

Luftschlösser, Launen und Bizarres

— Vasaris *Allegorie eines Traums*
als Künstlermanifest* —

HANZ JOACHIM DETHLEFS

In memoriam Dorothee Bauerle-Willert (1951–2022)

1. Akkumulierte Allegorien

Ich möchte Ihnen heute eine unsignierte und undatierte, vermutlich gegen Mitte des 16. Jahrhunderts oder etwas später entstandene Zeichnung vorstellen, die allgemein Giorgio Vasari zugeschrieben wird, dem bekannten italienischen Architekten, Hofmaler der Medici in Florenz und Biographen der ersten Künstler Italiens. Die vorliegende Zeichnung wird heute in der Devonshire Collection in Chatsworth House, England, aufbewahrt [Abb. 1]. Das Blatt ist, wie Sie sehen, bis an den Rand mit den verschiedensten Dingen angefüllt, so dass es schwerfällt, einen Handlungszusammenhang zu erkennen. Die Anhäufung heterogener Objekte und das horror-vacui-Gedränge der Figuren wecken vielmehr den Eindruck von chaotischer Unordnung und Konfusion. Vasari kommt in anderem Zusammenhang auf den Überschuss an allegorischen Verweisungen in Arbeiten wie dieser zu sprechen: „tutto ha da aver significato“.¹⁾ Alles hat seine Bedeutung; auf jedes Detail kommt es an.

* Besonders häufig zitierte Werke: *Le opere di Giorgio Vasari: con nuove annotazioni e commenti*, 9 Bde., Milanesi, Gaetano (Hg., Komm.), Florenz: Casa Editrice le Lettere, 1878–1885 = Vasari-Milanesi; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Bettarini, Rosanna / Barocchi Paola (Hg., Komm.), 9 Bde., Florenz: Sansoni, 1966–87 = VBB.

1) Vasari-Milanesi VIII, 87.



Abb. 1: Giorgio Vasari, *Allegorie eines Traums*, 1541–42, Feder, braune Tinte, braun laviert, mit weißer Kreide geätzt, 19–2 × 39–4 cm. Chatsworth, Sammlung Devonshire.

Die Chatsworth-Zeichnung präsentiert sich somit als ein beziehungsreiches Bilderrätsel, dessen Anspielungsreichtum sich dem heutigen Betrachter nur schwer erschließt. Die Frage stellt sich zunächst, in welcher Beziehung die Gegenstände – Prunkvasen, Geldsäcke, Globus, Masken – zu den allegorischen Figuren stehen, dem lagernden männlichen Akt, den hybriden Kreaturen und der Schar der Putti? Jeder Analyseversuch der Traumallegorie Vasaris muss sich am Ende am Anspruch messen lassen, alle Bildzeichen schlüssig zu dekodieren und zu einer kohärenten Gesamtaussage zusammenzufügen.

Vasaris Bildkonzeption stellt eine zentrale Forderung der zeitgenössischen Theorie des Malens und Zeichnens auf den Kopf, nämlich – wie es in Leonardo da Vincis frühem Lehrsatz seines Malerbuchs (Codex Vaticanus 1270) von ca. 1490–1492 heißt – alles im Universum in wohlgeordneter Harmonie („una proportionata armonia“) bildlich zur Anschauung zu bringen; in Abgrenzung gegenüber den Wortmedien soll sich ein Gemälde auf einen Blick erschließen – „in un’ solo sguardo“. ²⁾ Der Betrachter müsse in die Lage versetzt werden, fordert im Anschluss an Leonardo der Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio (1537), ein ganzes Werk mühelos und in einem einzigen Augenblick zu erfassen („ad vna sola occhiata si comprenda tutta l’opera“). ³⁾ Vasari stimmt dem in seinen zwischen 1557–1558 verfassten, unvollendeten *I Ragionamenti* – einem Dialog zum Dekorationsprogramm im florentinischen Palazzo Vecchio – grundsätzlich zu. Er erkennt die Gefahr der Unübersichtlichkeit von akkumulierten Allegorien: „Der Anblick so vieler unterschiedlicher

2) Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, Heinrich Ludwig (Hg.), 3 Bde., Wien: Braumüller 1882, I, 18 (§ 13).

3) Sebastiano Serlio: *Tutte l’opere d’architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio, Libro IV*, Venedig: De Franceschi 1619, fol. 193^r. – Serlio bezieht sich im zwölften Kapitel seines einflussreichen vierten Buchs, dem 1537 zuerst gedruckten *Libro Quatro* auf die Deckenmalerei. – Die Forderung der Mühelosigkeit im Sinn unangestrebter Überschaubarkeit findet ein Echo in der französischen Kunsttheorie des 17. Jh. Französische Äquivalente sind *coup d’oeil*, *oeillade*.

Figuren auf einen Blick verwirrt leicht (il vedere così in una vista tante figure insieme, con tanta varietà, confonde facilmente)“.⁴⁾ Mehrfach wird der Künstler aufgefordert, das Auge nicht zu verwirren („non confondere la vista“).⁵⁾ Er solle sich davor hüten, „das Auge zu quälen, das, beleidigt wie es ist, das Herz dazu bringt, der Zunge keine Hilfe zu geben (purche si fugga il travagliar l’occhio, il quale offeso che è, fa che il cuore non dia aiuto alla lingua)“.⁶⁾ Vasari führt zwei Arten der Bildbetrachtung an: Der Betrachter schaut ein Bild an, um mühelos an Farben und Formen Gefallen zu finden oder aber er ‚liest‘ das Bild mit dem Ziel eines gelehrten Austausches. Aus dem Mund von Vasaris Dialogpartner in den *Ragionamenti*, dem Prinzen Francesco, lautet das so: „Ich gestehe, dass es mir gefiel, sozusagen unbeleckt hierher zu kommen und nichts weiter zu wissen, als die Figuren und Geschichten zu betrachten, und mich dennoch an ihnen zu erfreuen; aber jetzt, da ich ihre Bedeutung kenne, bin ich unendlich zufriedener (Io confesso, che il venir qua asciuttamente, e non sapere altro che guardare le figure e le storie, ancora che diletтино, mi piacevano: ma ora ch’io so il suo significato, mi satisfanno più infinitamente)“.⁷⁾ Der Kreis der zeitgenössischen Betrachter, dem sich der Sinn der vorliegenden Allegorie erschlossen hat, dürfte eng gefasst sein. Man gewinnt den Eindruck, ihre Botschaft sei gar nicht an das allgemeine Publikum adressiert gewesen, sondern an einen Kreis von Mitstreitern, der ein gewisses Vorverständnis dafür mitbringt, was Vasari „unseren Sinn“ nennt – *il senso nostro*.⁸⁾

4) Vasari-Milanesi, *I Ragionamenti. Dialoghi intorno alle pitture fatte nelle nuove stanze del Palazzo Vecchio*, VIII, 168. – Cf. Paola Tinagli, „Claiming a Place in History: Giorgio Vasari’s *Ragionamenti* and the Primacy of the Medici“. In: Konrad Eisenbichler (Hg.), *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de’ Medici*, Aldershot: Ashgate, 2001, 63–76.

5) Vasari-Milanesi VIII, 16.

6) Vasari-Milanesi VIII, 507.

7) Vasari-Milanesi VIII, 33. – Cf. Tinagli, „Rileggendo i *Ragionamenti*“, in: Gian Carlo Garfagnini (Hg.), *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Florenz: Olschki 1985, 83–93, 85.

8) Vasari-Milanesi VIII, 46, 73, 79. – Cf. Elisabeth McGrath, „*Il senso nostro*: The

2. Masken und Globen

Der Hauptfokus im bewegten und unbewegten Bildinventar, das bei Vasari zum Einsatz kommt, liegt auf dem mit einem Lendentuch bekleideten männlichen Akt. Breite Längsformate mit ausgestreckten Liegefiguren – mal isoliert, mal von zwei Figuren flankiert – verweisen auf eine Gestaltungsformel, die Vasari häufig verwendet. Die Chatsworth-Zeichnung zeigt die zentrale Figur in halb liegender und halb auf eine Sphinx gestützter Position. Rechts daneben platziert Vasari ein weiteres Mischwesen. Formen eines Raub- und Huftieres sind mit dem Oberkörper eines jugendlichen Menschen verschmolzen, dessen Gestalt keine eindeutigen Schlüsse auf seine Geschlechtszugehörigkeit zulässt. Die ausgestreckten Fledermausflügel der Kreatur deuten eine schwungvolle Bewegung an. Auf dem Boden wahllos verstreut sind von rechts nach links prunkvolle, mit Ornamenten und bizarren Maskenreliefs geschmückte Riesenvasen, fest verschnürte, offenbar mit Geldmünzen gefüllte Säcke, sowie eine umgestürzte Urne, auf die sich der Träumer mit dem rechten Arm stützt und dabei den wertvollen Inhalt achtlos über den Boden verstreut. Am linken unteren Bildrand sehen wir ein auf dem Boden liegendes Maskenpaar; beide Exemplare weisen sehr unterschiedliche Physiognomien auf. Die vordere Maske hat wild-bewegte, zerklüftete Gesichtszüge mit weit aufgerissenem Mund und gespenstisch-dunklen Augenhöhlen. Im Kontrast dazu erscheint die hintere Maske glatt, sauber, wohlgeformt.⁹⁾ Vergleichbare Kontrastmasken kommen in einer Reihe von

Medici Allegory applied to Vasari's mythological frescoes in the Palazzo Vecchio", in: Garfagnini, *Giorgio Vasari* (wie in n. 7) 1985, 117–34.

9) Im Brief an Alessandro de' Medici von 1533 oder 1534 beschreibt Vasari das Portrait des Lorenzo de' Medici. Er geht auf die Symbolik sowohl des Kontrastmaskenpaares als auch der Prunkvasen als Behälter der Tugend ein: 'Sopra questo ho fatta una maschera bruttissima, figurata per il Vitio, la quale [...] sarà conculcata da un' purissimo vaso [...] con queste lettere: 'Virtus omnium vas' (Die Tugend umfasst alles)." Vgl. Vasari, *Der literarische Nachlass*, Frey, Karl und Herman Waltherr (Hg.), 3 Bde., München: Müller 1923–40, I, 18; Kallab, Wolfgang, *Vasaristudien*, Wien / Leipzig: Teubner 1908, 50–51. – Siehe weiter Horst-Dieter Blume, s.v. „Maske“, in: *Der neue Pauly*, Stuttgart /

zeitgenössischen Darstellungen zum Thema Venus und Amor vor. Unter den Werken, die aus dem florentinischen Umkreis Vasaris stammen, ist zunächst Pontormos Gemälde *Venere e Amore* von 1533 zu nennen, das in der Galleria dell'Accademia in Florenz hängt. Es zeigt einen geflügelten Cupido, der Venus liebkost, die ihrerseits den Pfeil Cupidos in der Hand hält. Links an Cupidos Bogen befestigt hängen die zwei Kontrastmasken. In der Nähe befinden sich noch weitere symbolische Gegenstände – eine im Kasten liegende Puppenfigur und ein mit Rosen gefülltes Becken [Abb. 2–3]. Es handelt sich um ein Gemälde nach einer verlorenen Zeichnung Michelangelos, von der eine Kopie im neapolitanischen Capodimonte Museum aufbewahrt wird [Abb. 4].¹⁰⁾ Michelangelo



Abb. 2–3: Pontormo, *Venus und Amor*, 1532–1533, Öl auf Holztafel, 128 × 194 cm, Galleria dell'Accademia, Firenze.

Weimar: Metzler 1999, VII, Sp. 974–980; Bieber, Margarethe: s.v. „Maske“, in: *Pauly's Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1930 XIV/2, 2070ff.; Leuschner, Eckhard, *Persona, Larva, Maske: Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 1997; Barasch, Moshe „The mask in European art. Meanings and functions“, in: idem et al. (Hg.), *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson*, New York: Abrams 1981, 253–64, 255; J. T. Paoletti, „Michelangelo's Masks“, *The Art Bulletin* LXXIV (1992), 423–440; Dempsey, Charles, „Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli, and Politian's *Stanze per la giostra*“, in: *Renaissance Quarterly* 52 (1999), 1–42, 32.



Abb. 4: Michelangelo (zugeschrieben), Zeichnung für "Venere e Amore", Kohle, 131 × 184 cm, ca. 1533, Neapel, Nationalmuseum und Galerien von Capodimonte.

fertigte sie für seinen Freund Bartolomeo Bettini an, der seinerseits Pontormo mit einer farbigen Fassung beauftragte.¹¹⁾ Weitere farbige Derivationen stammen unter anderem von Vasari und Tosini, genannt Ridolfo del Ghirlandaio. Beide halten sich eng an die Vorlage Michelangelos – gerade auch im Hinblick auf das Maskenpaar [Abb. 5–6].¹²⁾ Die Maske ist das traditionelle Symbolbild des Schauspielers; davon

10) Frosinini, Cecilia / Montalbano, Letizia / Piccolo, Michela, "Venere e Amore' Un Michelangelo recuperato?" in *OPD Restauro* 15 (2003), 136–44, 201–203; Bellucci, Roberto, Frosinini, Cecilia, "Un mito michelangiolo e la produzione seriale: il cartone di Venere e Cupido", in: Falletti, Franca / Nelson, Jonathan K. (Hg.), *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, Kat. Florenz: Giunti, 2002, 109–30.

11) Cf. *Il Codice magliabechiano*, cl. xvii. 17, *contenente Notizie sopra l'arte degli antichi* [...] Anonimo fiorentino (c. 1537–1542), in: Frey (Hg.), Berlin: Grote 1892, 113: "Fece il disegno della Venere, colorita poi per Jacopo da Póntormo"; Benedetto Varchi (*Due lezioni* [...] *l'una dichiara un sonetto di Michelangelo Bonarroti; l'altra tratta se più nobile sia la pittura o la scoltura*, Firenze: Torrentino, 1549, 104) erwähnt ebenfalls eine Venus, "che disegnò Michelagnolo à M. Bartolomeo Bettini, colorita di mano di M. Iacobo Puntormo".

12) Keach, William, "Cupid Disarmed or Venus Wounded? An Ovidian Source for Michelangelo and Bronzino", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*,



Abb. 5: Giorgio Vasari, *Venus und Cupido*, ca. 1543. Öl auf Leinwand. The Royal Collection, King's Drawing Room, 131.0 × 199.2 cm, Kensington Palace, London.



Abb. 6: Michele Tosini, gen. di Ridolfo del Ghirlandaio, *Venus und Amor*, ca. 1550–1560, Öl auf Leinwand, ca. cm 135 × 196, Galleria Colonna, Rom.

abgeleitet sind pejorative Verwendungen im Sinn von Verstellung, Verleumdung, List, Heuchelei, da der Maskenträger sein wahres Gesicht verbirgt.¹³⁾ Negative Konnotationen mit Bezug zur Liebesthematik diskutiert Benedetto Varchi, Historiograph am Medici-Hof, in seiner

41 (1978), 327–31; Capretti, Elena, "Michele Tosini detto Michele di Ridolfo del Ghirlandaio", in: Bernacchioni, Annamaria (Hg.), *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, Kat. Firenze: Edizioni Polistampa, 2010, 92; Negro, Angela, *Venere e Amore di Michele di Ridolfo del Ghirlandaio: Il mito di una Venere di Michelangelo fra copie, repliche, e pudiche vestizione*. Rome: Campisano, 2001; Jonathan K. Nelson, "La 'Venere e Cupido' fiorentina. Un nudo eroico femminile e la potenza dell'amore. The Florentine 'Venus and Cupid'. A Heroic Female Nude and the Power of Love", in Nelson / Falletti, *Venere e Amore* (wie in n. 10) 2002, 26–63.

13) Barasch, „The mask“ (wie in n. 9), 82–83.

Lezzione über die Eifersucht ("Sulla gelosia") von 1550. Für ihn symbolisieren Masken bzw. Larven die dämonische Unruhe von verdammten Seelen; sie werden auch Geister („spiriti“) genannt: "Larva in lingua latina significa oltre quello che noi diciamo maschere, l'anime dannate de' rei, che noi volgarmente chiamiamo spiriti".¹⁴⁾ Sie stehen für die Eifersucht, die Varchi mit einer unersättlichen Bestie („fera insaziabile“) vergleicht, die mit permanenten Verdächtigungen für große Unruhe sorgt („con nuovi e varii sospetti, ritorna ogni ora, e va sempre crescendo con maggiore inquietudine“).¹⁵⁾ Ihr Ziel ist es, mit falschen Einbildungen für Schrecken zu sorgen und die Liebe zu vertreiben. Vasari platziert seine hässliche Maske gut sichtbar im Vordergrund; sie verdeckt größtenteils das glatte, wohlgeformte Exemplar. Gegen die Deutung im Sinn von Unbeständigkeit und Flüchtigkeit der Liebe spricht allerdings, dass es in Vasaris *Traumallegorie* keinen offensichtlichen Bezug zum Liebesthema gibt. Der lagernde Akt im Bildzentrum ist ein Einzelgänger. Die Masken in Vasaris Zeichnung sind außerdem anders platziert als in den vorhin genannten Venus-Amor Darstellungen. Wir besitzen schriftliche Erläuterungen Vasaris zum Thema. In der zweiten Viten-Edition wird das Aretino-Porträt von Sebastiano del Piombo von ca. 1534–1535 aus dem Palazzo comunale von Arezzo gelobt ("stupendissima") [Abb. 7–8]. Hier sehen wir links ein Maskenpaar zusammen mit einer lateinischen Inschrift: *In utrumque paratus* (Für beides bereit), was Vasari folgendermaßen kommentiert: Die schöne Maske bedeutet Tugend, die hässliche Laster ("due maschere inanzi, una bella per Virtù e l'altra brutta per il Vizio").¹⁶⁾ Der

14) Varchi, Benedetto, „Sulla gelosia“, in: *Opere di Benedetto Varchi*, 2 Bde., Triest 1859, II, 577. – *Larvae* stehen in Isidors *Etymologiae* (VIII, xi, 101) für „Dämonen, die aus Menschen gemacht wurden, weil sie böse waren (Larvas ex hominibus factos daemones aiunt, qui meriti mali fuerint)“.

15) Varchi, ebd. – Hierzu Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001, 103.

16) VBB V, 95. – Cf. Parlato, Enrico, "Pietro Aretino ritratto da Sebastiano del Piombo, 'stupendissimamente' descritta da Giorgio Vasari: Metamorfofi delle identità aretiniane", in: Procaccioli, Paolo (Hg.), *In utrum paratus. Aretino in Arezzo, Aretino à Arezzo: In*

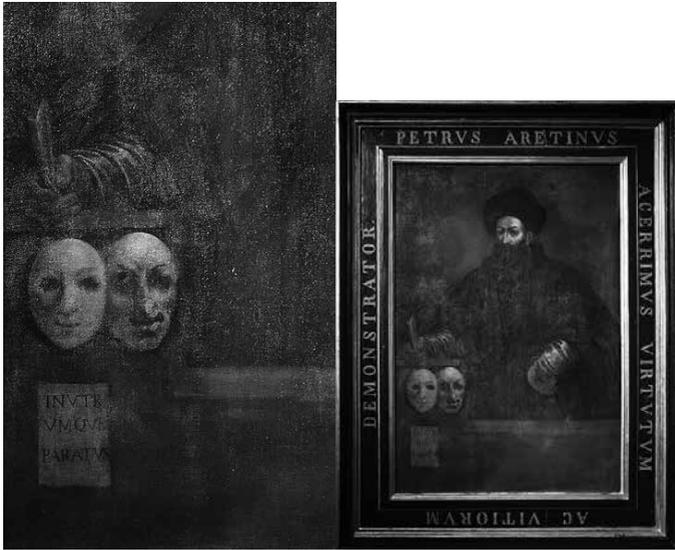


Abb.7-8: Sebastiano del Piombo, Portrait Pietro Aretino, 1534-1535, Öl auf Leinwand, 155 × 110 cm, Arezzo, Palazzo dei Priori.

Ausdruck ‚Bereitsein für beides‘ – für Tugend und Laster – meint offensichtlich etwas ganz anderes als das traditionelle Thema des Kampfes der Tugend gegen das Laster. Ausführlicher ist Vasaris Beschreibung im oben erwähnten Dialog *I Ragionamenti*. Sie bezieht sich auf das Deckenbild der Muse Kalliope mit Eros und Anteros von ca. 1555 – 1558 aus dem Saal der Elemente im Florentiner Palazzo Vecchio [Abb. 9-10]. Auffällig ist zunächst der Globus zur rechten Seite der Kalliope, der die Erdkugel mit Sicht auf die afrikanisch-europäische Landmasse zeigt. Ebenso zeigt der Globus der Chatsworth-Zeichnung – zwar flüchtig

marginale al ritratto di Sebastiano del Piombo, Rom: Salerno 2008, 207-25; Winner, Matthias, "Michelangelo's *Il Sogno* as an Example of an Artist's Visual Reflection", in Smyth Craig Hugh (Hg.), *Michelangelo Drawings. Studies in the History of Art* 33 (1992), 227- 42.



Abb. 9–10: Giorgio Vasari, Calliope mit Eros und Anteros, ca. 1555–1558, Quartiere degli Elementi im Palazzo Vecchio, Sala degli Elementi.

skizziert, dennoch gut erkennbar – den europäischen Süden mit Italien im Zentrum. Der Vergleich mit dem Globus in Michelangelos *Il sogno* liegt nahe: Seine Kugel ist jedoch mit Ausnahme eines schwach angedeuteten, in Querrichtung verlaufenden Bandes undefiniert [Abb. 11–12]. Einen ähnlichen Globus mit schief liegendem Band finden wir in der undatierten Studie Sebastiano del Piombos *Das Christuskind und Johannes der Täufer* [Abb.13]. Es handelt sich – wie Vasaris Deckenbild *Die Mutilation des Uranus* von 1555 zeigt – um das Ekliptikband mit Tierkreiszeichen, das eine riesige Armillarsphäre umspannt. [Abb.14].¹⁷⁾ Nicht zu übersehen sind Ähnlichkeiten mit Botticellis *Das Arbeitszimmer*

17) Vasari-Milanesi VIII, 20. – Das Bildprogramm hat Vasari teilweise wörtlich (ohne Quellenangabe) von seinem literarischen Berater, Cosimo Bartoli, übernommen. Siehe Bartolis Brief an Vasari aus dem Jahr 1555, in: Frey, *Nachlass* (wie in n. 9) 1923, I, 410–13. – Siehe auch Allegri, Ettore / Cecchi, Alessandro, *Palazzo Vecchio e I Medici*, Florenz: Spes 1980, 64; Davis, Charles, „The pitfalls of iconology, or how it was that Saturn gelt his father“, in: *Studies in Iconography* 4 (1978), 79–94, 82. Wenn Liana Cheney (*Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art*, London: Peter Lang,



Abb. 11–12: Michelangelo Buonarroti, *Il Sogno* (Der Traum), ca. 1533, Zeichnung, Schwarze Kreide, 38.9 × 27.8 cm, London, Courtauld Gallery.

des Hl. Augustinus von ca. 1480, das Vasari erwähnt: „In der Kirche von Ognissanti malte er in Fresken für die Vespucci auf der Backsteintrennwand der Tür, die in den Chor führt, einen Heiligen Augustinus; in dem Bemühen, alle Maler seiner Zeit zu übertreffen (In Ogni Santi dipinse a fresco nel tramezzo alla porta che va in coro, per i Vespucci, un S. Agostino, nel quale cercando egli allora di passare tutti coloro ch’al suo tempo dipinsero) [Abb.15–16]“. ¹⁸⁾ Die im Zentrum von Vasaris Armillarsphäre schwebende Erdkugel ist nahezu identisch mit dem Exemplar im Kalliope-Bild, wo sie dem Putto der irdischen Liebe zugeordnet ist.

Einer der zwei Putti steht für die göttliche Liebe, der andere für die

2007,198) recht hat, dass es sich bei dem Globus in Vasaris Kalliope-Bild um eine Abbildung der auf Silber gravierten Erdkugel von Paolo Forlani aus Verona von ca. 1560 handelt, ließe dies Rückschlüsse auf eine Datierung der Chatsworth-Zeichnung zu. Wahrscheinlich ist jedoch, dass Vasari auf Parmigianinos Portrait von Kaiser Karl V. mit Globus von 1530 zurückgegriffen hat. Cf. VBB IV, 542.

18) VBB III, 512.



Abb. 13: Sebastiano del Piombo, 1485–1547. Studie für „Christuskind und Johannes der Täufer“, schwarze Kreide auf blauem Papier., s.d., (8.6 × 11.5cm), Metropolitan Museum of Art.



Abb. 14: Giorgio Vasari (und Cristofano Gherardi), Mutilation des Uranus, Detail: Armillarsphäre, ca. 1555, Öl auf Tafel, Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Decke.



Abb. 15–16: Sandro Botticelli, Hl. Augustinus in betrachtendem Gebet, Detail, ca. 1480, 157 × 112 cm Florenz: Ognisanti.

menschliche Liebe; der Putto der menschlichen Liebe sitzt und erfreut sich an den irdischen Dingen, aber der Putto der göttlichen Liebe zieht ihn auf den Boden nieder und verachtet ihn, während er zum Himmel aufsteigt, um sich an der göttlichen Liebe zu erfreuen und diese zu betrachten; die untere Maske ist hässlich, sie ist das von der göttlichen Liebe niedrigerungene Laster, während der Blick des Puttos nach oben auf die Betrachtung der Tugenden gerichtet ist (Questi sono fatti, uno per lo amore divino, l'altro per lo amore umano; l'umano vi siede sopra godendo le cose terrene, e il divino lo va tirando a terra e lo sprezza, salendo al Cielo per godere e contemplare le divine; la maschere, che ha sotto di Vecchio, brutta, è il vizio conculcato da esso amore divino, ed il guardare alto è contemplare le virtù).¹⁹⁾

Die Parallelen zur *Traumallegorie* sind deutlich: Vasari variiert im Kalliope-Bild das Thema der hässlichen, am Boden liegenden Maske. In beiden Bildern wird sie von einem hockenden bzw. knieenden Putto niedergedrückt, was ihren misstrauischen Gesichtsausdruck erklärt. Vasari betont gegenüber seinem Dialogpartner die gegensätzlichen Blickrichtungen im Kalliope-Bild: Der Putto der irdischen Liebe richtet ebenso wie die hässliche Maske den Blick auf die am Boden liegenden Gegenstände, worunter sich verlassene Musikinstrumente und aufgeschlagene Bücher befinden. Demnach gelten diejenigen irdischen Genüsse als lasterhaft, die zur Vernachlässigung der Studien in den Künsten und Wissenschaften führten. Von diesem Geschehen hat sich der die Maske des Lasters niederdrückende Putto abgewandt und blickt in der Suche nach göttlicher Inspiration nach oben. Entsprechend ist die Blickrichtung der wohlgeformten Kontrastmaske der Chatsworth-Zeichnung nach oben gewandt.

3. Nachtvögel, Eulen

Ein zweites Gemälde Tosinis sei in diesem Zusammenhang genannt,

19) Vasari-Milanesi VIII, 60. – Vgl. Allegri / Cecchi, *Palazzo Vecchio* (wie in n. 17), 1980, 80–81.



Abb. 17: Ridolfo del Ghirlandaio (Michele Tosini), Die Nacht, 1555–1565, Öl auf Tafel, 135 × 196 cm, Rom, Galeria Colonna.



Abb. 18–19: Michelangelo, Grab von Giuliano de' Medici, Nacht (Detail), 1524–1531, Marmorskulptur, Medici-Kapelle, San Lorenzo, Florenz.

und zwar seine Allegorie der Nacht aus der Galleria Colonna, Rom [Abb. 17]. Das Bild verbindet das Maskenmotiv aus den Amor-Venus-Darstellungen mit einem neuen Thema, nämlich der Allegorie der Nacht. Wiederum hat Michelangelo die Vorlage geliefert – diesmal mit seiner Statue der Nachtpersonifikation auf dem Grab des Giuliano Medici in der Florentiner Medici-Kapelle von 1524–1527 [Abb. 18–19]. Kinderfiguren

und Kontrastmasken spielen hier keine Rolle. Tosini nähert sich thematisch der Vasari-Zeichnung, insofern er das Maskenpaar in den Kontext von Schlaf und Traum stellt. Weitere motivische Übereinstimmungen lassen sich unschwer entdecken. In der oberen linken Bildecke befindet sich eine antike Öllampe, die ein Putto gerade anzünden will. Auf ihre Bedeutung in Vasaris Zeichnung wird nachstehend zurückzukommen sein. Ein Symboltier, das ebenfalls der Grabstatue Michelangelos entliehen ist, sticht ins Auge. Unter dem angewinkelten Bein der lagernden weiblichen Figur hockt eine Eule, die mit der rechten Krallen einen Strauß mit Mohnkapseln hält. Vasari variiert das Eulenmotiv: Er platziert den Kopf des spähen Vogels weitgehend verborgen auf der dem Licht abgewandten Seite der Erdkugel.²⁰⁾ Das nachtaktive Tier, dessen Schrei als negatives Omen gilt, scheint seinem Ruf als Unheil- oder Todesvogel hier gerecht zu werden. Vasari stellt allerdings mehrere Deutungsoptionen bereit: Im Dialog *I Ragionamenti* erwähnt er den Mythos der Verwandlung des Unterwelt-Spions Ascalaphus in eine Eule. Diese Episode aus den ovidischen Metamorphosen hat er im Saal der Ceres im Palazzo Vecchio dargestellt [Abb. 20].²¹⁾ An anderer Stelle – den *Descrizione dell' apparato delle nozze di don Francesco dei Medici* – bezeichnet Vasari die Eule als Begleiterin des negativen Genies („Genio cattivo“).²²⁾ Daneben dürften vor allem Deutungszuschreibungen eine Rolle spielen, die im Kontext der zeitgenössischen ägyptosophischen Hieroglyphik stehen. Michelangelo, Tosini und Vasari verwenden das Eulenmotiv als

20) Zum Eulenmotiv vgl. Schwarz, Heinrich / Plagemann, Volker: s.v. „Eule“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Otto Schmidt (Hg.), Stuttgart / München: Metzler 1973, VI, Sp. 267–322, bes. 277f.; P. Vandenbroeck, „Bubo significans: die Eule als Sinnbild vor Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in der niederländischen und deutschen Bildardarstellung und bei Jheronimus Bosch“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* Antwerpen 1985, 19–136.

21) Vasari-Milanesi VIII, 56, 58. – Zur Ascalaphus-Verwandlung bei Ovid cf. Met. 5.550: „Ignavus bubo, dirum mortalibus omen (ein Uhu, ein träger, den Menschen ein gräßliches Omen)“.

22) Vasari-Milanesi VIII, 602.



Abb. 20: Vasari, Verwandlung des Ascalaphus in eine Eule, Sala degli elementi, Palazzo Vecchio.

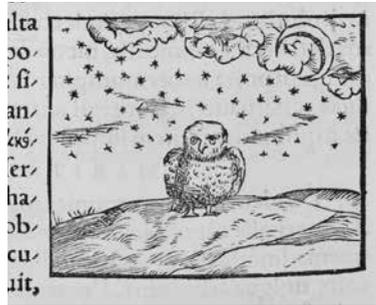


Abb. 21: Valeriano, Pierio. Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentis literis cometarii Ioannis Pierii Valeriani [1556] (Basle: Guarinum, 1575).

Piktogramm für die Nacht. Diese Verknüpfung verweist auf die zeitgenössische Ägyptenrezeption, etwa auf Pierio Valerianos *Hieroglyphica* von 1556, in der unter der Überschrift “De noctua” mehrere Eulenhieroglyphen angeführt werden [Abb. 21].²³⁾ Valerianos Unterricht besuchte der junge Vasari, wie er in der Vita des Francesco Salviati berichtet.

Vasari vernachlässigte unterdessen das Studium der Wissenschaften nicht, sondern unterhielt sich auf Befehl des Kardinals jeden Tag zwei Stunden mit Ippolito und Alessandro de’ Medicis, unter Aufsicht ihres Lehrers Pierio eines trefflichen Mannes (Il Vasari intanto, non lasciando gli studii delle lettere, d’ordine del Cardinale si tratteneva ogni giorno due ore con Ipolito et Alessandro de’ Medici, sotto il Pierio lor maestro e valentuomo).²⁴⁾

23) Curran, Brian, *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago-London, 2007; Iversen, Eric, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1993 (1961).

24) VBB V, 512. –Vgl. Volkmann Ludwig, „Hieroglyphik und Emblematik bei Giorgio

Valeriano zufolge steht die Eulenhieroglyphe bei den Ägyptern für den Tod („Apud Aegyptios vero Noctua mortis erat hieroglyphicum“) – daneben werden allerdings auch positive Konnotationen genannt wie Weisheit (*sapientia*) und Sieg (*victoria*).²⁵⁾ In Andrea Alciatis zuerst 1531 (unauthorisiert) in Augsburg gedrucktem *Emblematum liber* hockt die Eule als Totenvogel auf dem offenen Sarg mit einer Leiche („super utque cadavera bubo“) [Abb. 22].²⁶⁾ Vorlage beider Quellen dürfte die

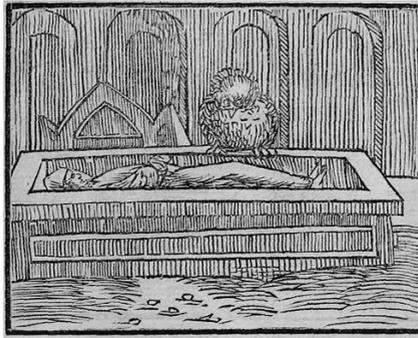


Abb. 22: Andrea Alciato, *Emblematum libellus*:
 „Senex puellam amans“, Venedig:
 Aldus, 1546.

Vasari“. In: *Werden und Wirken. Festschrift für Karl W. Hiersemann*, Leipzig: Köhler 1924, 409–19; Rouchete, Jean, „La domestication de l’ésotérisme dans l’oeuvre de Vasari“, in: Castelli, Enrico (Hg.), *Umanesimo e esoterismo*, Padua: Milani, 1960, 355–370. Rolet, Stephane, „Les portraits ‘hiéroglyphiques’ de Laurent et d’Alexandre de Médicis par Giorgio Vasari (1534)“, in: Philippe Morel (Hg.), *Le Miroir et l’espace du prince dans l’art italien de la Renaissance*, Rennes / Tours: PUR / PUF 2012, 40–81.

- 25) Valeriano, Pierio. *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentis literis cometarii Ioannis Pierii Valeriani*, Basel: Michael Isengrin 1556, XX, 147^v, 146^v, 147^r. – Cf. Rolet, „Genèse et composition des Hieroglyphica de Pierio Valeriano: essai de reconstitution“, in: Pellegrini, Paolo (Hg.), *Umanisti belunesi fra Quattro e Cinquecento*, Florenz: Olschki 2001, 211–44.
- 26) Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Venice: Aldus, 1546, f. 10^r. – Siehe Heckscher,



Abb. 23: Orvs Apollo de Ægypte,
De la signification des notes
hieroglyphiques des Aegyptiens
1543, Paris: Kerner.

Hieroglyphik des Horapollon sein, einem der letzten Vertreter der ägyptischen Kultur aus dem fünften nachchristlichen Jahrhundert. Das Werk wurde bei Aldus in Venedig 1505 zuerst gedruckt – hier zitiert nach der illustrierten, anonymen französischen Übersetzung von 1543. Wiederum steht die Eule für den Todesvogel, der plötzlich und wider Erwarten zustößt [Abb. 23].²⁷⁾ Das Eulenmotiv, das dem Kontext der Chatsworth-Zeichnung am nächsten kommt, dürfte aus Vasaris Deckengemälde der Personifikation der Nacht oder des Schlafs im Saal der Elemente des Palazzo Vecchio (1555) stammen [Abb. 24]. Wiederum handelt es sich um ein Längsformat, diesmal mit weiblicher Liegefigur, die umgeben ist von einer spähenden Eule, einer brennenden Lampe und

William S., *The Princeton Alciati Companion, A Glossary of Neo-Latin Words and Phrases used by Andrea Alciati and the Emblem Book Writers of his Time*, New York: Garland, 1989.

- 27) Horapollon II.23; hier zit. nach *Orvs Apollo de Ægypte De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens: cest a dire des figures par les quelles ilz escripuoient leurs mysteres secretz, & les choses saintes & diuines*, Paris Jacques Keruer 1543, s.p.. – Vgl. auch Fournet, Jean-Luc (Hg), *Les Hieroglyphica d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne. Histoire, fiction et réappropriation*, Paris: ACHCByz 2021; Scholz, Bernard F., *Emblem und Emblempoetik: Historische und systematische Studienbücher*, Berlin: Schmidt 2002, 359.



Abb. 24: Giorgio Vasari (und Cristofano Gherardi), Nacht oder Schlaf, 1555. Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Florenz.

einem liegenden Maskenpaar. Anders als in der Chatsworth-Zeichnung sind die Attribute der Nachtpersonifikation im Saal der Elemente positiv konnotiert, wie das mit Früchten beladene Füllhorn als Zeichen überbordender Fruchtbarkeit hinreichend beweist.²⁸⁾ Das lange Querformat wird flankiert von zwei Götterdarstellungen. Neben Merkur, der als Gott der Weisheit und der Magie Cosimos Förderung der Künste und Wissenschaften versinnbildlichen dürfte, sehen wir Pluto, den Gott der Unterwelt.²⁹⁾ Auf die Frage des Prinzen Francesco, was einen Fürsten der Unterwelt und ewigen Nacht mit der Idee der Fruchtbarkeit verbindet, antwortet Vasari: „Alle Minen ... sind unter der Erde, deren Fürst Pluto ist, und genauso verhält es sich mit den Reichtümern und allen Schätzen (Le miniere ... sono sotto la terra, delle quali Plutone è principe, e così le ricchezze e i tesori)“.³⁰⁾ Cosimos Werk, seine Größe und der Überfluss, den er seiner Stadt zuteilwerden ließ, stehen ebenfalls im Zeichen Plutos. Wie Pluto hat er mit allem erdenklichen Fleiß das Erz aus der Erde gegraben, um sein Erbe zu sichern und seiner Heimat in der Not beizustehen („con ogni industria cavar da Plutone, per servirne i suoi eredi e nella necessita la sua patria“).³¹⁾ Nach dieser ‚plutonischen‘ oder chthonischen Auffassung rückt die Erde und die in ihr verborgenen Reichtümer ins Zentrum der

28) Vgl. Cheney, „Giorgio Vasari’s Mercury: God of Magic and Wisdom“, in: *Cultural and Religious Studies* 7/10 (2019), 511–49, 534.

29) Die beiden Götterdarstellung stammen von Cristofano Gherardi. Vgl. VBB V, 301: „Und im selben Saal malte er zwischen die Fenster sehr schöne Darstellungen von Merkur und Pluto (E nella medesima sala colorì un Mercurio et un Plutone fra le finestre, che sono parimente bellissimi)“.

30) Vasari-Milanesi VIII, 86, 33.

31) Vasari-Milanesi VIII, 86.

Aufmerksamkeit. Diese Reichtümer zutage zu fördern ist die Aufgabe der Künste, der Wissenschaften ebenso wie der Politik.

4. Ägyptenimagination (I): Nil – Sphingen – Spiritelli

Vasaris Blatt enthält mehrere ägyptisierende Assoziationen. Das betrifft zunächst die aus Liegefigur, Sphinx und Putti bestehende Hauptgruppe. Das Vorbild geht sehr wahrscheinlich auf die Nilgruppe zurück, die heute im neuen Flügel des Pio-Clementino-Museums im Vatikan ausgestellt ist. Vasari nimmt ausdrücklich auf das Werk Bezug (“vi eran saldezze grandissime di pezzi, come appare ne’ giganti di Monte Cavallo di Roma e nel Nilo di Belvedere”) [Abb. 25].³²⁾ Die monumentale Gruppe, die nach 80 n.Chr. entstanden sein dürfte und 1513 unter Papst Leo X. in Rom ausgegraben wurde, zeigt den nackten lagernden Flussgott, der sich mit dem linken Ellbogen auf eine Sphinx stützt und im Arm ein langes, gewundenes Füllhorn mit Früchten hält, während die rechte Hand ein Ährenbündel umfasst. Die Figur ist umgeben von 16 Putten in verschiedenen Höhen und Haltungen; sie symbolisieren die Wasserstände des Nils und



Abb. 25: Allegorie des Nils, Marmorstatue, Braccio Nuovo, Vatikanische Museen.

32) VBB I, 43. – Vgl. Bober, Phyllis Pray / Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, London: Miller 1986, 103–04; Klementa, Sylvia, *Gelagerte Flußgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit*, Köln: Böhlau 1993, 17.

damit die Fruchtbarkeit des Flussgottes. Der geöffnete Mund und die jähe Kopfwendung in Richtung Sphinx verraten eine innere Bewegung, die Vasari übernimmt und zu einer gequälten Pathosgeste steigert. Er ordnet die Gruppe neu: Die in der Nil-Gruppe von den spielenden Putti halb verdeckte, kleinformatige Sphinx wird vergrößert; sie gewinnt an Gewicht und wird in den Vordergrund platziert. Sie ist zweiteilig: Auf dem Körper einer Löwin mit teils ausgestreckten, teils angewinkelten Pfoten blickt der Menschenkopf in eine dem Träumer entgegengesetzte Richtung. Die Kreatur blickt als einzige über die Bildgrenze hinaus, was mit ihrer Wächterfunktion zusammenhängen dürfte. Offenbar hütet sie das Bilderrätsel. Sie weist eine Besonderheit auf. Statt des königlichen Nemes-Kopftuchs, welches die Sphinx der Nil-Gruppe trägt, sehen wir ein als Turban gewundenes Kopftuch, dessen herabhängende Lappen das Gesicht einrahmen. Es handelt sich um dieselbe Kopfbedeckung, mit der Vasari einige Künstlerportraits ausstattet, nämlich um die sogenannte Künstlerkutte der frühen Neuzeit, die eine Art Gesichtsschutzmaske ist. Besonders deutlich ist die Übereinstimmung mit seinen Giotto-Portraits [Abb. 26–27].³³⁾ Er verwendet das Utensil offensichtlich als Signum für den Beruf des Künstlers.³⁴⁾ Eine weitere Veränderung nimmt er hinsichtlich der Fruchtbarkeitssymbole vor. Alle landwirtschaftlichen Assoziationen wie Obst und Getreide der Nil-Gruppe werden getilgt; die Gaben Ägyptens,

33) Prinz, Wolfram, „Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen: mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568“, in: *Mitt. Ksthist. Inst. Florenz* 12 (1966), 17, 52–53; Secchi, Albino, „La Casa del Vasari in Arezzo“, in: *Il Vasari: Storiografo e Artista, Florence: Istituto di Studi sul Rinascimento*, Florenz: Ist. Naz. Studi di Rinascimento 1974, 75–83; Didi-Huberman, Georges, „Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait ‚sur le vif‘“, in: *Mélanges de l’Ecole française de Rome*, 106 (1994), 303–432; Cheney, *The Homes of Giorgio Vasari*, New York: Lang 2006, 43, 98; Schwarz, Hans-Peter, *Das Künstlerhaus: Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig: Vieweg 1990, 177.

34) Scherer, Annette, „Die Kopfbedeckung des Künstlers, Kleidungsutensil und Topos“, in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* 2004, 17–36.



Abb. 26–27: Vasari, Vite 1568, Künstlerbildnis Giotto und Casa Vasari, Giotto.

die zu Füßen des Träumers ausgebreitet sind, gehören in die Periode von Geldwirtschaft und frühneuzeitlichem Kunsthandwerk. Auffällig ist jedoch die Gleichgültigkeit im Umgang mit diesem Schatz.

Die Deutungsmöglichkeiten der Putten-Gruppe sind ebenfalls breit gefächert. Neben positiven Konnotationen im Sinn spielerischer Ausgelassenheit stehen pejorative Wertungen. Möglich ist ein Bezug zu Michelangelos Rötzelzeichnung eines Kinderbacchanals von ca. 1533, welche Vasari in der ersten Vitenedition und Benedetto Varchi in seiner Gedächtnisrede auf Michelangelo erwähnen [Abb. 28].³⁵⁾ Wir finden hier ebenfalls eine Schar von Putti mit einem schlummernden männlichen Akt. Die Fülle von nackten Kindern oder *spiritelli* in verschiedensten Posen dürften die verschiedenen Regungen eines irrationalen Seelenlebens repräsentieren, d.h. plötzliche psychische Impulse, die zunächst weder gut noch böse sind, sondern unerwartet und wie von außen kommend den Träumer bewegen. Er unterscheidet sich von den ungebärdigen Putti durch seine Schläfrigkeit, die offenbar auf eine alkoholbedingte

35) Vasari-Milanesi VII, 271; Varchi, *Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di San Lorenz*, Florenz: Giunti 1564, 17.



Abb. 28: Michelangelo, Kinderbacchanal, 1533, Rötel,
27.4 × 38.8 cm, Royal Collection Trust, UK.

Intoxikation zurückzuführen ist.³⁶⁾ Vasari nennt die Putten auch böswillige Quälgeister (“*spiriti acuti e maliziosi*”), besonders wenn sie zusammen mit Tieren, Satyrn und Ungeheuern (“*satiri, putti et altre sorti di mostri*”)



Abb. 29: Andrea Mantegna, Kinderspiel
mit Masken, 1495. Louvre, Paris.

oder aber mit bizarren Masken (“*pieni di puttini, maschere bizzarre*”) auftreten [Abb. 29]. Zwischen den Bildattributen der Masken und *spiritelli* herrschen somit assoziative Wechselwirkungen. Als Zwischenbilanz ist festzuhalten, dass bei allen bisher untersuchten Bildattributen starke Oszillationen zwischen positiven und negativen Wertungen zu beobachten sind, welche auch die Differenz von Tugend und Laster betreffen.

36) Garrard, Mary D, “Michelangelo in Love: Decoding the ‘Children’s Bacchanal’”, in: *The Art Bulletin* 96/1 (2014), 24–49; Pestilli, Livio, “Michelangelo’s Children’s Bacchanal: an allegory of the intemperate soul?”, in: *Renaissance Studies* 29/3 (2015), 338–74.

5. Ägyptenimagination (II): Hieroglyphen

Dieser Befund trifft auch für die hieroglyphen-artigen Zeichen links oben im Hintergrund zu, die im Mittelpunkt der bisherigen Deutungsversuche stehen.³⁷⁾



Abb. 30: Vasari, Traumallegorie (Detail) = Abb. 1.

Alle Piktogramme, in einer wolkenartigen Blase zu einer Bildsequenz aufgereiht, sind negativ besetzt [Abb. 30].³⁸⁾

5.1.

Leicht erkennbar ist rechts außen eine isolierte Hand, die einen prall gefüllten Geldbeutel umklammert. Es handelt sich um ein weiteres Bildzitat aus Michelangelos Traumallegorie *Il Sogno* von ca. 1533 [Abb.

37) Den Ausdruck *Hieroglyphe* gebraucht Vasari (VBB IV, 79) übrigens mehrmals in der Bramante-Vita: „Bramante hatte den eigentümlichen Einfall, in einer Verzierung an der Vorderseite des Belvedere einige Buchstaben nach Art alter Hieroglyphen anzubringen (Entrò Bramante in capriccio di fare in belvedere, in un fregio nella facciata di fuori, alcune lettere a guisa di ieroglifi antichi)“.

38) Einzelne Elemente darin wurden bisher untersucht, auf die weiter unter eingegangen werden soll: Kliemann, Julian, in: *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, Kat. Florenz: Edam 1981, 173–74; Jaffé, Michael, *A Great Heritage: Renaissance and Baroque Drawings from Chatsworth*, Kat. Washington: Nat. Gallery of Art 1995, n. 34; Härb, Florian, *The Drawings of Giorgio Vasari*, Rome: Bozzi 2015, 251 (n. 109); Cecchi, Alessandro, in: Rabbi-Bernard, Chiara et al. (Hg.), *Il sogno nel Rinascimento*, Kat. Livorno: Sillabe 2013, 184 (n. 58); Buck, Stefanie (Hg.), *Michelangelo's Dream*, Kat. London: Courtauld Gallery 2010, 208–11, (n. 26); Saß, Maurice, *Physiologien der Bilder: Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst*, Berlin: de Gruyter 2016, 200; Kanz, Roland, *Die Kunst des Capriccio: kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München: Deutscher Kunstverlag 2002, 167–68; Zagoury, David, „Vasari's Castle in the Air“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 81 (2018), 249–67.

31] und dürfte als Warnung vor Geiz, Raub- und Geldgier gemeint sein. Bei Vasari erscheint das Motiv nicht recht schlüssig: Seinem Träumer ist schwerlich Habgier zuzuschreiben; vielmehr scheint er den Reichtümern zu seinen Füßen geringe Bedeutung beizumessen.



Abb. 31: Michelangelo Buonarroti, *Il Sogno* (Detail) = Abb. 9.

5.2.

Neben dem Geldbeutel platziert Vasari den Kopf eines Wildschweins. Das Tier steht im Ruf der Lüsterheit, Gefräßigkeit und repräsentiert darüber hinaus die Zerstörungskraft der animalischen Natur. Zorn, Wut, Aggressivität und Wildheit haben ihm eine äußerst negative Symbolik eingetragen, wie sie in Valerianos *Hieroglyphica* zum Ausdruck kommt („Sensus maxime brutus“).³⁹⁾ Valeriano führt als Beispiele den Kalydonischen Eber („Apri Calydonii“) aus der Meleager-Erzählung an, den auch Vasari (irrtümlich) in seiner Beschreibung des bekannten antiken Sarkophags auf dem Campo Santo in Pisa („caccia di Meleagro e del porco calidonio“) erwähnt, der in Wirklichkeit die Jagdszene mit Hippolytus und Phaedra zeigt [Abb. 32].⁴⁰⁾ Valeriano spielt außerdem auf die Saturnalien des Macrobius an, wo Adonis allegorisch für die Sonne, das Wildschwein, das ihn tötet, für den Winter steht [Abb. 33–34].⁴¹⁾ Das

39) Valeriano, s.v. „Porcus“, *Hieroglyphica* (wie in n. 25) 1586, IX, 63V.

40) Valeriano, s.v. „Porcus“, *Hieroglyphica* (wie in n. 25) 1586, IX, 63V; VBB II, 59. – Es handelt sich um die Jagd des Hippolytus und der Phaedra. Vgl. Crichton, George H. und Elsie R., *Nicola Pisano and the Revival of Sculpture in Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1938, 11–12; Tedeschi Grisanti Giovanna, „Il sarcofago della marchesa Beatrice di Toscana“, in: Peroni, Adriano (Hg.), *Il Duomo di Pisa*, Modena: Panini 1995.

41) Valeriano, s.v. „Porcus“, *Hieroglyphica* (wie in n. 25) 1586, IX, 68F; vgl. auch Vincenzo de' Rossis vormalig Michelangelo zugeschriebene Adonis-Gruppe, die Raffaello Borghini (*Il Reposo*, Florenz: Marescotti 1584, 597) erwähnt; Filippo



Abb. 32: Pisa, Camposanto, Hippolytus und Phaedra sarcophagus (2. Jh. n. Chr.).

Wildschwein, so Valeriano weiter, war für die Ägypter das, „was sie Chaos nannten, gähnend leer, abstoßend und ungeheuerlich, ohne Materie, Form und Behälter aller Dunkelheit (quippe erat illud quod dixere *Chaos inanis, bruta, & stupens materia, formæ expers, ac tenebrarum omnium conceptaculum*)“.⁴²⁾ Die negative Symbolik des Wildschweins hat jedoch noch eine andere Seite: Seine vitalen Antriebskräfte, seine Impulsivität kommen positiv auf einem Gebiet zur Geltung, wo Tapferkeit, Mut und Todesverachtung gefordert sind. Alle Dichter, so Valeriano, loben übereinstimmend dessen „Ungestüm und kriegerische Wildheit (quod omnium poetarum consensu, impetus & bellica ferocitas)“.⁴³⁾ Diese impulsive Wildheit qualifiziert das Tier zum apotropäischen Wappentier des Kriegers. Am nächsten kommt Vasaris Hieroglyphe dem zentralen

Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegnoda Cimabue in qua* (Firenze 1681–1728), 6 Bde., F. Ranalli (Hg.), Florenz: Batelli 1845–1847, III, 497.

42) Valeriano, s.v. „Porcus“, *Hieroglyphica* (wie in n. 25) 1586, IX, 68^r; Cesare Ripa, Giovanni Zaratino Castellini, s.v. 'invernata, da Macrobio', in: dies., *Della piu che novissima iconologia di Cesare Ripa*, Padova: Pasquard 1630, 351;

43) Valeriano, s.v. „Porcus“, *Hieroglyphica* (wie in n. 25) 1586, IX, 67^v.



Abb. 33: Cesare Ripa. Iconologia,
 INVERNATA DA
 MACROBIO. Esposta
 dal Signor Gio. Zaratino
 Castellini, 1645, 294.



Abb. 34: Vincenzo de' Rossi, (1525–1587), Sterbender Adonis, ca. 1565,
 Marmor, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

Piktogramm am unteren Fries des (im Genuesischen Palazzo Doria befindlichen) Portraits des Admirals Andrea Doria von Sebastiano del Piombo von ca. 1526 [Abb. 35–36]. Vasari erwähnt das Bild lobend bereits in der ersten Viten-Edition („Dopo ritrasse Sebastiano Andrea



Abb. 35–36: Sebastiano del Piombo, Portrait Andrea Doria, ca. 1526. Öl auf Tafel, 153 × 107 cm, Genua, Palazzo del Principe.

Doria, che fu nel medesimo modo cosa mirabile“).⁴⁴⁾ Zu sehen ist ein komplexes Bildgefüge, das einen Rammsporn bzw. Schiffsschnabel zeigt, der am Bug eines Kriegsschiffes befestigt wird, um ein gegnerisches Schiff manövrierunfähig zu machen. Es ist mit einem Wildschweinkopf und drei Schwertern ausgestattet, die wie Stoßzähne hervorstehen und den Eindruck von Wut und Angriffslust wecken. Der zeitgenössische italienische Ausdruck für Bestialität, wilden Zornausbruch und irrationale Erregung lautet *bizzarria*. In Varchis vermutlich zwischen 1527–36 verfasster (zuerst 1721 gedruckter) *Storia fiorentina* wird paradoxerweise die *virtù* des Condottiere Giovanni delle Bande Nere – des Vaters von Varchis Auftraggeber Cosimo I. – mit den Ausdrücken *bestialisch* und *bizzarr* umschrieben: Dessen Tugenden hätten andere, schreibt Varchi, als Bestialität und Bizarrität („che molti la chiamavano più tosto bestialità e bizzarria“) bezeichnet.⁴⁵⁾

44) VBB V, 95.

5.3.

Unterhalb der Wildschweinschnauze ist ein auf den ersten Blick schwer zu identifizierendes stabförmiges Objekt zu sehen, das der antiken Lampe am rechten Rand der Zeichnung zuzuordnen ist. Ein ähnliches Motiv findet sich in Vasaris Portrait des Lorenzo de' Medici von 1534 [Abb. 37]. Vasaris Brief an Alessandro de' Medici vom Juli 1533 oder 1534 liefert hierzu einen weiteren wertvollen Hinweis: Am rechten Bildrand befindet sich eine "lucerna all'antica" mit einem Docht, den er als "papiro" bezeichnet.⁴⁶⁾ Es steht häufig für das Symbol des Lebens.⁴⁷⁾

45) Varchi, *Storia fiorentina*, in: *Opere* (wie in n. 14), I, 27. – Die Semantik des Bizarren im Sinn des Wilden, Ungestümen, Jähzornigen und Grausam-Animalischen reicht weit zurück: Bei Dante (*Inferno* VIII, 62) wird ein leicht erregbarer Zeitgenosse als „fiorentino spirito bizzarro“ bezeichnet. In den Dante-Kommentaren der Renaissance wird diese Bedeutungsvariante hervorgehoben. Cristoforo Landino (*Comento sopra la Comedia*, ed. Paolo Procaccioli, 4 Bde., Rom: Salerno Ed., 2001, II, 531) kommentiert: „Bizzarrer Geist: über alle Maßen zornig, was in unserer Sprache bizarr bedeutet. Auch jemanden, der sich oft und unerwartet über jede kleinliche Beleidigung erregt, nennen wir bizarr (Spirito bizzarro: iracondo oltra modo, che chosì significa bizzarro in nostra lingua. Né chiamiamo bizzarro alchunno, se non quello che spesso et disubito e per ogni piccola offensione s'accende).“ Mit Hinweis auf Boccaccio denotiert das 1543 gedruckte Wörterbuch von Accarigi den Ausdruck als Zornausbruch: „Bizarrheit, bizarr, das ist einer, der lange Zeit nicht bei Verstand und sehr cholericus ist, was von der Galle kommt, die für den Cholericus steht (Bizaria onde Bizarro, è colui, che no(n) stà in uno senno gran fatto di tempo, & è molto coleroso, da Bilis varia, che è specie di colera)“. Vgl. Alberto Acharisio [Accarigi], *Vocabolario, grammatica, et orthographia de la lingua volgare d'Alberto Acharisio da Cento, con isposizioni di molti luoghi di Dante, del Petrarca et del Boccaccio [...]*, Cento: Farnese 1543, fol. 66^v.

46) Vasari, *Nachlass* (wie in n. 9) 1923–40, I, 18. – Mit Blick auf die Wortgeschichte des italienischen Ausdrucks *papiro* zeigt Johannes Kramer (*Von der Papyrologie zur Romanistik*, Berlin / New York 2011, 83–117 (98–101)), dass das Wort als Synonym für den Docht (einer Öllampe oder Kerze) verwendet wurde. Zum symbolischen Gebrauch der Lampe in Giovios *Leben von Leo* von ca. 1529/36) siehe Davitt Asmus, Ute, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin: Mann 1977, 41–63, 51.

47) Giehlow, Karl, *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical*

Nach Vasaris Beschreibung fungiert es im Lorenzo-Portrait als Symbol von Weitsicht und Urteilsfähigkeit, von denen seine Stadt profitierte (“nel giuditio fè lume à discendenti suoi e à cotesta magnifica città”).⁴⁸⁾ Anders als im Lorenzo-Portrait (und im oben genannten Deckenfresko *Die Nacht*) ist die Lampe in der Chatsworth-Zeichnung jedoch außer Betrieb.



Abb. 37: Giorgio Vasari, Portrait Lorenzo de' Medici, 1533–1534. Öl auf Leinwand, 90 × 72 cm, Uffizien, Florenz.

5.4.

Das komplexe Piktogramm daneben zeigt eine Schildkröte, die einen Obeliskn trägt. Die Schildkröte symbolisiert die Vorsicht, der

– so Valeriano – die Impulsivität der wechselhaften Fortuna zuwider ist („fortunæ adversæ contempto impetus“).⁴⁹⁾ Die Schildkröte ist ein Element des auf einem Oxymoron beruhenden Mottos *Festina Lente* im Sinn von gemäßigter Eile, bedächtiger Hast. Dieses Motto, das die gegensätzlichen Bewegungen von Eile und Langsamkeit miteinander verbindet, wurde Augustus zugeschrieben.⁵⁰⁾ In der 1499 zuerst gedruckten

Studies of the Renaissance (1915), Leiden: Brill 2015, 112; Volkman, Ludwig, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig: Hiersemann 1923, 22.

48) Vasari, *Nachlass* (wie in n. 46) 1923, I, 18.

49) Valeriano, s.v. “De testudine”, *Hieroglyphica* (wie in n. 25) 1586, XXVIII, 200f.

50) Suetonius, *Vita Divi Augusti*, 25: “Nihil autem minus perfecto duci quam festinationem temeritatemque convenire arbitrabatur. Crebro itaque illa iactabat: Σπευθε βραδέως (Augustus glaubte, für einen vollkommenen Feldherrn sei nichts weniger schicklich als Hast und Unbesonnenheit. Daher pflegte er häufig jene griechischen Worte zu zitieren: „Eile mit Weile“). Vgl. auch Paolo Giovio, *Dialogo dell' imprese militari et amorose*, Venedig, Gabriel Giolito de' Ferrari: 1556, 4.



Abb. 38: F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio Sr., 1499: *Velocitatem sedendo, tarditatem tempera surgendo.*

Hypnerotomachia Poliphili des Francesco Colonna wird die Hieroglyphe einer Frau gezeigt, die mit der einen Körperhälfte noch auf einem Schemel sitzt, während das linke Bein bereits zum Aufbruch erhoben ist. Sie hält in der rechten Hand zwei Flügel und in der linken eine Schildkröte [Abb. 38].⁵¹⁾ Das Bildzeichen zeigt somit den Zustand des Stillstands, der durch Bewegung überwunden oder umgekehrt Bewegung, deren Tempo gemäßigt wird.⁵²⁾ Das figürliche Element der Schildkröte im Sinn des Mottos *Festina lente* („Eile mit Weile“) ist Teil der persönlichen *Impresa* Cosimos I. Vasari hat sie mehrfach dargestellt in Gestalt einer Schildkröte, die

ein aufgeblähtes Segel auf ihrem Panzer trägt [Abb. 39–40]. Die Bedächtigkeit der Schildkröte wird mit einem Attribut der Fortuna, dem Segel, kombiniert, das für günstige Winde, Aufbruchsstimmung und Unternehmungsgeist steht. Cosimos Stärke besteht demnach in der Kombination von Bedachtsamkeit und dem Gespür, den richtigen Zeitpunkt zum Aufbruch zu erfassen.⁵³⁾ Statt der Aufbruchssymbole wie Flügel oder Segel zeigt

51) Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, ed. Aldina, Venedig 1499, 133. – Wind, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London: Warburg Inst. 1958, 90–91; Gabriele, Mino, „Festina tarde: sognare nella temperata luce dell’immaginazione“, in: Casale, Vittorio, D’Achille, Paolo (Hg.), *Storia della lingua e storia dell’arte in Italia: dissimetrie e inserzioni*, Att, a cura di, Firenze: Cesati, 2004, 161–73.

52) Giehlow, *Hieroglyphs* (wie in n. 47) 2015, 125; Volkmann, *Bilderschriften* (wie in n. 47) 1923, 18, 43, 59; Wind, *Pagan Mysteries* (wie in n. 51) 1958, 103.

53) Vgl. Vasari Beschreibung von Francesco Salviatis Personifikation der Gelegenheit



Abb. 39-40: Giorgio Vasari, Portrait Cosimo I de' Medici, 1559–1560, Fresco, Palazzo Vecchio, Quartiere di Leone X, Sala di Leone X. Florenz.

Vasaris Chatsworth-Zeichnung jedoch einen Obelisk, der jede Art von Bewegung hemmt. Valeriano zufolge ist dieses Monument denjenigen vorbehalten, denen größte Ehren gebühren („cui maximi quique honores deberentur“) – den Heroen oder dem siegenden Christus.⁵⁴⁾ Die Spur zur

(1543–1545) im Palazzo Vecchio vgl. VBB V, 521. – Beatrice Paolozzi Strozzi & Erkingen Schwarzenberg, „Un *Kairos* mediceo“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 35 (1991) 307–16; Larosa, Stella, 'Il tema dell'occasione tra ghiribizzi politici e deformazioni comiche: La lettera di Machiavelli a Luigi Guicciardini dell'8 dicembre 1509', in: Marchand, Jean Jacques (Hg.), *Machiavelli senza i Medici (1498–1512): scrittura del potere, potere della scrittura*. Rom: Biblioteca di filologia e critica 2006, 263–85;

54) Valeriano, s.v. „De obeliscis“, *Hieroglyphica* (wie in n. 25) 1586, XLIX, 366f. – Zur Trägerfunktion der Schildkröte siehe Gunst-Assimenios, Barbara, *Sockel und Reiter in den Reitermonumenten des Quattrocento bis Seicento: Untersuchungen zu Proportionen und Ikonographie*, Diss. Bonn 1999, 23.

möglichen Vorlage Vasaris führt nach Rom. 1519 wird in der Nähe des römischen Mausoleums des Augustus ein Obelisk ausgegraben. Nach der Entdeckung der antiken Überreste bietet Raphael seine Hilfe bei der Wiederaufrichtung an, wie wir aus den Tagebuchnotizen vom Juli 1519 erfahren, die der venezianische Historiker und Schriftsteller Marin Sanudo hinterlassen hat:

Im Mausoleum des Augustus wurde ein Obelisk unter der Erde gefunden, in Stücke gebrochen [...]. Raphael von Urbino, ein edler und erfindungsreicher Maler und Architekt, hat sich erboten, es für 90 Tausend Dukaten auf den Petersplatz zu bringen; ich weiß nicht, was daraus werden wird (Presso il Mausoleo di Augusto un obelisco è stato trovato sotto la terra, a pezzi [...] Raffaello di Urbino pittore ed architetto gentile ed ingegnoso, si ha offerto portarlo sopra la Piazza di San Pietro per ducati 90 milia; non so quello seguirà).⁵⁵⁾

Raphaels Mitarbeiter, Antonio da Sangallo der Jüngere, arbeitet im selben Jahr an einem Entwurf für das mit reichem figürlichem Schmuck auszustattende Monument.⁵⁶⁾ In seiner fantasievollen Skizze tragen vier Elefanten auf einem abgetreppten Sockel eine Plattform mit sechs Sphingen, die ihrerseits einen mit angedeuteten Inschriften versehenen Kubus stützen; hierauf türmt sich der auf vier Schildkröten ruhende Obelisk [Abb. 41]. Sangallos Skizze eines Obeliskens-Monuments

55) Marin Sanudo, *I diarii di Marino Sanuto*, ed. rinaldo Fulin, et al., 58 vols (Venedig 1879–1903, Repr. Stefani, Federico et al. (Hg.), 1890, XXVIII, 471. – Vgl. Manfredo Tafuri, "Obelisco in piazza del Popolo", in: Frommel, Christoph Luitpold, et al. (Hg.), *Raffaello architetto*, Milano 1984, 229–30; Curran, Brian A./ Grafton, Anthony / Long, Pamela O., *Obelisk: A History* Cambridge, MA: Burndy Library 2009, 96.

56) Ray, Stefano, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Rome: Laterza, 1974, 95; Frommel, "Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere", in: ders. / Winner, Matthias (Hg.), *Raffaello a Roma*, Rome: Edizioni dell'Elefante 1986, 261–304.

verbildlicht eine Herrschermacht, die die Weltordnung aufrechterhält. Vasari fügt seiner Hieroglyphe ein weiteres Element hinzu: er zieht einen Kreis, der das Symbol der Ewigkeit ist.⁵⁷⁾ Seine Schildkröte verharrt jedoch nicht im Zentrum des Kreises. Sie bewegt sich über die Kreisgrenze hinaus, was ein Hinweis auf einen möglichen Sturz des Obeliskens sein dürfte. Es dürfte sich um eine weitere Anspielung auf das Chaos handeln, das bereits im Wildschwein-Symbol als ‚Behälter aller Dunkelheit‘ thematisiert wurde. Nicht zuletzt scheint die melancholische Stimmung, die Vasaris Träumer bedrückt, ebenfalls in Beziehung zur chaotischen Unordnung zu stehen, die ihn umgibt.

5.5.

Daneben platziert Vasari eine Viper, das Attribut des Neides, das im Emblem Alciatis die Züge einer an eine antike Furie erinnernden, ausgezehrten, alten Weibsperson hat, die an einer Viper kaut. Alciati spielt auf den sprichwörtlichen Augenschmerz („dolent oculi“) an, den Dorn im Auge, der zu schmerzen beginnt, sobald man sieht, was man nicht gerne sehen möchte [Abb. 42].⁵⁸⁾ Vasari erwähnt mehrfach die „invidia divorat-

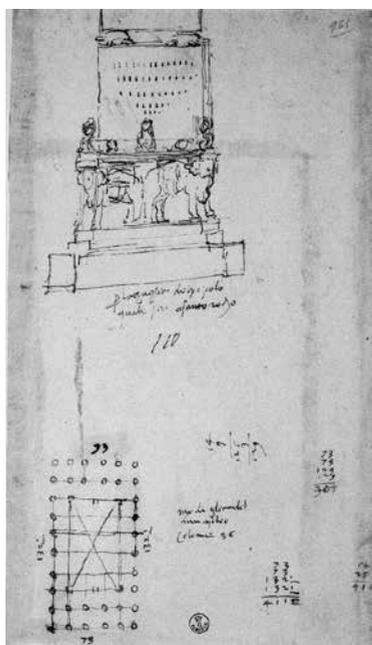


Abb. 41: Antonio da Sangallo der Jüngere, Plan eines Obeliskens, 1519, Feder auf Papier, Florenz, Galerie der Uffizien, Kabinett der Zeichnungen und Drucke.

57) Giehlow, *Hieroglyphs* (wie in n. 47) 2015, 284; Volkmann, *Bilderschriften* (wie in n. 47), 1923, 55, 59, 106; Wind, *Pagan Mysteries* (wie in n. 51) 1958, 98.

58) Alciati, „Invidia“, Emblem 71. – Die Beschreibung stammt aus Ovid, *Met.* 2. 760ff. Zur römischen Redensart „dolent oculi“ cf. Plautus, *Asin.* 831; Cicero, *ad fam.* 8–14–1.



Abb. 42: Alciati 1531, Invidia,
Emblema LXXI.

rice“, den (selbst-) verzehrenden Neid und insbesondere den Neid auf gute Künstler.⁵⁹⁾

„Neid und üble Nachrede sind mit Blick auf die Künstler das tägliche Brot derer, die sich auf deren Kosten profilieren wollen; aber die guten Werke schneiden den Zikaden den Schnabel ab. (L'invidia e la maledizione degli artefici è il pane cotidiano di chi vuol fare il suo debito: e le opere che son buone tagliano il becco alle cicale)“.⁶⁰⁾

Die Bedeutungsfelder der drei Bildzeichen von Neid (Schlange), Zorn (Wildschwein) und Geiz (Geldbeutel) überschneiden sich teilweise. Dennoch wecken die Verschlüsselungen in Form von Hieroglyphen Zweifel, ob hier die christlichen Todsünden von invidia (Neid), ira (Zorn) und avarizia (Geiz) gemeint sind. Es fehlen jene Direktheit und Drastik der Sündenpiktogramme aus der Traumallegorie Michelangelos, die dem Betrachter Fehlverhalten unmissverständlich vor Augen führen. Andere Piktogramme Vasaris wie Lampe/Docht und Schildkröte/Obelisk haben keinerlei Bezug zum Todsündenthema.⁶¹⁾

59) Vasari-Milanesi VIII, 80, 262, 577.

60) Vasari-Milanesi VIII, 494. – Mattioda, Enrico, „Invidia dell'artista e invidia della Fortuna nelle Vite di Giorgio Vasari“, in: Démoris, René et al. (Hg.), *Art et violence. Vies d'artistes entre XVIIe et XVIIIe siècles: Italie, France, Angleterre*, Paris: Desjonquères 2012, 229–42.

61) Die von Kliemann (*Giorgio Vasari* (wie in n. 38) 1981, 173–74) vertretene Deutung im Sinn einer Warnung vor den sieben Todsünden kann nicht überzeugen. Demnach bedeuten Lampe =Zorn, Schildkröte =Trägheit, Schlange =Neid, Kastell=Hochmut, ein nicht identifiziertes Zeichen =Wollust, Keiler=Völlerei, Geldbeutel =Geiz. Dieser Position haben sich angeschlossen: Jaffé, *A Great Heritage* (wie in n. 38), Kat. n. 34;

5.6.

Das trifft auch für das zentrale Piktogramm zu, dem *castello in aria*, dem Luftschloss, das in Beziehung zum stürzenden Obelisken steht. Vasari zeigt ein auf dem Kopf stehendes Schloss im Augenblick seines Umsturzes. Das Bildzeichen liefert den Schlüssel für die Gesamtaussage der Zeichnung. Vasari hat die Vorlage wahrscheinlich dem vierten Dialog von Lukians *Dialogi piacevoli* entliehen, der den Titel trägt: „Dialogi di alcuni che si fanno castelli in aere“ – Über Leute, die sich Luftschlösser bauen [Abb. 43].

IN DIESEM DIALOG stellt Lukian einige Leute vor, die sich Luftschlösser bauen, & beschreibt sie zuerst so, als wären sie zum Hafen gegangen, um ein großes Handelsschiff zu sehen, weswegen sie sich auf die folgende Phantasiefahrt begeben (IN QUESTO DIALOGO LUCIANO introduce alcuni che si fanno castelli in aiere, & prima finge che erano andati al porto a vedere una nave gránde de mercantia, per cagione de laquale intraro in questa fantasia).⁶²⁾

Lukian erzählt von drei Freunden, die auf einem Spaziergang von Piraeus in die Stadt Athen kühne Luftschlösser bauen, nachdem sie im Hafen die Ankunft eines ägyptischen Schiffs bestaunen, in dem unermessliche Reichtümer vermutet werden. Thema ist somit die Rolle

Kanz, *Die Kunst des Capriccio* (wie in n. 38), 168; Mai, *Capriccio als Kunstprinzip* (wie in n.39), 217.

62) Lukian, *Dialogi di Luciano Philosopho, nelli quali sotto piacevoli ragionamenti si tratta la vita morale*, Venedig: Francesco Bindoni e Mapheo Pasini 1527, 28. – Vgl. hierzu näher Zagoury, „Vasari’s Castle (wie in 38)“ 2018, 252. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass der Verf. zuvor in verschiedenen öffentlichen Vorträgen diese zentrale Pseudohieroglyphe als ‚castello in aria‘ identifiziert hat – zusammen mit einer Kritik an der Deutung Kliemanns (wie in n. 38). Hingewiesen sei auf meinen im Rahmen des *Current research* Programms des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte gehaltenen Vortrag: „Der *Capriccio*-Streit: Positionen einer ästhetischen Debatte im Zeitalter Vasaris“ vom 22.2.2017.



Abb. 43: LUCIANO. Dialogi di Luciano philosopho
nelli quali sotto piacevoli ragionamenti si
tratta la vita morale, e come Stampati
in Vinetia per Francesco Bindoni e
Mapheo Pasini compagni nel anno del
Signore 1527, p. 28^r.

der Träume, Luftschlösser, Phantasiegebilde beim Projektmachen, aber auch das böse Erwachen aus Träumen, das mit dem Schicksal des Ikarus verglichen wird: Wenn einem die Flügel fehlen, warnt Lukian, wird man vom Himmel auf die Erde fallen („Icaro, cioe che mancandoti le ale caderai dal cielo in terra“).⁶³⁾ Vasari verwendet den Ausdruck Luftschlösser – *castelli in aria* – ein einziges Mal in seiner Viten-Sammlung, und zwar in der Lebensbeschreibung des Piero del Cosimo. Sein Künstlerbildnis Pieros, das den Maler traumverloren mit halbgeschlossenen Augen zeigt, könnte das reale Vorbild für den allegorischen Träumer der Chatsworth-Zeichnung sein [Abb. 44]. Piero, erklärt Vasari, sei ein Freund der Einsamkeit gewesen, der kein größeres Vergnügen kannte, als seinen Gedanken nachzuhängen und Luftschlösser zu bauen („Et era similmente tanto amico de la solitudine, che non aveva piacere, se non quando

63) Lukian, *Dialogi*, 1527, p. 38^r.



Abb. 44: Giorgio Vasari, Piero di Cosimo,
1791 [–1795], *Le Vite De' Piu
Eccellenti Pittori, Scultori, E
Architettori* (Florenz 1568).

pensoso da sé solo poteva andarsene fantasticando e fare suoi castelli in aria“).⁶⁴⁾ Er lebte eher wie ein Tier als wie ein Mensch (“teneva una vita da uomo piuttosto bestiale che umano“).⁶⁵⁾ Aus den Luftgebilden der Wolken („de’ nuvoli de l’aria“) schuf er sich Reiter und Schlachten, die fantastischsten Städte („le più fantastiche città“) und Landschaften, welche je gesehen worden sind.⁶⁶⁾ Wegen seines animalischen Lebenswandels galt Cosimo für verrückt, obgleich er am Ende niemanden Übles zufügte als nur sich selbst („egli per la bestialità sua fu piuttosto tenuto pazzo, ancora che egli non facesse male se non a sé solo nella fine“).⁶⁷⁾

64) VBB IV, 60.

65) VBB IV, 61.

66) VBB IV, 62.

67) VBB IV, 62–63.

6. Traumeinflößung: Der Blasebalg

Vasaris geflügelte Kreatur, die den Träumer mit einem in den Mund geführten Blasebalg traktiert, hat Verwandtschaft mit Dürers Kupferstich *Der Traum des Doktors* von 1497/98, was vor allem das Detail der Fledermausflügel betrifft.⁶⁸⁾ In der Giuntina-Ausgabe betitelt er Dürers Blatt als Versuchung im Traum (“tentazione in sogno”) [Abb. 45].⁶⁹⁾ Als Vorlage käme auch die Illustration „Vom Schatzfinden (Teufel und Schatzsucher mit Narrenkappe)“ aus Sebastian Brants Narrenschiff von 1494 in Frage, die dem jungen Dürer zugeschrieben worden ist [Abb. 46]. Hier sind ähnliche Geldsäcke wie in Vasaris Zeichnung zu sehen. In beiden Bildbeispielen ist das Instrument der Traumeinflößung – der Blasebalg – ein Teufelswerkzeug. Im vermutlich 1519/20 entstandenen Holzschnitt des sogenannten Petrarca-Meister aus der deutschen, 1532 in Augsburg gedruckten Fassung von Petrarca's *Von der Artzney bayder Glueck – De Remediis Utriusque Fortuna* ist der Blasebalg das Utensil des Alchimisten. Dieser tritt als Antityp der bürgerlich-gesitteten Welt auf, weil er ganz nach Laune und eigener Fantasie handelt. Isolation und Verwilderung sind die Folge; „vnnnd bey nichte anderst leben / dann ihrer fantesey / seind bey nahent wyld menschen worden“ [Abb. 47].⁷⁰⁾ Wieder

68) Wentzel, Hans, s.v. 'Blasebalg', in *Reallexikon* (wie in n. 20) 1941, III, 833–34.

69) VBB V, 4: 'Fece uno che dormendo in una stufa ha intorno Venere che l'induce a tentazione in sogno, mentre che Amore, salendo sopra due zanche, si trastulla, et il diavolo con un soffione, o vero mantice, lo gonfia per l'orecchie'. – Cf. auch Herrmann-Fiore, Kristina, “Sui rapporti fra l'opera artistica del Vasari e del Dürer”, in: *Il Vasari Storiografo e Artista*, Florenz: Ist. Naz. di Studi sul Rinascimento 1976, 701–15.

70) Francesco Petrarca, “Von Alchemie”. In: *Von der Artzney bayder Glueck*, (Augsburg 1532), Repr. Hamburg: Wittig 1984, 132v. – Henkel, Artur / Schöne, Albrecht, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. Und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1967, 1405, 1579; Wentzel, „Blasebalg“ (wie in n. 20) 1941, 833–34; Werner Mezger (*Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz: Konstanzer Bibliothek (15) 1991, 176–79) nennt eine Reihe von Beispielen, bei denen der Blasebalg im frühneuzeitlichen Karnevalsbrauchtum mit der (erfolglosen) Läuterung des Narren in Verbindung gebracht wird.



Abb. 45: Albrecht Dürer, Die Versuchung des Trägen (Der Traum), um 1497–1498, 18,8 × 11,9 cm, Kupferstich.



Abb. 46: Vom Schatzfinden (Teufel und Schatzsucher mit Narrenkappe) - Illustration aus Sebastian Brant, Das Narrenschiff: Vom Schatzfinden. Vermutlich 1494.



Abb. 47: Petrarcomeister (tätig 1. Drittel 16. Jh.), aus: Franciscus Petrarcha, Von der Artzney bayder Glueck, Augsburg 1532, 132^v.

stoßen wir auf Unbehagen und Befremden gegenüber einer vermeintlichen Wildheit und Sittenlosigkeit von Individuen, die ihrer Fantasie freien Lauf lassen. Vasaris Mischwesen ist jedoch weder eine Teufelsgestalt wie bei Dürer noch ein himmlischer Botschafter wie in Michelangelos Traumallegorie, sondern eine Mischung aus beiden, ein Dämon, der halb Engel, halb Tier ist. Seine Aufgabe ist offenbar, zwischen beiden Sphären zu vermitteln. Als ein mögliches Vorbild von Vasaris dämonisch-pneumatischem Mischwesen darf der zwischen zwei Welten vermittelnde *spiritus phantasticus* (“inter aeterna, & temporalia medius”) aus Marsilio Ficinos Synesius-Übersetzung *De insomniis* von 1489 vermutet werden.⁷¹⁾ Diese Denkfigur führte Ficino als ‚ägyptisches Mysterium‘ in die

71) Cf. Marsilio Ficino, *Synesius de insomniis translatus*, in: *Index eorum, quae hoc in libro habentur De mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum, Assyriorum* (Venidig 1497), Repr. Frankfurt /M.: Minerva 1972, 158. – Vgl. auch die griechisch-englische Edition: Hirsch-Luipold, Rainer et al. (Hg.), *On Prophecy, Dreams and Human Imagination. Synesius De insomniis*, Tübingen: Mohr Siebeck 2014. – Der Begriff *phantasticon pneuma* wurde nicht nur von Synesius (370–412), sondern auch von Iamblichos (250–325) und Proclus (412–85) verwendet. In Agrippa von Nettesheims *De philosophia occulta* (III, 51) erscheint Ficinos Begriff *spiritus phantasticus* im Kapitel über prophetische Träume im Zusammenhang mit der Spiegelmetapher des Synesios. In Ficinos *Theologia platonica* wird der Ausdruck selten verwendet. Ein Beispiel (IV, i) findet sich im Zusammenhang mit der Frage, was Kunst ist („format imaginibus figurarum intrinsecus phantasiae perque hanc spiritum quoque phantasticum“). Danach wird der Begriff ausschließlich im Zusammenhang mit der Imagination in Traum und Prophetie betrachtet. – Zum *spiritus phantasticus* siehe (grundlegend) Klein, Robert: *Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance*, Berlin: Wagenbach 1996; cf. Culianu, Ion P., *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago / London: Chicago Univ. Press 1987, 6–11; Dempsey, Putto (wie in n. 15), 2001, 94–95; Flemming, Victoria, „Gezähmte Phantasie. Cellinis Entwürfe für das Akademie-Siegel“, in: *Benvenuto Cellini Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Nova, Alessandro / Schreurs, Anna (Hg.), Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2003, 59–98, 81–87; Gantet, Claire, *Der Traum in der Frühen Neuzeit: Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*, Berlin/New York: de Gruyter 2010, 17–23; Klemm, Tanja, *Bildphysiologie: Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin: Akademie 2013, 235–41; über das Seelenvehikel siehe Kissling, Robert C., “The OX

Traumtheorie der Renaissance ein.⁷²⁾ Synesius' Theorie zufolge lösen sich von allen Dingen der Natur Bilder (*idola*) ab, die zu wandern beginnen („*idola profluunt, & ab eorum substantia iugiter evibrantur*“) und im Lauf der Zeit schwächer und kraftloser werden.⁷³⁾ Der imaginative Geist ist als eine Art empfindsamer Hülle zu verstehen, welche die wandernden Bilder wie in einem Netz oder einer Blase einfängt und sichtbar macht. Als Bilder materieller Güter schwächen und entkräften sie die menschlichen Bewegungen und drücken die Seele nieder. Wo die Befreiung von materiellen Gütern scheitert, schläft die Seele weiter. Diese Entwicklung kann bei einem nüchternen, moderaten und willensstarken Lebenswandel vermieden werden. In günstigen Fall vermittelt der imaginative Geist die (seltene) Gabe der Inspiration (oder Prophetie), und zwar im Schlaf oder in der Ekstase, wenn die äußeren Sinne ausgeschaltet sind und die Seele frei und nackt ist. Befreit von der Flut alltäglicher Sinneseindrücke,

HMA-IINEYMA of the Neoplatonists and the De Insomniis of Synesius of Cyrene,” in: *The American Journal of Philology* 43/4 (1922), 318–30; Copenhaver, Brian P. “Iamblichus, Synesius, and the Chaldaean Oracles in Marsilio Ficino’s *De vita libri tres: Hermetic Magic or Neoplatonic Magic?*” In: *Supplementum festivum: Studies in Honor of Paul Oskar Kristeller*, Hankins et al. (Hg.), Binghampton /NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies 1987. Zum *Pneuma*-Konzept siehe Putscher, Marilene, *Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*, Wiesbaden: Steiner 1973; Klier, Gerhard, *Die drei Geister des Menschen. Die sogenannte Spiritus-Lehre in der Physiologie der Frühen Neuzeit*, Stuttgart: Steiner 2002; Boenke, Michaela, *Körper, Spiritus, Geist. Psychologie vor Descartes*, München: Fink 2005. Zur frühneuzeitlichen Traumtheorie vgl. Charpentier, Françoise (Hg.), *Le songe à la Renaissance*, Saint-Etienne: Univ. Saint-Etienne, 1990; Hiestand, Rudolf (Hg.), *Traum und Träumen: Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf (= *Studia humaniora*, 24) 1994; Schmidt, Peer / Weber, Gregor (Hg.), *Traum und ‚res publica‘: Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock*, Berlin: Akademie 2008.

72) Der Titel ist ein Zusatz Ficinos: Der Ausdruck ‚ägyptische Mysterien‘ kommt in den Texten nicht vor.

73) Synesius, *De insom.* 168

eröffnet die Fantasie im Schlafzustand deutlichere Wahrnehmungen als die äußeren Sinne („Phantasia est perspicacior quam sensus exterior“).⁷⁴⁾ Aufgrund seiner Doppelnatur kann der imaginative Geist reiner oder unreiner, leichter oder schwerer sein („Phantasticus spiritus potest purior, & impurior fieri levior, atque gravior“). Er kann den Aufstieg der Seele begünstigen oder umgekehrt sie verunreinigen, beschweren und in die materielle Welt herabziehen.⁷⁵⁾ Hierin dürften die Hauptberührungspunkte mit Blick auf Vasaris Traumallegorie liegen. Erstens: Die Entstehung von Inspirationen erfolgt im passiven Zustand. Zweitens: Inspirationen werden durch dämonische Vermittlung von außen eingeflößt. Drittens: Die Entstehung von Inspirationen erfolgt in nächtlicher Dunkelheit, im Traum, und zwar unwillkürlich und unter Ausschaltung der äußeren Wahrnehmungskontrolle.

7. *Virtù*: Tugend als Exzellenz

Der Bildlogik der Chatworth-Zeichnung zufolge müssten sich mit Blick auf die Pseudohieroglyphen der Traumwolke ebenfalls semantische Oszillationen feststellen lassen, die neue, unerwartete Sinngehalte erkennen lassen. Vasari und einige seiner Mitstreiter haben selbst einige solcher semantischen Umlagerungen in die Wege geleitet. Gemeint sind die Positivbewertungen des Neides (*invidia*), des Zorns (*ira*) und der Habgier (*avarizia*), die nicht ganz unproblematisch sind, handelt es sich doch nach Lesart der christlichen Theologie um Hauptsünden.

7.1.

Avarizia - die Geldgier: Geldakkumulation ist nicht per se lasterhaft. Den Geldbesitz insbesondere eines Fürsten konnotiert Vasari positiv, sofern er der Errichtung großer Werke dient. Gegenüber seinem Dialogpartner, dem Principe, unterstreicht er, dass die Verschönerung der

74) Synesius, *De insom.* 157, 165.

75) Synesius, *De insom.* 159.

Städte und Paläste Kosten verursacht, wozu nicht zuletzt die Besoldung der Künstler gehören: „Diese Räume und die noch schöneren hätten ohne das Geld, den Beistand und den Reichtum des Herzogs Cosimo nicht gebaut werden können (stanze, e ancora delle più belle, non si potevano fare senza i danari, e le comodità, e le ricchezze del duca Cosimo)“.⁷⁶⁾ Die Vita des Antonio da Sangallo leitet er mit dem Lob fürstlicher Freigiebigkeit ein:

Wie viele mächtige, mit großen Reichtümern gesegnete Fürsten würden ihrem Namen dauernden Glanz verleihen, wenn mit den Gütern des Glücks ihnen auch ein kühner Geist („animo grande“) zu Teil geworden wäre, der sich zu solchen Dingen wendet, welche nicht nur die Welt verschönen, sondern auch den Menschen zu gemeinsamem Nutzen gereichen. Was aber können oder sollten Fürsten und Große Besseres tun, um ihr Andenken durch die verschiedenen Weisen derer, welche ihnen dienen, sozusagen ewig lebendig zu erhalten, als große und schöne Bauten errichten?⁷⁷⁾

Ruhm und Reichtum („fama e ricchezza“) werden in Vasaris Künstlerviten eng korreliert.⁷⁸⁾ Zu einer erfolgreichen Künstlerkarriere zählen nicht nur Ruhm und Ehre, sondern auch das kraft eigener Tüchtigkeit erworbene Geldvermögen. Diesen Reichtum bezeichnet er als ein „Geschenk der Tugend (dono della virtù)“.⁷⁹⁾

7.2.

Invidia - der Neid: Benedetto Varchi will in seiner Lezione „Über den Neid“ von 1545 das traditionelle moralphilosophische Verständnis des

76) Vasari-Milanesi VIII, 33.

77) VBB IV, 27–8.

78) VBB II, 179, 271.

79) VBB V, 105.

Neides überwinden. Er unterscheidet den Neid zweifach in eine gute und eine schlechte Art. Böseartig ist der Neid („invidia malvagia“), der sich gegen das Glück anderer richtet und sich an deren Unglück erfreut. Dieser Neid sei eine „perversa natura“, die Varchi auf ein Übermaß an Melancholie zurückführt („abbonda la malinconia non bene temperata“).⁸⁰⁾ Die positive Variante ist der gerechte und vernünftige Neid („invidia giusta e ragionevole“): Eine Form des positiven Neides ist die Nacheiferung.⁸¹⁾ Varchi erklärt ihn folgendermaßen:

Die Nacheiferung, die manche als streitbar und andere als Nachahmung bezeichnen, ist der Schmerz, der entsteht, wenn wir sehen, dass andere, vor allem unseresgleichen, Güter haben, die wir nicht haben, die wir aber auch gerne haben würden. Und das geschieht nicht aus Bosheit oder Hass, den wir den Besitzenden entgegenbringen, sondern aus Sorge um uns selbst, die wir nichts haben. (L'emulazione, che alcuni chiamano contenzione, e alcuni immitazione, è quel dolore che nasce, quando noi vedemo che alcuni, e massimamente nostri pari, hanno quei beni che non avemo noi, ma bene gli vorremmo avere: e questo facciamo non per male, o odio che portino a queglii che hanno; ma per bene e amore che portiamo a noi che ne semo privi).⁸²⁾

Als Nachahmung und Nacheiferung ist der Neid geradezu ist ein Ansporn zur Tugend („incitamento e quasi sprone alle virtù“).⁸³⁾ Eifersüchtiger Neid („l'invidia in emulazione“) kann von großem Nutzen sein, weil er nicht nur größte Anstrengungen in der Nachahmung bedeutet, sondern weil er direkt etwas Gutes schafft („l'ingegnarsi con tutte le forze

80) Varchi, 'Sopra l'invidia', in *Opere* (wie in n. 14), II, 592, 593.

81) Varchi, 'Sopra l'invidia', in *Opere* (wie in n. 14), II, 590.

82) Ibid.

83) Varchi, 'Sopra l'invidia', in *Opere* (wie in n. 14), II, 590.

non solo di contrafare, imitando, ma di vincere la bontà“).⁸⁴⁾ Ein Echo dieser gewiss nicht unproblematischen Bedeutungsverlagerung findet sich in Vasaris Viten. In der Lebensbeschreibung von Nicola Pisano wird der löbliche Neid („Iodevole invidia“) gepriesen; in der Lebensbeschreibung von Antonello da Messina wird nochmals betont, dass es tugendhafte Varianten des Neides gibt („virtuosamente invidiar [e]“).⁸⁵⁾ Auf moralische Wertungen wird somit verzichtet. Tugend zeigt sich stattdessen darin, sich im aktiven, kreativen Handeln hervorzutun. Varchi und Vasari verbinden mit virtù Tüchtigkeit und Können, etwas Neues in die Welt zu setzen. *Virtù* ist der Ansporn zur Exzellenz, die Risikobereitschaft einschließt.

7.3.

Das Bizarre – Wut, Zorn: Schon einige Jahrzehnte vor Drucklegung der Viten Vasaris ist der Terminus *bizzaria* in den italienischen Kunstdebatten geläufig. Der Architekturtheoretiker Serlio bezeichnet die Hieroglyphen ägyptischer Obelisken als *bizzarie Egittie*.⁸⁶⁾ Er lobt die „wunderbaren Artefakte Ägyptens (maravigliossime cose dell’ Egitto)“ und bezeichnet sie wertbejahend als „Träume und Chimären (sogni & chimere)“, womit er eine Öffnung für Kunstformen vorbereitet, die über den damaligen europäischen Kunstkanon hinausgehen.⁸⁷⁾ Als „bizarre Menschen (huomini bizzari)“ bezeichnet er nicht etwa Personen fremdartigen Aussehens oder Betragens, sondern ganz generell solche, die nach Neuem streben („Sempre furono, & sono, & saranno poi quanto io credo, delli huomini bizzari che cercano nouità“).⁸⁸⁾ Die alte Wortetymologie im Sinn von Wut und Zorn ist aber noch stellenweise spürbar. In Serlios Widmungsschreiben an Henri II aus der Lyoner Erstausgabe des *Libro*

84) Ibid., 599.

85) VBB II, 62; III, 304.

86) Serlio, *Terzo libro Sulle Antichità*, in *Opere* (wie in n. 3), fol. 77^v.

87) Ebenda, fol. 132^v.

88) Serlio, *Extraordinario Libro*, in *Opere* (wie in n. 3), fol. 18^r; 16^v.

extraordinario stellt er sich selbst als „Architettore bizarro“ vor, der gleichsam vom architektonischen Furor ergriffen wurde („quasi trasportato da un furore architetico“).⁸⁹⁾ Vasari verwendet den Ausdruck vielfach und stets positiv, und zwar im Sinn von neuartig, einfallsreich: Als bizarr bezeichnet er Michelangelos Treppe der Biblioteca Laurenziana in Florenz, insofern sie „völlig verschieden ist von dem, was die Menschen früher für Maß, Ordnung und Regel geachtet hatten“.⁹⁰⁾ Der Ausdruck steht für Werke, die innerhalb einer Gegentradition stehen oder eine solche begründen.

7.4. Luftschlösser

Auch Vasaris Arbeiten wird von Zeitgenossen das Epitheton *bizzarr* in positivem Wortsinn beigelegt. An seinen 1547 fertiggestellten Fresken in der *Sala dei Cento Giorni* im römischen Palazzo della Cancelleria lobt der Florentinische Literat und Verleger Anton Francesco Doni im Mai desselben Jahres die „Verzierung des gesamten Werkes mit Masken und anderen Dingen im grotesken Stil, mit all den bizarren Dingen, die in dieser Kunst gemalt werden können (ornamento poi a tutta l’opera di maschere e altre cose alla grottesca, con tutte quelle bizzarrie che si possa in tal arte dipingere)“.⁹¹⁾ In Donis Dialog *Disegno* von 1549 ist die Rede von besonderen Seherfahrungen: Bisweilen sehen wir in Wolkenformationen oder Flecken auf dem Papier die merkwürdigsten Dinge: seltsame Tiergestalten, Köpfe, ganze Landschaften, Schlösser mit einer Vielzahl von Figuren. Auf die Frage, wie man derartige Vorstellungen nennen

89) Serlio, *Extraordinario Libro di Architettura*, Lione: Giovan di Tournes 1551, Widmungsschreiben: „Al Christianissimo re Henrico“, s.p.

90) VBB VI, 55 („fece tanto bizzarre rotture di scaglioni e variò tanto da la comune usanza delli altri, che ogni uno se ne stupì“).

91) Anton Francesco Doni, *Lettera a M. Lelio Torelli vom Mai 1547 aus Rom*, in: ders. *Disegno partito in piu Ragionamenti, ne quali si tratta della Scoltura et Pittura, con Lettere che trattano della medesima materia* (Venedig 1549), Pepe, Mario (Hg., Komm.), Repr. Milan: Electa 1970, 108.

könnte, folgt eine Reihe von Vorschlägen: Fantasien, Luftschlösser, Träume („fantasia, castelli in aria & sogni“), oder Schimären in dunklen Stunden („Chimere in mal hora“), oder Bizarrerien und andere Konfusionen im Kopf („bizzarrie & altretante confusioni nel capo“).⁹²⁾ Solche gemalten oder gezeichneten Schimären habe Vitruv zwar getadelt, sie wurden aber von anderen gelobt („queste Chimere dipinte son lodate poi da certi cervelli“).⁹³⁾ Schimären entstehen, so der Dialogpartner Pino weiter, „in der Fantasie, in meiner Einbildungskraft, im Chaos meines Gehirns („Nella fantasia, nella mia imaginativa, nel caos del mio cervello“).⁹⁴⁾ Es dürfte sich hier um die womöglich erste positiv konnotierte Verwendung des Chaos-Begriffs in der frühneuzeitlichen Kunstliteratur handeln. Sie ist ihrer Zeit weit voraus. Als ästhetischer Schlüsselbegriff fungiert *Chaos* erst wieder in der frühromantischen Theorie der Einbildungskraft, beispielsweise bei Friedrich Schlegel, in dessen *Philosophischen Lehrjahren* von 1796–1806 das folgende Fragment zu finden ist: „Das *Chaos* was bisher in d[er] modernen Welt bewußtlos und passiv war, muß aktiv wiederkommen; ewige Revolution“.⁹⁵⁾ In einer 1552 gedruckten brieflichen Äußerung führt Doni einen weiteren Ausdruck für die Generierung einer

92) Doni, *Disegno* (wie in n. 90), 1549, fol. 22^v.

93) Doni, ebd.

94) Doni, ebd.

95) Vgl. Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre (1796–1806)*, Behler, Ernst (Hg.), Kritische Ausgabe, München u.a: Schöningh. 1963, XVIII, 254. – Vgl. auch Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1802), in: *Schriften*, Kluckhohn, Paul / Samuel Richard (Hg.), 6 Bde., Stuttgart: Kohlhammer 1960: I, 286: „Ich möchte fast sagen, das Chaos muß in jeder Dichtung durch den regelmässigen Flor schimmern. Den Reichtum der Erfindung macht nur eine leichte Zusammenstellung faßlich und anmutig; dagegen auch das bloße Ebenmaß die unangenehme Dürre einer Zahlenfigur hat.“ – Vgl. Gockel, Heinz, „Friedrich Schlegels Theorie des Fragments“, in: ders. *Literaturgeschichte als Geistesgeschichte: Vorträge und Aufsätze*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 109–21, bes. 112; Mähl, Hans-Joachim, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, Tübingen: Niemeyer 2012, 308; Renner, Adrian / Middelhoff, Frederike, *Forces of Nature: Dynamism and Agency in German Romanticism*, Berlin: de Gruyter 2022, 223.

chaotischen, von Regulierung unabhängigen Bilderflut an: „Ich weiß auch, was unsere Gehirne dazu bringt, nicht nur die poetische Wut, sondern auch die phantastische Laune, das Capriccio, hervorzubringen (conosco ancho quel che sa fare ne i nostri Cervelli non pure il furor Poetico, ma il Capriccio fantastico)“.⁹⁶⁾ Doni stellt mit dem Konzept schimärenhafter dunkler Vorstellungsbilder, die spontan auftreten und dem Ordnungswillen zuwiderlaufen, eine semantische Ressource bereit, an die spätere Generationen anknüpfen können. Der Vergleich mit den graphischen Imaginationen eines Zeitgenossen Schlegels liegt nahe – den *Sueños* oder *Caprichos* Francisco de Goyas.

Um 1550 ist Capriccio ein auf kunstliterarischem Gebiet etablierter Kunstterminus, von dem die allgemeine italienische Lexikografie der Zeit nur geringe Notiz nimmt. Accarisio führt in seinem zeitnahen Wörterbuch von 1543 die früheste Verwendung bei Dante an, und zwar in der Bedeutung von Angst und Zittern („di paura comincio à tremare“); dessen Etymologie wird von „capo arricciare“ abgeleitet. Gemeint ist ein Zustand, der dazu führt, dass jemandem wie einem Igel die Haare zu Berge stehen – etwa beim Anblick ‚haarsträubender‘ Dinge.⁹⁷⁾ Diese Etymologie im Sinn schreckenerregender Vorstellungsbilder wirkt offensichtlich noch bei Doni nach. Erst im Wörterbuch Filippo Venutis, dem *Dittionario Volgare, & Latino* von 1578, findet sich ein wertneutraler Eintrag: Capriccio steht für eine psychische Impulsenergie („animi impetus, animi motus“), für eine plötzlich sich regende Einbildungskraft („fantasia subitanea“).⁹⁸⁾ Vasari verwendet den Terminus dutzende Male in seiner schriftlichen Hinterlassenschaft, jedoch nicht mit Blick auf den schwierigen inneren Übergang von passiver Inspiration zu aktiver

96) Doni, *Tre libri di lettere del Doni. E i termini della lingua Toscana*, Venedig: Francesco Marcolino 1552, 360.

97) Accarisio, *Vocabolario* (wie in n. 45) 1543, 243, 78

98) Filippo Venuti, *Dittionario Volgare, & Latino*, Bologna: Giacompo Pietro 1578, Sp. 152.

Exekution, von dunklen zu deutlichen Vorstellungsbildern – ein Übergang, der oft von melancholischen Stimmungseintrübungen begleitet wird. Seine Wortverwendungen sind in der Regel werkbezogen. Vasaris „capriccio della invenzione“ steht für ein erfolgreich abgeschlossenes Werk, das den Betrachter hinsichtlich seiner Neuheit überrascht.⁹⁹⁾ Vasaris Mitarbeiter, Cosimo Bartoli, verwendet den Ausdruck ganz ähnlich: Capricci bezeichnen den schöpferischen Eigensinn der Hochbegabten, der „belli ingegni“, die nicht nur die Welt verschönern, sondern zur allgemeinen Nutzbarkeit beitragen („a fare non solamente bello, ma utile ancora il Mondo“).¹⁰⁰⁾ In Kunst und Wissenschaft sind Kaprizen keine Laster; das größte Laster ist für Bartoli der vorherrschende Geiz („avarizia universale“): Unzählige Erfindungen werden nicht realisiert („non possono mettere ad effetto infinite invenzioni“), weil die Bereitschaft zur Finanzierung fehlt.¹⁰¹⁾

Ungefähr ein halbes Jahrhundert später werden in Cesare Ripas erster illustrierter Ausgabe der *Iconologia* von 1603 einige wichtige Bedeutungsaspekte der Capriccio-Semantik um 1550 rekapituliert [Abb. 48]. Varietät, Diversität, aber auch Inkonstanz bezeichnen das Capriccio. Ihm eigen ist eine reiche Fantasie, die zu nicht-alltäglichen Handlungen anspornt. Es steht im Spannungsverhältnis von Tugend und Laster. Seine Attribute sind Blasebalg und Sporen.¹⁰²⁾

99) Vasari-Milanesi VIII, 221, 237.

100) Cosimo Bartoli, *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venezia: Franceschi Senese 1567, 48^v.

101) Ibid.

102) Cesare Ripa, *Iconologia: ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, & di propria invention*, Rom: Lepido Facij 1603, 49: „Giovinetto vestito di varii colori, in capo porterà un cappelletto simile al vestimento, sopra il quale vi saranno penne diverse, nella destra mano terrà un mantice et nella sinistra un sperone; l'incostanza si dimostra nell'età fanciullesca, la varietà nella diversità de i colori. Il cappello con le varie penne mostra che principalmente nella fantasia sono poste queste diversità d'attioni non ordinarie. Lo sperone et il mantice mostrano il capriccioso pronto all'adulare l'altrui virtù o al pungere i vitii.“ – In der holländischen Fassung -

C A P R I C C I O.



Abb. 48: Cesare Ripa, *Iconologia*, *Capriccio* in der ersten illustrierten Edition Rom 1603.

Zuletzt stellt sich die Frage, ob Vasaris Traumallegorie rezipiert, ob seine Thematik verstanden und aufgegriffen wurde. Um 1580 fertigt der dem florentinischen Manierismus um Bronzino zugerechnete Alessandro Allori eine weitere der zahlreichen farblichen Fassungen des *Sogno* von Michelangelo an [Abb. 49]. Zwei Abweichungen vom Original fallen ins Auge: Der Globus, den der Träumer umklammert, ist keine Himmelsphäre, sondern eine Erdkugel mit Sicht auf das Mittelmeerbecken – wie bei Vasari. Die entscheidende Abweichung befindet sich am linken Bildrand über dem Liebespaar. Allori fügt dem Bild ein *castello in aria*, ein

C. Ripa Iconologia of uytbeeldingen des Verstands, Vert. door N. P. Pers, Amsterdam: Pers, 1644, 500 – ist *capriccio* = „fantasie“. In der ersten deutschen Übersetzung – *Deß Hochberühmten Herrn Cæsaris Ripa von Perusien [...] Erneuerte Iconologia oder Bildersprach*, Übers. Strauß Frankfurt: Serlin 1669/1670, 133 – wird *capriccio* mit „Eigensinnigkeit“ übersetzt. In der ersten englischen Edition (*Cæsar Ripa, Iconologia: or, Moral Emblems. Wherein are Express'd, Various Images of Virtues, Vices, Passion, Arts, Humours, Elements and Celestial Bodies; as Design'd by the Ancient Egyptians, Greeks, Romans, and Modern Italians*, London: Motte 1709, 44) ist *capriccio* = „humoursomeness“.



Abb. 49: Alessandro Allori, Der Traum (nach Michelangelo), ca. 1579–1580, Öl auf Kupfer, 58 × 75.5 cm, Uffizien, Florenz.

Luftschloss, hinzu, das bei Michelangelo nicht zu finden ist. Es ist kein umstürzendes Wolkenschloss wie in Vasaris Zeichnung. Alloris Rotunde scheint auf festem Boden zu stehen. Es fällt dem Betrachter auf dem ersten Blick schwer zu entscheiden, ob das Motiv zur Traumsequenz gehört, Ebenso könnte das Erwachen aus dunklen Träumen gemeint sein, dass sich als klärendes Wetter zeigt mit Aussicht auf eine vollendete Baukunst.

