that pivots around the Aristotelian definition of masculine form as an active principle and feminine matter that is passively shaped.¹³⁷

Auch wenn das Material Ölfarbe laut Lehmann die notwendige *affordance*¹³⁸ für den Malprozess liefert, so rückt die künstlerische Verarbeitung in den Fokus, nicht aber die materielle Qualität selbst. Rubin bemerkt in diesem Kontext, dass Vasari zwar einzelne Materialien und Techniken erwähnt, hier jedoch den Tenor ändert. Der materielle Reichtum, gar die Variabilität des Materials Ölfarbe, spiele weniger eine Rolle als der kompositorische Reichtum, die farbliche Erscheinung oder die Aspekte von Perspektive, Verkürzung und Anatomie.¹³⁹

Die Ölfarbe beflügelt zwar die darstellerische Entwicklung von *Morbidezza*, allerdings kommt ihrer materiellen Dimension eine sekundäre Bedeutung zu. Dies zeigt sich, wenn *Morbidezza* gegenüber *grazia* aufgewogen wird oder die Qualitäten der Ölfarbe gegenüber den geistig motivierten Fähigkeiten verkommen. Die Abwertung materieller Qualitäten, unter dem Aspekt ästhetischer und stilistischer Effekte, erfährt sich auch im Kontext der Schnellmalerei, obwohl dies erst durch faktisch weiche Malmaterie zu realisieren ist. Die materielle Ursache verkommt im Kontext ihrer positiven Wertung und wird erst in ihrer negativen Dimension anhand von *macchie* relevant.

137 Sohm 1995, S. 790f.

138 Lehmann überträgt die evolutionsbiologische Kategorie der *affordance*, wie sie von J. J. Gibson definiert wurde, auf die Ölfarbe. *Affordances* sind Materialien, deren Qualitäten ein Angebot für eine ökologische Nische liefern. Bedingt aus diesem Angebot erfolge dann, geleitet vom Zufallsprinzip, Evolution. Dazu Lehmann 2012 und ergänzend James J. Gibson: The theory of affordances, in: *Perceiving, acting, and knowing: toward an ecological psychology*, hrsg. von Robert Shaw, 1977, S. 67–83.

139 Vgl. Rubin 1995, S. 268.

II.3 *prontezza – prestezza – diligenza:* Schnelligkeit und Sorgfalt

Im Oktober des Jahres 1579 bittet Herzog Guglielmo Gonzaga Jacopo Tintoretto vier weitere Bilder des sogenannten *Gonzaga-Zyklus* in drei Monaten anzufertigen, nachdem die ersten vier bereits in Mantua eingetroffen waren.¹⁴⁰ Gefordert ist eine möglichst schnelle Bildproduktion, die hier an die quasi typische Arbeitsweise Tintoretts appelliert. Pietro Aretino lobt die rasche Fertigstellung des *Apolls und Marsyas* (Abb. II. 9) für sein Anwesen, das Tintoretto schneller fertig gemalt habe, als es sonst üblich war. Vasari äußert ergänzend, dass Tintoretto schon das fertige Werk vorgelegt habe, während seine Konkurrenten noch an den Skizzen arbeiteten.¹⁴¹

Ein Blick auf die Maloberfläche Tintoretts zeigt, dass diese male-
rische Schnelligkeit durch den Verzicht einer detaillierten Bildan-
lage (Unterzeichnung und Untermalung) und spontan aufgetragenen
Lasuren ermöglicht wurde. Ergänzend dazu verhalten sich mit pasto-
ser Farbe ausgearbeitete Bildpartien (etwa im Bereich der Draperien),

140 Die Bitte des Herzogs geht aus einem Brief von Teodoro Sangiorgio an Paolo Moro hervor: „Restano da farsi quattro quadri [...] a rissoluerli di far presto, del mercato non dico altro perchè non si discosteremo da quello degli altri quadri già da lui fatti, purché egli uogli far presto come sarebbe frà qui, et natale [...]“. ASMn, Archivio Gonzaga, busta 2953, libro 385, fol. 75v abgedruckt in Cornelia Syre: *Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus, Ostfildern-Ruit 2000*, S. 240. Vgl. dazu Cornelia Syre: *Tutto spirito, tutto prontezza. Tintoretto's Gonzaga-Zyklus*, in: *Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus. Ausst. Kat.*, hrsg. von Cornelia Syre, Ostfildern-Ruit 2000, S. 13–28, hier: S. 18.

141 Valeska von Rosen verweist auf den folgenden Brief: „Ma se ne le cose che si desiderano il presto e il male è nel loro compimento desiderato, che piacere si sente poi che il tosto e il bene le dà ispedite? Certamente la brevità del fare consiste ne lo intendere altri quel che si fa, nel modo che lo intende il vostro spirito intendente il dove si distendono i colori chiari e gli oscuri. [...]“. Aretino zitiert nach Valeska von Rosen: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians: Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten 2001, S. 311. Sie bemerkt, dass Aretino eine „grundsätzlich positive Einstellung gegenüber einer von sichtbarer Schnelligkeit geprägten Malweise [hat], auf deren intelligenten Ansatz [...] er hinweist.“ von Rosen 2001, S. 313. Ergänzend Una Roman D'Elia: *Tintoretto, Aretino, and the speed of creation*, in: *Word & Image*, 20 (2004), S. 206–218. Bei Vasari heißt es über die Schnelligkeit Tintoretts: „Queste opere adunque, [...], sono state fatte dal Tintoretto con tanta prestezza, che quando altri non ha pensato a pena che egli abbia cominciato, egli ha finito.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. V, S. 471f.

die in mehreren Schichten aufgebaut wurden.¹⁴² Una Roman D’Elia spricht in diesem Kontext von Tintoretts „rapid brushwork.“¹⁴³ Eine faktisch schnelle Werkgenese verdankt sich hier des Ausnutzens materieller Vorteile der Ölfarbe, die im theoretischen Diskurs nicht als solche wahrgenommen und thematisiert werden. Die von Aretino und Vasari erwähnte Schnelligkeit Tintoretts wird zwar durch das Material Öl vage erfahrbar¹⁴⁴, konkrete materielle Qualitäten, wie die Pastosität der Farbe, werden jedoch nicht als solche benannt.

Der Diskurs hinsichtlich (malerischer) Schnelligkeit (*prontezza, prestezza*)¹⁴⁵ zeigt sich als Ausdruck eines schnellen künstlerischen Geistes, weniger aber als Ausdruck dezidierter materieller Qualitäten. Bei Alberti führt der vernünftige Geist die geschulte und folglich schnelle Hand.¹⁴⁶ In den *Vite* bedeutet Schnelligkeit die Beherrschung von Technik als Resultat jahrelanger Arbeitspraxis und Ausbildung. Sie zeigt sich als wünschenswerte Eigenschaft, die dem Werk eine ungezwungene Leichtigkeit und Lebendigkeit verleiht. Schnelligkeit versteht sich in diesem Kontext einerseits als Entwicklung des Geistes, während sie sich andererseits als künstlerische und ästhetische Kategorie. Sie ist Teil der *Maniera Moderna*, die (ähnlich wie *grazia*) den vorangegangenen *Maniere* fehlte und dem Studium antiker Vorbilder zu verdanken sei („[...] ,vi mancava pure uno spirito di prontezza, che non ci si vide mai, [...]“).¹⁴⁷ Schnelligkeit resultiert aus einer geistigen, weniger

142 Carolin Bohlmann: Tintoretts Maltechnik. Zur Dialektik von Theorie und Praxis, München 1998. Einen Einblick in die Maltechnik Tintoretts – allen voran sein Einsatz gefärbter Malgründe – liefert Dunkerton 2019, S. 35f.

143 D’Elia 2004, S. 206.

144 „[...] ,avendo egli fatto nella Scuola di San Roca olio, [...]“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. V, S. 471f.

145 Als weitere Synonyme nennt Douglas Biow: *velocità, veloce, sollecitudine, pronto, spedito* und *fretta*. Vgl. Douglas Biow: Vasari’s words. The *Lives of the artists* as a history of ideas in the Italian Renaissance, Cambridge 2018, S. 81.

146 Von Rosen verweist auf die *facilità del fare / prestezza del fare*. Vgl. von Rosen 2001, S. 325. Bei Alberti heißt es dahingehend: „E l’ingegno mosso e riscaldato per esercitazione molto si rende pronto ed espedito al lavoro; e quella mano seguita velocissimo, quale sia da certa ragione d’ingegno ben guidata.“ Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 100.

147 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 6f. D’Elia fasst dies wie folgt zusammen: „Speed in the creation of painting [...] was described as a vivifying force [...]. Vasari wrote that a knowledge of ancient sculpture allowed Cinquecento artists to replace the „excessive study“ of Quattrocento painters with a new „living graceful grace.“ D’Elia 2004, S. 211. Auf ähnliche Art und Weise versteht sie sich bei Armenini. Auch hier wird *prestezza* als malerische

aber einer materiellen Entwicklung. Nova verweist hier zusammenfassend auf die Verbindung zwischen Geist und Hand. Schnelligkeit, *la prontezza di mano*, agiere in ihrer positiven Dimension im Bereich der malerischen Leichtigkeit und Ungezwungenheit, die vom künstlerischen Geist bewusst und durchdacht gesteuert werde. Dabei handele es sich um einen kontinuierlichen Lernprozess, bei dem sich eine anfängliche Sorgfalt zu einer wünschenswerten Schnelligkeit und Ungezwungenheit entwickle.¹⁴⁸

Doch trotz der geistigen, positiven Dimension von Schnelligkeit, ermisst sich an ihr auch ein Tadel. Auch wenn Aretino der Schnelligkeit Tintoretto's zunächst künstlerische Größe zuspricht, so zeige sich in den Werken der *Scuola di San Rocco* das genaue Gegenteil. Sie sei zu wild, zu unüberlegt und Ausdruck eines jugendlichen Übermutes, der durch größere Sorgfalt (*diligenza*) hätte verbessert werden können.¹⁴⁹ Die von Aretino vorgetragene Kritik steigert sich bei Dolce, der Tintoretto's Schnelligkeit durch Geldgier erklärt (im Sinne der *avarita*), wodurch seine Malerei zum Opfer jeglicher malerischen Sorgfalt, Schärfe und Tiefe verfallt.¹⁵⁰ Erscheint Schnelligkeit demnach einerseits als Ausdruck von *grazia*, materieller und technischer Beherrschung, so verkommt ihr positives Lob, wenn sie ohne Geist, Tiefe und Sorgfalt ausgeführt wird. Weiterhin verhält sie sich gegensätzlich gegenüber der Sorgfalt (*diligenza*).

und geistige Entwicklung erachtet, sowohl für den einzelnen Maler als auch für das Kollektiv der *Maniera*. Vgl. hierzu Angela Cerasuolo: *Diligenza e Prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Florenz 2014, S. 101.

148 Vgl. Nova 2001, S. 232.

149 Vgl. Anton W.A. Boschloo: *The limits of artistic freedom. Criticism of art in Italy from 1500–1800*, Leiden 2008, S. 49; D'Elia 2004, S. 212 und Syre 2000, S. 25. Nicola Suthor bemerkt, dass im Laufe des 17. Jahrhunderts die positive Umwertung Tintoretto's – als Wegbereiter der *prestezza* – erfolgte. Vgl. Nicola Suthor: *Il pennello artificioso*. Zur Intelligenz der Pinselführung, in: *Theatrum Scientiarum. Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte et al., Berlin 2005, S. 114–136, hier: S. 120.

150 Tom Nichols bemerkt: „Dolce understands Tintoretto's *prestezza* as little more than carelessness brought on by *avarita* the painter's rapidity allowing him to save time in execution and thereby fulfill more commissions to increase his profits.“ Tom Nichols: *Tintoretto, prestezza and the poligrafi. A study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice*, in: *Renaissance Studies* 10 (1991), S. 72–101, hier: S. 72. Ergänzend Boschloo: „For Sansovino, Tintoretto's fast production derived from the tempestuousness of his mind, in Dolce's eyes it was only the result of greed.“ Boschloo 2008, S. 51.

Macchie und colpi

Gemessen an dem Gegensatzpaar *prestezza / prontezza – diligenza* und den maltechnischen Aspekten – im Bezug des Einsatzes von Impasto-Schichten –, so lässt sich die Kritik an Schnelligkeit weiter ausbauen. Relevant wird dies anhand der *offenen* Bildoberfläche, die sich durch die Sichtbarkeit von malerischen Spuren und scheinbar flüchtig und schnell *hingeworfenen* Pinselstrichen, *macchie* und *colpi*, zeigt. Diese Kritik offenbart die Fleckenmalerei Tizians, dem Altersstil des Meisters aus Cadore, die laut Bernard Aikema ein neues Verständnis von Malerei präsentiert.¹⁵¹ Diese Neuerungen zeigen sich im Ausnutzen der materiellen Variabilität der Ölfarbe, der Zurschaustellung malerischer Spuren und in der Emanzipation von bildvorbereitenden Schritten.¹⁵² Infrarotreflektographien (IRR) der Werke des KHM legten beispielsweise nur wenige Vorzeichnungen frei, was die Annahme unterstützt, dass sich der Studienprozess auf die Leinwand selbst verlagerte; oder er ein nicht permanentes Zeichenmedium nutzte. Ein Zeichenmedium, das im Malprozess verwischt oder nicht als solches im Infrarotreflektogramm nachvollzogen werden kann, etwa auf Kohlenstoff Basis.¹⁵³ Ähnlich wie bei Tintoretto, erfolgte der Formfindungsprozess weniger mit Hilfe einer stringenten Matrix aus Unterzeichnungen, sondern vielmehr unter Ausnutzung der materiell-farblichen Vorteile, wie Impasto und Lasur. Tizians Malweise definiert sich dadurch als Ausdruck einer spontanen und schnellen Malweise; nach Regeln des *alla prima*.¹⁵⁴ Verschuldet wird dieser schnelle und spontane Eindruck laut

151 Vgl. Bernhard Aikema: Fleckenmalerei: Tizian zwischen Venedig und Europa, in: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Ausst. Kat., hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007, S. 86–97, hier: S. 87.

152 Zur Maltechnik Tizians u. a. Dunkerton 2019; Jill Dunkerton, Marika Spring et al.: Titian's painting technique before 1540, in: National Gallery technical bulletin, 34 (2013) sowie Martina Griesser u. Natalia Gustavson: Beobachtungen zu Technik und Material in Tizians Spätwerk, in: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Ausst. Kat., hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007, S. 101–111.

153 Vgl. Griesser u. Gustavson 2007, S. 103.

154 „Die Forderung, Formgestaltung und Farbgebung in einem Arbeitsgang zu beherrschen, ist nicht leicht zu erfüllen und stellt wohl das Höchste an künstlerischer Gestaltungskraft und an Beherrschung der technischen Mittel dar, [...]. Die reine Primamalweise ist die schwierigste Ausdrucksform beim Arbeiten vor der Natur in naturalistischer oder mehr impressionistischer Art oder auch zum Zwecke eines raschen Notierens einer malerischen Erfindung.“ Wehlte 1990, S. 662.

Jill Dunkerton durch das „Repertoire an Pinselstrichen [...], die zu einem immer markanteren Element des Malprozesses“¹⁵⁵ werden und sichtbar in Form von *macchie* in den Vordergrund treten.

Diese *macchie* verlangen genauere Betrachtung, da sie, gemessen an der Maloberfläche Tizians oder Tintoretts, auf die Verwendung weicher und pastoser Ölfarbe zurückzuführen sind: Sie treten als polymerisierte und reliefartige Spuren in den Vordergrund. Sie suggerieren einerseits Schnelligkeit und laut Bushart und Haug das unverarbeitete Malmaterial. Dies evokiert den unfertigen Charakter des Werkes. Die einleitend vorgelegte Kritik Vasaris (demnach Tizians Frühwerke Sorgfalt und Raffinesse, seine Spätwerke hingegen malerische Unvollkommenheit ausdrücken), beziehe sich auf die Zurschaustellung von Material und „die explizite Thematisierung des Malvorgangs“¹⁵⁶, die durch die Sichtbarkeit von *macchie* vor Augen geführt werden. In diesem Sinne dominiert das sichtbare Material, nicht aber das vollendete Werk. Dem Terminus *macchie* ist demnach der unfertige Charakter des Werkes inhärent, sowie die Sichtbarkeit des handwerklichen Prozesses. Übertragen auf die Ölmalerei und am Beispiel Tizians reflektiert *macchie* also die offene, reliefartige Pinselstruktur, die als Resultat einer undurchdachten Schnelligkeit zu verstehen ist.¹⁵⁷ Die schnelle Werkgenese äußert sich spontan, ohne jedoch den Studienprozess als notwendige Vorstufe mitzudenken, wie Bushart und Haug wie folgt zusammenfassen:

Nach Vasaris *Disegno*-Konzept lag die eigentliche künstlerische Leistung im (gedanklichen) Entwurf, nicht in dessen Umsetzung. Die Sichtbarmachung des Gestaltungsvorgangs im Bild musste ihm deshalb missfallen, zumal die Überarbeitungen darauf schließen ließen, dass sich die Formvorstellungen des Künstlers tatsächlich erst im Prozess des Malens geklärt hatten.¹⁵⁸

155 Dunkerton 2019, S. 33.

156 Bushart u. Haug 2018, S. 10.

157 Vgl. Syre 2000, S. 24f. und Sohm 1991, S. 36.

158 Bushart u. Haug 2018, S. 8f.

Der unfertige Charakter des Werkes versteht sich als Makel, der nur im privaten und nicht im öffentlichen Raum ausgestellt sein dürfe. Sollte ersteres der Fall sein, so müsse es aus weiter Entfernung betrachtet werden.¹⁵⁹ Die (negativ konnotierten) *macchie* führen indes ein Eigenleben. Aus nächster Nähe betrachtet erscheinen sie als rohe und unverarbeitete Malmaterie. Ihr Wert, ihre ästhetische Funktion und Bedeutung offenbaren sich erst durch Weitsicht, wenn sie im Kollektiv die Bildwirkung freigeben. Fehrenbach bemerkt, dass Weitsicht den Werken Tizians Lebendigkeit zuspreche, die ihnen in der Nahaussicht noch verwehrt bleibe.¹⁶⁰ In diesem Sinne zeigt sich, dass das einzelne, an sich sichtbare Material, also *macchia*, noch keinen eigenen Bedeutungshorizont spannt, sondern sich dieser erst im größeren Ganzen aus der Entfernung ergibt. Das Auge verwischt aus der Ferne das, was durch die Farbe und ihrer Qualität an sich möglich wäre. Das Auge ergänzt also das scheinbar mangelnde künstlerische Können der materiellen, farblichen Vertreibung.

Pastosität, *macchie* und Schnelligkeit sind miteinander verwoben und suggerieren malerische Unvollkommenheit, die durch malerische Sorgfalt Vollendung erwartet. Das Gegensatzpaar von *prestezza / prontezza* und *diligenza* erscheint Synonym für eine offene und geschlossene Bildoberfläche: Auf der einen Seite erscheint die vermeintliche Freiheit, Leichtigkeit und Schnelligkeit. Sie definiert sich als Weiterentwicklung des maltechnischen Aufbaus, mittels des Verzichts klar definierter Bildanlagen und des Ausnutzens der materiellen Variabilität des Malmittels selbst. Dem gegenüber steht *diligenza*: Sie erscheint als ausgearbeitetes Werk mit der Intention die unfertigen *macchie* durch Ausarbeitung zu tilgen und so das Werk zu vollenden.¹⁶¹ Suthor bemerkt ergänzend:

Der Darstellungsmodus der *prestezza* bietet Spielraum für eine sich explizit als unkonventionell gebärdende Entfaltung des Pinsels als Malinstrument. Im Gegensatz zur *diligenza*, in welcher der Künstler sich der

159 Vgl. Sohm 1991, S. 26f.

160 Vgl. Fehrenbach 2005, S. 20.

161 „For Vasari a sketched canvas or panel awaits completion by the artists who returns to finish it with the greatest care and here uses art and diligence to bring it to perfection.“ Sohm 1991, S. 30.

Mimesis bis zur völligen Hingabe unterwirft und also versklavt, verbindet sich mit der *prestezza* die künstlerische Freiheit.¹⁶²

Produziert die Temperamalerei eine geschlossene Bildoberfläche, so entwickelt sich dies durch die Ölfarbe weiter. Flecken können als reliefartige Spuren in den Vordergrund treten und die Wahrnehmung der Bildoberfläche beeinflussen. Das Impasto verleiht der Farbe eine dreidimensionale Greifbarkeit. Karel van Mander wird zu Beginn des 17. Jahrhunderts feststellen, „[...]“, dass man die malerischen Oberflächen heute nahezu blind tasten und das Werk von allen Seiten befühlen kann. Denn die Farben werden in unserer Zeit so uneben und aufgetragen, dass man meinen möchte, sie seien nahezu halbrund, in Stein gehauen.“¹⁶³ Die hier am Beispiel der Werke Rembrandts diskutierte *Rauheit* exemplifiziert den greifbaren, plastischen und haptischen *Farbkörper* der Ölfarbe. Er gewährt ihr eine neue taktile Dimension, die nach Bushart und Haug „Tastgefühle anregen und räumliche Tiefe suggerieren.“¹⁶⁴

Nennt Boschini durch die *massa di Colori* den materiellen Ursprung der *macchie* (und der Schnellmalerei) Tizians, so zeigt sich bei Dolce oder Vasari, dass diese *macchie* nicht durch dezidierte materielle Qualitäten erklärt werden. Vielmehr sind sie Ausdruck der materiellen Handhabung einerseits und das Resultat des Pinsels andererseits. Hierdurch rückt weniger das Material, sondern das Werkzeug in den Fokus.¹⁶⁵ Der Pinsel erscheint als Ursache der *macchie*, nicht aber die viskose Farbe. Ihre materiellen Qualitäten werden weitestgehend verschleiert, wenn sie sich passiv dem künstlerischen Geist fügen und hinter der geschaffenen Form verschwinden. Nicht das Material selbst liefert die Grundlage

162 Suthor 2005, S. 118.

163 Karel van Mander zitiert nach Nicola Suthor: Rembrandts Rauheit. Eine phänomenologische Untersuchung, Paderborn 2014, S. 18.

164 Bushart u. Haug 2018, S. 7.

165 „Der Pinsel als Scharnierstelle zwischen Hand, Farbe und Leinwand birgt in sich eine Technik, die seine scheinbar *organische* Handhabung verschleiert – [...]. Die Einverleibung der Pinseltechnik in die Körperlichkeit der Hand erzeugt die erstrebte *Natürlichkeit* der malerischen Setzung, der nichts *Artifizielles* anhaftet. Die malerische Intelligenz, die sich zwischen der Hand und dem Instrument aufbaut und ihr reibungsloses Ineinandergreifen herstellt, findet der Kunsttheorie der Zeit nach im Pinselstrich ihren manifesten Ausdruck.“ Suthor 2005, S. 115f.

der Form, sondern der geistige motivierte Umgang damit. Dies vergewärtigt die Abwertung gegenüber (künstlerischem) Material, das in einer hylemorph geprägten Kunsttheorie einen zweiten Rang bekleidet.

II.4 *Materiam superabat opus* – Wert und Wertigkeit künstlerischen Materials

a geistesgeschichtlicher Wert

Die hierarchische Stufung *Idee über Material* zeigt sich beispielhaft zu Beginn des zweiten Buches der *Metamorphosen* des Ovids, wenn die Form der von Vulkan geschaffenen Türen des Palastes von Phoebus Apoll ihr hochwertiges Material (Gold, Elfenbein, Silber) übertrifft:

Hoch erhob sich der Saal der Sonne auf rägenden Säulen, / Läuchtend von funkelndem Gold und feuerflammenden Erzen. / Schimmernd Elfenbein deckt den erhabenen First seines Giebels, / Gleißend in silbernem Licht erstrahlen die Flügel der Pforten. / Und den Stoff übertraf das Werk [*Materiam superabat opus*]. Da hatte des Eisens / Meister [Vulkan, Mulciber] gebildet das Meer, das rings die Lande umgürtet, / Auch den Erdkreis und den über ihn hangenden Himmel.¹⁶⁶

Materiam superabat opus artikuliert die Problematik hinsichtlich der Betrachtung und (Be-)Wertung von Material, wenn es trotz seiner ökonomischen Hochwertigkeit nur einen sekundären Rang gegenüber der künstlerischen Form einnimmt. „Material“ erläutert Monika Wagner, stehe „in Wechselbeziehung zu Form und Idee, den Inbegriffen schöpferischer Gestaltung.“¹⁶⁷ Laut Thomas Raff erscheine es als Ergänzung der *höheren* (Bild-)Idee, trage aber keinen Sinn an sie heran. Material verkomme so zu einer schmückenden, inhaltsleeren Akzidenz.¹⁶⁸ Dar-

¹⁶⁶ Ovid 2007, Met. II, 1–7. Hierzu Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münster 2008, S. 29.

¹⁶⁷ Wagner 2010, S. 867.

¹⁶⁸ Vgl. Raff 2008, S. 27f. Zum Material Erwin Panofsky: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, in: Eidos und Eidolon, hrsg. von Ernst Cassirer, Hamburg 2008, S. 51–301; Monika Wagner: Material, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaften,

aus ergebe sich ein Dualismus, der laut Lehmann „zwischen immateriellen Bildern auf der einen Seite und ihren jeweiligen Materialisierungen und Medialisierungen auf der anderen Seite“¹⁶⁹ unterscheidet. Kunstwerke rücken in ein Spannungsverhältnis, das zwischen Entwurf und Ausführung differenziert.¹⁷⁰

Verschärft wird dieser Umstand, wenn die ökonomische Hochwertigkeit mit der künstlerischen Verarbeitung aufgewogen wird. Selbst das teuerste Pigment Ultramarin erfahre Paolo Pino zufolge seinen wahren Wert erst dann, nachdem es der Maler zur anmutigen Form auf der Bildfläche verarbeitet habe:

[...] & dicovi che la vaghezza è il condimento dell'opere nostre. Non pero intendo vaghezza l'azzurro oltramarino da se[ss]a[n]ta scudi l'onzia, ò la bella lacha, per ch'i colori sono ancho belli nelle scatole da se stefi, né è lodabil il pittor come vago per far a tutte le figure le guancie rosate e'capegli biondi, [...] mà la vera vaghezza non è altro, che venustà, ò gratia, la qual si genera da una contione over giusta proportione delle cose, tal che, come le pitture hanno del proprio, hanno ancho del vago, & honorano il maestro¹⁷¹

Laut Leonardo sei auch nicht die Schönheit der Farben der Verdienst des Malers, sondern ihre Verarbeitung zum *rilievo*:

Qual è di più importanza, o che la figura abbondi in bellezza di colori, o in dimostrazioni di gran rilievo. Solo la pittura si rende ai contemplatori di quella per far parere rilevato e spiccato dai muri quel che non lo è, ed i

hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 282–285 und Henry Staten: The origin of the work of art in material practice, in: *New Literary History*, 43 (2012), S. 43–64.

169 Lehmann 2012, S. 70.

170 Am prägnantesten artikuliert sich dies in der Idee des *Raffaël senza mani*. Nur durch den künstlerischen Geist allein artikuliert sich das perfekte Kunstwerk; die (materielle) Ausführung ist eine unbedeutende Nebensache. Dazu Link-Heer 2000. Die Hierarchie *Idee über Material* wird von einem patriarchalen Machtgefälle dominiert, wenn die Idee als männliches und aktives Prinzip in Erscheinung tritt, während dem vermeintlich täuschenden und inhaltsleeren Material das weibliche und passive Pendant attestiert wird. Vgl. Katarina Mustakallio: The Life Cycle, in: *A cultural history of women in antiquity*, hrsg. von Janet H. Tulloch, London 2013, S. 15–33, hier: S. 28.

171 Paolo Pino: *Dialogo di Pittura*, Venedig 1548, fol. 18r–19v.

colori sol fanno onore ai maestri che li fanno, perché in loro non si causa altra meraviglia che bellezza, la quale bellezza non è virtù del pittore, ma di quello che li ha generati, e può una cosa esser vestita di brutti colori e dar di sé meraviglia a suoi contemplanti per parere di rilievo.¹⁷²

Folglich ist es die künstlerische Fähigkeit der materiellen Transformation, die den wahren Wert des Werkes bestimmt, nicht aber das Material selbst. Die veränderte und verwandelte Form relativiert die ökonomische Hochwertigkeit von Material, während sie die hässlichen Farben ästhetisch aufwertet. Pino und Leonardo folgen den Überzeugungen Leon Battista Albertis *Della Pittura* (1436). Hier ermisst sich die Bedeutung der materiellen Verwandlung in der malerischen Imitation von Gold, entgegen der Verwendung realen Goldes. Diese Ablehnung steht synonym für den Verzicht eines Farb- und Materialrealismus, der sich noch bei Cennino Cennini nachzuvollziehen lässt und einen wesentlichen Teil der *Trecento*-Malerei ausmacht.¹⁷³ Sie wird in § 49 anhand des goldenen Schmucks der Dido gefordert:

Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice. E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l'oro, quando deono essere oscure risplendere, e quando

172 Libro di Pittura (Codex Urbinas), fol. 0048r. Vgl. dazu Boesten-Stengel 2018, S. 145.

173 Lorenz Dittmann schreibt, dass sich diese Art Farbrealismus bei Cennini mit dem Anspruch der Naturnachahmung decke und darüber hinaus auch in der Oberflächenbehandlung zeige, um etwa spezifische Strukturen von Stoffen zu kreieren. Vgl. Lorenz Dittmann: *Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch*, Köln 2010, 47. Thomas Raff bemerkt weiterhin, dass sich Gold in der mittelalterlichen Malerei als essentieller Ausdruck von Göttlichkeit definiere: „Bei Artefakten, die wir heute zum *Kunsthandwerk* rechnen, namentlich bei Goldschmiedearbeiten, wurde der Vergleich zwischen dem Wert des Goldes und dem der Kunst zwar gelegentlich gezogen, doch blieb das edle Material hier immerhin geduldet. Bei Werken der *hohen Kunst* hingegen wurde das Gold immer wieder als kunstfeindlich getadelt und abgelehnt. [...] Die Wertschätzung des Goldes dürfte hier [Christentum] mit seiner Symbolik ebenso wie mit der durch seinen Glanz hervorgerufenen und ihrerseits theologisch gedeuteten Lichtwirkung zusammenhängen.“ Raff 2008, S. 32.

deono essere chiare parere nere. Dico bene che gli altri fabrili ornamenti giunti alla pittura, qual sono colonne scolpite, base, capitelli e frontispici, non li biasimerò se ben fussero d'oro purissimo e massiccio. Anzi più una ben perfetta storia merita ornamenti di gemme preziosissime.¹⁷⁴

Die Verwendung materiellen Goldes stehe der *Historia* im Wege, da nicht das faktische Material lobenswert sei, sondern ausschließlich seine malerische Imitation (*non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice*).¹⁷⁵ Der Umgang mit Farbe bestätigt damit die „Aufwertung der künstlerischen Technik gegenüber der Kostbarkeit des Materials.“¹⁷⁶ Damit verbunden ist die Vergeistigung der Hand und ihrer Verbindung zum Ingenium, durch welche das absolute Werk (*summum opus*) in Form der *Historia* geschaffen wird.¹⁷⁷ Durch die Ablehnung dieses Materialrealismus rückt unweigerlich die (malerische) Schöpferkraft des Künstlers in den Vordergrund, die analog zur schöpferischen Kraft Gottes (*Alter Deus*) verstanden wird.¹⁷⁸

Exkurs: *disegno* vs. *colorito*

Es ist allgemein bekannt, dass sich die Debatte *disegno* vs. *colorito* erst im 17. Jahrhundert theoretisch verhärtet. Als Ursache gilt die von der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* vorgetragene Frage über den Mehrwert von Zeichnung oder Farbe in den Werken Raffaels und Tizians. Die französische Akademie griff Strömungen auf, die sich in der italienischen Kunstkritik abzeichneten und klarsten Ausdruck in der antagonistischen Gegenüberstellung von Michelangelo

174 Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 88.

175 Vgl. Raff 2008, S. 34. Das Beispiel Gold veranlasst dazu Materialbewertungen zu differenzieren und diese nicht als generelle Abwertung zu kategorisieren. Vielmehr beeinflussten der historische Kontext und die kontextuelle Verwendung ihre Wahrnehmung und Bewertung. So definiert sich Gold in mittelalterlicher Tradition als Teil von Malereien und liturgischen Geräten zur Lobpreisung der Herrlichkeit Gottes. Dazu Raff 2008, S. 77.

176 Oskar Bätschmann: Einleitung: Leon Battista Alberti über das Standbild, die Malkunst und die Grundlagen der Malerei, in: Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hrsg. von Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2011, S. 13–142, hier: S. 76.

177 Vgl. Bätschmann 2011, S. 73.

178 Ausführlich von Rosen 2016.

(Vasari) und Tizian (Dolce) findet. Der Diskurs wurde in den jeweiligen Traktaten nicht explizit ausgetragen. Vielmehr kristallisierte er sich aus der jeweils unterschiedlichen hierarchischen Stufung beider Elemente heraus.¹⁷⁹ Die Abwertung des Materials ermisst sich vornehmlich anhand des Kolorits (*colorito*), das sich als Farbmaterie definiert, die, im Gegensatz zur Kontur (*disegno*), die Sinne anspreche und nicht etwa den Intellekt.¹⁸⁰ Allerdings ist diese Minderwertigkeit keineswegs absolut. Vielmehr nimmt *colorito* in den verschiedenen theoretischen Abhandlungen einen unterschiedlichen Stellenwert ein. In Dolces *Dialogo* bekleidet *colorito*¹⁸¹ im Dreischritt *invenzione* – *disegno* – *colorito*¹⁸² den letzten (ästhetischen) Aspekt der Naturnachahmung. Farbe tritt als dritter Teil des malerischen Prozesses in Erscheinung und schließt diesen, „[...] nachdem der Maler eine Erfindung gewählt und diese in der Zeichnung realisiert hat“¹⁸³ ab. *Colorito* fungiert hier als wichtigster Teil der mimetischen Darstellung und verkörpert Lebendigkeit, da Farbe am deutlichsten das natürliche Vorbild repräsentiert:

Tutta la somma della pittura, [...] è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. La invenzione è la favola o istoria, [...]. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge [...] diversamente le cose animate et inanimate: [...].¹⁸⁴

179 Gemeint ist die Unterscheidung zwischen *dessin intellectuel* und *dessin pratique*. Vgl. Charlotte Kurbjuhn: Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin 2014, S. 105ff. Ergänzend Valeska von Rosen: *Disegno* und *Colore*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 94–96, hier: S. 94ff. und Weddigen 2003, S. 25f.

180 Vgl. Christoph Wagner: Kolorit, in: Ästhetische Grundbegriffe, hrsg. von Karlheinz Barck u. Martin Fontius, Bd. 3, Stuttgart 2010, S. 305–332, hier: S. 306.

181 Vgl. Rhein 2008, S. 84.

182 Dieser Dreischritt erscheint als Pendant zu den antiken Arbeitsschritten der Rhetorik *inventio* – *dispositio* – *elocutio*. Vgl. Rhein 2008, S. 60f.

183 Rhein 2008, S. 84.

184 Dolce 1557 (Ed. Barocchi), S. 164. Die künstlerische Imitation der Natur erfährt durch *colorito* Perfektion. Sie erfährt sich in der Täuschung des Betrachters. Dolce spricht sich in diesem Sinne für einen konkreten Naturrealismus aus, der sich an mehreren Stellen durch antike Vorbilder legitimiert. So heißt es zum Beispiel: „Questo serve alla molta cura che ponevano gli antichi nel colorire, perché le cose loro imitassero il vero.“ Dolce 1557 (Ed. Barocchi), S. 183. Dazu Rhein 2008, S. 113.

Subsumiert sich bei Dolce mehr oder minder alles unter dem *colorito*, so nimmt er bei Vasari und seinem Konzept des *disegno* eine untergeordnete Rolle ein. Ersichtlich wird dies bereits in der *Introduzione*: „Ell'è dunque un piano coperto di campi di colori, in superficie o di tavola o di muro o di tela, intorno a'lineamenti detti di sopra, i quali per virtù di un buon disegno di linee girate circondano la figura.“¹⁸⁵

Farben und die Malerei, hier durch den minderwertig konnotierten Terminus *colori* ausgezeichnet, reduzieren sich „auf den reinen Farbauftrag oder das Ausmalen der gezeichneten Figuren.“¹⁸⁶ Ihre Funktion als verlebendigende Akzidenz wird durch die Bedeutung des *disegno* und der monochromen Zeichnung obsolet. Christiane Kruse bemerkt dahingehend:

Das *Leben* der Figuren und Szenen ist bereits in der [...] monochromen Zeichnung vollständig gegenwärtig. Der Stoff, [...], die *mit gewisser Kunstfertigkeit auf eine Tafel aufgetragene Farbe* [...] ist im Werkkonzept des Vasari entbehrlich.¹⁸⁷

Disegno visualisiert und materialisiert die Idee des Geistes mittels der Linie. Vasari partizipiert an Tendenzen jener *disegno*-Debatte, die ihn als Ausdruck der Zeichnung und der künstlerischen Idee definieren.¹⁸⁸

Die bereits im Terminus *circonscrivere* (Varchi) angedeutete „Übertragung des *concetto* ins Handwerk“¹⁸⁹ kulminiert bei Vasari im *disegno*. Er funktioniert als einheitsstiftendes Prinzip, um die paragonalen Unterschiede zwischen Bildhauerei, Malerei (und Architektur) zur Einheit zu schlichten. Er ist laut Kruse eine „alle drei Künste übergrei-

¹⁸⁵ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 113.

¹⁸⁶ Christiane Kruse: Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003, S. 116.

¹⁸⁷ Kruse 2003, S. 116.

¹⁸⁸ Vgl. Kurbjuhn 2014, S. 79f. Nachzuvollziehen bei Cennini, Alberti, Ghiberti sowie Giovanni Santi, Poliziano und Pomponio Gaurico. Vgl. Ulrich Pfisterer: *Vater Disegno* beim *Vater der Kunstgeschichte*. Verwandlungen von Vasaris Personifikationen der Zeichnung, in: Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven, hrsg. von Fabian Jonietz u. Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 207–224, hier: S. 208.

¹⁸⁹ Bernd Roggenkamp: Die Töchter des *Disegno*. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari, Münster 1996, S. 58.

fende Mediendefinition.¹⁹⁰ Dieses Prinzip gipfelt in seiner Definition als *Padre delle tre arti*:

Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell'idea.¹⁹¹

Das männliche, schöpferische Prinzip überträgt sich auf die Linie, aus dem die anderen Kunstgattungen entspringen. Relevant ist die Umstrukturierung der Idee, wie sie noch von Platon postuliert wurde. So definiere sie sich als rein intelligibles Konstrukt, das sich einer faktischen Umsetzung entziehe. Dadurch bedingt sich nicht nur die Ablehnung einer handwerklichen und künstlerischen Mimesis. Raff fasst dahingehend zusammen, dass „die Idee des Kunstwerks [...] durch ihre Materialisierung eher verunklärt, in gewisser Weise erniedrigt [wird]; das Kunstwerk befinde sich [demnach] [...] vor seiner Realisierung in seinem reinsten und höchsten Zustand.“¹⁹² Bei Vasari nähert sich die vermeintlich undarstellbare Idee aber an die materiell reduzierte Linie an. Ihr ist ein schöpferisches, gar immortalisierendes Prinzip inhärent. Allen voran der Schattenriss, etwa im Kontext von Butades, suggeriert die verlebendigende Kraft der Linie.¹⁹³ *Disegno* sei laut Kruse das abso-

190 Kruse 2003, S. 111.

191 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 111.

192 Raff 2008, S. 28.

193 Bei Plinius heißt es: „Mit einem Erzeugnis des gleichen Erdmaterials erfand in Korinth der Töpfer Butades aus Sikyon als erster, porträtähnliche Bilder aus Ton zu formen, und zwar mit Hilfe seiner Tochter, die aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging,

lute „Prinzip der Welterkenntnis, das die Regeln der Maßverhältnisse aller lebenden und unbelebten Körper (*natura*) sowie aller künstlerischen Dinge ergründet.“¹⁹⁴ Mehr noch. Bei Vasari „erzielt der *disegno* nun alle kunstmäßigen Eigenschaften, die man [...] von einer guten Malerei verlangte. In Hinsicht auf die Komposition und Bilderfindung leistete er konzeptionelle Arbeit in der Bilderzählung, lässt Anmut (*grazia*) und Stil (*maniera*) erkennen und zeigt Plastizität (*rilievo*) sowie Lebendigkeit (*vivacità*) der Figuren.“¹⁹⁵

Der ästhetische, kunsttheoretische und idealistische Materialdiskurs konterkariert die ökonomische Realität künstlerischer Materialien, die zumeist anhand von Pigmentpreisen rekonstruiert werden kann.

b ökonomischer Wert

Zur Vergegenwärtigung des ökonomischen Wertes sei erneut auf die Aussage Pinos Bezug genommen: Die künstlerische Verarbeitung übertrifft den ökonomischen Wert von Ultramarin zu sechzig *scudi* die Unze¹⁹⁶ (*lazzurro oltramarino da sessanta scudi l'onzia*). Diese Information zeigt nicht nur seinen Handelspreis in der Mitte des 16. Jahrhunderts, vielmehr offenbart sie auch die Problematik hinsichtlich der Erschließung ökonomischer Werte von Malmaterialien. Sie können zumeist nur mit Hilfe von Ultramarin rekonstruiert werden. Grund ist die Hochwertigkeit des Pigments selbst, das, neben Gold, einzeln und gesondert in Verträgen aufgeführt wurde. Minderwertige Pigmente wurden hingegen als Gewürze gehandelt oder einheitlich zum künstlerischen Material gezählt.¹⁹⁷ Mit Hilfe weniger Verträge und Inven-

bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichtes mit Linien umzog; [...].“ Plinius Secundus d. Ä.: *Naturalis Historiae* (Naturkunde), Buch 35, hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Karl Bayer, Düsseldorf 2007, S. 115.

¹⁹⁴ Kruse 2003, S. 112.

¹⁹⁵ Kruse 2003, S. 116.

¹⁹⁶ Hochwertige Pigmente wurden in Unzen berechnet, minderwertige in Pfund. Vgl. Kubersky-Piredda 2010, S. 224.

¹⁹⁷ Dazu zählen die Preise für den Bildträger, Bindemittel, Arbeitsutensilien und der vereinbarte Lohn. Hierzu Kubersky-Piredda 2010, S. 225; Matthew 2011, S. 303 und Annette Kurella u. Irmgard Strauß: Lapislazuli und natürliches Ultramarin, in: *Maltechnik, Restauro*, 89 (1983), S. 34–54, hier: S. 36.

tarlisten venezianischer *Vendicolori*, wie dem des Dominico de Gardignano oder des Jacopo de' Benedetti¹⁹⁸, lässt sich eine vage preisliche Situation von Pigmenten skizzieren. Als die günstigsten galten Erdtöne (wie etwa Umbra), die aus Kalk und Ocker gewonnen wurden. Dem folgten gelbe und grüne Pigmente (mineralischer und pflanzlicher Art), welchen die roten und blauen Pigmente folgten. In der Kategorie blauer Pigmente werden nur minderwertige Blautöne, wie Indigo oder Azurit, aufgelistet, nicht aber das viel hochwertigere aufgeführte Ultramarin.¹⁹⁹ Susanne Kubersky-Piredda rekonstruiert seinen Preis im Zeitraum von 1350 bis 1600, der durchschnittlich bei 3.400 *soldi di piccoli pro libbra* (libbra = 339,5 Gramm) lag. Den Höchstpreis erreichte es gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit ca. 16.800 *soldi di piccoli pro libbra*, was dem Preis von zehn Eseln gleichkam. Zum Vergleich: Minderwertiger Azurit erlebte eine preisliche Entwicklung von 50 bis 200 *soldi di piccoli pro libbra*.²⁰⁰ Die Hochwertigkeit Ultramarins hat sich bis heute kaum verändert, wie der Handelspreis von 2018 / 2019 zeigt. Dieser liegt nach Angaben von *Kremer Pigmente* (München) bei 16.139,80 Euro pro 1 Kilogramm *Ultramarin Fra Angelico*. Gemessen daran war (und ist) Ultramarin, neben Blattgold, das wohl teuerste Material, das malerisch verarbeitet wurde und wird.²⁰¹

198 Vgl. Roland Krischel: The Venetian pigment trade in the Sixteenth Century, in: *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, hrsg. von Gerhard Wolf, Joseph Connors et al., Mailand 2011, S. 317–332.

199 Diese Pigmente wurden zumeist in Pfund berechnet. Ihr preislicher Wert variierte zwischen 1–10 *soldi di piccoli pro libbra* für erdige Töne; hingegen bis zu 50–200 *soldi di piccoli pro libbra* für rot und die minderwertigeren Blautöne. Vgl. Kubersky-Piredda 2010, S. 225 und ergänzend Kurella u. Strauß 1983, S. 36.

200 Vgl. Kubersky-Piredda 2010, S. 224f. Eine genaue Auflistung liefert Richard E. Spear: *A century of pigment prices. Seventeenth-century Italy*, in: *Trade in artists' materials: markets and commerce in Europe to 1700*, hrsg. von Jo Kirby, Susan Nash et al., London 2010, S. 275–293.

201 Der Name bezieht sich auf die vermeintliche Originalrezeptur, nach der Fra Angelico sein Ultramarin aufbereitete haben soll. Es handelt sich um die reinste Form des Pigmentes, was aus afghanischem Lapislazuli gewonnen wird. Der Preis für chilenisches Ultramarin beläuft sich auf 2.380,50 € pro Kilogramm. Der Preis ist dem *Kremer Pigmente* Katalog 2018 / 2019, S. 23 zu entnehmen. Vgl. Kubersky-Piredda 2010, S. 225 und weiterhin Heike Stege, Ulrike Fischer et al.: *Die Pigmente der Florentiner Malerei*, in: *Florentiner Malerei. Alte Pinakothek. Die Gemälde*, hrsg. von Andreas Schumacher, Annette Kranz et al., Berlin 2017, S. 106–113, hier: S. 108.

Der Preis von Pigmenten errechnete sich aus drei Faktoren: Zum einen aus dem Vorkommen des Rohstoffs im Land, zum anderen aus dem Aufwand seiner Herstellung, Reinigung und Aufbereitung. Als dritter Faktor gilt die Qualität des Rohstoffes, die sich auf den zweiten Faktor auswirkt.²⁰² Relevant ist jedoch der Import der Rohstoffe. Pigmente, wie etwa Ruß-Schwarz oder Ocker²⁰³, können leicht durch Verbrennung oder Waschung hergestellt werden; die dafür notwendigen Rohstoffe lagen vermehrt in der Toskana, im Veneto oder anderen Teilen Italiens vor. Anders verhält es sich mit Ultramarin, das aus dem schwefelhaltigen Aluminiumsilicat und Halbedelstein Lapislazuli gewonnen wird.²⁰⁴ Marco Polo beschreibt in seinen Reiseberichten von 1271 die Förderung und den Abbau von Lapislazuli aus der Provinz Badakshan im Nordosten Afghanistans, von wo es bis ins 19. Jahrhundert bezogen wurde. Heutzutage wird es zudem aus Chile und vom Baikalsee importiert, während im 19. Jahrhundert seine synthetische Herstellung gelang. Dies schuf eine günstige Alternative zum natürlichen Produkt.²⁰⁵ Der Wert

202 Vgl. Stege, Fischer et al. 2017, S.108.

203 Es handelt sich um eines der ältesten natürlichen Schwarzpigmente, dem sogenannten Lampenschwarz oder schlicht Ruß. Es wird als absolutes Schwarz angesehen, das eine samtige Schwärze aufweist. Es wird heutzutage künstlich gewonnen (durch die Verbrennung von Erdgasen und Acetylen), wurde aber zurzeit Cenninis nach der von ihm angegebenen Weise gewonnen, indem organische Erd- oder Pflanzenöle verbrannt wurden und deren Ruß aufgefangen wurde. Es ist Lichtresistent, was dafür sorgt, dass es nicht aufhellt. Sein Einsatz ist mannigfaltig und wird in der Tusche-, Aquarell-, Öl-, und Temperamalelei verwendet. Vgl. Wehlte 1990, S. 199ff.

204 „Der Halbedelstein Lapislazuli ist ein [...] mit Lazulith bezeichnetes Mineral, welches Ultramarin, ein schwefelhaltiges Natrium-Aluminium-Silikat [...] enthält, außerdem Quarz [...], Calcit [...] und Pyrit [...] und eine Reihe von Silikaten wie Diopsid [...], Forsterit [...] und Wollastonit [...]“. Kurella u. Strauß 1983, S. 35. Die Verwendung von Lapislazuli als Schmuckstein lässt sich in Ägypten bis in die 19. Dynastie des Neuen Reiches unter Ramses II. (ca. 13 Jh. v. Chr.) zurückdatieren, während seine Verwendung als Pigment erst im 6. und 7. Jh. n. Chr. nachgewiesen werden kann. Malerische Zeugnisse finden sich in verschiedenen Höhlentempeln in Bamiyan (6. und 7. Jh. n. Chr.); während Lapislazuli in sumerischen Wandmosaiken (3000 v. Chr.) nachgewiesen werden kann. Dazu Wehlte 1985, S. 207 und Kühn 1984, S. 36.

205 Lapislazuli findet sich zudem in Argentinien, Burma und Teilen Nordamerikas. 1806 gelang Clement-Désormes seine synthetische Herstellung, ebenso im Jahre 1828 durch J.B. Guimet in Toulouse sowie Chr. Gmelin in Tübingen und F.A. Köttig in Meißen. Das synthetische Pigment ähnelt dem natürlichen mit dem Unterschied einer feineren Körnung und dem Preis: Noch um 1830 kostete 1 kg natürliches Ultramarin um die 6.000–10.000 frs, während der Preis des künstlichen bei 800 frs lag. Dazu Max Doerner: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Leipzig 2001, S. 82; Kühn 1984, S. 86 und Kurella u. Strauß 1983, S. 34.

Ultramarins erklärt sich also durch den aufwändigen Import, was sich auch im Namen *Azzurro oltremarino* widerspiegelt.²⁰⁶ Dieser wurde durch lange Handelswege geprägt und erfolgte überwiegend über das geographisch günstig gelegene Venedig: Die Handelsbeziehungen mit Konstantinopel und weiteren Teilen des mittleren Ostens sorgten dafür, dass die *Serenissima* zu einem der wichtigsten Umschlagplätze für Pigmente wurde. Dies sicherte ihr die Monopolstellung für den europäischen Markt in der Herstellung des blauen Pigmentes, wie der Name *Oltremare da Venecia* zeigt.²⁰⁷ Der Import des Rohstoffs nach Venedig ist in Zoll- und Handelsbüchern aus Übersee aber kaum zu rekonstruieren. Louisa Matthew schlussfolgert daraus, dass Lapislazuli aufgrund seines hohen Preises versteckt und nur in kleinen Mengen (vermutlich im Handgepäck von Reisenden) nach Venedig geschmuggelt wurde.²⁰⁸

In der Malerei wird Ultramarin wegen seines intensiven Blautons geschätzt. Allerdings ist der hohe Preis dafür verantwortlich, dass es oft nur als dünne Lasur über einer mit Azurit gesetzten Untermalung verwendet wurde.²⁰⁹ Schon Cennini beschreibt die hochwertige Qualität des Pigmentes als *colore nobile, bello, perfettissimo*, das sich über alle anderen Farben erhebe.²¹⁰ Und auch in der Marienverehrung des *Quattrocento* nimmt es einen besonderen Stellenwert ein, wenn das blaue Gewand Mariens zumeist mit Ultramarin gemalt wurde. Das teure und

206 Der etymologische Ursprung geht auf Begriffe wie *azurium transmarinum* zurück, die auf den Überseecharakter von Lapislazuli hindeuteten, um so das hochwertige Produkt von etwa minderwertigen blauen Farbstoffen abzugrenzen. Vgl. Kurella u. Strauß 1983, S. 34.

207 Vgl. Richard A. Goldthwaite: *The Economy of Renaissance Florence*, Baltimore 2009, S. 7f. Ergänzend Andrea Mozzato: *The pigment trade in Venice and the Mediterranean in the second half of the Fifteenth Century*, in: *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, hrsg. von Machtelt Israëls u. Louisa A. Waldmann, Bd. 2, Mailand 2013, S. 177–187, hier: S. 179f.; Louisa C. Matthew u. Barbara H. Berrie: *Memoria de colori che bisognino torre a vinetia: Venice as a centre for the purchase of painters' colours*, in: *Trade in artists' materials. Markets and commerce in Europe to 1700*, hrsg. von Jo Kirby, Susan Nash et al., London 2010, S. 245–252, hier: S. 245f. und Louisa C. Matthew: *Vendecolori a Venezia: The reconstruction of a profession*, in: *The Burlington magazine*, 144 (2002), S. 680–686, hier: S. 680.

208 Vgl. Matthew 2011, S. 305.

209 Vgl. Kurella u. Strauß 1983, S. 36.

210 „Della natura e modo a fare dell'azzurro oltremarino. Azzurro oltremarino si è un colore nobile, bello, perfettissimo oltre a tutti i colori; [...]“ Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 37.

hochwertige Pigment war gerade gut genug, um der Marienverehrung (*hyperludia*) gerecht zu werden.²¹¹

Materialien bilden die Fundamente der maltechnischen Bildproduktion, durch die sich die künstliche Idee auf dem Malgrund visualisiert. Sie sind nicht nur Teil der Malpraxis, sondern auch einer ökonomischen Realität ausgeliefert, in der ihr hoher Wert auch ihre Verwendung regulierte. Gleichzeitig treten sie in Konflikt mit einer vergeistigten Idee von Kunst und Künstler, in der nicht das Material selbst, sondern der Umgang damit die (hochwertigeren) ästhetischen Illusionen erschafft, welche ihre ökonomische Hochwertigkeit letztlich entkräftet.

211 Vgl. Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung in Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1984, S. 109. Über die alchemistische Bedeutung von Lapislazuli (und Ultramarin) Bucklow 2009, S. 43–75. Auch wenn Ultramarin hoch gehandelt und auf Grund seiner Farbintensität geschätzt wurde, bemerkt Heike Stege, dass Ultramarin mit dem Wechsel von Tempera zu Öl allmählich aus der Bildgenese zu verschwinden schien. Grund sei die Verbindung mit trocknenden Ölen, die einen Verlust seiner Farbintensität bedeuten konnte. Die von Stege angeführten Beobachtungen lassen sich nicht verallgemeinern, da sie sich bislang nur auf die Werke der *Alten Pinakothek* in München beziehen. Vgl. Stege, Fischer et al. 2017, S. 108.

III Weiche Lebendigkeit

Den Aspekt der Materialität aufgreifend, interessiert nachfolgend die Metamorphose eines vormals unbelebten, harten Stoffes zu weichem, lebendigem Fleisch. Der Blick richtet sich auf Deucalion und Pyrrha, jenem Mythos, in dem Menschwerdung anhand verwandelter Steine vor Augen geführt wird. Grund liefert der *Stein*, der sich durch Erweichung zu Fleisch wandelt. Dies gestattet die Frage, ob der Mythos sich als Allegorie des Farbenreibens verstehen lässt. Erfährt doch der Pigmentstein durch Pulverisieren und durch die Bindung mit Öl einen weichen, viskosen Habitus. Dieser wird dann durch die deformativen und transformativen Fähigkeiten des Malers in eine ästhetische, imitative und artifizielle Lebendigkeit überführt. Als Beispiel dient Andrea del Mingas *Deucalion und Pyrrha* (Abb. III. 1) im *Studiolo* von Francesco I. de' Medici im *Palazzo Vecchio*²¹²: Wie wird Deucalion im Kontext des *Studiolo* für diese deformativen Fähigkeiten instrumentalisiert; sei es für die handwerkliche Verarbeitung, den malerischen Akt oder gar für alchemistische Prinzipien. Als weiterentwickelte Form des Raumtypus *Studiolo* fungiert dieses nicht nur als enzyklopädische Sammlung eines mikrokosmischen Abbildes des Makrokosmos. Vielmehr repräsentiert es die künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten des Menschen, wenn einerseits Rohstoffe, andererseits auch ihre künstlerisch bearbeitete Form ausgestellt wird, um so die Gleichwertigkeit von Natur und Kunst zu postulieren.²¹³

212 Der ehemalige Sitz der *Signoria* wurde unter der Herrschaft von Cosimo I. de' Medici (1537 Machtergreifung; Einsetzung als Herzog durch Karl V. nach dem Tod von Alessandro de' Medici; Ernennung zum Großherzog 1570 durch Papst Pius V.) zum neuen Familien Palast und zur Glorifizierung der neuen Medici-Dynastie umgestaltet (1540). Einen umfangreichen Überblick über die Politik Cosimo I. de' Medici und seines Sohns Francesco I. liefert Jörg Reimann: *Florenz und Toskana 1450 bis 1650: Politik, Wirtschaft, Bevölkerung und Kultur* Hamburg 2007, S. 43–71. Über die Kulturpolitik und die damit einhergehende Propaganda sowie über die Bedeutung des *Palazzo Vecchio* vgl. Henk van Veen: *Cosimo I. de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, New York 2006.

213 Zum *Studiolo* des Francesco I. Wolfgang Liebenwein: *Studiolo*. Die Entstehung eines Raumtypus, Berlin 1977, S. 154ff.; Maria Teresa Fiorio: *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Mailand 2011; Valentina Conticelli: *Guardaroba di cose rare: lo studiolo di Francesco I de' Medici; arte, storia e significati*, Lugano 2007; Luciano Berti: *Il prin-*

III.1 Ein mythologischer Exkurs: Deucalion

Das von Andrea del Minga um 1570 geschaffene Hoch-Oval mit dem Bildthema *Deucalion und Pyrrha* fungiert heute als Eingang zum *Studiolo* über den *Salone del Cinquecento*. Zusammen mit Jacopo Zucchis *Goldgrube* (Abb. III. 2) und dem in der Lünette befindlichen Porträt von Cosimo I. de' Medici (Abb. III. 3) definiert es die Mittelachse der Wand, die (bildlich) das Element Erde thematisiert.²¹⁴ Dargestellt ist die unter anderem bei Ovid beschriebene Neuschöpfung des Menschengeschlechts nach der Sintflut. Im Bildvordergrund präsentieren sich die Ureltern des *neuen* Menschengeschlechts Deucalion und Pyrrha.²¹⁵ Sie entfernen sich mit verbundenen Augen vom Tempel der Themis. Dabei werfen sie Steine hinter sich, aus denen im Bildhintergrund neue Menschen erwachsen. Relevant gestaltet sich die von Ovid geschilderte Metamorphose des harten Steins zu weichem Fleisch:

Also gehn sie, [...] / Werfen gemäß dem Befehl in die Spur ihrer Füße die Steine. / Da – [...] – die Steine verlieren allmählich Härte und Starrheit, / werden weich mit der Zeit und beginnen Formung zu zeigen. / Dann, sobald sie, gewachsen, ein zarteres Wesen gewonnen, / [...]. Aber, was irgendwie feucht an ihnen von Säften und erdig, / ward verwandelt als Fleisch dem Aufbau des Leibes zu dienen. / Was jedoch fest war und nicht das wurde zu Knochen, / was da Ader gewesen, das blieb unter gleicher Benennung.²¹⁶

cipe dello Studiolo. Francesco I. dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino, Pistoia 2002 und Esther Sophia Sünderhauf: Im Labyrinth des *Visus*. Wahrnehmungsformen in der Kunstkammer am Beispiel von *Studiolo e Tribuna* des Francesco I. de' Medici, in: *Frühneuzeit-Info*, 7 (1996), S. 215–233.

214 Es handelt sich um einen von insgesamt zwei Eingängen, wobei einer in die privaten Gemächer von Francesco I. führt. Vgl. Berti 2002, S. 106. Als weitere Bildthemen finden sich an jener Wand: *Pluto* (Domenico Poggini), *Danae* (Bartolomeo Traballese), *Opis* (Bartolomeo Ammannati) und *Atalanta und Ippomene* (Sebastiano Marsili). Zur Erörterung dieser Bildthemen Conticelli 2007, S. 179–199. Zu Andrea del Minga Alessandro Nesi: *Andrea del Minga (1535–1596) un pittore dello Studiolo tra calunnia e...Fortuna*, Florenz 2014.

215 Vgl. Hartmut Böhme: Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids Metamorphosen: Prometheus – Deukalion – Pygmalion, in: *Pygmalion: Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von Mathias Mayer u. Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1997, S. 89–125, hier: S. 107f.

216 Ovid 2007, *Met. I*, 324–410.

Menschwerdung erfährt sich in der Verwandlung des Steins und verifiziert sich durch seine faktische Erweichung. Dieser Prozess ist eher verhalten im Bildhintergrund dargestellt: Erwachsene in der rechten Bildhälfte noch zwei Gestalten aus dem Stein, so laufen zur linken bereits zwei neu-geschaffene Menschen zum Tempel der Themis um dort der Göttin zu danken.²¹⁷ Ein Vergleich mit Virgil Solis (Abb. III. 4) zeigt, dass sich del Minga des gängigen ikonographischen Typus bedient: Die Augen verbunden, entfernen sich Deucalion und Pyrrha vom Tempel. Aus den Steinen erwachsen neue Menschen. Del Minga legt den Fokus auf den Stein und den Akt des Werfens. Hingegen inszeniert Baldassare Peruzzi den Moment der Metamorphose in der *Villa Farnesina* prägnanter (Abb. III. 5)²¹⁸: Das in zwei Bildzonen gegliederte Sujet thematisiert links den Akt des Werfens; rechts die neu geschaffenen Menschen und die Metamorphose. Quälen sich auf der linken Freskohälfte zwei Gestalten aus dem Stein und präsentieren sich dort als Hybride aus Stein und Mensch, so erwächst just in dem Moment, als Pyrrha den Stein hinter sich wirft, bereits ein neuer Mensch.

Verwandelter Stein

Stein ist das entscheidende Material der (Neu-)Schöpfung. Sie erfolgt, nachdem das erste Menschengeschlecht bei Jupiter in Ungnade fiel und von ihm durch die Sintflut vernichtet wurde. Die erste Schöpfung wurde durch die Trennung von Erde (*Gaia*) und Himmel (*Uranos*) und durch die Schlichtung von Chaos zu Kosmos bewirkt. Hingegen zeigt sich die zweite Schöpfung nach Hartmut Böhme „in der Betonung der Materialität des eigeninaktiven Stoffes und allen schöpferischen [und] künstlerischen Prozessen.“²¹⁹ Den *eigeninaktiven Stoff* liefert der Stein; den *schöpferischen und künstlerischen Prozess* Deucalion. Er steht in familiärer Beziehung zu Prometheus, der die Erschaffung und Kultivierung des Menschen initiierte. Dazu Horst Albert Glaser:

217 Vgl. Nesi 2014, S. 43.

218 Zum Bildprogramm der *Sala delle Prospettive* in der *Villa Farnesina* vgl. Manfred Luchterhandt: Im Reich der Venus. Zu Peruzzis *Sala delle Prospettive* in der Farnesina, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 31 (1996), S. 207–244 und Ute Ewering: Der mythologische Fries der *Sala delle Prospettive* in der Villa Farnesina zu Rom, Münster 1993.

219 Böhme 1997, S. 91.

Prometheus versteht sich als der eigentliche Erschaffer der Menschen – nicht ihres Körpers, aber ihres Bewußtseins und ihrer Kultur. Das Feuer, das Prometheus ihnen gebracht hat, wird schon in der Antike, häufiger aber in der Renaissance, als der symbolische Funke verstanden, der den Geist in ihnen entzündet, sie insgesamt erleuchtet habe. Und ohne den göttlichen Funken des Lichts, wären die Menschen nicht viel mehr als dumpfe Gestalten, die zwar von göttlicher Gestalt, aber mit dem Verstande von Tieren auf der Erde umherirrten.²²⁰

Leonard Barkan unterstreicht, dass Deucalion die erste Schöpfung seines Vaters Prometheus ergänzt, wenn in ihr materielle Komponenten zentrale Bedeutung einnehmen.²²¹ Dem Material *Stein* ist eine besondere Stellung inhärent, ähnlich wie dem Ton in der ersten Schöpfung. Beide Stoffe entspringen einer bereits in der ersten Schöpfung befruchteten Erde, deren Befruchtung durch Uranos – in Form von Regen als „Samen des Himmels“²²² – erfolgte.

Dieses durch Prometheus in zweierlei Hinsicht geschaffene erste Menschengeschlecht wird durch die Sintflut vernichtet und lässt als einzige Überlebende Deucalion und Pyrrha zurück. Beide richten sich an Themis, die, als neutrale Instanz zu Jupiter²²³, die Neuschöpfung gewährt. Themis ist Tochter der Gaia und bindet die Neuschöpfung an den Kult ihrer Mutter: Sie befiehlt, dass diese neuen Menschen aus Steinen, den „Knochen der Großen Mutter“²²⁴ Gaia selbst erwachsen sollen. Die Verbundenheit zu Gaia ist durch die Steine (Deucalion) und bereits im Ton (Prometheus) evident, ergänzt sich jedoch durch die familiäre Beziehung. Prometheus ist Sohn der Themis, Deucalion

220 Horst Albert Glaser: Prometheus als Erfinder des Menschen, in: Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000. Buch zur Ausstellung *Prometheus. Menschen. Bilder. Visionen*, hrsg. von Richard van Dülmen, Wien 1998, S. 23–43, hier: S. 26. Ergänzend Michael J. B. Allen: Prometheus among the Florentines. Marsilio Ficino on the myth of triadic power, in: *Rinascimento*, 51 (2011), S. 27–44, hier: S. 32.

221 Vgl. Leonard Barkan: *The gods made flesh. Metamorphosis and the pursuit of paganism*, New Haven 1986, S. 30.

222 Böhme verweist auf die Funktion des Regens als Eros, dem das Grundprinzip der Schöpfung inhärent sei. Darüber hinaus verbinde der Regen den Himmel und die Erde, also Uranos und Gaia. Vgl. Böhme 1997, S. 93.

223 Vgl. Böhme 1997, S. 106.

224 Böhme 1997, S. 107.

wiederum Sohn des Prometheus. In dieser Verbindung zeigt sich das vor- und antiolympische Geschlecht der Titanen, die ihrerseits selbst aus dem Schoß der Gaia erwachsen.²²⁵

Steine stehen folglich in Verbindung zur mütterlichen Erde. In ihnen wirkt ein Teil der ersten Schöpfung, die durch die zweite, artifizielle Schöpfung ergänzt wird. Barkan weist darauf hin, dass die Sintflut erneut Chaos bedeute, das durch die Neu-Schöpfung überwunden und zur Ordnung (Kosmos) geeinigt werde. Deucalion erkennt das allen Wesen inhärente Potential der Verbundenheit und Möglichkeit der Metamorphose selbst. Die vorbildliche Menschwerdung bei Prometheus wird von Deucalion mit Hilfe des von Böhme benannten eigeninaktiven Stoffes Stein regelrecht imitiert und durch Themis realisiert.²²⁶

Neben den *befruchteten* Materialien gestaltet sich der Prozess der Verweichlichung für die Verifikation der Menschwerdung als relevant. Barkan unterstreicht, dass Weichheit als Ausdruck der Menschwerdung von Nöten sei. So könne zwar der menschlich geformte Stein als Eidolon fungieren, doch nur durch den Aspekt der Verweichlichung zeige sich der entscheidende akzidentelle Wandel: Vom harten, unbelebten Stein zum weichen und belebten Fleisch.²²⁷ Weiche Lebendigkeit bestätigt sich zudem in der rückwärtigen Bewegung, wenn weiches Fleisch in harten und toten Stein zurückverwandelt wird. Verwiesen sei, neben dem wohl bekanntesten Beispiel der Medusa²²⁸, auf den Mythos der Circe. Die durch Circe bewirkte Versteinerung gründet auf einem sexuell motivierten Akt und wirkt als Bestrafung: „Die Beschämung der Frau wird dadurch gerächt, daß der Mann selber seiner Menschlichkeit beraubt und zum Gegenstand erniedrigt wird“²²⁹, erläutert Léon Wurmser.

225 Vgl. u. a. Glaser 1998, S. 25 und Böhme 1997, S. 91.

226 Vgl. Barkan 1986, S. 30ff.

227 Ähnlich verhält es sich bei Pygmalion und der Galatea, mit dem Unterschied, dass sich Verweichlichung als akzidentieller Wandel am Eidolon erfährt. Vgl. Léon Wurmser: Die Mythen von Pygmalion und Golem, in: Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hrsg. von Mathias Mayer u. Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1997, S. 163–194, hier: S. 165.

228 Einen Überblick über die Bedeutung der Medusa, ihr verführerisches Potenzial, die Gefährlichkeit ihres Blickes, die Veränderung ihrer Darstellung und ihre Bedeutung innerhalb der Pop-Kultur liefert Kiki Karoglou: *Dangerous beauty. Medusa in classical art*, New York 2018.

229 Wurmser 1997, S. 170.

Die dargebrachten Beispiele präsentieren Weichheit als Resultat einer materiellen Transformation, die den Kontrast von harter, toter Materie (Stein) zu weichem, lebendigem Fleisch verkörpert. Der Übergangsprozess von hart zu weich bedingt sich durch das Prinzip der Metamorphose selbst, da alle in der Natur wirkenden Kräfte und Qualitäten miteinander verbunden sind. In diesem Sinne offenbart sich der zentrale Kern der Metamorphose *Alles verwandelt sich, nichts vergeht* (*Omnia mutantur, nihil interit*). Nur durch diese Verbindung ist der materielle Übergangsprozess möglich. Hieran ermisst sich eine Schöpfungs idee, die in ihrer materiellen Betonung eine *creatio ex nihilo* negiert.²³⁰

Wenn nun Deucalion diese Erweichung des Materials Stein vor Augen führt und sein Vater Prometheus dank Giovanni Boccaccio (*Genealogia deorum gentilium*, 1360) und Marsilio Ficino (*De vita triplici*, 1489) allgemein hin als Verkörperung der künstlerischen Verarbeitung und Kunst an sich verstanden wird²³¹, so ist zu fragen, ob und inwiefern Deucalion diese künstlerische, handwerkliche Dimension repräsentiert. Um diese Frage eingehender zu beleuchten, sei das Beispiel del Mingas im Kontext des *Studiolo* von Francesco I. de' Medici zu betrachten.

III.2 *Deucalion* im *Studiolo* von Francesco I. de' Medici

Die kunsthistorische Untersuchung des *Studiolo* fokussiert vorwiegend sein Gesamtkonzept als Aufbewahrungsort einer enzyklopädischen Sammlung; einzelne Werke werden nur selten für sich betrachtet und ihre Funktion im Kontext eben dieser Sammlung herausgearbeitet. Zumeist interessiert das in der Deckenmitte befindliche Fresko *Natura schenkt Prometheus den Stein der Weisen* (Abb. III. 6) von Francesco

²³⁰ Dazu Böhme 1997, S. 91; Wurmser 1997, S. 174 und Moše Baraš: *Creatio ex nihilo: Renaissance concepts of artistic creation; a minor mistranslation*, in: *Die Renaissance und ihr Bild in der Geschichte*, hrsg. von Rudolph Enno, Tübingen 1998, S. 37–58, hier: S. 42.

²³¹ Dazu Allen 2011, S. 35; Glaser 1998, S. 28 und Reinhard Alois Steiner: *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, München 1991.

Morandini²³², dass jedoch nur selten in Bezug zu del Mingas *Deucalion und Pyrrha* gesetzt wird. Bislang unbeachtet blieb auch die Tatsache, dass Deucalion sich auf der gleichen Wand befindet, wie das Portrait von Cosimo I. de' Medici, dem Vater Francescos. Ob die von Deucalion vor Augen geführte Neuschöpfung als Allegorie der Machtergreifung Cosimo I. zu verstehen ist, die eine neue politische Ordnung der Toskana und von Florenz mit sich führte, scheint in diesem Sinne evident, würde den Umfang dieser Untersuchung jedoch übersteigen. Nachfolgend interessiert die künstlerisch-alchemistische Funktion des *Studiolo* und wie Deucalion diese repräsentiert.²³³

Aufbau und Konzept

Die primäre Funktion des *Studiolo* oblag der Aufbewahrung von Sammlungsgegenständen. Auch wenn der kleine tonnenumwölbte Raum den Anforderungen eines solchen entspräche, demnach es „ionisch schlank sein sollte“²³⁴, sorgte ihre steigende Anzahl und der daraus resultierende Platzmangel dafür, dass das *Studiolo* 1586 aufgelöst und ein Großteil seines Inventars in die *Tribuna* der *Uffizien* überführt wurde.²³⁵ Das *concetto* Vincenzo Borghinis legt offen, dass es sich um seltene und wert-

232 Hierzu Valentina Conticelli: Prometeo, natura e il genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 46 (2004), S. 321–356.

233 Die Funktion des *Studiolo* lässt sich dank des *concetto* Vincenzo Borghinis (aufgenommen in Vasaris *Zibaldone*: „Inventione per sua altezza stanzini“ ARS. cod. LXV. Nr. 49. fol. 154–157) und des Briefverkehrs zwischen ihm und Vasari rekonstruieren (9. August 1570 und 5. Oktober 1570). Hierzu Giorgio Vasari: *Lo zibaldone di Giorgio Vasari*, Hrsg. von Alessandro del Vita, Rom 1938, S. 47–51. Die Briefe finden sich in Giorgio Vasari: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1930. Zur Beziehung Vasaris und Borghinis Valeria Barboni u. Norie Kubotera: *Lo stanzino che di nuovo si fabbrica*: una rilettura del carteggio tra Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini e Francesco de' Medici, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 91 (2007), S. 155–165.

234 Sünderhauf 1996, S. 215. Sie verweist darauf, dass schon Boethius (*De disciplina scholarium*) das Arbeiten (des Melancholikers) in kleinen Räumen forderte, ähnlich wie Leonardo da Vinci, da ein großer Raum den Geist ablenke („Le stanze ovvero abitazione piccole ravvian lo'ngegno, e le grandi lo sviano“ Leonardo da Vinci: Manuskript A, 1492, Paris (*Institut de France*), fol. 0096r.)

235 Vgl. Liebenwein 1977, S. 157. Zur *Tribuna* Detlef Heikamp: Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschranke in Florenz und Deutschland, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26 (1963), S. 193–268. Die Rekonstruktion des *Studiolo* gelang 1908 durch Giovanni Poggi. Vgl. Barboni u. Kubotera 2007, S. 156.

volle Gegenstände handelte (*cose rare et pretiose*)²³⁶, die in Schränken hinter den ovalen Bildformaten aufbewahrt wurden.²³⁷ Dabei handelt es sich um *Opera artificialia* und *Opera naturalia*. Die Wand, welche die Erde thematisiert, beherbergte Gegenstände, die der Erde entstammen und in Verbindung zu Pluto und der Göttin Ops stehen.²³⁸

Die ovalen Kunstschränke werden durch rechteckige Tafeln in der oberen Wandhälfte ergänzt. Sowohl die ovalen als auch die rechteckigen Tafeln thematisieren Mythologien, die sich an dem der jeweiligen Wand gewidmeten Element orientieren. Ihre Narrative legen den vermeintlichen Ursprung der Naturalien preis, die sich in den Schränken befanden. Ergänzend zu den Elementen stehen die in der Decke dargestellten vier Jahreszeiten und vier Temperamente. Das Konzept versteht sich auf diese Weise als mikrokosmisches Abbild des Makrokosmos, was nach den Regeln von *mundus – annus – homo* funktioniert.²³⁹ Das *Studiolo* repräsentiert Liebenwein zufolge die „Gleichwertigkeit der Schöpfung des Menschen und der Natur.“²⁴⁰ Das Tafelbild zeigt die malerische Imitation des Rohstoffes, während die Öffnung des Kunstschranks die be- und verarbeitete Form eben dessen preisgibt. Entscheidend gestaltet sich die künstlerische und handwerkliche Herstellung, gar Schöpfung, die sich in der bildlichen Darstellung, wie auch im kunsthandwerklichen Produkt vergegenwärtigt.

236 Borghini in Vasari 1938, S. 47.

237 „L’inventione, mi pare che si dimandi conforme alla materia, et alla qualità delle cose, [...], anzi serva in parte, come per un segno, et quasi inventario da ritrovar le cose, accennando in un certo modo le figure et le pitture, che saranno sopra, et intorno, et negl’armadij quel che e serbano dentro da loro.“ Borghini in Vasari 1938, S. 48.

238 „[...] rubinj e miniere et simil cose sotto quella di Pluto et d’Ope et sotto lo elemento della terra, [...]“ Don Vincenzo Borghini in Poppiano an G. Vasari in Florenz. 3. Oktober 1570, in: Vasari 1930, S. 530. Im *concetto* heißt es: „Nell’altra la Terra o Ope che la si habbia a chiamare, per i porfidi, diaspri, calcidonij, agate, plasme, et tutte altre sorte di marmi, et mischi fini che s’intagliano, se ne fa vasi, et altri lavori belli, che sono le pietre, come da l’ossa della terra: [...]“ Borghini in Vasari 1938, S. 49.

239 Vgl. Berti 2002, S. 107 und Liebenwein 1977, S. 157.

240 Liebenwein 1977, S. 157. Borghini schreibt dahingehend: „[...] considerando che simil cose non son tutte della natura, ne tutte dell’arte, ma vi hanno ambedue parte, aiutandosi l’una l’altra [...]. Però havea pensato, che tutta questa inventione fosse dedicata alla natura et all’arte, [...]“ Borghini in Vasari 1938, S. 48.

Alchemie und Deucalion

Der schöpferische Anspruch folgt alchemistischen Prinzipien, denen Francesco I. nachging.²⁴¹ Sie intendieren die Aufwertung, Verwandlung und Neuschöpfung von Materialien, die in der Alchemie durch die Transmutation reguliert werden sollten. Intention war die Neuschöpfung oder Aufwertung minderwertiger Metalle zu Gold (*chrysopoia*) oder die Herstellung eines medizinischen Allheilmittels, mittels des *Steins der Weisen*.²⁴²

Francesco I. führte seine alchemistischen Experimente nicht im *Studiolo*, sondern in den beiden *Fonderie* (eine in den *Uffizien* und eine im *Casino di San Marco*) durch, während die Ergebnisse mitunter im *Studiolo* ausgestellt wurden.²⁴³ Eines der bekanntesten Ergebnisse ist das von ihm in Zusammenarbeit mit Bernardo Buontalenti geschaf-

241 Die alchemistischen Interessen Francescos werden von mehreren zeitgenössischen Schriftquellen bestätigt. Conticelli verweist unter anderem auf den venezianischen Botschafter Andrea Gussoni, der von einem wundersamen Öl berichtet, das sich im Besitz Francescos befunden haben solle. Vgl. Valentina Conticelli: *Lo Studiolo di Francesco I e l'alchimia: nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563–1581)*, in: *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, hrsg. von Philippe Morel, Paris 2006, S. 207–268, hier: S. 207. Zum alchemistischen Interesse Francescos weiterhin Silvia Malaguzzi: *Francesco I de' Medici e la magia. L'apprendista stregone*, in: *Art e dossier*, 17 (2002), S. 40–45.

242 Die Alchemie funktioniert „[...] als eindrucksvolle Metapher für kulturelle, geistige und stoffliche Verwandlungen.“ Lawrence Principe: *Eine praktische Wissenschaft. Die Geschichte der Alchemie*, in: *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*. Ausst. Kat., hrsg. von Sven Dupré, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk et al., München 2014, S. 20–35, hier: S. 21. Sie unterliegt der Überzeugung, dass sich Substanzen und Materialien ihrer Qualitäten entledigen und in neue Materialien verwandeln lassen. Einen Einblick in die Geschichte, die chemischen sowie künstlerischen Prinzipien der Alchemie liefern Ana Matisse Donefer-Hickie: *The noble art. Alchemy and innovation at court*, in: *Making marvels: science and splendor at the courts of Europe*. Ausst. Kat., hrsg. von Wolfram Koeppe, New York 2019, S. 129–137; Spike Bucklow: *Alchemy and colour*, in: *Colour*, hrsg. von Stella Panayotova, London 2016, S. 108–117; Maurice Saß: *Physiologien der Bilder. Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst*, Berlin 2016; Sven Dupré: *Die Feuerkünste*, in: *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*. Ausst. Kat., hrsg. von Sven Dupré, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk et al., München 2014, S. 84–113; William R. Newman: *Gotteshandwerk. Nachahmung und Neuschöpfung der Natur*, in: *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, Düsseldorf 2014, S. 116–134 und Pamela H. Smith: *The Body of the Artisan. Art and experience in the scientific revolution*, Chicago 2004.

243 Vgl. Fanny Kiefer: *The Fonderia in the Uffizi. Origins and material organisation*, in: *Laboratories of art. Alchemy and art technology from antiquity to the 18th century*, hrsg. von Sven Dupré, Cham 2014, S. 105–129, hier: S. 112 dazu Donefer-Hickie 2019, S. 133; Dupré 2014, S. 85 und Berti 2002, S. 99.

fene Medici-Porzellan. Die Herstellung von Porzellan wurde wegen des Brennvorgangs als Ausdruck der Alchemie *per se* verstanden.²⁴⁴ Bildliches Zeugnis dieser alchimistischen Faszination findet sich in Giovanni Stradanos *Labor des Alchemisten* (Abb. III. 7), wenn Francesco I. selbst zur linken des in der Mitte arbeitenden Alchemisten dargestellt ist.²⁴⁵

Die alchimistischen Prinzipien spiegeln sich auch im Bildthema *Deucalion und Pyrrha* wider. Bereits Cosimo I. bereicherte seine Bibliothek durch alchimistische Schriften, etwa um eine Ausgabe von Giovanni Bracescos *De alchemia dialogi duo* (1548).²⁴⁶ Deucalion, Pyrrha und die mythologische Neuschöpfung werden hier mit der alchimistischen Transmutation gleichgesetzt und am Beispiel von Schwefel

244 Die Bekanntheit chinesischen Porzellans wurde von Marco Polo befördert, als er dies um 1295 in Venedig bekannt machte. Es faszinierte der unbekannte Herstellungsprozess eines Materials, das sowohl fest, fragil, vormals weich und dann weiß und hart wird. Porzellan galt als Ausdruck der Transmutation und wurde 1470, Galeazzo Cora zufolge, als Ergebnis alchimistischer Experimente verstanden. Die Faszination bezüglich des chinesischen Porzellans zeigt sich schon in der Sammelleidenschaft der Medici, die unter Lorenzo'il Magnifico sowie Cosimo I. und Francesco I. nachweisbar ist. Der Erfolg der Herstellung eines europäischen Äquivalentes in Form des Medici-Porzellan sowie die Zusammenarbeit von Buontalenti und Francesco bekundet auch Vasari: „[...] Bernardo Timante Buontalenti, [...], che ha già servito molti anni e serve con molto favore l'illustrissimo signor don Francesco Medici principe di Firenze, [...] che a tutto Bernardo s'intermette, come ancora si vedrà nel condurre in poco tempo vasi di porcellana, che hanno tutta la perfezzione ch'è più antichi e perfetti; [...]“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. VI, S. 242. Über die Bedeutung des Medici-Porzellans Eva Ströber: Porzellan als Geschenk des Grossherzogs Ferdinando I. De'Medici aus dem Jahre 1590, in: Giambologna in Dresden. Die Geschenke der Medici. Ausst. Kat., hrsg. von Dirk Syndram, Moritz Woelk et al., München 2007, S. 103–111 und Galeazzo Cora u. Angiolo Fanfani: La porcellana dei Medici, Mailand 1986. Über die Herstellung von Porzellan durch Francesco I. vgl. Malaguzzi 2002, S. 43. Über Porzellan als alchimistischer Akt Dupré 2014, S. 85.

245 Vgl. Alessandra Baroni Vannucci: Jan van der Straet detto Giovanni Stradano: *flandrus pictor et inventor*, Mailand 1997, S. 39. Zur Darstellung alchimistischer Laboratorien Lawrence M. Principe: Orte des Wunders und des Verderbens. Alchemielaboratorien in Darstellungen der Frühen Neuzeit, in: Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung. Ausst. Kat., hrsg. von Sven Dupré, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk et al., München 2014, S. 60–81. Die alchimistischen Aktivitäten Francesco I. sind Höhepunkt einer alchimistischen Familientradition, da er selbst alchimistische Experimente durchführte. Hierzu Paola Maresca: *Alchimia e segreti di Cosimo I in Palazzo Vecchio a Firenze*, Florenz 2018, hier: S. 12f. und Donefer-Hickie 2019, S. 133.

246 Vgl. Coticelli 2006, S. 222. Maresca listet die weiteren Werke auf: Antonio Allegretti: *Trasmutazione dei Metalli*; Don Basilio Lapi: *Il libro de' Minerali e distillazione*; Cristoforo Parisino: *Apertorio Alfabetale*; Giovan Battista Nazari: *Della trasmutazione Metallica sogni tre*; Benedetto Varchi: *Questione sulla Verità, o falsità dell'archimia*. Dazu Maresca 2018, S. 15.

und Quecksilber veranschaulicht. Laut Bracesco repräsentiere Pyrrha und die von ihr zurückgeworfenen Steine, die sich zu Frauen wandeln, das Quecksilber. Dies werde nach der Destillation fest und erdfarben. Deucalion und die von ihm zurückgeworfenen Steine, die sich zu Männern wandeln, stehe synonym für den (festen) Schwefel.²⁴⁷ Laut Pamela H. Smith gelten Schwefel und Quecksilber nicht nur als Hauptkomponenten aller Metalle, sondern auch als Beispiel der Transmutation. Natürlicher Schwefel habe eine grün-gelbliche Opazität, der durch Hitze und Feuer glasig rot werde. Quecksilber hingegen finde sich fest, werde aber schnell flüssig. Beide Materialien haben ursubstanzuelle Qualitäten, die mit Männlichkeit (Deucalion) und Weiblichkeit (Pyrrha) assoziiert werden. Ihre Verbindung verkörpere die Vereinigung dualistischer und hylemorpher Prinzipien, infolgedessen eine materielle Entledigung, Überführung und letztlich Neuschöpfung vor Augen geführt werde. Die mythologische Neuschöpfung wird mit der alchemistischen Verwandlung gleichgesetzt.²⁴⁸ Sie lässt sich auch in der Malerei geschweige denn ihrer Materialien finden – vor allem in der Herstellung von Zinnober und anorganischen Pigmenten.²⁴⁹ Zinno-

247 „Per illos lapides quos projiciebat Pyrrha, & conuertebantur in foeminas, significarunt argentum uiuum, hoc quod finita distillatione remanet in boccia fixum & terreum: per lapides vero à Deucalione proiectos qui in masculos conuertebatur, significatum est istud sulphur, quod Martis suprà appellari diximus.“ Giovanni Bracesco: *De alchemia dialogi II*, Nürnberg 1548, S. 78. Der gleiche Text erschien auf italienisch vier Jahre zuvor: „[...] per le pietre le quale gettò Pirra, & si coversono in femina eglie significato quello argento vivo il quale dopo la distillatione resta nella boccia fisso & terreo. Per le pietre le quali gettò Deucalione le quali so conuersono in maschij eglie significato quello solpho grosso detto marte, [...]“ Giovanni Bracesco: *La Esposizione di Geber Philosopho*, Venedig 1544, S. 42f.

248 Ausdruck dieser Vereinigung zeige sich im Bild des Hermaphroditen. Bracesco schreibt dahingehend: „Verum per Pyrrham & Deucalionem in simul significabat sulphur istud sub tile, quod supra Hermaphrodita nuncupari diximus: [...]“ Bracesco 1548, S. 78. Dazu Smith 2004, S. 132. Ergänzend Bucklow 2009, S. 82ff. und Conticelli 2007, S. 192.

249 Auch Cennini bemerkt, dass Zinnoberrot (*cinabro*), der Grünton *verderame* und der Gelbton *orpimento* mit Hilfe der Alchemie (*fatto d'archimia*) hergestellt wurden: „Della natura del rosso il quale vien chiamato cinabro; e come si dee triarlo. Rosso è un colore che si chiama cinabro: e questo colore si fa per archimia, [...]“ „Della natura di un giallo chè chiamato orpimento. Giallo è un colore che si chiama orpimento. Questo tal colore è artificiato, e fatto d'archimia, ed è propio toscò.“ „Della natura di un verde che si chiama verderame. Verde è un colore il quale si chiama verderame. Per se medesimo è verde assai; ed è artificiato con archimia, cioè di rame e di aceto.“ Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 26, 31 u. 35. Auch Lomazzo bemerkt, dass künstliches und natürliches Rot aus zwei Arten von Zinnober und roter Erde (*maiolica*) gewonnen werde. Alle Rotpigmente zusammen bil-

ber wurde durch die Verbindung von Schwefel und Quecksilber hergestellt, wie Spike Bucklow ausführlich erörtert. Bucklow unterstreicht dabei, dass dies als wahrhaftige Transmutation angesehen und das neu geschaffene Zinnober als *Stein der Weisen* verstanden wurde.²⁵⁰

Die Verbindung zwischen Alchemie und Malerei ergibt sich durch Pigmente. Sie wird durch die technische und handwerkliche Ausprägung beider Disziplinen ergänzt. James Elkins konkretisiert dies anhand des Farbenmischens und des Malens mit Ölfarbe selbst: Die vormals weiche oder flüssige Farbe werde aufgetragen und erfahre durch Vertreibung und Verwischung ein neues ästhetisches Eigenleben auf der Leinwand oder Tafel.²⁵¹ Dupré bemerkt zusammenfassend, „das, was wir heute die bildenden und dekorativen Künste bezeichnen, ist eine markante Erscheinung alchemistischer Produktion.“²⁵²

Zweifelsohne lässt sich eine Verbindung von Deucalion und Pyrrha zur Malerei herstellen, zumindest über die handwerklichen, technischen und materiellen Fundamente beider Disziplinen. Die mythologische Neuschöpfung überträgt sich auf Schwefel und Quecksilber, deren Verbindung Zinnober generiert und dadurch das Prinzip der Transmutation exemplifiziert. Allerdings zeigt die Durchsicht von Vasari, Dolce, Armenini oder Lomazzo keine Nennung von Deucalion und Pyrrha, ebenso wenig eine konkrete allegorische Bezugnahme zur Malerei oder zum Maler selbst. Gründe mag es hierzu mehrere geben. Allerdings lie-

den Blutrot (*rosso sanguineo*), während der goldgelbe Ton *ronzato* aus der Mischung von Blei-Rot und Gelb (*oropimento*) gewonnen werde. Und in dieser Mischung zeige sich für Lomazzo die Alchemie der venezianischen Maler: „Quelli che fanno il rosso sono i due cenapri, cioè, di Minera, artificiale, & la terra, detta maiolica. Il rosso sanguineo lo fanno le lacche tutte; & il ronzato le fa il minio; & ancora l'oropimento arso, ilquale si dice color d'oro. E questo è alchimia dei pittori Venetiani.“ Lomazzo 1584, S. 191. Dazu Saß 2016, S. 213 sowie James Elkins: *What painting is. How to think about oil painting, using the language of alchemy*, New York 1999, S. 19.

250 Vgl. hierzu Bucklow 2009, S. 75–91. Ergänzend Saß 2016, S. 132f.

251 Vgl. Elkins 1999, S. 1f. und weiter Saß 2016, S. 191. Auch die Erfindung der Ölfarbe erachtet Vasari in der Vita von Antonello da Messina als alchemistischen, gar mystischen Akt. „Avvenne dunque, stando le cose in questi termini, che lavorando in Fiandra Giovanni da Bruggia, pittore in quelle parti molto stimato per la buona pratica che si aveva nel mestiero acquistato, ch'è si mise a provare diverse sorti di colori e, come quello che si diletta dell'archimia, a far dimolti olii per far vernici et altre cose, secondo i cervelli degl'uomini sofistichi come egli era.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. III, S. 302f.

252 Dupré 2014, S. 84.

fert die Konnotation der Alchemie einen wesentlichen Grund für eben diesen Verzicht. Sie galt als Kunst der Täuschung und stand unter dem Verdacht der Häresie.²⁵³ Sie produziert zwar neue Pigmente, doch laut Cennini sei dies nicht die Aufgabe des Malers.²⁵⁴ Dies bestätigt eine Separation beider Disziplinen, in der die Alchemie einen materiellen, handwerklichen Herstellungsprozess bekleidet, von der sich der Maler und die Malerei zu distanzieren habe. Vor allem in der *Vita Parmigianinos* zeigt sich Vasaris (und später Armeninis und Lomazzos) ablehnender Tenor ihr gegenüber. So habe Parmigianino seine Zeit mit ihr verschwendet. Durch die sinnlosen Experimente der Alchemie erschuf er nicht länger die sinnvollen Erzeugnisse der Malerei. Hätte Parmigianino die Dummheiten der Alchemisten bei Seite gelassen, so wäre er einer der herausragendsten Maler der *Maniera Moderna* geworden: „Ma è ben vero che, [...] avesse messo da canto le scio[c]hezze degli alchimisti, sarebbe vera mente stato dei più rari et eccellenti pittori dell'età nostra.“²⁵⁵

Weitaus kritischer begegnet Lomazzo der Alchemie, wie Barbara Tramelli an konkreten Beispielen seiner *Rime*, dem *Trattato* und der *Idea* vor Augen führt. Lomazzo entlarve die Alchemie als Scharlatanerie und als Täuschung. Die Alchemisten seien ignorant, wenn sie denken, dass sie das instabile Quecksilber festigen könnten.²⁵⁶

Deucalion führt den Aspekt *weicher Lebendigkeit* vor Augen, die sich im materiellen Übergang von *hart* zu *weich* erfährt. Im *Studiolo* wird dies zum Ausdruck der handwerklichen, deformativen und alchi-

253 Vgl. Bucklow 2009, S. 91. Allgemeiner Principe 2014.

254 „Rosso è un colore che si chiama cinabro: e questo colore si fa per archimia, lavorato per lambicco; del quale, perché sarebbe troppo lungo a porre nel mio dire ogni modo e ricetta, lascio stare. La ragione? perché, se ti vorrai affaticare, ne troverai assai ricette, e specialmente pigliando amista di frati.“ Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 26f. Hierzu Bucklow 2009, S. 91.

255 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 545. Nova verweist auf die Verleumdung Parmigianinos durch Vasari. Sein vermeintliches alchemistisches Interesse ermisst sich anhand seiner Etablierung der Radierung, die bekanntermaßen auf Chemikalien und Säuren angewiesen ist. Vgl. Alessandro Nova: Frühneuzeitliche Quellen und moderne Interpretationen. Technik, Alchemie und Antikenrezeption im Werk Parmigianinos, in: Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos, hrsg. von Alessandro Nova, Perugia 2006, S. 6–14, hier: S. 10.

256 Ausführlich über Lomazzos Kritik an der Alchemie Barbara Tramelli: *La falsa alchimia de la quale tanta stima già ne feci*: Giovanni Paolo Lomazzo's opinion on alchemy, in: *Renaissance studies*, 34 (2020), S. 727–748.

mistischen Fähigkeiten stilisiert und zu Gunsten seines Konzeptes und seiner Funktion instrumentalisiert. Die Frage, ob Deucalion als Allegorie, Bild oder Sinnbild des Farbenreibens verstanden werden kann, lässt sich mit Blick auf Vasari und Lomazzo jedoch nicht bestätigen. Grund ist die materielle und dadurch negativer Konnotation der Alchemie. In den beiden Beispielen erscheint sie als Zeitverschwendung, Täuschung und als rein materielles Handwerk, von dem sich jedoch eine *Idea*-ausgerichtete Kunsttheorie zu emanzipieren versuchte. In diesem Kontext ermisst sich das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischen Materialien und der geistig motivierten Verwandlung. Dem Maler obliegt weniger die Zubereitung der Materialien und Farbe als vielmehr ihre ästhetische Aufwertung auf der Maloberfläche selbst. Nicht die materielle Verweichlichung und Bindung der Farbe ist lobenswert, sondern die malerische Imitation von Weichheit, die sich im *Sfumato* und der *Morbidezza* konkretisiert.

IV *Sfumato*

Sfumato und *Morbidezza* sind divergente Formen von Weichheit, die sich in ihrer Semantik, ihrer theoretischen Wahrnehmung, ihrer materiellen Präsenz und ihrem maltechnischen Aufbau unterscheiden. Beschreibt *Morbidezza* und ihre unterschiedlichen lexikalischen Varianten eine körperliche, strukturelle, stoffliche und plastische Weichheit²⁵⁷, so visualisiert *Sfumato* nicht nur eine optische, lichtphysikalische und wahrnehmungsphysiologische Unschärfe, sondern auch eine den Mal- und Zeichenprozess abschließende Weichheit. Sie wird mithilfe des Aerosols *Rauch* (*sfumare*) metaphorisch veranschaulicht.²⁵⁸ Obwohl der Terminus *sfumare* in unterschiedlichen Schriften der italienischen Kunsttheorie und Kunstkritik Verwendung findet²⁵⁹, so erfolgte seine wahrscheinlich erste ausführliche Definition im 17. Jahrhundert. In seinem *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) veranschaulicht Filippo Baldinucci die ästhetische und technische Intention des Terminus wie folgt:

Sfumare – Unire i colori; ed è quello che fanno i Pittori, doppo aver posato, il colore a suo luogo nella tela o tavola, per levare tutte le crudezze de'colpi, confondendo dolcemente fra di loro chiaro con mezza tinta, [...] che la pittura anche a vista vicina apparisca morbida e delicata senza colpi di pennello [...] e così fatte pitture, e disegni, diconsi sfumati.²⁶⁰

Per Definition intendiert *sfumare* die Einheit der Farben (*unire i colori*) und ihre weiche Abschattierung aufeinander. Das Verb *unire* unter-

257 Vgl. Fehrenbach 2020, S. 306.

258 Bereits seit der vierten Ausgabe des *Vocabolario della Crusca* (1739) fungiert *sfumare* als Metapher. Hier heißt es schlicht „per metaf.[ora].“ Compendio del vocabolario degli Accademici della Crusca, 4. Ed., Bd. 4, S. 321.

259 Vgl. Nagel 1993, S. 7f.

260 Filippo Baldinucci: *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno*, Florenz 1681, S. 151. Zum ersten Lexikon künstlerischer Fachbegriffe Eva Struhal: Documenting the language of artistic practice. Filippo Baldinucci's *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, in: *Lexicographie artistique. Formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 213–227.

streicht den malerischen, zeichnerischen und letztlich handwerklichen Prozess. Er wird als abschließende Farb- und Materialverteilung vollzogen, nachdem die unterschiedlich nuancierten Farbtöne auf dem Malgrund gesetzt wurden (*che fanno i Pittori, doppo aver posato, il colore a suo luogo nella tela o tavola*). Ziel ist die Genese einer abschließenden Weichheit, die aus nächster Nähe und größter Entfernung zu erkennen ist (*che la pittura anche a vista vicina apparisca morbida e delicata senza colpi di pennello*). Garantiert wird diese Weichheit durch die *rauchige* Auflösung hart anmutender Pinselspuren (*per levare tutte le crudesse de' colpi, confondendo dolcemente fra di loro chiaro con mezza tinta*).²⁶¹ *Sfumare* fordert also die malerische Vertreibung von Farbe mit dem Ziel, Weichheit und *unione* durch die Auflösung malerischer und zeichnerischer Spuren (*senza colpi*) zu generieren. Dies definiert ihn als *Terminus technicus*²⁶², der eine (geschlossene) Bildoberfläche einfordert, die sich ohne erkennbare *macchie* auszeichnet. *Sfumare* funktioniert für die Malerei und die Zeichnung, nicht aber, wie *Morbidezza*, für die Skulptur.²⁶³

Die Verbindung von *sfumare*, *Sfumato* und Weichheit erfährt sich prominent in der Bildästhetik Leonardos. In diversen lexikalischen Definitionen wird der Versuch unternommen, *Sfumato* als eigenständige und von Leonardo *erfundene* Kategorie zu definieren.²⁶⁴ *Sfumato*

261 Beschreibt Baldinucci das allgemeine Prozedere, so findet sich in Galileo Galileis *Considerazioni al Tasso* ein Hinweis dazu, dass die besondere Weichheit mittels der Ölfarbe zu erzielen sei, wodurch er auf die bereits von Vasari erkannte Potenz der Ölfarbe Bezug nimmt: „[...] dove che nel colorito a olio sfumandosi dolcemente i confini si passa senza crudeza dall'una all'altra tinta.“ Galileo Galilei: *Considerazioni al Tasso*, Rom 1793, S. 1.

262 Vgl. Sohm 1995, S. 760. Ruhemann zweifelt die technische Intention von *Sfumato* an, lässt jedoch außer Acht, dass *Sfumato* das zeichnerische und koloristische Resultat des technischen Prozedere *sfumare* visualisiert. Vgl. Helmut Ruhemann: Leonardo's use of *Sfumato*, in: *The British Journal of Aesthetics*, 4 (1961), S. 231–237, hier: S. 234.

263 Gedankt sei Matteo Burioni für diesen Hinweis.

264 „Si pensi allo *sfumato* presso Leonardo, o nella pittura del Correggio, o nei disegni del Barocci.“ *Dizionario della Critica d'Arte*, Hrsg. von Luigi Grassi u. Mario Pepe, Turin 1978, S. 536. Weiter: „Sfumato, (from Italian sfumare, “to tone down” or “to evaporate like smoke”), in painting or drawing, the fine shading that produces soft, imperceptible transitions between colours and tones. It is used most often in connection with the work of Leonardo da Vinci and his followers, who made subtle gradations, without lines or borders, from light to dark areas; the technique was used for a highly illusionistic rendering of facial features and for atmospheric effects.“ <https://www.britannica.com/art/sfumato>; letzter Zugriff: 20. Juni 2020, 14:13 Uhr. Im *Lexikon der Kunst*: „Begründet wird diese Einsicht, daß sich mit größerer Ent-

und Leonardo sind so eng miteinander verwoben, dass es heute noch als Beweis für die vermeintliche Echtheit seiner Werke herangezogen wird, wie das Beispiel des *Salvator Mundi* zeigt (Abb. IV.1):

We might sooner see the *Salvator Mundi* as a high-quality product of Leonardo's workshop, painted only after 1507 and possibly much later, on whose execution Leonardo was personally involved, [...] [it] exhibits a strongly developed sfumato technique that corresponds more closely to the manner of a Leonardo pupil active in the 1520s than to the style of the master himself.²⁶⁵

Trotz dieser Verbindung zeigt sich in Quellen des *Cinquecento* keine direkte Assoziation zwischen *Sfumato* und Leonardo. Bei Vasari erschließt sie sich aus einer stilistischen Genealogie, demnach Giorgione den sfumatösen Stil Leonardos aufgriff und ihm laut Maddalena Spagnolo im *chiaroscuro* nacheiferte.²⁶⁶ Den Terminus *sfumare* (geschweige denn *Sfumato*) führt Vasari nicht direkt an Leonardo, seine Arbeitsweise oder Werke heran. Auch sieht er sie nicht als Exempel gelungener malerischer Weichheit, sondern vielmehr als wahrgewordene Lebendigkeit und *grazia*. Darüber hinaus definiert Baldinucci *Sfumato* lediglich als Adjektiv und passives Partizip von *sfumare* („Sfumato add. da sfumare, che a unito i colori“)²⁶⁷, ohne einen Bezug zu Leonardo (als etwaigen Erfinder) herzustellen.

Ungeachtet dieser nicht offensichtlichen Assoziation, findet sich bereits in Leonardos *Manuskript A* die Forderung zu der zeichnerischen Genese rauchig, weicher Schatten, die ohne erkennbare *graphic*

fernung vom Auge des Betrachters die Gegenstände, verursacht durch Licht und Luft, nicht mehr in klar angeborenen Grenzen darbieten. Leonardo da Vinci formulierte diese Erkenntnisse erstmals.“ Lexikon der Kunst, Hrsg. von Wolfgang Stadler, Erlangen 1994, Bd. 11, S. 26.

²⁶⁵ Frank Zöllner: „Artistic license? Experts doubt Leonardo da Vinci painted \$450 m *Salvator Mundi*“ in: *The Guardian*, 20. November 2017.

²⁶⁶ Vgl. Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 42f. Dazu Maddalena Spagnolo: Leonardo e Correggio destinti incrociati, in: *Leonardo in dialogue: the artist amid his contemporaries*, hrsg. von Francesca Borgo, Rodolfo Maffei et al., Venedig 2019, S. 197–225, hier: S. 202; Nagel 1993, S. 7 sowie Paul Holberton: *Giorgione's Sfumato*, in: *Giorgione entmythisiert. Beiträge einer Tagung Giorgione Colloquium in Zusammenhang mit der Ausstellung Giorgione. Mythos und Enigma*, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Turnhout 2008, S. 55–69.

²⁶⁷ Baldinucci 1681, S. 151.

marks den *rilievo* darstellen sollen: „[...] che le tue ombre e lumi sieno unite sa[n]za tratti o segni a uso di fumo.“²⁶⁸ Weiterhin zeigen sich Prinzipien einer mit Rauch assoziierten Weichheit in unterschiedlichen Kontexten seiner Manuskripte, wo sie nach Regeln der Auflösung, Unschärfe und Harmonie funktionieren. Sie werden durch lichtphysikalische, perspektivtheoretische Beobachtungen und die wahrnehmungsphysiologische Fähigkeit des Auges legitimiert. Die dem *Sfumato* zu Grunde liegende Weichheit versteht sich, um Janis Bell und Fehrenbach zu paraphrasieren, als Teil der empirischen Naturbeobachtung, Naturerfahrung und als physiologische Norm des Auges.²⁶⁹ In diesem Sinne lässt sich aber nicht von einer Neuerfindung oder gar Erfindung des *Sfumato* durch Leonardo sprechen. Allein durch die Verwendung der Rauchmetapher folgt er semantischen Tendenzen und technischen Prinzipien, die bereits bei Cennini und Alberti nachzuvollziehen sind. Sie werden von Leonardo aufgegriffen, theoretisch und wissenschaftlich gefestigt und mittels neuer Zeichen- und Malmaterialien, wie Röteln und Ölfarbe, im Ausdruck verbessert.

IV.1 *un fummo bene sfumate*: Die Rauchmetapher bei Cennini, Alberti und Leonardo

a Cennini: *e poi va' sfumando*

Rilievo

Cennino Cenninis *Libro dell'Arte* zeigt eine fast schon inflationäre Verwendung des Terminus *sfumare*. Die Rauchmetapher beschreibt sowohl im Kontext der monochromen Zeichnung als auch im späteren Farbauftrag nahtlos weiche Übergänge der unterschiedlich graduierten Farb-

²⁶⁸ MsA, fol. 0107v.

²⁶⁹ Janis Bell bemerkt: „Die durch das *Sfumato* erzeugte Undeutlichkeit stellte die Erscheinungen der Natur und ihre grundlegenden Funktionsweisen dar. Leonardos empirischer Blick auf die Natur unterschied nicht zwischen Erscheinung und Wahrheit; [...].“ Bell 2002, S. 229f. Vgl. weiterhin Fehrenbach 2002, S. 537. Ergänzend John K. G. Shearman: Leonardo's colour and *chiaroscuro*, in: Sixteenth-century Italian art, hrsg. von Michael W. Cole, Oxford 2006, S. 408–440; Wellmann 2005; Farago 1991; Luba Freedman: The *blurred* horizon in Leonardo's paintings, in: Gazette des beaux-arts, 129 (1997), S. 181–194 und Sander Strong 1979.

töne, um so die dreidimensionale Wirkung des *rilievo* und der *incarnazione* zu steigern.

Die erste Verwendung zeigt sich im Kontext der monochromen Pinsel- und Aquarellzeichnung auf Papier (*Come tu dèi disegnare e aombrare in carta tinta di acquerelle, e poi biancheggiare con biacca*):

[...], togli uno pennello mozzetto; e con acquarella d'inchiostro in un vasellino, va'col detto pennello tratteggiando l'andare delle pieghe maestre; e poi va'sfumando, secondo l'andare, lo scuro della piega. E questa tale acquarella vuole essere quasi come acqua poca tinta; e il pennello si vuole essere quasi sempre siccome asciutto; non affrettandoti; a poco poco venire aombrando; sempre ritornando col detto pennello ne'luoghi più scuri. Sai che te ne interviene? che se questa tale acqua è poca tinta, e tu con diletto aombri e senza fretta, el ti viene le tue ombre a modo di un fummo bene sfumate.²⁷⁰

Verrauchung erscheint als technische (Auf-)Forderung (*e poi va' sfumando*) und als ästhetischer Abschluss (*tue ombre a modo di un fummo bene sfumate*) weicher, rauchiger Schatten, die sich durch unterschiedlich nuancierte Graustufen ausdrücken. Die Rauchmetapher entfaltet sich bereits zu Beginn des *Libro* im Kontext des *disegno*, der in insgesamt neunundzwanzig Kapiteln thematisiert wird.²⁷¹ Dieser ist nicht nur eines der Fundamente der Kunst²⁷², sondern auch ein technisches und handwerkliches Prinzip: In diesem Kontext tritt es in Form der Schraffur (*tratteggiare, tratteggiando*) in Erscheinung. Durch mehrfa-

270 Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 20. Zum *rilievo* Kruse 2003, S. 176f.; Freedman 1989; Marta Cencillo-Ramírez: Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo, Münster 2000; Victor I. Stoichita: Eine kurze Geschichte des Schattens, München 1999 und Michael Baxandall: *Shadows and enlightenment*, New Haven 1995. Zur Verwendung von Papier in Italien Bam-bach 1999, S. 35ff.

271 Vgl. Wolf-Dietrich Löhr: Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste. *ritratto, disegno* und *fantasia* als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*; Zeitschrift des Mediävistenverbandes, 13 (2008), S. 148–179, hier: S. 162.

272 Kruse verweist auf Kapitel 6. des *Libro* („El fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e'l colorire.“ Cennini 1859 [Ed. Barocchi], S. 4). Vgl. Kruse 2003, S. 111.

ches Übereinanderlegen einzelner Striche generiert sie die plastische Erhebung quasi von selbst. *Disegno* erscheint als Gegenstand einer ständigen Metamorphose des eigenen Charakters, der nicht nur für die Kontur, sondern auch für die Imitation einer zweiten, plastischen Dimension funktioniert; die sonst der polychromen Malerei vorenthalten bleibt. Die Semantik unterstreicht diesen Aspekt, da sie Wolf-Dietrich Löhr zufolge eine ähnliche Konnotation aufweise, wie in Dantes *Commedia*. Dante charakterisierte die Zeichnung mit dem Terminus *tratti*, die Malerei hingegen mit *ombra*.²⁷³ Die einzelnen Striche (*tratti*) befinden sich durch das Schraffieren (*tratteggiare*) in einem kontinuierlichen, zeichnerischen Prozess. Dieser macht den einzelnen Strich durch mehrfaches Übereinanderlegen unkenntlich. Das Konvolut an Strichen generiert unterschiedlich nuancierte Graustufen, die Licht und Schatten (*ombre*) bilden. Dadurch nimmt die Zeichnung dreidimensionale Qualitäten der Malerei an. Die Wirkung von Licht und Schatten wird dadurch intensiviert, wenn der Übergang zwischen diesen Stufen fließend und *weich*, wie Rauch gestaltet ist. *Verrauchung* schließt demnach den Prozess der Schraffur wirkungsästhetisch ab.²⁷⁴

Für diesen Abschluss ist sowohl die Qualität des Zeichenmediums als auch die Verwendung eines weiteren, trockenen Pinsels relevant. Cennini betont die notwendige Liquidität der Tusche (*squasi aqua poca tinta*), welche der abschließenden *Verrauchung* zum Vorteil gereicht, wenn die nuancierten Töne mit Hilfe eines trockenen Pinsels ineinander vertrieben werden (*e il pennello si vuole essere quasi sempre siccome asciutto; non affrettandoti; a poco poco venire aombrando; sempre ritornando col detto pennello ne' luoghi più scuri*).²⁷⁵ *Verrauchung* versteht

273 Vgl. Löhr 2008, S. 157f. In der *Commedia* heißt es: „Qual di pannel fu maestro o di stile, che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi mirar farieno uno ingegno sottile? Morti li morti e i vivi parean vivi: non vide mei di me chi vede il vero, quant'io calcai, fin che chinato givi.“ Dante Alighieri: La Divina Commedia, hrsg. Von Giovanni Fallani und Silvio Zennaro, Rom 2009, Purgatorio, Canto XII, 64–69, S. 304.

274 Baraš bemerkte bereits: „These soft, toned down shadows, [...], are not aimed at fulfilling only the function of making visible the form and structure of bodies; it is their own inherent beauty, and for the satisfaction they give to the painter [...] and probably also to the spectator, that they are recommended.“ Baraš 1978, S. 5f.

275 Angela Cerasuolo verweist darauf, dass es sich hierbei um eine allgemein gültige Technik handele, die noch später von Armenini beschrieben werde: „[...] going back to sweeten and blend the shadow before it dries. This same procedure would be followed, first with

sich folglich als ästhetisches Resultat, das durch einen technischen Prozess (Schraffur), ein bestimmtes Material (flüssige Tusche) und ein handwerkliches Werkzeug (Pinsel) generiert wird. *Sfumare* liegt demnach ein technischer, materieller und handwerklicher Ursprung zu Grunde.

Deformation

Sfumare paraphrasiert nicht nur Weichheit, sondern auch die deformativen Fähigkeiten des künstlerischen Geistes, die sich durch Hand und Pinsel ausdrücken. Diese Fähigkeiten verstehen sich darin „Erdpartikel, Steine und [Stoffe] wie Ei, Wasser oder Öl [...] in ästhetische Objekte [zu verwandeln], die ihre Materialität weitestgehend vergessen lassen.“²⁷⁶ Sie konkretisieren sich darin, dass der Maler auf ein begrenztes Malmaterial einwirkt und dies in die ästhetische Form des *rilievo* verwandelt. Die Hand, als Vehikel der Technik, nimmt einen besonderen Stellenwert ein, weil sie durch den Farbauftrag die „manuell verfeinerten Materialien“²⁷⁷ zum ästhetischen Objekt im Bild generiert. Löhr hebt in diesem Kontext ihre Feinfühligkeit hervor, die konsequenterweise eine harmonische Abschattierung in Form von *sfumare* erlaubt:

Die Rede von der Handschrift meint aber keineswegs die verzweigte Spur einer virtuoson Ausdrucksgeste. Vielmehr erfordern die materiellen Bedingungen der vielseitigen Malerwerkstatt des Trecento gleichermaßen das Einschlagen der Punzenstempel und das Auftragen fein gezogener Temperastriche. Sie verlangen dem Wirken der Hand eine streng justierte Kraft und genau geregelte Geschwindigkeit ab, die sich als Qualität im Einzelwerk und im Œuvre niederschlägt.²⁷⁸

the lightest shade (*l'ombra chiara*), and then with the other two middle grades.“ Cerasuolo 2017, S. 154.

²⁷⁶ Hannah Baader: Sündenfall und Wissenschaft: Zur Verschriftlichung künstlerischer Techniken durch Cennino Cennini, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*. Ausst. Kat., hrsg. von Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Weppelmann, München 2008, S. 121–131, hier: 121.

²⁷⁷ Löhr 2008, S. 163.

²⁷⁸ Löhr 2008, S. 170. Zur künstlerischen Hand Kruse 2003, S. 72ff. Weiterhin Martin Warnke: *Der Kopf in der Hand*, in: *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hrsg. von Martin Warnke, Köln 1997, S. 108–121 und Klaus Bergdolt: *Künstlerhände*,

Sfumare versteht sich als semantische Erweiterung und Verbesserung einer materiellen Begrenztheit, deren Ausmaß sich an der Verarbeitung von Material, nicht aber am Material selbst ermesen lässt. In den Fokus tritt die Eigenleistung des Malers, die sich im ästhetischen, *rauchigen Resultat* des Farbauftrags ausdrückt. In diesem Prozess ist die *Verrauchung* des ursprünglich nassen Zeichenmaterials als Zunahme eines malerischen Realismus zu verstehen, der im Kontext der *incarnazione* erneut relevant wird.

Incarnazione

Verrauchung wird in den darauffolgenden Kapiteln zu einem kontinuierlich geforderten Abschluss der liquiden Farbe.²⁷⁹ Der vormals harte Pigmentstein wird durch den Künstler pulverisiert, ehe er sich in Wasser und Emulsionen neuformiert, um darauf hin zu rauchiger Weichheit und rauchigen Schatten *verwandelt* zu werden. Diese Weichheit wird nicht nur in der monochromen (Vor-)Zeichnung relevant, sondern auch im späteren koloristischen Aufbau der *incarnazione*. Hierin vergegenwärtigt sich der *di grado in grado* – Aufbau des *Libro*, jenem malerischen *viaggio*²⁸⁰, der mit der Genese bildvorbereitender, monochromer Schatten beginnt und mit der farblichen, plastischen und weichen Gestaltung der *incarnazione* abschließt. Anhand ihrer Gestaltung zeigt sich, dass die durch Rauch implizierte Weichheit weniger eine maltechnische Banalität als vielmehr eine künstlerische und darstellerische Notwendigkeit ist, um die vom Terminus *incarnazione* selbst ausgehende mimetische Dimension artifizieller Schöpfung und Lebendigkeit zu untermauern. Wie unlängst Christiane Kruse dargelegt hat, verkörpert *incarnazione* nicht nur die Adaption der theologischen Fleischwerdung Christi für die Kunst und Malerei. Vielmehr apostrophiert sie die künstlerische Leistung mittels des Geistes (*fantasia*) und der geschulten,

in: Handgebrauch. Geschichten von der Hand aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit, hrsg. von Robert Jütte u. Romedio Schmitz-Esser, Paderborn 2019, S. 285–311.

279 Beispielhaft heißt es: „[...] e fa' il detto colore corrente e liquido con acqua chiara, senza tempera. [...] stemperato con acqua; e vanno cercando le sommità e rilievi del detto volto bene per ordine; poi danno una rossetta ne' labbri e nelle gote cotali meluzzine; poi vanno sopra con un poco d'acquerella, cioè incarnazione, bene liquida; e rimane colorito.“ Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 46.

280 Dazu u. a. Baader 2008.

künstlerischen Hand (*operazione di mano*): Die imitierte Hautfarbe präsentiert sich nicht als rein artifizielles Bildzeichen, sondern als haptisches, plastisches und faktisches Fleisch, gemäß des 14. Verses des ersten Kapitels des Johannesevangeliums *verbum caro factum est*.²⁸¹

Weichheit wird infolgedessen zur notwendigen Ergänzung ihrer koloristischen Erscheinung und zur Akzidenz ihrer artifiziiell-lebendigen Darstellung. In Kapitel 67 (dem längsten des *Libro*)²⁸² heißt es über den koloristischen Aufbau der *incarnazione*:

Togli poi il vasellino della terza incarnazione, e va'nella stremità dell'ombre, lasciando sempre, in nella stremità, che'l detto verdeterra non perda suo credito; e per questo modo va' più volte sfumando l'una incarnazione con l'altra, tanto che rimanga bene campeggiato, secondo che natura'l promette.²⁸³

Zunächst erfolgt die Vorzeichnung gefolgt von einer grünen Unterma- lung mit *verdeterra*. Sie dient dazu das Prinzip der trüben Medien aus- zunutzen, um so der scheinbar undefinierbaren Farbigkeit des Fleisches Ausdruck zu verleihen. Weiterhin kommt ihr eine Lebendigkeit evozie- rende Bedeutung zugute, wie aus dem Vergleich zur Darstellung des toten und unbelebten Fleisches ersichtlich wird: Hier könne auf sie ver- zichtet werden, ebenso wie auf das Rot der Wangen.²⁸⁴ Darüber erfolgt der Auftrag von drei unterschiedlich graduierten und nuancierten Farb- tönen an Fleischfarbe, die durch *Verrauchung* weich ineinander abschat-

281 Ausführlicher Kruse 2000.

282 Vgl. Christiane Kruse: Gemalte Visionen. Farbtheorien, Malereipraxis und die Far- ben des Paradieses in der Dantezeit, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 85 (2011), S. 13–36, hier: S. 21.

283 Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 48.

284 Das Prinzip der trüben Medien baut die Farbwirkung auf Basis zweier kontrastrei- cher Farben auf. Beispielhaft zeigt sich dieses Phänomen auf der menschlichen Haut. Die durch die Epidermis schimmernden Adern erscheinen blau, obwohl sie rot sind. Die trübe und milchige Transparenz der Haut bewirkt, dass ihre Farbe verändert wird. Vgl. Kühn 1984, S. 223. Über die Darstellung toten Fleisches heißt es bei Cennini: „Appresso di questo parleremo del modo del colorire un uomo morto, [...], così in tavola come in muro: salvo che in muro non bisogna per tutto campeggiare con verdeterra; pur che sia dato innanzi o vero in mezzo tra l'ombre e le incarnazioni, basta. Ma in tavola campeggia all'usato modo, sì come informato ho d'un viso colorito o vivo; e, per lo usato modo, col medesimo verdac- cio aombra. E non dare rosetta alcuna, ch'el morto non ha nullo colore; ma toglì un poco

tiert und verwischt werden (*sfumando l'una incarnazione con l'altra*). Es ist dieser abschließende Prozess, der die koloristische Wirkung der *incarnazione* um eine empirische und mimetische Weichheit erweitert, da sie nach Vorbild der Natur geschieht (*secondo che natura'l promette*).

Die Bedeutung von *Rauch* und Weichheit steigert sich auf der Tafel, die ihre besondere Stellung gegenüber der Freskomalerei durch drei Unterschiede herausstellt:

L'una, che ti conviene sempre lavorare vestiri e casamenti, prima che visi. La seconda cosa si è, che ti conviene temperare i tuoi colori sempre con rosse d'uovo, e ben temperati: sempre tanto rosse quanto il colore che temperi. La terza si è, che i colori vogliono essere più fini, e ben triati sì come acqua.²⁸⁵

Entscheidend ist mitunter, dass Farbe mit Eigelb gebunden und erneut flüssig, wie Wasser, sein solle. Die zuvor rein mit Wasser gebundenen Pigmente erfahren durch den Emulgator Ei eine neue Haptik, Plastizität und ikonologische Bedeutung, da das Ei in der christlichen Symbolik Lebendigkeit verkörpert.²⁸⁶ Die mimetische Dimension bemisst sich demnach im Terminus *incarnazione*, im Bindemittel Ei und wird darüber hinaus durch „die Farbe Rot, die Farbe des Blutes“²⁸⁷ gesteigert. Weiterhin wird die hier beschriebene Weichheit nicht nur durch Rauch implizit, sondern auch durch *ammorbidandole* explizit gefordert:

[...] fa're maniere d'incarnazioni, più chiara l'una che l'altra; mettendo ciascuna incarnazione nel suo luogo delli spazi del viso: non però appressandoti tanto all'ombre del verdaccio, che in tutto le ricuopra; ma a darle con la incarnazione più scura, alliquidandole e ammorbidandole sì come un fummo.²⁸⁸

d'ocria chiara, e digrada da questa tre gradi d'incarnazione, pur con biacca, e temperali a modo usato; dando di queste tali incarnazioni catuna nel luogo suo, sfumando bene l'una con l'altra, sì in nel viso, sì per lo corpo.“ Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 102.

285 Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 98.

286 Zur Symbolik der Lebendigkeit vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 1, Rom 1968, S. 587. In der Alchemie verkörpert das Ei zudem die Struktur und Materialität der Erde sowie ihre ideelle Einheit. Vgl. Bucklow 2009, S. 95ff.

287 Kruse 2011, S. 23.

288 Cennini 1859 (Ed. Barocchi), S. 101.

*Ammorbidandole*²⁸⁹ fordert eine direkte Weichheit, die im Terminus *sfumare* nur indirekt mitschwingt und anhand des bildlichen Vergleiches *come un fummo* vor Augen geführt ist. Der technische Prozess *sfumare* kulminiert in der Darstellung einer taktil konnotierten weichen *incarnazione*, die sich in der semantischen Nähe zur *Morbidezza* bestätigt. Diese grenzt sich wiederum von einer technischen (*sfumare*) und theoretischen (*unione*) Weichheit ab²⁹⁰ und steigert die ohnehin schon plastisch konnotierte *incarnazione* zusätzlich.

Tacit knowledge

Sfumare ist Teil einer von Cennini erstmalig verwendeten Semantik. Sie dient zur Beschreibung von Maltechnik und den malerisch generierten Effekten. Der Terminus selbst ist somit ein Novum der frühneuzeitlichen Kunstkritik, der die semantische Begrenztheit mittelalterlicher Schriften erweitert und ergänzt.²⁹¹ In diesem Aspekt unterscheidet sich das *Libro* von zum Beispiel der *Schedula*, die den normierten farblichen Kanon der Buchmalerei reflektiert, nicht aber die künstlerische Individualität in seiner Darstellung. Im Vordergrund steht weniger der farbliche Effekt als vielmehr die unterschiedlichen Farbakkorde und Farbkonzordanzen.²⁹² Im Unterschied dazu erweitert das *Libro* eben jene Farbfelder durch ihre individuelle und ästhetische Gestaltung. Cenninis Sprache zielt also darauf ab²⁹³, den Arbeitsprozess, die Materialität und den gemalten Effekt auf eine Weise zu vermitteln, dass

289 *ammorbidire* – weich machen.

290 Vgl. Sohm 1995, S. 760.

291 Kruse verweist auf die neuen Termini *aombrare*, *profilare* und *rilievo*. Vgl. Kruse 2003, S. 178. Dazu Nagel 1993, S. 7f.

292 Vgl. Dittmann 2010, S. 18f. Ergänzend Norbert Schneider: *Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Köln 2011, S. 123 und Straub 1984, S. 59.

293 Vgl. Baader 2008, S. 125. Betont werden muss, dass das *Libro* im Dialekt (wohl dem aus Padua) verfasst wurde. Hierdurch rückt es in den Prozess des sog. *volgarizzamento* (*ausgehend von den Werken der Tre Corone Boccaccio, Dante u. Petrarca*). Im Kern wurde der *Vorzug des ital. volgare* als Gelehrtensprache, gegenüber Latein, gefordert. Hierzu u. a. Victor Michael Schmidt: *Hypothesen zu Funktion und Publikum von Cenninis Libro dell'Arte*, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*. Ausst. Kat., hrsg. von Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Weppelmann, München 2008, S. 147–151, hier: S. 147; Paola Manni: *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna 2003, S. 15ff. und Mirko Tavoni: *Storia della Lingua Italiana: Il Quattrocento*, Urbino 1997, S. 58.

beim Rezipienten ein eindeutiges Bild vor Augen geführt wird. Diese Verschriftlichung manifestiert ein bis dato mündlich tradiertes Wissen (*Shop Talk*) in eine wissenschaftliche und theoretische Version, dass „bis dahin keine Formulierung“²⁹⁴ fand. Das *Libro* gibt dadurch dem handwerklichen *tacit knowledge* schriftlichen Ausdruck; jenem stillem Wissen, das nicht durch Theorie, sondern durch Praxis vermittelt wird:

Tacit knowledge refers to a body of knowledge which we have gained through experience – both through the experience of our senses and through the experience of doing work of various kinds. Tacit knowledge differs from propositional knowledge in that it cannot easily be articulated or described in words. Nor can tacit knowledge be described mathematically. This inability to describe the core of a craft becomes more and more acute the craft comes to being an *art*.²⁹⁵

Peter Dormer betont, dass praktische Umsetzung und empirische Erfahrung weitaus effektiver seien als die theoretische Vermittlung handwerklichen Wissens.²⁹⁶ Dennoch versucht *sfumare* eben diesem Wissen theoretischen Ausdruck zu verleihen. Auch wenn das *Libro* wohl weniger für einen handwerklich arbeitenden Künstler geeignet war, so versucht der Terminus einem malerischen Dilettanten die Möglichkeit der Farbverarbeitung zu vermitteln. Es geht um die Vergegenwärtigung des harmonischen Farbverlaufs, mittels der *Verrauchung* – wie sie auch in der Natur zu beobachten ist.

Rauch

Warum nun das Phänomen *Rauch* zur Beschreibung von Weichheit gebraucht wird, ist nicht eindeutig zu klären. Ein Ursprung für die Rauchmetaphorik lässt sich in den Materialeigenschaften der Tempera-

²⁹⁴ „Um die Mitte des 14. Jahrhunderts muss dieser *shop talk* der Künstler den Weg aus der Werkstatt auf die Piazza und damit in den öffentlichen Diskurs gefunden haben.“ Urte Krass: Der Stein der Weisen. Reflexionen über Kunst und Künstlerberuf in Boccaccios *Decameron VIII.3* und in Cenninis *Libro dell'arte*, in: Bild. Ding. Kunst, hrsg. von Gerhard Wolf u. Kathrin Müller, Berlin 2015, S. 39–49, hier: S. 46.

²⁹⁵ Peter Dormer: *The Art of the maker*, London 1994, S. 14.

²⁹⁶ Vgl. Dormer 1994, S. 11.

Farbe selbst vermuten. Durch die Vermengung der Emulsion mit Pigmenten wird die dünnflüssige Farbe zunehmend diffuser, wässrige Kläre ist nicht gegeben. Wird Rauch ebenfalls als ein solch verunklarendes Phänomen gedeutet, so kann es, sofern es in Schichten imaginiert wird, ebenfalls verhüllen, präsentieren oder eben verunklären. Diese Aspekte treffen auch auf Dunst (*foschia*), Nebel (*nebbia*) oder Tau (*ruigiada*) zu. Doch sind diese drei meteorologischen Phänomene unterschiedlich charakterisiert. Rauch ist ein trockener Lithiometeor, der durch Feuer entsteht und sich durch kleine Festpartikel charakterisiert. Diese sind in der Luft aufgewirbelt, wie es beispielsweise Petrus Berchorius in seinem *Dictionarium* beschreibt.²⁹⁷ Im Gegensatz dazu sind Dunst, Nebel und Tau luftfeuchte Hydrometeore. Rauch ist demnach trocken – Nebel, Tau und Dunst feucht. Entscheidend ist, dass alle Phänomene in der Natur beobachtet werden können und einen diffusen Charakter aufweisen, durch den das Gesehene weich, unscharf und verschwommen wahrgenommen werden kann.²⁹⁸ Die Umschreibung von Weichheit mit Rauch fokussiert hernach das aerosole Produkt des Elements Feuer, das nicht nur meteorologische, sondern auch alchemistische und liturgisch-theologische Bedeutung hat.²⁹⁹ In der Alchemie regulieren Feuer und Hitze die Transmutation, was ihnen eine materialaufwertende Bedeutung zuspricht.³⁰⁰ Im liturgischen und theologischen Kontext, bestätigt Rauch und Feuer die Präsenz Gottes. Zu denken ist

297 „Fumus: Nota quod fumus est quaedá materia aërea, quæ de corporibus combustis vi caloris exhalat. Illud enim aëreum & aqueum quod non potest calor consumere, facit in fumum euaporare.“ Petrus Berchorius: *Dictionarium, sive Repertorium Morale* (in R. P. Petri (Hrsg.): *Berchorii picta viensis, ordinis S. Benedicti Repertorium, Vulgo Dictionarium Morale, sive Tomi Tertii pars altera*, Köln 1684, S. 273.

298 Vgl. www.dwd.de/DE/service/lexikon/Functions/glossar.html?lv2=101094&lv3=101218 und <https://www.dwd.de/DE/service/lexikon/Functions/glossar.html?lv2=101518&lv3=101594> letzter Zugriff 12. Februar 2023, 12:30.

299 Über die Bedeutung der Elemente vgl. Gernot Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996.

300 Dahingehend äußert sich Silvia Bianca Tosatti: „L'alchimia è stata definita come la perfezione della materia come essa opera nella natura, e molti alchimisti hanno concepito il loro compito come un'imitazione della natura. Questa nozione di mimesis, presente nelle ricette, è al centro della concezione antica della tecnica, e l'idea della trasmutazione vi è presente in nuce dall'origine.“ Bianca Silvia Tosatti: *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Mailand 2007, S. 4. Verwiesen sei weiterhin auf Gert Köbrich: *Aspekte der Verbrennung in Chemie und Alchemie*, in: *Ruperto Carola*, 15 (1963), S. 227–240, hier: S. 227ff.

an die Theophanie in Gestalt des brennenden Dornbusches oder während des Pfingstwunders.³⁰¹ Rauch, *incarnazione* und Gott (Christus) stehen demnach in Verbindung. Diese Verbindung wird dann noch durch das Bindemittel *Ei* symbolisch aufgeladen.

In seinem Ursprung fordert *sfumare* rauchige und fließend weiche Übergänge zur dreidimensionalen Gestaltung von *rilievo* und Fleisch. Gemessen an dem strichelenden Farbauftrag (*tratteggiare*) erscheint *sfumare* als ein kontinuierlicher Prozess, der den hart anmutenden Pinselstrich durch die Feinfühligkeit der Hand *auf*löst. Diese materiell-technische Konnotation von *sfumare* entwickelt sich im Laufe der Jahre weiter, wie ein Blick in Albertis *Della Pittura* verrät. Steht bei Cennini noch die Verarbeitung physischer Malmaterie im Vordergrund, so erfährt Farbe bei Alberti eine theoretische Aufwertung, wenn sie zunehmend als Teil der Optik verstanden wird.³⁰²

b Alberti: *si perderebbe quasi in fummo*

Alberti gebraucht die Rauchmetapher mittels der Substantive *fummo* und *rugiada* in § 47 und situiert sie in den Kontext des Lichteinfalls (*recezione di lumi*). Neben Umschreibung (*circonscrizione*) und Komposition (*composizione*) bildet er eines der drei Fundamente der Malerei.³⁰³ Die Potenz des Lichteinfalls zeigt sich im *rilievo*; dem höchsten Ziel und zugleich der größten Schwierigkeit der malerischen Natur-

301 Vgl. Cesare Alzati: Il fuoco nella ritualità culturale della chiesa latina alto medioevale, in: Il Fuoco nell'Alto Medioevo, hrsg. von Enrico Menestò, Spoleto 2013, S. 47–61, hier: S. 55 und Giuseppe Cremascoli: Il fuoco nell'esegesi Biblica dell'alto medioevo, in: Il Fuoco nell'Alto Medioevo, hrsg. von Enrico Menestò, Spoleto 2013, S. 25–45, hier: S. 25.

302 Vgl. u. a. John Gage: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, London 1994, S. 13.

303 Lichteinfall beschreibt die Beleuchtung und die dadurch veränderte Farbe auf der Oberfläche. In *Della Pittura* heißt es: „Dividesi la pittura in tre parti, qual divisione abbiamo presta dalla natura. E dove la pittura studia ripresentare cose vedute, notiamo in che modo le cose si veggano. Principio, vedendo qual cosa, diciamo questo esser cosa quale occupa uno luogo. Qui il pittore, descrivendo questo spazio, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere circonscrizione. Apresso rimirandolo conosciamo come più superficie del veduto corpo insieme convengano; e qui l'artefice, segnandole in suoi luoghi, dirà fare composizione. Ultimo, più distinto discerniamo colori e qualità delle superficie, quali ripresentandoli, ché ogni differenza nasce da' lumi, proprio possiamo chiamarlo recezione di lumi.“ Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 52. Hierzu Bätschmann 2011, S. 77 und Baraš 1978, S. 13.

nachahmung, deren Bewältigung über das Talent des Malers entscheidet.³⁰⁴ Die Schwierigkeit besteht aus der richtigen Verteilung der dreiteiligen Schatten, hell, mittel und dunkel (*mezzo*), die Alberti am Beispiel runder Körper vermittelt.³⁰⁵ Die Darstellung eines gelungenen *rilievo* funktioniert aber nicht allein durch den dreiteiligen *mezzo*, sondern auch durch den weichen Übergang zwischen Licht und Schatten. Nachdem der Maler die Umrisslinien (*orli*) gezogen und die (Körper-) Fläche (*superficie*) bestimmt habe, folge der Aufbau von Licht und Schatten mit Weiß und Schwarz: Beide sollen möglichst zart und dünn – wie Tau (*come leggerissima rugiada*) – aufgetragen und abschließend wie Rauch (*fummo*) ineinander aufgelöst werden:

[...] quali se, come dicemmo, bene avessono disegnato gli orli delle superficie, sentirebbono facile il porvi i lumi. Così farebbono: prima quasi come leggerissima rugiada per infino all'orlo coprirebbero la superficie di qual bisognasse bianco o nero; di poi sopra a questa un'altra, e poi un'altra; e così a poco a poco farebbono che dove fusse più lume, ivi più bianco da torno, mancando il lume, il bianco si perderebbe quasi in fummo.³⁰⁶

304 „Ma io quasi mai estimerò mezzano dipintore quello quale non bene intenda che forza ogni lume e ombra tenga in ogni superficie. Io, coi dotti e non dotti, loderò quelli visi quali come scolpiti parranno uscire fuori della tavola, e biasimerò quelli visi in quali veggia arte niuna altra che solo forse nel disegno.“ Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 81f. Freedman äußert sich wie folgt: „The reason for the importance of *rilievo*, in Alberti's opinion, is that *painting aims to represent things seen*. Since a figure's volume is one of the qualities peculiar to things seen in nature, the artist ought to learn how to portray relief, which, in fact, is the painters reproduction of the figure's three dimensional appearance in his paintings. [...] Alberti assumes that the painter's capacity to portray the relief of figures [...] is dependent on his knowledge of the nature of light.“ Freedman 1989, S. 228.

305 Runde und flache Objekte werden bereits in § 8 aufgreifen und ihre Beleuchtung und Wahrnehmung eingehender im Kontext der Sehstrahlen erörtert: „Adunque la distanza e la posizione del centrico razzo molto vale alla certezza del vedere. Ecco ancora una terza qual facci parere la superficie variata. Questo viene dal ricevere il lume. Vedesi nelle superficie speriche e concave, sendo ad uno lume, hanno questa parte oscura e quella chiara; e bene che sia quella medesima distanza e posizione di centrica linea, ponendo il lume altrove vedrai quelle parti, quali prima erano chiare, ora essere oscure, e quelle chiare quali erano oscure; e dove attorno fussino più lumi, secondo loro numero e forza vedresti più macole di chiarore e di oscuro.“ Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 22.

306 Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 84.

Die Rauchmetapher apostrophiert erneut die harmonischen und weichen Übergänge von Licht und Schatten, um so einen ansprechenden *rilievo* zu produzieren. Nach Jennifer Bleek beschreibe Alberti hier einen Farbauftrag in mehreren Schichten. Ohne auf die Rauchmetapher Bezug zu nehmen, stellt sie heraus, dass diese mehrfache Schichtung dafür verantwortlich sei, dass sich die Kontur allmählich aufzulösen schein³⁰⁷. Auflösung bezieht sich aber weniger auf die Kontur als vielmehr auf die einzelnen Licht- und Schattenzonen. Die Auflösung der Kontur würde Albertis Verständnis einer *umreißen* Körperlinie kontraproduktiv entgegenstehen. Roland Kanz bemerkt, dass Albertis Körperfläche stets von einem dünnen Saum (*superficie*) – ähnlich eines Haares – begrenzt sei.³⁰⁸ Grund sei nach Bell Albertis Definition des Zentralstrahls (*principe dei razzi*). Dieser gelte, im Sinne der von ihm vertretenen Extramissionstheorie³⁰⁹, als stärkster der Sehstrahlen und vermittele die Quantität des gesehenen Gegenstandes in Form seines Umrisses. Er legitimiere den Maler dazu, das Gemalte mit einer äußerst dünnen Linie zu umreißen und diese Kontur bestehen zu lassen. Dies habe dann Einfluss auf die malerische Praxis und zeige sich

307 „Bei Alberti wird durch das mehrfache Auftragen von Farbschichten der Effekt einer Konturauflösung erzielt. Die wahrgenommenen Objekte werden im Prozess der malerischen Praxis nach und nach aus den bestimmten Konturen ihrer beharrenden Dinglichkeit gelöst. In der Folge empfiehlt Alberti dem Maler, in der Regel vor dem Auftragen des hellsten Farbtons innezuhalten, weil dieser über nichts Anderes als über weiße Farbe verfüge, womit er den äußersten Glanz vollkommen geglätteter Flächen darzustellen vermöchte.“ Jennifer Bleek: Das Helldunkel, das Verhältnis von Natur und Kunst und die Frage der *materia* bei Leon Battista Alberti, in: Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550, hrsg. von Claudia Lehmann, Norberto Grammacini et al., Berlin 2019, S. 105–125, hier: S. 117.

308 Vgl. Roland Kanz: Linien rahmen Körper. Albertis *circonscrizione* und Donatellos Konturschatten im *rilievo schiacciato*, in: Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte, hrsg. von Hans Körner u. Karl Möseneder, Berlin 2010, S. 91–112, hier: S. 95.

309 Zu Albertis Optik Dominique Raynaud: Optics and the rise of perspective. A study in network knowledge diffusion, Oxford 2014; Nader El-Bizri: Classical optics and the *perspectivae* traditions leading to the Renaissance, in: Renaissance theories of vision, hrsg. von John Shannon Hendrix u. Charles H. Carman, Farnham 2010, S. 11–30; Kristi Andersen: The geometry of an art: The history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge, New York 2007; Frank Büttner: Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: Mimesis und Simulation, hrsg. von Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1998, S. 55–87 und Michael Kubovy: The psychology of perspective and Renaissance art, Cambridge 1986.

zum Beispiel in den Werken Botticellis, in denen die Umrisslinie sehr dünn sichtbar bleibe.³¹⁰ *Rauchige Auflösung* bezieht sich folglich weniger auf die Kontur, sondern vielmehr auf die in der Körperfläche befindlichen Lichter und Schatten. Sie wird, wie schon bei Cennini, ästhetische Notwendigkeit in der Erscheinung des *rilievo*. Sie steht ergänzend zum dreiteiligen *mezzo*, wobei der Prozess des *Verrauchens* seine harmonische Abstimmung ergänzt und Farbe – im Sinne der *unione* – vereint.

Der von Bleek erwähnte Farbauftrag wird nicht direkt als solcher benannt, auch wenn er der Aussage inhärent ist. Alberti versichert, dass der Vorzeichnung die Ausarbeitung von Licht und Schatten folgen soll. Dadurch nimmt er Bezug auf die in der Temperamalerei notwendige Untermalung, die Licht und Schatten kalkuliert. Ihr (Farb-) Auftrag müsse dünn wie Tau (*quasi come leggerissima rugiada*) erfolgen, wodurch er auf die Düninflüssigkeit der Temperafarbe anzuspielden scheint. Diese Düninflüssigkeit gewährleistet dann den zarten Übergang von Weiß und Schwarz, in der Untermalung. Damit einher geht eine gemilderte Farbintensität, die sich darin bestätigt, dass Weiß nie zu grell, Schwarz nie zu dunkel gemalt werden solle.³¹¹ Die mit Hilfe der Rauchmetapher vor Augen geführte *Weichmalung* erfolgt aber nicht nur in der Untermalung, sondern auch mit der darüber gelegten Lokalfarbe, welche die untermalten Schatten und Lichter intensiviert. Dieser additive Prozess des Farbauftrags soll nicht übereilt, sondern nur

310 Vgl. Bell 2002, S. 247f. Roland Kanz bemerkt: „Indes lassen sich in der Tafelmalerei des Quattrocento zahlreiche Parallelen zur Albertis Konzept der *circonscrizione* feststellen. Vielfach kann man beobachten, dass in der Fresko- und Tafelbildmalerei auf dezidierte Konturen nicht verzichtet wird, vor allem dann, wenn die Grenze der Figur oder des Gegenstands nicht nur die gewählte Farbe schon deutlich genug ist, sondern vielmehr bei benachbarten, jedoch ähnlichen Farbwerten [...] eine feine Konturlinie notwendig wurde.“ Kanz 2010, S. 97.

311 „Ma ramentisi mai fare bianca alcuna superficie tanto che ancora non possa farla vie più bianca. Se bene vestissi di panni candidissimi, convienti fermare molto più giù che l'ultima bianchezza.“ Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 84. John Gage bemerkt: „[W]hite and black objects should be painted not with the extremes of white and black pigments, but with values of the four genera of hues, slightly darker than absolute white and lighter than absolute black.“ John Gage: *Colour and culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction*, London 1993, S. 118.

mit Erfahrung durchgeführt und das Ergebnis mit Hilfe eines Spiegels kontrolliert werden.³¹²

Schwarz und Weiß

Folglich scheint es sich bei Alberti um ein ähnliches malerisches Prinzip zu handeln, wie es bereits bei Cennini in Erscheinung getreten ist. Die (dünnflüssige) Farbe müsse weich ineinander verrieben werden, um so weiche Schatten für den *rilievo* zu generieren. Trotz dieser vermeintlichen Übereinkunft gestaltet sich *Verrauchung* bei Alberti nicht im gleichen Maße materiell konnotiert, sondern lichtphysikalisch und optisch. Alberti entzieht Weiß und Schwarz den Rang als zwei der von Aristoteles (*De sensu et sensibili*) definierten sieben Grundfarben, „da sie nur [...] [zur] Darstellung von Licht und Schatten dienen, [...] [aber] sich bei der Mischung mit Weiß und Schwarz keine neuen Farbengattungen [*genera colorum*], sondern nur hellere und dunklere Farbenarten bilden.“³¹³ Alberti definiert vier, den Elementen zugeschriebene Grundfarben (*genera colorum*), die durch Hinzufügung von Weiß und Schwarz zu vermeintlich unterschiedlichen Farben gemischt werden können (*species colorum*).³¹⁴ Auch wenn Alberti betont, er schreibe als

312 „Ma quanto ad imitare il chiarore col bianco e l'ombra col nero, ammonisco molto abbino studio a conoscere distinte superficie, quanto ciascuna sia coperta di lume o d'ombra. Questo assai da te comprenderai dalla natura; e quando bene le conoscerai, ivi con molta avarizia, dove bisogni, comincerai a porvi il bianco, e subito contrario ove bisogni il nero, però che con questo bilanciare il bianco col nero molto si scorge quanto le cose si rilievino. E così pure con avarizia a poco a poco seguirai acrescendo più bianco e più nero quanto basti. E saratti a ciò conoscere buono giudice lo specchio, né so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio grazia: cosa maravigliosa come ogni vizio della pittura si manifesti diforme nello specchio. Adunque le cose prese dalla natura si emendino collo specchio.“ Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 82.

313 Dittmann 2010, S. 47. Dazu Alberti: „Vedesi dall'ombra i colori alterati: crescendo l'ombra s'empiono i colori, e crescendo il lume diventano i colori più aperti e chiari. Per questo assai si può persuadere al pittore che'l bianco e'l nero non sono veri colori.“ Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 24. Die sieben aristotelischen Grundfarben sind Weiß, Karmesinrot, Violett, Lauchgrün, Tiefblau, Gelb und Schwarz. Vgl. Gage 1994, S. 13.

314 „Dico per la permistione de'colori nascere infiniti altri colori, ma veri colori solo essere, quanto gli elementi, quattro, dai quali più e più altre spezie di colori nascono. Fia colore di fuoco il rosso, dell'aere celestrino, dell'acqua il verde, e la terra bigia e cenericcia. Gli altri colori, come diaspri e porfidi, sono permistione di questi. Adunque quattro sono generi di colori, e fanno spezie sue secondo se gli aggiunga oscuro o chiarore, nero o bianco, e sono quasi innumerabili.“ Alberti (Ed. Barocchi), S. 23f. Die *genera colorum* sind *ruber, celestis,*

Maler (*Parliamo come pittore*), so ergibt eine solche materielle Mischung keine neuen Farben, sondern nur hellere oder dunklere Versionen ihrer selbst.³¹⁵ Aufhellung und Abdunkelung erfolge zwar durch Schwarz und Weiß, allerdings nicht im (farblich) materiellen, sondern – wenn Weiß und Schwarz keine Farben sind – im lichtphysikalischen Sinn. Der Variationsreichtum der Farbe, im Sinne der *species colorum*, definiert sich als eine veränderte Art der Wahrnehmung von Farbe, bedingt durch den Einfluss von Höhenlicht, Kern- oder Schlagschatten. Diese Lichtregie wird in der Untermaalung definiert, über welche dann die ungemischten Farben aufgetragen werden. Nach Trocknung dieser Schicht erfolgt die nächste Schattierung und Höhung durch den Auftrag von Weiß und Schwarz: „[D]as Vorgehen ist die sparsame und vorsichtige Aufhellung und Verdunkelung der Lokalfarben, wobei Alberti ein Gleichgewicht zu beachten vorschreibt, indem eine Aufhellung durch eine gleichwertige Abschattung aufgewogen werden soll“³¹⁶, bemerkt Oskar Bätschmann.

Diese Art der Harmonie wird dann durch den Gebrauch der Rauchmetapher apostrophiert. Sie versteht sich aber nicht als farbliches Prinzip. Die dünnflüssigen Schichten von Weiß und Schwarz imitieren einen faktischen Lichteinfall, der sich als alterierender Schleier über die getrocknete Farbe legt und die darunter liegende Farbe verändert. Auf diese Weise vergegenwärtigt sich die Bedeutung von Farbe als *recezione*

vividis und *cinereus color*. Alberti folgt antiken Tendenzen, die sich u. a. bei Demokrit, Empedokles, Cicero und Plinius (hier im Kontext des Appelles) nachvollziehen lassen. Bei Plinius heißt es z. B.: „Nur mit vier Farben, [...], schufen die berühmtesten Maler Apelles, Aëtion, Melanthios und Nikomachos, ihre unsterblichen Werke, wobei jede ihrer Schöpfungen mit den Schätzen ganzer Städte bezahlt wurde.“ Plinius 2007, S. 47. Zur Farbtheorie Albertis Gage 1993, S. 118 sowie Charles Parkhurst: Leon Battista Alberti's place in the history of color theories, in: *Color and technique in Renaissance painting. Italy and the north*, hrsg. von Marcia B. Hall, Locust Valley 1987, S. 161–204, hier: S. 162.

315 „Adunque la permistione del bianco non muta e'generi de'colori, ma ben fa spezie. Così il nero colore tiene simile forza con sua permistione fare quasi infinite spezie di colori. Vedesi dall'ombra i colori alterati: crescendo l'ombra s'empiono i colori, e crescendo il lume diventano i colori più aperti e chiari. Per questo assai si può persuadere al pittore che'l bianco e'l nero non sono veri colori, ma sono alterazione degli altri colori, però che il pittore truova cosa niuna con la quale egli ripresenti l'ultimo lustro de'lumi, altro che il bianco, e così solo il nero a dimostrare le tenebre. Aggiugni che mai troverai bianco o nero, il quale non sia sotto qualcuno di quelli quattro colori.“ Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 24f. Dazu Cencillo-Ramírez 2000, S. 40.

316 Bätschmann 2011, S. 81.

*di lumi*³¹⁷, wodurch sich Weiß und Schwarz nicht länger als Ausdruck physischen Materials (Pigment) verstehen, sondern „als Gegenstand der Optik.“³¹⁸ Folglich wird die plastische Erhebung des Bildgegenstands nicht durch Farbe selbst, sondern durch den imitierten Lichteinfall (*sub luce*) bewirkt; eine Anforderung, der Alberti eine ohnehin höhere Wertung bemisst, als der farblichen Ausmalung einer durch die Kontur definierten Bildfläche. Daniel Arasse schreibt:

[...], Alberti means that light serves the intelligibility of forms and space. [...], he nevertheless only concerns himself with it in connection with colour, in other words, with its effect on the body it illuminates and the ways in which it changes colour while allowing them to be seen. [...], Alberti requires a strict control of *lights* and advocates a *balanced parsimony* in their use. The artist deals only what is seen *sub luce*, but the light itself, the condition for the possibility of vision, is not part of what he must imitate.³¹⁹

Optik spiegelt sich nicht nur in Albertis Verständnis von Farbe, sondern auch in der Kontur, als lineale Manifestation des Sehstrahls, wider, die das mathematische Fundament der Kunst verkörpert.³²⁰ Die Rauchmetapher zeigt eine erste lichtphysikalische Grundlage des späteren *Sfumato*, die von Leonardo, der vielfach auf Alberti Bezug nimmt³²¹, theoretische Vertiefung erfährt.

317 Vgl. Dittmann 2010, S. 48 und Gage 1993, S. 118.

318 Dittmann 2010, S. 47.

319 Daniel Arasse: Space and light at the origin in modern painting: From Alberti to Leonardo, in: Leonardo da Vinci's technical practice: Paintings, drawings and influence, hrsg. von Michel Menu, Paris 2014, S. 11–19, hier: S. 11f.

320 Vgl. Kanz 2010, S. 95. Ergänzend Vescovini: „E, diversamente dal testo in volgare, [...], la redazione latina si può interpretare meno come un manuale pratico per l'artigiano – pittore [...]. Esso si indirizza ai *dotti* pittori, capaci cioè di intendere anche per la loro preparazione scientifico-matematica e geometrica, le complesse regole dalla rappresentazione pittorica sulla superficie del quadro, dei corpi a tre dimensioni.“ Graziella Federici-Vescovini: Premesse a Leonardo. Il vocabolario scientifico del *De pictura* dell'Alberti e la bellezza *naturale*, in: Achademia Leonardi Vinci the Armand Hammer Center for Leonardo Studies at UCLA 10 (1997), S. 23–34, hier: S. 25.

321 Leonardo verweist nicht direkt auf Alberti. Dennoch finden sich Übereinstimmungen zu ihm, wie die Nobilität der Malerei und ihre Bedeutung als Wissenschaft. Vgl. Anna Sconza: Leonardo lettore di Alberti. Due autori a confronto, in: Nodi, vincoli e groppi leonardeschi, hrsg. von Frédérique Dubard de Gaillardbois u. Olivier Chiquet, Paris 2019, S. 31–48; Boesten-Stengel 2018 und Arasse 2014, S. 12.

c Leonardo: *sa[n]za tratti o segni a uso di fumo*

Die bei Cennini und Alberti direkt oder indirekt nachzuvollziehende technische Dimension der Rauchmetapher artikuliert sich auf ähnliche Weise bei Leonardo. Sie entfaltet sich im Kontext der Zeichnung (MsA um 1490)³²², was durch die Ansprache *Quando tu, disegnatore* und die Termini *disegnare, lineamenti, tratti* und *segni* ersichtlich wird³²³:

Quando tu, disegnatore, vorrai far buono ed utile studio, usa nel tuo disegnare fare adagio e giudicare in fra i lumi quali e quanti tenghino il primo grado di chiarezza, e similmente in fra l'ombre qu[a]l sieno quelle che sono più scure che le altre, e in che modo si uniscano insieme, [...]; e in ultimo che le tue ombre e lumi sieno unite sa[n]za tratti o segni a uso di fumo.³²⁴

Gezeichnete Licht- und Schattenzonen sollen *fließend* und *weich wie Rauch* ineinander übergehen. Diese *Verrauchung* bewirkt die Auflösung der *graphic marks*³²⁵ (*e in ultimo che le tue ombre e lumi sieno unite sa[n]za tratti o segni a uso di fumo*). Dies geschieht zum Vorteil des *chiaroscuro* und des *rilievo*, der nach Leonardo die *Seele der Malerei* ausmache („[...] il quale rilievo è l'anima della pittura“).³²⁶ Durch

322 Die Datierung der Manuskripte Leonardos orientiert sich an der Reihenfolge von Fehrenbach 1997, S. 333.

323 Auch wenn Baldinucci keinen Eintrag über *tratti* liefert, so zeigt sich im Terminus *segni* eine zeichnerische Konnotation. Im *Vocabolario* heißt es unter dem Eintrag *segnare*: „Segnare. Contrasegnare, far qualche segno. In termine di nostre Arti si piglia propriamente per fare quel disegno, o segno, lineamento, col gesso in sù la tela, o tavola, accennando la figura che'l Pittore sud dipignere; e quello che fa lo Scultore con carbone, o matita su'l marmo per dimostrare la quantità che ne dee leuare; e l'Architetto per esprimere il suo pensiero con la facilità e brevità, e quasi accenandolo.“ Baldinucci 1681, S. 149.

324 MsA, fol. 0107v.

325 Hierzu James Elkins: Markierungen, Spuren, *traits*, Konturen, *orli* und *splendores*, in: Umreißen. Eigenwege der Zeichnung, hrsg. von Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder et al., Zürich 2014, S. 17–60, hier: S. 17.

326 MsA, Fol. 0081r. Im *Libro di Pittura (Codex Urbinas)* heißt es ergänzend: „La prima intenzione del pittore è fare che una superficie piana si dimostri un corpo rilevato e piccato da esso piano: e quello che in tale arte eccede più gli altri, quello merita maggior laude, e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza, nasce dalle ombre e dai lumi, o vuoi dire chiaro e scuro.“ *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*, fol. 0133r. Vgl. weiterhin Nagel 1993, S. 11, der die Aussage *senza tratti o segni* auf die harmonische Wirkung des *chiaro-*

diesen weichen Übergang spricht sich Leonardo für einen fließenden und vereinheitlichenden Mittelschatten (*ombra mezzana*) aus, der entgegen des bei Cennini und Alberti nachzuvollziehenden dreiteiligen *mezzo* funktioniert.³²⁷ Seine weiche Darstellung vergegenwärtigt sich durch die Rauchmetapher und die Auflösung zeichnerischer Spuren.

Die (zeichnerische) Umsetzung ist abhängig von Technik und Zeichenmaterialien, von denen Leonardo ein großes Repertoire nutzte (Feder, Pinsel, schwarze und weiße Kreide), wie Studien der *Anna Selbtritt* (Abb. IV. 2 und IV. 3) beweisen.³²⁸ Die Auflösung des einzelnen Strichs wird hier durch schwarze und weiße Kreide bewirkt. In anderen Beispielen durch Pastellkreide und Rötel. Dass Leonardo eine gewisse Affinität für Pastell (*pastello*) gehabt hatte, zeigt sich schon anhand ihrer illustrierten Herstellung im *Codex Madrid I* (Abb. IV. 4).³²⁹ In den Fokus rückt dadurch ein Material, das durch seine Charakteristika die weiche Verwischung und Auflösung der *tratti* und *segni* gewährleisten kann.

scuro bezieht. Zum *chiaroscuro* und *rilievo* Summers 2013, S. 32ff. und Freedman 1989, S. 228. Ergänzend Janis C. Bell: *The Treatise on Painting* as a guide to nature. Light and Color, in: Leonardo da Vinci. Nature and Architecture, hrsg. von Constance J. Moffatt u. Sara Tagliagambara, Leiden 2019, S. 9–34 und Maria Teresa Fiorio: Dalla pratica alla teoria. Leonardo e la natura, in: Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza, hrsg. von Pietro C. Marani u. Rodolfo Maffei, Busto Arsizio 2016, S. 169–176.

327 Moorea Hall-Aquitania äußert sich dahingehend: „Leonardo’s *chiaroscuro*, rather than focusing on monochrome relief as Cennini and Alberti did, concentrates on unifying neutral areas and shadows. Over the following century this unity of tone would be achieved through the more straightforward use of colored grounds, but Leonardo can be seen as an early experimenter.“ Moorea Hall-Aquitania: *Efficienza e unione*: Practical considerations for using coloured grounds in 16th-century Italy, in: Trading paintings and painters’ materials 1550–1800, hrsg. von Anne Haack Christensen u. Angela Jager, London 2019, S. 121–129, hier: S. 125.

328 Vgl. Albert Boesten-Stengel: Verdeckte Linien. Operationen im Blatttraum: Genetische Zeichnungskritik am Beispiel der Skizzen Leonardos da Vinci, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 39 (2012), S. 7–25, hier: S. 7. Allgemeiner Johannes Nathan: Grammatik der Erfindung. Zur künstlerischen Arbeitsmethode bei Leonardo da Vinci, in: Leonardo da Vinci all’Europa. Einem Mythos auf den Spuren., hrsg. von Maren Huberty u. Roberto Ubbidente, Berlin 2005, S. 35–59.

329 Im benannten Codex heißt es: „a b c sie di terra cotta da ffare locali. e. sia il pastello, d sia legno, f sia il contrapeso che spinge. E così lascerai stare tanto che ssia seco e ffa ben denso. E metti carta tra’l pastello e lla terra cotta, acciò che esso pastello non ss’apicassi alla terra cotta.“ Leonardo da Vinci: *Codex Madrid I*, 1493–1497, Madrid (*Biblioteca Nacional de España*), fol. 0191r. Die Erörterung zur Herstellung findet sich bei Carmen C. Bambach: Leonardo’s notes on pastel drawing, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 52 (2010), S. 176–204.

Ähnlich verhält es sich mit Röteln, die gegen Ende des *Quattrocento* Einzug in die Zeichenpraxis hält. Mit Hilfe von Druck kann die Intensität ihrer Tonstärke aufeinander abgestimmt und ineinanderfließend verwischt werden. Dadurch kann die materialbedingte, strichelnde Technik liquider Zeichenmaterialien (im Sinne der linearen Schraffur) zu Gunsten einer weicheren Bildästhetik aufgehoben werden. Diese Vorteile, denen sich Leonardo ab den 1490er Jahren bediente (Abb. IV. 5), ermöglichen laut Maddalena Spagnolo auch die Entwicklung eines zeichnerischen *Sfumato*:

La scelta della matita rossa si colloca qui, entro questo processo di sottrazione radicale dove la linea elegante e nitida, della punta di metallo cede al fascino di un medium morbido, maneggevole, adatto a modulare la luce e il colore in gradazioni diverse che ben possono rispondere all'ispirazione a restituire sul foglio i valori tattili dell'epidermide e il trascolorare del sentimento, anche se impercettibile, sul volto dell'uomo. [...], Leonardo riesce presto ad intuire le nuove possibilità che questo medium può offrirgli per approfondire le sue ricerche sullo sfumato.³³⁰

Die Auflösung zeichnerischer *tratti* und *segni*, zu Gunsten einer weichen Erscheinung wie Rauch, wird mit Hilfe der trockenen Zeichenmaterialien Röteln oder Pastell ermöglicht. Das Material löst die Härte des einzelnen Strichs und seiner Erkennbarkeit in der Schraffur auf. Diese Auflösung ist Teil der zeichnerischen Sorgfalt (*diligenza*), die der Maler zuvorderst erlernen sollte, bevor sich der zeichnerischen Schnelligkeit gewidmet werde.³³¹ In den Vordergrund rückt die ausgereifte Kompositions-Zeichnung und nicht die schnell entworfene Skizze.³³² *Diligenza*

330 Spagnolo 2000, S. 66f. Ergänzend zur Röteln, ihrer Vorteile und die Frage, ab wann Leonardo sie nutzte (Bambach nennt das Ende der 1480er und den Anfang der 1490er Jahre, Spagnolo hingegen das Jahr 1495) Bambach 2010, S. 193 und Cerasuolo 2014, S. 89.

331 Ebenfalls ins *Libro di pittura* aufgenommen. Hier statt *presta memoria, presta pratica* (*Libro di pittura* [Codex Urbinas], fol. 0037r.)

332 Spätestens Vasari definierte unterschiedliche Arten der Zeichnung, angefangen bei der einfachen Skizze bis hin zum ausgereiften Karton. Vgl. Catherine Higgitt: *Drawings in the Renaissance workshop*, in: *Italian Renaissance drawings. Technical examination and analysis*, hrsg. von Janet Ambers, Catherine Higgitt et al., London 2010, S. 17–23, hier: S. 19. Boesten-Stengel bemerkt weiterhin: „Für den Künstler besaß das Zeichnen den Vorteil, die

steht entgegen zeichnerischer Schnelligkeit, die sich laut Iris Brahm's „in sichtbaren Spuren [ausdrückt], die den Entstehungsprozess visuell erfahrbar machen, indem der offene Modus des Vortrags als taktiller Vorgang nachvollziehbar ist.“³³³ *Diligenza* steht demnach synonym für die Auflösung der *graphic marks*, also das unkenntlich machen der handwerklichen und materiellen Ursachen der Zeichnung. Dadurch lässt sich die Skizze nicht erneut reproduzieren. Der einzelne Strich suggeriert eine nachvollziehbare Haptik und Taktilität, während seine Auflösung die visuelle Erfahrung durch das Auge in den Vordergrund rückt. Nagel bemerkte bereits in diesem Kontext, dass die Auflösung der zeichnerischen Spur als krönender Abschluss der künstlerischen Mimesis zu verstehen sei, wenn sich das Werk über seine materielle Referenz erhebe.³³⁴ In diesem Sinne macht Leonardo den Anspruch des *celare artem* geltend, der sich später auf seine Maltechnik überträgt: Zahlreiche Lasuren bewirken die Auflösung des Pinselstrichs und einzelner *macchie*.

Ergänzend dazu steht, dass sich die Kunst ihrer mathematischen Fundamente entledigt. Gemäß Fehrenbach behauptete sich Leonardos „Wissenschaftlichkeit der Malerei [in ihren] unkörperlichen Prinzipien: Linie und Fläche.“³³⁵ Die Linie erscheine als ein ausgedehnter Punkt (*la linea è il transito del punto*), der sich dann – bezogen auf den zeichnerischen Prozess – unter der Hand des Künstlers in ständiger Bewegung befände.³³⁶ Die stetige Schraffur oder der regulierte Druck (auf das Material) bewirkt aber die Unkenntlichkeit der zeichnerischen Spur

einzelnen Striche und ihre optische Verschmelzung, die graphische Faktur und den bildlichen Effekt gleichermaßen sehen zu lassen und sichtbar zu halten. Erst in einem fortgeschrittenen Stadium wurde die Skizze [...] zum Palimpsest, der die Spuren der eigenen Entstehung durch den Zeichenvorgang selbst teilweise wieder verdeckte.“ Boesten-Stengel 2012, S. 16f.

333 Iris Brahm's: Schnelligkeit als visuelle und taktile Erfahrung. Zum *chiaroscuro* in der venezianischen Zeichenpraxis, in: Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Magdalena Bushart u. Henrike Haug, Köln 2015, S. 205–229, hier: S. 206.

334 Vgl. Nagel 1993, S. 14.

335 Fehrenbach 2002, S. 533.

336 Vgl. Frank Fehrenbach: Leonardo's point, in: Vision and its instruments. Art, science, and technology in early modern Europe, hrsg. von Alina Payne, Pennsylvania 2015, S. 69–98, hier: S. 70. Weiterhin Fehrenbach 2002, S. 533 sowie Frank Fehrenbach: Il fratello del nulla. Il *punto* nell'ottica di Leonardo, in: Leonardo da Vinci and optics, hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 155–185.

und somit der Linie. Die Auflösung der Linie konterkariert also das rational begründete und berechenbare Fundament der Kunst, durch die Aspekte der Schönheit (*bellezza*) und *grazia*.³³⁷ In diesem Sinne offenbart sich das Kontradiktorische in der Arbeitsweise und den Theorien Leonardos. Auf der einen Seite gründet er seine Kunsttheorie (und *Sfumato*) auf berechenbaren optischen Regeln, die als wissenschaftliche Referenzpunkte für die Malerei dienen. Auf der anderen Seite löst er diese Regeln auf, wenn sich seine Werke ihrer mathematischen (Linie) oder materiellen Fundamente (Lasur), zu Gunsten einer rational nicht zu fassenden *grazia* entledigen.

Zusammenfassend zeigt sich, dass die Rauchmetapher im Kontext der Zeichnung die weiche Genese von Licht und Schatten apostrophiert. Sie impliziert und fordert die Auflösung zeichnerischer und handwerklicher Spuren. Ziel ist eine zeichnerische *diligenza*, die den Anspruch des *celare artem* erfüllt und die rein visuelle Erscheinung der Zeichnung, ohne *tratti* und *segni*, begünstigt. Leonardos *weiche Schatten* haben einen naturphilosophischen Ursprung, der Weichheit als Aspekt der Naturimitation definiert.

IV.2 *Sfumato*: Licht – Perspektive – Wahrnehmung

Abseits der Beschreibung des Aerosols Rauch oder seiner Darstellung in Schlachtenszenen³³⁸, beschreibt Rauch in den Bereichen Licht, Schatten

337 Farago verweist auf die vermeintliche Aussage im *Codex Arundel*, die sich jedoch im *Libro di Pittura (Codex Urbinas)* findet: „[...] queste due scienze non si estendono se non alla notizia della quantità continua e discontinua, ma della qualità non si travagliano, la quale è bellezza delle opere di natura ed ornamento del mondo.“ *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*, fol. 0007v. Vgl. Farago 1991, S. 64.

338 Beispielsweise heißt es im MsF über Rauch: “Il fumo che penetra in fra l’aria, s’egli è grosso e nato da gran fiamma, notrita da legne umide, esso non si mischia, ma fa che pare più denso di sopra che in mezzo; e più fa quando l’aria è fredda; e’l fumo sottile penetra l’aria sempre calda, sempre assottigliandosi, e la polvere che penetra in fra l’aria, la più sottile più si leva in alto.“ Leonardo da Vinci: Manuskript F, 1508–1510, Paris (*Institut de France*), fol. 0088r. Weiterhin im MsE: „De condensazione. Tale è la natura della condensazione delle pariete costringente lo spazio da loro incluso, quale è quella dello incluso moltiplicato dentro allo includente. Provasi col fumo che si genera in loco incluso, come si vede ne’vasi vetro, con che si destilla, nel quale ben si conosce in che parte di tal vaso trasparente il fumo più o men si condensa [...].“ Leonardo da Vinci: Manuskript E, 1513–1514,

und Farbe eine anmutige und harmonische Weichheit, die durch optische und perspektivische Undeutlichkeit und Unschärfe ergänzt wird. Die dem *Sfumato* inhärente Weichheit versteht sich nicht als ästhetische Banalität, sondern als ein lichtphysikalisches und perspektivtheoretisches Phänomen. Sie erklärt sich anfänglich aus der empirischen Naturbeobachtung und wird im weiteren Verlauf seines Schaffens vermehrt durch die wahrnehmungsphysiologischen Fähigkeiten des menschlichen Auges erklärt.³³⁹ *Sfumato* legitimiert seine weiche und anmutige Bild- und Wirkungsästhetik demnach durch natürliche Phänomene, die ihrerseits die wissenschaftlichen Fundamente der Malerei bilden und auch als solche malerisch imitiert werden sollen. Folglich lässt sich zwischen einem lichtphysikalischen, perspektivischen, wahrnehmungsphysiologischen und maltechnischen *Sfumato* differenzieren.

a Licht: *ombra mezzana*

Lichtphysikalisches *Sfumato* zeigt sich im fließenden Übergang von Licht und Schatten – als „unendliche Abstufung des Helldunkelwerts“.³⁴⁰ Ergänzend zu Primitiv-, Kern- und Schlagschatten³⁴¹ fordert Leonardo einen vereinheitlichenden Mittelwert (*ombra mezzana*), der sich in schwachen Beleuchtungssituationen beobachten lässt. Er bemerkt, dass eine Kerze, die einen dunklen Raum beleuchtet, Schatten schlägt, die harmonisch und ohne harte Begrenzungen, *fließend wie Rauch*, ins

Paris (*Institut de France*), fol. 0003r. Und letztlich über seine Darstellung in Schlachten: „Modo di figurare una battaglia. [...] Il fumo che si mischia in fra l'aria impolverata, quanto più s'alza certa altezza, parirà oscura nubile, e federassi ne le sommità più espeditamente il fumo che la polvere. Il fumo penderà in colore alquanto azzurro e la polvere molto più lucida che dall'opposita parte.“ MsA, fol. 0111r.

³³⁹ Vgl. u. a. Fehrenbach 2002, S. 526f. sowie Monica Azzolini: In praise of art: text and context of Leonardo's *Paragone* and its critique of the arts and sciences, in: *Renaissance Studies*, 19 (2005), S. 487–510, hier: S. 504.

³⁴⁰ Gage 1994, S. 135.

³⁴¹ Vgl. Baxandall 1995, S. 152. Im *Libro di Pittura (Codex Urbinas)* findet sich eine ausführliche Definition zum besagten *ombra mezzana*: „Del mezzo incluso infra i lumi e le ombre principali: L'ombra mezzana si dimostrerà di tanto maggiore quantità, quanto l'occhio che la vede sarà più a riscontro del centro della sua magnitudine. Ombra mezzana è detta quella che tinge le superficie de'corpi ombrosi dopo l'ombra principale, e vi si contiene dentro il riflesso, e si fa tanto più oscura o chiara, quanto essa è più vicina o remota dall'ombra principale. mn sia l'ombra più oscura. il resto sempre si rischiarerà insino al punto o. Il resto della figura non è in altro proposito della proposta ma servirà alla succedente.“ *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*, fol. 0199r.

Licht übergehen und so *grazia* erzeugen: „[...] e vedrai le tue ombre fumose, cioè non terminate.“³⁴²

In einem anderen, wohl bekannteren Beispiel heißt es: Sieht der Betrachtende eine Person im Inneren eines dunklen Gebäudes von außen her, so zeichne sich diese Person durch weiche Schatten aus: „E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fuori, questa tal figura ha le ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume.“³⁴³ Diese Beleuchtung sei besonders anmutig und wünschenswert für die Wirkung des *rilievo*, weshalb der Maler sie bedenken und nachahmen solle, um seine Werke zu großem Lob zu führen: „[...] e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per essere essa di gran rilievo e le ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'abitazione.“³⁴⁴

Die Weichheit der Schatten erscheint nicht nur als ästhetischer und wünschenswerter Richtwert, der malerisch wie zeichnerisch umgesetzt werden soll. Vielmehr unterstreicht sie die Variabilität hinsichtlich der Erscheinung von Objekten bedingt durch eben die Beleuchtung. Im Allgemeinen entscheiden Licht und Schatten über die Sichtbarkeit von Objekten und eben des *rilievo*, dem höchsten Ziel der malerischen Imitation.³⁴⁵ Die Intensität der Wahrnehmung des *rilievo* hänge dann von der Lichtquelle ab, die beispielsweise durch Wolken verändert oder zu unterschiedlichen Tageszeiten weniger intensiv erscheint. Licht ist ein variabler Faktor, dessen Intensität sich auf die harmonische Erschei-

342 „Del ritrarre le ombre dècorpi al lume di candela o di lucerna. A questo lume di notte sia interposto il telaio con carta lucida, o senza lucidarla, ma solo un intero foglio di cancelleresca; e vedrai le tue ombre fumose, cioè non terminate; e il lume senza interposizione di carta ti faccia lume alla carta ove disegni.“ Libro di Pittura (Codex Urbinas), fol. 0041v. Vgl. Emison 1991, S. 437. Zu Leonardo und *grazia* u. a. Filippo Domenicali: Leonardo e la grazia. Un *materialismo dell'incorporeo*, in: Schifanoia, 52/53 (2017), S. 93–102.

343 Libro di Pittura (Codex Urbinas), fol. 0040r–0040v.

344 Libro di Pittura (Codex Urbinas), fol. 0040r–0040v. Ergänzend dazu heißt es in den *Disegni Anatomici*: „Lombra è diminuzione di luce e di tenebre ed è interposta infra ess<e> tenebre e luce. Lombra è d'infinita oscurità e d'infinita diminuzione d'essa oscurità. Li principi e fini dell'ombra s'astendano infra la luce luce e la tenebre ed è d'infinito diminuzione d'infinita aumentazione.“ Codex Windsor (*Disegni Anatomici*), fol. 0167r.

345 Vgl. Bell 2002, S. 236. Beispielhaft heißt es: „Lombra è diminuzione di luce e di tenebre ed è interposta infra ess<e> tenebre e luce. Lombra è pronu[n]ziazione dècorpi delle lor figure. Le figure dècorpi nòdarà notizia delle loro qualità senza l'ombra. Lombra participa sempre del color del suo obbietto.“ Codex Windsor (*Disegni Anatomici*), fol. 0167r.

nung des Sichtbaren *rilievo* auswirkt. Leonardo spricht sich für eine abgeschwächte Beleuchtung aus, da zu viel Licht *Härte* bedeute, die eine *unschöne* Malerei erzeuge, die leblos wie Stein anmüte.³⁴⁶ In der abgeschwächten Beleuchtung zeigt sich das volle Potential des *rilievo* nach Regeln von *grazia*.³⁴⁷ Dies definiert eine essenzielle Ästhetik des *Sfumato*, die sich durch Zartheit, Anmut, Lieblichkeit, Weichheit und Harmonie der (Kern)- Schatten auszeichnet und starke Kontraste von Licht und Schatten vermeidet.³⁴⁸

Freilich sind rauchige und harmonische Übergänge von Licht und Schatten kein Novum der lichtphysikalischen Beobachtungen Leonardos. Plinius lobte bereits die weichen Konturen des Parrhasios. In ihnen sah er ein ästhetisches Novum der Kunst, ähnlich wie Daniele Barbaro.³⁴⁹

Im *Codex Atlanticus* (fol. 195v-r) liefert Leonardo, wie Carlo Vecce ausführlich erörtert, einen Überblick über die literarischen Werke, die sich in seinem Besitz befunden haben sollen. Unter diesen befinden sich neben einer Ausgabe von Alhazens *De aspectibus* zudem eine Ausgabe von Cecco d'Ascolis *L'acerba*. Spricht Alhazen bereits von weichen

346 Verwiesen sei auf die Darstellung jugendlicher Gesichter: „De l'ombra. Dove l'ombra confine col lume, abbi rispetto dovete più chiara o scura e dov'ella è più o men fumosa in verso'l lume. E sopra tutto ti ricordo che n'è giovani tu non facci l'ombre terminate come fa la pietra, perché la carne tiene un poco del trasparente; come si vede a guardare in una mano che sia posta fra l'occhio e'l sole, che si vede rosseggiare e trasparere luminosa; e la parte più colorita metterai in fra i lumi e l'ombre. E se tu voli vedere che ombra si richiede alla tua carne, far[a]ivi su un'ombra col tuo dito e, secondo che la voi più chiara o scura, tieni il dito più presso o lontano dalla tua pittura, e quella contraffà.“ MsA, Fol. 0111v. Anhand dieses Beispiels ergibt sich die Negation einer zu starken Beleuchtungssituation, die sich – nach Fiorio – auch zur Mittagszeit zeige. Vgl. Fiorio 2016, S. 169 und Summers 2013, S. 31.

347 Vgl. Fiorio 2016, S. 169 sowie Bell 2002, S. 237..

348 Die Beobachtung, wenn nicht sogar Forderung harmonischer Schatten, falle laut Bell in die Jahre 1500–1510 und damit in die Zeit der Entstehung der *Anna Selbtritt* und der *Mona Lisa*. In diesen Werken erlange Leonardos Maltechnik höchste Raffinesse, die als perfektionierter Umgang mit der Ölfarbe verstanden werden kann. Einen genauen Einblick darin, wie die Ölfarbe zu ihrer Visualisation beiträgt, liefert sie aber nicht. Vgl. Bell 2002, S. 229.

349 „Zeuxis und Parrhasios [trugen], [...] zum Fortschritt der Kunst bei. Der erste soll nach der Überlieferung die richtige Verwendung von Licht und Schatten, der andere die verfeinerte Konturführung sorgfältig abgewogen haben.“ Nat. Hist. 2007, S. 151. Barbaro schreibt: „[...] 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 non è [...].“ Daniele Barbaro zitiert nach Fehrenbach 2002, S. 522.

Schatten, so äußert sich d'Ascoli zu vibrierenden.³⁵⁰ Dies lässt vermuten, dass er Prinzipien weicher Schatten kannte und weiterdachte.

Sfumato erscheint nicht allein in Form weicher Schatten, sondern erfährt sich perspektivisch in Form von Unschärfe und gedämpfter Farbigkeit. Relevant hierfür sind neben Licht, Atmosphäre und Bewegung, auch die wahrnehmungsphysiologischen Funktionen des Auges (vor allem im MsD, 1508). Auf diese Weise verbinden sich laut Diana De Girolami Cheney Leonardos Prinzipien der Optik mit der wahrnehmungsphysiologischen Potenz des Auges.³⁵¹

b Perspektive: *prospettiva diminuitiva*

Erachtet Leonardo den *rilievo* als die *Seele der Malerei*, so bildet die Perspektive ihr mathematisches Fundament („La pittura è fondata su la prospettiva [...]“)³⁵², das zuerst erlernt werden müsse, um gute Malerei zu erschaffen: „Sempre la pratica debbe essere edificata sopra la bona teorica, della qual la prospettiva è guida e porta; e senza questa nulla si fa bene ne' casi di pittura.“³⁵³ Perspektivisches *Sfumato* zeigt sich in Form

350 Dank gilt Gerd Micheluzzi. Alhazen setzt die Wahrnehmung von Weichheit in Abhängigkeit zur harmonischen Verteilung von Licht und Schatten auf unterschiedlichen Körpern. Vgl. A. Mark Smith: Alhacen's theory of visual perception. A critical edition, with english translation and commentary, of the first three books of Alhacen's *De aspectibus*, the Medieval Latin Version of Ibn al-Haytham's *Kitab al-Manazir*, Bd. 2, Philadelphia 2001, S. 502. Bei Cecco d'Ascoli hingegen: „Perché tremano l'ombre nell'estremo? – Guarda lo Sole che vien per finestre. Del gran Maestro due ragioni avemo: Trema la sfera del sol movendo, O l'aria muove il Sol con sue balestre? La prima e la seconda qui commendo.“ Cecco d'Ascoli: *L'Acerba* (Ed. Zanichelli), Bologna 2011, Kap. VII, S. 156. Dazu Carlo Vecce: Leonardo e i suoi libri, in: Leonardo e i suoi libri. Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana. Ausst. Kat., hrsg. von Carlo Vecce, Rom 2019, S. 23–47.

351 Vgl. De Girolami Cheney 2010, S. 104.

352 MsA, fol. 0003r.

353 Leonardo da Vinci: Manuskript G, 1510–1515, Paris (*Institut de France*), fol. 0008r. Im *Libro di Pittura (Codex Urbinas)* ergänzend: „Il giovane deve prima imparare prospettiva, per le misure d'ogni cosa“ *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*, fol. 0031r. Hinsichtlich der mathematischen Grundlagen der Perspektive heißt es im *Codex Atlanticus* heißt es: „Tutti i casi della prospettiva sono intesi mediante I cinque termini de' matematici, cioè punto, linia, angolo, superficie e corpo.“ *Codex Atlanticus*, fol. 0365r. Zur Perspektive Leonardos Pietro C. Marani: Il primato dell'occhio e della pittura: i ritratti milanesi di Leonardo e il Paragone, in: Leonardo da Vinci and optics hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 195–217.

geminderter Farbigkeit, Unschärfe und Detailverluste der Bildhintergründe. Diese gereichen der perspektivischen Staffellung und Tiefenwirkung des Bildraums zum Vorteil, während zugleich die Stringenz einer linear-perspektivischen Staffellung aufgelöst wird.

Diese Undeutlichkeiten erklären sich nach Bell durch die Senderperspektive (*prospettiva di spedizione*), die um das Jahr 1510 zur Schärfe- und Tiefenperspektive konkretisiert (*prospettiva di notizia*) wird.³⁵⁴ Im MsA beschreibt sie eine zunehmende Unschärfe im Bildhintergrund, die ergänzend zum Größen- und Farbverlust gesehener Objekte erscheint. Sie bilden die *tre nature prospettive*, also die Linear- (*prospettiva lineale*), Farb- (*prospettiva di colori*) und Senderperspektive (*prospettiva di spedizione*), die ihrerseits durch Bewegung, Luft und Atmosphäre (*prospettiva del moto, prospettiva aerea*) beeinflusst werden:

Di tre nature prospettive. Come sono di tre nature prospettive. La prima s'astende intorno alle ragione del dimenuire – e dicesi prospettiva diminutiva – le cose che si allontanano dall'occhio. La secondo contiene in sé il modo del variare i colori che si allontanano dall'occhio. La terza e ultima s'astende alla dichiarazione come le cose devono esser men finite, quanto più s'allontanano. E nomi sono questi: prospettiva lineale, prospettiva di colore, prospettiva di spedizione.³⁵⁵

Diese Perspektiven bilden die *prospettiva diminutiva*, die sich empirisch an weit entfernten Objekten beobachten lässt.³⁵⁶ Perspektivische Staffellung ermisst sich zunächst anhand der schwindenden Größe gesehener Objekte im Hintergrund (*Della diminuzione delle cose per varie distanzie*) die Leonardo anhand konkreter Maßeinheiten, mittels der *braccia*, vor Augen führt.³⁵⁷ Dies vergegenwärtigt die Linearperspektive

354 Vgl. Bell 2002, S. 230 und Nagel 1993, S. 8.

355 MsA, fol. 0098r. Zu Bewegung, Luft und Atmosphäre MsA, fol. 0009r und 0105v. Allgemein dazu Andersen 2007, S. 85f.

356 „La prospettiva diminutiva ci mostra per ragione che le cose quanto più s'allontanano dall'occhio, più diminuiscono, e queste ragione ben sono conferme dalla sperienza.“ MsA, fol. 0099r.

357 „Della prospettiva lineale. La prospettiva lineale s'astende ne lo officio delle linee visuali a provare, per misura, quant[to] la cosa seconda è minore che la prima, e quanto la terza è minore che la seconda, e così di grado in grado insino al fine delle cose vedute.“ MsA,

als ein geometrisches Mittel der Wirklichkeitsimitation und als Ausdruck der *perspectiva artificialis*, wie sie zu Beginn des *Quattrocento* von Brunelleschi entdeckt und von Alberti theoretisch manifestiert wurde. Sie beschränkt sich auf den mathematisch berechenbaren Größenverlust, der den Bildraum proportional organisiert.³⁵⁸ Für die malerische Umsetzung einer empirisch wahrgenommenen Realität gestaltet sie sich kontraproduktiv, wie Frank Büttner äußert:

Die konstruierte Perspektive der Frührenaissance ist, [...] kein Verfahren zur Bildherstellung, das die Gesamtheit der Bildwelt in ihrer Erscheinung und im wechselseitigen Verhältnis der Bildgegenstände zueinander eindeutig regelt, [sondern] sie einer klar nachzuvollziehenden Rationalität unterwirft.³⁵⁹

Dieser Begrenztheit begegnet Leonardo durch Farb- und Schärfenverlust. Je heller ein Objekt erscheint, desto weiter liegt es im Bildhintergrund. Tritt es in den Bildvordergrund, so wahrhaftiger erscheint es auch in seinem tatsächlichen Lokalkolorit. Dieses Phänomen veranschaulicht er anhand von in der Ferne befindlichen Gebirgen und beobachtet, dass sich ihre wahrhaftige Farbigkeit an der Bergspitze zeige, während der Bergfuß heller in Erscheinung trete. Zudem nehmen Gebirge die Farbe des Himmels an und erscheinen zunehmend

fol. 0103r. Weiter: „Della diminuzione delle cose per varie distanzie. La cosa second che sia lontana dalla prima, quanto la prima dall'occhio, apparirà la metà minore che la prima, benché in fra loro sieno di pari grandezza. De gradi del diminuire. Se ti porrai la pariete vicina all'occhio uno braccio, la prima cos ache fia lontana dal tuo occhio 4 braccia, diminuirà I $\frac{3}{4}$ della sua altezza in detta pariete. E se fia lontana dall'occhio 8 braccia, diminuirà I $\frac{7}{8}$, e se fia lontana 16 braccia, diminuirà I $\frac{15}{16}$ di sua altezza; e così farà di mano a mano. Raddoppiando il passato spazio, radoppierà la diminizione. [...] La cosa piccolo da presso e la grande da lontano, essendo viste dentro a equali angoli, appariranno d'eguale grandezza. [...] Perché le cose da lontano paiano a l'occhio grandi, e la ripruova fatta nella pariete le dimostra piccolo.“ MsA, fol. 0008v.

358 Brunelleschi wird durch seine Experimente am Baptisterium von *Santa Maria del Fiore* und am *Palazzo della Signoria* (um 1420) die Erfindung der *perspectiva artificialis* attestiert, welche dann von Alberti theoretisch ausformuliert wird. Die Linearperspektive, Fenstermetaphorik und das *Velum* bilden dabei das grundlegende Prinzip zur proportionalen Staffelung des Bildraums. Vgl. Andersen 2007, S. 10.

359 Büttner 1998, S. 84.

blau, je weiter sie im Hintergrund liegen.³⁶⁰ Farbgenauigkeit bestimmt nicht nur die Distanz eines Objektes, sondern auch seine Höhe und Größe – Aspekte, die auch malerisch bedacht werden müssen.³⁶¹ Das abnehmende Lokalkolorit der Gebirge sowie ihre zunehmende bläuliche Erscheinung intensivieren die lineare Tiefenwirkung und „öffnen den zweidimensionalen Bildträger in eine dritte, fast unendliche Dimension.“³⁶² Ihre Farbveränderung erkläre sich durch die von den Gebirgen reflektierten Lichtstrahlen, welche durch die Schichten der Luft und Atmosphäre sowie ihren Partikeln beeinflusst und verändert werden.³⁶³ Die Erkenntnis, dass Luft wie eine Art Schleier die wahrhaftige Farbgenauigkeit bestimmt, ist keine Erkenntnis Leonardos. Schon Aristoteles „erkannte den atmosphärischen Dunst, der sich als optischer Schleier [...] über die Dinge [...] legt und ihre Farbe verändert.“³⁶⁴

Die Luftperspektive bedingt in diesem Sinne die Farbperspektive. Sie ergänzt die tiefenperspektivische Staffelung und löst die klare, lineare Tiefenwirkung auf. Dies zeigt sich, wie Luba Freedman darlegt,

360 „La prospettiva de'colori. A volere mettere questa prospettiva del variare e perdere over diminuire la propria essenza de'colori, piglierai di cento in cento braccia cose poste in fra la campagna, come sono albori, case, omini e sito.“ MsA, fol. 0102v. Zu Gebirgen: „Adunque tu, pittore, quando fai le montagne, fa che di colle in colle se[m]pre le bassezza sieno più chiare che l'altezz, e quanto v[o]l fare più lontana l'una da l'altra, fa le bassezza più chiare; [...] e quanto più si leverà in alto, più mosterrà la verità de la forma e colore.“ MsA, fol. 0098r. Zur Luftperspektive: „Della prospettiva aerea. Ecci un'altra prospettiva, la quale chiamo aerea, imperò che per la varietà dell'aria si po conoscere la diversa distanza di vari edifizj terminati ne'lor nascimenti da una sola linia. Come sarebbe il vedere molti edifizj di là da uno muro, che tutti apparissino sopra alla stremità di detto muro d'una medesima grandezza, e tu volessi in pittura fare parere più lontano l'uno che l'altro. Edà figurare una aria un poco grossa. Tu sai che in simile aria l'ultime cose viste in quella, come sono le montagne, per la gran quantità dell'aria che si truova in fra l'occhio tuo e la montagna, quella pare azzurra, quasi del colore dell'aria, quando il sole è per levante. Adunque farai sopra detto muro il primo edificio del suo colore, il più lontano fallo meno profilato e più azzurro. Quello che tu voi che fia più in là altrettanto più Azzurro. Quello che voi che sia cinque volte lontano, fallo 5 volte più azzurro.“ MsA, fol. 0105v.

361 Verwiesen sei auf die Ansprache *Adunque tu, pittore, quando fai le montagne*, MsA, fol. 0098r. Vgl. darüber hinaus De Girolami Cheney 2010, S. 110.

362 Dietmar Schuth: *Blaues Wunder blauer Berge. Eine kleine Geschichte der Luftperspektive*, in: *Der Berg*, hrsg. von Hans Gercke, Heidelberg 2002, S. 190–203, hier: S. 191. Dazu Kanz 2010, S. 93 und Freedman 1997, S. 181.

363 Vgl. Schneider 2011, S. 172. Im MsE heißt es darüber hinaus: „Delle cose poste nella nebbia o altra aria grossa o per vaporare o fumo o per distanza, quella fia tanto più nota, quanto ella sarà più alta.“ MsE, fol. 0003v.

364 Schuth 2002, S. 193.

nicht nur durch Leonardos Auflösung einer klar definierten Horizontlinie (wie in der *Anna Selbdritt* oder *Maria Verkündigung*, Abb. IV. 6 und IV. 7), sondern auch anhand der sich auflösenden Kontur und dem damit verbundenen Detailverlust.³⁶⁵

Luft- und Farbperspektive haben demnach Einfluss auf die Schärfe und Detailgenauigkeit gesehener Objekte.³⁶⁶ Eine Erkenntnis, die in seinen späten Schriften immer mehr an Präzision gewinnt. Im MsE heißt es beispielsweise, dass wenig beleuchtete Details den mittleren Tonwert der Luft annehmen und an Detailgenauigkeit verlieren.³⁶⁷ Im *Codex Arundel* ist vermerkt, dass Wolken Einfluss auf das Sonnenlicht haben und so die beleuchteten Details zurücktreten.³⁶⁸

c Wahrnehmung: *L'occhio non sarà mai capace del vero termine*

Werden Linear- und Farbperspektive im MsA ausführlich thematisiert, so beschränkt sich die Beschreibung der Senderperspektive auf die Aussage, dass Objekte unschärfer erscheinen, je mehr sie in den Hintergrund treten: „La terza e ultima s'astende alla dichiarazione come le cose devono esser men finite, quanto più s'allontanano.“³⁶⁹

Konkreter wird es im MsG. Die allgemeine Unschärfe (MsA) wird hier anhand der Wahrnehmung des Körpers (*notizia delle figure*), mittels des Detailverlustes seiner Umrisse, wenn gleich Grenzen (*termini*)

365 Dazu Freedman: „Aerial perspective records the gradual fading of the outlines of objects as they recede into the background. It incorporates the horizon as a boundary between the heaven and earth. Thus, in paintings done by means of either aerial or color perspective, the horizon appears as a continuous, although barely visible line, whereas in paintings displaying the use of linear perspective the horizon's line is emphasized.“ Freedman 1997, S. 182.

366 Fiorio 2016, S. 170.

367 „[...] e le parte delli detti edifizii, che son vedute dal sole, restano quasi del colore di mediocre oscurità di nebbia.“ MsE, fol. 0003v.

368 „Quando il sole è occupato da nugoli, le cose sono di poca evidenza; perché è po'diferenza infra in lumi e l'onbre delli alberi e delli edifizii, per essere alluminati dalla grandezza dell'aria, che circonda in modo le cose, che poche sono l'onbre, e quelle poche si vanno perdendo in modo che lor termini se ne vanno in fumo.“ Leonardo da Vinci: *Codex Arundel*, London (British Library), fol. 0114v.

369 MsA, fol. 0098r.

veranschaulicht: „Terza è quella che diminuisce la notizia delle figure e termini che hanno essi corpi in varie distanzie.“³⁷⁰ Dieser Detailverlust folgt der einfachen Prämisse, dass die im Bildvordergrund dargestellten Objekte und Körper schärfer zu sehen sind (und auch so dargestellt werden müssen) als die im Bildhintergrund befindlichen. Die *prospettiva di notizia* konkretisiert diesen Detailverlust anhand der sich allmählich auflösenden Kontur: Je schärfer die Kontur wahrnehmbar ist, desto näher liegt der Bildgegenstand im Vordergrund. Konturen im Bildhintergrund erscheinen zunehmend *sfumatös*. Bell bemerkt, dass zuerst die Kontur an Deutlichkeit verliert und dann die Farbigkeit.³⁷¹ Wie jedoch die drei Arten der Perspektive verraten, sowohl im MsA als auch im MsG, so zeigt sich, dass sich Unschärfe – mit zunehmender Bildtiefe – an dritter Stelle einstellt. Demnach *verliert* sich zuerst die Größe, dann die Farbe, gefolgt von der Kontur.

Leonardo kommt im MsD zu der Erkenntnis, dass das menschliche Auge nicht in der Lage sei, Konturen im Bildhintergrund deutlich und scharf zu sehen: „L'occhio non sarà mai capace del vero termine che han le figure di qualunque corpo campeggianti in loco remoto.“³⁷² Grund sei die Schichtung und die Partikel der Luft, welche die Abbilder der beleuchteten Objekte (*spezie*) verändern. Sie erscheinen als Mittelwert des entfernt gesehenen Objektes und lösen sich allmählich in Umriss und Farbe auf, je weiter sie in den Hintergrund treten.³⁷³ Ergänzend dazu steht der Sehprozess und der anatomische Aufbau des Auges. Das Grundprinzip bildet die im Augenzentrum liegende Spitze der Sehpyramide (*virtù visiva*) einerseits und die vom beleuchteten Objekt ausgesendeten Sehstrahlen andererseits. Licht treffe auf ein Objekt, werde,

370 MsG, fol. 0053v.

371 Vgl. Bell 2002, S. 239ff.

372 Leonardo da Vinci: Manuskript D, 1508, Paris (*Institut de France*), fol. 0010v. Vgl. Wellmann 2005, S. 82 und Kemp 1977, S. 140.

373 „Le spezie delli obbieti infusi nella contrapposta aria son tutte in tutta essa aria e tutte in ogni parte di quella. [...] Tutta quell'aria vede lo a sé contrapposto obbietto, la è veduta dal medesimo obbietto. [...] Delle spezie delli obbietti infuse per l'aria. Li obbietti hanno le loro spezie infuse in tutta l'aria da essi obbietti veduta, le quali spezie son tutte in tutta la predetta aria e son tutte in ogni parte di quella. [...] Li termini de'corpi son poco noti, perché tal termini son fatti in superfizie ridotte in linie, le quali per essere indivisibili sono insensibili.“ MsD, fol. 0010v.

um Martin Kemp zu paraphrasieren, in Pyramidenform gebündelt, um daraufhin im Augenzentrum zusammenzulaufen. Die auf das Auge zurückgeworfenen Abbilder des Objektes werden anschließend über die kristalline Oberfläche des Auges (*membran*) im *sensus communis* verarbeitet.³⁷⁴ Er spricht sich demnach für die Intromissionstheorie aus und widerspricht einer platonisch, euklidischen und albertinischen Tradition, wonach das Auge Lichtstrahlen aussendet.³⁷⁵ Er folgt den optischen Theorien Alhazens, der Optik um die Komponente Licht und Auge ergänzte, die auch in Leonardos Optik und Perspektive relevant sind.³⁷⁶ Ergänzend zur Luft folgt die Erörterung des unscharfen Sehens mit Hilfe eines Diagramms (Abb. IV. 8). Die Punkte *a* und *b* stehen für die Pupille (Synonym für binokulares Sehen)³⁷⁷, welche den davor befindlichen Körper (*c, p*) am höchsten Ende *c* (*il superiore stremo*) vor dem durch *n* und *m* markierten Hintergrund sehen.³⁷⁸ Leonardo behauptet, dass

374 „Prospettiva non è altro che ragione dimostrativa, la qual[!] s'astende considerare come li obietti contrapposti a l'occhio mandano di loro a quello per linee piramidali la loro propia similitudine. Piramide sono dette que[ll]e linee che si partono da superficiali stremi di ciascuno corpo e per distante concorso si conducano a un solo punto.“ MsA, fol. 0003r. Ackerman verweist auf das Diagram im Manuskript Ashburnham (fol. 0006v), in welchem die Ausstrahlung in Pyramidenform ebenfalls betont wird. Vgl. Ackerman 1978, S. 123f. Ebenso Kemp 1977, S. 130f. Weiterhin De Girolami Cheney 2010, S. 108.

375 Hierzu Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 2000, S. 46 und Gudrun Schleusener-Eichholz: Das Auge im Mittelalter, Bd. 1, München 1985, S. 60.

376 Auch bekannt unter *Perspectivae*. Das Werk teilt sich in sieben Bücher und beschäftigt sich mit Phänomen der linearen Wahrnehmung (I–III), der Katoptrik (Reflexion, etwa in Spiegeln, IV–VI) und der Dioptrik (Lichtbrechung, VII). Vgl. El-Bizri 2010, S. 11. Der genaue Einfluss der optischen Theorien Alhazens auf Leonardo kann an dieser Stelle nicht in Gänze thematisiert werden. Es ist jedoch zu bemerken, dass Alhazens *De Aspectibus* als enormer Einfluss auf die Theorien der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Optik gehabt hat. Bereits im 13. Jahrhundert ins Lateinische übersetzt, hatte es Einfluss auf die Arbeiten Roger Bacons, John Peckhams und Witelos und hielt darüber hinaus durch Ghibertus Vitruv-Kommentar Einzug in die italienische Frühneuzeit. Der Einfluss auf Leonardo ist demnach naheliegend; bestätigt sich durch die Auflistung seiner Schrift im *Codex Atlanticus* und offenbart sich anhand von Licht und Auge. Ausführlich hierzu Francesca Fiorani: Leonardo's optics in the 1470s, in: Leonardo da Vinci and optics, hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 265–291, hier: S. 265 u. 270f. Ergänzend Raynaud 2014; Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008, S. 104–114 und Sanderson Strong 1979, S. 283–351.

377 Vgl. Wellmann 2005, S. 88f.

378 „P[r]ovasi, e sia la popilla dell'occhio a, b el c p sia il corpo antipasto all'occhio, del quale sia notato il superiore stremo c e'l campo nel quale stremo debe essere veduto da esso occhio, sia n m.“ MsD, fol. 0010v.

Umrisse nicht präzise wahrgenommen werden, („Dico che lo stremo di tal corpo non fia noto in che parte di tal campo sia terminato.“)³⁷⁹ und erklärt dies wie folgt: Die Punkte *a* und *b* blicken auf das Objekt *cp*. Das Objekt wird jedoch nur an der äußersten Kante (*c*), simultan vom oberen (*a*) und unteren (*b*) Wahrnehmungspunkt der Pupille erfasst. Dabei liegt das Objekt vor einem Hintergrund (*nm*), aus dem Lichtstrahlen hervortreten. Lichtstrahl *d* mündet im unteren Wahrnehmungspunkt *b*, Lichtstrahl *h* im oberen Wahrnehmungspunkt *a*.³⁸⁰ Folglich überschneiden sich die Lichtstrahlen des Objektes und des Hintergrundes. Von allen Seiten her treten nun die *spezie* auf die Wahrnehmungspunkte der gesamten Pupille, wo sie sich immer mehr überlagern, überkreuzen und so die Konturen verzerren.³⁸¹ Wie stark nun diese Konturen verschwommen wahrgenommen werden, hängt von den zentralen Strahlen *f* und *r* ab. Sie fungieren als Distanzmesser und als „Grenzwert auf der Skala [eines] immer deutlicheren Sehens.“³⁸²

Die Ursachen für unscharfes Sehen lassen sich unter den drei folgenden Punkten zusammenfassen. Als allgemein erster Umstand gestaltet sich die bereits benannte Intromissionstheorie, der Leonardo zwischen 1490 und 1493 mehr und mehr zustimmt.³⁸³ Der zweite ausschlaggebende Punkt liegt in der wahrnehmungsphysiologischen Funktion des Auges, welches die sich mehrfach überkreuzenden Lichtstrahlen erfasst und verarbeitet. Damit einher geht drittens der anatomische Aufbau des menschlichen Auges. Entscheidend ist, dass sich die Wahrnehmungsfähigkeit der Pupille nicht auf einen Punkt reduziert, sondern

379 MsD, fol. 0010v.

380 Kemp äußert sich dahingehend: „[...] the edge of the object *cp* will be seen by the top of the pupil *a* at the position *h* on the background object *nm*, while it will be seen at *d* by the bottom of the pupil *b*.“ Kemp 1977, S. 140.

381 Dazu Wellmann: „[...] zwei unterschiedliche Bilder, deren stereoskopischen Unterschiede im Übrigen das plastische Sehen ermöglichen, [...], treten in dem von ihm postulierte Sehvermögen eine Vielzahl von Blickwinkeln miteinander in Konflikt und überlagern sich.“ Wellmann 2005, S. 88f. Ergänzend Fehrenbach 2002, S. 541 und Kemp 1977, S. 140.

382 Fehrenbach 2002, S. 536. Dazu Kemp: „The central ray *rf* will be perceived most vividly, [...] and will give the dominant impression of the edge, but a series of secondary images will be presented across the pupil, gaining in strength as they approach the central axis.“ Kemp 1977, S. 140.

383 Vgl. Baxandall 1995, S. 151. Weiterhin Fiorani 2013, S. 270f. und De Girolami Cheney 2010, S. 107.

über ihre gesamte Oberfläche erstreckt: „la virtù visiva non è in punto, [...], ma è tutta in tutta popilla, donde penetran le spezie delli obietti.“³⁸⁴ Dieser Umstand ist essenziell, da sich Leonardo so von der geometrischen Punktconvergenz – im MsD an mehrfacher Stelle betont³⁸⁵ – distanziert. Noch im MsA spricht er sich dafür aus, dass Lichtstrahlen konzentriert auf einen Punkt der Pupille pyramidal zusammenlaufen. Er löst sich jedoch gegen 1500 von der Idee, dass die absolute Sehkraft im Augenzentrum punkthaft konzentriert sei.³⁸⁶ Die Loslösung von der Punktconvergenz meint darüber hinaus die Loslösung von einem mathematisch berechenbaren und logisch-ideell gestaffeltem Bildraum, der erstens nur von einem Auge aus gesehen wird und sich zweitens nur anhand des Größenverlusts in den Bildhintergrund behauptet. Es handelt sich demnach um einen idealen, geometrischen Bildhintergrund, wie ihn die Perspektivisten gebrauchten (*come vogliono e prespettivi*)³⁸⁷ und der sich als „praktische Konvention zur Ermittlung annähernd exakter Abstandsverhältnisse“³⁸⁸ versteht. Der Bruch mit der Punktconvergenz meint demnach ein Bruch mit den geometrischen Prinzipien der Optik, in welcher das Auge als fixierter Standpunkt verstanden wird.³⁸⁹ Der Negation der Punktconvergenz folgt eine Veränderung im anatomischen Aufbau des Auges, die sich auf die Wahrnehmungsfähigkeit auswirkt. Wichtig ist die Pupille. In den frühen Manuskripten liegt sie noch auf der Uvea. Ab 1500 verlagert er sie jedoch unter die Hornhaut. Lichtstrahlen (und die damit transportierten *spezie*) treffen zuerst auf die Hornhaut, werden gebrochen und gestreut, ehe sie durch die Pupille, *la porta dell'occhio*³⁹⁰, in das Augennere eindringen und dort auf die

384 MsD, fol. 0010v.

385 „Che sia vero che ogni parte della popilla abbia virtù visiva e che tal virtù non sia ridotto in punto, come vogliono li prespettivi; cioè che tutte le spezie delli obbietti venghino all'occhio per piramide e si riduchino in angolo, nel quale si fa il giudizio della cosa veduta, qui la sperienza mostra in contrario.“ MsD, fol. 0004v.

386 Hierzu Fehrenbach 2002, S. 528f. und Wellmann 2005, S. 87.

387 MsD, fol. 0010v.

388 Vgl. Fehrenbach 2002, S. 529.

389 Vgl. Ackerman 1978, S. 109.

390 Die Intensität des Lichts bestimmt, wie stark sich die Pupille weitet oder verengt: „Se la luce ha la sua pupilla che cresce e diminuisce secondo il superio o mancamento dello splendore che dinanzi se lo oppone, egli è necessario che ciascuno obietto si dimostri maggiore o minore a essa pupilla.“ MsD, fol. 0004r. Dazu Sanderson Strong 1979, S. 301.

spera cristallina mit Kraft (*colpo*) regelrecht einschlagen.³⁹¹ Die *spera cristallina* befindet sich mittig der weißen und wässrigen Uvea³⁹² und fungiert als eine Art Sehnerv. Sie ist mit der *imprensiva* verbunden, über welche der elektrochemische Reiz *Licht* in das Gehirn und dort an den *sensus communis* weitergeleitet wird.³⁹³ Der *imprensiva* kommt eine besondere Stellung zu Gute, da sich laut Fehrenbach in ihr ein erster Eindruck des Gesehenen einbrennt, bevor die Bilder „durch Imagination (*immaginazione*), [...] Gemeinsinn (*senso comune*) [...] zuletzt in der Erinnerung [*memoria*] gespeichert werden.“³⁹⁴ Fehrenbach unterstreicht, dass sich Unschärfe und Verblässung der gesehenen Objekte als Kraftverlust verstehen lässt, wenn die *spezie* allmählich ihre *potenzie* verlieren.³⁹⁵ *Sfumato* offenbart die Vergänglichkeit der *spezie* im Moment ihres Kraftverlustes, der malerisch konserviert wird.

IV.3 Die maltechnische Genese des *Sfumato*

Sfumato bedeutet die Auflösung von Farbwahrhaftigkeit und klar determinierten Körpergrenzen. Weichheit, Ungenauigkeit und Unschärfe sind Teil einer empirischen und wissenschaftlichen Naturbeobachtung, die im Malprozess als Vorlage der *imitatio naturae* dienen. Leonardo betont mehrfach, dass die abnehmende Farbigkeit der Berge oder die unscharfen Konturlinien auch malerisch oder zeichnerisch umgesetzt werden müssen. Ihn interessierte laut Norbert Schneider weniger die Darstellung ikonographischer Modi als vielmehr die Visualisierung der von ihm beobachteten „optischen Phänomene und das Problem ihrer Reproduktion im Malprozess.“³⁹⁶ Studiere zuerst die

391 Vgl. Fehrenbach 2019, S. 27.

392 „[...] *spera cristallina* posta nel mezzo dell'occhio.“ MsD, fol. 0002v. Ergänzend Sanderson Strong 1979, S. 295f.

393 Vgl. Sanderson Strong 1979, S. 296.

394 Fehrenbach 2019, S. 41. Im Codex Atlanticus heißt es: „Il senso commune è quello che giudica le cose a lui date da li altri sensi.“ Codex Atlanticus, fol. 0245r.

395 Vgl. Fehrenbach 2019, S. 36f.

396 Schneider 2011, S. 171. Ergänzend Fiorio: „È qui che si concentrano le riflessioni che Leonardo si propone trasmettere ai putti pittori su quelli che sono i cardini del suo metodo: la necessità dell'osservazione diretta, il valore dell'esperienza, l'idea della pittura come scienza prima ancora che come espressione estetica.“ Fiorio 2016, S. 169.

Wissenschaft (der Malerei) und folge dann der Praxis, die aus dieser Wissenschaft geboren wird: „*Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza*“³⁹⁷, heißt es dazu im *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*. Die Malerei dient ihm als *scientia media*, welche die theoretisch-wissenschaftlichen Erkenntnisse durch praktische Ausführung visualisiert.³⁹⁸ Je näher das artifizielle Abbild an das natürliche Vorbild heranreicht, desto höher sei auch das Lob an die Malerei: „*Quella pittura è più laudabile la quale ha più conformità con la cosa imitata.*“³⁹⁹ Infolgedessen wird die von der Natur vorgegebene Weichheit malerisch imitiert, was eine gesteigerte Mimetik des Dargestellten bewirkt, etwa in Form der *Mona Lisa* (Abb. IV. 9).⁴⁰⁰

Trotz des von Leonardo hergestellten Bezugs zwischen Wissenschaft und Malerei zeigt sich, dass er über das genaue Ausmaß seiner eigenen malerischen Realisation schweigt. Wie bereits im Kontext der zeichnerischen Rauchmetapher dargelegt, fordert Leonardo zwar die zeichnerische Erscheinung *senza tratti o segni*, ein konkretes Material oder ein technisches Prozedere nennt er nicht. Hinsichtlich der Maltechnik zeichnet sich ein ähnliches Bild ab. Auch wenn Claire Farago bezüglich des *Trattato della Pittura* in Aussicht stellt, dass Leonardo malpraktische Erkenntnisse für seine Schüler oder sich selbst niederschrieb⁴⁰¹, so deckt sich das theoretisch Dargelegte oftmals nicht mit dem praktisch Umgesetzten. Er gibt allgemeine Hinweise, wie einzelne Farben mit Öl

397 *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*, fol. 0032r.

398 Vgl. Keith 2012, S. 56. Weiterhin bemerkt Fiorani: „Likewise, it is typically to understand that contrasts of light and shadow in Leonardo’s early works emerged from artistic practice and from his acute observation of nature. Further, it is usually believed that Leonardo sought an optical explanation of the phenomena he had painted only later in his career, from the mid 1480s onward.“ Fiorani 2013, S. 265.

399 *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*, fol. 0133r.

400 Vgl. u. a. Frank Zöllner: From face to the aura. Leonardo da Vinci’s *Sfumato* and the history of female portraiture, in: *Inventing faces. Rhetorics of portraiture between Renaissance and Modernism*, hrsg. von Mona Körte, Ruben Rebmann et al., München 2013, S. 67–84, hier: S. 74 sowie Keith 2012, S. 69; de Viguier, Walter et al. 2010, S. 6125 und Diogo Queiros Conde: *The Turbulent Structure of Sfumato within Mona Lisa*, in: *The MIT Press*, 37 (2004), S. 223–228, hier: S. 223.

401 Vgl. Claire Farago: Leonardo’s workshop procedures and the *Trattato della Pittura*, in: *The fabrication of Leonardo da Vinci’s Trattato della Pittura. With a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, hrsg. von Claire Farago, Janis Bell et al., Bd. 1, Leiden 2018, S. 90f. und Koller u. Baumer 2006, S. 155.

zubereitet oder einzelne Phänomene malerisch imitiert werden sollen. Eine konkrete maltechnische Erörterung zur Genese des *Sfumato* findet sich nicht. Vielmehr widerspricht ein Großteil seiner maltechnischen Hinweise seiner eigenen Praxis. Nutzt Leonardo zum Beispiel dunkle Untermalungen, so spricht er sich theoretisch für *schneeweisse* aus, die sich zum Vorteil auf die Transluzenz der Farbe auswirken sollen. Verwendet er vorwiegend starre und glatte Malgründe (abgesehen von seinen zahlreichen Gewandstudien, Abb. IV. 10) so behauptet er, dass eine grobe und unsaubere (Körper-) Oberfläche Farbe richtig repräsentieren könne.⁴⁰²

Aus den heute Leonardo zugeschriebenen Äußerungen (etwa innerhalb des *Libro*) zeigt sich, dass die Technik des *Sfumato* kontradiktorisch in Erscheinung tritt. Sie erweckt den Eindruck, dass er keine Informationen über seine eigene Arbeitspraxis darlegen wollte. Dank Infrarotreflektographien, Bildquerschliffen, Materialproben oder Röntgen- und Infrarotaufnahmen kann sie jedoch rekonstruiert werden. Diese offenbaren eine im Kern bestehende *klassische* Werkgenese (Tafel, *gesso*-Grundierung und Untermalung) und den Einsatz zahlreicher dünner Lasuren von zwei bis fünf Mikrometern.⁴⁰³ Ihr Einsatz bewirkt die Tilgung jedweder malerischen und handwerklichen Spur (im Sinne der *macchie* oder *segni*)⁴⁰⁴, wodurch sich eine besonders glatte, ebene und geschlossene Bildoberfläche produziert. Lösen sich dadurch Material, Pinselspur, gar die gesamte technische Reproduktion der Werkgenese auf und erfüllen das Prinzip des *celare artem*? Definiert sich seine Technik als malerische Innovation oder folgt sie einer maltechnischen Tradition? Lässt sich der maltechnische Aufwand als Ausdruck der Bewegung, der Anstrengung und der körperlichen Kraft verstehen? Fungiert *Sfumato* in Theorie und Praxis dazu die visuellen

402 „Del far vivi e belli i colori nelle tue pitture. Sempre a quei colori che tu vuoi che abbiano bellezza preparerai prima il campo candidissimo, e questo dico de'colori che sono trasparenti, perché a quelli che non sono trasparenti non giova campo chiaro, [...]” *Libro di Pittura* (Codex Urbinas), fol. 0062v. „Quel corpo più dimostrerà il suo vero colore, del quale la superficie sarà men pulita e piana.“ *Libro di Pittura* (Codex Urbinas), fol. 0070r.

403 Die Lasuren werden auf bis zu neun bis dreißig Schichten geschätzt. Die dünnsten zeigen sich im Inkarnat. Vgl. Keith 2012, S. 55; de Viguier, Walter et al. 2010, S. 6125 und Queiros Conde 2004, S. 223.

404 Vgl. Schmidt, Stege et al. 2014, S. 50.

Potenzen des Auges zu unterstreichen, wodurch es sich jeglicher materiellen und haptischen *Greifbarkeit* entzieht?

a Malgrund

Tafel und Grundierung

Mit Ausnahme der Gewandstudien, präferierte Leonardo starre Holzbildträger, wie Pappelholz, das für acht Gemälde verwendet wurde.⁴⁰⁵ Vier Werke sind auf Walnussholz gemalt, während drei von ihrem ursprünglichen Holzbildträger abgetragen und auf Leinwand gezogen wurden.⁴⁰⁶ Die Holzplatte allein eignet sich nicht als Malgrund und bedarf einer Grundierung. Materialproben, Rückstreu-Elektronenbilder und Bildquerschliffe beweisen, dass Leonardo eine *gesso*-Grundierung verwendete. Sie setzt sich aus zwei Lagen des grobkörnigeren *gesso grosso* und einer Schicht des feinkörnigeren *gesso sottile* zusammen. Letzterer wurde geschliffen und mit einer Bleiweiß-Imprimatur überzogen (Abb. IV. 11).⁴⁰⁷ Sein dreischichtiger Aufstrich verhindert ein

⁴⁰⁵ Pappelholz wurde u. a. für die *Madonna mit der Nelke*, die *Anna Selbdritt* und die *Anbetung der Könige* verwendet. Die *Madonna mit der Nelke* besteht aus zwei vertikalen Pappelholzpanelen. Ihr Format widerspricht der ursprünglichen Größe, da es an den Seiten beschnitten wurde. Außerdem wurde die mittlerweile konvex gebogene Tafel auf der Rückseite und zu den Seitenrändern hin von 18 mm auf 8 mm gedünnt. Die Bildtafel der *Anna Selbdritt* besteht aus vier vertikalen Pappelholzbahnen, die *Anbetung der Könige* aus fünf, die mit zwei Metallklammern (*ponticelli*) verbunden sind. Vgl. Pasquali 2016, S. 159; Schmidt, Stege et al. 2014, S. 43 und S. 123; Roberto Bellucci: Leonardo's *Adoration of the Magi* at the Uffizi. Preliminary technical studies at the OPD, in: Leonardo da Vinci's technical practice. Paintings, drawings and influence, hrsg. von Michel Menu, Paris 2014, S. 32–39, hier: S. 38.

⁴⁰⁶ Dies wirkt gegen Schädlingsbefall und Holz-Fraß. Das Arbeiten von Holz ist ein Problem für die Tafel: Eine zu hohe oder zu geringe Luftfeuchtigkeit wirkt sich auf ihr Volumen aus. Sie kann sich ausdehnen, konvex biegen oder zusammenziehen. Dazu Schmidt, Stege et al. 2014, S. 43; Keith 2012, S. 64. Allgemein zur Tafel vgl. Doerner 1989, S. 91.

⁴⁰⁷ Vgl. Pasquali 2016, S. 160–164 u. 166; Schmidt, Stege et al. 2014, S. 43; Elizabeth Walmesley: Technical images and painting technique in Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci, hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 54–77, hier: S. 67; Keith 2012, S. 58 u. 73; Koller u. Baumer 2006, S. 167 und Jan Schmidt u. Heike Stege: *Wie man eine gute Malerei erkennen soll, und welche Eigenschaften sie haben muss, um gut zu sein*: Zur maltechnischen Ausführung, in: Leonardo da Vinci. Die Madonna mit der Nelke. Ausst. Kat., hrsg. von Cornelia Syre, Jan Schmidt et al., München 2006, S. 121–153, hier: S. 128 u. 137. Zu Grundierungen vgl. Maartje Stols-Witlox: A perfect ground. Preparatory layers for oil paintings 1550–1900, London 2017.

Reißen, das bei einer einzigen Schicht auftritt. *Gesso*-Grundierung und Imprimitur bilden nicht nur das Fundament der weiteren Werkgenese, sondern auch einen mageren Untergrund. Dieser sorgt für das notwendige Saugvermögen: Er nimmt die Ölschicht auf – das Öl dringt nicht in das Holz. Darüber hinaus fungiert die Grundierung als helle Reflektor-Schicht, welche die Leuchtkraft der transluzenten Farbschichten aufrechterhält.⁴⁰⁸

Die Schleifung des *gesso sottile* legt nahe, dass Leonardo einen glatten Malgrund intendierte. Dies bestätigt auch die Imprimitur, die nach Pasquali ebenfalls geglättet wurde.⁴⁰⁹ Dadurch verzichtet er auf den Vorteil strukturierter Malgründe, wie sie zum Beispiel die Leinwand liefert: Ihre Kapillaren und die Adhäsion der Farbe begünstigen die Farbverbreitung.⁴¹⁰ Hingegen bildet die Bildtafel und der geglättete *gesso sottile* das genaue Gegenteil zu Gunsten einer glatten und ebenen Malfläche.

b Unterzeichnung und Untermalung

Gesso und Imprimitur bilden eines von zwei Fundamenten für die weitere Werkgenese – Unterzeichnung und Untermalung bilden ihr zweites. Einen Einblick gewähren die *Anbetung der Könige* (Abb. IV. 12) und der *Hl. Hieronymus*. Werke, die sich im bildvorbereitenden Stadium des *abbozzo* befinden und zeigen, dass Leonardo sich einer präzisen Unterzeichnung und einer braun lavierten Untermalung bediente.⁴¹¹ Elizabeth Walmsley und Larry Keith verweisen darauf, dass Leonardo mehre

408 Dazu Wehlte 1985, S. 58–62. Weiterhin bemerkt er: „Erstens muß auf das Trägermaterial eines Bildes, [...] ein weißer oder oder mindestens heller Reflektor aufgebracht werden, worauf allein die Farben in ihrer vollen Leuchtkraft und Schönheit zur Geltung kommen können.“ Wehlte 1985, S. 53.

409 Vgl. Pasquali 2016, S. 166.

410 Allgemein zur Leinwand und ihrem ökonomischen und künstlerischem Vorteil Baro 2015.

411 Dazu Mottin: „The association of underdrawing and undermodelling at the very beginning of the painting is a feature of Leonardo’s technique. A strict delineation of contours was probably not sufficient for him, nor the indication of shades by hatching [...]. Undermodelling seems to constitute the basis of his painting process and to play a fundamental role in the total unity of the final work.“ Bruno Mottin: *Observations on Leonardo’s underdrawing*, in: Leonardo da Vinci. *Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, hrsg. von Pietro C. Marani u. Rodolfo Maffei, Busto Arsizio 2016, S. 101–115, hier: S. 102. Zum *Hl. Hieronymus* bemerken Koller und Baumer: „Das Stadium, in dem das Werk aufgege-

Unterzeichnungen anfertigte. Die beiden *abbozzi* offenbaren, dass er zunächst eine Unterzeichnung auf der Imprimitur anfertigte, worüber er dann eine zweite Imprimitur auftrug. Darauf erfolgten weitere Unterzeichnungen. Die zweite Imprimitur dämpft die Intensität der ersten Unterzeichnungen. Dies erlaubt Korrekturen und bietet die Möglichkeit ganze Bildpartien neu neu zu zeichnen.⁴¹² Im Jahr 2005 konnte mit Hilfe eines Infrarotreflektogramms zwei Unterzeichnungen in der *Londoner Felsgrottenmadonna* (Abb. IV. 13) ausgemacht werden, die durch ein zweites Infrarotreflektogramm (2009) deutlicher in den Vordergrund traten. Die erste Unterzeichnung diente nach Vincent Delieuvin als erster kompositorischer Entwurf (mit Fokus auf den Moment der Anbetung des Kindes), während die zweite eine abschließende Bildkomposition darstelle und die erste ergänzte, gar verbesserte.⁴¹³ Unterzeichnungen lassen sich auch mit dem bloßen Auge wahrnehmen, etwa in den Inkarnaten der *Anna Selbdritt* (Abb. IV. 14). Ihre Sichtbarkeit verschuldet sich eines permanenten Zeichenmediums und der zunehmenden Transparenz der ohnehin schon dünn aufgetragenen Farbe.⁴¹⁴ Treten einige Unterzeichnungen deutlich in den Vordergrund, so lassen sich manche nur schwer bis gar nicht ausmachen. In der *Madonna mit der Nelke* lassen sich nur in den unteren Bildschichten (hier in den gelben Draperien) vereinzelte Pinselvorzeichnungen nachweisen⁴¹⁵, was aber nicht dafürspricht, dass Leonardo auf sie in Gänze verzichtete. Infrarotreflektographien machen Unterzeichnungen auf Kohle-Basis

ben wurde, wird auch mit dem italienischen Begriff *abbozzo* (Entwurf), einer skizzenhaften ersten Anlage in modellierender Untermalung mit Schatten und Licht, bezeichnet.“ Koller u. Baumer 2006, S. 137.

⁴¹² Vgl. Walmsley 2013, S. 67 und Keith 2012, S. 58ff. sowie weiterhin, Luke Syson u. Rachel Billinge: Leonardo da Vinci's use of underdrawing in the *Virgin of the Rocks* in the National Gallery and *St. Jerome* in the Vatican, in: *The Burlington Magazine*, 147 (2005), S. 450–463, hier: S. 459.

⁴¹³ Die zweite Unterzeichnung ist ein weiterentwickelter Bildentwurf, der die Authentizität der Londoner Felsgrottenmadonna bestätigt. Zu den unterschiedlichen Bildanalysen und der Frage der Unterzeichnungen Vincent Delieuvin, Bruno Mottin et al.: *The Paris Virgin of the Rocks. A new approach based on scientific analysis*, in: *Leonardo da Vinci's technical practice. Paintings, drawings and influence*, hrsg. von Michel Menu, Paris 2014, S. 72–101, hier: S. 83 und Syson u. Billinge 2005.

⁴¹⁴ Dazu Pasquali 2016, S. 160ff.; Delieuvin, Mottin et al. 2014, S. 86 und Walmsley 2013, S. 66.

⁴¹⁵ Vgl. Schmidt, Stege et al. 2014, S. 132.

sichtbar, während Materialien wie Röteln unter Infrarot sichtbar werden. Hinzu kommt, dass nicht permanent-fixierte Unterzeichnungen (in Kohle oder Kreide) während des Farbauftrags weggewischt worden sind.⁴¹⁶ Dies spricht für den Einsatz mehrerer Zeichenmaterialien, um die Komposition auf die Bildtafel zu übertragen. Die *Anna Selbdritt* bestätigt Spuren von schwarzer Kreide, die über oder unter der bestehenden Federunterzeichnung gezogen wurden.⁴¹⁷ Die Variabilität der Vorzeichnungen zeigt sich auch in der *Madonna mit der Nelke*, da *incisioni* im *gesso* nachzuweisen sind, welche die perspektivische Fluchtung der Architektur in den Bildmittelpunkt irreversibel markieren.⁴¹⁸

Folglich nutzte Leonardo ein breites Spektrum, um die Bildkomposition auf der Bildtafel zu festigen, ehe er mit dem Farbauftrag begann.⁴¹⁹ Dadurch ist evident, dass Vorzeichnungen einen fundamentalen Teil der Bildkomposition tragen, was auf einen zeichnerischen (Studien-) Prozess verweist. Die Komposition wurde nicht frei auf die Bildtafel gezeichnet, was sich durch den Einsatz des *spolvero* – als Übertragungsverfahren von Karton auf die Tafel – bestätigt.⁴²⁰ Die Verwendung des *spolvero* steht ergänzend zu der präzisen Bildvorbereitung vor dem eigentlichen Malprozess. Die Unterzeichnung bildet die lineare Matrix, welche die Komposition auf der Bildoberfläche festhält. Ergänzend dazu baut Leonardo eine monochrome Untermalung auf, welche die Höhen- und Tiefenlichter kalkuliert.

416 Vgl. Delieuvin, Mottin et al. 2014, S. 83ff. und Syson u. Billinge 2005, S. 453.

417 Vgl. Pasquali 2016, S. 164.

418 Vgl. Schmidt, Stege et al. 2014, S. 47.

419 Vgl. Delieuvin, Mottin et al. 2014, S. 83–86.

420 *Das Porträt der Ginevra de' Benci* zeigt Übertragungspunkte des *spolvero* im Bereich der Augenbrauen, Augen, Lippe, Nase und ihrer Gesichtskontur. Diese Punkte lassen sich zudem im *Porträt der Cecilia Gallerani*, der *Pariser Felsgrottenmadonna* und *Anna Selbdritt* nachweisen, die mit einem dünnflüssigen Medium nachgezogen wurden. Vgl. Pasquali 2016, S. 164; Delieuvin, Mottin et al. 2014, S. 86; Keith 2012, S. 61 u. 73; Walmsley 2013, S. 55 u. 70; Schmidt u. Stege 2006, S. 123 und Syson u. Billinge 2005, S. 453. Zur Bedeutung, Geschichte und Verwendung des *spolvero* vgl. Carmen C. Bambach: *Disegno, pittura e l'ideale del ben finito cartone*, in: *Il primato del disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera. Dai Primitivi a Modigliani*. Ausst. Kat., hrsg. von Sandrina Bandera, Mailand 2015, S. 17–33 und mit Verweis auf Leonardo S. 23f.

Untermalung

Der *Hl. Hieronymus* zeigt den Unterschied zwischen Unterzeichnung und ihre Erweiterung durch die ausmodellerte monochrome Unterma- lung. Koller und Baumer verweisen auf den Löwen in der rechten unteren Bildhälfte:

Während der Löwe bis auf eine kleine Stelle an seiner Flanke noch als reine Linienzeichnung vorliegt, ist der Körper des knienden Heiligen schon mit einer lavierend aufgetragenen bräunlichen Farbschicht plas- tisch durchmodelliert.⁴²¹

Untermalungen treten zudem in dem mit Ultramarin gemalten Mantel Mariens der *Madonna mit der Nelke* hervor, die auch durch die *Craquelé* der *Londoner Felsgrottenmadonna* durchschimmern.⁴²² Freilich ist die Verwendung einer Unterma- lung nicht ungewöhnlich, versteht sie sich doch als maltechnischer Aufbau von Licht und Schatten, der bereits in Tempera- Gemälden zum Einsatz kam und deren Verwendung Leo- nardo durch seine Lehrzeit bei Verrocchio vermittelt bekam.⁴²³ Interes- sant ist aber ihr Aufbau mit braunen Erdtönen, gepaart mit vereinzelt Bleiweißhö- nungen. Durch ihre Verwendung negiert er die durch den *gesso* und die *Imprimatur* aufgebaute weiße Reflektor- Schicht, welche die Leuchtkraft der späteren Farbschichten aufrechterhält. Hingegen kalkuliert er in der Unterma- lung die tonale Brechung der späteren Farb- töne. Braun wirkt sich auf die Translu- zenz der Lasurschichten aus, bricht Farbe in ihrem Buntwert und generiert bereits in diesem Sta- dium die Harmonie einer *unione de' colori* und des *chiaroscuro*. Keith schlussfolgert daraus, dass „this underpainting [...] [is] the heart of his control of modeling transitions, [...]“⁴²⁴ und folglich des *Sfumato*. Folg-

421 Koller u. Baumer 2006, S. 137.

422 Dazu Mottin 2016, S. 106; Schmidt, Stege et al. 2014, S. 45; Keith 2012, S. 69; Schmidt u. Stege 2006, S. 48 und Koller u. Baumer 2006, S. 165f.

423 Vgl. Keith 2012, S. 56. Einen Überblick über die Lehrjahre Leonardos bei Verrocchio sowie die Kenntnis im Umgang mit der Tempera liefert Jill Dunkerton: Leonardo in Verrocchio's workshop: Re-examining the technical evidence, in: National Gallery Technical Bulletin. Leonardo da Vinci. Pupil, painter and master, 32 (2011), S. 4-32.

424 Keith 2012, S. 69. Ergänzend Hall-Aquitania 2019, S. 124f.

lich widerspricht seine praktische Untermalung in Braun der theoretischen Forderung nach einer Untermalung in *Schneeweiß*.

c Farbauftrag: *veli sopra veli*

Die Brechung der Bunt- und Tonwerte gelingt, wenn Farbe in äußerst dünnen Lasuren aufgetragen wird. De Viguerie verweist darauf, dass Leonardo bis zu neun Schichten auftrug, die eine durchschnittliche Stärke von zehn bis fünfzig Mikrometer haben und sich aus viel Bindemittel, aber wenig Pigment zusammensetzen.⁴²⁵ Diese Lasuren finden sich in den dunkleren Bildzonen, nicht aber in den Inkarnaten, die als hellste Bildzonen und ohne starke hell-dunkel Kontraste erscheinen. Ihre Gestaltung lässt vermuten, dass er über der Bleiweißhöhung eine bis zwei dünne Schichten der Farbe (etwa durch Bleiweiß abgemilderte Rosatöne) auftrug, während dunklere Partien mit mehreren Schichten gemalt wurden.⁴²⁶ Anders verhält es sich bei der *Mona Lisa*, dem nach Frank Zöllner aussagekräftigsten Beispiel des *Sfumato*.⁴²⁷ Hier reizt Leonardo das Potential der Lasur vollends aus, wenn er zwischen zwanzig und dreißig Schichten auftrug, die eine Stärke von zwei bis fünf Mikrometern haben, allen voran in den dunklen Kernschatten des Inkarnats.⁴²⁸

d Leonardos Technik nach Regeln der Temperamalerei?

Hinsichtlich der Maltechnik Leonardos stellen Jan Koller und Ursula Baumer die Frage, ohne jedoch eine Antwort zu liefern, ob Leonardo an dem Prozess der sich etablierenden Ölmalerei „aktiv und kreativ [...] teilnahm oder ihn nur passiv begleitete?“⁴²⁹ Malgrund, Grundierung, Unterzeichnung und Untermalung funktionieren nach denselben Prinzipien der Temperamalerei. Durch die Wahl von Pappelholz nutzt

425 Vgl. de Viguerie, Walter et al. 2010, S. 6125.

426 Vgl. hierzu Pasquali 2016, S. 164; Delieuvin, Mottin et al. 2014, S. 94; Walmsley 2013, S. 64 und de Viguerie, Walter et al. 2010, S. 6125.

427 Vgl. Zöllner 2013, S. 74.

428 Vgl. de Viguerie, Walter et al. 2010, S. 6127.

429 Koller u. Baumer 2006, S. 166.

er zudem die Bildgründe, die für die Eitempera geeignet waren und von Botticelli, Filippo Lippi, Cimabue, Duccio di Buoninsegna oder Paolo Uccello verwendet wurden.⁴³⁰ Mit der braunen Untermaalung scheint er sich von einer malerischen *Tradition* abzuwenden, während er durch die Holztafel, dem *gesso* und der Vorzeichnung daran festhält.⁴³¹ Er verzichtet auf eine helle Reflektorschicht, die notwendig in der Temperamalerei war, um der mangelnden Deckkraft der Farbe entgegen zu wirken und ihre Leuchtkraft aufrechtzuerhalten. Entgegen dessen kalkuliert er in der bräunlichen Untermaalung die Brechung der Buntwerte, die sich auf die Transluzenz der Lasuren auswirkt.⁴³² Seine Untermaalung zeigt demnach eine praktische Weiterentwicklung der *traditionellen* Malweise, was sich jedoch nur hinsichtlich der Färbung bestätigen lässt. Der Bildaufbau und die Werkgenese bedienen sich hingegen weiter der stringenten Matrix aus Unterzeichnung und Untermaalung. Auch die Lasuren erlauben Ähnlichkeiten zur Temperamalerei. Mit Hilfe des Lösungsmittels Terpentin passt er die sonst viskose Ölfarbe an das natürlicherweise dünnflüssige Material der Tempera an. Zwar bewirken diese Lasuren eine feine Graduierung der Farbzonen, allerdings scheint es, dass Leonardo anfängliche Schwierigkeiten hatte, mit der neuen Ölfarbe umzugehen und sie deshalb an ein altbekanntes Malmedium durch Verdünnung anpasste. Materialproben der *Madonna mit*

430 Über die „traditionelle“ Verwendung von Pappelholz als Bildgrund des *Tre-*, und *Quattrocento* Bellucci 2014, S. 38. Ergänzend Doerner 1989, S. 90 und Wehlte 1985, S. 25.

431 Die Holztafel, allen voran Pappelholz, versteht sich als gängiger Malgrund des toskanischen Umkreises, ehe sie von der Leinwand als Malgrund abgelöst wurde. Vgl. Wehlte 1985, S. 26.

432 Im *Libro di Pittura (Codex Urbinas)* äußert sich Leonardo zwar über die veränderte Erscheinung von Farben, sollten sie transluzent über einer anderen liegen. Allerdings bemerkt er diese Veränderung nicht im malerischen Kontext, sondern in der Natur, wenn sich Rauch wie ein Schleier über eine Farbe legt und diese dadurch verändert: „Della mutazione de colori trasparenti dati o misti sopra diversi colori con la loro diversa relazione. Quando un colore trasparente è sopra un altro colore variato da quello, si compone un color misto diverso ciascuno de'semplici che lo compongono. Questo si vede nel fumo che esce dal camino, il quale quando è riscontro al nero d'esso camino si fra azzurro, e quando s'innalzo a riscontro dell'azzurro dell'aria pare berettino o rosseggiante. E così il paonazzo dato sopra l'azzurro si fa di color di viola; e quando l'azzurro sarà dato sopra il giallo, egli si farà verde; ed il croco sopra il bianco fa giallo; ed il chiaro sopra l'oscurità fa azzurro, tanto più bello, quanto il chiaro e oscuro saranno più eccellenti.“ *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*, fol. 0067r.

der Nelke ergaben, dass er zwei ölige (Leinsamen und Walnuss) und ein proteinhaltiges (Ei)-Bindemittel nutzte.⁴³³ Folglich passte er die Ölfarbe nicht nur an ein ihm bekanntes Malmittel an, sondern fügte es auch zu bereits trocknenden Ölen hinzu. Dies ergab ein Ungleichgewicht von zu viel Bindemittel und zu wenig Pigment, was letztlich zur Bildung von Schlieren und Krausungen im Bereich der Inkarnate führte.⁴³⁴ Der richtige Einsatz der Ölfarbe ist demnach ein Lernprozess, der in seinen späteren Werken zur Vollendung kommt. Leonardo perfektioniert demnach ein *neues* Malmaterial und überträgt es auf einen *klassischen* Bildaufbau. Dies legt den Schluss nahe, dass Leonardos Technik des *Sfumato* dem seit Cennini bestehenden ästhetischen Anspruch nach *sfumare* folgt und hier – durch die Variabilität und Vorteile der Ölfarbe – zur Perfektion gelangt. Gestaltet sich die Erfüllung dieses Anspruchs, gar diese *rauchige Weichheit* bei Cennini noch weitestgehend materiell begrenzt (und kommt im dreiteiligen *mezzo* zum Ausdruck), so erfährt sie erst durch das Potenzial der Ölfarbe den vollen ästhetischen und mimetischen Ausdruck. Zu verdanken ist dies dem flächigen Farbauftrag und der langsamen Abbind- und Oxydationsphase, die das minutiöse Abschattieren und Vertreiben der Lasuren überhaupt erst erlaubt.

Mit Blick auf Cennini, Alberti und Leonardo zeigt sich, dass *Sfumato* – sofern es als eigenständige maltechnische und ästhetische Kategorie verstanden wird – ein Exempel der Lasurmalerei statuiert. Diese Lasuren sind an ein stringentes Korsett bildvorbereitender Stadien gebunden, das sich in Form von Unterzeichnung und Untermalung präsentiert. Der Werkgenese wird eine besondere Sorgfalt zugesprochen, die *Sfumato* in Richtung der malerischen *diligenza* verschiebt. Die Lasuren korrespondieren zudem mit der zeichnerischen Aufforderung *senza tratti o segni*, da sie den sichtbaren Pinselduktus auflösen.

e Die Auflösung der handwerklichen Spur

Die Lasuren erfüllen eine zentrale Intentionen des *Sfumato*: Das Prinzip der *Auflösung*. Nachvollziehen lässt sich dies bereits im zeichnerischen

433 Ausführlich Schmidt, Stege et al. 2014, S. 53ff.

434 Vgl. Lehmann 2007, S. 26.

Kontext – durch die Auflösung der *graphic marks*. Dies ergänzt die Auflösung der Kontur oder das Auflösen harter Licht- und Schattenverhältnisse. Die Lasuren erlauben dann die Auflösung von Material und seinen sichtbaren Spuren auf dem Bildträger. Die maltechnischen Beobachtungen legen nahe, dass die Bildoberfläche möglichst glatt erscheinen soll. Diese Glätte erfährt sich auf der Holzplatte und wird durch die Schleifung des *gesso* und der Imprimitur aufrechterhalten. Maartje Stols-Witlox bemerkt, dass Schleifung die Struktur und Kapillarität des Bildträgers auflöse, was sich positiv auf die Trocknungszeit der Farbe auswirke, sofern sie in Lasuren aufgetragen werde.⁴³⁵ Glätte ist die Intention der Schleifung, die durch die geringe Adhäsion und Viskosität der Lasuren aufrechterhalten wird. Diese bietet die Möglichkeit, dass Farbe ohne nachweisliche Spuren in Form von reliefartigen *macchie* in Erscheinung tritt. Die Arbeitsweise Leonardos widerspricht folglich einer Arbeitsmethode *di colpi* und *di macchie*, die Rückschlüsse auf das Material Ölfarbe erkennen lässt, welche für die Kategorien *prestezza* oder *prontezza* charakteristisch sind.⁴³⁶ Malerisches *Sfumato* produziert eine geschlossene Bildoberfläche und entledigt sich seiner technischen und materiellen Reproduktion über den Nachvollzug des Pinselduktus. Das Werk negiert seine materiellen und technischen Fundamente und löst das Prinzip des *celare artem* ein.⁴³⁷ Suthor bemerkt, dass sich die Bildproduktion so von einer materiell-technischen zu Gunsten eines geistigen Bildentwurfs entscheidet.⁴³⁸ Mit Blick in die *Vite* wird dieser Aspekt offenkundig. Hier wird die Bildästhetik Leonardos weder mit *Sfumato* noch mit *Morbidezza* oder *colorito*, sondern mit *grazia*, *vivacità* und *disegno* gleichgesetzt. Wie in Kapitel II. 2 erörtert, bestätigt sich

435 Über das Verhältnis von Adhäsion und Kapillarität Doerner 2001, S. 133. Zum technischen Prozess des Schleifens und Glättens sowie die optischen Auswirkungen auf den Farbauftrag vgl. Stols-Witlox 2017, S. 107ff.

436 Dazu Schmidt, Stege et al. 2014, S. 50; Suthor 2010, S. 94 und von Rosen 2003, S. 324.

437 Kunst verstehe sich „als eine *ars* oder *téchne* und damit als ein mit Wissen und der Fähigkeit zu deren theoretisieren verknüpftes Können. Das Kunstwerk wird folglich als Produkt eines als erlernbar und lehrbar gedachten Arbeitsprozess verstanden. In diesem Denkmodell ist die Voraussetzung der generativen Tätigkeit nicht eine übernatürliche Inspiration des Künstlers [...] sondern schlichte Begabung.“ Von Rosen 2003, S. 324. Nagel machte bereits auf die Autonomie des Kunstwerks über das Material aufmerksam, ohne jedoch konkret auf das *celare artem* einzugehen. Vgl. hierzu Nagel 1993.

438 Vgl. Suthor 2010, S. 136.

seine innovative Leistung in der Begründung der *Maniera Moderna*, die sich seines vermeintlichen Novums des *Sfumato* verdankt. Anders als sein (zeichnerischer) *rilievo* oder sein (malerischer) *chiaroscuro*, treten Weichheit und *Sfumato* nicht direkt mit ihm in Erscheinung. Sie werden erst in der nachfolgenden Künstlergeneration, wie Giorgione, Parmigianino und Correggio relevant.⁴³⁹ Im *Proemio della terza parte* konkretisiert Vasari seine innovative Leistung durch die Erfüllung der *cinque regole* zum Abschluss der *rinascita* („[...] buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina.“)⁴⁴⁰ In der Vita dominiert dann seine körperliche, geistige, gar göttliche *grazia*, durch die er allen anderen Menschen erhoben sei und die ihm eher den Rang eines elegant, gebildeten Hofmanns zuspricht, als den eines handwerklich arbeitenden Künstlers.⁴⁴¹ Ergänzend dazu steht die Erhabenheit seines göttlichen *disegno*:

[...] oltre che disegnò in carta con tanta diligenza e sì bene, che in quelle finezze non è chi vi abbia aggiunto mai, che n'ho io una testa di stile e chiaro scuro che è divina; et era in quello ingegno infuso tanta grazia da

439 Zum *chiaroscuro* und *rilievo* äußert sich Vasari: „Nell'arte della pittura aggiunte costui alla maniera del colorire ad olio una certa oscurità, donde hanno dato i moderni gran forza e rilievo alle loro figure.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 37. Die von Gombrich benannte Weichheit der Konturen, die zwischen dem Gesehenen und Ungesehen changieren (*fra l'vedi e non vedi*), werden von Vasari als kollektive Errungenschaft der *Maniera Moderna* verstanden, nicht aber als eigenständige Erfindung Leonardos. Vgl. Ernst H. Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Berlin 2002, S. 185. Hingegen schreibt Vasari: „Nel disegno non v'erano gli estremi del fine suo, perché, se bene e'facevano un braccio tondo et una gamba diritta, non era ricerca con muscoli con quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive; ma elle erano crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi e durezza nella maniera, alla quale mancava una leggiadria di fare svelte e graziose tutte le figure, [...].“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 5. Weiterhin verweist Spagnolo auf die durch Leonardo initiierte stilistische Entwicklung mit Einfluss auf Giorgione. Vgl. Spagnolo 2019, S. 198f.

440 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 6.

441 „Grandissimi doni si veggono piovere dagli influssi celesti ne'corpi umani, molte volte naturalmente, e soprannaturali talvolta; strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo bellezza, grazia e virtù, in una maniera che, dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, [...]. Questo lo videro gli uomini in Lionardo da Vinci, nel quale oltre la bellezza del corpo, non lodata mai abastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione; e tanta e si fatta poi la virtù, che dovunque l'animo volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 15.

Dio et una dimostrazione sì terribile, accordata con l'intelletto e memoria che lo serviva, e col disegno delle mani sapeva sì bene esprimere il suo concetto, che con i ragionamenti vinceva e con le ragioni confondeva ogni tagliando ingegno.⁴⁴²

In diesem Sinne dominiert eine vergöttlichende Panegyrik, die seine malerische Leistung am malerischen Effekt ausmacht, nicht aber am Material Farbe selbst. Eine koloristische Dimension ermisst sich in der Aufwertung der rohen Malmaterie zu einer artifiziellen Lebendigkeit, wenn Farbe als reales Fleisch erscheine (*che non parevano colori, ma carni*).⁴⁴³ Leonardos Bildästhetik wird demnach nicht unter einem offensichtlich technischem *Sfumato* oder materiellem *colorito* verhandelt, sondern vielmehr unter einem geistigem und göttlichem *disegno* und *chiaroscuro*. Im Fokus steht weniger die Farbe als vielmehr der visualisierte *concetto*, durch den das Werk seine Gültigkeit und Wertigkeit erfährt. Im Sinne der *disegno*-Theorie schlussfolgert Werner Busch, „dass die bloß umreißende und den Gegenstand fixierende, zur Form machende Linie der Idee einer Sache nur am nächsten ist, sondern aufgrund ihrer weitestgehenden Immaterialität einen Vorschein der reinen, absoluten Idee ermöglicht.“⁴⁴⁴ Die von Busch benannte Immaterialität erfährt sich in der Lasur, die dafür sorgt, dass die Plastizität (*ergo macchie*) der Farbe getilgt und die geschlossene Bildfläche begünstigt wird.

442 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 17. Ergänzend: „[...] quello ingegno, che avendo desiderio di dare sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de'più scuri, che cercava neri che ombrassino e fussino più scuri degl'altri neri, per fare che'l chiaro, mediante quegli, fussi più lucido; et infine riusciva questo modo tanto tinto che, non vi rimanendo chiaro, avevon più forma di cose fatte per contrafare una notte che una finezza del lume del di: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovar il fine e la perfezzione de l'arte.“ Vasari 1568, Bd. IV, S. 24. Weiterhin heißt es über den Burlington House Cartoon: „[...] vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste: considerazioni veramente dallo intelletto et ingegno di Lionardo.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 30.

443 Vgl. Fehrenbach 2020, S. 197ff.

444 Werner Busch: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Turner, München 2009, S. 74. Weiterhin heißt es: „Ist das *concetto* eingelöst, ist das Werk vollendet. Wenn das Werk, das dieser Regelung folgt, vollendet ist, dann löst es sich vom Künstler und wird objektiv und wahr. Als vom Künstler gelöstes aber ist das Werk verfügbar, versetzbar in neue Zusammenhänge und behält dabei seinen Anspruch nach seinem objektiven Charakter bei, so konträr der neue Zusammenhang zum alten auch sein mag.“ Busch 2009, S. 74.

Die materielle Auflösung begünstigt zudem eine Wahrnehmung im Sinne von *grazia*, weil die plastische Realität der Farbe aufgelöst wird. „La grazia, [...], non ha corpo – è pura arte degli effetti“⁴⁴⁵, schreibt dahingehend Filippo Domenicali und greift Michel Foucaults Definition der *grazia* als *materialismo dell'incorporeo* auf.⁴⁴⁶

Sfumato entledigt sich folglich seiner materiellen Konnotation und bietet dadurch keinen negativen Rückschluss auf Material und einen handwerklichen Prozess. In diesem Sinne tritt erneut der hylemorphe Dualismus zwischen Material und Idee in Erscheinung, der sich in der Wertung Vasaris zu Gunsten der Idee entscheidet. Leonardos *Sfumato* ist demnach kein farbliches, materielles Konstrukt, sondern vielmehr ein Argument für die Omnipotenz des *disegno*. *Sfumato* ist das Resultat einer malerischen Sorgfalt (*diligenza*), welche dem Werk jene *finezza* attestiert, die zum Beispiel den Spätwerken Tizians fehle.⁴⁴⁷ Ungeachtet der ambivalent zu bewertenden *diligenza*⁴⁴⁸, erachtet Vasari sie bei Leonardo (trotz der offensichtlich langen Werkgenese) weder als körperliche Anstrengung noch als krampfhaften Prozess. Sie erstaunt ihn vielmehr, wie ein Mensch eine solche Geduld aufbringen konnte, um solch eine malerische Sorgfalt zu generieren – die er aus seiner geis-

445 Domenicali 2017, S. 93.

446 Dazu Foucault: „[Grazia] non è né sostanza né accidente, né qualità né processo; l'evento non è dell'ordine dei corpi. Eppure non è affatto immateriale, perché è sempre a livello della materialità che prende effetto, che è esso stesso effetto.“ Michel Foucault: *L'ordre du discours*, zitiert nach Domenicali 2017, S. 94.

447 *Finezza* ist das Resultat der *diligenza*, wie Vasari anhand Leonardos Zeichenpraxis unterstreicht: „[...] oltre che disegnò in carta con tanta diligenza e si bene, che in quelle finezze non è chi vi abbia aggiunto mai, che n'ho io una testa di stile e chiaro scuro che è divina.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 17.

448 Zu erinnern ist hier an die vermeintliche *Versklavung* zu Gunsten einer malerischen Mimesis (Suthor) und die Wertung bei Vasari. Er spricht ihr einen hohen Stellenwert dann zu, wenn sie der Künstler durch Anstrengung erfüllt, erachtet sie jedoch dann negativ, wenn sie im Kontext einer krampfhaften Imitation zu einer ungewünschten Unnatürlichkeit verkommt, die als Ausdruck mangelnden Talentes erscheint: „[...] e che facesse sforzo d'avvicinarsi con l'operare, quanto potesse il più, alle pitture della facciata e volta del Buonarroto nella capella di Sisto et a quelle della Paulina.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. V, S. 532. Weiterhin heißt es: „Giuliano addunque messovi mano, con estrema diligenza e fatica condusse quest'opera, la quale fu allora posta nella chiesa di San Gallo fuor della Porta.“ Vasari 1568, Bd. V, S. 280.

tigen Kraft und Verfassung erklärt.⁴⁴⁹ Das Resultat erscheint ihm als malerische Perfektion, die in artifizieller Lebendigkeit zum Ausdruck kommt und ihm seine Stellung als Begründer der *terza età* zusichert:

Laonde volle la natura tanto favorirlo, che dovunque e' rivolve il pensiero, il cervello e l'animo, mostrò tanta divinità nelle cose sue, che nel dare la perfezione, di prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia nessuno altro mai gli fu pari.⁴⁵⁰

Das Urteil dieser Lebendigkeit leitet sich von Vasaris Ideal der geschlossenen Bildoberfläche ab, die Leonardos Arbeitsweise durch höchste Sorgfalt perfektioniert. Das vormals noch handwerklich konnotierte Bildwerk entledigt sich seines handwerklichen Habitus. Es ist Ausdruck des künstlerischen Geistes, was dem Werk in seiner Wirkung das volle Potenzial der malerischen Mimesis zuspricht.

f *forza*

Eine Bildwirkung gemäß der *diligenza*, des *disegno*, der *vivacità* und letztlich der *grazia* implizieren eine *geistige* Bildproduktion zugunsten einer Distanzierung vom Handwerk. In ihr dominiert das Potenzial einer materiellen Deformation hin zu einer artifiziellen Lebendigkeit, die ohne jegliche körperliche Kraftanstrengung erfolgt. Die Werkgenese legt jedoch nahe, dass sie sich nicht nur über einen längeren Zeitraum erstreckte, sondern auch unter körperlichem Aufwand, Anstrengung, Ausdauer und physischer Kraft produziert wurde – exerziert durch die Hand. Zu denken ist an das zeichnerische *sfumare*, wenn der Druck und die Feinfühligkeit der Hand die Intensität des Zeichnmaterials reguliert und dadurch den Anspruch *senza tratti o segni* realisiert. Diese Art des Kraftaufwands erfährt sich auch in der Schraffur; jenem zeichnerischem Prozess, der sich durch Richtungsänderungen

449 „La forza in lui fu molta, e congiunta con la destrezza, l'animo e'l valore sempre regio e magnanimo; e la fama del suo nome tanto s'allargò, che non solo nel suo tempo fu tenuto in pregio, ma pervenne ancora molto più ne'posterì dopo la morte sua.“ Vasari 1568, Bd. IV, S. 15.

450 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 18f.

einzelner Linien auszeichnet und auf die kontrollierte Bewegung der Hand zurückzuführen ist.⁴⁵¹ Auch im Bereich der eigentlichen Bildgenese ermisst sich körperliche Kraft – sofern Leonardo selbst und nicht ausschließlich seine Schüler an der Bildvorbereitung beteiligt waren⁴⁵² – im Bereich der mehrfachen Schleifung des Bildgrunds sowie dem Aufwand im Farbauftrag und der eigentlichen Abschattierung der Farbzonen. Die Kraft der Hand bildet, um an dieser Stelle Paul Crowther zu paraphrasieren, zusammen mit dem Material die notwendige Verbindung, durch welche sich die Zeichnung oder die Farbe auf dem Malgrund überhaupt erst als visuelle Entität in Erscheinung treten kann.⁴⁵³ Die Kraft, Ausdauer, Feinfühligkeit und Anstrengung der Hand äußert sich bei Leonardo in der Genese einer weichen und rauchigen Harmonie. Allerdings zeigt sich, dass er diese Form der körperlichen Kraft weder mit der Malerei noch mit der Kraft der Hand als Vehikel der malerischen Realisation in Verbindung bringt – und das obwohl Kraft eines der zentralen Motive seines Schaffens darstellt. Sie erfährt sich im Sehprozess, wenn die *spezies* in das Innere des Auges eintreten und mit Kraft (*colpo*) auf die *impresiva* einschlagen. Sie zeigt sich weiterhin in der Darstellung von Kräfteinwirkungen (das Schlagmotiv des *HL*.

451 Dazu Crowther: „There are some gestural issues that arise in relation to the very acts of drawing and painting. These include controlling the instrument’s pressure in marking the pictorial surface, adjusting the angle of marking (and the trajectories it follows), controlling the velocity of the marking movements, and allocating the time devoted to one area or another and to the transitions between them. These are deliberative features of mark-making through gesture. Even if done rapidly and in loose way, they create new spatial configurations.“ Crowther 2017, S. 48.

452 An dieser Stelle muss bedacht werden, dass Leonardo Zeit seines Aufenthaltes in Mailand eine Bottega unterhielt, was den Schluss nahelegt, dass er nur wenig Anteil an der Bildgenese hatte, allen voran in der Bildvorbereitung.

453 „To draw or to paint [...], requires the use of instruments and/or pigment and an impressionable medium or surface that allows itself to be marked by a bodily organ. They are made rather than performed, and it is in the making of them that important features of our relation to Being are revealed in ways unavailable to language. At the very heart of this is the relation between gesture and materials in picture-making and how they express space and intervene upon time. [...] drawing and painting are autographic: that is to say, carried out by hand (or through other idioms of directed physical agency). To draw something is to directly inscribe or mark a surface using a solid medium such as graphite, charcoal, or crayon, or a solid instrument such as the pencil or the engraver’s burin. To paint something, in contrast, involves marking a surface with viscous or liquid pigment.“ Crowther 2017, S. 47.

Hieronymus oder die Kraft des Wassers als Ursache von Erosionen)⁴⁵⁴ und erfährt sich in der Wirkkraft der Malerei, etwa in der artifiziiellen Lebendigkeit, die das faktisch tote Werk vor seinem zweiten Tod (*due volte morte*) bewahrt. Damit in Verbindung steht die dem Werk inhärente Animationskraft. Der Betrachter könne sich in das Abbild (wie das Beispiel des Königs von Ungarn Matthias Corvinus bestätigt) verlieben (*enargeia*), das „physische Handlungen des Betrachters (*energeia*) hervorruft“⁴⁵⁵, hier der Wunsch des Berührens. Darüber hinaus setzt er sich mit spiritueller (im Sinne der *vita attiva*)⁴⁵⁶ und physikalischer Kraft auseinander. Letztere äußert sich in dem kontinuierlichen und wechselseitigen Einwirken⁴⁵⁷ „unkörperlicher oder spiritueller Energien“⁴⁵⁸ (*passioni, violenze*) auf ein Objekt. Diese Energien bilden laut Fabio Frosini die „concetti fondamentali della fisica“⁴⁵⁹, in Form von Kraft (*forza*), Gewicht (*peso*), Stoß (*colpo*) und Bewegung (*moto*).⁴⁶⁰ Bewegung als Rückschluss auf die Regung der Hand nimmt einen besonderen Stellenwert ein, da sie jeder Aktion und Handlung vorausgeht. Sie bildet den Ursprung aller physikalischen Kräfte, die aus ihr geboren werden: „Peso, forza, colpo e impeto son figlioli del moto, perché da quello nascono.“⁴⁶¹

454 Vgl. Fehrenbach 2019, S. 7ff.

455 Fehrenbach 2019, S. 12.

456 Marinoni verweist auf das MsB: „Forza dico essere una potenza spirituale, incorpor[e]a e invisibile, la quale con breve vita si causa in quelli corpi che per accidentale violenza stanno fori di loro naturale essere e riposo. Spirituale dissi, perché in essa forza è vita attiva; incorporea e invisibile dico, perché il corpo, dove nasce, non cresce in peso né in forma; di poca vita, perché sempre desidera vincere la sua cagion e quella vinta, sé occide.“ Leonardo da Vinci: Manuskript B, 1487–1490, Paris (*Institut de France*), fol. 0063r. Vgl. Marinoni 2002, S. 81.

457 „Die vier *passioni* bilden einen Kreislauf, in dem sich die Energie kontinuierlich entzündet und verzehrt, weil die eine Kraft die andere erzeugt und umgekehrt.“ Marinoni 2002, S. 85. Vgl. weiterhin Frosini 2011, S. 113.

458 Marinoni 2002, S. 85.

459 Frosini 2011, S. 113.

460 Vgl. Marinoni 2002, S. 85.

461 *Codex Atlanticus* (fol. 0340r) zitiert nach Frosini 2011, S. 114. Marinoni verweist auf die folgende Aussage des *Codex Trivulzianus*: „Ogni azione bisogna che s’esercita per moto“ die nach ihm auf fol. 0070 zu finden sei. Vgl. Marinoni 2002, S. 82. Sie findet sich jedoch auf fol. 0036v. Leonardo da Vinci: *Codex Trivulzianus*, 1487–1490, Mailand (*Castello Sforzesco*), fol. 0036v.

Bildet physikalische Kraft den Kern seines optischen oder physikalischen Naturverständnisses, so kommt sie in der Auseinandersetzung mit der Malerei lediglich in ihrem imitativen Potenzial zum Tragen, nicht aber in ihrer faktisch technischen Produktion. Dies erklärt sich durch die Bedeutung der künstlerischen Hand einerseits und des Verständnisses der Malerei als Wissenschaft andererseits. Die malende Hand charakterisiert sich durch Eleganz und Leichtigkeit, die mit ihrer zunehmenden Vergeistigung in Verbindung steht. Sie präsentiert sich in unterschiedlichen Beispielen, wie im *Selbstbildnis Parmiggianinos* (Abb. IV. 15), *Dürers* (Abb. IV. 16), oder der *Rechten Hand Goltzius* (Abb. IV. 17).⁴⁶² Bereits bei Cennini agiert sie zusammen mit der Vernunft und dem Auge, wodurch sie die künstlerische *fantasia* visualisiert, die Dinge darstellt, die sich der natürlichen Welt entziehen und im *Dunkeln* liegen.⁴⁶³ Martin Warnke verweist auf Cenninis Forderung, ähnlich wie später Alberti, dass die malerische Hand nicht allzu schwere Arbeiten verrichten solle, denn nicht die körperliche Arbeit schule sie, sondern die Bildung des Geistes. Warnke schlussfolgert daraus, „daß die Forderung nach allgemeiner Bildung für die Künstler auch deren Hand sozusagen feiner machen würde“⁴⁶⁴, woraus sich das Ideal der *unbeschmutzten* Hand ergibt:

Die Zerebralisierung der Hand oder die Vergeistigung der handwerklichen Arbeit war die Argumentationslinie, die die Künstler gegen die Einschränkungen, denen sie durch die städtischen Zunftordnungen ausgesetzt waren, aufgebaut hatten. [...] Da schöne Hände und schlanke Finger, sofern sie keine Spuren von Arbeit trugen, ein Zeichen für edlen Rang bedeuten, hat die Vergeistigung der Hand das Ziel einer Veredelung des Künstlerhandwerks.⁴⁶⁵

⁴⁶² Allgemein zur künstlerischen Hand Warnke 1997; Wolf-Dietrich Lühr: *Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis*, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*. Ausst. Kat., hrsg. von Wolf-Dietrich Lühr u. Stefan Weppelmann, Berlin 2008, S. 153–179 und Link-Heer 2000.

⁴⁶³ Vgl. Lühr 2008, S. 154.

⁴⁶⁴ Warnke 1997, S. 112.

⁴⁶⁵ Warnke 1997, S. 112.

Körperliche Kraft und Anstrengung widersprechen nicht nur der vom Geist geführten Hand, sondern auch dem Rang der Malerei als Wissenschaft, die sich paragonal über Poesie, Musik und der Bildhauerei erhebt.⁴⁶⁶ Im *Libro di Pittura (Codex Urbinas)* erachtet Leonardo den größten Unterschied zwischen Malerei und Bildhauerei darin, dass die Bildhauerei Werke mit körperlicher Anstrengung und Kraft – bis hin zur körperlichen Erschöpfung – produziere, während die Malerei ihre Werke durch größte Anstrengung des Geistes hervorbringe: „lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che'l pittore, e il pittore conduce opere sue con maggior fatica di mente.“⁴⁶⁷ Körperliche Anstrengung vergegenwärtigt die mechanische und handwerkliche Verarbeitung von Material, die Staub und Schmutz produziere und dem oben benannten Ideal der unbeschmutzten Hand widerspreche. Der Bildhauerei wird demnach die niederste Stufe im Rang der Künste zugesprochen.⁴⁶⁸ Folglich ist körperliche Kraft, Ausdauer und Anstrengung unweigerlich mit der handwerklichen Kunstproduktion verbunden, von welcher sich Leonardo zum Lobpreis der Malerei im Gefüge der *artes liberales* loslöst.⁴⁶⁹

Die Negation der körperlichen Kraft im malerischen Prozess folgt altbekannten Topoi, wie Christiane Hessler vergegenwärtigt. So definiere sich die geistige (*fatica di mente*) oder die körperliche Anstrengung (*fatica di corpo*) als wichtiges Argument zur Nobilitierung (*dignità, nobilità*) der jeweiligen Kunstgattung, die zumeist „drei argumentative[n] Grundmustern [folgt] [...]“: (1.) die Divinisierung (2.) insinuierte

466 Vgl. Varchi 2013, S. 9. Das gesamte Ausmaß des Paragone, die Bedeutung Benedetto Varchis *Due Lezzioni* oder die unterschiedlichen Argumente zum für und wider der jeweiligen Kunstgattungen, kann im Kontext dieser Arbeit nicht vollkommen dargelegt werden, zumal sich ein Paragone erst ab 1547 theoretisch und akademisch begründet und Leonardo nicht an seiner Ausführung beteiligt war. Zum Paragone Hessler 2014; Bättschmann 2010; Eva Hanke: Malerbildhauer der italienischen Renaissance, Petersberg 2009. Zu Leonardos Positionen Carrara 2019 und Farago 1992.

467 *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*, fol. 0020v. Dazu Carrara 2019, S. 244 und Farago 1992, S. 94.

468 Die Bildhauerei erscheint ihm als ein „esercizio meccanichissimo, accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango.“ Carrara 2019, S. 244. Vgl. hierzu Azzolini 2005, S. 496; Varchi 2013, S. 13 und Farago 1992, S. 94.

469 Vgl. Bambach 1999, S. 12.

Genealogien und (3.) die Intellektualisierung.⁴⁷⁰ Anstrengung und Kraft klären „die Frage nach dem Schwierigkeitsgrad (*difficoltà*) des Arbeitsprozesses oder der Materialbehandlung.“⁴⁷¹ Ihre Überwindung meint letztlich die handwerkliche Loslösung der jeweiligen Gattung zu Gunsten des *dio pittore* oder *dio scultore*, was letztlich zur Wahrnehmung der jeweiligen Gattung als *scientia* zum Vorteil gereicht.⁴⁷²

Die Auflösung der Anstrengung, Kraft und letztlich Materialität erhebt die Malerei unweigerlich in den Rang der Wissenschaft, ist es doch gerade die körperliche Anstrengung, die der Bildhauerei inhärent ist und ihr deshalb den Status als Wissenschaft aberkennt. Das Werk erhebt sich über seine handwerkliche und materielle Produktion, sei es nun durch die glatte Bildoberfläche oder durch die Betonung einer *fatica di mente*. *Sfumato* visualisiert die von der Natur vorgegebene und wissenschaftlich fundierte Weichheit, in dem es seinen technischen, malerischen, anstrengenden und folglich handwerklichen Charakter und Habitus negiert. Dadurch definiert es sich nicht länger als Ausdruck einer künstlerischen *Maniera*, sondern als sekundäre Spiegelfläche des menschlichen Auges.

IV.4 *Sfumato* sehen

Sfumato visualisiert naturwissenschaftliche und optische Weichheiten, wie sie durch das Auge wahrgenommen werden und sich auf der zweidimensionalen Bildfläche im *rilievo* ausdrücken.⁴⁷³ Die Bildoberfläche erscheint losgelöst von materiellen Spuren, während sich die malerische Genese ihrer körperlichen Kraftanstrengung entledigt, was ihr Leichtigkeit zu- und Handwerklichkeit abspricht. Es visualisiert die Perzeption des Auges, das die wissenschaftlichen Fundamente der Malerei (Linie, Schatten, Perspektive) und die Schönheit der Natur erkennt, die dem Maler als Vorbild dienen.⁴⁷⁴ Das Auge und seine Relevanz für die Male-

470 Hessler 2014, S. 33.

471 Hessler 2014, S. 33.

472 Vgl. Hessler 2014, S. 33. Ergänzend Carrara 2019, S. 245f.

473 Vgl. Farago 1992, S. 92.

474 Die Verbindung von Malerei und Naturphilosophie, „was functional to purporting a higher theoretical and scientific status for their discipline, and consequently, a higher social and intellectual status for its practitioners.“ Azzolini 2005, S. 494.

rei erklärt sich erneut durch den Paragone.⁴⁷⁵ Unterliegt die Bildhauerei der Malerei durch ihren körperlichen Kraftaufwand, so unterliegt ihr die Poesie durch das imitative Potenzial der Malerei. Dieses Potenzial behauptet sich in der bildlichen Imitation der Welt, wie es sich dem Auge präsentiert. Der Maler könne mit Hilfe des Pinsels das darstellen, wie es sich dem Auge nach Regeln der Perspektive und Wahrnehmung präsentiere, während die Poesie nur mit Worten einen vagen Eindruck dieser vermittele.⁴⁷⁶ Die Realisation erfolgt durch das Zusammenspiel von vergeistigter Hand und Auge, dass der Malerei die höhere Stellung zusichert, wie es ebenso gegenüber der Musik betrachtet wird. Sie bediene sich zwar auch der Hände (wodurch sie zur *sorella della pittura* wird), allerdings im Zusammenspiel mit dem Gehör. Das Gehör, oder eher der Hörsinn, untersteht jedoch dem nobleren Sehsinn, durch den die Schönheit der Welt erkannt wird.⁴⁷⁷ Die Nobilität des Auges erklärt sich durch die *imprensiva*, die nicht nur den ersten Eindruck des Gesehenen wahrnimmt. Im *Codex Atlanticus* lokalisiert sie Leonardo zwischen Auge und dem *sensus communis*. Das Auge, das am nächsten an der *imprensiva* liegt, ist demnach die primäre Instanz über die Erkenntnis der natürlichen Welt, die der Maler nach Regeln der Optik und Perspektive Ausdruck verleiht, was der Malerei den ersten Rang unter den freien Künsten zusichert.⁴⁷⁸ Azzolini fasst dies wie folgt zusammen:

475 Die Überlegenheit der Malerei wird ausführlich im ersten Teil des *Libro di Pittura* (*Codex Urbinas*) diskutiert. Allgemein zum Paragone bei Leonardo vgl. Azzolini 2005 und Farago 1992.

476 Dazu Carrara 2019, S. 248; Fehrenbach 2019, S. 56f.; Azzolini 2005, S. 495 und Farago 1992, S. 94ff.

477 Ausführlich über die paragonale Erhebung der Malerei über die Musik Marani 2013, S. 202ff. Ergänzend Johnson 2011, S. 61; Azzolini 2005, S. 496 und Robert Jütte: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, S. 77.

478 „Il senso commune è quello che giudica le cose a lui date da li altri sensi. Il senso commune è mosso mediante le cose a lui data da li 5 sensi [vedere, uldire, toccare, gustare, odorare]. E essi sensi si movano mediante li obbietti, e questi obbietti, mandando le lor similitudine a'5 sensi, da quelli sono transferiti alla *imprensiva* e da quella al comune senso; e li sendo iudicate, sono mandate alla memoria nella quale sono, mediante la loro potenza, più o meno riservate.“ *Codex Atlanticus*, fol. 0245r. Dazu Fehrenbach 2019, S. 27; Fehrenbach 2015, S. 273f. und Azzolini 2005, S. 506.

The whole argumentative structure of the Paragone lies firmly on the principle that the eye is the prince among the senses, and that painting, privileging this sense over the others, is superior to the other arts.⁴⁷⁹

Sfumato visualisiert den Sehsinn, der sich seit der Antike als nobelster der Sinne versteht. Platon und Aristoteles erachten ihn als erste Instanz der kognitiven Erkenntnis – durch den Prozess der „optischen Wahrnehmung.“⁴⁸⁰ Auf diese Weise behauptet er sich laut Böhme als *Visualprimat*, der den anderen Sinnen hierarchisch übergeordnet ist. Dadurch ist er Synonym der menschlichen Zivilisation und suggeriere die „Veredelung des Menschen. Je reiner der Blick, um so näher [sind] wir dem Kern unserer selbst, dem Wahrschein der Dinge und dem Überlicht [des] göttlichen Wesens“⁴⁸¹, stellt Böhme heraus. Die Vorrangstellung des Sehsinns kulminiert in einer Divinisierung des Auges

479 Azzolini 2005, S. 492.

480 Böhme 1996, S. 198. Die Begründung dieses Leitsinns findet sich bei Platon u. a. im *Timaios* (47a–c), *Phaidros* (250d), *Politeia* (507c und 527d). Bei Aristoteles *Metaphysik* (Met. A 980a25) oder – in Abgrenzung zum Tastsinn – *De Anima* (De Anima 429a4–5; *De Sensu* 437a4–9). Verwiesen sei auf Danijela Kambaskovic u. Charles T. Wolfe: The senses in philosophy and science. From the nobility of sight to the materialism of touch, in: A Cultural History of the Senses in the Renaissance, hrsg. von Herman Roodenburg, London 2014, S. 107–125, hier: S. 110; Elizabeth D. Harvey: Introduction: The *Sense of all senses*, in: *Sensible flesh. On touch in early modern culture*, hrsg. von Elizabeth D. Harvey, Philadelphia 2003, S. 1–22, hier: S. 4.

481 Böhme 1996, S. 200. Jütte bemerkt: „Die klassische Rangordnung der Sinne beginnt mit Aristoteles und sieht wie folgt aus: *visus* (Gesicht), *auditus* (Gehör), *odoratus* (Geruch), *gustus* (Geschmack), *tactus* (Tastgefühl).“ Jütte 2000, S. 73. Über die Bedeutung der Sinne Kambaskovic u. Wolfe 2014; Christoph Wulf: Der Blick. Kontrolle, Begehren, Anschauung, in: *Auge und Hand*, hrsg. von Johannes Bilstein u. Guido Reuter, Oberhausen 2011, S. 19–34; Ashley Clements: The senses in philosophy and science. Five conceptions from Heraclitus to Plato, in: *A cultural history of the senses in antiquity (500 BCE–500 CE)*, hrsg. von Jerry Toner u. Constance Classen, London 2014, S. 115–137; Classen 2012. Die Hierarchie der Sinne darf jedoch nicht als ultimativ gesetzt verstanden werden. Schon Aristoteles zeigt ein ambivalentes Verhältnis zwischen Seh- und Tastsinn. Der Tastsinn ist ihm der wichtigste Sinn zum Überleben. Allerdings erscheint der Sehsinn in der Hierarchie der Sinne als wichtigster Sinn der Erkenntnis. Zum Verhältnis der Sinne bei Aristoteles Fehrenbach 2020, S. 317; Wolfgang Welsch: *Der Philosoph. Die Gedankenwelt des Aristoteles*, Paderborn 2018 und Mark Paterson: *The Senses of Touch. Haptics, affects and technologies*, New York 2007.

und des Sehsinns.⁴⁸² Ausdruck dessen ist zum Beispiel das geflügelte und mit Lorbeer bekrönte Auge als Imprese Albertis (Abb. IV. 18). Bättschmann äußert sich dahingehend:

Der Lorbeerkranz, das Zeichen der Freude wie des Ruhmes, umgibt das Auge, das mächtigste, schnellste und würdigste aller Organe, das gleich einem Gott unter den Körperteilen ist. Daher erinnert es einerseits an Gott und dem ihm geschuldeten Lobpreis, andererseits ermahnt es die Menschen zum unablässigen Nachforschen, damit sie die ruhmvolle Auszeichnung durch das Gute und Göttliche erlangen. [...] Die Imprese verbindet das göttliche Auge mit Wissbegierde und Ruhm.⁴⁸³

Die Malerei behauptet sich folglich als die nobelste aller Künste, da sie dem höchsten aller Sinne visuellen Ausdruck verleiht. Dies ermisst sich nicht nur anhand des Auges, sondern auch im paragonalen Vergleich zur Bildhauerei. Ihr fehle die Möglichkeit zur Darstellung von Farben, zur perspektivischen Staffelung und zur Darstellung unscharfer und undeutlicher Konturen im Bildhintergrund: „Manca la scultura della bellezza de'colori, manca della prospettiva de'colori, manca della prospettiva e confusione de'termini delle cose remote dall'occhio [...]“⁴⁸⁴

Sfumato überträgt die Bildwahrnehmung demnach auf die reine Visualität, in der sich Naturwahrheit ausdrückt. Durch die Auflösung handwerklicher Spuren (sei es theoretisch, praktisch oder physisch) steigert sich diese Visualität zunehmend, da sich die taktilen, haptischen und handwerklichen Konnotationen und Assoziationen auflösen. Die Weichheit des *Sfumato* ist demnach eine visuelle. Sie erscheint als kognitive und rationale Bild- und Naturerfahrung. Es repräsentiert das Ideal einer geschlossenen Bildoberfläche, anhand derer sich das imitative Potenzial der Malerei ermisst, wenn das Auge nicht von *macchie* oder *colpi* gestört wird. Leonardos *Sfumato* statuiert das Exempel eines *klassischen Bildes*, basierend auf der florentinisch-römischen *disegno*-

482 Vgl. François Quiviger: Art and the senses. Representation and reception of Renaissance sensations, in: A cultural history of the senses in the Renaissance, hrsg. von Herman Roodenburg u. Constance Classen, London 2014, S. 169–201, hier: S. 169.

483 Bättschmann 2011, S. 21. Weiterhin Johnson 2011, S. 61.

484 Libro di Pittura (Codex Urbinas), fol. 0025r–0025v. Dazu Azzolini 2005, S. 497.

Theorie.⁴⁸⁵ Infolgedessen definiert sich Leonardos *Sfumato* – nach toskanischer Manier, ausgedrückt durch Vasari – als rational-visuelle Matrix der Naturimitation, auf dem Prinzip der von der Ölfarbe ermöglichten materiellen Auflösung. Es generiert eine immaterielle (Lasur), visuelle (Auge, *imprensiva*) und kognitive Weichheit, die sich antithetisch gegenüber einer materiellen, taktilen und sensuellen *Morbidezza* behauptet.

485 Vgl. Busch 2009, S. 75.

V *Morbidezza*

Morbidezza beschreibt eine explizite, stoffliche, körperliche und plastische Weichheit. Sie konterkariert die immaterielle Dimension des *Sfumato* nicht nur durch eine imitierte Haptik, Dreidimensionalität und Taktilität, sondern auch mittels ihrer materiellen und farblich-plastischen Zurschaustellung. Sie zeigt sich im Einsatz pastoser Pinselstriche, beispielsweise im Werke Correggios.

Deutlich wird die materielle Konkretion der *Morbidezza* im Darstellungsgegenstand *Fleisch*. „Einzigartig war die Weichheit des von ihm gemalten Fleisches“ („[...] , tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva, [...]“)⁴⁸⁶ schreibt Vasari in der Vita Correggios und definiert auf diese Weise nicht nur den Kern, vielleicht sogar Ursprung, einer bereits zu Beginn dargelegten weichen Correggio-Rezeption. Vielmehr akzentuiert er die gelungene Darstellung des Fleisches mittels der *Morbidezza*, welche die plastische Dimension des Terminus *carni* um eine taktile steigert.⁴⁸⁷ *Morbidezza* konkretisiert sich hier am Beispiel der *Leda* (und einer vermeintlichen Venus)⁴⁸⁸ die sie als Charakteristikum des weiblichen Fleisches definiert. Weiterhin erscheint sie als Resultat des *colorito*, wobei die reine Farbmaterie (*colori*) – dank des maleischen Könnens Correggios – zum wahren Fleisch verwandelt wird: „L'uno era una Leda ignuda e l'altro una Venere, sì di morbidezza, colorito e d'ombre di carne lavorate, che non parevano colori ma carni.“⁴⁸⁹ *La Morbidezza delle carni* unterstreicht also erneut die transformativen

486 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 50.

487 Über die Bedeutung des Terminus *carne*, seinem Unterschied zu *pelle* sowie zum Inkarnat, seiner Bedeutung und Darstellungsweisen Bohde 2007; Lehmann 2007; Lehmann 2002 und Kruse 2000. Zur taktilen Konnotation von *Morbidezza* u. a. Paterson 2007, S. 2f. und Sohm 1995, S. 760.

488 Die Aussage, dass in einem der Gemälde zwei Putten mit Prüfstein zu sehen sind, deutet auf die *Danae*; die Erwähnung eines Wasserlaufes im Bild der Venus spricht jedoch für die *Io*: „[...] e quel che più grazia donava alla Venere, era una acqua chiarissima e limpida che correva fra alcuni sassi e bagnava i piedi di quella, [...]“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 52. Ausführlich hierzu Alessandro Nova: Correggio's *Lascivie*, in: Renaissance Love. Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500, hrsg. von Jeanette Kohl, Marianne Koos et al., München 2014, S. 121–133, hier: S. 121 und Gould 1976, S. 130.

489 Vasari 1568 (Ed. Barocchi) Bd. IV, S. 52. Allgemein Bohde 2007, S. 46.

Fähigkeiten des Malers, rohe Farbmaterie in artifizielle Lebendigkeit zu überführen: Das Gemalte erscheint nicht länger Farbe, sondern wahres Fleisch – *che non parevano colori ma carni*.⁴⁹⁰

Quantitativ gesehen tritt *Morbidezza* im Kontext der *Vite* mit insgesamt 62 Nennungen (in all ihren Konjugationen) verhältnismäßig wenig in Erscheinung.⁴⁹¹ Sie exemplifiziert die in Kapitel II. 2 erörterte Entwicklung des Universalstils mittels der individuellen Verbesserung der weichen Darstellung von Fleisch, Farbe, Zeichnung, Federn, Stoffen und letztlich Haaren.⁴⁹² Die Darstellung von Haaren avancierte nach Sefy Hendler bei Vasari zu einem Leitmotiv der Malerei und Bildhauerei, welches das künstlerische Können unterstreicht. Haare erscheinen als körperliche Extremitäten, denen Sinnlichkeit und *grazia* inhärent seien.⁴⁹³ *Morbidezza* suggeriert ihr Volumen, wirkt entgegen der minutiösen Imitation einzelner Haarsträhnen und ergänzt dadurch sowohl die von Leonardo als auch schon von Alberti als notwendig erachtete und mit Lebendigkeit assoziierte Bewegung des Haares.⁴⁹⁴ *Weiche*

490 „Para Vasari, una carnación perfectamente representada en una tela, una tabla o sobre un muro pintada al fresco, será automáticamente carne morbida. [...] Y gracias a la morbidezza los cuerpos parecen reales, vivos, aunque sólo estén pintados: [...]“ Juan María Montijano García: Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico, Malaga 2002, S. 210.

491 Montijano García zählt 52 Nennungen (*morbido* [fem. und mask. Konjugationen] = 24 mal, *morbidezza* = 22 mal, *morbidamente* = 6 mal). Vgl. Montijano García 2002, S. 201. Die Durchsicht der digitalisierten 1568er Ausgabe von Barocchi ergab jedoch eine andere Anzahl: (*morbido* [fem. und mask. Konjugationen] = 26 mal, *morbidezza* = 29 mal, *morbidamente* = 7 mal.

492 Über die Darstellung weicher Stoffe: „E questi ancora, [...] voglion esser dipinti con dolcezza et unitamente, perché chi gli disordina viene a fare che quella pittura par più presto un tappeto colorito o un paro di carte da giuocare che carne unita o panni morbidi o altre cose piumose, delicate e dolci.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 126. Weiterhin schreibt Vasari über die Weichheit der Federn Guilio Romanos: „[...] il che fu difficile e bella considerazione, [...] con le penne così piumose e morbide, che non pare quasi da credere che la mano d'un artefice possa cotanto imitare la natura.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. V, 63. Über die weichen Haare Correggios: „Antonio da Correggio, sfilando i suoi capelli con un modo, [...] d'una piumosità morbidi, che si scorgevano le fila nella facilità del farli, [...]“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 9.

493 Vgl. Hendler 2015, S. 13f.

494 Vgl. Saviello 2017, S. 161 und Hendler 2015, S. 10f. Händler verweist auf das *Libro di Pittura (Codex Urbinas)*: „Non usare le affettate acconciature o capellature di teste, dove appresso d'ègoffi cervelli un sol capello posto più da un lato che dall'altro, colui che lo tiene se ne promette grande infamia credendo che i circostanti abbandonino ogni lor primo pensiero, e solo di quel parlino e solo quello riprendano; e questi tali hanno sempre per lo

Haare vermitteln nicht nur Gesundheit, sondern nach Gertrude Amann-Edelkott auch „Sinnlichkeit, Attraktivität und Jugend.“⁴⁹⁵ Diese sinnliche Dimension korrespondiert mit der des weichen Fleisches, weil beide Kategorien den idealen Schönheitskatalog weiblicher Physiognomie repräsentieren. Bette Talvacchia spricht in diesem Sinne von einer „gendered representation of the figure.“⁴⁹⁶ *Morbidezza* suggeriert demnach Dreidimensionalität, Stofflichkeit und strukturelle Besonderheiten (etwa von Haaren oder Fleisch), die wiederum mit Weiblichkeit oder Material und seiner Verwandlung in Übereinkunft stehen. Sie verkörpert gemäß Bohde und Fredrika H. Jacobs das Bestreben der zweidimensionalen Malerei, die dreidimensionalen Qualitäten der Bildhauerei anzunehmen.⁴⁹⁷

Vorteilhaft für die Imitation von *Morbidezza* wirken materielle Charakteristika. Zu denken ist hier an die Ölfarbe, die in der Lage sei, eine *Morbidezza* zu generieren, die den Malern früherer Zeiten nicht möglich war („[...] , perché con tanta fatica non poté mai dar loro quella morbidezza né quella unione che è stata data loro a'tempi nostri nel colorirli a olio.“)⁴⁹⁸ *Morbidezza* funktioniert so auf der einen Seite als (abstrakte) Beschreibung stilistischer Qualitäten, während sie auf technisch, praktischer Ebene eine Problematik der künstlerischen Produktion und Werkgenese offenbart.⁴⁹⁹

consigliero lo specchio ed il pettine, ed il vento è loro capital nemico scocciatore degli azzimati capelli. Fa tu dunque alle tue teste i capelli scherzare insieme col finto vento intorno ai giovanili volti, e con diverso rivoltare graziosamente ornali.“ Libro di Pittura (Codex Urbinas), fol. 0131r. Bei Alberti heißt es: „Dilettano nei capelli, nei crini, ne'rami, frondi e veste vedere qualche movimento. Quanto certo a me piace ne'capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi, e ondeggin in aria simile alle fiamme; parte quasi come serpe si tessano fra gli altri, parte crescendo in qua e parte in là; così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorciano come funi.“ Alberti 1436 (Ed. Barocchi), S. 7.

⁴⁹⁵ Gertrude Amann-Edelkott: Kulturgeschichtliche Gedanken zum Haar, in: Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol, von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Ausst. Kat. Oberhausen, hrsg. von Christine Vogt, Bielefeld 2013, S. 49–63; hier S. 53.

⁴⁹⁶ Talvacchia 2009, S. 8.

⁴⁹⁷ Vgl. Jacobs 2000, S. 52 und Bohde 2007, S. 47.

⁴⁹⁸ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. III, S. 66.

⁴⁹⁹ „Por una parte, morbido se inserta en un nivel de significación concreto, práctico y técnico, que se corresponde con la dimensión de Vasari como artesano, y que tiene que dar respuesta a problemas concretos, el uso de la cera o la tierra en ciertos procesos de taller,

Laut Sohm ergänzt sie die theoretische (*unione*) und technische (*sfumare*) Weichheit um eine körperliche und taktile.⁵⁰⁰ Dadurch funktioniert sie nach Prinzipien eines „non-optical models“⁵⁰¹, das die visuelle Bilderfahrung durch den Wunsch einer taktilen Verifikation erweitert und ergänzt. Sie erfährt sich nur auf imitativer Ebene und unterstreicht die illusionistische Potenz der Malerei – würde ein Abtasten des Malgrundes nur seine Struktur, nicht aber Weichheit spüren lassen.⁵⁰² Auf Grund dieser imitativen Taktilität versteht sich *Morbidezza* schon bei Bernard Berenson als *tactile value* (1897), der zwar ein Berühren ausschließt, aber durch den Wunsch der Berührung die sinnliche, laszive und erotische Dimension des Dargestellten steigert.⁵⁰³ In den Werken Correggios – etwa den *Amori di Giove* – zeigt sich dies nicht nur im

por ejemplo. Aquí, el término morbido se define en una dialéctica que se mueve entre los sinónimos y antónimos que lo acompañan. Por otra parte, existe un segundo nivel de significación para el concepto morbido más abstracto, más teórico, en donde la voz se integra, y domina, el lenguaje de la crítica de arte propio de Vasari.“ Montijano García 2002, S. 202.

500 Vgl. Sohm 1995, S. 760.

501 Johnson 2011, S. 59

502 Jacobs bemerkt, dass die Malerei versucht taktile Realitäten zu imitieren, um so auf die „limitations of sight“ hinzuweisen. Vgl. Johnson 2011, S. 52 und 59. Berührung verifiziert die Dreidimensionalität der Skulptur, nicht aber ihre Weichheit. 1612 äußert Galileo Galilei seinen Unmut gegenüber Lodovico Cigoli, dass nur naive Geister glauben, dass sie die Lebendigkeit (ergo Weichheit) der Skulptur ertasten. Berührung definiert sich demnach, gemäß Böhme, als „taktile Verifikation [...] im Sinne eines empirischen Beweismittels.“ Böhme 2019, S. 33. Ergänzend Kenaan 2014, S. 54f.; Johnson 2011, S. 70 und Paterson 2007, S. 2.

503 Berenson konstatiert: „This particular life-communicating quality is in the figure arts to be attained by the rendering of form and movement. I prefer to the word form to use the expression tactile values, for form in the figure arts gives us pleasure because it has extracted and presented to us the corporeal and structural significance of objects more quickly and more completely than we – unless, indeed, we also be great artists, or see as they see – could have grasped them by ourselves. This intimate realisation of an object comes to us only when we unconsciously translate our retinal of it into ideated sensations of touch, pressure, and grasp – hence the tactile values. Correct drawing, fine modeling, subtle light and shade are not final goods. In themselves they have no value whatever, and it does not in the least explain the excellence of a picture to say it is well modeled, well lighted and well-drawn. We esteem these qualities because with them the artist succeeds in conveying tactile values and movement; [...]. Tactile values and movement, then, are the essential qualities in the figure arts, and no figure painting is real, has a value of its own apart from the story it has to tell, the ideal it has to present, unless it conveys ideated sensations of touch and movement.“ Berenson 1897, S. 33f. Ergänzend Johnson 2011, S. 60.

Moment der sexuellen Verführung⁵⁰⁴ sondern in der Zurschaustellung des weiblichen Fleisches. Constance Classen bemerkt, dass der weibliche Akt den Tastsinn verkörpere, „because her whole body is good for touching and being touched.“⁵⁰⁵ Die Zurschaustellung des nackten Frauenkörpers dient der sexuellen Erregung (*stimolo della carne*), infolgedessen weiches, weibliches Fleisch zum Lustobjekt degradiert wird, da es nach Talvacchia und Anna Heinze dem männlichen Blick (*male gaze*) ausgeliefert sei.⁵⁰⁶

Die Mannigfaltigkeit der *Morbidezza* zeigt sich in ihrer disziplinären, kategorialen, plastischen und taktil-sensuellen Dimension, in der sie als Ausdruck des künstlerischen Könnens in Erscheinung tritt und das imitative Potential der Malerei und der Bildhauerei offenlegt. Jedoch zeigt sich eine zunehmend negative Dimension, ausgehend von ihrer weiblichen, materiellen und taktilen Konnotation, die sich exemplarisch von Correggios *Morbidezza delle carni* ableiten lässt. Inwiefern reflektiert weiches, weibliches Fleisch ein zumeist misogynen Frauenbild, das in anatomischen, kunsttheoretischen Schriften, sowie Beispielen des

504 Vgl. Gould 1976, S. 132. Alessandro Nova verweist darauf, dass die sinnliche Dimension dadurch gesteigert wird, dass sich die Akte Correggios von jeglicher Pornographie distanzieren und dem Konzept der *libidine e lascivie* entsprächen. Sie zeichnen sich durch einen moderaten, anmutigen und sinnlichen Darstellungsmodus aus, der keinerlei Pornographie (im Vergleich zu Marcantonio Raimondis *Modi*) suggeriere. Correggios Aktdarstellungen verkörpern Anmut, wodurch sie als *sensual imagery* wahrgenommen werden. Ein Grund für eben jene moderate Sinnlichkeit zeige sich nach Anna Heinze in der nicht direkten und anatomisch inkorrekten Darstellung des Schambereiches. Hierdurch werde eine „Schaulust möglich, ohne die Schwelle zum Bereich der pornographischen Darstellung zu überschreiten.“ Vgl. Nova 2014, S. 121f. und Anna Heinze: *Der liegende weibliche Akt in Malerei und Graphik der Renaissance*, Petersberg 2016, S. 213.

505 Classen 2012, S. 125. Zur Bedeutung der Sinne sowie ihrer gegenderten und dadurch hierarchisch strukturierten Wahrnehmung Johnson 2011; Constance Classen: *Engendering perception. Gender ideologies and sensory hierarchies in western history*, in: *Body & Society*, 3 (1997), S. 1–19 und Böhme 1996.

506 Vgl. Heinze 2016, S. 211f. Jill Burke verweist auf die gesellschaftliche und familiäre Stellung der Frau, in der sie – sofern sie nicht als Dirne ihr Geld verdiente – zumeist bekleidet war. Öffentliche Nacktheit suggeriere eine niedere (soziale) Stellung. Da die Frau meist bekleidet war, desto verführerischer war es auch, einen kurzen Blick auf ihren nackten Körper zu werfen. Der Blick auf Nacktheit, entgegen der erotischen Konnotation, sei Burke zufolge eine potenzielle Gefahr für die Tugendhaftigkeit, sowohl für den Mann als auch die Frau. Demnach müsse sich Nacktheit auf den privaten Kontext, vor allem im Schlafzimmer, beschränken und (ausschließlich) der sexuellen Erregbarkeit dienen. Vgl. Burke 2018, S. 48ff.

*Querelle des Femmes*⁵⁰⁷ vorherrscht? Konkretisiert sich die Darstellung weichen Fleisches im Malmaterial Ölfarbe selbst? Wirkt sich dies auf ihre Wertung und Wahrnehmung im Kontext der *Vite* aus? Produziert sie eine offene Bildoberfläche, welche die geschlossene *Sfumato*-Bildoberfläche Leonardos konterkariert? Hat dies Einfluss auf ihre taktile, gar sinnliche Wertung, die sich nicht allein auf den Darstellungsgegenstand *weibliches Fleisch* reduziert, sondern in der Haptik des Materials selbst real wird?

V.1 *La Morbidezza delle carni*: weiches Fleisch und weiche Weiblichkeit

Gemaltes Fleisch

Die Imitation von Fleisch sei nach Lodovico Dolce die größte Herausforderung und Schwierigkeit der Farbe (und die Malerei), die sich aus seinen unterschiedlichen Farbtönen und der Darstellung seiner Weichheit ergebe: »[...] la principal difficultà del colorito è posta nella imitazione delle carni e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza.«⁵⁰⁸ Die Weichheit des Fleisches erscheint als ein wünschenswertes Ideal, entgegen der Darstellung knochigen oder sehnigen Fleisches. *Morbidezza* ergänzt abschließend seine koloristische Gestaltung und steigert

507 Der Begriff *Querelle des Femmes* ist seit den 1970er Jahren der etablierte Forschungsbegriff zum *Geschlechterstreit*. Unter ihm subsumiert sich die Aufarbeitung bestehender Geschlechterunterschiede im europäischen Raum und entstand – ab 1900 – aus dem vormalig auf Frankreich reduzierten *Querelle des Dames*. Dazu Willer 2018; Androniki Dialeli: Defending women, negotiating masculinity in Early Modern Italy, in: *The Historical Journal*, 54 (2011), S. 1–23; Segler-Meißner 2004; Stephen Kolsky: Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi. An early Seventeenth-Century feminist controversy, in: *The Modern Language Review*, 96 (2001), S. 973–989; Eva Regtmeier: Agonolo Firenzuola: *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*, in: *Frauen in der italienischen Renaissance. Dichterin, Herrscherin, Mäzenatin, Ordensgründerin, Kurtisane.*, hrsg. von Dirk Hoeges, Frankfurt am Main 1999, S. 241–271 und Adriana Chemello: Weibliche Freiheit und venezianische Freiheit. Moderata Fonte und die Traktatliteratur über Frauen im 16. Jahrhundert, in: *Die europäische Querelle des Femmes: Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, hrsg. von Gisela Bock, Stuttgart 1997, S. 239–268.

508 Dolce 1557, (Ed. Barocchi), S. 184.

die plastisch-dreidimensionale Dimension des *carne* um eine taktile und sensuelle.⁵⁰⁹

Sie wird aber nicht zwangsläufig mit ihm in Verbindung gebracht, geschweige denn als abschließender Effekt seiner maltechnischen Genese definiert. In seinem *Dialogo delle qualità, diversità e proprietà dei colori* (1565) betont Dolce, dass menschliches Fleisch durch einen bestimmten Rosa-Ton (*incarnata*) definiert sei, der den menschlichen Körper (in der Malerei) am besten repräsentiere: „E, perché questo colore imita il corpo dell' uomo, che volgarmente si dice carne, medesimamente questa sorte di rose è detta incarnata.“⁵¹⁰ Die Nachahmung des *carne* obliegt dem *colorito*, nicht aber der *Morbidezza*. Ausführlicher äußert sich der Kartograf Cristoforo Sorte in seinen *Osservazioni nella Pittura* (1580) nicht nur über die farbliche Erscheinung des Fleisches, sondern auch über seine maltechnische Genese (hier auf Papier). Nach Sorte müsse Fleischfarbe mit dünnflüssigem Mennige (*liquido minio*) und Zinnober (*liquido cinabro*) aufgebaut und in dünnen Lasuren (gebunden mit Wasser und *Gummi arabicum*) fein und kaum wahrnehmbar ineinander vertrieben werden: „[...] si macinaranno i colori sottilissimi et impalpabili, e si temperaranno con l'acqua di goma arabica, [...]“⁵¹¹ Apostrophiert Cennini den weichen Übergang

509 Über die Darstellung knochigen Fleisches heißt es: „[...] ch'è maggior fatica nell'arte a imitar le carni, che l'ossa, perché in quelle non ci va altro che durezza, e in queste solo si contiene la tenerezza, ch'è la più difficil parte della pittura.“ Dolce 1557. (Ed. Barocchi), S. 177. Zum Inkarnat Daniela Bohde, Mechthild Fend (Hrsg.): *Weder Haut noch Fleisch*. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007.

510 Lodovico Dolce: *Dialogo delle qualità, diversità e proprietà dei colori*, Venedig 1565 (Ed. Barocchi), S. 22. Die nachfolgenden Angaben aus Dolces *Dialogo* sind der digital verfügbaren Ausgabe Paola Barocchis (<http://barocchi.sns.it>) entnommen und werden mit „Dolce 1565 (Ed. Barocchi)“ markiert.

511 Vollständig äußert sich Sorte wie folgt: „[...] si potrebbe velare le carni col minio liquido, e toccare di cinabro liquido i rossetti a suo luogo, et in alcuni adoperarvi della lacca di grana per ricazzar detti rossetti; e per ombrare si potrebbe torre del facilo, il quale per le ombre delle carni ho io ritrovato perfettissimo. [...] E perciò secondo le diverse qualità de' soggetti che si rappresentaranno al giudizio di colui che farà questa professione, si macinaranno i colori sottilissimi et impalpabili, e si temperaranno con l'acqua di goma arabica, e si adoperaranno ai suoi luoghi; la quale acqua si fa a questo modo: pigliasi acqua di rose e mettesi in una guastadetta o ampolla di vetro, accioché non si putrefaccia, e pestasi detta goma e si pone nella detta acqua, e, come è liquefatta, si tocca con le dita per sapere se è a bastanza tenace; se non, se le aggiunge tanto di goma che stia bene.“ Cristoforo Sorte: *Osservazioni nella Pittura*, Venedig 1580 (Ed. Barocchi), S. 284. Rot eigne sich für die Dar-

der ebenfalls flüssigen Farbe mit *sfumare* und *ammorbido*, so erfährt sich bei Sorte diese weiche Vertreibung nur durch das kaum Wahrnehmbare (*sottilissimi et impalpabili*); eine konkrete Weichheit fordert er nur implizit und nicht explizit. Die richtige Kolorierung des Inkarnats sei nach Sorte, neben der Darstellung klaren Wassers oder dem Blau der Augen, das Geheimnis und die Exzellenz der Malerei („[...] secreto et eccellenza della pittura [...]“).⁵¹² Auch hier überträgt sich die Imitation von Fleisch auf die Farbe, während Weichheit nur implizit in Erscheinung tritt.

In seinem *Trattato* verweist Lomazzo auf die Farbigkeit des männlichen Fleisches, dessen koloristische Erscheinung in Abhängigkeit zum Körpersaft und so durch das dominierende Temperament beeinflusst werde. Das Mischverhältnis der Inkarnate setze sich aus unterschiedlichen Anteilen von Rot, Gelb und Weiß (oder Kläre, *chiara*) zusammen.⁵¹³ Eine konkrete oder implizite Weichheit erscheint in diesem Kontext jedoch nicht.

Der stilistische Aspekt von *Morbidezza*, die maltechnische Genese von Fleisch und die Eigenleistung des Malers hängen im italienischen Kunstdiskurs, um den es hier geht, also wie folgt zusammen: *Morbi-*

stellung der Venus (und des Vulcan), während andere, nicht konkret benannte Farben für die Darstellung von Mägden und jungen Damen genutzt werden sollen: „Ma ciò (com'ho detto) sia considerato solamente per modo di un puro e semplicissimo essemplio, però che, essendo le qualità della carne differentissime, altrimenti si coloriranno le carni di quella imagine per cui ci fosse rappresentata la bellissima Venere, et altrimenti quelle di Vulcano suo marito; con altri colori si dipingeranno le tenere e mollissime donzelle, [...]“ Sorte 1580 (Ed. Barocchi), S. 285. Moše Baraš bemerkt: „The aim of his pamphlet is simply to explain the technique of colours. [...] The treatise is divided into four main parts which deal with the four material kinds of colours distinguished by the author (water colour, guazzo, fresco, and oil colour). [...] In his observations on the complexity of tones and the freshness of the brush-strokes he reveals his profound knowledge of the material composition of colours, their application and effect.“ Moše Baraš: Cristoforo Sorte as a critic of art, in: *Arte lombarda. Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda*, 10 (1965), S. 253–260, hier: S. 256. 512 Sorte 1580 (Ed. Barocchi), S. 275.

513 Für das cholerische Inkarnat empfiehlt Lomazzo zum Beispiel „due parti di colore rosso, via di giallo, tre di chiaro, [...] per rappresentare la seconda parte [...] si hà da pigliare la medesima quantità di color rosso, & giallo, & due parti di color chiaro. La terza [...], si farà con la medesima quantità di rosso, & di giallo con una sola di color chiaro, [...]“ Lomazzo 1584, S. 301. Allgemein zum Fleisch und seiner Darstellung bei Lomazzo Barbara Tramelli: *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura. Color, Perspective and Anatomy*, Leiden 2017, S. 135f.

dezza definiert sich nicht zwangsläufig als notwendiges Charakteristikum in der Erscheinung und Imitation von Fleisch, allen voran in seiner koloristischen Nachahmung. Dies spricht dafür, dass sie als Resultat der farblichen Verarbeitung zu deuten ist, die – ähnlich wie bei Cennini, Vasari oder Dolce – als geistig motivierte Eigenleistung des Malers in Erscheinung tritt, Material ästhetisch zu verwandeln. Die lebendige Implikation und Wirkung des Fleisches stehen nicht zwangsläufig mit einer imitierten *Morbidezza* in Verbindung, sondern verdanken sich vielmehr den verwendeten Farbtönen. Anders als bei Cennini, der die Wirkung von lebendigem Fleisch einer *verdeterra*-Untermalung zuspricht, so zeigt sich, dass die koloristische Erscheinung des *carne* bei Dolce oder Sorte vornehmlich auf Rot- und Rosatönen aufbaut, wobei Rot (als Implikation des Blutes) Lebendigkeit suggeriert.⁵¹⁴ In diesem Sinne zeigt sich ein maltechnischer und ikonologischer Wandel. Lieferte einst Grün (*verdeterra*) die koloristische Basis einer artifiziell anmutenden Lebendigkeit, so zeigt sich Grün nunmehr als Ausdruck von totem Fleisch, unter anderem bei Lomazzo, wie Barbara Tramelli erläutert.⁵¹⁵

Weibliches Fleisch

Weiches Fleisch – also *la Morbidezza delle carni* – erscheint zumeist als Charakteristikum der weiblichen Physis, ergänzend zu den Merkmalen *weicher Brüste* und *weicher Gliedmaßen*. Lomazzo attestiert Correggio, sowohl in seinen *Rime* als auch im *Trattato*, die gekonnte Umsetzung malerischer Weichheit und hebt sie in der Darstellung einer Venus hervor. Diese Weichheit (konkret ihrer Gliedmaßen) verstehe sich als Merkmal zur Darstellung der Liebesgöttin im Speziellen und von jugendlicher Weiblichkeit im Allgemeinen (*Venere, o di qual si voglia femmina bella, le mèbra siano morbidissime, di maniera che non si veggia*

514 Dazu Kruse 2011, S. 23; Valentina Conticelli: *Sanguis suavis*: Das Blut zwischen Mikro- und Makrokosmos, in: Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie. Ausst. Kat., hrsg. von James M. Bradburne u. Annette Weber, München 2002, S. 55–65 und Frank Fehrenbach: *Color nativus. Color vitale*: Prolegomena zu einer Ästhetik des *Lebendigen Bildes* in der frühen Neuzeit, in: Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, hrsg. von Ulrich Pfisterer u. Max Seidel, München 2003, S. 151–170.

515 Vgl. Tramelli 2017, S. 107. Bei Lomazzo heißt es: „Lombra dele carni oscura è fatta dalla terra di campana, dalla terra d'ombra detta falzalo. dalla terra verde arsa dallo spalto, dalla mumia, & da altri simili.“ Lomazzo 1584, S. 191.

crudrezza alcuna si accenni). Dank ihrer gelungenen Imitation gewährt ihm Lomazzo einen von sechs Plätzen unter jenen Künstlern, die sich durch die gleiche Weichheit auszeichnen; darunter Raffael, Parmigianino und Leonardo.⁵¹⁶ Weichheit ist zudem Ausdruck der vermeintlich idealen körperlichen Proportion von neun Kopflängen. Dieses proportionale Verhältnis von 1:9⁵¹⁷ verstehe sich als das schönste und künstlerisch wünschenswerteste Maßverhältnis (*la proportione humana di noue teste, hà il secondo loco nella bellezza*). Es zeichne sich durch eine besonders anmutige und weiche Gestaltung der Muskeln und des Fleisches aus (*le membra, & i muscoli dolci, & soavi, accompagnati da una gracilità leggiadra, & delicatezza piacevole, & molle, tuttavia*), wonach die antiken Meister ihre Götter(-Statuen) konzipierten (beispielsweise Apoll und Bacchus) und welches auch für die Darstellung der Heiligen Georg, Sebastian und Michael angemessen wäre.⁵¹⁸ Ein proportional großer Körper erscheine demnach anmutiger als ein kleiner. Zur Unterstreichung dessen betont Lomazzo, dass die körperliche Proportion im Verhältnis 1:7 besonders hart, robust und männlich erscheine.⁵¹⁹

516 „[...] che nella pittura per esempio Venere, o di qual si voglia femmina bella, le mébra siano morbidissime, di maniera che non si vegga crudrezza alcuna si accenni [...] Raffaello, Perino, il Rosso, il Mazzolino, & il Correggio, massime nel disegnare, & colorire donne giovani con quelle proportioni, & morbidezza che gli si conuengono. [...] La medesima morbidezza, si come espresse Leonardo Vinci, [...]“ Lomazzo 1584, S. 288f.

517 Das Proportionsverhältnis legt nahe, dass er sich an Dürers Proportionslehre orientierte. Allen voran die Angaben nach 10 oder 9 Körperlängen entlehnt Lomazzo Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim und Vitruv. Allgemein dazu Christian Ring: Dürers Proportionslehre und ihre Rezeption im *Trattato dell'arte della pittura* des Giovanni Paolo Lomazzo (1584), in: Buchmalerei der Dürerzeit. Dürer und die Mathematik, hrsg. von Ulrich G. Großmann, Nürnberg 2009, S. 157–173, hier: S. 164. Ergänzend Schneider 2011, S. 212f.

518 „[...] gl'antichi considerando che la proportione humana di noue teste, hà il secondo loco nella bellezza, facevano certi suoi Dei, Apolline, & Bacco di questa statura, della quale appresso di noi si possono dipingere Sant Giorgio, Santo Michele, Santo Sebastiano & simili. Mà come che Apolline, & Bacco ricchiedono le membra, & i muscoli dolci, & soavi, accompagnati da una gracilità leggiadra, & delicatezza piacevole, & molle, tuttavia Bacca debe anco eccedere un poco più, come quello che mena la vita nelle delicie, & nelle morbidezza in compagnia delle Muse tutto il giorno, & Apolline dee essere rappresentato un poco più fiero di muscoli per l'esercito del saettare, & nel resto ambi hanno d'essere sempre giovani, & belli.“ Lomazzo 1584, S. 287.

519 „La proportione di sette teste è accomodata per fare gl'huomini robusti, & di spalle ample, & membra rilevate, come soldati, & altri uomini forti, & robusti, à quali conuengono membra grosse, & muscoli rilevati, & forti, che dimustrino terribilità, con un tirarsi all'alto senza scadere punto come fanno; corpi deboli.“ Lomazzo 1584, S. 287.

Weiches Fleisch, Muskeln und weiche Körper resultieren folglich aus dem *schönsten* proportionalen Maßverhältnis; dort zeigt es sich im Bereich von Weiblichkeit und kommt zudem im Kontext androgyner Männlichkeit zum Ausdruck. Es steht bei Lomazzo in Opposition zum harten und muskulösen Fleisch. Dieser Umstand ermisst sich auch in der Wahrnehmung Michelangelos, der nach Lomazzo nicht in der Lage gewesen sei, weiche Körper und weiches Fleisch darzustellen („Michel'Angelo, il quale veramente nacque per dipingere gli uomini robusti, & feroci, e non gli Adoni morbidi, dolci, & soavi“).⁵²⁰ Die hier vorgetragene Kritik tritt im weiteren Verlauf expliziter in Erscheinung, wenn er in Konkurrenz zu Raffael erscheint. So solle sich ein Maler nie Michelangelo zum Vorbild nehmen: Seine Frauen und Männer präsentieren sich in der durchweg gleichen anatomischen Härte der Muskeln, während Raffael seine Figuren vielfältiger; seine Männer hart, seine Frauen aber anmutig und weich gestaltete.⁵²¹

Folglich wird weiches Fleisch nicht nur als ästhetische Notwendigkeit in der Darstellung von Weiblichkeit oder Androgynität erachtet, sondern auch positiv gegenüber einem zu harten Fleisch bewertet. Diese positive Wertung ermisst sich auch bei Giovanni Battista Armenini. Armenini spricht sich – ähnlich wie Lomazzo – entgegen einer übertriebenen Muskeldarstellung aus und verdeutlicht dies anhand der Darstellung jugendlicher Weiblichkeit und der Heiligen Jungfrau⁵²²:

E nelle giovani similmente sia una singolar bellezza, ma una vergine si faccia umile, onesta e ben composta, con un'aria angelica di viso, e sia colorita, fresca, morbida e pastosa, co' capelli sfilati, biondi, lustri,

⁵²⁰ Lomazzo 1584, S. 288. Diesen Umstand betont Lomazzo im *Jüngsten Gericht* der *Sixtinischen Kapelle*: „[...] di modo che non si vega ne i suoi corpi morbidezza alcuna ne dolcezza, ma siano d'huomini fieri forti & terribili in quella guisa che già dipinse il Buonarotto nel suo guidicio della Capella del Papa.“ Lomazzo 1584, S. 288.

⁵²¹ „Guardisi anco il pittore che per dimostrarsi perito nell'arte dell'Anatomia non esprima in tutti i muscoli che l'Anatomista trova, quando essercita l'arte sua ne'corpi naturali; come fece Michel'Angelo, ma imitando in ciò il prudentissimo Raffaello seguiti la natura, la quale in Hercole, & in vn'huomo Martial dimunostra rilevati quasi tutti i muscoli, mà in un giovane, ò in una bella femina, certi muscoli cuopre, & nasconde, certi altri soavemente scuopre, & dimostra di carne, & pelle dolcemente coperti, con certa armonica morbidezza.“ Lomazzo 1584, S. 291. Verwiesenes sei zudem auf Bohde 2007, S. 47.

⁵²² Vgl. Bohde 2007, S. 48.

ondeggianti e piumosi; veggasi abigliamenti di abiti che abbiano del vago, dell'allegro, e siano diversi e nuovi.⁵²³

Armenini und Lomazzo greifen die gleiche Kritik bezüglich der Härte Michelangelos auf, die sich schon bei Dolce abzeichnete. Laut Fehrenbach preise Dolce „Raffael gegenüber Michelangelo, weil er Zartheit und Weichheit gegenüber Härte und Künstelei (*affettazione*) zum Ausdruck bringt Raffaels Figuren erscheinen mit saftigem und zartem Fleisch (*carne polposa e tenera*), süß (*dolci*), [...] ; sie zeigen eine Schönheit (*venustà*), die sich der Sprache verweigert (*quel non so che*).“⁵²⁴ Die Kritik Michelangelos bezieht sich auf die anatomische Härte seines Fleisches, von der Dolce abrät, da sie hässlich anzusehen sei (*brutto da vedere*). Er widerspricht Vasaris Lob hinsichtlich dieser Härte, die anatomische Korrektheit darstellt. Die richtige Kenntnis über die Verteilung der Muskeln unterstreicht seinen Status als Universalgenie.⁵²⁵ Sie zeigt sich in seinen männlichen und weiblichen Akten. Anhand des *Tondo Doni* (Abb. v. 1) unterstreicht Jonathan Nelson die anatomische Korrektheit der Madonna, verweist jedoch darauf, dass sie als Ausdruck seiner künstlerischen *Maniera* zu deuten sei. Die Madonna besteche durch die richtige Verteilung der Muskeln, allerdings seien diese weitaus übertriebener in Größe und Ausprägung dargestellt, wodurch sie den real anzutreffenden Frauen widersprächen: „In a world before specialized body-building equipment, no woman had arms like this, not even the strongest washerwoman.“⁵²⁶ Nelson schlussfolgert daraus, dass Michelangelos anatomische Korrektheit unbestritten sei, aber in seinen Frauendarstellungen über das natürliche Vorbild hinausgehe.⁵²⁷

523 Armenini 1587, S. 145.

524 Fehrenbach 2020, S. 313.

525 „Chi adunque va ricercando minutamente i muscoli, cerca ben di mostrar l'ossature a'luoghi loro, il che è lodevole, ma spesse volte fa l'uomo scorticato o secco o brutto da vedere.“ Dolce 1557 (Ed. Barocchi), S. 178. Bohde schreibt: „[...] bei der Charakterisierung von Michelangelos Kunst [...] [spielt] die weiche Fleischdarstellung [...] kaum eine Rolle. Vasari charakterisiert Michelangelo als den unübertroffenen Künstleranatomen, der genau Verbindung und Struktur von Muskeln, Knochen und Sehnen studiert.“ Bohde 2007, S. 47.

526 Nelson 2009, S. 19f.

527 Vgl. Nelson 2009, S. 20. Verwiesen sei weiterhin auf Michael Coles Untersuchung zu den stilistischen Unterschieden von Michelangelo und Leonardo. Laut Cole konkurrieren beide durch ihren harten (Michelangelo) und weichen (Leonardo) Stil. Vgl. Cole 2014.

Weiches Fleisch wird durch die Merkmale *weicher Brüste* und *weicher Gliedmaßen* ergänzt. In seinem *Dialogo di Pittura* postuliert Paolo Pino, dass ein weiblicher Körper nur dann *perfekt* schön sei, wenn er nicht nur jugendlich, makellos, wohl proportioniert, sondern vor allem auch anmutig und weich sei; eine Weichheit, die Pino in der weichen und üppigen Brust gegeben sieht:

Par à me, ch'un corpo feminille a esser perfettamente bello, non bisogna, che la natura sia nel produrlo impedita, et che la materia sia ben disposta di qualità, & quantità [...] la gola rotonda, & liscia, il petto ampio, et morbido, [...].⁵²⁸

Dolce betont die Bedeutung weicher Weiblichkeit gegenüber einer zu muskulösen, männlichen Härte⁵²⁹, die, wie erwähnt, von Lomazzo und Armenini aufgegriffen wird. Dabei zeichne sich die Frau durch ihre anmutigen und weichen Gliedmaßen aus („La delicatezza delle membra più appartiene alla donna che all'uomo“).⁵³⁰ Ein Bild, was sich auf ähnliche Weise in Raffaello Borghinis *Riposo* (1584) wiederfindet: So dürfe eine junge Dame oder Magd niemals mit den gleichen muskulösen und harten Gliedmaßen des Mannes gemalt sein.⁵³¹ Im Werke Bronzinos zeige sich eine außerordentliche Weichheit der Gliedmaßen und Anmut der Gesichter, denen eine erotische Wirkung (*stimolo della carne*) zugesprochen wird:

Perciò quanta poca laude meriti il Bronzino in cotesta opera, voi medesimo dilettrandoui nel rimirare quelle donne lasciuie il confessate; et io son sicuro che ciascuno che si ferma attento a rimirare questa pittura, con-

528 Pino 1548, fol. 7r–8v.

529 „Io stimo che un corpo delicato debba anteporsi al muscoloso. E la ragione è questa; ch'è maggior fatica nel l'arte a imitar le carni, che l'ossa, perché in quelle non ci va altro che durezza, e in queste solo si contiene la tenerezza, ch'è la più difficil parte della pittura, in tanto che pochissimi pittori l'hanno mai saputa esprimere o la esprimono oggidì nelle cose loro bastevolmente.“ Dolce 1557 (Ed. Barocchi), S. 177.

530 Dolce 1557 (Ed. Barocchi), S. 178.

531 „[...] & ancora non fare à dilicata donzella le membra, & i muscoli, che ad huom feroce si conuengono, ne ad uomini già maturi la morbidezza delle membra à un giovinetto dicevoli: [...]“ Raffaello Borghini: *Il Riposo*, Florenz 1584, S. 181.

siderando la morbidezza delle membra e la vaghezza del viso di quelle giovani donne, non possa fare di non sentire qualche stimolo della carne, [...].⁵³²

Borghini skizziert das Bild weicher Weiblichkeit anhand der weichen Gliedmaßen, verzichtet aber auf die konkrete attributive Nennung weichen Fleisches. Hingegen betont er die erotisierende und laszive Wirkung der weichen und anmutigen Erscheinung, die sogar den Gläubigen vom Gebet abhalte, wodurch Bronzino wenig lob zu teil werde. An dieser Stelle bestätigt sich die durch weiche Physis bewirkte körperliche und fast schon bedrohlich wirkende sexuelle Erregbarkeit. Weiches Fleisch nennt Borghini konkret in der Darstellung des Heiligen Johannes und des Heiligen Filippo Frate de' Servi von Perino del Vega, die dadurch wahrlich echt und lebendig erscheinen.⁵³³ Er vergegenwärtigt – ähnlich wie Lomazzo –, dass sich weiches Fleisch nicht ausschließlich auf das Bild der Frau reduziert. Vielmehr oszilliert eben jenes geschlechtsspezifische Charakteristikum im Kontext androgyner Männlichkeit und Schönheit, wie an der Wahrnehmung des Ganymeds, des Adonis, der Heiligen Sebastian, Georg, Michael, Johannes oder der jugendlichen Darstellung des *David* von Donatello ersichtlich wird.⁵³⁴

532 Borghini 1584, S. 110.

533 „[...] nella Chiesa di San Marcello de'Frati de'Servi dipinse due figure in due nicchie, che mettono in mezzo vna Nostradonna, le quali sono San Giuseppe, e San Filippo Frate de'Servi, e sopra fece alcuni fanciulli, e ne mise in mezzo della facciata vno dritto sopra vn dado, che tiene su le spalle il fine di due festoni, che esso manda verso le cantonate della Cappella, dove sono due altri fanciulli a sedere, che gli reggono, e questi lavorò con tanta gratia, dando loro vna tinta di carne tanto fresca, e tanto morbida, che paiono veramente di carne, e si possono tenere i piu belli che giamai da alcuno in fresco fatti fossero: [...]“ Borghini 1584, S. 464.

534 Dolce betont, dass Samson nie die gleiche Weichheit haben sollte, wie Ganymed: „E quivi ancora è mestiero che si serbi la convenevolezza che abbiamo data alla invenzione; perciòché, se il pittore ha da far Sansone, non gli dee attribuir morbidezza e delicatezza da Ganimede, né, se ha da far Ganimede, dee ricercare in lui nervi e robustità da Sansone.“ Dolce 1557 (Ed. Barocchi, 1960), S. 177. Zum Androgyn Sharon Farmor: Movement and gender in sixteenth-century, in: *The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, hrsg. von Kathleen Adler u. Marcia Pointon, Cambridge 1993, S. 129–147, hier: S. 129; Lutz S. Malke: Weibmann und Mannweib in der Kunst der Renaissance, in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Ausst. Kat.*, hrsg. von Ursula Prinz, Berlin 1986, S. 33–57 und Mechthild Fend: *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750–1830*, Berlin 2003.

Die nur in Kürze und anhand weniger Beispiele des kunsttheoretischen Diskurses vor Augen geführte Dimension weichen Fleisches suggeriert den Eindruck eines Weiblichkeitsbildes, das sich – ausgehend von Weichheit – an idealer Proportion, Anmut und Schönheit ermisst. Ihre Bedeutung und Wertung ist jedoch eine durchaus ambivalente und lässt sich nicht pauschal als positiv erachten. Dieser Umstand resultiert aus dem Bildsujet selbst, in dem weiches Fleisch als Merkmal weiblicher Schönheit und Jugend inszeniert wird. Bereits in ihrer 1994 publizierten Untersuchung *Körperbilder – Abbild der Natur?* unterstreicht Daniela Hammer-Tugendhat, dass die Darstellung des weiblichen Aktes nicht ausschließlich als Abbild der Natur verstanden werden dürfe. Vielmehr verkörpere sie den durch Hippokrates und Galen normierten Kanon geschlechtsspezifischer Differenzen und Charakteristika. Demnach erscheine der Mann besonders hart, die Frau hingegen besonders weich.⁵³⁵ Ausgehend von Tugendhats Ansichten partizipiert die kunsttheoretische Erörterung des weichen Fleisches an eben jenem normativen Kanon der Geschlechter, was eine eindimensionale Bewertung der Kategorie des weichen Fleisches erschwert, wenn sie allein unter dem Aspekt der *Imitatio naturae* subsumiert wird.

a *le carni molto humide*: humoralpathologische Ursachen weichen Fleisches

Die nach Regeln der Anmut und Schönheit durchaus positive Wertung weicher Weiblichkeit versteht sich als Zeugnis des von Christine de Pizan initiierten *Querelle des Femmes*, welcher die Aufwertung eines physiologischen, charakterlichen und tugendhaften Defizits beabsichtigte.⁵³⁶ Dieses Defizit leitet sich von der humoropathologischen Über-

535 „So wird insbesondere die Differenz der Geschlechter als *natürliche* am nackten Körper demonstriert. Ja, die Bedeutung der Repräsentation von Nacktheit besteht unter anderem darin, *belegen* zu können, daß die Geschlechterdifferenz eine natürliche sei.“ Hammer-Tugendhat 1994, S. 45. Allgemein zu diesem Kanon Koos 2006; Classen 2010; Segler-Meißner 2004; Laqueur 1990 und Elizabeth Cropper: On Beautiful Women. Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: *The Art Bulletin*, 58 (1976), S. 374–394.

536 De Pizan versteht sich, gemäß feministischen Strömungen der 1960er Jahre, als eine der ersten Frauenrechtlerinnen. In ihrem *Livre de la Cité des Dames* widerspricht sie dem im *Rosenroman* geltenden Frauenbild, wenn sie die vermeintlichen Defizite der Frau durch die

zeugung ab, dass der weibliche Körper feucht, kalt, weich und infolgedessen schwach und lasterhaft sei. In *De humana physiognomonia* (1586)⁵³⁷ erachtet Giovanni Battista Della Porta weiche Körper und weiches Fleisch als das Resultat eines zu kalten und flüssigen Blutes. Als einer der vier Körpersäfte und seine Quelle im Herzen findend, reguliert „Blut als Träger des Lebens“⁵³⁸ die physiologische Erscheinung des menschlichen und animalischen Körpers. Warmes Blut sorge für ein trockenes und warmes Temperament, das hartes, robustes und männliches Fleisch ausbilde: „[...] il dorso grande, e robusto, [...], e di dura carne, secca.“⁵³⁹ Seine harte Physis bedeute Stärke und definiere einen großzügigen, furchtlosen, gerechten, einfachen und siegeslustigen Charakter: „Di costumi generoso, intrepido, giusto, semplice, e desioso di vincere.“⁵⁴⁰ Dem gegenüber behauptet sich das weiche Fleisch der Frau als Resultat kalten Blutes und der dadurch im Körper vorherrschenden Kälte und Feuchtigkeit (*le carni molto humide*)⁵⁴¹: „I segni dell’humido temperamento: Il corpo pien di carne, molle, liscio, [...]. Se avanzerà l’humidità, farà la carne molle, [...].“⁵⁴² Das weiche Fleisch der Frau bildet – neben ihrer generellen fleischigen, anmutigen und zarten Erschei-

Tugenden der Barmherzigkeit, Keuschheit, Mut etc. konterkariert, um so die Stellung, gar Überlegenheit der Frau zu statuieren. Verwiesen sei an dieser Stelle auf Thomas Blisniewski: *Die Entdeckung der Frauen in der Renaissance*, München 2011, S. 20; Aileen Ribeiro: *Facing beauty. Painted women and cosmetic art*, New Haven 2011, S. 76 und Koos 2006, S. 111.
 537 Della Portas Schrift erschien „aufgrund eines Verdikts des römischen Inquisitionsbüros“ erst 1598 im Italienischen (*Della fisonomia dello huomo*), 1601 im Deutschen (*Menschliche Physiognomy*), 1655–1656 dann im Französischen (*La physionomie humaine*). Vgl. Romana Sammern: *Giovan Battista Della Porta. Die Physiognomie der schönen Gestalt* (1586), in: *Schönheit. Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, hrsg. von Romana Sammern u. Julia Saviello, Berlin 2019, S. 251–261, hier: S. 253.

538 Conticelli 2002, S. 55.

539 Giovanni Battista Della Porta: *Della fisonomia dell’huomo*, Venedig 1652, S. 89. Der Mann zeichne sich durch einen großen Kopf, große Hände, einer breiten Brust und einen stabilen Rücken aus: „L’huomo dunque hà gran capo, faccia grande, [...], il petto ampio, le coste robuste, [...]; le ginocchia dure, [...], le mani grande, [...].“ Della Porta 1652, S. 89. Zu den Temperamenten vgl. Della Porta 1652, S. 30f.

540 „Di costumi generoso, intrepido, giusto, semplice, e desioso di vincere.“ Della Porta 1652, S. 89.

541 Della Porta 1652, S. 92.

542 Della Porta 1652, S. 21f.

nung⁵⁴³ – den wohl größten Makel ihrer Physis, die der des Mannes unterliege⁵⁴⁴, was letztlich Auswirkungen auf ihren Charakter habe. Sie sei nicht zum rationalen Denken befähigt und unterliege dem Mann an Perfektion, was letztlich der mangelnden Hitze und dem daraus resultierenden weichen Fleisch verschuldet sei.⁵⁴⁵ In Ercole und Torquato Tassos *Dell'ammogliarsi* (1593) präsentiert sich das gleiche misogyny Frauenbild. Die Frau sei für den Mann geschaffen und Ausdruck der reinen Materie, nicht aber des Geistes. Sie sei unvollkommen und strebe nach Perfektion, unter anderem durch ihren Wunsch, ein Mann zu sein (*Vorrebbe ogni danna esser huomo*). Ihr kaltes und feuchtes Temperament erkläre sich durch den Einfluss des Mondes. Aus dieser Kälte und Feuchtigkeit resultiere erneut ihr weiches Fleisch und ihre große Brust (*molitie delle carni loro, & dalla ampiezza delle mamelle*):

Et tale è la donna, che fu per l'huomo creata, [...], adunque è imperfetta; è vile; [...]; nasce la donna per difetto della virtù dell'operante, si come i mostri per difetto, ò sourabondanza della materia; adunque per accidente: [...]. Vorrebbe ogni danna esser huomo; [...]: ma tutti i naturali infiniti & piegamenti mouano dall'imperfetto al perfetto; [...]. Essa donna è particolare influenza della Luna; come si pare dalla constitutione, od habitudine dei corpi loro conforme; [...]: adunque ne di bona sarà la donna. Sono queste; torno a dire; di habitudine fredda, & humida; appare l'uno dalla molitie delle carni loro, & dalla ampiezza delle mamelle, [...].⁵⁴⁶

543 „La femina, al contrario di quello, [...], è di capo picciolo, di pelo mole, [...], la faccia carnosa, [...], il collo delicato, [...], il petto stretto, e delicato, [...], le ginocchia carnose, [...], le gambe malli [...], i talloni carnosì, e piccioli, i piedi, e le mani delicate, [...], i lombi carnosì, [...].“ Della Porta 1652, S. 92.

544 „[...] e finalmente il corpo minore, delicato più tosto, che gagliardo, e nerboroso; [...]“Della Porta 1652, S. 92.

545 „Ma i costumi sono di poco animo, ladra, e piena d'inganni. [...]. Platone dice, che la femmina in tutti i paragoni all'uomo sia più imbecille, & imperfetta, il che Aristotele, e Galeno confermano, perché dicono auuenire per la fredezza, per essere il calore il primo instrumento della natura, e dare a poco calore, poca perfettion d'opra.“ Della Porta 1652, S. 92.

546 Ercole und Torquato Tasso: *Dell'ammogliarsi*, Bergamo 1593, fol. 9r–10v. Zu Ercole und Torquato Tasso im Kontext des *Querelle des Femmes* vgl. Willer 2018.

Die vermeintliche Imperfektion des weiblichen, weichen und *schwachen* Fleisches tritt in Opposition zum idealisierten festen, *harten* Fleisch des Mannes, das männliche Stärke und Tugend verkörpert. Beispielhaft verkörpere dies laut Tugendhat der *David* Michelangelos (Abb. v. 2) im Kontext der *Piazza della Signoria*. David repräsentiere den republikanischen Sieg über die zuvor vertriebene Medici-Herrschaft. Sein Sieg ermesse sich nicht dank der Steinschleuder, sondern mittels reiner Muskelkraft, die – dem biblischen Narrativ zum Trotz – öffentlich vor Augen geführt wird. Tugendhat bemerkt: „[...] der nackte Körper [wird] nicht als bloßes Abbild der Natur verstanden, sondern als ihr Idealbild.“⁵⁴⁷ Ein hartes Idealbild, das sich nach Jill Burke als Ausdruck der nackten Wahrheit verstehe, welche die politische Ungerechtigkeit überwinde.⁵⁴⁸ Gegenüber dessen verkommene Tugendhat zufolge idealisierte Weiblichkeit zum sinnlichen Lust- und Anschauungsobjekt, wie die *Schlummernde Venus* von Giorgione und Tizian (Abb. v. 3). Ohne auf den Aspekt des weichen Fleisches einzugehen, verweist sie auf das Verhältnis zwischen Werk und Betrachtenden, das sich diffamierend auf Weiblichkeit auswirke. David kann sich ohne Scham in seiner Nacktheit präsentieren. Hingegen bedeckt Venus ihren Schambereich, lenkt den Blick der Betrachtenden jedoch unweigerlich auf ihren Schoß. Tugendhat fasst dabei die Problematik männlicher und weiblicher Nacktheit wie folgt zusammen:

Bei der männlichen Figur signalisiert der nackte Körper Autonomie, freie Verfügung über die eigene Bewegung und die Fähigkeit, Meister des eigenen Schicksals zu sein; weibliche Nacktheit hat nichts mit Auto-

547 Hammer-Tugendhat 1994, S. 48. Vgl. weiterhin Talvacchia 2009, S. 10f. und Koos 2006, S. 118. Über die politische Bedeutung des *David* vgl. John T. Paoletti u. Rolf Bagemihl: *Michelangelo's David*. Florentine history and civic identity, New York 2015; Pina Ragionieri: *Il David di Michelangelo come simbolo delle più alte virtù civili*, in: *Les figures de David à la Renaissance*, hrsg. von Élise Boillet, Sonia Cavicchioli et al., Genf 2015, S. 51–65 und Ulrike Müller-Hofstede: *Repräsentation und Bildlichkeit auf der Piazza della Signoria*. Aufstellung und Bedeutungsverdichtung von Michelangelos Koloss vor dem *Palazzo Vecchio*, in: *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, hrsg. von Alessandro Nova u. Stephanie Hanke, Berlin 2014, S. 283–302.

548 Vgl. Burke 2018, S. 72ff.

nomie zu tun, sie ist verbunden mit Passivität. Die männliche nackte Figur kann erotische Implikationen haben, dies stört nicht ihren Subjektstatus; weibliche Nacktheit wird auf Schönheit und Erotik reduziert.⁵⁴⁹

Davids Nacktheit und muskulöse Härte sind Ausdruck heroischer Männlichkeit und Tugend. Talvacchia bemerkt hingegen, dass der Frau dies dank ihres negativ Konnotiert sinnlichen Körpers und sozialer Konventionen verwehrt bleibe.⁵⁵⁰ Dem Weiblichen und gleichsam dem Weichen wird demnach sowohl das Erotische, Sinnliche und Schöne als auch das Böse, Lasterhafte und Unvollkommene attestiert.

Relevant gestaltet sich der von Della Porta (und den Tassos) vergewärtigte normative Kanon geschlechtsspezifischer Charakteristika und Differenzen, die einem humoralpathologisch und hylemorphen Weltbild zu Grunde liegen. Gemäß dessen versteht sich das Männliche als das aktiv, vollkommene und formgebende Geschlecht. Ihm unterliegt das Weibliche an Passivität und Unvollkommenheit. Zurückzuführen ist dieser Dualismus auf die im menschlichen Organismus vorherrschenden vier Säfte und daraus resultierenden Temperamente, welche die Frau als kalt und feucht, den Mann hingegen als heiß und trocken definieren. Sie bilden gemäß Tanja Klemm die vier „Grundeinheiten des Körpers [*res naturales*]“, welche auf Hippokrates zurückgehen.⁵⁵¹ Sie sind Garant für seine Entstehung, die aus der Einheit von kalter Materie (Mutter) und warmen, samenspendendem Geist (Vater) resultiert. Werde der Samen richtig und vollends erhitzt, so bilde sich das männliche Geschlecht, wodurch Hitze als aktiver, geschlechtsbildender Katalysator funktioniert. Die richtige Erhitzung des Samens und das daraus ausgebildete Geschlecht des Mannes wird als Perfektion, gar „als Ziel eines jeden Zeugungsaktes“⁵⁵² erachtet. Das weibliche Geschlecht ent-

549 Hammer-Tugendhat 1994, S. 51.

550 Vgl. Talvacchia 2009, S. 9.

551 Tanja Klemm: *Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2013, S. 33f. Einen Überblick zur hippokratischen Gynäkologie liefert Helen King: *Hippocrates' woman. Reading the female body in ancient Greece*, London 1998, S. 21–38.

552 Koos 2006, S. 104f. Hitze hat eine höhere energetische Kraft, die die Geschlechtsausprägung vorantreibt und perfektioniert. Ausführlich Laqueur 1990, S. 4 u. 25–28; Mara I. Amster: *Bodies and Sexuality*, in: *A cultural history of women in the Renaissance*, hrsg. von Karen Raber, London 2013, S. 45–67, hier: S. 45f.; Klemm 2013, S. 33f. und Willer 2018, S. 232f.

steht durch einen nicht vollends erhitzten Samen, wodurch die Frau und Weiblichkeit *per se* als vermeintliche „Abweichung [...] eines als absolut gesetzten männlichen Maßstabs“⁵⁵³ verstanden wird. Hitze sorge dabei nicht nur für die Ausbildung des Geschlechts, sondern auch für vermeintlich geschlechtsspezifische Attribute und Charakteristika. Sie führe zur Ausprägung einer breiten Hüfte und einer schmalen Schulterpartie, während die in ihrem Körper vorherrschende Feuchtigkeit weiches Fleisch und eine weiche Physis ausbilde. Classen zufolge verstehe sich die Frau demnach als „half-baked men.“⁵⁵⁴

Gemäß dieses seit der Antike bestehenden Frauenbildes zeigt sich weiche Weiblichkeit als Bestandteil eines fest etablierten Kanons geschlechtsspezifischer Unterschiede und Charakteristika. Sie sind misogyn konnotiert, wenn das schwache, weiche Fleisch der Frau ihre familiäre, soziale oder höfische Rolle definiert und ihr Körper vom rational denkenden Mann reguliert und kontrolliert wird. Auswirkung hat dies auf ihre vermeintliche Dummheit, gar Unmündigkeit.⁵⁵⁵ Silke Segler-Meißner verweist zum Beispiel auf die untergeordnete Rolle der Frau im familiären Umfeld, wie sie etwa in Albertis *Libri della Famiglia* (1433–1441) vor Augen geführt wird. Die Frau müsse sich den inneren häuslichen Arbeiten widmen, während der Mann für „den Erhalt des hauswirtschaftlichen Kapitals verantwortlich“⁵⁵⁶ sei. Grund dafür ist die aus der dominierenden Feuchtigkeit resultierende Kälte, wodurch die Frau im Inneren arbeiten solle, um dort warm gehalten zu werden. Damit einher geht auch das Schutzbedürfnis der Frau. Ihr weiches Fleisch mache sie angreifbar, weshalb der Mann für die Verteidigung von Haus, Familie und Vaterland verantwortlich sein müsse.⁵⁵⁷ Segler-

553 Segler-Meißner 2004, S. 8.

554 Classen äußert sich dahingehend: „Heat pushed the male body upwards, giving men narrow hips and broad shoulders and extending their height. Heat also pushed the male organs of generation outwards. Heat could even account for male baldness: rising to the head, it was said to *burn up* the hair that grew there. A lack of rising heat, by contrast, made the female body broad at the bottom and narrow at the top, as well as relatively short in height. With insufficient heat to impel them outwards, the female organs of generation remained ensconced within the body. Furthermore, while a greater endowment of heat supposedly gave men greater vitality, their relative coldness made women inactive.“ Classen 2012, S. 71.

555 Vgl. Amster 2013, S. 45 und Classen 2012, S. 73.

556 Segler-Meißner 2004, S. 14.

557 Vgl. Segler-Meißner 2004, S. 14. Weiterhin zur Stellung des Mannes als Familienoberhaupt Dialetti 2011, S. 1f.

Meßner, Thomas Laqueur und Michael Rocke unterstreichen, dass die geschlechtsspezifischen und physiologischen Unterschiede „für ein stabiles soziales, familiäres, gesellschaftliches und politisches System [...] [sorgen], in dem der Mann – gemessen an seinen rationalen Fähigkeiten, [stets] die Führung wahr[t].“⁵⁵⁸

b *la nobilità et eccellenza delle donne*

Zur Aufwertung weiblich-physiologischer Defizite, „entwickelt sich [...] der Diskurs über die *nobilità et eccellenza delle donne*.“⁵⁵⁹ Definiert Della Porta die weiche weibliche Physis noch als Makel, so zeigten hingegen Lomazzo, Armenini, Dolce oder Pino ein Verständnis von Weiblichkeit und ihrer weichen Physis als Ausdruck von Schönheit und Makellosigkeit. Die Beispiele des kunsttheoretischen Diskurses vergewaltigen das seit dem 14. Jahrhundert nachzuvollziehende Bestreben einer weiblichen „Gleichstellung oder gar Überlegenheit gegenüber der männlichen Spezies“⁵⁶⁰, wie sie in unterschiedlichen Beiträgen des *Querelle des Femmes* diskutiert wurde.⁵⁶¹ Federico Luigini definiert in seinem *Libro della bella donna* (1554) die weibliche und weiche Physis der Frau als Ausdruck purer Schönheit, Anmut (*leggiadria*) und Lieblichkeit (*dolcezza*).⁵⁶² Ähnlich verhält es sich in Alessandro Piccolominis *Dialogo della bella creanza delle Donne* (1539). Im Gespräch zwischen Madonna Raffaella und Margarita erscheint Weichheit ergänzend zum hellen, weiblichen Fleisch und ist Träger und Ausdruck von *gra-*

558 Segler-Meßner 2004, S. 16. Vgl. weiterhin Rocke 2002, S. 151f. und Laqueur 1990, S. 6.

559 Segler-Meßner 2004, S. 15.

560 Koos 2006, S. 110.

561 Als früheste Beispiele dieser positiven Umwertung von Weiblichkeit (im italienischen Raum) erachtet Willer *De laudibus mulierum* (1478) von Bartolomeo Gogio und *De Mulieribus* (1501) von Mario Equicolas. Mit knapp einundvierzig Beiträgen zum Frauenlob entwickelt sich der „Geschlechterstreit“ zu einem zentralen und omnipräsentem Phänomen, in dem entweder durchweg positive, durchweg negative oder beide Parteien des Streites diskutiert oder gegeneinander aufgewogen werden. Vgl. Willer 2018, S. 29f.

562 „[...] la Donna, [...], io non le direi, né appellerei brutte, & massimamente s'io le vedessi ancora terse, & belle, dritte appresso, come voglia, ch'èlle sieno, & ch'èlle ui si trovino. Questa poi sarà anzi vaga che nò, quando a'riguardanti si mostrerà da ogni parte leggiadra, & dolce, & morbida sì, che di pianamente percoterla, & come Amore insegna à punto loro ne verra voglia, & talento.“ Federico Luigini: *Libro della bella donna*, Venedig 1554, S. 47. Dazu Willer 2018, S. 32.

zia.⁵⁶³ Lodovico Domenichis *Nobiltà delle Donne* ist eine der umfangreichsten Sammlungen positiver Weiblichkeitsargumente. Domenichis Absichten zielen darauf ab, die weibliche Erhabenheit, Anmut und Schönheit zu untermauern und so die Argumente toxisch, misogyner Männlichkeit zu entkräften.⁵⁶⁴ Er verweist auf das weiche Fleisch der Frau und fordert, dass die Frau aufgrund dessen nicht minderwertiger angesehen werden dürfe: „Se si pon mente alla morbidezza della carne, dove l’huomo ha del duro, & dell’aspro, la Donna è tanto molle & delicata, che molti per questa cagione, l’ha no riputata da meno.“⁵⁶⁵ Der weibliche Körper sei nicht falsch oder unproportional, sondern verkörpere durch sein Verhältnis von Länge und Breite harmonische und ideale Proportionen: „Se si guarda la quantita, si vederà la donna havere il corpo non ismisurato, ma giusto & proportionato, & la grossezza alla lunghezza rispondente.“⁵⁶⁶ Domenichi übt hier Kritik an einer vermeintlich ideal-männlichen und mathematisch berechenbaren Proportion, während die Frau sich durch eine Proportion *senza misura* (Cennini) auszeichne. Koos verweist in diesem Kontext auf Leonardos *Proportionsstudie nach Vitruv* (Abb. v. 4).⁵⁶⁷

Agnolo Firenzuola

Neben Luigini, Piccolomini und Domichini erscheint Agnolo Firenzuolas *Dialogo delle Bellezze delle Donne, Intitolato Celso*⁵⁶⁸ (1548) als eines der umfangreichsten Sammlungen positiver Argumente für Weiblichkeit. Firenzuola diskutiert nicht nur ihre offensichtlich-ästhetischen

563 „Marg. Di gratia ditemela madonna Raffaella. M.R. In ogni modo non m’intendesti, basta che io te ne farò ogni volta che vorrai, & farà le carni un tepo, chiare, bianche, e morbide quanto più si possa.“ Alessandro Piccolomini: *Dialogo della bella creanza delle Donne*, Mailand 1560, S. 14. Zu Piccolomini Chemello 1997, S. 243.

564 Verwiesen sei auf die Einleitung, in der Domenichis Intention klar benannt wird: „La principal cagione, che mosse la penna, [...] suegliò l’intelletto mio a rinouare le lodi, & gli onori del sesso Donnesco, [...]“. Lodovico Domenichi: *La nobiltà delle donne*, Venedig 1552, fol. 5r. Dazu Willer 2018, S. 32 und Deslauriers 2017, S. 2531f.

565 Domenichi 1552, fol. 27v. Ich danke Madeline Delbé für ihre Hilfe bei der Übersetzung.

566 Domenichi 1552, fol. 27v.

567 Vgl. hierzu Koos 2006, S. 20.

568 „Der Dialog erschien 1548 posthum in einer Werksammlung zusammen mit den Fabeln *Prima veste dei discorsi degli animali*, seinen *Ragionamenti* und *Novellen*.“ Sammern 2019, S. 192.

Qualitäten (Proportion, Farbe, Physis), sondern auch die schwer fassbaren (*vaghezza*, *leggiadria* und *grazia*), die er mit der vorstellbaren, aber nicht auffindbaren Chimäre vergleicht.⁵⁶⁹ Die physischen Attribute weiblicher Schönheit werden im zweiten Teil des *Dialogo* diskutiert. Im Fokus steht die detaillierte Beschreibung einzelner Körperteile, nach Qualität, Farbton und Proportion, welche – in Anlehnung an Zeuxis – zu einem idealen Ganzen zusammengeführt werden.⁵⁷⁰ Die weiche Physis der Frau erscheint als eine ihrer offensichtlichsten Qualitäten von Schönheit, die er an sichtbaren Körperteilen bekleideter Frauen diskutiert, etwa Partien von Hals, Schulter, Schienbein, Händen oder Brüsten.⁵⁷¹ Weichheit zeigt sich an ihrem langen Hals, der in ihre ausladenden und weich geschwungenen Schultern übergehe. Firenzuola verweist zudem auf ihre langen und fleischigen Arme, die muskulös, anmutig und lieblich zugleich seien. Weiterhin sei ihre Hand so weich wie feine Seide und die dünnste und zarteste Watte. Darüber hinaus legt Firenzuola große Aufmerksamkeit auf die weibliche Brust. Diese solle fleischig-weich sein und keinen Hinweis auf darunter liegende Knochen liefern (*carnoso che sospetto d'osso non apparisce*); ähnlich wie ihre weichen Schenkel, Beine und Schienbeine.⁵⁷² Ergänzend zu

569 „[...]”; *percioche cosi come la chimera si imagina, & non si trova, cosi quella bella che noi intendiamo fingere, si imaginera, & non si trovera; [...]*.“ Agnolo Firenzuola: *Dialogo delle Bellezze delle Donne*, Intitolato Celso, Venedig 1552, fol. 30r. Dazu Regtmeier 1999, S. 263 und Jacqueline Murray: Agnolo Firenzuola on female sexuality and women's equality, in: *The Sixteenth Century Journal*, 22 (1991), S. 199–213, hier: S. 200.

570 Die fragmentierte Beschreibung findet sich im zweiten Teil des *Dialogo*, der sich mit der weiblichen Schönheit im Speziellen (*Della perfetta bellezza di una donna*) auseinandersetzt und die Frage einer allgemeinen Definition von Schönheit im ersten Teil ergänzt (*Della bellezza in generale*). Vgl. Sammern 2019, S. 194 und Regtmeier 1999, S. 250f.

571 „[...]”, *ma si bene conferiscono alla formosità, ò uero bellezza di tutto il corpo: ma cosi uestite, & coperte come ignude, & e tal'hor meglio: percioche co'l uestirle garbatamente, le s'empiono di maggior vagheza.*“ Firenzuola 1552, fol. 11r. Dazu Ribeiro: „Firenzuola's book on the beauty of women declared that they were most beautiful when clothed in a way which drew attention to the swelling curves of the body; dress acts as a foil to the perfect features of the face, neck and bosom.“ Ribeiro 2011, S. 57.

572 „LA GOLLA vuol essere tonda, svelta, candida, e senza una macchia, [...]. Et dalla Gola scendendo ALLE SPALLE, diciamo che quando ell'hanno una certa quadratura come le uostre, M. Amorrhorisca, dolce dolce, e son larghe, percioche il getto le offende, sono nella uera perfeitione.“ Firenzuola 1552, fol. 41v–41r. „LA MANO, [...], si disidera pur bianca, e nella parte di sopra maßimamente, ma grande, e un poco pienotta, con la palma un poco incauata e ombreggiata di rose: [...]: & tutta la mano insieme ricerca una soave morbideza,

diesen weichen Gliedmaßen erscheinen unterschiedliche Farbnuancen verschiedener Körperteile. Sie verschulden sich dem ausgewogenen Verhältnis der vier Körpersäfte, die wiederum Gesundheit und Schönheit verkörpern.⁵⁷³ Dabei zeigt sich ein normiertes Farbideal für die Haare (*biondo*), die Wimpern (*negro*) oder die Lippen (*rosso*), während die Farbe des Fleisches vielfältiger und an den jeweiligen Körperteilen unterschiedlich nuanciert erscheint: *bianco* für die Hände, auf der Stirn glänzender (*candida*) und nicht verwaschen (*bianco dilevato*). Das Kinn, die Wangen und die Brüste hell und weiß, mit einer Nuance von Rot – als Indikation des darunter fließenden Blutes: „[...] con un color candidissimo macchiato di rose, [...]“⁵⁷⁴ Die fragmentierte Beschreibung des weiblichen Körpers unterstreicht Firenzuolas neoplatonisches Schönheitsverständnis. Es ergebe sich aus dem symmetrischen und harmonischen Zusammenspiel einzelner Körperfragmente, ihrer Qualität, Farbigkeit und Proportion. Diese Harmonie erfreue den Betrachter und verleite ihn und seinen Geist zu himmlischen Dingen

come se toccaſſimo fine seta, ò ſottiliſſima bambagia.“ Firenzuola 1552, fol. 45r–46v. Weiter heißt es über die Arme: „[...] piglieremo adunque le tue braccia: percioche le sono di quella proportionata lungheza, che noi ui mostrammo all'altra giornata, nel quadramento della statura humana: & oltre acciò ſon bianchiſſime, con un poco d'ombra d'incarnato, ſu luoghi più rilevati, carnoſe & musculoſe, ma con una certa dolceza, che non paian quelle d'Hercole, quando ſtrigne Cacco, ma quelle di Pallade quãdo era innanzi al paſtore: [...]“ Firenzuola 1552, fol. 45r. Weiter zur Brust: „Diremo adunque, che quel petto è bello il quale oltre alla ſua latitudine, la quale è ſuo precipuo ornamento, è ſi carnoſo, che ſoſpetto d'oſſo non apparisce, e dolcemente rilevandoſi dalle eſtreme parti uiene in modo crescendo, che l'occhio a fatica ſe ne accorge; [...]“ Firenzuola 1552, fol. 43v. Hierzu Sohm 1995, S. 765ff. und Cropper 1976, S. 384.

573 Dazu Regtmeier: „Die eigentliche, weithin sichtbare Schönheit ist besonders dem Gesicht vorbehalten, dessen göttlicher Schein die Seele eines jeden Betrachters mit Sehnsucht erfüllt. Firenzuola geht soweit zu behaupten, der Anblick dieses erhabenen Sitzes der göttlichen Schönheit lenke den Blick weiter empor zu den himmlischen Dingen.“ Regtmeier 1999, S. 252.

574 Firenzuola 1552, fol. 43v–43r. Über die Wangen heißt es: „Il vermiglio è quasi una spetie di rosso, ma meno aperto, & è quello finalmente, che ſomiglia le guancie della bella Francolina di Palazuolo quando l'ha ſtiza, la qual fanciulla à me par che porti il uanto delle uiue incarnationi in queſta terra, [...]“ Firenzuola 1552, fol. 32r. In den Armen dann zum Beispiel noch durch einen *ombra d'incarnata*. Zu den Färbungen des Fleisches Sammern 2019, S. 196 und Frank Fehrenbach: *Rubor. Robur*: Paris Bordones starke Frauen, in: Die Poesie der venezianischen Malerei. Paris Bordone, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Tizian. Ausst. Kat., hrsg. von Sandra Pisot, Hamburg 2017, S. 58–72, hier: S. 65.

und Erkenntnissen.⁵⁷⁵ Die physische Schönheit bemisst sich weiterhin nach Regeln der Proportion und Geometrie und ist nach Eva Regtmaier eine „berechenbare, wissenschaftlich beweisbare Größe, frei von subjektiver Einflußnahme und Unberechenbarkeit.“⁵⁷⁶

Die weiche Physis der Frau fungiert bei Firenzuola demnach zur Erörterung einer fragmentierten und harmonischen Schönheit, die den weiblichen Schönheitskatalog des 16. Jahrhunderts reflektiert. Dieser Schönheitskatalog versteht sich als Gegenbewegung zu jenen bei Della Porta und den Tassos nachzuvollziehenden physischen Defiziten und ebnet das Fundament eines positiven Verständnisses weicher Weiblichkeit, wie es dann von Pino, Dolce, Lomazzo und Armenini übernommen wird und eben dort zum Träger von Schönheit, Anmut und letztlich Lebendigkeit avanciert.⁵⁷⁷

Male Gaze

Doch auch wenn Firenzuola die Schönheit der Frau lobt, so suggeriert die fragmentierte Beschreibung, dass ihr „Körper [...] [zum] Objekt männlicher Kontemplation“ wird und „einzelne Körperteile wie Mund, Brüste und Füße“⁵⁷⁸ erotisiert werden. Diese Erotisierung verschuldet sich des männlichen Blickes (*male gaze*) auf Weiblichkeit. Es entsteht „eine Asymmetrie zwischen beschreibendem Mann und beschriebener

575 „Anchora che appresso di Platone si nieghi, che la bellezza consista in un membro semplice, & dicasi ch'ella ricerca una unione di diversi, [...]“ Firenzuola 1552, fol. 11v. Die neoplatonische Dimension bestätigt sich, weil „Firenzuola das Konzept [Ficinos] vereinfacht in die Landessprache [übersetzte] und [...] es auf den weiblichen Körper“ übertrug.“ Sammern 2019, S. 194.

576 Regtmaier 1999, S. 243f. Die weibliche Proportion bemisst sich am vitruvianischen Vorbild antiker Vasen: „[...] einmal schmal und zierlich, mit langem Hals, einmal ausladend und mit kräftiger Hüfte.“ Fehrenbach 2017, S. 64.

577 Vgl. Sammern 2019, S. 198f. Hierbei zeigt sich die Verbindung der einzelnen Autoren untereinander. Sie bedienen sich der gleichen Argumente, die auf Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheims rekurrieren. Agrippa postuliert in seiner *De nobilitate et praeclarentia foemine* (1509 entstanden, gedruckt 1529) die Überlegenheit der Weiblichkeit gegenüber Männlichkeit, gerade auf Grund ihrer körperlichen Schönheit. Grund hierfür erachtet Agrippa in etwa ihren weichen, anmutigen Hals, ihre sanfte Stimme, ihre fleischigen und straffen Brüste und ihre weiche Hüfte. Es wurde anonym publiziert, was „es anderen Autoren und Autorinnen ermöglichte, sich besonders freizügig aus dem Werk zu bedienen.“ Willer 2018, S. 31.

578 Sammern 2019, S. 194.

Frau⁵⁷⁹, in der die Frau zum schönen Lust- und Anschauungsobjekt degradiert wird.

Die beiden erörterten Diskurse haben den Hang dazu, *Morbidezza* als physisch-materielle Eigenschaft von Weiblichkeit symbolisch auszudeuten und so einen natürlichen, medizinischen Zusammenhang zwischen Weiblichkeit, ihrer Darstellung und ihrer Beschreibung mittels eines gleichbleibenden Kanons herzustellen. Dadurch definiert sich *Morbidezza* als Ausdruck von Schönheit und Material. Nach hylemorphem Denken bleibt ihr ein höherer, intelligibler Sinn verwehrt. In den Beiträgen männlicher Autoren dominieren nach wie vor misogynen Töne, etwa das weiterhin bestehenden Schutzbedürfnis der Frau durch die privilegiert physische Kraft des Mannes, ihre familiäre Stellung und eine verminderte Gelehrsamkeit.⁵⁸⁰ Auch werden die humoralpathologischen Ursachen nicht in Frage gestellt⁵⁸¹, wie in Beiträgen weiblicher Autorinnen, etwa Laura Cereta, Cassandra Fedele, Veronica Gambara, Vittoria Colonna, Isota Nogarola, Moderata Fonte und Lucrezia Marinella.

Lucrezia Marinella

Marinellas *La nobiltà et l'eccellenze delle donne: et i difetti, mancamenti de gli uomini* (1601) zeigt die Aufwertung der weichen weiblichen Physis durch die Umwertung ihrer humoralpathologischen Ursachen. Nach Willer erscheint sie „als intellektuell überlegene Stimme im

579 Willer 2018, S. 230. „Images of the sensuous body, often female, [...] gave expression to theories of beauty, and more recently, as vehicles for visual pleasure, often discussed in terms of the male gaze.“ Talvacchia 2009, S. 7. Auch David Freedberg erachtet im männlichen Blick die Ursache einer Erotisierung von Weiblichkeit, der mit dem Wunsch verknüpft war, Macht über die Frau zu erlangen. Vgl. David Freedberg: *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago 1991, S. 318.

580 Dolce macht in seinem *Dialogo della institutione delle donne* (1560) klar, dass, „[u]m Gut und Böse voneinander unterscheiden zu können, muss der weibliche Verstand geschult werden, d. h. die Frau muss in der Lage sein selbständig zu reflektieren, um mögliche Korrekturen ihres Verhaltens vornehmen zu können.“ Segler-Meißner 2004, S. 23. Folglich zeigt sich die Forderung geistiger Gelehrsamkeit, die jedoch begrenzt ist. Zum Schutzbedürfnis Dialetti 2011, S. 5f.

581 Vgl. Koos 2006, S. 111. Weiterhin Deslauriers 2017.

Geschlechterstreit.⁵⁸² Essenziell gestaltet sich die Infragestellung der regulierenden Hitze, die dem Mann seine intelligible und physische Perfektion zuspricht. Nach Marinella sei die Frau nicht kalt und feucht, sondern vielmehr warm und feucht (*che la donna e di habitudine calda, & humida*). Diese Wärme Sorge für die Rötung ihrer Wangen und sei Ursache ihres weichen und zarten Fleisches (*questo argomenta il color bianco, e vermiglio de delicati volti, & la mollici, e la morbidezza delle carni*). Wäre die Frau tatsächlich kalt und feucht, so würde diese Feuchtigkeit sie eher schlaff und nicht weich machen:

io rispondo, che la donna e di habitudine calda, & humida, come vuole il più saggio medico. & questo argomenta il color bianco, e vermiglio de delicati volti, & la mollici, e la morbidezza delle carni, lequali non sono tali per lo freddo soprabondante, che lasse sarebbono, & non delicate e morbide.⁵⁸³

Die Aufwertung des weichen Fleisches ermisst sich anhand der Wärme, die Marinella auf das weibliche Geschlecht überträgt und zur männlichen Hitze abgrenzt: Hitze herrsche auf schädliche Weise im Mann vor und mache aggressiv. Wärme sei hingegen wünschenswert und mache einfühlsam.⁵⁸⁴

Marinella adressiert konkret Ercole und Tasso Torquato (*Declamatio contra l'amogliarsi*).⁵⁸⁵ Sie fasst ihre neun wichtigsten Argumente zusammen, die der Frau ihre niedere Stellung zuspreche: Die Frau verfüge demnach nicht über die gleiche Vernunft wie der Mann; sie sei niederträchtig und nur zum Wohl und dank des Mannes erschaffen. Weiterhin

582 Willer 2018, S. 70. Marinellas Intention zeigt die Titelseite: „Nella prima si manifesta la nobiltà delle Donne co'forti ragioni, & infiniti essempli, & non solo si distrugge l'opinione [...], d'amendue i Tassi, [...]; ma d'Aristotile il grande anchora. Nella seconda si conferma co'uere ragioni, e co'uarii essempli da innumerabili Historici antichi, & moderni tratti, Che i Diffetti de gli huomini trapassano di gran lunga que'delle Donne.“ Lucrezia Marinella: *La nobiltà et eccellenze delle donne: et i difetti, e mancamenti de gli uomini*, Venedig 1601, Titelseite.

583 Marinella 1601, S. 124. Dazu Willer 2018, S. 235 und Deslauriers 2017.

584 Vgl. Deslauriers 2017, S. 2533f.

585 „Opinione di Ercole Tasso & di Monsignor Arrigo di Namur narrata, & rifiutata.“ Marinella 1601, S. 121. Dazu Deslauriers 2017, S. 2535.

verstehe sie sich als das unvollendete Gegenstück zum Mann, das gegen jede Intention der Natur widerspreche, wodurch sie den Wunsch hege, selbst ein Mann zu sein. Ergänzend dazu unterstehe sie dem Mond, was ihr kaltes, feuchtes Gemüt und weiches Fleisch erkläre. Daraus resultiere der neunte Grund, dass ihr jeglicher Platz im judikativen oder exekutiven System verwehrt bleibe.⁵⁸⁶ Marinella widerlegt darauffolgend eben jene Argumente und fordere nach Classen die normierten physischen und tugendhaften Charakteristika von Weiblichkeit heraus.⁵⁸⁷ Die Frau sei weder unvernünftig noch Objekt der männlichen Begierde. Vielmehr sei sie dazu geschaffen die Welt zu regieren, zu erschaffen und zu schmücken. Sie sei das das auf der Erde quantitativ vorherrschende Geschlecht, das vor allem in der Lage sei, Leben zu gebären. Die Frau sei kein Defekt der Natur, sondern vielmehr Ausdruck ihrer schöpferischen Perfektion, weshalb sie nicht den Wunsch hege, selbst ein Mann zu sein. Auch unterstehe sich nicht dem Mond, sondern der Venus; sie sei nicht kalt, sondern warm; und auch wenn Männer Gesetze schreiben, so zeigen sie sich dennoch als Tyrannen:

Alla prima io nego, che l'huomo tenga la ragione del meglio, et che sia come forma. Alla seconda, io dico che il proprio fine della Donna non è di esser fatta in gratia dell'huomo, ma d'intendere e di governare, di generare, et di adornare il mondo. Alla terza ragione si nega, che la Donna non habbia il proprio essere datole da Dio, [...]. Alla quarta io concedo, che quelle cose, che nascono còtro lo intèto della natura siano mostri, e

586 „[...] la prima è. L'huomo è come atto, e forma, e tiene ragione del meglio: dunque la Donna tiene la parte del peggio. La seconda. vili sono tutte quelle cose, che dentro di se non hanno il fin loro: ma son fatte in gratia d'altrui, tale è la donna che fù per l'huomo creata. La terza ragione è tale. Quella cosa eßer falsa, et non ente, la quale non tenga in se il suo essere, la Donna esser non ha, se non in quanto le è donato dalla costa dell'huomo: onde cadera senza alcun dubbio sotto l'infame consideratione di tal non ente. La quarta è questa. Ogni cosa, contra lo intento della natura causalemnte è vitio, ò mostro, la Donna è tale. La quinta è. Nasce la Donna per difetto della natura dell'operante, si come i mostri per difetto, ò soprabondanza della materia: adunque nasce per accidente. La sesta vorrebbe ogni Donna esser Huomo, come ogni ogni sformato bello, ogni laico dotto. La settima è. La Donna è particular influenza della Luna. Lottava. Sono di habitudine fredda, & humida, questo appare dalla mollità delle carni loro, [...]. La nona, et ultima. Escludono le leggi le donne da'magistrati.“ Marinella 1601, S. 121f.

587 Vgl. Classen 2012, S. 66.

vitio, ma bè nego, che le Dòne à tal modo nascono: prima percioche i nostri rade volte si veggono, et poi sono dalla natura generati: onde per lo contrario veggiamo più Donne, che Huomini nascere. [...]. Alla quinta si insegna, che la Donna nasca per difetto della natura dell'operante. Alla settima si dice, che è falso, che ogni Donna desideri d'èssere huomo, [...]. Alla settima passando, si nega che la Donna sia sotto l'influenza della Luna; percioche da gli Astrologhi è posta sotto l'influenza di Venere. Alla ottava. io rispondo, che la donna è di habitudine calda, & humida, come vuole il più saggio medico. & questo argomenta il color bianco, e vermiglio de delicati volti, & la mollici, e la morbidezza delle carni, lequali non sono tali per lo freddo soprabondante, che lasse sarebbono, & non delicate e morbide. All'ultima io rispondo, che gli Huomini fanno le leggi, & però come tiranni iscludono da magistrati la Donne.⁵⁸⁸

Das positive Narrativ wird durch die Schöpfung Evas fortgeführt, wurde sie doch aus Adams Rippe und nicht aus Lehm geformt: „[...]“, percioche essendo la donna fatta della costa dell'huomo, & l'huomo di fango, [...], sarà certamente più del Maschio eccellente. essendo la costa più del fango senza comparatione nobile.⁵⁸⁹

Die positive Aufwertung von Weiblichkeit und ihres weichen Fleisches ermisst sich in der Annexion von Wärme für die Frau und durch ihren schöpferischen Ursprung im biblischen Narrativ. Sie steigert sich, wenn Marinella dem weichen Fleisch die Fähigkeit der schnelleren geistigen Erkenntnis zuspricht: „[...]“ percioche la carni morbide, & delicate argomentano, che l'ingengo in qual tale sia più atto ad intendere, che non farebbe fra carni ruuide, & aspre.⁵⁹⁰ Die kognitive Fähigkeit und

588 Marinella 1601, S. 123f.

589 Marinella 1601, S. 11. Sie bedient sich hier des gleichen Argumentes, wie es bereits Domenico Bruni verwendete: „Essendo adunque l'huomo creato di loto, & la donna di carne & della costa & sostanza di Adamo ciascuno può espressamente cognoscere di quanta piu nobil sostanza sia la donna che l'huomo, & di quanta più degna materia, & consequentemente per questo far degna coniettura, & certo giudicio, che la donna abbia ad essere per la ragion sopraddetta di molto maggior nobiltà & di molto maggior perfettione che l'huomo.“ Domenico Bruni: *Difese delle donne*, Mailand 1559, S. 11f. Über den Einfluss Brunis auf Marinella Laura Benedetti: *Le Essortationi di Lucrezia Marinella. L'ultimo Messaggio di una Misteriosa Veneziana*, in: *Italica*, 85 (2008), S. 381–395, hier: S. 384.

590 Marinella 1601, S. 8. Dazu Classen 2012, S. 74.

Leistung des weichen Fleisches ist jedoch keine erstmalige Erkenntnis Marinellas. Auch wenn sie mehrfach Kritik an Aristoteles übt⁵⁹¹, so verweisen Fehrenbach und Wolfgang Welsch darauf, dass Aristoteles dem weichen Fleisch bereits einen hohen Wert der Erkenntnis zuspricht. Dies erkläre sich durch den Tastsinn, der sich in *De anima* (und *De partibus animalium*) als primär lebensnotwendigster Sinn verstehe und beim Menschen höher entwickelt erscheint als bei Tieren. Welsch fasst dahingehend zusammen:

Die Weichfleischigen haben eine sensiblere Haut als die Hartfleischigen, daher werden ihnen im Tasten mehr Unterschiede offenbar – man bedenke nur, wie wenig jemand zu fühlen vermöchte, der überall nur Hornhäute hätte. Daran knüpft die Korrelation zwischen Tastsinn und Intelligenz an: Wer in der Tastsphäre mehr Unterschiede zu erfassen vermag, der wird (in der Regel) auch intellektuell differenzierungsfähiger sein, er wird auch dort über einen höheren Artikulationsgrad verfügen, wird mehr Intelligenz aufweisen. Kurz gesagt: Wer sensibler ist, der ist auch zur Verstandestätigkeit besser disponiert.⁵⁹²

Widerspruch resultiert jedoch aus der hierarchischen Erhabenheit des Sehsinns über alle anderen Sinne in der *Metaphysik*⁵⁹³ und dem Verhältnis der Körpersäfte:

In *De partibus animalium* stellt Aristoteles fest, dass die Sensibilität und Intelligenz des Lebewesens umso größer sei, je weicher, dünner und käl-

⁵⁹¹ Vgl. Willer 2018, S. 82.

⁵⁹² Welsch 2018, S. 204. Weiterhin Fehrenbach: „Der feinere Tastsinn unterscheidet aber den Menschen grundsätzlich von den anderen Tieren. Schon an sich ist das Tasten die objektivere Sinneswahrnehmung; im Menschen erreicht es die höchste Stufe der Genauigkeit, weil sein Fleisch viel weicher ist als das aller anderen Tiere.“ Fehrenbach 2020, S. 317. Ergänzend Paterson 2007, S. 17 und Harvey 2003, S. 4.

⁵⁹³ Welsch verweist auf die Definition des Sehsinns als Wert und Möglichkeit der ultimativen, kognitiven Erkenntnis („Alle Menschen streben von Natur nach Wissen“, *Met.* I 1, 980 a 21) infolgedessen sich der Tastsinn als der niederste definiert. Hierzu Welsch 2018, S. 48ff. Mark Paterson verweist weiterhin auf den Sehsinn als Sinn der höchsten Perfektion (*De Anima* 429a4–5; *De Sensu* 437a4–9) sowie auf die reinste und höchste Form der Wahrnehmung durch das Auge (*Ethik*, X, 5). Dazu ausführlich Paterson 2007, S. 17. Ergänzend Kambaskovic u. Wolfe 2014, S. 110 und Jütte 2000, S. 81.

ter sein Blut ist. Genau das gerät aber in Konflikt mit seiner Grundannahme, dass der Mensch das wärmste Tier sei [...] und der Mann wärmer als die Frau.⁵⁹⁴

Weiches Fleisch korreliert mit der Überzeugung, dass der Mann das höchste Ziel der Schöpfung darstellt, wenn dem kalten, feuchten und weichen Fleisch der höhere Wert der Erkenntnis mittels des Tastsinns zugesprochen wird. Marinella übt daran Kritik, wenn sie nicht nur die männliche Wärme auf die Frau und ihr Fleisch überträgt, sondern auch die damit einhergehende Intelligenz. Infolgedessen definiert sich weiches Fleisch nicht länger als Resultat des Kalten und Feuchten, sondern des Warmen und Feuchten, wodurch es unweigerlich zum Träger intelligibler Erkenntnis avanciert.⁵⁹⁵

Die dargebrachten Beispiele erschweren eine einseitige Bewertung der *Morbidezza*. Auf der einen Seite steht der normierte Kanon geschlechtsspezifischer Charakteristika, gemäß dessen weiches Fleisch als physische Unvollkommenheit von Weiblichkeit verstanden wird. Auf der anderen Seite präsentiert sich das emanzipatorische Bestreben zur Aufwertung der weiblichen Physis, allen voran unter den Aspekten der Anmut und Schönheit, die letztlich von Marinella im humoralpathologischen Kern umgedeutet wurde. MacLean verweist in diesem Kontext auf eine durchaus medizinisch-feministische Bewegung, welche die aristotelisch-galensche Tradition des weichen, weiblichen Defizits umzuwerten versuchte.⁵⁹⁶ Koos macht dabei jedoch klar, dass die zahlreichen Beiträge des *Querelle des Femmes* ein falsches Bild vermitteln. So zeige sich zwar eine langsame Umwertung der geltenden Normen, die im Kern aber weiter bestanden und dadurch die Stellung der Frau regulierte.⁵⁹⁷ Weiches Fleisch und *Morbidezza* behauptet sich demnach zwar als Ausdruck körperlicher, weiblicher und ebenso androgyner Schönheit. Allerdings bleibt es auf diese Aspekte reduziert.

594 Fehrenbach 2020, S. 318.

595 Vgl. Willer 2018, S. 374.

596 MacLean verweist unter anderem auf *De universa mulierum medicina* (1603) von Rodrigues de Castro, welcher die weiblichen Stereotype negierte, um so das Studium der Medizin korrekt zu gewährleisten. Vgl. MacLean 1999, S. 29.

597 Vgl. Koos 2006, S. 111.

Nach hylemorphen Denken werden diesen Aspekten nur sekundäre Bedeutungen zugesprochen, die – mit Blick in die *Vite* – ebenfalls relevant werden.

V.2 Correggios *Morbidezza*

Die Beschreibung des weiblichen Fleisches mittels *Morbidezza* – in den *Vite* – vergegenwärtigt den Kanon geschlechtsspezifischer Charakteristika und Schönheitsattribute, die sich – wie Sohm unlängst dargelegt hat – an Firenzuolas *Celso* orientieren.⁵⁹⁸ Mit diesem Vorbild zeigt sich eine durchaus positive Ebene von *Morbidezza*, die aus ihrer Verbindung zu *grazia* und *vaghezza* resultiert: „[...] né con maggior vaghezza [...] alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva, e la grazia con che e'finiva i suoi lavori.“⁵⁹⁹ Sohm verweist darauf, dass bei Firenzuola die Aufwertung der vormals negativ konnotierten *vaghezza* zu einer weiblichen Tugend erfolge. Ihr etymologischer Ursprung (*vagare*, also herumwandern) beschreibe (bereits bei Aristoteles) ein Defizit von Weiblichkeit: Die Frau sei unbestimmt und zerstreut, ihr Verstand wandere herum und sei dadurch nicht zum rationalen Denken befähigt. Hingegen erachte Firenzuola *vaghezza* nicht als Ausdruck weiblicher Unvollkommenheit, sondern als Ausdruck der weiblichen Schönheit *per se*, die sich jeglicher Rationalität entziehe. Bei dem Versuch sie zu fassen und zu verstehen, beginne der männliche Geist zu wandern, ohne sie jedoch fassen zu können. Dadurch sei die Schönheit der Frau hochwertiger als die des Mannes.⁶⁰⁰ Ihre nicht fass-

598 Sohm schlussfolgert dies nicht allein aus Vasaris Orientierung an Firenzuolas Konzept der *vaghezza* oder seiner Adaption der sechs weiblichen sichtbaren und moralischen Schönheitsqualitäten (*laggiadria, grazia, vaghezza, venustà, aria, maestà*) für seine *cinqve regole*; sondern auch anhand der Tatsache, dass Firenzuolas *Celso* von Lorenzo Torrentino verlegt wurde, welcher für die Publikation der ersten Ausgabe der *Vite* von 1550 Verantwortung trug. Vasaris Kenntnis des Normenkanons der Geschlechter bestätige sich zudem in seiner Kenntnis der Schriften Domenichis oder Piccolominis. Ausführlich Sohm 1995.

599 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 50.

600 „What Firenzuola did, [...], was to transform a traditional defect into a virtue. What the Aristotelian tradition identified as vague, indeterminate, and unbounded, and hence feminine matter (in contrast to the clear determination or definition of masculine form), Firenzuola adopted to contrary effect. Instead of establishing the defects of women, he finds them to be precisely those qualities that lend her beauty superior to man's. That beauty

bare Schönheit stehe in Übereinkunft mit *grazia*, die sich zwischen dem Gesehen und Ungesehenen ausdrücke und sich so jeglichem rationalen Verständnis entziehe. Schon in Plotins *Enneaden I* zeigt sich, dass „sie [...] antithetisch zur Schönheit [stehe], welche [sich] aus Zahlenverhältnissen und einem festgelegten Proportionskanon“⁶⁰¹ definiere. Auch wenn das rational nicht erfassbare Schöne in Form von *vaghezza* und *grazia* präsent ist, so wird es durch die körperliche *Morbidezza* konkret.

Entgegen dessen steht jedoch das weibliche Genus. Laut Maike Christadler und Sohm nutze Vasari weibliche und männliche Termini, um so *weibliche* und *männliche* Künstler zu definieren. Ihre Weiblichkeit und Männlichkeit habe Einfluss auf ihren Stil, der sich nicht im Dargestellten, sondern im Prozess der Darstellung selbst, als Ausdruck des eigenen Charakters, im Sinne einer Auto-Mimesis, erfahre: „Considered as a signature of the artist that refers more to the character of the artist than the subject portrayed, style was viewed [...] as a self revealing accent pointing toward its creator.“⁶⁰² Infolgedessen ergebe sich eine gegenderte Stilistik, die sich bei Correggio in Form der *Morbidezza*, *vaghezza* und *grazia* zeige und die hierarchische Ordnung der *Vite* zum Vorteil gereicht. Sie ist geprägt durch jenes oppositionelle und hylemorphe Denken, wie es sich exemplarisch im antagonistischen Verhältnis von (weiblichem) *colorito* und (männlichem) *disegno*; oder auch in der Stilisierung weiblicher Materialien und Techniken (Ölfarbe und Freskierung) äußert. Die Gegenüberstellung von weiblichen und männlichen Künstlern erfährt sich prominent in der Opposition von Raffael

(which is grace and style) is incommensurate; that it escapes reason, measure, and verbal description undermines the Aristotelian tradition, still alive in the Renaissance, that man as the embodiment of reason was superior to woman who had no reason. Instead woman held a beauty beyond reason that eluded man's verbal net.“ Sohm 1995, S. 767f. Verwiesen sei zudem auf Sammern 2019, S. 197f. Cropper erachtet *vaghezza* – zusammen mit *grazia* und *leggiadria* – als die drei schwer fassbaren Schönheitsqualitäten (*elusive qualities*), die ergänzend zur berechenbaren Proportion und fassbaren Farbe stehen. Vgl. Cropper 1976, S. 374.

601 Ulrike Müller-Hofstede: *Grazia*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 163–167, hier: S. 163.

602 Sohm 1995, S. 775. Maike Christadler nennt die männlichen (*animoso, fiero, terribile* etc.) und weiblichen (*dolce, leggiadro, grazioso, colorito, diligente*) Termini als Ausdruck der Charaktereigenschaften. Vgl. Christadler 2000, S. 824. Vasaris Wahl weiblicher Termini zur Beschreibung von Correggios Stils zeigt sich auch in der *leggiadria* seiner Haare, die das weibliche Pendant zur *gagliardezza* darstellt. Ausführlich Ferrom 1993.

und Michelangelo. Auf der einen Seite stehe der rein malende, weibliche Raffael, welcher dem männlichen Universalgenie Michelangelo an geistiger *inventio* unterstehe. Christadler schlussfolgert, dass „[d]ie Malerei [...] zugunsten der universalen Kunst abgewertet“⁶⁰³ werde. In diesem Sinne untersteht erneut das Weibliche dem Männlichen, was der *Morbidezza* bereits ihre sekundäre Stellung zuspricht, die sich in der provinziellen Zuordnung steigert.

a *il primo che: Maniera Moderna* und Provinz

Die Erfinderformel *il primo che* attestiert Correggio das künstlerische *know how*, die *Maniera Moderna* eigenständig in der Lombardei etabliert zu haben: „Et egli fu il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna.“⁶⁰⁴ Eine Ehre, die außerhalb der Toskana, ungeachtet der im *proemio della terza parte* benannten Künstler, nur ausdrücklich Giorgione oder Marco Calavrese zu Teil wird.⁶⁰⁵ Die damit verbundenen „Wiederauferweckungsleistungen“⁶⁰⁶ zeigen sich in seinem *chiaroscuro* und der mühelosen koloristischen Gestaltung flauimi-

603 Christadler 2000, S. 824.

604 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, Bereits im *Proemio* bestätigt sich seine Zugehörigkeit zur *Maniera Moderna*: „Antonio da Correggio, pittore singularissimo, il quale attese alla maniera moderna tanto perfettamente, che in pochi anni, dotato dalla natura et esercitato dall'arte, divenne raro e meraviglioso artefice.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 49f. Ausführlich über das *il primo che* äußert sich Martin Warnke. Dieser Erfindertypus suggeriert das Prinzip der *rinascita*, das sich bei Cimabue, Duccio, Leonardo und einer Vielzahl anderer ermesse. Warnke äußert sich dahingehend: „Vasari bemerkt ausdrücklich, daß auch die kleinsten Innovationen zur Erschliessung der höchsten Vollkommenheit beigetragen haben. Die Qualifikationen eines *primo che* sind in seinem Werk sorgfältig verteilt; es sind die Wiederaufwerkungsleistungen, die einen historischen Ort zugewiesen bekommen.“ Martin Warnke: Die erste Seite aus den *Viten* Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung, in: Kritische Berichte. Ulmer Verein, 5 (1977), S. 5–28, hier: S. 11. Weiterhin Spagnolo 2019, S. 199.

605 „E doppo lui [Sebastiano del Piombo], avendo Giorgione da Castel Franco messi in quella città i modi della maniera moderna più uniti e con certo fiammeggiare di colori, Sebastiano si parti da Giovanni e si acconciò con Giorgione, col quale stette tanto che prese in gran parte quella maniera.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. V, S. 86. „[...] nella quale opera si vede una maniera molto continuata e che tira al buono delle cose della maniera moderna, et un bellissimo e pratico colorito in essa si comprende.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 526.

606 Warnke 1977, S. 11.

ger Haare und weichen Fleisches. Allen voran in seiner weichen und schneeweißen Gestaltung der Inkarnate (*candidezza con quella delicatezza*) erachtet Vasari seinen postmortalen Ruhm, wodurch sich eine der Grundintentionen Vasaris erfüllt, den *zweiten* Tod des Künstlers durch Vergessen zu vermeiden und ihn so zu immortalisieren.⁶⁰⁷ Auf die Erfinderformel folgt aber die Aussage, dass Correggio die Lombardei nie verlassen und keinen Kontakt zu antiken Skulpturen in Rom oder modernen Werken in Florenz gehabt habe: „[...] , senza aver egli visto de le cose antiche o de le buone moderne [...]“. ⁶⁰⁸ Correggios Stil und seine Werke entwickelten sich ohne Vorbilder, wodurch ihnen Perfektion verwehrt bleibe.⁶⁰⁹ Grund bildet die Region, die Vasari als Provinz definiert (Correggio, Parma, Mantua). Dies offenbart Vasaris Überzeugung, dass ein Künstler, der in der Provinz (*provincia*) geboren wurde, nur dann künstlerische Perfektion erlange, wenn er die Kunstzentren (*centri*) Florenz und Rom aufsuche.⁶¹⁰ Ekserdjian fasst seinen Stil, geschweige denn seine Wahrnehmung durch Vasari infol-

607 “[...] onde nello scorgere quella candidezza con quella delicatezza, faceva agl’occhi compassione nel vedere. Per che certissimamente Antonio meritò ogni grado et ogni onore vivo, e con le voci e con gli scritti ogni gloria dopo la morte.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 53. Dazu Feser: „Von Anfang an verfolgte Vasari das Ziel den Künsten die höchsten Weihen der artes liberales zu verleihen und den Status des Künstlers, nicht zuletzt seinen eigenen, jenem von Staatsmännern, Humanisten und Literaten, die man der Erinnerung für besonders würdig hielt, durch die Intellektualisierung von Kunst gleichzusetzen und auf diese Weise zu nobilitieren. Mit seinen Lebensbeschreibungen [...] wollte Vasari, [...], verhindern, daß die von ihm erwähnten Künstler einen zweiten Tod durch das Vergessen erleiden.“ Sabine Feser in Vasari 2010, S. 14f.

608 „[...] : per che si giudica che, se l’ingegno di Antonio fosse uscito di Lombardia e stato a Roma, averebbe fatto miracoli e dato delle fatiche a molti che nel suo tempo furono tenuti grandi; con ciò sia che, essendo tali le cose sue senza aver egli visto de le cose antiche o de le buone moderne, necessariamente ne seguita che, se le avesse vedute, avrebbe infinitamente migliorato l’opere sue, e crescendo di bene in meglio sarebbe venuto al sommo de’gradi.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 50.

609 Vgl. Giancarla Periti: Nota sulla *Maniera Moderna* di Correggio a Parma, in: Parmigianino e il manierismo europeo. Ausst. Kat., hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Mailand 2002, S. 298–303, hier: S. 298. Weiterhin Augusta Ghidiglia Quintivalle: Il Correggio ed il Parmigianino nelle *Vite*, in: Il Vasari storiografo e artista, Florenz 1976, S. 197–207, hier: S. 197.

610 Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg betonen, dass Florenz die künstlerische Entwicklung im Quattrocento beförderte. Raffael und Michelangelo trieben sie in Rom voran, da sich durch sie der florentinische Geist in Rom etablierte. Vgl. Castelnuovo u. Ginzburg 2019, S. 47ff. Über die Bedeutung von Rom als künstlerisches Vorbild: Maureen Pelta: *If*

gedessen mit dem Urteil „allo stesso moderno ma anche provinciale“⁶¹¹ zusammen. Dies offenbart das Spannungsverhältnis zwischen *provincia* und *centro*, in dem Rom und Florenz ihre Vorrangstellung gegenüber der Lombardei behaupten. Bekanntlich kommt Florenz und der Toskana im Allgemeinen eine entscheidende Bedeutung der künstlerischen Entwicklung und *rinascita* bei. Aus der Vita Gaddo Gaddis geht hervor, dass die florentinische Luft die talentiertesten Geister hervorbringe („[...] aiutati dalla sottigliezza dell'aria di Firenze, la quale produce ordinariamente spiriti ingegnosi e sottili, [...]“).⁶¹² Weiterhin erscheint Florenz in der Einleitung der Michelangelo Vita als künstlerischer *caput mundi*, da die toskanischen und florentinischen Geister über alle anderen erhoben seien und dadurch prädestiniert waren, Perfektion in den Künsten zu erlangen.⁶¹³ In der Vita von Perugino nennt Vasari diesbezüglich drei Gründe: Der Drang nach Perfektion, Fleiß und das Streben nach Ruhm und Ehre. Ergänzend dazu stehen Leistungsdruck, Ruhmsucht und Geltungsdrang, welche die Entwicklung der Kunst beförderte.⁶¹⁴ In diesem Sinne entwickelt sich ein regelrech-

he, with his genius, had lived in Rome: Vasari and the transformative myth of Rome, in: Reading Vasari, hrsg. von Anne B. Barriault, London 2005, S. 155–167. Hinsichtlich Vasaris künstlerischer Topographien DaCosta Kaufmann 2004.

611 David Ekserdjian: Antonio da Correggio *pittore singolarissimo e la maniera moderna*, in: Correggio. Ausst. Kat., hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Parma 2008, S. 141–146, hier: S. 141.

612 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. II, S. 81.

613 Vgl. Rubin 1995, S. 74. In der Vita heißt es: „E perché vide che nelle azzioni di tali esercizi et in queste arti singularissime, cioè nella pittura, nella scultura e nell'architettura, gli ingegni toscani sempre sono stati fra gli altri sommamente elevati e grandi, per essere egli molto osservanti alle fatiche et agli studii di tutte le facultà sopra qualsivoglia gente di Italia, volse dargli Fiorenza, dignissima fra l'altre città, per patria, per colmare alfine la perfezzione in lei meritamente di tutte le virtù per mezzo d'un suo cittadino.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. VI, S. 12.

614 „[...] l'arti del disegno avevano in Toscana, anzi in Fiorenza propria, avuto il loro rinascimento.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. II, S. 274. In der Vita Peruginos heißt es dahingehend: „[...]“, cioè che in Firenze più che altrove venivano gli uomini perfetti in tutte l'arti e specialmente nella pittura, attesoche in quella città sono spronati gl'uomini da tre cose: l'una dal biasimare che fanno molti e molto, per far quell'aria gli ingegni liberi di natura e non contentarsi universalmente dell'opere pur mediocri, ma sempre più ad onore del buono e del bello che a rispetto del facitore considerarle; l'altra che, a volervi vivere, bisogna essere industrioso, il che non vuole dire altro che adoperare continuamente l'ingegno et il giudizio et essere accorto e presto nelle sue cose, e finalmente saper guadagnare, non avendo Firenze paese largo et abbondante di maniera che e' possa dar le spese per poco a chi si sta,

ter Toskozentrismus, der laut Gerd Blum Florenz und „die Toskana als Mittelpunkt der neueren Kunstgeschichte“⁶¹⁵ definiert. Die toskozentristische Ausrichtung ist den *Vite* inhärent und funktioniert als gezielte Propaganda der neuen Medici-Dynastie unter Cosimo I. Die Anstellung Vasaris am Medici-Hof zur Neugestaltung des *Palazzo Vecchio* im Jahre 1554⁶¹⁶ zeigt bereits seine Beziehung zur neuen politischen Ordnung, die sich auch in der Widmung der *Vite* an Cosimo I. bestätigt. Diese Widmung stilisiere das Medici-Geschlecht als Förderer und Erneuerer der Künste, wenn unter dem *Pater Patriae* Cosimo’ *il Vecchio* (oder Lorenzo’ *il Magnifico*) die Kunst in eine Phase der Wiedergeburt eingeleitet wurde, die unter Cosimo I. und seiner Kulturpolitik ihren Abschluss fände, betonen Julia Knifka und Nova.⁶¹⁷ Diese Kulturpolitik verstehe sich gemäß Blum als identitätsstiftendes Programm, das als Kompensation der nicht erreichten Hegemonie (ungeachtet der 1569 zugestandenen Großherzogwürde) über Italien zu deuten ist. Ziel war die Zurschaustellung der Herrscherlegitimation im öffentlichen oder höfischen Kontext und die Etablierung von Florenz als Maßstab und künstlerischer Richtwert.⁶¹⁸ Im Zuge dessen werden die seit den 1540er

come dove si truova del buono assai; la terza, [...], è una cupidità di gloria et onore che quella aria genera grandissima in quelli d’ogni perfezzione, la qual in tutte le persone che hanno spirito non consente che gli uomini vogliono stare al pari, nonché restare indietro, a chi e’veggon essere uomini come sono essi, benché gli riconoschino per maestri, anzi gli sforza bene spesso a desiderar tanto la propria grandezza che, se non sono benigni di natura o savì, riescono maldicenti, ingrati e sconoscenti de’benefizii.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. III, S. 597f. Peter Burke verweist darauf, dass die hier angeführten Gründe Fleiß, „Gedankenfreiheit und Ruhmsucht“ eine „ökonomische und sozialpsychologische Erklärung“ darstellen, die sich als „Anreiz und Reaktion, Konkurrenz und Leistungsmotivation“ verstehen. Peter Burke: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984, S. 10.

615 Gerd Blum: *Giorgio Vasari der Erfinder der Renaissance; eine Biographie*, München 2011, S.185.

616 Der Antritt erfolgte erst ein Jahr später 1555, nachdem Vasari bei Papst Julius III. in Ungnade fiel. Ausführlich hierzu, ebenso zu den Verbindungen Vasaris zum Hofe Cosimo I., vgl. Blum 2011, S. 177ff.

617 Vgl. Julia S. Knifka: *Giorgio Vasari. Der schreibende Maler*, in: *Der wunderbare florentinische Geist. Einblicke in die Kultur und Ideengeschichte des Rinascimento*, hrsg. von Michael Schmidt u. Michael Wendland, Karlsruhe 2011, S. 149–156, hier: S. 155 und Nova 2001, S. 12.

618 In diesem Kontext lassen sich unterschiedliche Tendenzen nachweisen. So erachtete u. a. Cosimo I. die Ausgestaltung des *Palazzo Vecchio* mit Terrakotta besonders wichtig, da dieser auf die Vorfahren der Florentiner, die Etrusker, rekurrierte. Terrakotta ist ein Pro-

Jahren konzipierten *Vite* zur florentinischen Staatsache und in „das Publikationsprogramm des herzoglichen Hofdruckers“⁶¹⁹ aufgenommen. Unter Mitarbeit von Pierfrancesco Giambullari, Cosimo Bartoli und Vincenzo Borghini wird das Manuskript dahingehend umgearbeitet, dass Normen und ästhetische Ideale der florentinischen Kunst als Maßstab definiert werden – mit Florenz als Zentrum der Kunst.⁶²⁰ In diesem Sinne offenbart sich der hierarchische Dualismus zwischen Toskana und Lombardei. Dieser Dualismus versteht sich als taktisches und propagandistisches Kalkül, um die eigene Region künstlerisch hochwertiger zu stilisieren. Infolgedessen entfaltet sich *Morbidezza* in der Provinz, wodurch es ihr an Vollendung und Perfektion mangelt. Anzunehmen aber, dass Correggio weder in Rom war⁶²¹, noch Skizzen von Antiken, Raffael oder Michelangelo kannte, erachten Fabiański und Bambach als grundlegend falsch. So spricht gerade die Antikenbegeisterung von Isabella d’Este dafür, dass Correggio in Mantua mit diesen vertraut gewesen sein muss. Vergessen werden darf nicht, dass Federigo Gonzaga – Sohn von Isabella – einer seiner wichtigsten Auftraggeber war. Darüber hinaus spreche auch die Beschäftigung Giulio Romanos – dem Schüler Raffaels – im Jahre 1524 am Hofe Mantuas dafür, dass Kopien nach Skizzen oder Werken Raffaels in Mantua zugegen waren.⁶²²

dukt der Etrusker, deren Kultur lange vor der römischen Antike florierte. Demnach unterstreicht Terrakotta die Verbindung zu den Etruskern, wodurch sich die Vormachtstellung Florenz mittels der Etrusker legitimiert. Im öffentlichen Kontext können der *Neptunbrunnen* Bartolomeo Ammanatis oder der *Perseus* Benvenuto Cellinis (im Gesamtkonzept der *Piazza della Signoria*) als Beispiele angeführt werden, welche die politische und kulturelle Hegemonie und Vormachtstellung der Medici vor Augen führen. Einen umfangreichen Einblick in die repräsentative Kulturpolitik von Cosimo I. liefert van Veen 2006, ergänzend Andrea M. Gáldy: *Cosimo I. De’Medici as collector. Antiquities and archaeology in sixteenth-century Florence*, Cambridge 2009 und Michael W. Cole: *Cellini’s blood*, in: *The art bulletin*, 81 (1999), S. 215–235.

619 Blum 2011, S. 185.

620 Vgl. Blum 2011, S. 185.

621 Bambach vermutet eine Reise nach Rom gegen Ende der zweiten Dekade des *Cinquecento*. Vgl. Carmen C. Bambach: *Correggio as a draughtsman*, in: *Correggio and Parmigianino. Master Draughtsmen of the Renaissance*, hrsg. von Carmen C. Bambach, Hugo Chapman et al., London 2000, S. 12–17, hier: S. 12. Einen Aufenthalt im Zeitraum 1520–1530 hält Fabiański hingegen unwahrscheinlich, da er in diesem Zeitraum an den Fresken in *Santa Maria Assunta* tätig war. Vgl. Fabiański 2000, S. 87. Hinsichtlich der Reisen Correggios nach Rom Pelta 2005 und Gould 1976, S. 40.

622 Vgl. Fabiański 2000, S. 87 u. 239.

b *colorito*

Die ahistorische Wiedergabe und die regionale Zuordnung dient der toskozentristischen Ausrichtung der *Vite*, infolgedessen sich *Morbidezza* als Charakteristikum der Lombardei definiert. Die damit einhergehende sekundäre Stellung steigert sich in ihrem Verständnis als Ausdruck des *colorito* und die damit verbundene Ermangelung an *disegno*. Correggios koloristische Leistung betont Vasari mehrfach: So habe kein anderer wie er Farbe (*colori*) verwendet, sie regelrecht zum Leben erweckt, wodurch er alle in Staunen versetzte.⁶²³ Sein Kolorit sei ein großartiger Beitrag zur Malerei, durch den er der Lombardei die Augen geöffnet habe und das ihn zum wahren Meister erhebe:

[...] e fece alla pittura grandissimo dono ne' colori da lui maneggiati come vero maestro, e fu cagione che la Lombardia aprisse per lui gl'occhi, dove tanti belli ingegni si son visti nella pittura, seguitandolo in fare opere lodevoli e degne di memoria.⁶²⁴

Die Handhabe des *colorito* erhebt Correggio zwar zum *pittore singolarissimo* und *raro e meraviglioso artefice*⁶²⁵, allerdings bedeutet dies für Vasari eine Ermangelung an *disegno*, was dem vermeintlichen Versäumnis antiker Studien in Rom und Florenz geschuldet sei. Trotz Vasaris Äußerung, dass er in Besitz einer Rötelzeichnung sei⁶²⁶, wertet er die Qualität seiner Zeichnungen und seines *disegno* ab, denn „in Wahrheit hätte sich Antonio [...] mit seinen Zeichnungen nicht einen solchen Namen unter den Künstlern machen können, wie er dies durch

623 „Tengasi pur per certo che nessuno meglio di lui toccò colori, [...]“. Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 50. „[...] èvvi ancora un S. Girolamo; ed è colorita di maniera sì maravigliosa e stupenda che i pittori ammirano quella per colorito mirabile e che non si possa quasi dipignere meglio.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 52.

624 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 54.

625 Vgl. Quintivale 1976, S. 198. Allgemeiner dazu Ekserdjian 2008.

626 „Et in S. Giovanni in quella città fece una tribuna in fresco, nella quale figurò una Nostra Donna che ascende in cielo [...] delle quali ne sono nel nostro libro alcune dissegnate di lapis rosso di sua mano.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 51.

seine hervorragenden Werke vermochte.⁶²⁷ Der abwertende Tenor verschärft sich durch die Überzeugung, dass es Künstler gäbe, die sich entweder als große Zeichner oder große Koloristen hervorgetan haben, wobei Correggio zum Koloristen degradiert wird: „[...] il Coreggio merita gran lode, avendo conseguito il fine della perfezione ne l'opere che egli a olio e a fresco colori; [...]“⁶²⁸

Gemessen am Stellenwert des *disegno* mangelt es seinen Werken einer universellen und intelligiblen Perfektion, die dem Weltentwurf *disegno* inhärent ist. Correggio wird so zum rein weiblichen, materiellen und weichen Koloristen. Seine *Morbidezza* erfährt weder durch *disegno* noch durch ihrer regionale und provinzielle Entfaltung Perfektion. Sie exemplifiziert nicht nur das Weibliche, das in der patriarchalen Struktur der *Vite* den sekundären Rang bekleidet, sondern auch das Materielle. Dies eröffnet die diskursive Ebene der materiellen Verarbeitung und Präsenz: *Morbidezza* funktioniert nicht allein auf imitativer Ebene, sondern konkretisiert sich durch weiche und pastose Ölfarbe in den Inkarnaten.

V.3 Weiche Farbe – weiches Fleisch? Gemalte *Morbidezza*

a *la concretezza morbida*: Impasto und Lasur

Eine der ersten maltechnischen Untersuchungen Correggios liefert Sir Charles Eastlakes mit seinen *Methods and Materials of Painting* (ehemals *Materials for a History of Oil Painting*, London 1847/1869).⁶²⁹ East-

627 Giorgio Vasari u. Sabine Feser: Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto. Eingeleitet, kommentiert und hrsg. von Sabine Feser. Neu übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2008, S. 40. Im Original heißt es dazu: „E nel vero, se Antonio non avesse condotte l'opere sue a quella perfezione che le si veggono, i disegni suoi, se bene hanno in loro una buona maniera e vaghezza e pratica di maestro, non gli arebbono arecato fra gli artefici quel nome che hanno l'ecellentissime opere sue.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 50.

628 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. IV, S. 51.

629 Eastlakes Beobachtungen resultieren aus seiner vierzehnjährigen Recherche (1816–1830) in Rom unter Bezugnahme von Sekundärquellen, um Techniken alter Meister offenzulegen. Allgemein zu Eastlakes malerischen Tätigkeiten und seinen Nachforschungen Lucy Hart-

lake unterstreicht nicht nur Correggios herausragende Stellung unter den Malern – auf Grund der von ihm erreichten Weichheit.⁶³⁰ Auch betont er die Charakteristik seiner Maltechnik zur Genese eben dieser. Wichtig sei der Einsatz von Impasto-Lichtern, die sich an Lorenzo Leonbruno⁶³¹ orientieren und in seinen Inkarnaten zum Einsatz kommen. Hier erscheinen sie als pastose, ungebrochene Bleiweißhöhlungen, die mit den Lasuren der dunkleren Farbschichten verschmelzen:

The substance or impasto of the flesh and of the lighter objects generally, however solid, appear embedded next the darks, and blue draperies. [...], the lights, particularly of the flesh, are mellow and rich, the shadows transparent and clear, and some of them deep as midnight.⁶³²

Diese durch Lasur und Impasto erreichte Weichheit verfeinere die bereits in der Untermalung kalkulierte Weichheit und schließe sie in den oberen Farbschichten ab:

A picture prepared for stumbling and glazing was generally painted sharper and harder in the forms and markings than it was ultimately intended to be, because the general operations of thin coatings, scumblings and glazings, tend to soften such markings. The underpainting of Correggio's flesh has, however, already in great degree the requisite softness, and hence, when it received the final operations, the gradations were still more delicate; a certain amount of sharpness in forcible markings being attainable with dark transparent colours in finishing.⁶³³

ley: *How to observe*: Charles Eastlake and a new professionalism for the arts, in: *Journal of art historiography*, 18 (2018), S. 1–20 sowie Charlotte Klonk: *Mounting Vision*. Charles Eastlake and the National Gallery of London, in: *The Art Bulletin*, 82 (2000), S. 331–347.

630 „[...] the peculiar finish of the flesh, and the softness of its gradations in light and shade, which are remarkable in Correggio's works, [...]“ Eastlake 1960, S. 265f.

631 „The remaining works of Leonbruno, for example, sometimes exhibit a fulness of impasto which, if adopted sufficiently early [...] may have influenced the style of the master.“ Eastlake 1960, S. 230.

632 Eastlake 1960, S. 243 u. 245.

633 Eastlake 1960, S. 265f.

Eastlake erkennt das Besondere seiner Maltechnik und greift die Beobachtungen auf, die schon Mengs und Lomazzo bemerkten: Weichheit entsteht in Correggios Werken durch die feine Nuancierung und Abschattierung von Lasur und Impasto. Riccòmini spricht dieser Technik die Möglichkeit zu, Material in Form von Lasur zu verhüllen, während es durch das Impasto im Ausdruck betont wird. Im Inkarnat bilde es seine *concretezza morbida*.⁶³⁴ Die Impasto-Lichter sind mit dem bloßen Auge erkennbar und werden in den wenigen restauratorischen Befunden erwähnt, die sich mit den Werken Correggios auseinandersetzen.⁶³⁵ Sie erlauben nicht nur die vereinfachte Verschmelzung von Farbe, sondern akzentuieren die Inkarnate auch als hellste Bildzone, im Sinne von Vasaris *candidezza con quella delicatezza*.⁶³⁶ An dieser Stelle muss jedoch auf die Problematik der Inkarnaterscheinung verwiesen werden. In der Regel setzen sich diese aus Bleiweiß, Erdtönen, Gelb, Grau und *cinabrese*, also Rot, zusammen, während einige einen leichten Gelbstich haben, der laut Risotto und Cauzzi einem nachgedunkelten Firnis verschuldet sei.⁶³⁷ Freilich widerspricht dieser Gelbstich der ursprünglichen hellen und klaren Erscheinung der Inkarnate. Schon die im Zuge der Restaurierung der *Danae* vorgenommene Reinigung offenbarte ihr weitaus kühleres und helleres Inkarnat, ähnlich wie der *Ganymed* (Abb. v. 5) oder die *Io* im KHM.⁶³⁸ Mit Vergleich zu

634 „Mentre [...] il Correggio ceta e vela ogni traccia della propria mano; carezza, [...], quell'epidermide un poco lattiginosa, rendendone credibile il peso, la concretezza morbida.“ Riccòmini 2005, S. 28.

635 Verwiesen sei hier auf die Untersuchungen der *Danae*, dem Abbozzo zur *Allegorie der Tugend*, sowie der *Beweinung Christi* oder *Il Giorno*. Vgl. Cauzzi, Moioli et al. 2015; Diego Cauzzi: *L'Allegoria del Coreggio nella Galleria Doria Pamphilj*, in: Bollettino ICR. Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 24/25 (2012), S. 26–37 und Risotto 1991.

636 „Beim *Schlaf der Antiope* [...] erstrahlen die Körper, farbig fest und homogen behandelt, in schimmernden Licht. [...] So erscheint bei der *Mystischen Vermählung der hl. Katharina* [...] die Trias großflächig, gebildet aus bräunlichem Karmin, Schwarzblau und Goldgelb, im Verein mit leuchtenden, die Buntqualitäten überstrahlenden Inkarnatflächen. [...] In den späteren Bildern treten die Buntfarben zurück. Hellstgelbliches Inkarnat bricht bei *Io* [...] aus in weißes Licht und gleitet in kalt silbrigbräunliche Schatten.“ Dittmann 2010, S. 127.

637 Ausführlich zu den Pigmenten vgl. Cauzzi 2012, S. 33 und Risotto 1991, S. 42. Zum Gelbstich Bernardini 1991.

638 Vgl. Bernardini 1991, S. 15 und 19.

diesen Werken muss also von einem hellen und kühlen Inkarnat ausgegangen werden, als von einem stark vergilbten. Die Genese hell-leuchtender Inkarnate bestätigt sich zudem durch die Wahl des Bindemittels und in den Untermalungen. Die Verwendung von Öl als hauptsächliches Bindemittel lässt sich – mit drei Ausnahmen⁶³⁹ – in den Werken Correggios bestätigen; Walnussöl vornehmlich für die helleren, Leinsamenöl für die dunkleren Bildpartien. Er bediente sich den Vorteilen nachdunkelnder Öle und kalkulierte sie, ähnlich wie Veronese oder Raffael, für die spätere Farbwirkung; mit dem Ziel, die Leuchtkraft der Inkarnate zu erreichen, geschweige denn beizubehalten.⁶⁴⁰ Diese Leuchtkraft kalkuliert sich bereits in der hellen Untermalung, wie der *abbozzo* der *Allegorie der Tugend* in der *Galleria Doria Pamphilj* verriet (Abb. v. 6). Cauzzi verweist auf die helle, im Lokalkolorit ungebrochene weiße Untermalung des Inkarnats der Minerva und bemerkt den gesteigerten Anteil von Eisen und Blei. Dies spricht für das Impasto, wodurch die Leuchtkraft der späteren Farben gesteigert wird.⁶⁴¹ Die Impasto-Untermalung ist das Fundament der oberen, hellen Inkarnaterscheinung. Über ihr werden vermehrt dunkle Töne in Lasur gelegt, während die helleren zumeist mit Walnussöl gebundenen Pigmente im viskosen Impasto aufgetragen wurden und milchig samt mit den dunkleren Lasuren *verschmelzen*. Vereinfacht wird diese Verschmelzung durch die Wahl des Bildträgers.

639 Ausnahmen bilden die drei in Tempera gemalten Allegorien für das *Studiolo* der Isabella d'Este (*Allegorie der Tugend*, *Allegorie der Laster*, sowie der *abbozzo* in der Sammlung der *Galleria Doria Pamphilj*). Folglich lässt sich von einer Präferenz zu Gunsten der Ölfarbe sprechen, während der räumliche Kontext des *Studiolo* das Bindemittel der Allegorien vorgab und sich diese, nach Porçal, „esperimento con la tempera“ verstehen ließen. Porçal 1984, S. 238. Allgemein zu den Allegorien sowie ihrer Bestimmung und Bedeutung im Kontext des *Studiolo* der Isabella d'Este (auch bzgl. der Tempera) vgl. Cauzzi 2012, S. 26; Bambach 2000, S. 77; Ekserdjian 1997, S. 274ff.; Bernardini 1991, S. 19 und Porçal 1984.

640 Risotto verweist auf die *Kreuzigung* Raffaels und das *Abendmahl im Hause Levi* von Veronese. Vgl. Risotto 1991, S. 43.

641 Vgl. Cauzzi 2012, S. 33.

b *la comodità delle tele dipinte*: Malgrund

Correggio vergegenwärtigt den allmählichen Übergang von starren Holz- zu elastischen Gewebeträgern, die von ihm vorwiegend für mythologische Bildthemen genutzt wurde.

Die auf Grund des feuchten Klimas in Venedig verwendete Leinwand suggeriert die Erschließung neuer Malgründe entgegen *klassischer*, wie der Tafel oder des Putzes im Fresko.⁶⁴² Bietet ihre Flexibilität einen Vorteil zum Aufrollen und Verschicken⁶⁴³, so wirkt sich ihre Struktur und Kapillarität vorteilhaft auf die Abschattung der Farbe aus. Rissotto bemerkt, dass Correggio seine Leinwände wohl mit einer braunen Farbschicht vorbereitete über die dann eine grau-weiße Impremitur gelegt wurde.⁶⁴⁴ Die Leinwand wahrt auf diese Weise die Kapillarität des Gewebes, da sie nicht mit einer *gesso*- oder Mehlkleister-Grundierung überzogen wurde. Der Verzicht einer *gesso*-Grundierung erklärt sich durch die Möglichkeit des Aufrollens, „[d]enn ein Aufrollen der Leinwand ist bei einer solch dicken Grundierung aufgrund der enormen Einbußen an Flexibilität kaum möglich und verursacht das

642 Die Etablierung der Leinwand verdankt sich u. a. des feuchten Klimas in Venedig. Baro verweist zum Beispiel auf den am 1. September 1474 an die Bellini Brüder erteilten Restaurierungsauftrag für die Fresken des *Sala del Maggior Consiglio*. Auf Grund des feuchten Klimas und der salzhaltigen Luft der Lagunenstadt, waren diese dermaßen zerstört, dass sie neu auf Leinwand gemalt werden mussten. Der Einsatz der Leinwand ist demnach aus der Not heraus entstanden und erscheint dabei unweigerlich als Weiterentwicklung „klassischer“ und etablierter Malgründe. Darüber hinaus brachte ihr Einsatz mehrere Vorteile mit sich. So konnte ihre Größe beliebig variiert werden, wenn Leinwandbahnen aneinandergenäht wurden. Vgl. Baro 2015, S. 19ff. sowie Wehlte 1985, S. 37.

643 Schon Vasari bemerkt diese Vorteile, etwa durch die Intention Federico Gonzagas, die *Leda* und die vermeintliche *Venus* an Karl V. zu schicken und in der *Introduzione*: „[...] per potere portare le pitture di paese in paese, hanno trovato la comodità delle tele dipinte, come quelle che pesano poco et avolte sono agevoli a trasportarsi.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 137. Ihren vereinfachten Transport wertschätzte auch Andrea Mantegna, da sie auf einen Holzstock (*bastonzelo*) gerollt werden könne. In einem Brief an Marchese Lodovico vom 6. Juli 1477 heißt es: „Illustrissime et Ex. S. mio [...] in che modo habia a fare, o solamente disegna[ati] o coloriti in tavola o in tela e de che statura. Se la S. vostra il volesse mandare lontano se [posso] no (?) farli suso tela sotile per poterli avoltare suso un bastonzelo.“ Mantegna zitiert nach Baro 2015, S. 28. Ergänzend zur Flexibilität und Beständigkeit der Leinwand Hall-Aquitania 2019, S. 123.

644 Nachzuvollziehen in der *Erziehung des Amor*, dem *abbozzo* und in der *Danae*. Vgl. Rissotto 1991, S. 41.

Zerbrechen [*attesoché il gesso vi crepa su arrotolandole*⁶⁴⁵] der darauf liegenden Malschicht.⁶⁴⁶ Um die Flexibilität des Gewebes nicht einzuschränken, rät Vasari zur Verwendung einer „pasta di farina con olio di noce.“⁶⁴⁷ Dieser Mehlkleister erfolgt als Aufstrich nach der beidseitigen Verleimung und Einfärbung des Leinwandgewebes und werde – nach Manfred Koller und Angela Cerasuolo – mit einer weiteren Bleiweißpaste überzogen, die abschließend mit dem Messer geglättet werde.⁶⁴⁸ Vasari und Armenini betonen die Notwendigkeit ihres Aufstriches und die anschließende Glättung mittels des Messers, um so Risse oder Unebenheiten der Leinwand zu füllen. Hierdurch wird aber die Struktur der Leinwand verschlossen und an die Glätte der Tafel angepasst.⁶⁴⁹ Die flexiblere Mehlkleistergrundierung lässt sich nach Maartje Stols-Witlox in zahlreichen Rezeptbüchern nachweisen, sowohl im nordalpinen, wie auch südalpinen Raum.⁶⁵⁰ Sie fungiert, ähnlich wie der *gesso*, als magerer Bildgrund und bildet laut Doerner „auf dem Bildträger eine Schicht [...], welche die gewünschte, sich gleichmäßig über die gesamte Fläche erstreckende Saugfähigkeit schafft und [Farbe] fest auf dem Untergrund“⁶⁵¹ verankert. Stols-Witlox bemerkt weiter, dass der Einsatz von Mehlkleister wohl eher theoretisch gefordert wurde,

645 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 137. Dazu Baro 2015, S. 29.

646 Baro 2015, S. 35.

647 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 137.

648 Vgl. Manfred Koller: Das Staffeldbild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, hrsg. von Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge et al., Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 261–435, hier: S. 302. Ergänzend Cerasuolo 2017, S. 240f.

649 „[...] ,attesoché il gesso vi crepa su arrotolandole; però si fa una pasta di farina con olio di noce, [...] ; e quando le tele hanno avuto tre o quattro mani di colla che sia dolce, ch'abbia passato da una banda a l'altra, con un coltello si dà questa pasta, e tutti i buchi vengono con la mano dell'artefice a turarsi.“ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 137. Armenini schreibt weiterhin: „[...] ci sono molti che prima turano i buchi alle tele con mistura di farina oglio, e un terzo di biacca ben trita, & vela mettono sù con un coltello ovvero stecca di osso, [...].“ Armenini 1587, S. 125. Vgl. Cerasuolo 2017, S. 247. Die Dicke der Grundierschicht bestimmt die Intensität der Gewebestruktur: „Ground thickness obviously has an effect on the visibility of the characteristics of the support, such as the weave pattern of the canvas or the grain of the wood, thus influencing the texture of the final painting.“ Stols-Witlox 2017, S. 117.

650 Vgl. Stols-Witlox 2017, S. 83ff.

651 Doerner 2001, S. 133.

aber kaum praktische Verwendung fand⁶⁵², ähnlich wie bei Correggio. Durch den Verzicht einer eindeutigen *gesso* oder Mehlkleister-Grundierung nutzt er das Zusammenspiel von Kapillarität und Adhäsion der viskos-pastösen Ölfarbe aus, welches die Vertreibung der Farbe und somit die Genese und Imitation von *Morbidezza* erleichtert.⁶⁵³

Imprimitur

Hinsichtlich der weiteren Leinwandvorbereitung zeigt sich, dass Correggio die Leuchtkraft der späteren Farben in der Imprimitur mit aufbaute. Sie dämpft, wie schon bei Leonardo, die Intensität der Buntwerte und dringt im Zuge der stetig durch Polymerase auftretenden Transparenz der Farbe zunehmend in den Vordergrund, wodurch Farbigkeit alteriert wird.⁶⁵⁴ Die Frage über die Farbigkeit der Imprimitur muss an dieser Stelle geltend gemacht werden. Cerasuolo und Dunkerton stimmen darin überein, dass Correggio stark braune Imprimituren verwendete, um so die Dämpfung und *unione* der späteren Farbschichten zu gewährleisten.⁶⁵⁵ Diese Annahme verwundert kaum, offenbart doch gerade der *abbozzo* einen Eindruck über ihre intensive braune Tönung. Cauzzi bestätigt zwar, dass sich in diesen Zonen organische Erdpigmente nachweisen lassen, bemerkt jedoch, dass nicht die Pigmente alleine für diese Intensität verantwortlich seien. Vielmehr verdanke sich der starke Brauntönung dem Alterungsprozess, im Zuge dessen Luft, Licht, Feuchtigkeit und Temperatur entscheidend auf die Leimung, vor allem aber auf die Zellulosefasern der Leinwand einwirkten, wodurch sich diese stark bräunlich färbte.⁶⁵⁶ Demnach muss von einer weitaus helleren Imprimitur ausgegangen werden, die weniger die Dämpfung

652 Vgl. ausführlich Stols-Witlox 2017, S. 188.

653 Zum Verhältnis von Adhäsion und Kapillarität Doerner 2001, S. 133.

654 Die Imprimitur fungiert als Kontrollzentrum der späteren Farbwirkung. Sie bildet, nach Armenini, das *gemachte Bett* für die spätere Farbe: „[...] ,percioche ci è neceßario un letto così per cagione dell'aiuto de gli altri colori, al qual li diciamo imprimatura, [...]“ Armeni 1587, S. 125. Zur Imprimitur Hall-Aquitania 2019, S. 124; Cerasuolo 2017, S. 244; Stols-Witlox 2017, S. 135 und Jill Dunkerton u. Marika Spring: The development of painting in coloured surfaces in sixteenth-century Italy, in: *Painting techniques. History, materials and studio practice*, hrsg. von Ashok Roy u. Perry Smith, Windsor 1998, S. 120–131.

655 Vgl. Cerasuolo 2017, S. 244.

656 Vgl. Cauzzi 2012, S. 28f. Über die Alterung der Zellulosefasern Doerner 2001, S. 141.

der Farbe intendierte, sondern vielmehr als helle Reflektorschicht funktionierte, damit die Leuchtkraft der Farbe – allen voran der Inkarnate – bestehen blieb.⁶⁵⁷

c Unterzeichnung?

Die Struktur der Leinwand bietet den vorteilhaften Untergrund für die Verschmelzung von Impasto und Lasur, durch das Zusammenwirken von Kapillarität und Adhäsion. Die Variabilität der Ölfarbe ist in vollem Maße ausgenutzt. Das Impasto konkretisiert nicht nur die imitierte *Weichheit des Fleisches*, sondern funktioniert zudem als korrigierendes Mittel. Röntgenaufnahmen der *Danae* (Abb. v. 7) belegen, dass ihr Kopf in der Untermalung zunächst im Profil dargestellt, anschließend aber zu einer Dreiviertel-Ansicht verändert wurde.⁶⁵⁸ Die Möglichkeit der Korrektur (und der daraus resultierende *pentimento*) wird durch die Deckkraft des Impastos bewirkt. Dies spricht dafür, dass Correggio weder detaillierte Studien noch ausgereifte Vorzeichnungen auf dem Bildträger anfertigte, was eine weitaus schnellere und freiere Werkgenese vermuten lässt.

Lässt sich bei Leonardo die Frage nach Unterzeichnungen eindeutig zu Gunsten permanenter und liquider Materialien klären, so wird sie bei Correggio erschwert. Nach Cauzzi lassen sich nur schwer Vorzeichnungen in Infrarotreflektogrammen ausmachen, was dafür spricht, dass trockene Zeichenmaterialien, wie Rötel oder Kreide, während des Malprozesses weggewischt wurden. Es finden sich nur vereinzelte Bilddetails, die mit liquiden Pinselzeichnungen angefertigt wurden. Im *abbozzo* liegen sie im Bereich der Säule offen, während sie in Infrarotreflektogrammen selten zum Vorschein kommen. Hier handele es sich um eine Mischung aus trockenen und liquiden Materialien.⁶⁵⁹ Die Diskontinuität der bildvorbereitenden Vorzeichnungen zeigt sich auch im

657 Vgl. Rissotto 1991, S. 41.

658 Vgl. Rissotto 1991, S. 41.

659 Cauzzi verweist hier auf die *Beweinung Christi* und *Il Giorno*. Del Torre nennt hingegen Pinselzeichnungen in der rechten Hand der Io. Zwar wurde ein Infrarotreflektogramm von ihr angefertigt, wovon es jedoch keine Aufnahme gäbe. Vgl. Cauzzi, Moiola et al. 2015, S. 43 Cauzzi 2012, S. 28.

Übertragungsverfahren, wenn die Quadratur (anders als die *spolvero* Punkte Leonardos) im besagten *abbozzo* nur im blauen Gewand der Allegorie der himmlischen und irdischen Wissenschaften (*Sapientia*, *Astronomie*, *Astrologie* und *Urania*)⁶⁶⁰ zur Rechten der *Minerva* nachweisbar sind und sich nicht kontinuierlich über die Bildfläche erstrecken.⁶⁶¹ Daraus –und aus dem *pentimento* – lässt sich vorerst schlussfolgern, dass sich Correggio eines schnellen Entwurfs bediente und sich hier auf die Entwurfskraft der Farbe konzentrierte.⁶⁶² Die Bildstudie in Form eines Karton wird infolgedessen obsolet und selbst die trockenen Vorzeichnungen fungieren als vage kompositorische Orientierung.

Der Verzicht eines Kartons oder einer präzisen Unter- geschweige denn Vorzeichnung ist nicht ultimativ, wie die Zeichenpraxis Correggios verrät.⁶⁶³ Das mit circa hundert Beispielen relativ kleine Konvolut an Skizzen bezeugt den Einsatz unterschiedlicher Materialien, wie schwarzer Kreide oder Pinsellavuren, wovon jedoch die Rötel als präferiertes Medium in Erscheinung tritt. Ähnlich wie bei Leonardo, gereicht auch hier die Rötel der Genese von Weichheit und der Auflösung der Kontur zum Vorteil und suggeriert zudem einen freien, virtuoson und schnellen Zeichenprozess. Einzelne Skizzen erscheinen als ausgereifte Studien in Rötel, wie die Studie der *Allegorie der Laster* (Abb. v. 8). Andere zeigen, dass die Rötel zur schnellen Erfassung der Idee diente, die infolgedessen durch Pinsellavuren oder Tusche weiter im Detail ausgearbeitet wurden, wie die Studie der *Madonna della Scodella* (Abb. v. 9). Angelo Loda und Bambach erkennen darin seine zeichnerische Freiheit, Schnelligkeit und Experimentierfreudigkeit⁶⁶⁴, die Ähnlichkeiten zu seiner Malerei aufweisen. Dies ermisst sich zum einen im Wechselspiel von vager und permanent-detaillierter Vorzeichnung. Zum anderen auch im Einsatz von Impasto-Bleiweiß auf den Skizzen selbst, etwa mit einer weißen Gouache.⁶⁶⁵ Zu nennen sind hier

660 Vgl. Porçal 1984, S. 244.

661 Vgl. Cauzzi 2012, S. 29. Allgemein zur Quadratur, als „Erleichterung der Übertragung von Bildentwürfen auf den Malgrund“ Koller 1984, S. 314.

662 Vgl. Rissotto 1991, S. 42.

663 Zu den Skizzen Correggios vgl. Loda 2008; Ekserdjian 2008; Bambach 2000 und De Grazia, Riccòmini et al. 1984.

664 Vgl. Loda 2008, S. 327. Dazu weiterhin Bambach 2000, S. 14.

665 Vgl. Bambach 2000, S. 58.

die Studie zu den Fresken der *Del Bono Kapelle* in *San Giovanni Evangelista* (Abb. v.10)⁶⁶⁶ oder der *Studie zur Heiligen Nacht* (Abb. v.11).⁶⁶⁷ Durch den Einsatz von Impasto-Bleiweiß bedient sich Correggio der gleichen Potenz des Farbmittels, wie später in seinen Ölgemälden. Sie behaupten sich entgegen eines getönten Hintergrunds, um die Wirkung und das Wechselverhältnis von Licht und Schatten zu studieren und für den weiteren Verlauf der Werkgenese zu kalkulieren.⁶⁶⁸ Suthor spricht davon, dass „the thick application of lead white emphasizes the materiality of the depicted light.“⁶⁶⁹ Nach Ekserdjian treten sie erneut als korrigierendes Mittel in Erscheinung, ähnlich wie der *pentimento* innerhalb der *Danae*. Darüber hinaus mildern sie Steinhardt-Hirsch zufolge die Härte der graphischen Mittel ab.⁶⁷⁰ In der Verbindung von Röteln, Kreidezeichnung, Pinselzeichnung, Pinsellavur, Aquarell und abschließender Impasto-Weißhöhung, behauptet sich nicht nur „die Variationsbreite seines [Correggios] graphischen Könnens.“⁶⁷¹ Vielmehr zeigt sich eine Verschmelzung, gar Verweichlichung, aller zeichnerischen Elemente, wodurch die Zeichnung nie dagewesene malerische Qualitäten und Weichheiten annimmt.⁶⁷²

Correggio misst Vorzeichnungen – allen voran in den Leinwandgemälden – nur wenig Bedeutung bei und baut die Komposition mittels der Farbe auf. Die Werkgenese verlagert sich partiell in Richtung des *alla prima*, oder um die Worte Nicola Suthors anzuführen, *senza far*

666 Hierzu ausführlicher Bambach 2000, S. 52ff. Über das ikonographische Programm und die Auftragssituation vgl. Ekserdjian 1997, S. 123ff.

667 Im Allgemeinen zur Studie der *Heiligen Nacht* Ekserdjian 2008, S. 80f und Steinhardt-Hirsch 2008, S. 72ff.

668 Bambach äußert sich dahingehend: „Drawing over a reddish ground, he employs varied tones of red with white heightening to develop a pictorial manner that achieves effects of light, colour and atmosphere which parallel those of painting. In some instances the white heightening is laid on thickly, as if he were applying impasto.“ Bambach 2000, S. 14f. Verwiesen sei darüber hinaus auf Ekserdjian 2008, S. 79ff.

669 Nicola Suthor: *Art on the tip of the brush* a blind man oeuvre? Reflections on Correggio's brush, Arent de Gelder's *spatula*, and Pietro Testa's figure of practice, in: *Vision and it's instruments. Art, science, and technology in early modern Europe*, hrsg. von Alina Payne, Pennsylvania 2015, S. 167–189, hier: S. 170.

670 Vgl. Steinhardt-Hirsch 2008, S. 73.

671 Steinhardt-Hirsch 2008, S. 72.

672 Vgl. Steinhardt-Hirsch 2008, S. 73 sowie Bambach 2000, S. 58.

disegno.⁶⁷³ Darin behauptet sich eine malerische Virtuosität und Freiheit, die letztlich „die Beherrschung der Naturnachahmung voraussetzt, [...] [und] das imaginative Potential erfordert, aus dem Stand Figuren ohne Vorlage zu entwerfen.“⁶⁷⁴

Morbidezza* und *Impasto

Mit Blick auf die Maltechnik Leonardos lassen sich bei Correggio und seiner Genese von Weichheit eklatante Unterschiede ausmachen. Produziert Leonardo unter Einsatz von Schleifung und mehreren Lasuren eine homogen glatte und geschlossene Bildfläche, die ihre Struktur und Materialität weitestgehend verschleiert, so zeigt sich bei Correggio das genaue Gegenteil: Seine Leinwände behalten ihre Struktur, welche die Verschmelzung von *Impasto* und Lasuren zur Genese von Weichheit erleichtert. *Morbidezza* visualisiert und konkretisiert sich durch das weiche Malmaterial selbst. Sie steht in Übereinkunft mit der faktisch weichen Ölfarbe, die zur Imitation des weichen, weiblichen Fleisches genutzt wird. Die Verbindung von *Morbidezza*, *Impasto* und Fleischigkeit zeigt sich mitunter in Baldinuccis *Vocabolario*:

Morbido, o Pastoso: add.: Delicato, trattabile contrario a zotico, e a ruvido. I pittori si servono di questo termine. per lodare quella sorta di colorito, che è lontano di ogni crudezza, o durezza, quale chiamano colorito morbido, & anche pastoso, e carnoso.⁶⁷⁵

Morbidezza korrespondiert in diesem Sinne mit der faktisch weichen Konsistenz der Ölfarbe und nicht – wie Sohm behauptet – mit der Lasur.⁶⁷⁶ In diesem Sinne nimmt das Material die gleiche imitative

⁶⁷³ Verwiesen sei auf das gleichnamige Kapitel in Suthor 2010, S. 41–46.

⁶⁷⁴ Suthor 2010, S. 45.

⁶⁷⁵ Baldinucci 1681, S. 100. Verwiesen sei an dieser Stelle auf Fehrenbach, der sich auf den weichen Aspekt dieser Aussage konzentriert, nicht aber auf die konkrete Nennung des *Impastos*. Hierzu Fehrenbach 2020, S. 309f.

⁶⁷⁶ Dazu Sohm: „Softness in coloring and light (*morbidezza*) refers to a smooth or liquid blending of hues or tones so that the parts are submerged into a whole just as ink wash blurs the penned lines.“ Sohm 1995, S. 789.

Rolle ein, wie die reliefartigen Pinselstrukturen in der *Schindung des Marsyas* von Tizian.⁶⁷⁷

Correggios *Morbidezza* baut sich demnach mit der materiellen Variabilität der Ölfarbe auf, wenn Lasuren und Impasto auf der Leinwand eine milchige, samtige Weichheit des weiblichen Fleisches generieren. Sie suggeriert eine neue malerische Freiheit und Schnelligkeit, entgegen einer minuziösen Sorgfalt in Form der Unter- oder Vorzeichnung. Dies geht einher mit einer materiellen (Impasto) und strukturellen (Leinwand) Zurschaustellung.

Leonardos *Sfumato* generiert eine glatte und Material verschleiernde Weichheit, die keinen Rückschluss auf ihre (materielle) Reproduktion ermöglicht. Das Werk erhebt sich infolgedessen über sein materielles Fundament zu Gunsten der rein visuellen Perzeption. Hingegen betont Correggios *Morbidezza* Materialität; nicht nur in den partiellen *macchie* des Impastos, sondern auch in der Struktur der Leinwand. Weichheit und Materialität sind in der *Morbidezza* eng miteinander verwoben: Einerseits im weiblichen Bildzeichen selbst, andererseits auch in der faktischen, weichen Farbe. Die *colorito*-Konnotation Vasaris bestätigt sich, wenn Farbe die Werkgenese trägt. Gemessen an der patriarchalen Struktur der *Vite* und ihrer intelligiblen und materialabwertenden Ausrichtung, zeigt sich die corregeske *Morbidezza* nicht nur als weibliche und provinzielle, sondern auch als plastisch-materielle Weichheit. Sie unterliegt einer visuellen und immateriellen Weichheit, wie sie mit *Sfumato* ausgedrückt wird.

Correggios Werke sind zwar Ausdruck einer *modernen* Weichheit, allerdings verkommt diese positive Wertung angesichts der provinziellen Zugehörigkeit, der damit verbundenen Ermangelung an *disegno* und der daraus resultierenden Kategorisierung zum *colorito*.

Ergänzend dazu steht ihre sinnliche, vor allem aber taktile Konnotation, die sich nicht nur im Bildzeichen weiches Fleisch als *tactile value* offenbart, sondern auch durch die materielle und strukturelle Sicht-

⁶⁷⁷ Auch im Werke Caravaggios ermisst sich dieses imitative Potenzial, wenn die Transluzenz der Farbe analog zu dermatologischen Erkenntnissen der Epidermis stehe. Ausführlich Marianne Koos: Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. von Daniela Bohde u. Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 65–85.

barkeit gesteigert wird. Koos verweist zum Beispiel auf die Leinwandstruktur der Werke Tizians, die „sowohl eine haptische als auch eine optische Rezeption“ ermöglichen und „als haptischer Gegenstand an der [Bild] Illusion“⁶⁷⁸ mitwirken. Auch im Impasto zeigt sich eine gesteigerte Taktilität, wenn Farbe durch Adhäsion weich auf den Fingerkuppen spürbar ist. Darüber hinaus bestätigt Baldinucci diesen Bezug im Kontext der Zartheit (*tenerezza*), wenn es sich hierbei um eine *Morbidezza* handele, die unweigerlich an den Tastsinn appelliere: „Tenerezza, f. Morbidezza, lo esser tenero lo acconsentire al tatto.“⁶⁷⁹

V.4 *Morbidezza* fühlen

Taktilität appelliert an das Verlangen, etwas zu berühren, wobei Berührung als Verifikation des visuell Wahrgenommenen erscheinen kann. Böhme verweist auf den ungläubigen Thomas: Dieser zweifelt an der Wiederauferstehung Christi „und verlangt nicht nur visuelle und auditive, sondern auch taktile Verifikation. [...] Das tastende Spüren also ist es, dass Thomas von der virtuellen Wirklichkeit Jesu überzeugt.“⁶⁸⁰ Und es ist die Hand des Jupiters, die den weichen Körper der Io umschließt, ertastet und so den Moment der Verführung durch körperliche Nähe und Berührung vor Augen führt.⁶⁸¹ Tasten und Berühren zielen demnach auf körperliche Nähe und körperliche Interaktion.

Der Malerei sind Grenzen gesetzt, um diese taktilen Dimensionen darzustellen. Classen verweist einerseits auf figurative und allegorische Repräsentationen des Tastsinns, andererseits auf die farbliche Erscheinung und Komposition.⁶⁸² Allen voran die Darstellung des weichen,

⁶⁷⁸ Koos 2006, S. 285ff.

⁶⁷⁹ Baldinucci 1681, S. 165. Verwiesen sei weiterhin auf Fehrenbach 2020, S. 310.

⁶⁸⁰ Böhme 1996, S. 186. Hessler spricht vom „haptische[n] Erschließen des Wahren.“ Hessler 2014, S. 116.

⁶⁸¹ Über die ikonographische Darstellung der fünf Sinne Johnson 2011. Über das Motiv der Berührung bei Correggio Mitsumasa Takanashi: Apoteosi del tatto. Correggio e Mario Equicola, in: *L'arte erotica del Rinascimento*. Ausst. Kat. National Museum of Western Art, hrsg. von Michiaki Koshikawa, Tokyo 2009, S. 29–36.

⁶⁸² „Not only the pictures but also the bright colors displayed in paintings had tactile appeal, as viewers were enticed to touch the vivid hues that so powerfully caught their eye.“ Classen 2012, S. 128.

weiblichen Fleisches erscheint als Paradebeispiel eines *tactile value*, da das Organ gezeigt wird, das Ertasten und Erfühlen überhaupt erst ermöglicht: Die Haut oder das Fleisch. Die taktile Dimension von *Morbidezza* erfährt sich demnach in ihrer Weiblichkeit (Genus und Motiv) und der damit verbundenen Körperlichkeit. Malerisch erfüllt sie den Anspruch eines *tactile value* auf imitativer Ebene. Jacobs, Pardo und Mitsumasa Takanashi unterstreichen, dass sie als Erweiterung der rein malerischen Visualität zu verstehen sei. Sie verstehe sich paradoxerweise als Argument für das imitative Potenzial der Malerei, während sie zudem ihre Begrenztheit offenlegt, ließe ein Berühren doch nur die Struktur der Leinwand oder die einzelnen Pinselstrukturen erkennen, nicht aber die darauf gemalte weiche Struktur.⁶⁸³

Anders verhält es sich im Kontext der Skulptur, vor allem im mythologischen Narrativ, etwa bei Pygmalion. Michael Paraskos und Joris van Gastel verweisen auf die Hand als *Organ* des Tastsinns. Sie entscheidet über Schein und Sein, zwischen totem, hartem Elfenbein und lebendigen, weichen Fleisch. In diesem Sinne wird der Tastsinn unweigerlich mit der Skulptur in Verbindung gebracht.⁶⁸⁴ Schon Lorenzo Ghiberti bestätigte an der Statue eines römischen Hermaphroditen, dass nur die Hände seine ganze Feinheit erfahren können, die dem Auge verwehrt bleibe.⁶⁸⁵ *Ertasten* bestätigt zwar nicht die Weichheit von Skulpturen, aber ihre Dreidimensionalität, in der schon Petrarca (*De remediis*, I, Kap. 41) ihre Naturwahrheit erkannte.⁶⁸⁶ Böhme äußert sich ergänzend dazu: „[...] die plastisch-materielle Realität von Körpern hängt daran, daß sie zu tasten sind. Was tastbar ist, existiert. [...] Realität ist

683 „To attend to a painting via the touching hand is a known recipe for making the illusion disappear. In painting, touch kills illusion.“ Kenaan 2014, S. 54. Ergänzend Takanashi 2009; Jacobs 2000 und Pardo 1993.

684 Vgl. Michael Paraskos: *Bringing into being. Vivifying sculpture through touch*, in: *Sculpture and Touch*, hrsg. von Peter Dent, Farnham 2014, S. 61–69, hier: S. 61 sowie Kenaan 2014, S. 54 und Francesca Bacci: *Sculpture and touch*, in: *Art and the senses* hrsg. von Francesca Bacci u. David Melcher, Oxford 2011, S. 133–148, hier: S. 133.

685 „In questa era moltissime dolceze; nessuna cosa il viso scorgeva, se non col tatto la mano la trovava.“ Lorenzo Ghiberti: *I commentarii*, hrsg. von Lorenzo Bartoli, Florenz 1998, S. 108. Verwiesen sei weiterhin auf Hessler 2014, S. 116; Classen 2012, S. 132 sowie Hans Körner: *Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert*, in: *Artibus et Historiae*, 42 (2000), S. 165–196, hier: S. 168.

686 Vgl. Hessler 2014, S. 32.

dann, und nur dann evident, wenn sie für [...] den Tastsinn spürbar ist.⁶⁸⁷ Berührung avanciert infolgedessen zu einem zentralen Argument der Skulptur im Paragone. Benedetto Varchis attestiert in seinen *Due Lezioni* (1547) der Malerei und der Skulptur den Anspruch nach Naturwahrheit: Der Malerei mittels Farben, während die Skulptur durch ihren plastischen Charakter eine größere Nähe zum natürlichen Vorbild wahre. Ergänzend dazu führt Varchi den Tastsinn an, der über Trug und Schein entscheidet und den Sehsinn als den höchsten der fünf Sinne ergänzt, wenn nicht sogar entkräftet.⁶⁸⁸ An dieser Stelle offenbart sich das ambivalente Verhältnis zwischen Seh- und Tastsinn. Im Kontext des *Sfumato* wurde darauf hingewiesen, dass sich der Sehsinn seit Platon als Visualprimat der Erkenntnis definiere und der Tastsinn diesem hierarchisch unterstehe.⁶⁸⁹ Johnson unterstreicht, dass die Wertung des Auges stets den kognitiven und geistigen Anspruch der Malerei unterstreicht. Hingegen suggeriert die taktile Dimension der Bildhauerei nicht nur ihre Dreidimensionalität. Vielmehr steht mit dieser Taktilität die körperliche Anstrengung und der handwerkliche Prozess in Verbindung, im Sinne der *fatica del corpo*:

Throughout the Early Modern period, Italian writers continued to emphasize the active, physical, and very tactile process of hand-crafting a statue of relief. Indeed, as one might expect, the tops of the sculptor's manual prowess in making and handling sculpture is found in almost every Early Modern art treatise and technical manual.⁶⁹⁰

Ob nun die ambivalente Wahrnehmung von Taktilität die Wertung von *Morbidezza* in den *Vite* beeinflusst, ist nicht eindeutig zu sagen. Allerdings verleiten einige Annahmen dazu, dies in Betracht zu ziehen. In erster Linie erscheinen hier die Wahrnehmung und die Stellung der

687 Böhme 1996, S. 187. Ergänzend Bacci 2011, S. 133 und Kenaan 2014, S. 54.

688 „Et quando noi vedemo una qualche cosa, & dubitiamo, se è o non è, ci seruiamo (per certificarci) del tatto. Ora sa ognuno, che il tatto trova in una statua tutto quello, che l'occhio vi vede, [...]“. Benedetto Varchi, *Due lezioni*, Florenz 1547, S. 98f. Dazu Körner 2000, S. 168.

689 Vgl. Paraskos 2014, S. 1 und Jütte 2000, S. 81.

690 Johnson 2011, S. 63.

Skulptur. Auch wenn Vasari alle Künste unter dem *disegno* subsumiert und nach Eva Hanke keine konkrete Position pro Malerei oder pro Bildhauerei bezieht, so spreche die Anzahl seiner Argumente – im Antwortbrief an Varchi oder in den *Vite* selbst – von einer Vorliebe für die Malerei.⁶⁹¹ In seiner Antwort an Varchi vermeidet er eine konkrete Stellungnahme zur Skulptur, da hierdurch ein Streitgespräch entstünde, was ewig dauern würde. Hingegen widmet er sich der Exzellenz und der Perfektion seiner Disziplin, der Malerei.⁶⁹² Zwar behauptete sich die Vollkommenheit der Skulptur in ihrer Dreidimensionalität, allerdings unterliege sie gemäß Thomas Fangenberg der darstellerischen Variation der Malerei. Einer Variation, die sich in der Darstellung optischer Phänomene oder in der Farbigkeit des Fleisches ermesse. Eine konkrete *Morbidezza* nennt Vasari in diesem Kontext nicht, sondern hebt sie in der Darstellung von Barthaaren hervor.⁶⁹³ Im *Proemio* der *Vite* konkretisiert sich die Differenz zwischen Skulptur und Malerei durch die Befriedigung des Tast- und Sehsinns. Dem Bildhauer genüge das Wissen über die Imitation fester und fühlbarer Körper, die den Tastsinn befriedigen:

Allo scultore basta aver notizia delle vere forme e fattezze de' corpi solidi e palpabili e sottoposti in tutto al tatto, [...]. Appresso soggiungono che dove la scultura, levando a poco a poco, in un medesimo tempo dà fondo et acquista rilievo a quelle cose che hanno corpo di lor natura, e servesi del tatto e del vedere, [...].⁶⁹⁴

691 Vgl. Hanke 2009, S. 12. Allgemein zu Vasaris Position im Paragone Hessler 2014; Bättschmann 2010 und Thomas Fangenberg: The art of talking about sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 58 (1995), S. 115–131.

692 „Ma della Scoltura non vi promette voler parlarne; Atteso che sappicherebbe una lite che durarebbe quáto quelle ne frati bigi & neri della Concettione; oltre che son pure invidiato così finiria di dare il resto alle carte. Ma parliamo dell'arte mia, et eccellentia et perfettione di quella, [...].“ Varchi 1547, S. 122.

693 „[...] in i muri & tavole, di colore & disegno, ci fa vedere gli spiriti e sensi nelle figure e le divezze di quelle oltre contraffa perfettamente i fiati, fiumi, i venti, le tempeste, le poggie, i nuuoli, le nevi, i ghiacci, [...], il chiaro giorno, il Sole, & lo splendor di quello: [...] & videzze di quelle variasi il color delle carni [...] & della morbidezza delle barbe, i color loro si viuamente sfilati [...].“ Varchi 1547, S. 123. Zu den malerischen und darstellerischen Variationen sowie zur Wahrnehmung der Skulptur bei Vasari Fangenberg 1995, S. 116.

694 Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 19ff.

Obliegt dem Bildhauer die Imitation einer Dimension, so könne der Maler mehrere imitieren und so nicht nur Tiere täuschen, sondern auch den intelligentesten Menschen:

[...] i pittori in due tempi danno rilievo e fondo al piano con l'aiuto di un senso solo, la qual cosa, quando ella è stata fatta da persona intelligente dell'arte, con piacevolissimo inganno ha fatto rimanere molti grandi uomini, per non dire degli animali; il che non si è mai veduto della scultura, per non imitare la natura in quella maniera che si possa dire tanto perfetta quanto è la loro.⁶⁹⁵

Demnach behauptet sich die Malerei durch ihr imitatives Potenzial, wie es sich durch das Auge als Sinn der Erkenntnis offenbart. Vasari unterstreicht die Funktion des Auges als Visualprimat. Ihm obliege die Erkenntnis der Welt und die Urteilskraft über Kunst. Ein Urteil, das der Hand als Organ der Taktilität und der handwerklichen Produktion stets verwehrt bleibe: „[...] ci fussi una certa concordanza di grazia nel tutto che non lo fa il naturale, dicendo che bisognava avere le seste negli occhi e non in mano, perché le mani operano e l'occhio giudica: [...]“⁶⁹⁶ Auch wenn diese Aussage sich im Kontext der Architektur entfaltet, so attestiert sie dem Auge die kognitive Urteilskraft, während sich die Hand als Vehikel der körperlichen Arbeit definiert.

Als *tactile value* unterstreicht *Morbidezza* das imitative Potential der Malerei und attestiert dem Dargestellten eine womöglich nie dagewesene, artifizielle Lebendigkeit. Auf der anderen Seite spricht die taktile Konnotation jedoch dafür, dass sie der Urteilskraft des Auges widerspricht und assoziativ mit materiellen und handwerklichen Prozessen in Verbindung steht. Die taktile Dimension steht ergänzend zur provinziellen Zuordnung, der koloristischen Auslegung und dem damit in Verbindung stehenden mangelnden *disegno*.

Morbidezza definiert sich demnach als eine sinnliche, provinzielle und materiell-faktische Weichheit. Sie verkörpert eine materielle (Impasto), taktile (Tasten) und sinnlich, sensuelle Weichheit. Sie

⁶⁹⁵ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. I, S. 19ff.

⁶⁹⁶ Vasari 1568 (Ed. Barocchi), Bd. VI, S. 109. Dazu Johnson 2011, S. 62.

behauptet sich als malerische Weiterentwicklung und Freiheit, die unter Ausnutzung materieller Vorteile entsteht und bildvorbereitende Stadien maßgeblich hinter sich lässt. In ihr dominiert eine materielle und strukturelle Zurschaustellung, die in Leonardos *Sfumato* vollends negiert zu sein scheint. Dadurch produziert sie eine offene Bildoberfläche, die sich durch ihre materielle Betonung auszeichnet und hier ihren sinnlichen, taktilen und letztlich handwerklichen Charakter wahrt. Sie widerspricht demnach dem intelligiblen Ideal einer toskozentristischen Auslegung, dass sich nicht nur im *disegno*, sondern auch im Anspruch verschleierter Materialität behauptet.

V.5 Coda

Morbidezza ist eine von Steinhardt-Hirsch erkannten Qualitäten von Licht und Farbe, die bei Vasari noch einen sekundären Rang bekleiden. Im weiteren Verlauf des *Cinque-* und *Seiscento* avancieren sie zunehmend zum künstlerischen Standard, die mit einer *Neubewertung* Correggios einhergehen.⁶⁹⁷ Im Kunstdiskurs erscheint er zunehmend als künstlerisches Vorbild und Ideal, wenn er als *Capo di Scuola Lombarda* bei Agucchi, Bellori oder Scanelli in Erscheinung tritt. Diese Stellung erwächst *in nuce* durch seine Vorbildfunktion für Annibale Carracci, allen voran in Giovanni Pietro Belloris *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* von 1672. Laut Bellori habe sich Annibale nicht nur das starke und kräftige *colorito* von Tizian einverleibt, sondern auch die Lieblichkeit und Reinheit der Werke Correggios:

Si accordò principalmente alla soavità e purità del Correggio ed alla forza e distribuzione de' colori di Tiziano, [...]. Il suo [Annibale] proprio stile fu l'unire insieme l'idea e la natura, accumulando in se stesso le più degne virtù de' maestri passati, [...].⁶⁹⁸

⁶⁹⁷ Vgl. Steinhardt-Hirsch 2008, S. 203. Dazu Mussini: „Sono gli autori settentrionali Giovanni Paolo Lomazzo e Giovan Battista Armenini che, nell'ultimo quarto del secolo, iniziano il recupero della fama di Correggio, volgendo in positivo alcune critiche vasariane e soprattutto proclamando l'autonomia linguistica dell'arte lombarda.“ Mussini 2020, S. 240.

⁶⁹⁸ Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672 (Ed. Barocchi), S. 89f. Die nachfolgenden Angaben aus Belloris *Vite* sind der digital verfügbaren Ausgabe Paola Barocchis (<http://barocchi.sns.it>) entnommen und werden im Verlauf dieser Arbeit durch die Angabe „Bellori 1672 (Ed. Barocchi)“ gekennzeichnet.

Konkretisiert wird diese Lieblichkeit durch die von Annibale übertrufene Weichheit, die sich bei Bellori in Form des *sfumare* und *Sfumato* artikuliert:

Si propose egli ancora di giungere al perfetto del colorito, seguitando l'intenzione del Correggio, soavità e maniera sfumata, ma con forza ben tinta, ed anche in questa parte s'avanzò sopr'ogn'altro pennello del suo tempo, onorando la scuola di Roma nel colore, mostrandosi de' Carracci sempre seguace e rampollo.⁶⁹⁹

Im weiteren Verlauf der *Vite* definiert Bellori zärtliche, liebliche und weiche Malerei als Aspekte der Naturwahrheit, die Correggio als erstem in der Lombardei gelang und ihm dadurch zum besten Nachahmer der Natur erhebe: „Antonio da Correggio, il primo de' lombardi, è stato imitatore della natura quasi maggiore, perché l'ha seguitata in un modo tenero, facile ed ugualmente nobile, e si è fatta la sua maniera da per sé.“⁷⁰⁰ Die Aussage *il primo de' lombardi* definiert Correggio zum stilistischen Leitmotiv, das ihn laut Elisabeth Oy-Marra zum *Capo di Scuola Lombarda* erhebe.⁷⁰¹ Wie schon Vasari, so attestiert auch Bellori ihm das *know how* in der Lombardei eine nie zuvor dagewesene weiche Malerei geschaffen zu haben. Untersteht die Lombardei im Kontext der *Vite* noch den künstlerischen Idealen der Toskana und definiert sich infolgedessen als künstlerische Peripherie, so vollzieht sich bei Bellori ein hierarchischer Wandel: Die *Scuola lombarda* erhebt sich nun mit ihrer weichen Ästhetik über den harten und artifiziellen Stil der *Scuola toscana / fiorentina*. Auf diese Weise rücken *colorito* und Weichheit in den Vordergrund der Kunstbewertung. Durch die Verbesserung der von Correggio adaptierten stilistischen Qualitäten, leitet Annibale eine Wiedergeburt der Malerei ein, was ihm die gleiche Bedeutung zuspricht,

699 Bellori 1672 (1976), S. 556.

700 Bellori 1672 (Ed. Barocchi), S. 330.

701 Vgl. Elisabeth Oy-Marra: Arbeiten an Vasaris *terza età*. Belloris moderne Künstler und ihre Leitbilder, in: Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven, hrsg. von Fabian Jonietz u. Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 183–192, hier: S. 187.

wie Michelangelo in Vasaris *Vite*.⁷⁰² Dem voraus geht die Überzeugung, dass die Kunst gegen Ende des *Cinquecento* vom Verfall bedroht war, der durch Annibale abgewendet wurde. Entscheidend für diese Wiedergeburt gestalten sich eben jene künstlerischen Ideale, die von Vasari kritisiert wurden.⁷⁰³ Oy-Marra legt ausführlich dar, wie sich in diesem Sinne die Bedeutung von Belloris *Vite* als Weiterführung der toskanischen und *disegno* geprägten *Vite* Vasaris zeigt: Die bei Vasari angeführten drei Zeitalter werden durch ein viertes Zeitalter in den *Vite* Belloris ergänzt, wenngleich durch *colorito* vollendet.⁷⁰⁴

Die Imitation von Weichheit und ihrer Verbesserung durch Annibale unterstreicht diesen Erneuerungsgedanken. Sie erscheint als korrigierendes Mittel zur Verbesserung eines harten, hölzernen und künstlichen Stils, der bei Raphael und Michelangelo nachzuvollziehen sei. Er werde dann durch Annibale mit dem Vorbild Correggio zu Gunsten einer sanfteren und weicheren Malerei verbessert. Sohm bemerkt dahingehend: „Annibale looked at Raphael through the corrective lens of Correggio, and from this perspective Raphael came to look more like the ‚hard and affected‘ Michelangelo.“⁷⁰⁵ Auswirkung hat dies auf die hierarchische Umstrukturierung malerischer Schulen und künstlerischer Ideale. Es vergegenwärtigt das Bestreben, das toskanische Ideal einer *disegno* ausgeprägten Kunst – mit den Hauptvertretern Raffael, Michelangelo und Florenz als Hauptzentrum der Weltkunst – zu umgehen und zu Gunsten anderer Maler, Städte und künstlerischer Ideale zu entscheiden.⁷⁰⁶

702 Vgl. Albert Boesten-Stengel: Carracci-Studien: Studien zu Annibale und Agostino Carracci unter besonderer Berücksichtigung ihrer Zeichnungen, Torún 2008, 71f. sowie Oy-Marra 2016, S. 232 und allgemeiner Klaus Irlé: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997.

703 Vgl. Steinhardt-Hirsch 2008, S. 203.

704 Vgl. Oy-Marra 2016.

705 Sohm 2001, S. 30.

706 Am deutlichsten präsentiert sich dieses Bestreben bereits in *Dolce Dialogo* als Antwort auf die *Vite*, in dem nicht nur *colorito* an die oberste Stelle der malerischen Imitation herantritt. Im Zuge dieser sich verändernden theoretischen Wahrnehmung versuchen sich dann weitere Städte als „Zentrum“ der Weltkunst zu etablieren, wie in etwa Genua, Mailand, Neapel oder Bologna. Dazu Thomas DaCosta Kauffmann: „Vasari’s biographies are heavily weighted to the lives of Tuscan figures, [...]. Vasari’s account not only arose from his prejudice in favor of the Tuscan [...], it also led to the neglect or disparagement of other Italian centers, and clearly of the art of other nations. [...] In Vasari’s *Vite* the art of whole

Der Vorbildcharakter – im Bereich der Farbgestaltung – nimmt in weiteren Textbeispielen einen vergleichbaren Tenor an, der sich auch hier am Beispiel der weichen, lieblichen und zärtlichen Abschattierung ermisst. Wahrlich voller Bewunderung äußert sich Ferrante Carlo über Giovanni Lanfrancos Deckenfresken in *Sant'Andrea della Valle*⁷⁰⁷, die sich an der Kuppel von *Santa Maria Assunta* in Parma orientierte. Das Vorbild Correggio zeigt sich auch hier in der malerischen Leichtigkeit (*facilità*), Süße und Lieblichkeit (*la dolcezza, e soavità della maniera del Correggio*), die von Lanfranco erneut übertroffen werde.⁷⁰⁸

Einen Höhepunkt erlebt Correggio in seiner Wahrnehmung wohl im *Microcosmo della Pittura* von Francesco Scannelli. Scannelli definiert ihn erneut als *Capo della Scuola Lombarda*. Seine Werke seien Ausdruck von Naturwahrheit – *più gratioso, delicato, e vero* – und seiner Genialität.⁷⁰⁹ Correggio zeige eine ungezwungene Mal- und Zeichenpraxis, da er die Zeichnung in der Pinselspitze gehabt habe: „[...] c’havea i suoi dißegni nella stremità de’Pennelli.“⁷¹⁰ Suthor verweist auf eine hierarchische Umstrukturierung, wenn die Skizze nun mittels des Werkzeugs des *colorito*, dem Pinsel, visualisiert werde:

The tip of the tool is the contact point where the pictorial idea takes material form. The traditional hierarchy – drawing as the paramount activity, which coloring is meant to complete in a second, subordinate step – is reversed here.⁷¹¹

cities and regions was ignored, neglected, or downplayed.“ DaCosta Kaufmann 2004, S. 28f. Verwiesen sei weiterhin auf Irlé 1997, S. 62; allgemeiner Castelnuevo u. Ginzburg 2019 und Elisabeth Oy-Marra: Giovanni Lanfranco als neuer Correggio und die Frage nach der Wertschöpfung von Geschichte, in: Fassaden? Zeigen und Verbergen von Geschichte in der Kunst, hrsg. von Christiane Kruse u. Victoria von Flemming, Paderborn 2017, S. 220–239. ⁷⁰⁷ Gemeint sind hier die *Descrittione della cupola di Sant'Andrea della Vale dal Cavalier Giovanni Lanfranco*. Über die Beschreibung Ferrante Carlos vgl. Oy-Marra 2017 und Gould 1976, S. 151.

⁷⁰⁸ Vgl. Oy-Marra 2017, S. 230.

⁷⁰⁹ „Cap. X. [...] il proprio genio coll'osservatione di particolari maniere molto corrispondenti alla più bella naturalezza, come fra l'altare di quelle del gran Capo da Correggio per potere con vn tal mezzo formare a tutto potere particolar modo d'operare più gratioso, delicato, e vero; [...].“ Francesco Scannelli: *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657, S. 196.

⁷¹⁰ Scannelli 1657, S. 359.

⁷¹¹ Suthor 2015, S. 170.

Correggio habe demnach seine Ideen mit einigen Linien zum Ausdruck gebracht, infolgedessen aber mit Farbe ausgearbeitet und vollendet: „il Pittore da Correggio lasciò solo schizzi di pensieri accennati, tralasciando di sodisfare mediate i colori, e coll'ultimo termine della Pittura.“⁷¹² Er übertreffe die sorgfältigen Zeichnungen Raffaels und Parmigianinos. Die Stellung der kompositorischen Skizze wird hier zum Positiven umgewertet, da Scannelli in diesen die Schönheit und wahre Natürlichkeit erachtet, die sich gegenüber der (artifiziiellen) Sorgfalt Raffaels und Parmigianinos behauptet.

In diesen ausgewählten Beispielen emanzipiert sich Correggio von seiner zweitrangigen Stellung bei Vasari, ehe er dann bei Mengs seine Stellung unter den *drey großen Lichtern* mittels Weichheit und Anmut einnimmt.

712 Scannelli 1657, S. 359. Verwiesen sei weiterhin auf Suthor 2015, S. 169f.

VI Fazit

a *cose morbide* [...] e *sfumate*: Differenzierte Weichheiten

Die Darstellung von Weichheit ist eine *tour de force* der bildenden Künste. Ihre wirkungsästhetische Imitation erscheint als Resultat verwandelter Materialien, die ihren Habitus durch das Einwirken des Künstlers ablegen und zu ästhetischer Weichheit aufgewertet werden. Diese Verwandlung unterstreicht das künstlerische *know how* der Beherrschung von Material zu Gunsten der Naturnachahmung.

In der Malerei erscheint die Imitation von Weichheit als eine allgemeingültige ästhetische Tendenz, die losgelöst von einem konkreten Material funktioniert – fordert doch schon Cennini ihre malerische Imitation (*sfumare*) mittels dünnflüssiger Malmaterie. Unbestreitbar ist aber, dass ihr wirkungsästhetisches und mimetisches Potenzial durch bestimmte Materialien erschwert oder erleichtert wird. Auch wenn Cennini die Imitation von Weichheit fordert, so hat das dünnflüssige Material Einschränkungen: Weichheit wird nur an den Begrenzungslinien des dreiteiligen *mezzo* generiert. Die vollständige Verwischung einzelner Farbzonen wird indes erschwert und Pinselstriche bleiben im *tratteggio* weiterhin visuell präsent. Entgegen dessen behauptet sich das weiche Darstellungspotenzial der Ölfarbe: Ihre Qualität(-en) ermöglichen ein gänzlich nahtloses Verwischen der einzelnen Farbzonen zu Gunsten von Weichheit. Ausschlaggebend gestaltet sich ihre materielle Variabilität von Impasto und Lasur. Darin erfährt sich die Steigerung des mimetischen Ausdrucks einzelner Darstellungsgegenstände, wie Haare, Fleisch oder transluzenter Stoffe. Darüber hinaus bietet sie die Möglichkeiten einer neuen kritischen Bewertung der Maloberfläche gerade dann, wenn Pinselstriche reliefartig in den Vordergrund treten und so den Malprozess und die Materialität offenlegen. Vor allem aber generiert und produziert sie differenzierte Formen und Arten von Weichheit, deren Wahrnehmung durch die Präsenz der verwendeten Materialien beeinflusst wird. Die Mannigfaltigkeit des Phänomens Weichheit offenbart sich somit nicht nur auf ästhetischer, disziplinärer oder kategorischer, sondern vor allem auch auf einer materiellen

Ebene. Die Ölfarbe generiert somit differenzierte *Weichheiten* in Form des *Sfumato* und der *Morbidezza*.

Sfumato visualisiert eine optische, lichtphysikalische, wahrnehmungsphysiologische und visuelle Weichheit und Unschärfe. *Morbidezza* beschreibt hingegen eine körperliche, stoffliche und haptisch-taktile Weichheit. Diese Konnotationen erschließen sich nicht nur aus den semantischen, theoretischen und kategorialen Kontexten. Sie erklären sich auch aus der materiellen Verarbeitung und der materiellen Sichtbarkeit auf dem Malgrund.

Die Weichheit des *Sfumato* zeigt sich in Form von Undeutlichkeit, Unschärfe, der Auflösung klar definierter Körpergrenzen, wahrhaftiger Farbigkeit und weicher Schatten. Die Imitation der naturphilosophischen Weichheiten realisiert sich durch das Ausnutzen zahlreicher Lasuren. Leonardo bedient sich derselben, schon in der Temperamalerei vorherrschenden Dünnpflüssigkeit, nutzt aber den Vorteil eines flächigen Farbauftrags aus: Die einzelnen Farbzonen können so nahtlos und zart ineinander verrieben werden. *Sfumato* artikuliert sich bereits bei Cennini, wird aber durch die Ölfarbe im ästhetischen und mimetischen Ausdruck verbessert. Die Lasuren sind aber weiterhin an ein Korsett von Bildvorbereitungen gebunden, wodurch die Werkzeuggenese den Eindruck einer *traditionellen* Malweise suggeriert. Weiterhin sorgen Unterzeichnungen und Untermalungen für kontrollierte Sorgfalt der Werkzeuggenese.

Die Lasuren erfüllen eine grundlegende Intention des *Sfumato*: Die Auflösung der materiellen, malerischen Spuren. Hierdurch wird der handwerkliche Entstehungsprozess des Werkes negiert. Die Bildwirkung überträgt sich rein auf die visuelle Erscheinung und erlaubt keine technischen, materiellen und taktilen Assoziationen. Dabei überträgt das malerische *Sfumato* die naturphilosophische Auflösung auf das Malmaterial selbst, wenn es sich seines natürlich viskosen Habitus entledigt und sich die materielle Präsenz auf der Maloberfläche auf ein Mindestmaß seiner selbst reduziert. *Sfumato* löst dadurch das Prinzip des *celare artem* ein.

Die Lasur erscheint zwar als materielle Qualität des *Sfumato*, allerdings stellt sie nur eine Möglichkeit zur Genese von Weichheit dar. Ergänzt wird sie die durch das *Impasto*. Es erweitert das Darstellungs-

potential gemalter Weichheit, wenn beide Qualitäten der Farbe auf dem Malgrund oszillieren. Dieser Umstand ermisst sich in der malerischen *Morbidezza*. Die vormals weiche Farbe steigert ihre kategoriale und geschlechtsspezifische Bedeutung. Allen voran der Darstellungsgegenstand *weiches Fleisch* offenbart auf maltechnischer Ebene eine konkret materielle Weichheit, die sich in Form des Impastos bestätigt. Dieses Impasto steigert sowohl die Leuchtkraft als auch die konkrete Weichheit des Bildzeichens *carne*. Letzteres offenbart, dass die Weichheit des Materials die humoralpathologisch definierte Weichheit des weiblichen Fleisches visualisiert. Der imitative Anspruch erfüllt sich durch das Material.

Darüber hinaus konterkariert es die Malweise Leonardos und die Genese seines *Sfumato*. Impasto distanziert sich von den extremen Lasuren und offenbart den Einsatz des vollen Potenzials der Ölfarbe. Damit in Verbindung steht die zunehmende Freiheit der Maltechnik, wenn zum Beispiel Impasto als korrigierendes Mittel funktioniert und so als Ausdruck künstlerischer Virtuosität verstanden werden kann. Ergänzend dazu steht der Verzicht einer detaillierten Bildanlage, in Form von klar definierten Unterzeichnungen, wodurch *Morbidezza* eine freie Handhabe des Materials suggeriert. *Morbidezza* betont Material. In den *Vite* untersteht sie der geschlossenen *Sfumato* Maloberfläche Leonardos, wenn sie sich als ein farbliches, malerisches Konstrukt definiert, das seine Genese und Wirkmacht auf weiche Farbe überträgt. Die sekundäre Stellung von *Morbidezza* bestätigt sich darüber hinaus im Darstellungsgegenstand *weiches Fleisch* dann, wenn es als erotisches Anschauungsobjekt die weibliche Physis konkretisiert und an der patriarchalen Struktur der *Vite* partizipiert. Ergänzend dazu steht die regionale Zuordnung, die Betonung des *colorito* und der damit in Verbindung stehende ermangelte *disegno*. Allen voran in diesen letzten Aussagen bewahrheitete sich ein maltechnischer Aspekt, der die farblich materielle Dimension bestätigt. *Morbidezza* definiert sich folglich nicht nur als ästhetische Kategorie, sondern vielmehr als ein farbliches Konstrukt, das in der auf Vasari folgenden Generation zum künstlerischen Ideal und Leitbild avanciert.

Sfumato und *Morbidezza* definieren sich demnach als konträre und fast schon antagonistische Prinzipien gemalter Weichheiten. Auf der

einen Seite definiert sich *Sfumato* als naturphilosophisches Phänomen, während *Morbidezza* auf der anderen Seite eine weibliche, sinnliche und erotische Körperlichkeit reflektiert. *Sfumato* greift die naturphilosophische Auflösung auf und überträgt sie auf die Lasur. Hingegen nutzt *Morbidezza* die materielle Plastizität und Viskosität zur Betonung der konkreten *Weichheit des Fleisches*. Daraus ableitend zeigen sich ihre unterschiedlichen Wahrnehmungen und Wertungen, die fast schon performativ wahrgenommen werden, je nachdem in welchem kunsttheoretischen Kontext sie sich entfalten. *Sfumato* erschafft eine vom Material befreite Weichheit, welche ihre Wirkung rein auf imitativer Ebene behauptet. Dadurch partizipiert sie an einer intellegiblen Kunstidee und Kunsttheorie, wie sie exemplarisch in den *Vite* vor Augen geführt wird. Dem gegenüber behauptet sich *Morbidezza*. In ihr erfährt sich eine materielle Betonung, welche die handwerklichen Fundamente der Malerei offenlegt. Darüber hinaus verkörpert sie eine maltechnische Freiheit, welche die Werkgenese zu Gunsten der materiellen Variabilität einfordert. Damit in Verbindung steht jedoch der Verzicht einer nach Vasari wichtigen Vorzeichnung und Bildstudie.

Sfumato produziert demnach eine optisch visuelle (Auge), immaterielle (Lasur), männliche, intelligible (*disegno*), sorgfältige (*diligenza*) und vom Material befreite Weichheit. *Morbidezza* versteht sich hingegen als eine körperlich taktile (Tasten), materielle (*Impasto*), weibliche und sinnliche (*colorito*), freie (*prestezza, prontezza*) und im Material betonte Weichheit. Ihre jeweilige Genese verdankt sich der Variabilität der Ölfarbe, wodurch Material zum zentralen Bedeutungsträger avanciert.

b Ausblick

In dieser Untersuchung wurde nur ein vager Einblick in die Thematik *Weichheit* gegeben. Aspekte, denen weniger Beachtung geschenkt wurde, drehen sich etwa um die Fragen, inwiefern die materielle Auflösung der Lasur mit dem Konzept der *grazia* vereinbar ist; oder wie *Morbidezza* als Ausdruck des *ogni dipintore dipinge se* funktioniert. Diese Aspekte bieten weitere Forschungsansätze, ebenso wie die Frage nach möglichen optischen und wahrnehmungsphysiologischen Vorbildern für das *Sfumato*.

Weiterhin wurde die Bedeutung *weicher* Skulpturen nur peripher thematisiert und das, obwohl der Bewertungskanon mittels *Morbidezza* vor allem in der Barockskulptur relevant ist. Zu denken ist an die Werke Berninis, in denen *Morbidezza* erneut als Überwindung der materiellen *difficoltà* in Erscheinung tritt und an der Lebendigkeitstopologie partizipiert. Auf der anderen Seite changiert diese Wertigkeit, wenn die durch eben jene *Morbidezza* generierte Lebendigkeit ins Gegenteil verkehrt wird.⁷¹³

Dem zeitlichen Kontext dieser Arbeit verschuldet blieb weiterhin die Frage unbeachtet, inwiefern Weichheit im Film, vor allem aber in der Fotografie und der zeitgenössischen Malerei relevant ist. Allen voran in der Fotografie visualisiert sich Weichheit in Form von Unschärfe und erfährt sich hier in der Kategorie des *flou*.⁷¹⁴ Hierbei wären Aspekte relevant, inwiefern fotografische Unschärfe Prinzipien und Aspekte des gemalten *Sfumato* aufgreifen. Weiterhin wäre zu fragen, ob der mimetische Anspruch von Unschärfe in der Fotografie weiterhin Bedeutung hat, oder ob sie hier auf rein ästhetischer Ebene funktioniert. Letzteres zeigt sich zum Beispiel im Kontext der Kriegs- und Terrorfotografie, wie die Fotografie von Andrea Booher nach den Terroranschlägen des 11. Septembers 2001 vor Augen führt (Abb. VI. 1). Unschärfe verunklart das Ausmaß des Schreckens. Sie macht die Trümmer des *World Trade Center* beinahe unkenntlich. Im Zusammenspiel mit der aufgehenden,

713 Van Gastel verweist zum Beispiel auf die Figurengruppe Apoll und Daphne, deren Lebendigkeit von Flavio Testi kritisiert und zum Ausdruck von Korruption und übermäßigem Luxus diffamiert wird. Ausführlicher hierzu van Gastel 2013, S. 202. Hans Körner verweist weiterhin auf die zunehmende Kritik der Weichheit Berninis, die zum Beispiel vom schönen, lebendigen zum hässlichen, toten verkommen. Ausführlich hierzu Hans Körner: *Weiche Körper. Harte Körper. Zur Rezeptionsgeschichte der Venus von Medici*, in: Kunst, Sport und Körper, hrsg. von Hans Körner u. Angela Stercken, Bd. 1, Ostfildern-Ruit 2002, S. 25–37.

714 Zur Thematik der Unschärfe in der Fotografie, sei es nun im Sinne des *flou* oder ihr Ursprung in der Malerei vgl. Biagio D'Angelo u. François Soulages (Hrsg.): *Le flou de l'image*, Paris 2019; Bernd Hüppauf: *Unschärfe. Fotografie zwischen Wissenschaftsbild und Tagtraum*, in: *Licht fangen. Zur Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert*. Ausst. Kat., hrsg. von Eberhard Illner, Matthias Winzen et al., Köln 2009, S. 233–247 oder Marc Wellmann: *Unschärfeschichten in der Geschichte der Malerei*, in: *Unschärf. Nach Gerhard Richter*. Ausst. Kat., hrsg. von Hubertus Gafner, Ostfildern Ruit 2011, S. 50–62.

durch die Trümmer scheinenden Sonne, wird der Szenerie ein ästhetischer, fast schon romantischen Eigenwert verliehen.⁷¹⁵

Im Werk Gerhard Richters wird Unschärfe und malerische Weichheit zur zentralen Qualität. Richters Genese von Unschärfe und Weichheit erfolgt als abschließender Prozess, wenn die noch feuchte Farbe mit horizontalen und vertikalen Pinselstrichen verwischt wird. Diese Unschärfe verstehe sich laut Dietmar Elger als die malerische Auseinandersetzung mit der Fotografie. So zeige sich beim Verwackeln der Kamera eine Unschärfe, die von der Malerei nicht erzielt werden kann, da „Farbe auf Leinwand [...] nie unscharf sein kann.“⁷¹⁶ Doch auch wenn es sich hierbei um eine Auseinandersetzung mit der Fotografie zu handeln scheint, so imitiert sie Prinzipien des *Sfumato*. Richter äußert sich dahingehend:

Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch-handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinanderrücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtiger Information aus.⁷¹⁷

Richter spricht sich in diesem Falle für eine geschlossene Maloberfläche aus, die das Gemalte von jeglicher Materialität befreit. Dadurch schafft er nicht nur eine mimetische Nähe zum Vorbild Fotografie. Vielmehr setzt er sich und seine Malerei unweigerlich in die Nähe zu Leonardo, wenn sie ebenfalls das *celare artem* einlöst.

715 Ich danke an dieser Stelle Linda Kirsche, die mich auf dieses Foto aufmerksam machte.

716 Dietmar Elger: Gerhard Richter, Maler, Köln 2018, S. 103.

717 Gerhard Richter zitiert nach Elger 2018, S. 106.

VII Bibliografie

a Primärquellen

- Alberti**, Leon Battista: Della Pittura, Florenz 1436 (Ed. Barocchi).
- Armenini**, Giovanni Battista: De'veri precetti della Pittura, Ravenna 1587.
- D'Ascoli**, Cecco: L'Acerba (Ed. Zanichelli), Bologna 2011.
- Baldinucci**, Filippo: Vocabolario toscano dell'arte del disegno, Florenz 1681.
- Barri**, Giacomo: Viaggio pittoresco d'Italia, Venedig 1671.
- Bellori**, Giovanni Pietro: Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Rom 1672 (Ed. Barocchi)
- Berchorius**, Petrus: Dictionarium, sive Repertorium Morale; in: Berchorii picta viensis, ordinis S. Benedicti Repertorium, Vulgo Dictionarium Morale, sive Tomi Tertii pars altera, Köln 1684.
- Borghini**, Raffaello: Il Riposo, Florenz 1584.
- Boschini**, Marco: Le ricche minere della pittvra veneziana, Venedig 1674.
- Bracesco**, Bracesco: La Esposizione di Geber Philosopho, Venedig 1544.
- Bracesco**, Bracesco: De alchemia dialogi II, Nürnberg 1548.
- Bruni**, Domenico: Difese delle donne, Mailand 1559.
- Castiglione**, Baldassare: Il libro del Cortegiano, hrsg. von Giulio Preti, Turin 1965.
- Cennini**, Cennino: Libro dell'Arte, Florenz 1859 (Ed. Barocchi).
- Alighieri**, Dante: La Divina Commedia, hrsg. von Giovanni Fallani und Silvio Zennaro, Rom 2009.
- Dolce**, Lodovico: Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino, Venedig 1557 (Ed. Barocchi).
- Dolce**, Lodovico: Dialogo delle qualità, diversità e proprietà dei colori, Venedig 1565 (Ed. Barocchi).
- Domenichi**, Lodovico: La nobiltà delle donne, Venedig 1552.
- De Dominici**, Bernardo: Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani: non mai date alla luce da Autore alcuno, Bd. 3, Neapel 1742.
- Firenzuola**, Agnolo: Dialogo delle Bellezze delle Donne, Intitolato Celso, Venedig 1552.
- Galilei**, Galileo: Considerazioni al Tasso, Rom 1793.
- Ghiberti**, Lorenzo: I commentarii, hrsg. von Lorenzo Bartoli, Florenz 1998.

- Lampsonius**, Dominicus: *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Antwerpen 1572.
- Lessing**, Gotthold Ephraim: *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Braunschweig 1774.
- Lomazzo**, Giovanni Paolo: *Trattato dell'arte de la pittura*, Mailand 1584.
- Lomazzo**, Giovanni Paolo: *Rime di Gio. Paolo Lomazi milanese pittore diuise in sette libri: [...]*, Mailand 1587.
- Lomazzo**, Giovanni Paolo: *Idea del Tempio della Pittura*, Mailand 1590.
- Luigini**, Federigo: *Libro della bella donna*, Venedig 1554.
- Malvasia**, Carlo Cesare: *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bd. 1, Bologna 1678.
- Marinella**, Lucrezia: *La nobiltà et eccellenze delle donne: et i difetti, e mancamenti de gli uomini*, Venedig 1601.
- Mengs**, Anton Raphael: *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Zürich 1774.
- Nazari**, Giovanni Battista: *Della Tramvtatione Metallica*, Brescia 1572.
- Ovid** (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen*, übersetzt von Erich Rösch, München 2007.
- Pino**, Paolo: *Dialogo di Pittura*, Venedig 1548.
- Piccolomini**, Alessandro: *Dialogo della bella creanza delle Donne*, Mailand 1560.
- Plinius** Secundus d. Ä.: *Naturkunde (Naturalis Historiae)*, Buch 35, hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Karl Bayer, Düsseldorf 2007
- Della Porta**, Giovanni Battista: *Della fisionomia dell'huomo*, Venedig 1652.
- Presbyter**, Theophilus: *Schedula diversarum artium*, hrsg. und übersetzt von Albert Ilg, Wien 1874.
- Scannelli**, Francesco: *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657.
- Tasso**, Ercole und Torquato: *Dell'ammogliarsi*, Bergamo 1593.
- Varchi**, Benedetto: *Due lezioni*, Florenz 1549.
- Vasari**, Giorgio: *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568 (Ed. Barocchi).
- Vasari**, Giorgio: *Lo zibaldone di Giorgio Vasari*, hrsg. von Alessandro del Vita, Rom 1938.
- Sorte**, Cristoforo: *Osservazioni nella Pittura*, Venedig 1580 (Ed. Barocchi).

Manuskripte Leonardos

- Leonardo da Vinci: Manuskript A, 1492, Paris (*Institut de France*)
- Leonardo da Vinci: Manuskript B, 1487–1490, Paris (*Institut de France*)
- Leonardo da Vinci: Manuskript D, 1508, Paris (*Institut de France*)
- Leonardo da Vinci: Manuskript E, 1513–1514, Paris (*Institut de France*)
- Leonardo da Vinci: Manuskript F, 1508–1510, Paris (*Institut de France*)
- Leonardo da Vinci: Manuskript G, 1510–1515, Paris (*Institut de France*)
- Leonardo da Vinci: Codex Madrid I, 1493–1497, Madrid (*Biblioteca Nacional de España*)
- Leonardo da Vinci: Codex Trivulzianus, 1487–1490, Mailand (*Castello Sforzesco*)
- Leonardo da Vinci: Codex Atlanticus, Mailand (*Biblioteca Ambrosiana*).
- Leonardo da Vinci: Codex Windsor (*Disegni Anatomici*), Windsor Castle (*Royal Collection*)
- Leonardo da Vinci: Codex Arundel, London (*British Library*)
- Leonardo da Vinci: Libro di Pittura (*Codex Urbinas Latinus 1270*), Rom (*Biblioteca Apostolica Vaticana*)

b Sekundärliteratur

- Ackerman**, James S.: Leonardo's eye, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41 (1978), S. 108–146.
- Adani**, Giuseppe: *Correggio: Il genio, le opere*, Mailand 2020.
- Aikema**, Bernhard: Fleckenmalerei: Tizian zwischen Venedig und Europa, in: *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*. Ausst. Kat., hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007, S. 86–97.
- Allen**, Michael J. B.: Prometheus among the Florentines: Marsilio Ficino on the myth of triadic power, in: *Rinascimento*, 51 (2011), S. 27–44.
- Alzati**, Cesare: Il fuoco nella ritualità culturale della chiesa latina alto medioevale, in: *Il Fuoco nell'Alto Medioevo*, hrsg. von Enrico Menestò, Spoleto 2013, S. 47–61.
- Amann-Edelkott**, Gertrude: Kulturgeschichtliche Gedanken zum Haar, in: *Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol*, von Tilman Riemenschneider bis Cindy Sherman. Ausst. Kat. Oberhausen, hrsg. von Christine Vogt, Bielefeld 2013, S. 49–63.

- Amster**, Mara I.: Bodies and Sexuality, in: A cultural history of women in the Renaissance, hrsg. von Karen Raber, London 2013, S. 45–67.
- Andersen**, Kristi: The geometry of an art: The history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge, New York 2007.
- Arasse**, Daniel: Space and light at the origin in modern painting: From Alberti to Leonardo, in: Leonardo da Vinci's technical practice. Paintings, drawings and influence, hrsg. von Michel Menu, Paris 2014, S. 11–19.
- Arnheim**, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 2000.
- Arnulf**, Arwed: Kunstliteratur in Antike und Mittelalter: Eine kommentierte Anthologie, Darmstadt 2014.
- Azzolini**, Monica: In praise of art: Text and context of Leonardo's *Paragone* and its critique of the arts and sciences, in: Renaissance Studies, 19 (2005), S. 487–510.
- Baader**, Hannah: Sündenfall und Wissenschaft: Zur Verschriftlichung künstlerischer Techniken durch Cennino Cennini, in: Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco. Ausst. Kat., hrsg. von Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Weppelmann, München 2008, S. 121–131.
- Bacci**, Francesca: Sculpture and touch, in: Art and the senses hrsg. von Francesca Bacci u. David Melcher, Oxford 2011, S. 133–148.
- Bambach**, Carmen C.: Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and Practice, 1300–1600, Cambridge 1999.
- Bambach**, Carmen C.: Correggio as a draughtsman, in: Correggio and Parmigianino. Master Draughtsmen of the Renaissance hrsg. von Carmen C. Bambach, Hugo Chapman et al., London 2000, S. 12–17.
- Bambach**, Carmen C.: Leonardo's notes on pastel drawing, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 52 (2010), S. 176–204.
- Bambach**, Carmen C.: Disegno, pittura e l'ideale del *ben finito cartone*, in: Il primato del disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera. Dai Primitivi a Modigliani. Ausst. Kat., hrsg. von Sandrina Bandera, Mailand 2015, S. 17–33.
- Baraš**, Moše: Cristoforo Sorte as a critic of art, in: Arte lombarda. Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 10 (1965), S. 253–260.

- Baraš, Moše:** Creatio ex nihilo: Renaissance concepts of artistic creation; a minor mistranslation, in: Die Renaissance und ihr Bild in der Geschichte, hrsg. von Rudolph Enno, Tübingen 1998, S. 37–58.
- Baraš, Moše:** Light and color in the Italian Renaissance theory of art, New York 1978.
- Barboni, Valeria u. Norie Kubotera:** *Lo stanzino che di nuovo si fabrica:* una rilettura del carteggio tra Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini e Francesco de' Medici, in: Ricerche di storia dell'arte, 91 (2007), S. 155–165.
- Barkan, Leonard:** The gods made flesh. Metamorphosis and the pursuit of paganism, New Haven 1986.
- Baro, Hanna:** Vom Werden und Vergehen des Materials. Leinwand als Bildträger in Italien um 1500, in: Ephemere Materialien hrsg. von Andrea von Hülsen-Esch, Düsseldorf 2015, S. 11–76.
- Baroni Vannucci, Alessandra:** Jan van der Straet detto Giovanni Stradano: flandrus pictor et inventor, Mailand 1997.
- Bätschmann, Oskar:** The *Paragone* of sculpture and painting in Florence around 1550, in: Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption, hrsg. von Katja Burzer, Charles Davis et al., Venedig 2010, S. 85–97.
- Bätschmann, Oskar:** Einleitung: Leon Battista Alberti über das Standbild, die Malkunst und die Grundlagen der Malerei, in: Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hrsg. von Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2011, S. 13–142.
- Bätschmann, Oskar:** Oil painting as a workshop secret: On calumnies, legends, and critical investigations, in: Knowledge and discernment in the early modern arts, hrsg. von Sven Dupré u. Christine Göttler, London 2017, S. 189–212.
- Baxandall, Michael:** Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung in Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1984.
- Baxandall, Michael:** Shadows and enlightenment, New Haven 1995.
- Becker, Hans:** Blau als Pigment – oder blau ist nicht gleich blau, in: Blau: Farbe der Ferne. Ausst. Kat., hrsg. von Hans Gercke, Heidelberg 1990, S. 36–53.
- Bell, Janis C.:** *Sfumato*, Linien und Natur, in: Leonardo Da Vinci. Natur im Übergang, hrsg. von Frank Fehrenbach, München 2002, S. 229–256.

- Bell**, Janis C.: Leonardo's *prospettiva delle ombre* another branch of non-linear perspective, in: Leonardo da Vinci and optics, hrsg. von Alessandro Nova u. Francesca Fiorani, Venedig 2013, S. 79–111.
- Bell**, Janis C.: The *Treatise on Painting* as a guide to nature. Light and Color, in: Leonardo da Vinci. Nature and Architecture, hrsg. von Constance J. Moffatt u. Sara Tagliagalamba, Leiden 2019, S. 9–34.
- Bellucci**, Roberto: Leonardo's *Adoration of the Magi* at the Uffizi. Preliminary technical studies at the OPD, in: Leonardo da Vinci's technical practice. Paintings, drawings and influence, hrsg. von Michel Menu, Paris 2014, S. 32–39.
- Belting**, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008.
- Benedetti**, Laura: Le Essortationi di Lucrezia Marinella. L'ultimo Messaggio di una Misteriosa Veneziana, in: *Italice*, 85 (2008), S. 381–395.
- Berenson**, Bernard: The central Italian painters of the Renaissance, New York 1897.
- Bergdolt**, Klaus: Künstlerhände, in: Handgebrauch. Geschichten von der Hand aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit, hrsg. von Robert Jütte u. Romedio Schmitz-Esser, Paderborn 2019, S. 285–311.
- Bernardini**, Maria Grazia: La Danae del Correggio e il mito della *Luce Dorata*, in: La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato, hrsg. von Maria Grazia Bernardini, Rom 1991, S. 15–36.
- Bernardini**, Maria Grazia: Le altre incisioni dalla Danae del Correggio, in: La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato, hrsg. von Maria Grazia Bernardini, Rom 1991.
- Berti**, Luciano: Il principe dello Studiolo. Francesco I. dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino, Pistoia 2002.
- Biow**, Douglas: Vasari's words. The *Lives of the artists* as a history of ideas in the Italian Renaissance, Cambridge 2018.
- Bleek**, Jennifer: Das Helldunkel, das Verhältnis von Natur und Kunst und die Frage der *materia* bei Leon Battista Alberti, in: Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550, hrsg. von Claudia Lehmann, Norberto Grammacini et al., Berlin 2019, S. 105–125.

- Blisniewski**, Thomas: Die Entdeckung der Frauen in der Renaissance, München 2011.
- Blum**, Gerd: Giorgio Vasari der Erfinder der Renaissance; eine Biographie, München 2011.
- Boesten-Stengel**, Albert: Carracci-Studien: Studien zu Annibale und Agostino Carracci unter besonderer Berücksichtigung ihrer Zeichnungen, Torún 2008.
- Boesten-Stengel**, Albert: Verdeckte Linien. Operationen im Blattraum: genetische Zeichnungskritik am Beispiel der Skizzen Leonardos da Vinci, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 39 (2012), S. 7–25.
- Boesten-Stengel**, Albert: Helldunkelrelief: Leonardo da Vincis *anima della pittura* und Aristoteles' *Poetik*, in: Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550 hrsg. von Claudia Lehmann, Norberto Gramaccini et al., Berlin 2018, S. 141–163.
- Bohde**, Daniela: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten 2002.
- Bohde**, Daniela: Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes. Tizians Schindung des Marsyas, in: Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos hrsg. von Ursula Renner u. Manfred Schneider, Paderborn 2006, S. 135–160.
- Bohde**, Daniela: *Le tinte delle carni*: Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. von Daniela Bohde u. Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 41–65.
- Bohlmann**, Carolin: Tintoretto's Maltechnik. Zur Dialektik von Theorie und Praxis, München 1998.
- Böhme**, Gernot: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996.
- Böhme**, Hartmut: Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis, Göttingen 1996, S. 185–211.
- Böhme**, Hartmut: Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids Metamorphosen: Prometheus – Deukalion – Pygmalion, in: Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hrsg. von Mathias Mayer u. Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1997, S. 89–125.

- Böhme**, Hartmut: Zonen der Berührungsfurcht. *Tactus* und *Visus* im Bildgeschehen, in: Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten, hrsg. von Tina Zürn, Steffen Haug u. Thomas Helbig, Paderborn 2019, S. 31–56.
- Boschloo**, Anton W.A.: The limits of artistic freedom. Criticism of art in Italy from 1500–1800, Leiden 2008.
- Brahms**, Iris: Schnelligkeit als visuelle und taktile Erfahrung. Zum *chiaroscuro* in der venezianischen Zeichenpraxis, in: Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Magdalena Bushart u. Henrike Haug, Köln 2015, S. 205–229.
- Brepohl**, Erhard: Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk, Köln 1999.
- Brepohl**, Erhard: Die *Schedula diversarum artium*: Lehrbuch und Werkstattbuch mittelalterlicher Klosterhandwerker?, in: Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die *Schedula diversarum artium*, hrsg. von Andreas Speer, Maxime Mauriége u. Hiltrud Westermann-Angerhausen, Berlin 2014, S. 181–196.
- Bucklow**, Spike: The alchemy of paint. Art, science and secrets from the Middle Ages, London 2009.
- Bucklow**, Spike: Alchemy and colour, in: Colour, hrsg. von Stella Panayotova, London 2016, S. 108–117.
- Burioni**, Matteo: Vasari und das Quattrocento, in: Florenz und seine Maler. Von Giotto bis Leonardo da Vinci. Ausst. Kat., hrsg. von Andreas Schumacher, München 2018, S. 125–132.
- Burke**, Jill: The Italian Renaissance nude, New Haven 2018.
- Burke**, Peter: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984.
- Burmester**, Andreas: Der Kampf um die Kunst. Max Doerner und sein Reichsinstitut für Maltechnik, Köln 2016.
- Busch**, Werner: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Turner, München 2009.
- Bushart**, Magdalena u. Henrike Haug: Spurensuche / Spurenlese. Zur Sichtbarkeit von Arbeit im Werk, in: Spur der Arbeit. Oberfläche und Werkprozess, hrsg. von Magdalena Bushart u. Henrike Haug, Köln 2018, S. 7–24.

- Büttner**, Frank: Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: *Mimesis und Simulation*, hrsg. von Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1998, S. 55–87.
- Campbell**, C. Jean: *The cabinet of eros. Renaissance mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven 2006.
- Carrara**, Eliana: Il tema del *Paragone delle arti* da Leonardo a Benedetto Varchi, in: *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi*, hrsg. von Frédérique Dubard de Gaillardbois u. Olivier Chiquet, Paris 2019, S. 241–256.
- Cast**, David: Vasari on the practical, in: *Vasari's Florence* hrsg. von Philip Jacks, Cambridge 1998, S. 70–80.
- Castelnuovo**, Enrico u. Carlo Ginzburg: *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Mailand 2019.
- Cauzzi**, Diego: *L'Allegoria del Coreggio nella Galleria Doria Pamphilj*, in: *Bollettino ICR. Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, 24 / 25 (2012), S. 26–37.
- Cauzzi**, Diego, Pietro Moioli u. Claudio Seccaroni: *Materiali e tecnica in alcuni dipinti del Correggio*, in: *Bollettino ICR / Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro Ministero per i Beni e le Attività Culturali* 30 (2015), S. 39–50.
- Cencillo-Ramírez**, Marta: *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo*, Münster 2000.
- Cerasuolo**, Angela: *Diligenza e Prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Florenz 2014.
- Cerasuolo**, Angela: *Literature and artistic practice in Sixteenth-Century Italy*, Boston 2017.
- Checa Cremades**, Fernando: *Natura potentior ars: Tiziano en sus primeras fuentes*, Tres Cantos 2015.
- Chemello**, Adriana: *Weibliche Freiheit und venezianische Freiheit. Moderata Fonte und die Traktatliteratur über Frauen im 16. Jahrhundert*, in: *Die europäische Querelle des Femmes: Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, hrsg. von Gisela Bock, Stuttgart 1997, S. 239–268.
- Christadler**, Maike: *Künstlerviten und Geschlechterdifferenz. Von Vasari bis Baldinucci*, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit* hrsg. von Hartmut Laufhütte, Wiesbaden 2000, S. 823–831.

- Classen**, Constance: Engendering perception. Gender ideologies and sensory hierarchies in western history, in: *Body & Society*, 3 (1997), S. 1–19.
- Classen**, Constance: *The deepest sense. A cultural history of touch*, Baltimore 2012.
- Clements**, Ashley: The senses in philosophy and science. Five conceptions from Heraclitus to Plato, in: *A cultural history of the senses in antiquity (500 BCE–500 CE)*, hrsg. von Jerry Toner u. Constance Classen, London 2014, S. 115–137.
- Cole**, Michael W.: Cellini's blood, in: *The art bulletin*, 81 (1999), S. 215–235.
- Cole**, Michael W.: *Leonardo, Michelangelo and the art of the figure*, New Haven 2014.
- Conticelli**, Valentina: *Sanguis suavis: Das Blut zwischen Mikro- und Makrokosmos*, in: *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie. Ausst. Kat.*, hrsg. von James M. Bradburne u. Annette Weber, München 2002, S. 55–65.
- Conticelli**, Valentina: Prometeo, natura e il genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46 (2004), S. 321–356.
- Conticelli**, Valentina: Lo Studiolo di Francesco I e l'alchimia: nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563–1581), in: *L'art de la Renaissance entre science et magie*, hrsg. von Philippe Morel, Paris 2006, S. 207–268.
- Conticelli**, Valentina: *Guardaroba di cose rare: lo studiolo di Francesco I de' Medici; arte, storia e significati*, Lugano 2007.
- Cora**, Galeazzo u. Angiolo Fanfani: *La porcellana dei Medici*, Mailand 1986.
- Corney**, Alexandra: Wax, in: *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture*, hrsg. von Marjorie Trusted, London 2007, S. 21–35.
- Cremascoli**, Giuseppe: Il fuoco nell'esegesi Biblica dell'alto medioevo, in: *Il Fuoco nell'Alto Medioevo*, hrsg. von Enrico Menestò, Spoleto 2013, S. 25–45.
- Cropper**, Elizabeth: On Beautiful Women. Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: *The Art Bulletin*, 58 (1976), S. 374–394.

- Crowther**, Paul: What drawing and painting really mean. The phenomenology of image and gesture, New York 2017.
- D'Angelo**, Biagio u. François Soulages (Hrsg): *Le flou de l'image*, Paris 2019.
- D'Elia**, Una Roman: Tintoretto, Aretino, and the speed of creation, in: *Word & Image*, 20 (2004), S. 206–218.
- D'Angelo**, Paolo: *Il non so che*: storia di una idea estetica, Palermo 1997.
- DaCosta Kaufmann**, Thomas: *Toward a geography of art*, Chicago 2004.
- De Girolami Cheney**, Liana: Leonardo da Vinci's theory of vision and creativity. *The Uffizi Annunciation*, in: *Renaissance Theories of Vision*, hrsg. von John Shannon Hendrix u. Charles H. Carman, Farnham 2010, S. 103–117.
- De Grazia**, Diane; Eugenio Riccòmini u. Lucia Fornari Schianchi: *Correggio e il suo lascito. Disegni del Cinquecento emiliano*. *Ausst. Kat.*, Parma 1984.
- De Viguerie**, Laurence, Philippe Walter u. a.: Revealing the *Sfumato* Technique of Leonardo da Vinci by X-Ray Fluorescence Spectroscopy, in: *Angewandte Chemie International Edition*, 49 (2010), S. 6125–6128.
- Del Vescovo**, Paola: Il trattato di Teofilo come testimonianza della storia dell'origine della pittura ad olio. Un esempio di metodo interdisciplinare di una tecnica pittorica, in: *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die Schemata diversarum artium*, hrsg. von Andreas; Mauriège Speer, Maxime; Westermann-Angerhausen, Hiltrud, Berlin 2014, S. 244–256.
- Delieuvin**, Vincent; Bruno Mottin u. Élisabeth Ravaud: *The Paris Virgin of the Rocks*. A new approach based on scientific analysis, in: *Leonardo da Vinci's technical practice. Paintings, drawings and influence*, hrsg. von Michel Menu, Paris 2014, S. 72–101.
- Deslauriers**, Marguerite: Marinella and her interlocutors. Hot blood, hot words, hot deeds, in: *Philosophical Studies*, 174 (2017), S. 2525–2537.
- Dialetti**, Androniki: Defending women, negotiating masculinity in Early Modern Italy, in: *The Historical Journal*, 54 (2011), S. 1–23.
- Didi-Huberman**, Georges: *Die Ordnung des Materials*, Berlin 1999.
- Dittmann**, Lorenz: *Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde*. Versuch einer neuen Deutung, Paderborn 2001.
- Dittmann**, Lorenz: *Farbgestaltung in der europäischen Malerei*. Ein Handbuch, Köln 2010.

- Doerner**, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart 1989.
- Doerner**, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Leipzig 2001.
- Domenicali**, Filippo: Leonardo e la grazia. Un *materialismo dell'incorporeo*, in: Schifanoia, 52 / 53 (2017), S. 93–102.
- Donefer-Hickie**, Ana Matisse: The noble art. Alchemy and innovation at court, in: Making marvels: science and splendor at the courts of Europe. Ausst. Kat., hrsg. von Wolfram Koeppe, New York 2019, S. 129–137.
- Dorner**, Peter: The Art of the maker, London 1994.
- Dunkerton**, Jill: Leonardo in Verrocchio's workshop: Re-examining the technical evidence, in: National Gallery Technical Bulletin. Leonardo da Vinci. Pupil, painter and master, 32 (2011), S. 4–32.
- Dunkerton**, Jill: Maltechniken im Venedig des 16. Jahrhunderts, in: Tizian und die Renaissance in Venedig. Ausst. Kat., hrsg. von Bastian Eclercy u. Hans Aurenhammer, München 2019, S. 28–38.
- Dunkerton**, Jill u. Marika Spring: The development of painting in coloured surfaces in sixteenth-century Italy, in: Painting techniques. History, materials and studio practice, hrsg. von Ashok Roy u. Perry Smith, Windsor 1998, S. 120–131.
- Dunkerton**, Jill, Marika Spring u. Rachel Billinge: Titian's painting technique before 1540, in: National Gallery technical bulletin, 34 (2013).
- Dupré**, Sven: Die Feuerkünste, in: Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung. Ausst. Kat., hrsg. von Sven Dupré, Dedo von Kerksenbrock-Krosigk et al., München 2014, S. 84–113.
- Eastlake**, Charles Lock: Methods and materials of painting of the great schools and masters (Nachdruck der Ausgabe von 1847), Bd. 2, New York 1960.
- Eibner**, Alexander: Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei, München 1974.
- Ekserdjian**, David: Correggio, New Haven 1997.
- Ekserdjian**, David: Antonio da Correggio *pittore singolarissimo e la maniera moderna*, in: Correggio. Ausst. Kat., hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Parma 2008, S. 141–146.
- Ekserdjian**, David: Correggio disegnatore, in: Correggio e l'antico, hrsg. von Anna Coliva, Mailand 2008, S. 77–83.

- Ekserdjian**, David: Correggio's reclining *Magdalen* rediscovered, in: *The Burlington Magazine*, 161 (2019), S. 556–561.
- El-Bizri**, Nader: Classical optics and the *perspectivae* traditions leading to the Renaissance, in: *Renaissance theories of vision*, hrsg. von John Shannon Hendrix u. Charles H. Carman, Farnham 2010, S. 11–30.
- Elger**, Dietmar: Gerhard Richter, Maler, Köln 2018.
- Elkins**, James: *What painting is. How to think about oil painting, using the language of alchemy*, New York 1999.
- Elkins**, James: Markierungen, Spuren, *traits*, Konturen, *orli* und *splendores*, in: *Umreißen. Eigenwege der Zeichnung*, hrsg. von Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder et al., Zürich 2014, S. 17–60.
- Emison**, Patricia: Grazia, in: *Renaissance Studies*, 5 (1991), S. 427–460.
- Ewering**, Ute: *Der mythologische Fries der Sala delle Prospettive in der Villa Farnesina zu Rom*, Münster 1993.
- Fabiański**, Marcin: *Correggio. Le mitologie d'amore*, Mailand 2000.
- Fangenberg**, Thomas: The art of talking about sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58 (1995), S. 115–131.
- Farago**, Claire: *Leonardo da Vinci's Paragone. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992.
- Farago**, Claire: *Leonardo's workshop procedures and the Trattato della Pittura*, in: *The fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura. With a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, hrsg. von Claire Farago, Janis Bell u. Carlo Vecce, Bd. 1, Leiden 2018.
- Farago**, Claire J.: *Leonardo's color and chiaroscuro reconsidered: The visual force of painted images*, in: *The Art Bulletin*, 73 (1991), S. 63–88.
- Federici-Vescovini**, Graziella: *Premesse a Leonardo. Il vocabolario scientifico del De pictura dell'Alberti e la bellezza naturale*, in: *Achademia Leonardi Vinci the Armand Hammer Center for Leonardo Studies at UCLA 10* (1997), S. 23–34.
- Fehrenbach**, Frank: *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997.
- Fehrenbach**, Frank: *Der oszillierende Blick. Sfumato und die Optik des späten Leonardo*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 (2002), S. 522–544.

- Fehrenbach**, Frank: *Calor nativus. Color vitale*: Prolegomena zu einer Ästhetik des *Lebendigen Bildes* in der frühen Neuzeit, in: Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, hrsg. von Ulrich Pfisterer u. Max Seidel, München 2003, S. 151–170.
- Fehrenbach**, Frank: Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder, in: Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen, hrsg. von Anja Zimmermann u. Ulrich Pfisterer, Hamburg 2005, S. 1–40.
- Fehrenbach**, Frank: Il fratello del nulla. Il *punto* nell'ottica di Leonardo, in: Leonardo da Vinci and optics, hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 155–185.
- Fehrenbach**, Frank: Leonardo's point, in: Vision and its instruments. Art, science, and technology in early modern Europe, hrsg. von Alina Payne, Pennsylvania 2015, S. 69–98.
- Fehrenbach**, Frank: *Rubor. Robur*: Paris Bordones starke Frauen, in: Die Poesie der venezianischen Malerei. Paris Bordone, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Tizian. Ausst. Kat., hrsg. von Sandra Pisot, Hamburg 2017, S. 58–72.
- Fehrenbach**, Frank: Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder, Berlin 2019.
- Fehrenbach**, Frank: Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2020.
- Fend**, Mechthild: Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750–1830, Berlin 2003.
- Fermor**, Sharon: Movement and gender in sixteenth-century, in: The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance, hrsg. von Kathleen Adler u. Marcia Pointon, Cambridge 1993, S. 129–147.
- Fiorani**, Francesca: Leonardo's optics in the 1470s, in: Leonardo da Vinci and optics, hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 265–291.
- Fiorio**, Maria Teresa: Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica, Mailand 2011.
- Fiorio**, Maria Teresa: Dalla pratica alla teoria. Leonardo e la natura, in: Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della

- conoscenza, hrsg. von Pietro C. Marani u. Rodolfo Maffei, Busto Arsizio 2016, S. 169–176.
- Fischer**, Wendy: Terracotta, in: *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture*, hrsg. von Marjorie Trusted, London 2007, S. 35–49.
- Franzoni**, Claudio: *Correggiocità* appunti sulla ricezione di Correggio tra Seicento e primo Ottocento, in: *Taccuini d'arte*, 9 (2016), S. 38–47.
- Freedberg**, David: *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago 1991.
- Freedman**, Luba: *Rilievo* as an artistic term in Renaissance art theory, in: *Rinascimento*, 29 (1989), S. 217–247.
- Freedman**, Luba: The *blurred* horizon in Leonardo's paintings, in: *Gazette des beaux-arts*, 129 (1997), S. 181–194.
- Frosini**, Fabio: Il concetto di forza in Leonardo da Vinci, in: *Il Codice Arundel di Leonardo. Ricerche e prospettive*, hrsg. von Andrea Bernardoni u. Giuseppe Fornari, Poggio a Caiano 2011, S. 115–126.
- Fucinese**, Damiano V.: Mengs protocritico del Correggio, in: *Critica d'Arte*, 7 (1985), S. 51–56.
- Gage**, John: *Colour and culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction*, London 1993.
- Gage**, John: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, London 1994.
- Gáldy**, Andrea M.: Cosimo I. De' Medici as collector. Antiquities and archaeology in sixteenth-century Florence, Cambridge 2009.
- Gibson**, James J.: The theory of affordances, in: *Perceiving, acting, and knowing: toward an ecological psychology*, hrsg. von Robert Shaw, 1977, S. 67–83.
- Giebe**, Marlies; Annegret Fuhrmann u. Christoph Herm: *Welche die kostbarsten Freuden sind, die man auf Erden sehen kann...* Der Cuccina-Zyklus von Veronese. Betrachtungen zur Maltechnik, zu Farben und Farbveränderungen, in: *Veronese. Der Cuccina-Zyklus. Ausst. Kat.*, hrsg. von Christine Follmann, Marlies Giebe u. Andreas Henning, Dresden 2018, S. 83–95.
- Glaser**, Horst Albert: Prometheus als Erfinder des Menschen, in: *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000. Buch zur Ausstellung Prometheus. Menschen. Bilder. Visionen*, hrsg. von Richard van Dülmen, Wien 1998, S. 23–43.

- Goldthwaite**, Richard A.: *The Economy of Renaissance Florence*, Baltimore 2009.
- Gombrich**, Ernst H.: Blurred images and the unvarnished truth, in: *The British Journal of Aesthetics*, 2 (1962), S. 170–179.
- Gombrich**, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002.
- Gould**, Cecil: *The Paintings of Correggio*, London 1976.
- Griesser**, Martina u. Natalia Gustavson: Beobachtungen zu Technik und Material in Tizians Spätwerk, in: *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Ausst. Kat.*, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007, S. 101–111.
- Hadjinicolaou**, Yannis: *Denkende Körper – formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*, Berlin 2016.
- Hall-Aquitania**, Moorea: *Efficienza e unione: Practical considerations for using coloured grounds in 16th-century Italy*, in: *Trading paintings and painters' materials 1550–1800*, hrsg. von Anne Haack Christensen u. Angela Jager, London 2019, S. 121–129.
- Hammer-Tugendhat**, Daniela: Körperbilder. Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit, in: *L'Homme*, 5 (1994), S. 45–58.
- Hanke**, Eva: *Malerbildhauer der italienischen Renaissance*, Petersberg 2009.
- Hartley**, Lucy: *How to observe: Charles Eastlake and a new professionalism for the arts*, in: *Journal of art historiography*, 18 (2018), S. 1–20.
- Hartwig**, Babette: Über Firnisabnahme und Firnisreduzierung oder: vom Glück des Restaurators, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 46 (2010), S. 35–48.
- Harvey**, Elizabeth D.: Introduction: *The Sense of all senses*, in: *Sensible flesh. On touch in early modern culture*, hrsg. von Elizabeth D. Harvey, Philadelphia 2003, S. 1–22.
- Heikamp**, Detlef: Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26 (1963), S. 193–268.
- Heinze**, Anna: *Der liegende weibliche Akt in Malerei und Graphik der Renaissance*, Petersberg 2016.

- Hendler**, Sefy: *Pelo sopra pelo*: Sculpting hair and beards as a reflection of artistic excellence during the Renaissance, in: *Sculpture Journal*, 24.1 (2015), S. 7–23.
- Henning**, Andreas: Der Cuccina-Zyklus von Veronese. Exzellenz, Prestige und Devotion, in: *Veronese. Der Cuccina-Zyklus. Ausst. Kat.*, hrsg. von Christine Follmann, Marlies Giebe u. Andreas Henning, Dresden 2018, S. 12–24.
- Hermens**, Eva: Technical art history. The synergy of art, conservation and science, in: *Art history and visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, hrsg. von Matthew Rampley, Thierry Lenain et al., Leiden 2012, S. 151–165.
- Herzog zu Mecklenburg**, Carl Gregor: *Correggio in der deutschen Kunstschauung in der Zeit von 1750 bis 1850*, Baden Baden 1970.
- Hessler**, Christiane J.: *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014.
- Higgitt**, Catherine: Drawings in the Renaissance workshop, in: *Italian Renaissance drawings. Technical examination and analysis*, hrsg. von Janet Ambers, Catherine Higgitt u. David Saunders, London 2010, S. 17–23.
- Holberton**, Paul: Giorgione's *Sfumato*, in: *Giorgione entmythisiert. Beiträge einer Tagung *Giorgione Colloquium* in Zusammenhang mit der Ausstellung *Giorgione. Mythos und Enigma**, hrsg. von Sylvia Ferinopagden, Turnhout 2008, S. 55–69.
- Hüppauf**, Bernd: Unschärfe. Fotografie zwischen Wissenschaftsbild und Tagtraum, in: *Licht fangen. Zur Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert. Ausst. Kat.*, hrsg. von Eberhard Illner, Matthias Winzen u. Johannes Bilstein, Köln 2009, S. 233–247.
- Irlé**, Klaus: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997.
- Jacobs**, Fredrika H.: Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: *Femmina, Masculo, Grazia*, in: *The Art Bulletin*, 82 (2000), S. 51–67.
- Jacobs**, Fredrika H.: Leonardo, grazia, and the gendering of style, in: *Leonardo da Vinci and the ethics of style*, hrsg. von Claire Farago, Manchester 2008, S. 119–145.
- Johnson**, Geraldine A.: The art of touch in early modern Italy, in: *Art and the senses*, hrsg. von Francesca Bacci u. David Melcher, Oxford 2011, S. 59–84.

- Jütte**, Robert: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace, München 2000.
- Kambaskovic**, Danijela u. Charles T. Wolfe: The senses in philosophy and science. From the nobility of sight to the materialism of touch, in: A Cultural History of the Senses in the Renaissance, hrsg. von Herman Roodenburg, London 2014, S. 107–125.
- Kanz**, Roland: Linien rahmen Körper. Albertis *circonscrizione* und Donatello's Konturschatten im *rilievo schiacciato*, in: Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte, hrsg. von Hans Körner u. Karl Möseneder, Berlin 2010, S. 91–112.
- Karoglou**, Kiki: Dangerous beauty. Medusa in classical art, New York 2018.
- Keith**, Larry: In pursuit of perfection Leonardo's painting technique, in: Leonardo da Vinci painter at the court of Milan. Ausst. Kat., hrsg. von Luke Syson u. Larry Keith, London 2012, S. 54–80.
- Kemp**, Martin: Leonardo and the Visual Pyramid, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 40 (1977), S. 128–149.
- Kenaan**, Hagi: Touching sculpture, in: Sculpture and Touch, hrsg. von Peter Dent, Farnham 2014, S. 45–59.
- Kiefer**, Fanny: The *Fonderia* in the Uffizi. Origins and material organisation, in: Laboratories of art. Alchemy and art technology from antiquity to the 18th century, hrsg. von Sven Dupré, Cham 2014, S. 105–129.
- King**, Helen: Hippocrates' woman. Reading the female body in ancient Greece, London 1998.
- Klaas**, Jörg: Die *Ultramarinkrankheit*. Studien zu Veränderungen in ultramarinhaltigen Farbschichten an Gemälden, München 2011.
- Klemm**, Tanja: Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2013.
- Kliemann**, Julian: Giorgio Vasari. Kunstgeschichtliche Perspektiven, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, hrsg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch et al., Wiesbaden 1991, S. 29–74.
- Klonk**, Charlotte: Mounting Vision. Charles Eastlake and the National Gallery of London, in: The Art Bulletin, 82 (2000), S. 331–347.
- Knifka**, Julia S.: Giorgio Vasari. Der schreibende Maler, in: Der wunderbare florentinische Geist. Einblicke in die Kultur und Ideengeschichte des *Rinascimento*, hrsg. von Michael Schmidt u. Michael Wendland, Karlsruhe 2011, S. 149–156.

- Köbrich**, Gert: Aspekte der Verbrennung in Chemie und Alchemie, in: Ruperto Carola, 15 (1963), S. 227–240.
- Koller**, Johann u. Ursula Baumer: *Er [...] erprobte die seltsamsten Methoden, um Öle zum Malen [...] zu finden*: Leonardos Rolle in der frühen italienischen Ölmalerei, in: Leonardo da Vinci. Die Madonna mit der Nelke. Ausst. Kat., hrsg. von Cornelia Syre, Jan Schmidt u. Wolfgang Augustyn, München 2006, S. 155–174.
- Koller**, Manfred: Das Staffeldbild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, hrsg. von Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge et al., Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 261–435.
- Kolsky**, Stephen: Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi. An early Seventeenth-Century feminist controversy, in: The Modern Language Review, 96 (2001), S. 973–989.
- Koos**, Marianne: Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. Giorgione, Tizian und ihr Umkreis, Emsdetten 2006.
- Koos**, Marianne: Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. von Daniela Bohde u. Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 65–85.
- Körner**, Hans: Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: *Artibus et Historiae*, 42 (2000), S. 165–196.
- Körner**, Hans: Weiche Körper. Harte Körper. Zur Rezeptionsgeschichte der *Venus von Medici*, in: Kunst, Sport und Körper, hrsg. von Hans Körner u. Angela Stercken, Bd. 1, Ostfildern-Ruit 2002, S. 25–37.
- Krass**, Urte: Der Stein der Weisen. Reflexionen über Kunst und Künstlerberuf in Bocaccios *Decameron VIII.3* und in Cenninis *Libro dell'arte*, in: Bild. Ding. Kunst, hrsg. von Gerhard Wolf u. Kathrin Müller, Berlin 2015, S. 39–49.
- Krischel**, Roland: The Venetian pigment trade in the Sixteenth Century, in: Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún, hrsg. von Gerhard Wolf, Joseph Connors u. Louis Alexander Waldmann, Mailand 2011, S. 317–332.
- Krüger**, Klaus: Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen 2016.

- Kruse**, Christiane: Fleisch werden. Fleisch malen. Malerei als *Incarnazione*. Mediale Verfahren des Bildwerdens im *Libro dell'Arte* von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63 (2000), S. 305–325.
- Kruse**, Christiane: Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003.
- Kruse**, Christiane: Gemalte Visionen. Farbtheorien, Malereipraxis und die Farben des Paradieses in der Dantezeit, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 85 (2011), S. 13–36.
- Kubersky-Piredda**, Susanne: The market for painters' materials in Renaissance Florence, in: Trade in artists' materials: markets and commerce in Europe to 1700, hrsg. von Jo Kirby, Susan Nash et al., London 2010, S. 223–243.
- Kubovy**, Michael: The psychology of perspective and Renaissance art, Cambridge 1986.
- Kühn**, Hermann: Farbmaterialien, Pigmente und Bindemittel, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, hrsg. von Hermann Kühn, Roosen-Runge et al., Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 7–55.
- Kurbjuhn**, Charlotte: Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin 2014.
- Kurella**, Annette u. Irmgard Strauß: Lapislazuli und natürliches Ultramarin, in: Maltechnik, Restauro, 89 (1983), S. 34–54.
- Laqueur**, Thomas: Making Sex. Body and gender from the Greeks to Freud, Cambridge 1990.
- Lehmann**, Ann-Sophie: Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Fleisches in der europäischen Malerei der Neuzeit, in: Gesichter der Haut, hrsg. von Christoph Geissmar-Brandi u. Irmela Hijjya-Kirschner, Frankfurt am Main 2002, S. 93–128.
- Lehmann**, Ann-Sophie: Jan van Eyck und die Entdeckung der Leibfarbe, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. von Daniela Bohde u. Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 21–40.
- Lehmann**, Ann-Sophie: Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-) Bilder, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 57 (2012), S. 68–88.
- Liebenwein**, Wolfgang: *Studiolo*. die Entstehung eines Raumtypus, Berlin 1977.

- Link-Heer**, Ursula: *Raffael ohne Hände* oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der *maniera* bei Vasari und seinen Zeitgenossen, in: *Manier und Manierismus*, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2000, S. 203–219.
- Loda**, Angelo: *Il dolcissimo lapis correggesco*. Una panoramica sulla grafica del Correggio, in: *Correggio*. Ausst. Kat., hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Mailand 2008, S. 327–337.
- Löhr**, Wolf-Dietrich: Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste. *Ritratto, disegno* und *fantasia* als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*. Zeitschrift des Mediävistenverbandes, 13 (2008), S. 148–179.
- Löhr**, Wolf-Dietrich: Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*. Ausst. Kat., hrsg. von Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Weppelmann, Berlin 2008, S. 153–179.
- Luchterhandt**, Manfred: Im Reich der Venus. Zu Peruzzis *Sala delle Prospettive* in der Farnesina, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31 (1996), S. 207–244.
- Maaz**, Bernhard: Die Gemäldegalerie Alte Meister, in: *Die Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, hrsg. von Bernhard Maaz u. Judith Claus, Berlin 2015, S. 7–28.
- MacLean**, Ian: *The Renaissance notion of woman. A study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*, Cambridge 1999.
- Malaguzzi**, Silvia: Francesco I de' Medici e la magia: l'apprendista stregone, in: *Art e dossier*, 17 (2002), S. 40–45.
- Malke**, Lutz S.: Weibmann und Mannweib in der Kunst der Renaissance, in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Ausst. Kat., hrsg. von Ursula Prinz, Berlin 1986, S. 33–57.
- Manni**, Paola: *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna 2003.
- Marani**, Pietro C.: Il primato dell'occhio e della pittura. I ritratti milanesi di Leonardo e il Paragone, in: *Leonardo da Vinci and optics* hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 195–217.

- Maresca**, Paola: Alchimia e segreti di Cosimo I in Palazzo Vecchio a Firenze, Florenz 2018.
- Marinoni**, Augusto: Bewegung und Kraft bei Leonardo, in: Leonardo da Vinci. Natur im Übergang, hrsg. von Frank Fehrenbach, München 2002, S. 81–95.
- Marx**, Harald: Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Sammlung. Bau. Geschichte, Leipzig 2008.
- Matthew**, Louisa C.: *Vendecolori a Venezia*: The reconstruction of a profession, in: The Burlington magazine, 144 (2002), S. 680–686.
- Matthew**, Louisa C.: The pigment trade in Europe during the Sixteenth Century, in: Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagú, hrsg. von Gerhard Wolf, Joseph Connors u. Louis Alexander Waldmann, Mailand 2011, S. 301–314.
- Matthew**, Louisa C. u. Barbara H. Berrie: *Memoria de colori che bisognino torre a vinetia*: Venice as a centre for the purchase of painters' colours, in: Trade in artists' materials: markets and commerce in Europe to 1700, hrsg. von Jo Kirby, Susan Nash et al., London 2010, S. 245–252.
- Montijano García**, Juan María: Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico, Malaga 2002.
- Möseneder**, Karl: *Morbido, morbidezza*: Zum Begriff und zur Realisation des *Weichen* in der Plastik des *Cinquecento*, in: Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, hrsg. von Johannes Mysok u. Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 289–299.
- Mottin**, Bruno: Observations on Leonardo's underdrawing, in: Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza, hrsg. von Pietro C. Marani u. Rodolfo Maffei, Busto Arsizio 2016, S. 101–115.
- Mozzato**, Andrea: The pigment trade in Venice and the Mediterranean in the second half of the Fifteenth Century, in: Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors, hrsg. von Machtelt Israëls u. Louisa A. Waldmann, Bd. 2, Mailand 2013, S. 177–187.
- Müller-Hofstede**, Ulrike: Grazia, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 163–167.
- Müller-Hofstede**, Ulrike: Repräsentation und Bildlichkeit auf der *Piazza della Signoria*. Aufstellung und Bedeutungsverdichtung von Michelangelos Koloss vor dem *Palazzo Vecchio*, in: Skulptur und Platz. Raum-

- besetzung, Raumüberwindung, Interaktion, hrsg. von Alessandro Nova u. Stephanie Hanke, Berlin 2014, S. 283–302.
- Murray**, Jacqueline: Agnolo Firenzuola on female sexuality and women's equality, in: *The Sixteenth Century Journal*, 22 (1991), S. 199–213.
- Mussini**, Massimo: Correggio e Parmigianino a confronto nella letteratura artistica e nella grafica di riproduzione, in: *Storia di Parma. La storia dell'arte*, hrsg. von Arturo Carlo Quintavalle, Bd. 8, Parma 2020, S. 232–249.
- Mustakallio**, Katarina: The Life Cycle, in: *A cultural history of women in antiquity*, hrsg. von Janet H. Tulloch, London 2013, S. 15–33.
- Nagel**, Alexander: Leonardo and *Sfumato*, in: *RES. Anthropology and aesthetics*, 24 (1993), S. 7–20.
- Nathan**, Johannes: Grammatik der Erfindung. Zur künstlerischen Arbeitsmethode bei Leonardo da Vinci, in: *Leonardo da Vinci all'Europa. Einem Mythos auf den Spuren.*, hrsg. von Maren Huberty u. Roberto Ubbidente, Berlin 2005, S. 35–59.
- Nelson**, Jonathan K.: The battle of the female nudes. Michelangelo vs. Leonardo (and Titian), in: *L'arte erotica del Rinascimento*, hrsg. von Michiaki Koshikawa, Tokyo 2009, S. 19–27.
- Nesi**, Alessandro: Andrea del Minga (1535–1596) un pittore dello Studio tra *calunnia* e...Fortuna, Florenz 2014.
- Newman**, William R.: Gotteshandwerk. Nachahmung und Neuschöpfung der Natur, in: *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, Düsseldorf 2014, S. 116–134.
- Nichols**, Tom: Tintoretto, *prestezza* and the poligrafi. A study in the literary and visual culture of *Cinquecento* Venice, in: *Renaissance Studies* 10 (1991), S. 72–101.
- Nova**, Alessandro: Die Anfänge der *Maniera Moderna*. Giorgio Vasaris Viten. Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio, Hildesheim 2001.
- Nova**, Alessandro: Frühneuzeitliche Quellen und moderne Interpretationen. Technik, Alchemie und Antikenrezeption im Werk Parmigianinos, in: *Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos*, hrsg. von Alessandro Nova, Perugia 2006, S. 6–14.
- Nova**, Alessandro: Correggio's *Lascivie*, in: *Renaissance Love. Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, hrsg. von Jeanette Kohl, Marianne Koos u. Adrian Randolph, München 2014, S. 121–133.

- Oy-Marra**, Elisabeth: Correggio in Germania. Quadri e concetti in trasferta, in: *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi* hrsg. von Giovanna Perini Folesani u. Anna Maria Ambrosini Massari, Florenz 2014, S. 57–69.
- Oy-Marra**, Elisabeth: Arbeiten an Vasaris *terza età*. Belloris moderne Künstler und ihre Leitbilder, in: *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, hrsg. von Fabian Jonietz u. Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 183–192.
- Oy-Marra**, Elisabeth: Giovanni Lanfranco als neuer Correggio und die Frage nach der Wertschöpfung von Geschichte, in: *Fassaden? Zeigen und Verbergen von Geschichte in der Kunst*, hrsg. von Christiane Kruse u. Victoria von Flemming, Paderborn 2017, S. 220–239.
- Panofsky**, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, in: *Eidos und Eidolon*, hrsg. von Ernst Cassirer, Hamburg 2008, S. 51–301.
- Paoletti**, John T. u. Rolf Bagemihl: Michelangelo's *David*. Florentine history and civic identity, New York 2015.
- Paraskos**, Michael: Bringing into being. Vivifying sculpture through touch, in: *Sculpture and Touch*, hrsg. von Peter Dent, Farnham 2014, S. 61–69.
- Pardo**, Mary: Artifice as seduction in Titian, in: *Sexuality and gender in early modern Europe*, hrsg. von James Grantham Turner, Cambridge 1993, S. 55–89.
- Parkhurst**, Charles: Leon Battista Alberti's place in the history of color theories, in: *Color and technique in Renaissance painting. Italy and the north*, hrsg. von Marcia B. Hall, Locust Valley 1987, S. 161–204.
- Pasquali**, Cinzia: La tecnica pittorica della *Sant'Anna* di Leonardo, in: *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, hrsg. von Pietro C. Marani u. Rodolfo Maffei, Busto Arsizio 2016, S. 159–166.
- Paterson**, Mark: *The Senses of Touch. Haptics, affects and technologies*, New York 2007.
- Pelta**, Maureen: *If he, with his genius, had lived in Rome: Vasari and the transformative myth of Rome*, in: *Reading Vasari*, hrsg. von Anne B. Barriault, London 2005, S. 155–167.

- Periti**, Giancarla: Nota sulla *Maniera Moderna* di Correggio a Parma, in: Parmigianino e il manierismo europeo. Ausst. Kat., hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Mailand 2002, S. 298–303.
- Pfisterer**, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile: 1430–1445, München 2002.
- Pfisterer**, Ulrich: *Vater Disegno* beim Vater der Kunstgeschichte. Verwandlungen von Vasaris Personifikationen der Zeichnung, in: Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven, hrsg. von Fabian Jonietz u. Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 207–224.
- Porçal**, Peter: Le allegorie del Correggio per lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 28 (1984), S. 225–276.
- Preimesberger**, Rudolf: Xenophon: Seelenmalerei bei Sokrates (um 430/25-nach 358/57 v. Chr.), in: Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader et al., Berlin 1999, S. 80–91.
- Principe**, Lawrence: Eine praktische Wissenschaft. Die Geschichte der Alchemie, in: Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung. Ausst. Kat., hrsg. von Sven Dupré, Dedo von Keressenbrock-Krosigk et al., München 2014, S. 20–35.
- Principe**, Lawrence M.: Orte des Wunders und des Verderbens. Alchemielaboratorien in Darstellungen der Frühen Neuzeit, in: Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung. Ausst. Kat., hrsg. von Sven Dupré, Dedo von Keressenbrock-Krosigk et al., München 2014, S. 60–81.
- Puttfarken**, Thomas: The dispute about *disegno* and *colorito* in Venice. Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. 22. Wolfenbütteler Symposium *Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann*, hrsg. von Peter Ganz u. Martin Gosebruch, Wiesbaden 1991, S. 75–99.
- Queiros Conde**, Diogo: The Turbulent Structure of *Sfumato* within *Mona Lisa*, in: The MIT Press, 37 (2004), S. 223–228.
- Quintivalle**, Augusta Ghidiglia: Il Correggio ed il Parmigianino nelle *Vite*, in: Il Vasari storiografo e artista, Florenz 1976, S. 197–207.
- Quiviger**, François: Art and the senses. Representation and reception of Renaissance sensations, in: A cultural history of the senses in the

- Renaissance, hrsg. von Herman Roodenburg u. Constance Classen, London 2014, S. 169–201.
- Raff**, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonomie der Werkstoffe, Münster 2008.
- Ragionieri**, Pina: Il *David* di Michelangelo come simbolo delle più alte virtù civili, in: *Les figures de David à la Renaissance*, hrsg. von Élise Boillet, Sonia Cavicchioli u. Paul-Alexis Mellet, Genf 2015, S. 51–65.
- Raynaud**, Dominique: *Optics and the rise of perspective. A study in network knowledge diffusion*, Oxford 2014.
- Regtmeier**, Eva: Agonolo Firenzuola: Celso. Dialogo delle bellezze delle donne, in: *Frauen in der italienischen Renaissance. Dichterin, Herrscherin, Mäzenatin, Ordensgründerin, Kurtisane.*, hrsg. von Dirk Hoeges, Frankfurt am Main 1999, S. 241–271.
- Reimann**, Jörg: *Florenz und Toskana 1450 bis 1650: Politik, Wirtschaft, Bevölkerung und Kultur* Hamburg 2007.
- Reinkowski-Häfner**, Eva: Tempera. Zur Geschichte eines maltechnischen Begriffs, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 8 (1994), S. 297–317.
- Rhein**, Gudrun: *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln 2008.
- Ribeiro**, Aileen: *Facing beauty. Painted women and cosmetic art*, New Haven 2011.
- Riccòmini**, Eugenio: *Correggio*, Mailand 2005.
- Ring**, Christian: Dürers Proportionslehre und ihre Rezeption im *Trattato dell'arte della pittura* des Giovanni Paolo Lomazzo (1584), in: *Buchmalerei der Dürerzeit. Dürer und die Mathematik*, hrsg. von Ulrich G. Großmann, Nürnberg 2009, S. 157–173.
- Rissotto**, Laura Lidia: Il Restauro. Tecnica e metodo di esecuzione pittorica, in: *La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, hrsg. von Maria Grazia Bernardini, Rom 1991, S. 46–59.
- Rocke**, Michael: Gender and sexual culture in Renaissance Italy, in: *The Italian Renaissance. The essential readings*, hrsg. von Paula Findlen, Malden 2002, S. 192–211.
- Roettgen**, Steffi: *Mengs. La scoperta del neoclassico. Ausst. Kat.*, Venedig 2001.

- Roggenkamp**, Bernd: Die Töchter des *Disegno*. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari, Münster 1996.
- Rosand**, David: The crisis of the Venetian Renaissance tradition, in: *L'Art*, 3 (1970), S. 5–53.
- Rosand**, David: Titian and the eloquence of the brush, in: *Artibus et Historiae*, 2 (1981), S. 85–96.
- Rubin**, Patricia Lee: What men saw. Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the image of the Renaissance artist, in: *Art History*, 13 (1990), S. 34–46.
- Rubin**, Patricia Lee: Giorgio Vasari. Art and History, New Haven 1995.
- Ruhemann**, Helmut: Leonardo's use of *Sfumato*, in: *The British Journal of Aesthetics*, 4 (1961), S. 231–237.
- Ruhemann**, Helmut u. Joyce Plesters: The cleaning of paintings. Problems and potentialities, New York 1968.
- Sammern**, Romana: Agnolo Firenzuola. Die Frau als schönes Objekt (1541), in: *Schönheit. Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, hrsg. von Romana Sammern u. Julia Saviello, Berlin 2019, S. 191–203.
- Sammern**, Romana: Giovan Battista Della Porta. Die Physiognomie der schönen Gestalt (1586), in: *Schönheit. Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, hrsg. von Romana Sammern u. Julia Saviello, Berlin 2019, S. 251–261.
- Sanderson Strong**, Donald: Leonardo on the eye. An english translation and critical commentary of MS. D in the Bibliothèque National, Paris, with Studies on Leonardo's Methodology and Theories on Optics, New York 1979.
- Saß**, Maurice: Physiologien der Bilder. Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst, Berlin 2016.
- Saviello**, Julia: Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit, Emsdetten 2017.
- Schleusener-Eichholz**, Gudrun: Das Auge im Mittelalter, Bd. 1, München 1985.
- Schmidt**, Jan u. Heike Stege: *Wie man eine gute Malerei erkennen soll, und welche Eigenschaften sie haben muss, um gut zu sein*: Zur maltechnischen Ausführung, in: Leonardo da Vinci. Die Madonna mit der

- Nelke. Ausst. Kat., hrsg. von Cornelia Syre, Jan Schmidt u. Wolfgang Augustyn, München 2006, S. 121–153.
- Schmidt**, Jan, Heike Stege u. a.: The Madonna with a Carnation. Technological studies of an early painting by Leonardo, in: Leonardo da Vinci's technical practice: paintings, drawings and influence. Ausst. Kat., hrsg. von Michel Menu, Paris 2014, S. 40–56.
- Schmidt**, Victor Michael: Hypothesen zu Funktion und Publikum von Cenninis *Libro dell'Arte*, in: Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco. Ausst. Kat., hrsg. von Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Weppelmann, München 2008, S. 147–151.
- Schneider**, Norbert: Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Köln 2011.
- Schuth**, Dietmar: Blaues Wunder blauer Berge. Eine kleine Geschichte der Luftperspektive, in: Der Berg, hrsg. von Hans Gercke, Heidelberg 2002, S. 190–203.
- Sconza**, Anna: Leonardo lettore di Alberti. Due autori a confronto, in: Nodi, vincoli e groppi leonardeschi, hrsg. von Frédérique Dubard de Gaillardbois u. Olivier Chiquet, Paris 2019, S. 31–48.
- Segler-Meißner**, Silke: Von der Entdeckung der Selbstbestimmung zur Diskussion über die Stellung der Frau. Der Wandel der Geschlechterbeziehungen in der italienischen Renaissance, in: Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur, hrsg. von Anne-Marie Bonnet u. Barbara Schellewald, Köln 2004, S. 7–35.
- Shearman**, John K. G.: Leonardo's colour and *chiaroscuro*, in: Sixteenth-century Italian art, hrsg. von Michael W. Cole, Oxford 2006, S. 408–440.
- Smith**, A. Mark: Alhacen's theory of visual perception. A critical edition, with english translation and commentary, of the first three books of Alhacen's *De aspectibus*, the Medieval Latin Version of Ibn al-Haytham's *Kitab al-Manazir*, Bd. 2, Philadelphia 2001.
- Smith**, Pamela H.: The Body of the Artisan. Art and experience in the scientific revoultion, Chicago 2004.
- Sohm**, Philip L.: *Pittoresco*. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy, Cambridge 1991.

- Sohm**, Philip L.: Gendered style in Italian art criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Renaissance quarterly*, 48 (1995), S. 759–808.
- Sohm**, Philip L.: Ordering history with style. Giorgio Vasari on the art of history, in: *Antiquity and its interpreters* hrsg. von Alina Payne, Ann Kuttner u. Rebekah Smick, Cambridge 2000, S. 40–54.
- Sohm**, Philip L.: *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge 2001.
- Spagnolo**, Maddalena: La matita rossa come luce e colore. Verifiche sugli studi di teste di Leonardo e dei leonardeschi, in: *Polittico studi della Scuola di Specializzazione e del Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo dell'Università di Pisa*, 1 (2000), S. 65–82.
- Spagnolo**, Maddalena: *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528–1657)*, Mailand 2005.
- Spagnolo**, Maddalena: Leonardo e Correggio destinti incrociati, in: *Leonardo in dialogue: the artist amid his contemporaries*, hrsg. von Francesca Borgo, Rodolfo Maffei u. Alessandro Nova, Venedig 2019, S. 197–225.
- Spear**, Richard E.: A century of pigment prices. Seventeenth-century Italy, in: *Trade in artists' materials. Markets and commerce in Europe to 1700*, hrsg. von Jo Kirby, Susan Nash et al., London 2010, S. 275–293.
- Staten**, Henry: The origin of the work of art in material practice, in: *New Literary History*, 43 (2012), S. 43–64.
- Stege**, Heike, Ulrike Fischer u. Daniela Karl: Die Pigmente der Florentiner Malerei, in: *Florentiner Malerei. Alte Pinakothek. Die Gemälde*, hrsg. von Andreas Schumacher, Annette Kranz et al., Berlin 2017, S. 106–113.
- Stehr**, Ute: *Johann Jakob Schlesinger (1792–1855). Künstler. Kopist. Restaurator*, Berlin 2011.
- Steiner**, Reinhard Alois: *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, München 1991.
- Steinhardt-Hirsch**, Claudia: *Correggios Notte. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance*, München 2008.
- Stoichita**, Victor I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.
- Stols-Witlox**, Maartje: *A perfect ground. Preparatory layers for oil paintings 1550–1900*, London 2017.

- Straub**, Rolf E.: Tafel und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, hrsg. von Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge et al., Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 125–260.
- Straub**, Rolf E.: Zur frühen Geschichte der Ölfarbe in der Tafelmalerei nördlich der Alpen, in: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, hrsg. von Mane Hering-Mitgau, Zürich 1989, S. 21–29.
- Strauss**, Ernst: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, München 1983.
- Ströber**, Eva: Porzellan als Geschenk des Grossherzogs Ferdinando I. De' Medici aus dem Jahre 1590, in: Giambologna in Dresden. Die Geschenke der Medici. Ausst. Kat., hrsg. von Dirk Syndram, Moritz Woelk u. Martina Minning, München 2007, S. 103–111.
- Struhhal**, Eva: Documenting the language of artistic practice. Filippo Baldinucci's *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, in: Lexicographie artistique. Formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 213–227.
- Summers**, David: *Chiaroscuro*, or the rhetoric of realism, in: Leonardo da Vinci and optics hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 29–53.
- Sünderhauf**, Esther Sophia: Im Labyrinth des Visus. Wahrnehmungsformen in der Kunstkammer am Beispiel von *Studiolo e Tribuna* des Francesco I. de' Medici, in: Frühneuzeit-Info, 7 (1996), S. 215–233.
- Suthor**, Nicola: Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit, München 2004.
- Suthor**, Nicola: *Il pennello artificioso*. Zur Intelligenz der Pinselführung, in: *Theatrum Scientiarum*. Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert, hrsg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardig, Berlin 2005, S. 114–136.
- Suthor**, Nicola: Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit, München 2010.
- Suthor**, Nicola: Rembrandts Rauheit. Eine phänomenologische Untersuchung, Paderborn 2014.
- Suthor**, Nicola: *Art on the tip of the brush* a blind man oeuvre? Reflections on Correggio's brush, Arent de Gelder's *spatula*, and Pietro Testa's

- figure of practice, in: *Vision and its instruments. Art, science, and technology in early modern Europe*, hrsg. von Alina Payne, Pennsylvania 2015, S. 167–189.
- Sutter**, Monika: Die kunsttheoretischen Begriffe des Malerphilosophen Anton Raphael Mengs. Versuch einer Begriffserläuterung im Zusammenhang mit der geistesgeschichtlichen Situation Europas bis hin zu Kant, München 1968.
- Syre**, Cornelia: Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus, Ostfildern-Ruit 2000.
- Syre**, Cornelia: *Tutto spirito, tutto prontezza*. Tintoretto's Gonzaga-Zyklus, in: Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus. Ausst. Kat., hrsg. von Cornelia Syre, Ostfildern-Ruit 2000, S. 13–28.
- Syson**, Luke u. Rachel Billinge: Leonardo da Vinci's use of underdrawing in the *Virgin of the Rocks* in the National Gallery and *St. Jerome* in the Vatican, in: *The Burlington Magazine*, 147 (2005), S. 450–463.
- Takanashi**, Mitsumasa: Apoteosi del tatto. Correggio e Mario Equicola, in: *L'arte erotica del Rinascimento*. Ausst. Kat. National Museum of Western Art, hrsg. von Michiaki Koshikawa, Tokyo 2009, S. 29–36.
- Talvacchia**, Bette: Sexual imagery in Renaissance art from the symbolic to the obscene, in: *L'arte erotica del Rinascimento*, hrsg. von Michiaki Koshikawa, Tokyo 2009, S. 7–17.
- Tavoni**, Mirko: *Storia della Lingua Italiana: Il Quattrocento*, Urbino 1997.
- Tobben**, Irene: Die Schindung des Marsyas. Nachdenken über Tizian und die Gefährlichkeit der Künste. Ein Essay, Berlin 1997.
- Torelli**, Silvio: *Illustrissima et excellentissima signora mia: Veronica Gambara e il Correggio*, in: *Civiltà mantovana*, 36 (2001), S. 132–138.
- Tosatti**, Bianca Silvia: *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Mailand 2007.
- Tramelli**, Barbara: Giovanni Paolo Lomazzo's *Trattato dell'Arte della Pittura*. Color, Perspective and Anatomy, Leiden 2017.
- Tramelli**, Barbara: *La falsa alchimia de la quale tanta stima già ne feci*: Giovanni Paolo Lomazzo's opinion on alchemy, in: *Renaissance studies*, 34 (2020), S. 727–748.
- Van Gastel**, Joris: *Il marmo spirante*. Sculpture and experience in seventeenth-century Rome, Berlin 2013.
- Van Veen**, Henk: *Cosimo I. de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, New York 2006.

- Varchi**, Benedetto: Paragone. Rangstreit der Künste. Italienisch-Deutsch, Darmstadt 2013.
- Vasari**, Giorgio: Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, München 1930.
- Vasari**, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. Übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2010.
- Vasari**, Giorgio u. Sabine Feser: Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto. Eingeleitet, kommentiert und hrsg. von Sabine Feser. Neu übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2008.
- Vecce**, Carlo: Leonardo e i suoi libri, in: Leonardo e i suoi libri. Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana. Ausst. Kat., hrsg. von Carlo Vecce, Rom 2019, S. 23–47.
- von Rosen**, Valeska: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians: Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten 2001.
- von Rosen**, Valeska: *Celare artem*. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift, in: Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, hrsg. von Ulrich Pfisterer u. Max Seidel, Berlin 2003, S. 323–351.
- von Rosen**, Valeska: *Disegno* und *Colore*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 94–96.
- von Rosen**, Valeska: Formen wie Gott mit Farben. Der Maler als *alter deus*, in: Formwerdung und Formentzug, hrsg. von Franz Engel u. Yannis Hadjinicolaou, Berlin 2016, S. 51–76.
- Wagner**, Christoph: Kolorit, in: Ästhetische Grundbegriffe, hrsg. von Karlheinz Barck u. Martin Fontius, Bd. 3, Stuttgart 2010, S. 305–332.
- Wagner**, Monika: Material, in: Ästhetische Grundbegriffe, hrsg. von Karlheinz Barck u. Martin Fontius, Bd. 3, Stuttgart 2010, S. 866–882.
- Wagner**, Monika: Material, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaften, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 282–285.
- Walmsley**, Elizabeth: Technical images and painting technique in Leonardo's portrait of *Ginevra de' Benci*, hrsg. von Francesca Fiorani u. Alessandro Nova, Venedig 2013, S. 54–77.
- Warnke**, Martin: Die erste Seite aus den *Viten* Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung, in: Kritische Berichte. Ulmer Verein, 5 (1977), S. 5–28.

- Warnke**, Martin: Der Kopf in der Hand, in: Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, hrsg. von Martin Warnke, Köln 1997, S. 108–121.
- Weddigen**, Tristan: *Pittura ama Disegno*. Zur Beziehung zwischen Malerei und Zeichenkunst, in: Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte. Ausst. Kat., hrsg. von Michael Brunner u. Andrea C. Theil, Engen 2003, S. 25–34.
- Wehlte**, Kurt: Ölmalerei. Einführung in Techniken und Bildaufbau, Ravensburg 1971.
- Wehlte**, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1985.
- Wehlte**, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1990.
- Wellmann**, Marc: Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2005.
- Wellmann**, Marc: Unschärfeschichten in der Geschichte der Malerei, in: Unschärf. Nach Gerhard Richter. Ausst. Kat., hrsg. von Hubertus Gaßner, Ostfildern Ruit 2011, S. 50–62.
- Welsch**, Wolfgang: Der Philosoph. Die Gedankenwelt des Aristoteles, Paderborn 2018.
- Willer**, Annika: Über Männer schreiben. Männlichkeitskonstruktionen und der frühneuzeitliche Geschlechterstreit in Texten von Moderata Fonte, Lucrezia Marinella und Arcangela Tarabotti, München 2018.
- Wulf**, Christoph: Der Blick. Kontrolle, Begehren, Anschauung, in: Auge und Hand, hrsg. von Johannes Bilstein u. Guido Reuter, Oberhausen 2011, S. 19–34.
- Wurmser**, Léon: Die Mythen von Pygmalion und Golem, in: Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hrsg. von Mathias Mayer u. Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1997, S. 163–194.
- Zöllner**, Frank: From face to the aura. Leonardo da Vinci's *Sfumato* and the history of female portraiture, in: Inventing faces. Rhetorics of portraiture between Renaissance and Modernism, hrsg. von Mona Körte, Ruben Rebmann et al., München 2013, S. 67–84.

c Lexika / Internetquellen

Compendio del vocabolario degli Accademici della Crusca, 4. Ed., Bd. 4, 1739.

Dizionario della Critica d'Arte, hrsg. von Luigi Grassi u. Mario Pepe, Turin 1978.

Lexikon der Kunst, hrsg. von Wolfgang Stadler, Erlangen 1994, Bd. 11.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 1, Rom 1968.

Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/sfumato>.

Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/sfumare/>.

Allgemeines Künstlerlexikon Online, hrsg. Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff, Berlin 2009: https://www-degruyter-com.emedien.ub.uni-muenchen.de/document/database/AKL/entry/_10171984/html.

Frank Zöllner: „Artistic license? Experts doubt Leonardo da Vinci painted \$450 m Salvator Mundi“ in: *The Guardian*, 20. November 2017: (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/20/artistic-license-experts-doubt-leonardo-da-vinci-painted-450m-salvator-mundi>).

<http://barocchi.sns.it>.

<https://www.leonardodigitale.com>.

Deutscher Wetterdienst. Hydrometeor / Lithometeor: www.dwd.de/DE/service/lexikon/Functions/glossar.html?lv2=101094&lv3=101218 und <https://www.dwd.de/DE/service/lexikon/Functions/glossar.html?lv2=101518&lv3=101594>.

Abbildungen



Abb. I. 1: Antonio Correggio, *Leda*, um 1531, Öl auf Leinwand, 152 × 191 cm, Berlin, Gemäldegalerie



Abb. I. 2: Antonio Correggio, *Danae*, 1531, Öl auf Leinwand, 161 × 193 cm, Rom, Galleria Borghese



Abb. I.3: Antonio Correggio, *Io*, 1532–1533, Öl auf Leinwand, 163,5 × 74 cm, Wien, *Kunsthistorisches Museum*



Abb. I.4: Michelangelo Buonarroti, *Mose* (Detail), 1513–1515, Rom, *San Pietro in Vincoli*



Abb. I.5: Leonardo da Vinci, *Johannes der Täufer*, 1513–1516, Öl auf Holz, 69×57 cm, Paris, *Musée du Louvre*



Abb. II. 1: Antonio Correggio, *Madonna des Hl. Sebastian*, 1524, Öl auf Holz, 265 × 161 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. II. 2: Tizian, *Schindung des Marsyas*, 1570–1576, Öl auf Leinwand, 212×207 cm, Kroměříž, Arcidiecézní Muzeum Kroměříž

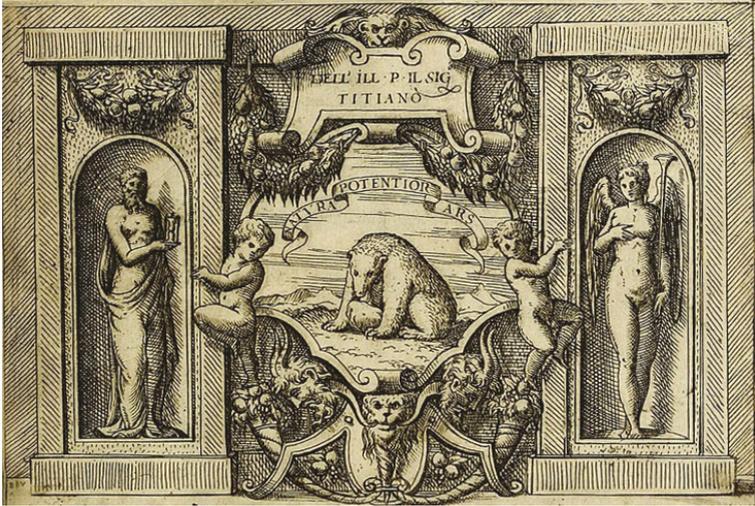


Abb. II. 3: Battista Pittoni, *Imprese Tizians Natura potentior Ars* (Detail), Kupferstich, in: Lodovico Dolce: *Imprese Nobili et Ingeniose*, Venedig 1578



Abb. II. 4: Tizian, *Knabe mit roter Kappe*, um 1511, Öl auf Leinwand, ?, New York, Frick Collection

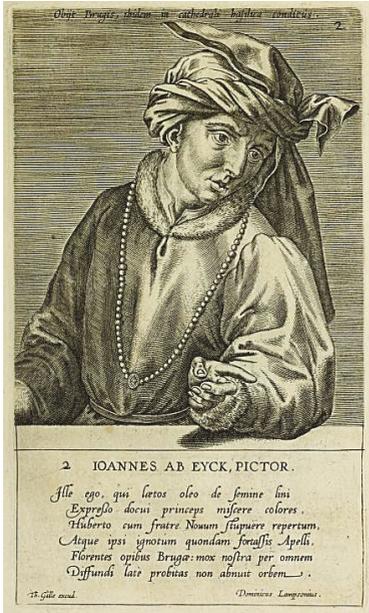


Abb. II. 5: Johan Wierix (?), *Porträt von Jan van Eyck*, Kupferstich, 20,7 × 12,2 cm, in: Dominicus Lampsonius: *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Antwerpen 1572



Abb. II. 6: Leonardo da Vinci, *Madonna mit der Nelke*, 1473–1478, Öl auf Pappelholz, 62 x 47,5 cm, München, Alte Pinakothek



Abb. II. 7: Paolo Veronese, *Anbetung der Könige* (Detail), um 1571, Öl auf Leinwand, 206 × 455 cm, Dresden, *Gemäldegalerie Alte Meister*

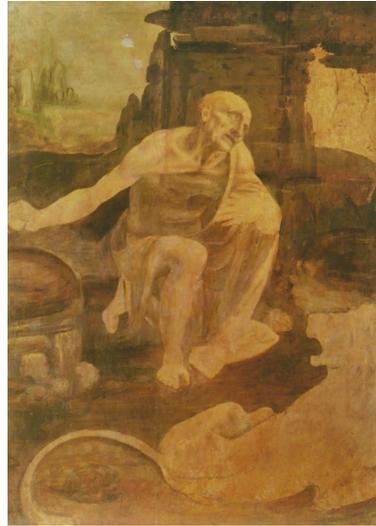


Abb. II. 8: Leonardo da Vinci, *Hl. Hieronymus*, 1480–1482, Öl und Tempera auf Walnussholz, 102,8 × 73,5 cm, Rom, *Pinacoteca Vaticana*



Abb. II. 9: Tintoretto, *Apoll und Marsyas*, 1544–1545, Öl auf Leinwand, 137 × 236 cm, Hartford, *Wadsworth Atheneum*



Abb. III. 1: Andrea del Sarto, *Deucalion und Pyrrha*, um 1570/75, Öl auf Schiefer, ?, Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo Francesco I. de' Medici)



Abb. III. 2: Jacopo Zucchi, *Goldgrube*, um 1570, Öl auf Schiefer, 117 × 107 cm, Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo Francesco I. de' Medici)



Abb. III. 3: Alessandro Allori, *Porträt von Cosimo I. de' Medici*, 1572, Öl auf Schiefer, ?, Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo Francesco I. de' Medici)



Abb. III. 4: Virgil Solis, *Deucalion und Pyrrha*, P. Ovidii *Metamorphosis I*, Frankfurt MDLXXXI (1581), fol. 7 v, Bild 11



Abb. III. 5: Baldassare Peruzzi, *Deucalion und Pyrrha*, ca. 1509–1511, Rom, *Villa Farnesina (Sala delle Prospettive)*



Abb. III. 6: Francesco Morandini, *Natura schenkt Prometheus den Stein der Weisen*, 1570, Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo des Francesco I. de'Medici)



Abb. III. 7: Giovanni Stradano, *Alchemistisches Labor*, 1570, Öl auf Holz, ?, Florenz, *Palazzo Vecchio* (*Studiolo Francesco I. de' Medici*)



Abb. IV.1: Leonardo da Vinci (?), *Salvator Mundi*, um 1500, Öl auf Holz, 66 × 46 cm, Abu Dhabi (?), Louvre Abu Dhabi (?)



Abb. IV.2: Leonardo da Vinci, *Burlington House Cartoon*, um 1500, Kohle, weiß gehöht auf bräunlich getöntem Papier, 141,5 × 106,5 cm, London, *National Gallery*



Abb. IV.3: Leonardo da Vinci, *Studie zur Anna Selbdritt*, um 1501, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, graue Lavierung, weiß gehöht auf Papier, 26,5 × 19,9 cm, London, *British Museum*

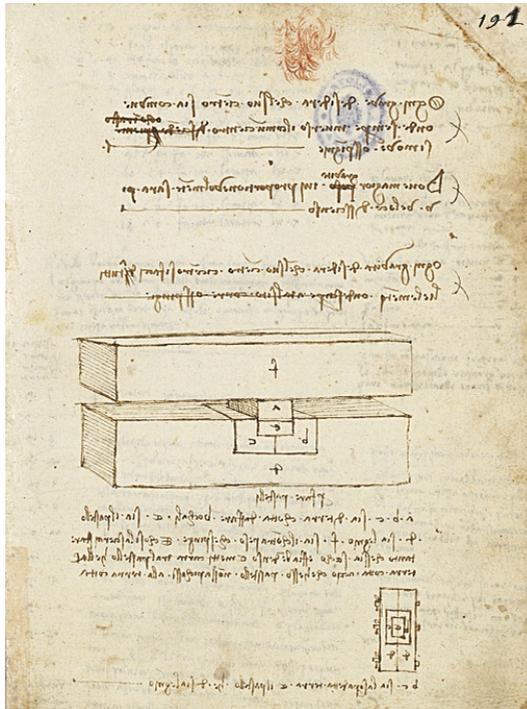


Abb. IV.4: Leonardo da Vinci, *Prinzip für die Herstellung von Pastellkreide*, Codex Madrid I, fol. 191r., Madrid, *Biblioteca Nacional d'España*



Abb. IV.5: Leonardo da Vinci, *Fruchtweig der Stieleiche*, um 1506–1508, Rötel mit Spuren von Weißhöhungen auf rot präparierten Papier, 18,8 × 15,4 cm, Windsor Castle, *Royal Castle (RL 12422r)*



Abb. IV. 6: Leonardo da Vinci, *Anna Selbdritt* (Detail), um 1502–1513, Öl auf Holz, 168,5×130 cm, Paris, *Musée du Louvre*



Abb. IV. 7: Leonardo da Vinci, *Maria Verkündigung* (Detail), um 1472, Öl auf Holz, 98×217 cm, Florenz, *Galleria degli Uffizi*

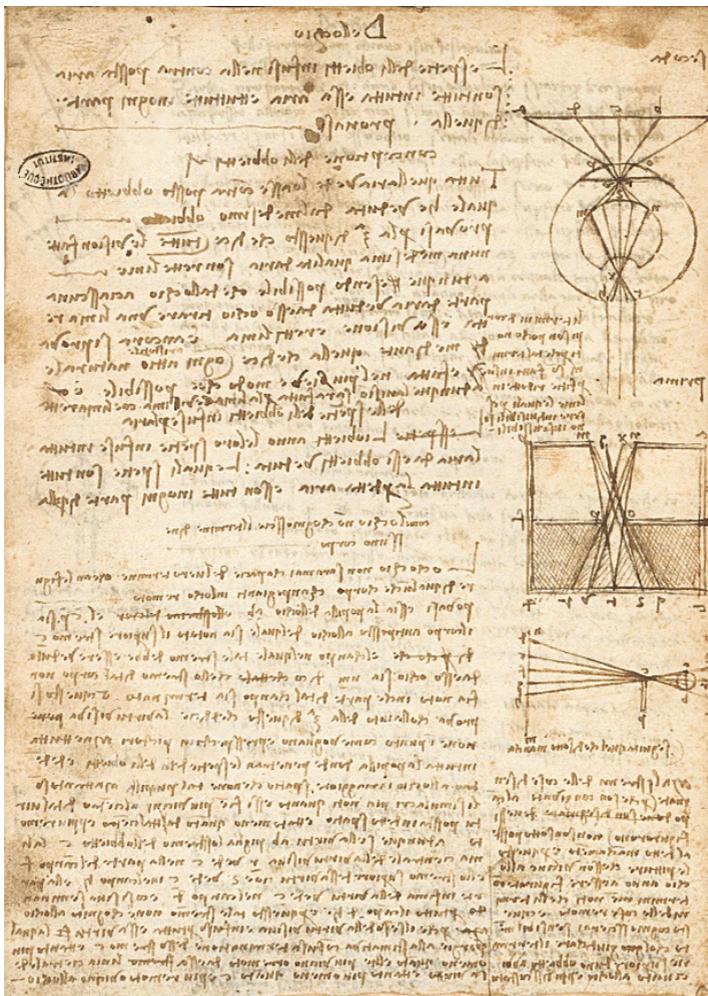


Abb. IV.8: Leonardo da Vinci, *Erörterung zum unscharfen Sehen*, Manuskript D, fol. 0010v., Paris, *Bibliothèque Nationale de France*

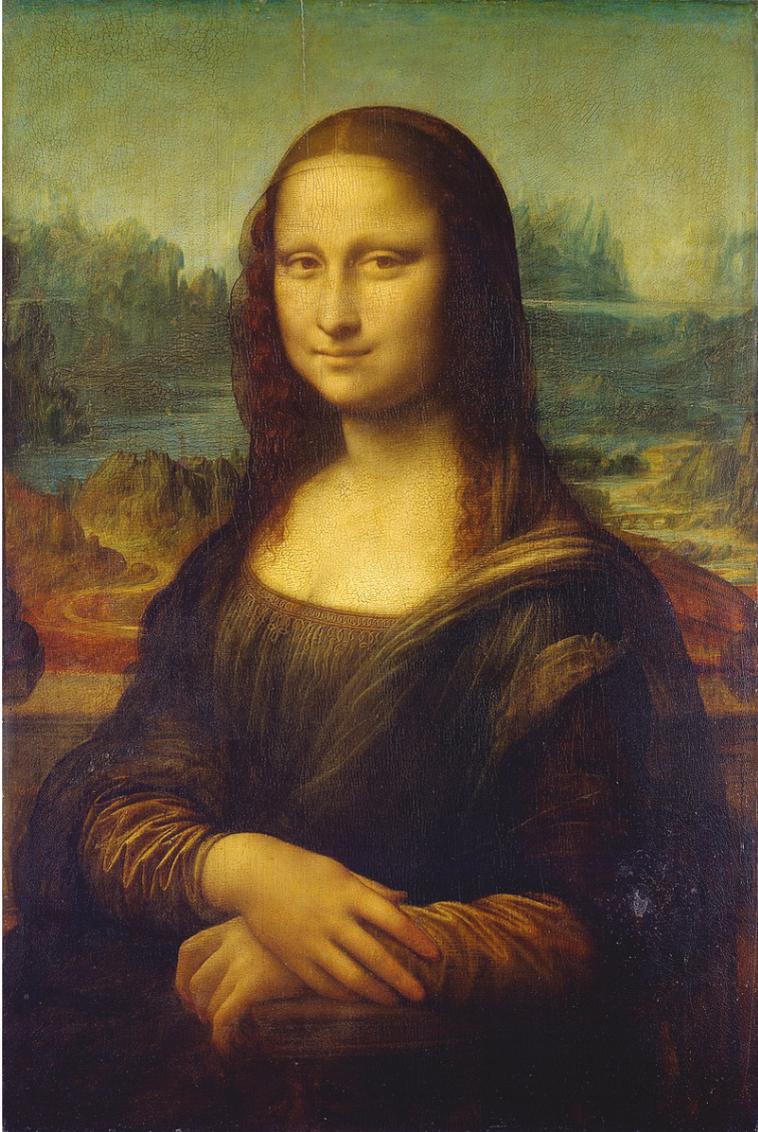


Abb. IV.9: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503–1506, Öl auf Holz, 77 × 53 cm, Paris, *Musée du Louvre*



Abb. IV. 10: Leonardo da Vinci (oder Domenico Ghirlandaio?), *Gewandstudie für eine sitzende Frau*, um 1475–1480 (?), Pinsel und grau-braune Tempera mit Weißhöhungen auf grundierter grauer Leinwand, 26,5 × 25,3 cm, Paris, *Musée du Louvre – Cabinet des Dessins*, R. F. 2

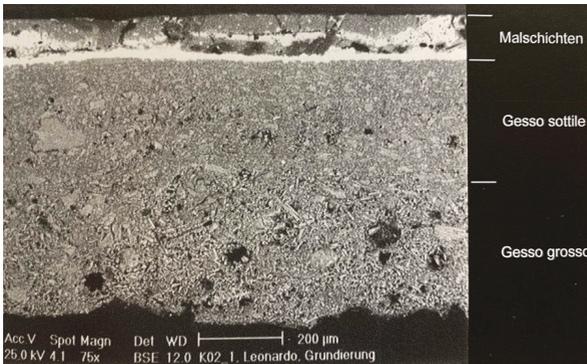


Abb. IV. 11: Leonardo da Vinci, *Madonna mit der Nelke* (Bildquerschliff), 1473–1478, Öl auf Holz, 62 x 47,5 cm, München, *Alte Pinakothek*



Abb. IV. 12: Leonardo da Vinci, *Anbetung der Könige* (Detail), um 1481/1482, Öl auf Holz, 243 × 246 cm, Florenz, *Galleria degli Uffizi*



Abb. IV. 13: Leonardo da Vinci, *Felsgrottenmadonna*, um 1495–1499; 1506–1508, Öl auf Holz, 189,5 × 120 cm, London, *National Gallery*



Abb. IV. 14: Leonardo da Vinci, *Anna Selbdritt*, um 1502–1513, Öl auf Holz, 168,5 × 130 cm, Paris, *Musée du Louvre*



Abb. IV. 15: Parmigianino, *Selbstportrait*, 1523–1524, Öl auf Holz, Ø 24,4 cm, Wien, *Kunsthistorisches Museum*



Abb. IV. 16: Albrecht Dürer, *Selbstportrait*, 1500, Öl auf Holz, 67 x 49 cm, München, Alte Pinakothek



Abb. IV. 17: Hendrik Goltzius, *Rechte Hand*, 1588, brauner Stift und Tinte auf Papier, 23,0×32,2 cm, Haarlem, Teylers Museum

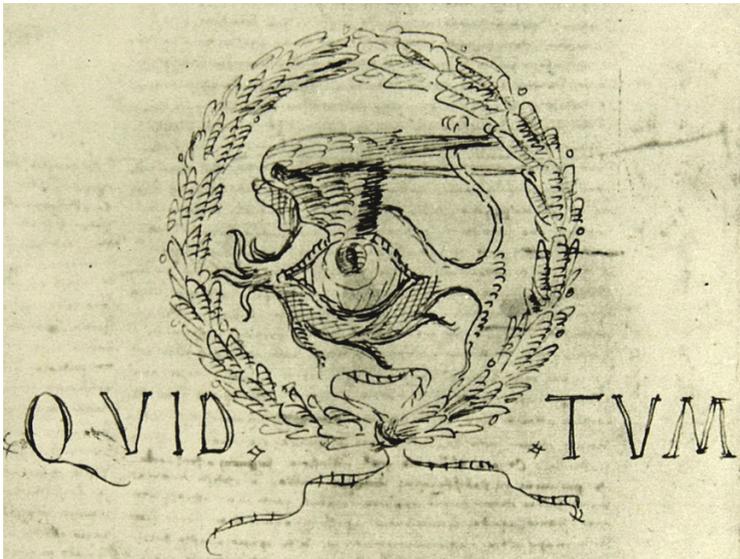


Abb. IV. 18: Leon Battista Alberti (zugeschrieben): *Geflügeltes Auge mit dem Motto Quid tum* (*Libri della Famiglia*)



Abb. V. 1: Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, 1506–1508, Öl und Tempera auf Holz, Ø 120 cm, Florenz, *Galleria degli Uffizi*

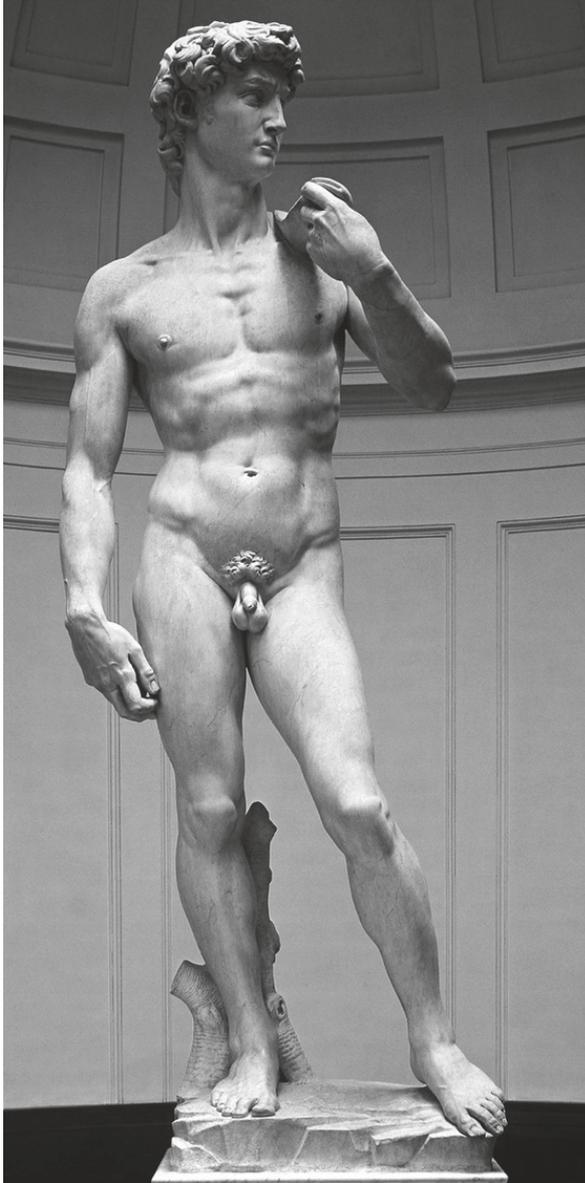


Abb. V.2: Michelangelo Buonarroti, *David*, 1501–1504, Florenz, Galleria dell'Accademia



Abb. V.3: Giorgione und Tizian, *Schlummernde Venus*, 1510, Öl auf Leinwand, 108,5 × 175 cm, Dresden, *Gemäldegalerie Alte Meister*

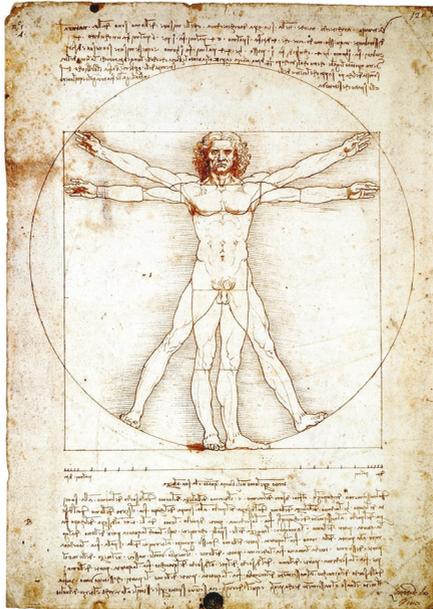


Abb. V.4: Leonardo da Vinci, *Proportionsstudie nach Vitruv*, um 1490, Feder, Tinte und Aquarellfarben über Metallstift, 344 × 245 mm, Venedig, *Galleria dell'Accademia*



Abb. V.5: Antonio Correggio, *Ganymed*, um 1530, Öl auf Leinwand, 163,5 × 72 cm, Wien, *Kunsthistorisches Museum*



Abb. V.6: Antonio Correggio, *Allegorie der Tugend*, um 1520, Tempera auf Leinwand, 149,5 × 85,5 cm, Rom, *Galleria Doria Pamphilj*

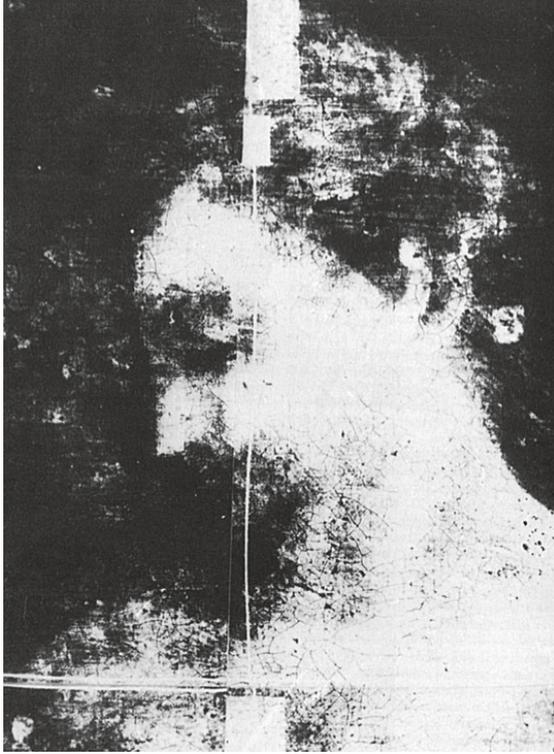


Abb. V.7: Antonio Correggio, *Danae* (Röntgenaufnahme des Kopfes der Danae), 1531, Öl auf Leinwand, 161 × 193 cm, Rom, *Galleria Borghese*



Abb. V.8: Antonio Correggio, *Allegorie der Laster*, um 1530–31 (?), Rötel auf Papier, 274 × 194 mm, London, *British Museum*



Abb. V.9: Antonio Correggio, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Madonna della Scodella)*, 1522–1523, Rötel, braune Tinte und braune Lavur auf Papier, 202 × 129 mm, Washington D.C., *National Gallery of Art*

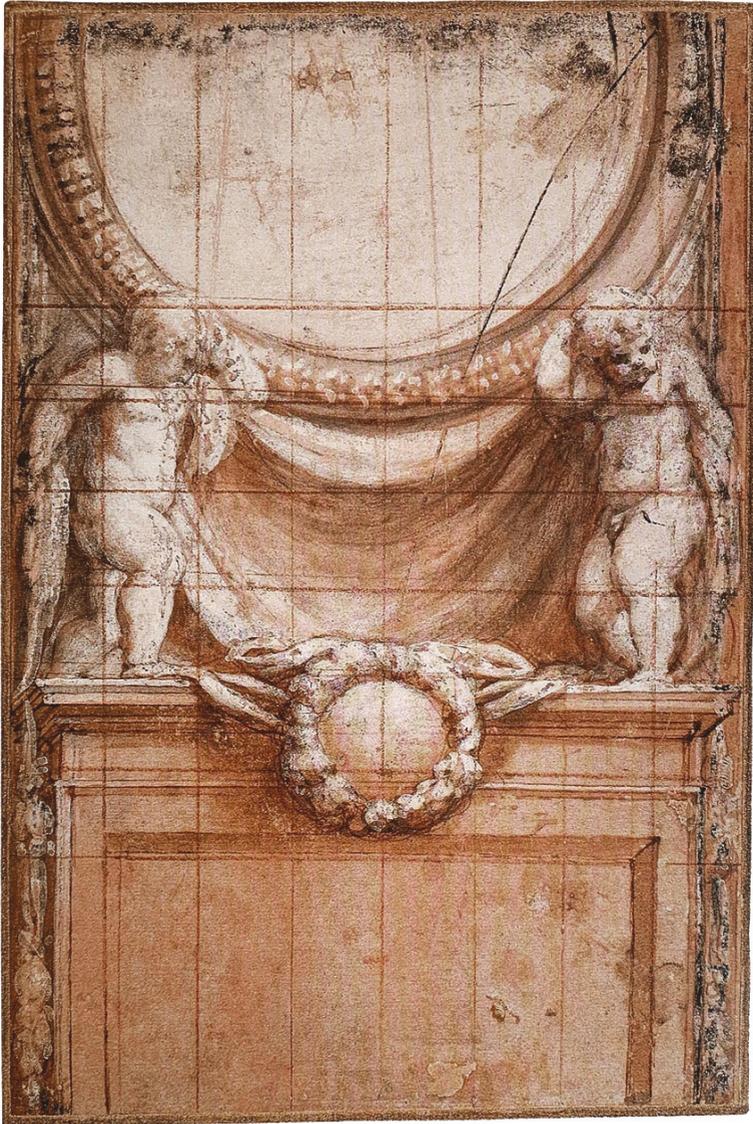


Abb. V.10: Antonio Correggio, *Studie für zwei Putti*, 1524, rote Kreide und brauner ink wash auf Papier mit Bleiweiß-Gouache gehöht und quadriert, 19,1 × 14 cm, Chatsworth, *Devonshire Collection*



Abb.V. 11: Antonio Correggio, *Anbetung der Hirten*, um 1522, Rötzel, Feder, Tinte und braune Wasserfarbe mit Bleiweiß-Gouache gehöht, 230×184 cm, Cambridge, *Fitzwilliam Museum*, inv. PD. 119–1961



Abb.VI. I: Andreas Booyer, *ohne Titel*, 2011

Abbildungsnachweis

- I. 1; I. 3; II. 1; V. 5; V. 6; V. 11: Riccòmini 2005.
- I. 2; I. 4; I. 5; II. 2; II. 4; II. 6; II. 8; II. 9; III. 1; III. 2; III. 4; III. 7; IV. 1; IV. 2; IV. 9; IV. 12; IV. 13; IV. 15; IV. 16; IV. 17; V. 3; V. 4: Wiki Commons.
- II. 3: Lodovico Dolce: *Imprese Nobili et Ingeniose, Venedig 1578*.
- II. 5: Dominicus Lampsonius: *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies, Antwerpen 1572*.
- II. 7; III. 3; III. 2; III. 5; III. 6: Autor.
- IV. 3; IV. 6; IV. 7; IV. 14: Frank Zöllner, Johannes Nathan (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde, Köln 2011*.
- IV. 4: Leonardo da Vinci: *Codex Madrid I*.
- IV. 8: Leonardo da Vinci, *Manuskript D*.
- VI. 5; VI. 10: Frank Zöllner, Johannes Nathan (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Das zeichnerische Werk, Köln 2011*.
- IV. 11: Cornelia Syre et al. (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Die Madonna mit der Nelke. Ausst. Kat., München 2006*.
- IV. 18: Bättschmann 2011.
- V. 1; V. 2: Frank Zöllner: *Michelangelo. Das vollständige Werk 1475–1564, Köln 2007*.
- V. 7: Rissotto 1991.
- V. 8; V. 9; V. 10: Bambach 2000.
- VI. 1: Alice Rose George et al.: *here is New York. A democracy of photographs, Zürich 2002*.

Die Imitation von Weichheit ist zentraler Gegenstand der italienischen Malerei und Kunstkritik der Frühen Neuzeit. Sie ist *Tour de Force* der Wirklichkeitsdarstellung, durch die der Künstler seine Stellung als *deus artifex* untermauert. Ob nun Haare oder Fleisch: Erscheint etwas *weich*, so wirkt es lebendig.

Wesentlich beeinflusst wird ihre Darstellung durch das Malmaterial. Vor allem die Ölfarbe liefert ab dem 15. Jahrhundert zunehmend neue Möglichkeiten, Weichheit zu generieren.

Morbidezza–Sfumato: Maltechnische Genesen und kunstkritische Reflexionen weicher Malerei im Cinquecento setzt sich mit der Frage auseinander, inwiefern die materiellen Qualitäten der Ölfarbe unterschiedliche *Weichheiten* produziert. Im Fokus stehen die *Morbidezza* Antonio Correggios und das *Sfumato* von Leonardo da Vinci. *Weichheiten*, die sich in Technik, Semantik und kunstkritischer Wertung unterscheiden.

Marc Adamczack studierte Kunstgeschichte, romanische Philologie und Religionswissenschaften an der Universität Hamburg. Von 2018 bis 2021 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand des internationalen Doktorandenkollegs MIMESIS des *Elitenetzwerks Bayern*. 2021 wurde er an der Ludwig-Maximilians-Universität München promoviert.

59,00 €
ISBN 978-3-487-16434-2

