



Lorenzo Ghiberti, Erschaffung Adams und Evas.
Florenz, Baptisterium, Osttür

GIORGIO VASARI

EINFÜHRUNG IN DIE KÜNSTE DER ARCHITEKTUR, BILDHAUEREI UND MALEREI

Die künstlerischen Techniken der Renaissance
als Medien des *disegno*

Erstmals übersetzt von Victoria Lorini
herausgegeben, kommentiert und eingeleitet
von Matteo Burioni

Verlag Klaus Wagenbach Berlin

ZU DIESER NEUAUSGABE

Kaum ein anderes literarisches Werk hat auf die Kunstgeschichtsschreibung folgender Generationen einen so nachhaltigen Einfluß ausgeübt wie die von Giorgio Vasari (1511–1574) verfaßten und erstmals 1550 im Druck erschienenen *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, die achtzehn Jahre später in einer revidierten und erweiterten Fassung noch einmal herausgegeben wurden. Heute ist das Hauptwerk Vasaris vor allem unter dem Titel *Le vite* bekannt.

Vasaris Text wurde in der Fassung von 1568 (nach der kritischen Ausgabe von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi) neu übersetzt – textgetreu, ungekürzt und vollständig auch da, wo Vasari sich zu wiederholen scheint.

Eine Einführung stellt die jeweilige Künstlervita vor. Der Anmerkungsapparat behandelt nicht nur die jeweiligen kunsthistorischen, literarischen und zeitgeschichtlichen Aspekte auf neuestem wissenschaftlichem Stand, sondern benennt auch die heutigen Standorte (und Zustände) der Kunstwerke, die wichtigsten Abweichungen gegenüber der ersten Ausgabe der *Vite* sowie die uns heute bekannten Lebensdaten des Künstlers. Jeder Band enthält außerdem Abbildungen der wichtigsten Kunstwerke, die von Vasari erwähnt wurden.

Herausgegeben von Alessandro Nova
mit Sabine Feser, Matteo Burioni und Katja Lemelsen

INHALT

GATTUNGEN, MEDIEN, TECHNIKEN
VASARIS EINFÜHRUNG IN DIE DREI KÜNSTE DES *DISEGNO*
von Matteo Burioni

7

GIORGIO VASARI
EINFÜHRUNG IN DIE DREI KÜNSTE DES *DISEGNO*
DAS HEISST DER ARCHITEKTUR, BILDHAUEREI
UND MALEREI
UND ZUERST DER ARCHITEKTUR

25

ÜBER DIE BILDHAUEREI

75

ÜBER DIE MALEREI

98

Anmerkungen

145

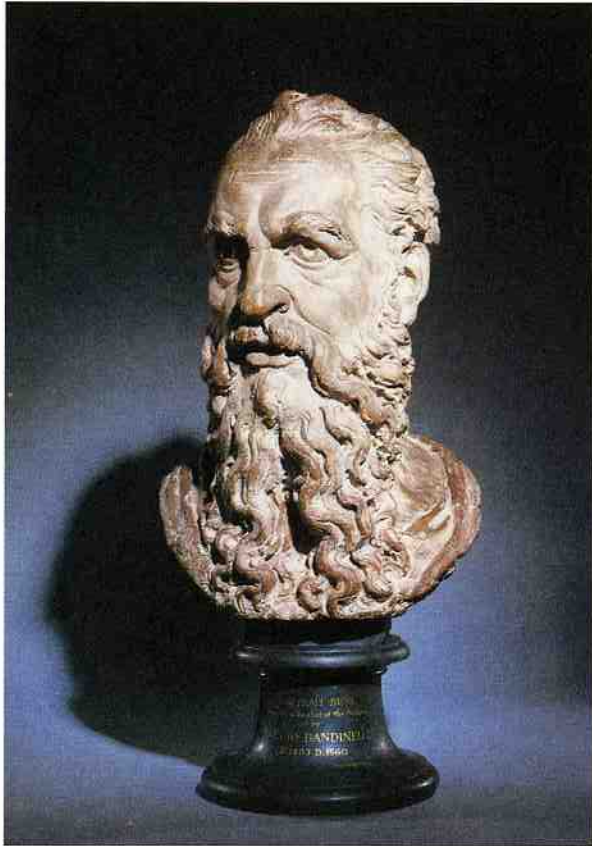
Bibliographie

166

Register

178

GATTUNGEN, MEDIEN, TECHNIKEN
VASARIS EINFÜHRUNG
IN DIE DREI KÜNSTE DES *disegno*



Baccio Bandinelli, Tonmodell einer Statue des Heiligen Paulus.
Oxford, Ashmolean Museum

Für Vasari ist der *disegno* (dt. Zeichnung, Zeichenkunst) das Maß aller Dinge. Die Künste, die später einmal als die »schönen« oder »bildenden Künste« bezeichnet werden sollten, sind für ihn schlichtweg die »Künste des *disegno*«. Wie man zu zeichnen habe, was Skizzen von Kartons unterscheidet, welche Verfahren für den Bronzeuß nötig sind – das alles erfährt man in der *Einführung in die drei Künste des disegno*, die hier erstmals in einer vollständigen deutschen Übertragung vorgelegt wird. Eine äußerst lehrreiche Erläuterung der künstlerischen Techniken der Renaissance verbindet sich in diesem Text mit einem Nachdenken über die Grenzen der künstlerischen Gattungen: Architektur, Skulptur und Malerei. Vasari stellt uns damit nicht nur die Werkstätten und Ateliers der Renaissance-Künstler lebendig vor Augen, er erläutert nicht nur Begriffe wie *sgraffito*, *calco*, *fresco* und *terretta*-Malerei, sondern er verrät auch ungemein viel über seine eigene Kunstauffassung.

Die Bedeutung der Zeichnung, des *disegno*, hat drei Dimensionen: erstens läßt sich die Inspiration des Künstlers in diesem Medium mit der Inspiration des Dichters vergleichen, zweitens erlaubt die Zeichnung eine Form der Werkstattorganisation, bei der viele Arbeitskräfte an einem gemeinsamen Werk auf der Grundlage der Zeichnungen des Meisters arbeiten können, und drittens eignet sich die Zeichnung als Mittel der Kommunikation mit den Auftraggebern, den Kardinälen und Fürsten. Die Zeichnung ist so verstanden der Schlüssel für den sozialen Aufstieg des Künstlers. Der Meister ist vorwiegend Zeichner, die Gesellen, Gehilfen und Werkstattmitarbeiter malen, bauen und skulptieren. Der Künstler zeichnet sich durch den *disegno* aus. Für die Umsetzung seiner Zeichnungen in Bauten, Gemälde

und Skulpturen bedient er sich der unterschiedlichsten künstlerischen Techniken.

Die Unterscheidung zwischen Vermögen und Technik, zwischen künstlerischer Autorschaft und technischer Ausführung, hatte sich zuerst in der Druckgraphik eingebürgert: Die Trennlinie verlief zwischen der Bildfindung (»invenit«) und der technischen Umsetzung (»fecit«). Bei den druckgraphisch verbreiteten Zeichnungen Raffaels wird stets die Erfindung des Künstlers (»Raffael invenit«) von der Tätigkeit des Stechers (»Marcantonio Raimondi fecit«) abgesetzt. Diese Aufteilung der Arbeit zwischen Zeichner und Stecher, die dem Zeichner die Autorschaft sichert, ist bei Vasari zum Vorbild der gesamten Kunstproduktion geworden. Die künstlerischen Techniken werden als Mittel begriffen, dank derer der Künstler sein Können, die Zeichnung, ins Werk setzt. Die Zeichnung wird so zum Medium *par excellence*. Sie umfaßt alle anderen Techniken und Verfahren und fügt sie zu einer Einheit.

Die Geschichte der Kunst ist für Vasari auch eine Geschichte der technischen Entdeckungen, die zur Perfektionierung des modernen Stils (*maniera moderna*) beitragen. So erlaubt erst die Ölmalerei die feine Abstimmung der Farben, die Verschleifung der Farbübergänge und somit eine einheitliche Wirkung des Gemäldes; eine neue Technik des Bronzegusses ermöglicht die Fertigung einer Statue »aus einem Guß«, ohne nachträgliche Ausbesserungen; dank des Helldunkelschnitts läßt sich eine malerische Wirkung in der Druckgraphik erzielen. Diese Entdeckungen eröffnen dem Künstler die Möglichkeit, die Zeichnung immer besser und reibungsloser ins Werk zu setzen. Der Zeichner bewegt sich nicht mehr unter den Handwerkern, er rangiert über ihnen und gibt ihnen Anweisungen. Die Zeichnung löst sich vom Handwerk ab und wird zur Meta-Kunst, über die sich ein arbeitsteiliger Prozeß der Werkentstehung steuern läßt. Der Zeichnung als Meta-Medium stehen die künstlerischen Verfahren nicht mehr als eigene »Künste« gegenüber. Als Künste des *disegno* werden sie zum Mittel der Umsetzung einer Zeichnung. Von »Künsten« sind sie nunmehr zu »Techniken« geworden.

Die vielfältige und breit aufgeächerte Handwerkstradition der Renaissance fließt in die Definition der Kunstgattungen ein. Die Künste des *disegno* gliedern sich in Architektur, Skulptur und Malerei. Die Verfahren und Techniken werden über ihre »räumlichen«, »flächigen« oder »plastischen« Eigenschaften der Architektur, der Skulptur und der Malerei zugeordnet. Das Mosaik, die Holzintarsie und die Glasmalerei werden als Formen der Malerei aufgefaßt. Von den Einlegearbeiten in Steinfußböden heißt es lobend, sie erschienen »tatsächlich wie die Fläche eines Gemäldes«. Die Steinfußböden *in commesso* lobt Vasari in dem Maße, wie sie die Flächigkeit eines Gemäldes aufweisen. Die Kategorisierung der künstlerischen Techniken nach ihren »räumlichen«, »flächigen« oder »plastischen« Eigenschaften dient Vasari als kunstkritischer Maßstab. In der Flächigkeit finden die Einlegearbeiten in Steinfußböden gewissermaßen ihre Bestimmung. So ist die Erläuterung der künstlerischen Techniken zum besseren Verständnis der materiellen Seite der Kunstproduktion nicht nur ungemein hilfreich. Sie ist für ein angemessenes Verständnis von Vasaris Kunstkritik geradezu unverzichtbar. Ohne die Lektüre der Einleitung in die künstlerischen Techniken wird man zum Beispiel nicht verstehen, aus welchen systematischen Gründen Vasari die Reliefs der Paradiestür von Lorenzo Ghiberti kritisiert und Donatellos Reliefs dem gegenüber als vorbildlich lobt (siehe Seite 2 und Seite 85).

Einleitend sei es erlaubt, Vasaris Verständnis der drei Kunstgattungen Malerei, Bildhauerei und Architektur kurz zu charakterisieren, da es sich von unserer heutigen Auffassung stark unterscheidet. Weit über das Gemälde und die Wandmalerei hinaus versteht Vasari die Malerei als ein Verfahren, das die Gestaltung der Tiefe in der Fläche in ganz unterschiedlichen Materialien und Techniken ermöglicht. Die Architektur wird unter Auslassung der bautechnischen Fragen ganz auf die Steinbearbeitung, die Säulenordnungen und die »Form des Hauses« reduziert. Der Bildhauerei bleibt somit, da die ornamentale Steinbearbeitung der Architektur und das Relief tendenziell der Malerei zugerechnet werden, nur das dreidimensionale Standbild.

In den technischen Einleitungen ist die Formierung und Ausprägung der neuzeitlichen »Kunstgattungen« gewissermaßen *in statu nascendi* zu beobachten.¹ Von einem voll ausgeprägten Gattungssystem kann bei Vasari noch keine Rede sein; jedoch stellen die technischen Einleitungen an vielen Stellen Argumente bereit, die spätere Systematisierungsversuche maßgeblich beeinflussen.

Der »disegno« als Prinzip

Schon Cennino Cennini (* ca. 1360 Colle di Val d'Elsa – † vor 1427) bezeichnete die Farbgebung und die Zeichnung in seinem *Libro dell'arte* als »Grundlagen der Kunst« und erläuterte in 34 Kapiteln die Techniken des Zeichnens.² Durch das ständige Zeichnen mit der Feder werde man erfahren und fähig, »viel Zeichnung im Kopf zu haben« (*»capace di molto disegno entro la testa tua«*).³ Die Zeichnung als Verfahren wird zur »Zeichnung im Kopf«, also zu einem Vermögen, zu einer geistigen Tätigkeit. Diese bereits entwickelte Vorstellung wird von Vasari – wie bei Cennini – nicht nur als Grundlage der Malerei angesehen, sondern als Fundament aller Künste.

Das Zeichnen (*disegno*) wird nun als die jedem Werk vorausgehende Entwurfstätigkeit verstanden, die als materielles Verfahren und geistiges Prinzip die »Künste des *disegno*« adelt und ihnen ihr eigentliches Gepräge gibt.⁴ In der Zeichnung sind Produktions- und Rezeptionsprozeß verschränkt, da der Künstler das Gezeichnete immer wieder betrachtend überarbeitet. Zugleich haben sich in der Zeichnung alle Schritte dieses Entwurfsprozesses materialisiert und können erfahrbar gemacht werden. Die Zeichnung wird ein Zeugnis der persönlichen Handschrift des Künstlers und ein Ausweis seiner Meisterschaft. Da die Zeichnung den künstlerischen Formprozeß sichtbar macht, ist sie für Vasari dem ausgeführten Werk vorzuziehen. Über die Zeichnung gewinnt der Künstler Zugang zur Idee (*idea*) und Form (*forma*) aller natürlichen Dinge; sie gibt der künstlerischen Tätigkeit philosophische Weihen. Dazu waren

Umdeutungen der platonischen Vorstellung der »Idee« notwendig: denn der *disegno* wird nun zur »anschaulichen Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Geist ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt«. Der mit einer »Idee« gleichgesetzte *disegno* gehört nicht einer dem Menschen entrückten Sphäre an, sondern entsteht im Geist des Künstlers und bildet aus vielen Dingen einen Allgemeinbegriff.⁵

Der in den philosophischen Adelsrang erhobene *disegno* steht nun als »Vater unserer drei Künste« bereit und verschafft den frischgebackenen »Künsten des *disegno*« eine makellose genealogische Abstammung. Über die Zeichnung wird somit der Entwurfsprozeß in Malerei, Skulptur und Architektur vergleichbar. Ob der Künstler nun am Entwurf einer Architekturzeichnung, eines plastischen Modells oder einer figürlichen Zeichnung arbeitet, dies alles ist jetzt prinzipiell dasselbe, nämlich die Tätigkeit des *disegno*.

Besonders in den Kontur- oder Linienzeichnungen (*profili, dintorni, lineamenti*) wird ein gemeinsames Entwurfsverfahren erkannt. Dabei hatte schon Leon Battista Alberti in seinem Architekturtraktat die besondere Qualität der reinen Linienzeichnung hervorgehoben, die er mit einem aristotelischen Terminus als *lineamentum* bezeichnete. Die Linienzeichnung erlaube, so Alberti, daß »die gesamte Form der Gebäudes gänzlich in ihr aufgehoben ist«. ⁶ Vasari ließ sich in seiner Alberti-Lektüre von Cosimo Bartolis Übersetzung anleiten, der bereits *lineamentum* mit *disegno* übersetzt hatte. Die Linienzeichnung sei, so Vasari, was die Architekten angeht, »Anfang und Ende ihrer Kunst«, »da alles übrige mittels der aus den Linien abgeleiteten Holzmodelle ausschließlich die Arbeit von Steinmetzen und Maurern ist«. Aus Albertis Lob der Linie macht Vasari ein systematisches Argument. Da der Architekt in der Linienzeichnung den Bau schon vollkommen planerisch bestimmen könne, sei das übrige lediglich eine Sache der Ausführung und eben keine schöpferische Tätigkeit eigenen Rechts. Diese ursprünglich nur auf die Architektur beschränkte Trennung von Entwurf und Aus-

führung macht er nun für die gesamten Künste des *disegno* verbindlich.

Die Macht der Steine

Der Text beginnt mit einer Erörterung der ästhetischen und metaphorischen Qualitäten der unterschiedlichen Gesteinsarten. Daß Vasari mit dem Stein als dem dauerhaftesten Material anfängt, ist in vielfacher Hinsicht sprechend. Damit ist von Anbeginn offensichtlich, daß das Werk vor allem in seiner Eigenschaft als Monument (*monumentum*) in den Blick kommt. Das Werk soll die Erinnerung (*memoria*) an den Dargestellten wachhalten und seinen Ruhm (*fama*) bei den kommenden Generationen sichern. So ist es auch nicht verwunderlich, daß Vasari im Unterschied zu Vitruv, Alberti und Plinius die Gesteinsarten nach abnehmender Härte sortiert; allerdings hatte der Dominikaner Agostino del Riccio in seiner *Istoria delle pietre* die Gesteinssorten ähnlich angeordnet.⁷ Dies ist also kein beliebig gewähltes Ordnungskriterium, sondern ergibt sich zwingend aus der Kunstanschauung des Aretiners. Der härteste Stein ist für Vasari nicht nur der edelste, da er dem Denkmal die größte Dauer verleiht, er stellt auch die höchsten Anforderungen an den Bildhauer. Die überwundene Schwierigkeit (*difficoltà superata*) gilt Vasari als Ausweis wahrer Meisterschaft. Im Sinne von Baldassare Castigliones Lässigkeit (*sprezzatura*) sollen die Mühen der Materialbearbeitung am ausgeführten Werk nicht mehr ablesbar sein. Die Steine als dauerhaftestes Material bilden gewissermaßen das Fundament der Einleitung in die künstlerischen Techniken.

Die ausführliche Schilderung der fortschreitend verbesserten Technik der Bearbeitung des Porphyrs, die in der zweiten Ausgabe ergänzt wird, macht gleich zu Beginn Grundthemen der technischen Einleitung faßbar. Die künstlerischen Techniken werden im Prozeß ihrer ständigen Verbesserung vorgestellt. Wenn irgend möglich, wird für jede Technik ein »Erfinder« genannt, dem die Neuerung zuzuschreiben ist. Wenn dies nicht möglich ist, wird ein beispielhaftes Werk in dieser Technik angegeben. Zu-

dem ist die Geschichte der technischen Neuerungen ideologisch auf die Medici-Herrschaft ausgerichtet: der Höhepunkt der Kunstentwicklung wird im Florenz der Medici erreicht.

Dies wird beim Porphyrr besonders deutlich: So behauptet Vasari fälschlicherweise, die Bearbeitung des Porphyrs sei im Mittelalter vergessen gewesen.⁸ Überdies werden die ersten Versuche zur »Wiederentdeckung« der Steinmetz-Technik durch Leon Battista Alberti, also in der Toskana, verzeichnet. Aber als sei dies immer noch nicht genug: Ausgerechnet Herzog Cosimo I. de' Medici schreibt Vasari die Erfindung des Verfahrens zur Steinbearbeitung zu. Dieser habe es dem Bildhauer Francesco del Tadda beigebracht. Um die Botschaft der Vervollkommnung der künstlerischen Techniken im Herzogtum der Toskana Nachdruck zu verleihen und dem Erfindungsgeist des Fürsten die höchsten Weihen zu verleihen, berichtet der Text von einem fehlgeschlagenen Versuch der Gesteinsbearbeitung durch Michelangelo im päpstlichen Rom. Bezeichnenderweise setzt Vasari eine der seltenen direkten kritischen Äußerungen über den ansonsten durchweg hochgelobten Michelangelo zur Huldigung seines Gönners ein. Cosimo I. erscheint als Alchimist, der auserwählt ist, die Geheimnisse der Natur zu lüften und sich als Herrscher mit dem purpurnen Gestein zu schmücken, das als Herrschaftszeichen eine bis zu den Ägyptern zurückreichende jahrtausendalte Geschichte hat.

An dieser Erzählung läßt sich die ideologische Ausrichtung der technischen Einleitung besonders gut aufzeigen, weil an ihr fast nichts stimmt. Von Michelangelos »fehlgeschlagenem Versuch« wissen wir aus keiner anderen Quelle; Albertis Experimente sind ebensowenig belegt. Die angeführte Inschrift am Eingangsportal von Santa Maria Novella datiert mit Sicherheit nach Albertis Tod. Vasaris Geschichtsfiktion wird von dem Wunsch getragen, dem Florenz der Medici eine Haupt- und Heldenrolle zuzuweisen. Dennoch ist seine Erzählung nicht vollkommen aus der Luft gegriffen: Cosimo I. lag in der Tat viel an großen skulpturalen Arbeiten in Porphyrr, wie seine Unterstützung des Bildhauers Francesco del Tadda belegt, dem wohl die neuartige Steinmetz-Technik zugeschrieben werden muß.⁹

Die Passage zu den Säulenordnungen zählt zum Besten, was man über dieses Thema lesen kann. Nicht nur bietet Vasari eine kurze und bündige Erläuterung der fünf Säulenordnungen. Er führt zudem eine neue Kategorie ein, die »gotische Ordnung«, die als absolut verwerfliche Erfindung die Kontrastfolie abgibt, vor der die hochgelobte, toskanische Komposit-Ordnung umso heller leuchten kann.

Die Theorie der fünf Säulenordnungen, die als Erfindung der Renaissance angesehen werden muß, ist ein Beispiel für eine frühe, aus bestehenden Werken gefilterte Entwicklungsgeschichte. Die Ordnungen werden als Abfolge von nationalen oder ethnischen Stilen (dorisch, ionisch, korinthisch), als Entwicklung von einfachen und soliden zu komplexen und raffinierten Formen beschrieben. Die Theorie der fünf Säulenordnungen (toskanisch, dorisch, ionisch, korinthisch, komposit) erhielt durch das Architekturtraktat von Sebastiano Serlio, das er auf der Grundlage der Arbeiten seines Lehrers Baldassare Peruzzi im Umkreis Raffaels erarbeitete, eine starke Verbreitung.

Ähnlich wie Serlio faßt Vasari die Säulenordnungen als Stilformen in Analogie zu den *genera dicendi* der Rhetorik auf. Der Abstufung von der ungeschliffenen zur polierten Rede entsprechen die fünf Bauweisen: von der rohen und natürlichen Form der toskanischen Ordnung, die Vasari mit Bedacht bäuerisch (»ordine rustico«) nennt, zum komplexen, kunstvollen Komposit (»ordine composto«). Vasaris Pointe ist dabei, daß sowohl die einfachste als auch die komplexeste Ordnung originär toskanischer Abstammung sind. Während die einfachste, toskanische auf die Etrusker zurückgeht, findet die Komposit-Ordnung in Michelangelo ihren wahren Meister. Die Toskana schließt so gewissermaßen Anfang und Ende der Entwicklung der Ordnungen in sich ein.

Diese Ordnungen sind nicht nur eine Abfolge von unterschiedlichen, sich gegenseitig ablösenden Formen. Vasari versteht sie als Abbild des Geschichtsverlaufes der *Vite*. In Analogie

zu seinen drei Epochen durchlaufen die Säulen eine Entwicklung von einfach zu komplex, von der Kindheit zum Erwachsenenalter, von den rohen zu den raffinierten Formen. Die fünf Ordnungen spiegeln in ihrer Abfolge aber auch den künstlerischen Entwurfsprozeß, indem sich die Abfolge von den Skizzen (*bozze*) der toskanischen Ordnung über die noch einfache, dorische Form zur weichen, ionischen und raffinierten, korinthischen bis zum die Regel übersteigenden, anmutigen Komposit aufstuft. Die Komposit-Ordnung steht dabei nicht für eine bestimmte, genau ausgeprägte Ordnung, die sich systematisieren ließe, sondern für die Fähigkeit der Künstler der dritten Epoche, dem antiken System eine »neue Ordnung« eigener Schöpfung hinzuzufügen.

Diese Auffassung der Theorie der Säulenordnungen in Analogie zur Rhetorik erlaubt es Vasari, erstmals eine ausführliche Beurteilung der »gotischen Ordnung« vorzunehmen, die bei ihm allerdings äußerst negativ ausfällt. Die Gotik wird als fast schon krankhafte, regelwidrige Bauform geißelt. Dabei ist bei Vasari »gotisch« ein historischer, aber auch kunstkritischer Begriff. So kritisiert er gewisse »plebejische Architekten«, deren Stil eher »gotisch« als »modern« zu nennen sei. Damit bleibt Vasari seinem Vorbild Vitruv und seiner Vorstellung von künstlerischer Freiheit (*licenza*) erstaunlich nahe. Vitruv hatte die Grotteskenmalerei und die Komposit-Ordnung als außerhalb des Schicklichen stehende, regelwidrige Formen verurteilt. Hier sah Vitruv eine Grenze der künstlerischen Freiheit erreicht. Vasari möchte die Grotteskenmalerei und die Komposit-Ordnung nicht nur vor einem solchen Urteil bewahren: Für ihn ist die Komposit-Ordnung vielmehr eine geradezu paradigmatische Verkörperung der künstlerischen Freiheit und ein Höhepunkt der Kunstentwicklung. Um aber im vitruvianischen Schema zu bleiben und eine verwerfliche Bauweise aufweisen zu können, erfindet Vasari die »gotische Ordnung«. Sie erfüllt in seiner Darstellung die Funktion, für das Chaos und die Regelwidrigkeit einzustehen.

Vasari versteht die Architektur als figürliche Kunst. Dies ist sehr deutlich an seiner Darstellung der Eigenschaften zu erkennen, die ein wohlproportioniertes Gebäude besitzen muß. Dabei greift er zur Veranschaulichung ständig auf Analogien zum menschlichen Körper zurück. Hatte er schon bei der Behandlung der Säulenordnungen die toskanische Ordnung mit unteretzten Menschen, die dorische mit der Statur des Herkules und die ionische mit Menschen verglichen, die zwischen zart und robust die Mitte halten, so weitet Vasari bei der Erläuterung eines gut entworfenen Gebäudes diese Analogien noch aus.

Besonders interessant ist Vasaris Analogie deswegen, weil sie nicht nur über die Anatomie die Proportion betrifft, sondern den Bau als lebendigen Organismus begreift, der eine organische Funktion zu erfüllen hat. Der Bau soll durch seine Fassade als Gesicht und durch die Fenster als Augen den Blick des Betrachters erwidern. Er wird nicht als passives, der Betrachtung ausgesetztes Objekt verstanden, sondern als aktive den Stadtraum formende Kraft, die über bildliche Qualitäten verfügt. Der Vergleich zwischen dem Mund und der Tür wird nachfolgend ausgeweitet, indem die Vor- oder Eingangshalle mit dem Gaumen verglichen wird. Die Eingangshalle solle wie der Gaumen in der Lage sein, die eintretenden Menschen, Kutschen und Pferde schnell an ihren jeweiligen Aufenthaltsort zu befördern. Das hier entworfene Bild einer Eingangshalle als Gaumen geht weit über die in den Architekturtraktaten übliche Analogie zum menschlichen Körper hinaus, da die Bewegung der Menschen im Haus mit dem Stoffwechsel gleichgesetzt wird. Das Haus wird zum lebendigen Organismus, das zum Leben auf die Benutzung durch die Menschen angewiesen ist. Dazu paßt die herausragende Bedeutung, die den Treppen als »Beine« und »Arme« des Gebäudes zugewiesen werden. Unter dem Aspekt des Gebäudes als lebendigen Organismus werden die Durchgangsräume (etwa die Eingangshalle, die Treppe und der Innenhof) zu den zentralen Orten der Gestaltung. Sie bewirken eine

kinetische Auffassung des Bauwerks, indem das Durchschreiten gegenüber dem Verweilen aufgewertet wird.

Skulptur als Figur

Als Skulptur versteht Vasari nur jene bildhauerischen Verfahren, die durch das Abtragen von Materie eine Figur freilegen. Diese Definition geht auf Albertis *De statua* zurück. Dort wird die Plastik (*plastikoi, fectores*), die Materie hinzufügt und entfernt, von der Skulptur (*scultores*) unterschieden.¹⁴ Da die Skulptur als rundplastische Arbeit und damit als »figürliche Kunst« verstanden wird, steht die ausführliche Erörterung der Qualitäten, die einer gelungenen Figur eigen sein müssen, im Zentrum. Dabei gelten die eingeforderten Eigenschaften, die eine gute Figur auszeichnen, ebenso für eine gemalte Figur wie für eine in Stein gehauene: Schicklichkeit (*decorum*), Proportion, anatomische Korrektheit, bewegte Gewandfalten und flaumige Haare. An einzelnen Formulierungen wird deutlich, daß Vasari ein gut gelungenes Standbild nach Maßgabe der Malerei beurteilt: Es heißt beispielsweise bei der Erörterung der Gewandfalten, diese sollten »weder so steif sein, daß sie hart wirken, noch so schwer, daß sie Steinen gleichen«. Das steinerne Standbild sollte möglichst wenig von der Schwere seines Materials spüren lassen. An einer anderen Stelle ist die Rede davon, skulptierte Haare würden im Gegensatz zur flaumigen Weichheit gemalter Haare »mehr Stilisierung als Naturnachahmung offenbaren«. In dieser Passage offenbart sich eine Kunstauffassung, die sich allein in der Malerei vollkommen umsetzen läßt, während sie in der Bildhauerei nur annäherungsweise erreicht werden kann.

Mischformen: Relief und Quaderarbeit

Sprechend sind für Vasaris Auffassung der künstlerischen Techniken die Mischformen, die zwischen Malerei und Skulptur sowie zwischen Architektur und Skulptur angesiedelt sind. Hier

lassen sich entscheidende Punkte seiner Argumentation aufzeigen. Bei der Besprechung des Reliefs verurteilt Vasari den Versuch, eine illusionistische Tiefenwirkung zu erzeugen. Für ihn sollte sich das Relief auf eine reine Tiefenstaffelung der dargestellten Personen beschränken, deren Füße auf dem unteren Rahmen des Trägers ruhen. Die Erzeugung einer starken Tiefenwirkung, wie bei Lorenzo Ghibertis Türen des Baptisteriums von Florenz (siehe Seite 2), lehnt er ab. Das Relief sollte seine materielle Beschaffenheit als Stein- oder Metallplatte nicht vollkommen durch eine illusionistisch erzeugte Tiefe zu leugnen suchen. Als positives Gegenbeispiel dienen Donatellos Reliefs an den Kanzeln von San Lorenzo, bei denen in der Tiefe immer die Flächigkeit der Reliefplatte sichtbar bleibt (siehe Seite 85). Für Vasari ist diese Flächigkeit ein unverzichtbares Kriterium. Ein Relief, das diese Eigenschaft negiert, überschreitet die Grenze zur Malerei und muß deswegen »scheitern«. Die illusionistische Tiefenwirkung bleibt der Malerei vorbehalten. Das Argument gegen das illusionistische Relief ist zugleich eine Parteinahme gegen die Skulptur, die nicht aus ihrer »Gattung« springen und nicht versuchen soll, andere Wirkungen zu erzielen als die ihr eigenen.

Der unscheinbare Abschnitt über die Quaderarbeit (*»lavoro di quadro«*) ist für die Systematik der gesamten technischen Einleitung von großer Bedeutung. Die ornamentale Quaderarbeit, die Profilierung von Steinen, Konsolen und Gesimsbändern, wird in der Einleitung zur Architektur behandelt und nicht der Skulptur zugerechnet, was naheliegend gewesen wäre. Die Steinbearbeitung, Profilierung und Oberflächenbehandlung wird nicht als Domäne des Bildhauers angesehen, sondern als eine Tätigkeit, die von Steinmetzen unter der Anleitung des Architekten ausgeführt wird. Dem Bildhauer ist nur die Gestaltung des »edelsten Sujets« in Stein vorbehalten, das rundplastische Standbild des menschlichen Körpers. Somit wird die Bildhauerei von einer Reihe verwandter Techniken und Verfahren getrennt und als »figürliche Kunst« etabliert.

Andere künstlerische Techniken werden in ähnlicher Weise auf die drei »Kunstgattungen« Malerei, Skulptur und Architek-

tur verteilt. So kommt zum Beispiel der Stuck als plastische Wandgestaltung je nach Wirkung in der Erörterung aller drei »Kunstgattungen« vor: Zu den Verfahren der Architektur wird er gezählt, soweit er durch ornamentale Muster und Rahmenleisten eine Wand, Decke oder Kuppel verziert, zur Skulptur wird er gerechnet, soweit er als Relief aufgefaßt ist; dagegen werden die in Stuck gearbeiteten Grotesken als Formen der Malerei angesehen. So wird auch die rundplastische Arbeit in Holz der Bildhauerei zugeteilt, während die Holzintarsien der Malerei zugerechnet werden. Oder die Fußböden mit Einlegearbeiten werden als »ornamentale Form des Mosaiks« der Architektur zugeschlagen, während das »figürliche Mosaik« einen Teil der Malerei bildet. Somit steht nicht eine zusammenhängende Darstellung eines bestimmten Verfahrens der Materialbearbeitung im Zentrum, was eine gemeinsame Erörterung aller Arbeiten in Holz oder Stuck nahegelegt hätte, sondern eine Würdigung der plastischen, malerischen oder räumlichen Wirkungen bestimmter künstlerischer Verfahren. Die Einführung in die künstlerischen Techniken steht damit am Beginn einer neuzeitlichen Beschäftigung mit den jeder »Kunstgattung« eigenen »malerischen«, »plastischen« und »räumlichen« Qualitäten, die über die Jahrhunderte hinweg in immer wieder neuen Konstellationen verhandelt wurden. In der Kunstgeschichte exemplarisch sind die *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* von Heinrich Wölfflin, der darin das Wechselspiel von Linearem und Malerischem in den drei »Kunstgattungen« erörterte.¹⁵

Flächigkeit der Malerei

Vasaris Definition der Malerei klingt überraschend modern: Die Malerei ist »eine plane Oberfläche, die aus einer Holztafel, einer Wand oder einer Leinwand besteht und mit Farbgründen bedeckt ist [...]«. Man denkt an die monochromen Tafeln des 20. Jahrhunderts oder das amerikanische *color field painting*. Allerdings lautet das Zitat weiter: »eingegrenzt von der oben be-

schriebenen Linienzeichnung, die kraft eines guten *disegno* die Figur mit umlaufenden Linien umgibt«. Die Verbindung des Farbauftrags mit der Linienzeichnung soll zu einer rundplastischen Wirkung der gemalten Gestalten führen. Auch wenn die Vorstellung der Erzeugung einer Tiefe in der Fläche spezifisch für die Renaissance ist und kaum mit der modernen Kunst verknüpft werden kann, erstaunt doch, wie grundsätzlich die Definition der Malerei bei Vasari ansetzt. Bei der Malerei handelt es sich um eine Oberfläche (*piano*), die mit mehreren, sich voneinander abhebenden Farbflächen bedeckt ist, wodurch mittels der Zeichnung eine Tiefenwirkung erzielt wird. Die Oberfläche (*piano*) wird also vom Malgrund (*campo*) unterschieden, wobei die einzelnen Farbschichten sich gegenseitig als Grund dienen, vor dem sich jeweils eine andere Farbe abheben kann. Der Malgrund wird nicht mit einer klar definierbaren Fläche, etwa einem Goldgrund, identifiziert, sondern es treten unterschiedliche Farbschichten jeweils in ein dynamisches Verhältnis zueinander und erzeugen die Vorstellung von Tiefe, so daß sich etwa eine Figur vor einem Grund abzuheben scheint.

Farbharmonie

Das Kapitel von der harmonischen Abstimmung der Farben ist ebenfalls zentral für Vasaris Kunstauffassung. Die einheitliche Wirkung (*unione*) der Maloberfläche wird vor allem durch die Farbgebung erreicht: »Einheit bedeutet in der Malerei eine Dissonanz verschiedener Farben, die miteinander in Einklang gebracht werden«. Diese Formulierung ist wahrscheinlich am pythagoräischen Begriff der musikalischen Harmonie orientiert, wie er zum Beispiel in Franchinus Gaffurius' *De harmonia musicorum instrumentorum opus* von 1518 dargelegt wird. Deswegen ist auch in Anlehnung an die Musik von einem farblichen Zusammenklang die Rede. Die Farbgebung soll den Eindruck erwecken, als sei das Bild eine einheitliche Fläche mit kontinuierlichen, stufenlosen Übergängen. Vermieden werden soll der Ein-

druck, daß das Bild »wie ein bunter Teppich oder eine Ansammlung von Spielkarten« aussieht.¹⁶ Die Forderung nach der Einheit der Farbfläche, die nicht in disparate Teile zerfallen darf, hat auch Konsequenzen für die der Malerei verwandten Techniken. In den aus einzelnen Teilen zusammengesetzten Bildern, sei es ein Mosaik, eine Glasmalerei oder eine Holzintarsie, wird nicht eine Wirkung eingefordert, die das technische Verfahren besonders zur Geltung bringt. Das zusammengesetzte Bild, das sich als solches zu erkennen gibt, lehnt Vasari ab. Dagegen wird in diesen künstlerischen Techniken eine an der Ölmalerei orientierte Ästhetik eingefordert, die sich durch nahtlose Übergänge, einheitliche Farbgebung und stufenlose Schattierungen auszeichnet. So besehen ist das Mosaizieren keine eigenständige künstlerische Betätigung mehr, sondern lediglich eine dauerhafte Form der Malerei. Angesichts dieser Konstellation scheint es kaum übertrieben zu behaupten, Vasari habe die altherwürdigen Traditionen des Mosaiks und der Glasmalerei der neuzeitlichen Tafelmalerei und ihren ästhetischen Erfordernissen unterworfen.

Das Geschlecht der Technik

Die Freskoarbeit, bei der nur so lange gearbeitet werden kann, wie der Putz noch naß ist, wird von Vasari als mannhafte Maltechnik aufgefaßt. Die große körperliche Anstrengung, die dem Freskomaler abverlangt wird, und die Unmöglichkeit, durch ständiges Übermalen den Entwurf immer wieder abzuändern, wie in der Ölmalerei, läßt Vasari das Fresko als männliche Kunst der Ölmalerei als weibliche und verweichelte Malweise gegenüberstellen. Darin zeigt sich, daß bei Vasari die Kategorie des Geschlechts in den künstlerischen Techniken eine leitende Vorstellung ist. Ebenso ist der *disegno* als Vater ein geistiges Prinzip, dem die »Kunstgattungen« als drei Töchter untergeordnet sind. Dem zugrunde liegt die aristotelische Vorstellung der passiven weiblichen Materie (*hyle*), die durch die aktive männliche Form (*morphe*) Gestalt annimmt.¹⁷

In der Bewertung der künstlerischen Techniken spielen die Argumente des *paragone*, den Vasari in der Einleitung zum Gesamtwerk ausführlich darlegt, eine große Rolle. Die Haltbarkeit des Materials ist dabei von zentraler Bedeutung, da sie den Ruhm des Dargestellten verewigt. Das Mosaik und die Einlegearbeit in Fußböden, die figürliche Szenen darstellen, haben schließlich den Vorteil, daß sie dauerhafter sind als die Malerei auf Tafel- oder Leinwand. Sie alle erfahren im Gegensatz zur Holzintarsie eine positive Würdigung. Von der Einlegearbeit in Holz, der Intarsie, heißt es dagegen, »sie tue nichts weiter, als die Malerei nachzuahmen, im Vergleich zu der sie unbedeutend und aufgrund von Holzwürmern und Bränden von geringerer Dauer ist. Deshalb hält man sie für vergeudete Zeit«. Dieses vernichtende Urteil über die Holzintarsien macht die Konsequenzen der Angleichung der unterschiedlichsten Techniken an die ästhetischen Erfordernisse der Malerei deutlich. Die künstlerischen Techniken werden als mehr oder weniger angemessene Formen der Malerei betrachtet und tendenziell als Medien der Verkörperung einer malerischen Ästhetik aufgefaßt. Die brutale Nivellierung der künstlerischen Verfahren in Hinblick auf ein an der Malerei geschultes Auge mag unverständlich erscheinen. Sie hat jedoch auch einen eminent modernen Aspekt: nämlich die Vorstellung von der Umsetzung einer Gestalt im Wege ganz unterschiedlicher künstlerischer Verfahren, die Vorstellung, unterschiedliche Medien können dieselbe visuelle Botschaft verbreiten. Die Auffassung der künstlerischen Techniken als »Medien der Zeichnung« muß als Folge der Verbreitung der druckgraphischen Verfahren gewertet werden. Wenn man erst einmal die Möglichkeit hat, eine Zeichnung über unterschiedliche druckgraphische Verfahren zu vervielfältigen, liegt es nahe, die übrigen künstlerischen Techniken auch als »Medien« der Umsetzung einer Zeichnung aufzufassen.

Die Einführung in die künstlerischen Techniken schrieb Vasari nicht ohne fremde Hilfe. Zum Beispiel ließ er sich bei der philosophischen Aufwertung des *disegno* in der zweiten Ausgabe von Vincenzo Borghini helfen.¹⁸ Borghini hatte sich überdies 1564 das Traktat von Cennino Cennini kommen lassen und wies Vasari in einem Brief darauf hin, daß bereits Cennini von der Ölmalerei spricht: eine Anregung, die Vasari nicht in den technischen Einleitungen verarbeitet.¹⁹ Aber bereits bei der ersten Ausgabe konnte sich Vasari wohl auf die Hilfe seiner Freunde verlassen. Jüngst wurde sogar der Verdacht geäußert, die Einführung stamme ganz oder teilweise aus einer fremden Feder; Cosimo Bartoli möchte man die Einführung in die Architektur oder gar die gesamten technischen Einleitungen zuschreiben.²⁰ Sein Einfluß ist in der Darstellung der Theorie der Säulenordnungen zweifellos spürbar, aber bisher wurden noch nicht genügend überzeugende Argumente angeführt, um die Frage der Autorschaft befriedigend zu klären. Jedenfalls lag es Vasari am Herzen, die technischen Einleitungen für die zweite Ausgabe stark zu erweitern und zu überarbeiten, wie Notizen auf der Rückseite eines Briefes verdeutlichen. Dort zählt er alle Punkte auf, die er in der zweiten Ausgabe ergänzen wollte.²¹

Die Tatsache, daß die Einführung in die künstlerischen Techniken gar nicht oder nur teilweise in den bisherigen deutschen Übersetzungen der *Vite* Berücksichtigung fand, ist erstaunlich. Umso mehr, als sie erlaubt, vieldiskutierten mediengeschichtlichen Fragestellungen eine historische Dimension zu verleihen. Zugleich kann man das neuzeitliche Gattungssystem gewissermaßen im Prozeß seiner Entstehung betrachten. Vasaris künstlerische Techniken der Renaissance sind auf den *disegno* ausgerichtet. Vom *disegno* sind die drei »Kunstgattungen« Malerei, Bildhauerei und Architektur und alle künstlerischen Verfahren abhängig, durch den *disegno* erreichen sie erst ihre Vervollkomm-

nung. So endet denn Vasari mit den Worten: »Bei allen diesen Tätigkeiten und einfallsreichen Künsten erkennt man ihre Abstammung vom *disegno*, der die notwendige Voraussetzung für sie alle ist und ohne den nichts zustande kommen kann.«

MB

EINFÜHRUNG VON MESSER GIORGIO VASARI,
MALER AUS AREZZO,
IN DIE DREI KÜNSTE DES *DISSEGNO*
DAS HEISST
DER ARCHITEKTUR, BILDHAUEREI
UND MALEREI
UND ZUERST DER ARCHITEKTUR

*Introduzione di Messer Giorgio Vasari Pittore Aretino
alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura e scoltura,
e prima dell'architettura (1568)*

I. KAPITEL

*Von den verschiedenen Steinen, die den Architekten für den
Bauschmuck und der Bildhauerei für die Statuen dienen.*

Vom großen Nutzen der Architektur zu berichten fällt mir nicht zu, da viele Schriftsteller ausführlich und mit aller Sorgfalt darüber geschrieben haben. Aus diesem Grund lasse ich die Mörtel, Sand-, Holz- und Eisenarten aus, auch die Technik des Fundamentbaus und alles, was zum Bauen benötigt wird, außerdem Wasseradern, Lage und Gelände, worüber schon Vitruv¹ und unser Leon Battista Alberti² eingehend geschrieben haben. Im Dienst unserer Künstler und aller Wißbegierigen werde ich ausschließlich davon sprechen, wie die Bauwerke im allgemeinen auszusehen haben, über harmonische Proportionen und die Anordnung der Teile, durch die man die gewünschte anmutige Schönheit erreicht. Kurz fasse ich deshalb zusammen, was mir zu diesem Zweck notwendig erscheint. Und damit die unglaubliche Schwierigkeit der Bearbeitung sehr harter und großer Steine noch deutlicher wird, werden wir kurz gesondert über die verschiedenen Gesteinsarten sprechen, die unsere Künstler verarbeiten, und werden dabei zuerst auf den Porphyr³ eingehen [siehe Seite 26 und Seite 34 oben].

ANMERKUNGEN

Zur Einleitung

- ¹ Zur Gattungstheorie in der Kunstgeschichte siehe Boehm 2005.
- ² Cennini, Ed. Serchi, Kap. IV, S. 19. Dazu M. Kemp 1977.
- ³ Cennini, Ed. Serchi, Kap. XIII, S. 27.
- ⁴ Zum *disegno* siehe Frey, *Vite*, S. 103–105; Poirier 1970; W. Kemp 1974; Williams 1997, S. 29–73; Bambach 1999; Rosand 2001; Ciaravino 2004; Busch 2005.
- ⁵ Dazu Panofsky 1960 (1924).
- ⁶ Alberti, *De re aedificatoria*, I, 1. Zum *lineamentum* bei Alberti siehe Mitrović 2005, S. 29–57.
- ⁷ Vgl. Vitruv, *De architectura*, II, 7; Alberti, *De re aedificatoria*, II, 8–9; Plinius, *Naturalis historiae*, XXXVI, 126–170. Siehe auch Del Riccio, Ed. Gnoli/Sironi.
- ⁸ Zum Porphyryr als Herrschaftszeichen siehe Beyer 1993; Giusti 2003; Kat. Porphyryr 2003.
- ⁹ Auch Cellini schreibt die Neuerung Francesco del Tadda zu (Cellini, *Trattati della oreficeria e della scultura*, II, 6, in: Cellini, Ed. Ferrero, S. 792).
- ¹⁰ Siehe Thoenes/Günther 1985.
- ¹¹ Siehe Günther 1988; Pauwels 1998.
- ¹² Siehe Vitruv, *De architectura*, VII, 5.
- ¹³ Zu den Analogien zum menschlichen Körper in der Architekturtheorie siehe Vitruv, *De architectura*, III, 1, 1–7. Dazu Barkan 1977 (1975), S. 116–174; Zöllner 1987, S. 3–7, 23–43, 68–75, 77–87; Reudenbach 1980; Payne 1999, S. 13–69.
- ¹⁴ Alberti, *De statua*, 2.
- ¹⁵ Siehe Wölfflin 1920.
- ¹⁶ Siehe Wagner 2001.
- ¹⁷ Siehe Summers 1994.
- ¹⁸ Siehe Frey, *Vite*, S. 103–105; Kliemann 1991.
- ¹⁹ Siehe Frey, Bd. II, S. 26, Nr. CDXXX [Vincenzo Borghini in Popiano an Giorgio Vasari in Florenz, 24.2.1564].
- ²⁰ Siehe Hope 1995; Frangenberg 2002; Elam 2005.
- ²¹ Siehe Frey, Bd. II, S. 78, Nr. CDXLV [Cosimo Bartoli in Venedig an Giorgio Vasari in Florenz, 29.4.1564].

BIBLIOGRAPHIE

- ¹⁸⁶ Der Hinweis auf den 1563 entdeckten Steinbruch bei Pietrasanta wurde 1568 ergänzt.
- ¹⁸⁷ Zur Intarsie siehe Ferretti 1982.
- ¹⁸⁸ Benedetto da Maiano (*1442 Maiano – †1497)
- ¹⁸⁹ Fra Giovanni da Verona (*1457 Verona – †1525)
- ¹⁹⁰ Die Intarsien des Chorgestühls der Kirche Santa Maria in Organo führte Fra Giovanni da Verona 1491–1492 aus.
- ¹⁹¹ Die Porphyr-Intarsie im Portikus von Alt-Sankt Peter konnte nicht identifiziert werden und ist wahrscheinlich verschollen.
- ¹⁹² Fra Damiano de' Zambelli da Bergamo (* ca. 1495 Bergamo – †1549)
- ¹⁹³ Die Intarsien, die Fra Damiano 1528 in San Domenico in Bologna ausführte, befinden sich heute in der Sakristei.
- ¹⁹⁴ Zu Guillaume de Marcillat (*1467–70 La Châtre en Berry – †1529 Arezzo) siehe den Band über die Stein- und Gemmenschneider dieser Vasari-Edition (Vasari, *Gemmenschneider*).
- ¹⁹⁵ Im Gegensatz zu Vasari, der das Niello als Verfahren der Malerei beschreibt, hatte Benvenuto Cellini in seinen *Trattati* die Nähe des Niello zur Zeichnung herausgestrichen und damit die Überlegenheit der Goldschmiede gegenüber den Malern begründen wollen (Cellini, Ed. Ferrero, S. 593–607).
- ¹⁹⁶ Maso Finiguerra (*1426 Florenz – †1464 ebenda)
- ¹⁹⁷ Paxtafeln sind kleine liturgische Täfelchen vorwiegend aus Metall, die Darstellungen von Christus, Maria oder Heiligen zeigen, mit denen früher der Friedenskuß vom Priester an die Gemeinde weitergeben wurde. Vasari meint hier die Maso Finiguerra zugeschriebene Paxtafel mit der Darstellung des Martyriums des Heiligen Paulus (ca. 1445, Florenz, Museo del Bargello).
- ¹⁹⁸ Julius II. erhöhte 1503 den Effektivwert und das Gewicht des päpstlichen »Karlin«, der als »Giulio« in Umlauf kam.
- ¹⁹⁹ Ugo da Carpi (*1480 Carpi – †1525 Rom)

Barocchi, *Scritti*

Barocchi, Paola (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, Mailand 1971–1977, 3 Bde.

Barocchi, *Trattati*

Barocchi, Paola (Hg.): *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari 1960–1962, 3 Bde.

Bettarini/Barocchi, *Vite*

Bettarini, Rosanna/Barocchi, Paola (Hgg.): *Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florenz 1966–1987, 6 Bde.

Cellini, Ed. Ferrero

Cellini, Benvenuto: *Opere*, hg. v. Giuseppe Guido Ferrero, Turin 1971.

Cennini, Ed. Serchi

Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*, hg. v. Mario Serchi, Florenz 1991.

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, hg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 1960–2005, 65 Bde.

Frey

Frey, Karl/Frey, Herman-Walther (Hgg.): *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris, (1923–40)*, Hildesheim 1982, 3 Bde.

Frey, *Vite*

Frey, Karl (Hg.): *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Scritte da M. Giorgio Vasari. Pittore e architetto Aretino*. Mit kritischem Apparat herausgegeben von Dr. Karl Frey. Parte Prima, München 1911.

Vasari, Ed. Baldwin Brown

Vasari, Giorgio: *Vasari on Technique. Being the Introduction to the three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting (1907)*, übersetzt v. Louisa S. Maclehorse, hg. v. Gerard Baldwin Brown, fotomechanischer Nachdruck, New York 1960.

Vasari, *Kunsttheorie*

Vasari, Giorgio: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, kommentiert und hg. v. Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.

Vasari, *Gemmenschneider*

Vasari, Giorgio: *Die Leben der ausgezeichneten Gemmenschneider, Glas- und Miniaturmaler*, kommentiert und hg. v. Anja Zeller, Berlin 2006.

- Alberti, Ed. Bächtmann
 Alberti, Leon Battista: *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bächtmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.
- Alberti, Ed. Orlandi/Portoghesi
 Alberti, Leon Battista: *L'architettura*, hg. v. Giovanni Orlandi u. Paulo Portoghesi, Mailand 1966, 2 Bde.
- Bambach 1999
 Bambach, Carmen C.: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge 1999.
- Barkan 1977 (1975)
 Barkan, Leonard: *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of World (1975)*, New Haven/London 1977.
- Bächtmann 2001
 Bächtmann, Oskar: »Albertis historia«, in: Hannah Baader (Hg.): *Ars et Scriptura*, Berlin 2001, S. 107–124.
- Baxandall 1964
 Michael Baxandall: »Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, Bd. XXVII, S. 90–107.
- Baxandall 1996 (1980)
 Baxandall, Michael: *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stof und ihre Zeitgenossen (1980)*, München 1996.
- Berger 1982 (1912)
 Berger, Ernst: *Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Temperamalerei des Mittelalters: von der byzantinischen Zeit bis einschliesslich der 'Erfindung der Ölmalerei' durch die Brüder van Eyck (München 1912)*, Nachdruck Vaduz 1982.
- Beyer 1993
 Beyer, Andreas: »Funktion und Repräsentation: die Porphyrtotae der Medici«, in: Andreas Beyer/Bruce Boucher (Hgg.): *Piero de' Medici 'il Gottoso'. Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin 1993, S. 151–167.
- Böck 1997
 Böck, Angelo: *Die 'Sala Regia' im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim 1997.
- Boehm 2005
 Boehm, Gottfried: »Gattung und Gattungen im historischen Prozeß«, in: Siegfried Mauser (Hg.): *Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. XV)*, Laaber 2005, S. 40–46.
- Borghini 2001
 Borghini, Gabriele (Hg.): *Marmi antichi*, Rom 2001.
- Borsook 1960
 Borsook, Eve: *The Mural Painters of Tuscany: from Cimabue to Andrea del Sarto*, London 1960.
- Borsook 1990
 Borsook, Eve: *Messages in Mosaic: the Royal Programmes of Norman Sicily (1130–1187)*, Oxford 1990.
- Borsook/Superbi Gioffredi 1986
 Borsook, Eve/Superbi Gioffredi, Fiorella: *Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, Florenz 1986, 2 Bde.
- Borsook/Superbi Gioffredi/Pagliarulo 2000
 Borsook, Eve/Superbi Gioffredi, Fiorella: *Medieval Mosaics: Light, Color, Materials*, hg. v. Eve Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi u. Giovanni Pagliarulo, Cinisello Balsamo 2000.
- Bredenkamp 1995a
 Bredenkamp, Horst: *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, erweiterte Fassung eines Vortrags gehalten in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung am 29. Juni 1993, München 1995.
- Bredenkamp 1995b
 Bredenkamp, Horst: »Michelangelos Modellkritik«, in: Bernd Evers (Hg.): *Architekturmodelle der Renaissance: die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek im Alten Museum Berlin, München 1995, S. 116–123.
- Busch 2005
 Busch, Werner (Hg.): *Dimensionen der Linie: Zeichnung zwischen Expression und Experiment*, Paderborn 2005.
- Butters 1996
 Butters, Suzanne B.: *The Triumph of Vulcan: Sculptor's Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, Florenz 1996, 2 Bde.
- Christadler 2000
 Christadler, Maïke: *Kreativität und Geschlecht: Giorgio Vasaris 'Vite' und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin 2000.
- Ciaravino 2004
 Ciaravino, Joselita: *Un art paradoxal: la notion de 'disegno' en Italie (XVème–XVIème siècles)*, Paris 2004.
- Ciotta 2003
 Ciotta, Gianluigi (Hg.): *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del convegno internazionale di Genova, 5–8 novembre 2001. Scritti in onore di Claudio Tiberi, Genua 2003, 2 Bde.
- Cole 2003
 Cole, Michael W.: »The Medici Mercury and the Breath of bronze«, in: *Large bronzes in the Renaissance*, hg. v. Peta Motture, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington, New Haven/London 2003, S. 129–153.

- Curran 1997
Curran, Brian: *Ancient Egypt and Egyptian Antiquarianism in Italian Renaissance Art and Culture*, Ph. D. Princeton University 1997, Ann Arbor 1997.
- Del Riccio, Ed. Gnoli/Sironi
Del Riccio, Agostino: *Istoria delle pietre*, hg. v. Raniero Gnoli u. Attilia Sironi, Turin 1996.
- Didi-Huberman 1999
Didi-Huberman, Georges: *Die Ordnung des Materials: Plastizität, Unbehagen, Nachleben*, Berlin 1999.
- Elam 2005
Elam, Caroline: 'Tuscan dispositions': Michelangelo's Florentine architectural vocabulary and its reception, in: *Renaissance Studies*, 2005, Bd. XIX, S. 46–82.
- Else 2005
Else, Felicia M.: 'La maggior porcheria del mondo': documents for Ammannati's Neptune Fountain, in: *The Burlington Magazine*, 2005, Bd. CXLVII, S. 487–491.
- Ferretti 1982
Ferretti, Massimo: 'I maestri della prospettiva', in: *Storia dell'arte italiana*, hg. v. Giulio Bollati u. Paolo Fossati, Turin 1982, Bd. XI, S. 475–581.
- Fiorentini Roncuzzi/Fiorentini 2001
Fiorentini Roncuzzi, Isotta/Fiorentini, Elisabetta: *Mosaico: materiali, tecniche e storia*, Ravenna 2001.
- Francini/Vosilla 1999
Francini, Carlo/Vosilla, Francesco: *Baccio Bandinelli's Hercules and Cacus*, Florenz 1999.
- Frangenberg 2002
Frangenberg, Thomas: 'Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's 'Lives' (1550)', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2002, Bd. LX, S. 244–258.
- Frommel 1987
Frommel, Christoph L.: 'San Luigi dei Francesi: das Meisterwerk des Jean de Chenevières', in: *Il se rendit en Italie: études offertes à André Chastel*, Rom 1987, S. 169–193.
- Frommel 1994
Frommel, Christoph L.: *Palazzo Farnese a Roma: l'architetto e il suo committente*. Prolusione al 36. corso sull'architettura di Andrea Palladio, Teatro Olimpico, 5 settembre 1994, Vicenza 1994.
- Giusti 2003
Giusti, Annamaria (Hg.): *Eternità e nobiltà di materia: itinerario artistico fra la pietre policrome*, Florenz 2003.

- Gombrich 1966
Gombrich, Ernst H.: 'Leonardo's Method for Working out Compositions', in: ders.: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, Bd. I, S. 58–63.
- Grafton 1999
Grafton, Anthony: 'Historia and Istorica: Alberti's Terminology in Context', in: *I Tatti Studies*, 1999, Bd. VIII, S. 37–68.
- Grasso 2001
Grasso, Monica: 'Giorgio Vasari e la tradizione del mosaico a Roma e a Firenze nel Rinascimento', in: Federico Guidobaldi/Andrea Paribeni (Hgg.): *Atti dell'VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Ravenna 2001, S. 35–46.
- Günther 1988
Günther, Hubertus: 'Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio', in: Jean Guillaume (Hg.): *Les traités d'architecture de la Renaissance*. Actes du colloque Tours 1981, Paris 1988, S. 277–246.
- Hirst 2000
Hirst, Michael: 'Michelangelo in Florence: 'David' in 1503 and 'Hercules' in 1506', in: *The Burlington Magazine*, 2000, Bd. CXLII, S. 487–492.
- Hirthe 1986
Hirthe, Thomas: 'Die Libreria des Jacopo Sansovino: Studien zur Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig', in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1986, Bd. XXXVII, S. 131–176.
- Hope 1985
Hope, Charles: 'Historical Portraits in the 'Lives' and in the Frescoes of Giorgio Vasari', in: Gian Carlo Garfagnini (Hg.): *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*. Convegno di studi Arezzo 1981, Florenz 1985, S. 321–338.
- Hope 1995
Hope, Charles: 'Can you trust Vasari?', in: *The New York Review of Books*, 1995, Bd. XLII, Nr. 15, S. 10–13.
- Kat. Nacht 1998
Rosenthal, Stephanie/Schwenk, Bernhart (Hgg.): *Die Nacht*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, Wabern-Bern 1998.
- Kat. Porphyry 2003
Malgouyres, Philippe/Blanc-Riehl, Clément (Hgg.): *Porphyre: la pierre pourpre, des Ptolémées aux Bonaparte*, Ausst.-Kat. Louvre, Paris 2003.
- Kat. Tempera 1998
Wallert, Arie/van Oosterhout, Carlo: *From tempera to oil paint: changes in Venetian painting, 1460–1560*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 1998.

- M. Kemp 1977
Kemp, Martin: ›From 'Mimesis' to 'Fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 1977, Bd. VIII, S. 347–398.
- W. Kemp 1974
Kemp, Wolfgang: ›Disegno‹: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1974, Bd. XIX, S. 219–240.
- Kliemann 1991
Kliemann, Julian: ›Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven, in: Peter Ganz (Hg.): *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 29–74.
- Köhren-Jansen 1993
Köhren-Jansen, Helmut: *Giottos Navicella: Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms 1993.
- Kulemann 2002
Kulemann, Michael: ›Tugendhafte Herrschaft zwischen Renaissance-Ideal und Ritterstolz: Giovanni da Nolas Grabmal des spanischen Vizekönigs Don Pedro de Toledo, in: Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel (Hgg.): *Praemium virtutis: Grabmonumente und Begräbniszeremonie im Zeichen des Humanismus*, Münster 2002, S. 83–101.
- Markschies 2003
Markschies, Alexander: ›'Un miracolo di legno' – der Rochus des 'Janni Francese'‹ in: Norbert Nußbaum/Claudia Euskirchen (Hgg.): *Wege zur Renaissance: Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500*. Sigurd Greven-Kolloquium zur Renaissanceforschung, Köln 2003, S. 341–363.
- Massing 2003
Massing, Ann: ›A Short History of Tempera Painting, in: Hilip Lindley (Hg.): *Making Medieval Art*, Donington 2003, S. 30–41.
- Mitrović 2005
Mitrović, Branko: *Serene Greed of the Eye. Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*, München/Berlin 2005.
- Morel 1997
Morel, Philippe: *Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 1997.
- Morresi 2000
Morresi, Manuela: *Jacopo Sansovino*, Mailand 2000.
- Nesselrath 1998
Nesselrath, Arnold: ›Il Cortile delle Statue: luogo e storia, in: Matthias Winner/Bernard Andreae (Hgg.): *Il Cortile delle Statue: der Stuenhof des Belvedere im Vatikan*. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992, Mainz 1998, S. 1–16.
- Nova 1988 (1982)
Nova, Alessandro: *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550–1555): Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, Ph. D. London 1982, New York 1988.
- Oechslin 1995
Oechslin, Werner: ›Das Architekturmodell zwischen Theorie und Praxis, in: Bernd Evers (Hg.): *Architekturmodelle der Renaissance: die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek im Alten Museum Berlin, München 1995, S. 40–49.
- Pagliara 1986
Pagliara, Pier Nicola: ›Vitruvio da testo a canone, in: Salvatore Settis (Hg.): *La memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin 1986, Bd. III, S. 7–88.
- Panofsky 1960 (1924)
Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), 2. Aufl. Berlin 1960.
- Paolucci 1994
Paolucci, Antonio (Hg.): *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Modena 1994, 2 Bde.
- Pauwels 1998
Pauwels, Yves: ›La méthode de Serlio dans le Quarto Libro, in: *Revue de l'art*, 1998, Bd. CXIX, S. 33–42.
- Payne 1999
Payne, Alina A.: *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge 1999.
- Peroni 1995
Peroni, Adriano (Hg.): *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995, 3 Bde.
- Poirier 1970
Poirier, Maurice: ›The Role and Concept of Disegno in Mid-Sixteenth Century Florence, in: *The Age of Vasari*, Ausst.-Kat. Art Gallery University of Notre Dame Indiana – University Art Gallery State University of New York at Binghamton, New York 1970, S. 53–68.
- Previtali 1964
Previtali, Giovanni: *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Turin 1964.
- Randolph 2002
Randolph, Adrian: *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven/London 2002.

Reudenbach 1980

Reudenbach, Bruno: ›In mensuram humani corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert‹, in: Christel Meier/Uwe Ruberg (Hgg.): *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, S. 651–688.

Rohlmann 1994

Rohlmann, Michael: *Auftragskunst und Sammlerbild: altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter 1994.

Rosand 2001

Rosand, David: *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2001.

Schlösser 1993 (1910/11)

Schlösser, Julius: *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbilderei in Wachs; ein Versuch* (1910/11), hg. v. Thomas Medicus, Berlin 1993.

Schuler 1999

Schuler, Stefan: *Vitruv im Mittelalter: die Rezeption von 'De architectura' von der Antike bis in die frühe Neuzeit*, Köln 1999.

Stone 1981

Stone, Richard E.: ›Antico and the development of bronze casting in Italy at the end of the Quattrocento‹, in: *Metropolitan Museum Journal*, 1981, Bd. XVI, S. 87–116.

Stumpel 1988

Jeroen Stumpel, ›On Grounds and Backgrounds: Some Remarks about Composition in Renaissance Painting‹, in: *Simiolus*, 1988, Bd. XVIII, S. 219–243.

Summers 1994

Summers, David: ›Form and Gender‹, in: Norman Bryson (Hg.): *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover (NH) 1994, S. 384–411.

Theophilus, Ed. Brepohl

Brepohl, Erhard: *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*, Köln/Graz 1987.

Thielemann 1993

Thielemann, Andreas: ›Roma und die Rossebändiger im Mittelalter‹, in: *Kölner Jahrbuch*, 1993, Bd. XXVI, S. 85–131.

Thiem 1964

Thiem, Gunter/Thiem, Christel: *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko: 14. bis 17. Jahrhundert*, München 1964.

Thoenes/Günther 1985

Thoenes, Christof/Günther, Hubertus: ›Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?‹, in: Marcello Fagiolo (Hg.): *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rom 1985, S. 261–310.

Toscano 1998

Gennaro Toscano, ›Jean de Gaulle est le prince des peintres de notre époque: Jean van Eyck dans la littérature artistique italienne de Fazio à Vasari‹, in: M. Blanco-Morel/M.-F. Piéjus (Hgg.): *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVIe et XVIIe siècles*, Villeneuve d'Ascq 1998, S. 181–198.

Verspohl 2001

Verspohl, Franz-Joachim: *Michelangelo Buonarroti und Niccolò Machiavelli: der David, die Piazza, die Republik*, Bern 2001.

Wagner 2001

Wagner, Christoph: ›Kolorit/Farbe‹, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2001, Bd. III, S. 305–332.

Wallace 1994

Wallace, William E.: *Michelangelo at San Lorenzo: the Genius as Entrepreneur*, Cambridge 1994.

Warburg 1980 (1902)

Aby Warburg: ›Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen‹ (1902), in: Aby Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 65–102.

Weihrauch 1967

Weihrauch, Hans R.: *Europäische Bronzestatuetten: 15.–18. Jahrhundert*, Braunschweig 1967.

Williams 1997

Williams, Robert: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy. From Technique to Metatechnique*, Cambridge 1997.

Wölfflin 1920

Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 4. Aufl. München 1920.

Wrede 1998

Wrede, Hennig: ›Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts‹, in: Matthias Winner/Bernard Andree (Hgg.): *Il Cortile delle Statue: der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992, Mainz 1998, S. 83–115.

Wren Christian 2003

Wren Christian, Kathleen: ›The Della Valle Sculpture Court Rediscovered‹, in: *The Burlington Magazine*, 2003, Bd. CXLV, S. 847–850.

Zöllner 1987

Zöllner, Frank: *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987.

ÜBER DIE MALEREI

Della Pittura

15. KAPITEL

*Was der disegno sei, wie man gute Malerei ausführt und erkennt und ihre Bestimmung versteht, und über die Erfindung der Istorie*¹²².

Disegno ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist. So kommt es, daß *disegno* nicht nur in menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis des Ganzen zu den Teilen, der Teile zueinander und der Teile zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine gewisse Vorstellung und ein Urteil entsteht, das im Geist die später von Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß *disegno* nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Geist ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt.¹²³ Davon leitet sich das griechische Sprichwort »An der Kralle erkennt man den Löwen«¹²⁴ ab, das zufällig entstand, als ein tüchtiger Mann beim Anblick einer einzigen, in einen Steinblock gemeißelten Kralle einen Löwen erkannte, da sein Verstand anhand ihrer Ausmaße und Gestalt alle Teile des Tieres ergänzte und es dann als Ganzes erfaßte, als würde es ihm tatsächlich vor Augen stehen.

Manche glauben, der Zufall sei Vater des *disegno* und der Künste und daß Praxis und Erfahrung ihm Amme und Lehrmeister waren und ihn mit Hilfe von Wissen und Argumentation näherten. Ich denke, richtiger wäre es zu sagen, daß der Zufall vielmehr die Gelegenheit gab, als daß man ihn den Vater des *disegno*

nennen sollte. Wie dem auch sei, der *disegno* bedarf, wenn er dem Urteilsvermögen die Erfindung einer Sache abgerungen hat, einer flinken Hand, die dank vieler Jahre Studium und Übung in der Lage ist, jedwede Schöpfung der Natur mit Feder, Griffel, Kohle, Stift oder anderem treffend zu zeichnen und wiederzugeben. Wenn deshalb der Intellekt geläuterte Konzepte voller Urteilskraft hervorbringt, werden jene langjährig im Zeichnen geübten Hände die Perfektion und Vortrefflichkeit der Künste und zugleich das Wissen des Künstlers offenbaren. Einige Bildhauer haben bisweilen nicht sehr viel Übung mit Linien und Umrissen und können deshalb nicht auf Papier zeichnen. Statt dessen schaffen sie Menschen, Tiere und andere plastische Dinge mit schön proportionierten Maßen aus Ton oder Wachs und vollbringen damit das gleiche wie derjenige, der in vollendeter Form auf Papier oder andere Unterlagen zeichnet. Die Vertreter jener Künste haben die Zeichnung im Hinblick auf die Beschaffenheit der ausgeführten Zeichnungen differenziert und ihr unterschiedliche Namen gegeben. Die mit der Feder oder anderem leicht hingeworfenen und nur eben angedeuteten heißen Skizzen, von denen wir an anderer Stelle sprechen werden. Die mit den wichtigsten Umrisslinien werden Konturen-, Umriss- oder Linienzeichnungen genannt. Sie alle, gleich ob sie nun als Konturenzeichnung oder anders bezeichnet werden, dienen Architektur und Bildhauerei im gleichen Maß wie der Malerei, vor allem aber der Architektur, da ihre Zeichnungen aus nichts anderem als Linien bestehen. Für den Architekten bedeuten sie Anfang und Ende ihrer Kunst, da alles übrige mittels der aus den Linien abgeleiteten Holzmodelle ausschließlich die Arbeit von Steinmetzen und Maurern ist.¹²⁵ In der Bildhauerei hingegen benötigt man eine Zeichnung aller Umrisse, da dem Bildhauer die einzelnen Ansichten dazu dienen, den Teil zu entwerfen, der ihm am besten gelungen scheint und den er Seite für Seite in Wachs, Ton, Marmor, Holz oder einem anderen Material auszuführen plant.

In der Malerei dient die Linienzeichnung unterschiedlichen Zwecken, vor allem aber dem Umreißen der einzelnen Figur. Ist