



Sonderforschungsbereich 980
**EPISTEME IN
BEWEGUNG**

WORKING PAPER NO. 24

Mira Becker-Sawatzky

Malerei vor Augen stellen &
in Worte fassen

Strategien der Veranschaulichung &
Modi des Wissens in Gregorio
Comaninis kunsttheoretischem Dialog
Il Figino (1591)

Sonderforschungsbereich 980
Episteme in Bewegung.
Wissenstransfer von der Alten
Welt bis in die Frühe Neuzeit

Collaborative Research Centre
Episteme in Motion. Transfer of
Knowledge from the Ancient World
to the Early Modern Period

SFB Episteme – Working Papers

Die Working Papers werden herausgegeben von dem an der Freien Universität Berlin angesiedelten Sonderforschungsbereich 980 *Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit* und sind auf der Website des SFB sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

www.sfb-episteme.de und **<http://refubium.fu-berlin.de>**

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den SFB-Vorstand. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin/der Autor dem Sonderforschungsbereich ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Website des SFB 980 sowie dem Refubium der Freien Universität. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autorinnen und Autoren.

Die Veröffentlichung eines Beitrages als Preprint in den Working Papers ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor/innen.

Zitationsangabe für diesen Beitrag:

Mira Becker-Sawatzky: Malerei vor Augen stellen & in Worte fassen. Strategien der Veranschaulichung & Modi des Wissens in Gregorio Comaninis kunsttheoretischem Dialog *Il Figino* (1591), Working Paper des SFB 980 *Episteme in Bewegung*, No. 24/2022, Freie Universität Berlin

Stable URL online: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/17607>

Working Paper ISSN 2199 – 2878 (Internet)

Diese Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Sonderforschungsbereich 980
„Episteme in Bewegung“
Freie Universität Berlin
Schwendenerstraße 8
D – 14195 Berlin
Tel: +49 (0)30 838-503 49
Email: info@sfb-episteme.de

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Malerei vor Augen stellen & in Worte fassen

Strategien der Veranschaulichung & Modi des Wissens in Gregorio Comaninis kunsttheoretischem Dialog *Il Figino* (1591)

Mira Becker-Sawatzky

Combining the perspectives of art history, literary studies, and the history of knowledge, the study at hand analyses Gregorio Comanini's art theoretical dialogue *Il Figino*. While Comanini's book has hitherto received little attention in research studies, this article aims at scrutinizing the text's literary and rhetorical strategies, as well as its mediality and materiality in order to examine specific ways of dealing with different forms of knowledge. The study will thereby investigate the relationship between 'Evidenz' and 'Episteme' and consider the status of and reflection on forms of knowledge, that can't be defined clearly, that are conceptually vague and in this sense elusive. It pursues the thesis, that Comanini's text uses specific literary and rhetorical strategies, to discuss and evidence forms of knowledge, which are intrinsically connected to the aesthetics and effects of the visual arts and especially to the genuine mediality of painting. By elaborating such strategies, Comanini's art theoretical dialogue claims the validity of the artworks' specific epistemic mode, imitates their aesthetics in comradeship and comments on them. The analysis will show, how especially the staged reciting of poems in *Il Figino* aims at evidencing, reflecting, appropriating, and transferring an elusive knowledge inherent to the artworks and the aesthetic experience connected to them. On the level of aesthetic categories describing and judging art, the study will in addition focus on Comanini's conception of the paradoxical *sprezzatura artificiosa*. The analysis will elucidate, that the term marks the contemporary debate on the figural structures of 'capricious' paintings, chafing against the norms and rules set by the aesthetics of imitation and its concept of beauty. It will be shown that Comanini's text applies differentiated strategies and terms furthermore to stage the contemporary practice of an erudite viewing and commenting on paintings and to include the *imitazione fantastica* as a current art theoretical topic into the Early Modern aesthetics of imitation. This way, the dialogue *Il Figino* consolidates the *imitazione fantastica* with a traditionally established art theoretical knowledge (*imitazione icastica*). Thus, Comanini's text proves to be an important contribution to the aesthetic discourse in Lombardy at the end of the 16th century and gives insight into the reflections on paintings' mediality connected to this discourse as well as on its historical concept of knowledge in the art theoretical debate.

Der Beitrag untersucht in kunst- und wissensgeschichtlicher sowie literaturwissenschaftlicher Perspektive Gregorio Comaninis Dialog *Il Figino*. Die Analyse zielt darauf, dieses bisher in der Forschung wenig beachtete Buch auf seine textuelle Verfasstheit sowie auf die Verhandlung von unterschiedlichen Wissensformen hin zu erfassen. Hierzu wird der Zusammenhang von Evidenz und Episteme analysiert. Es wird der These nachgegangen, dass jene Wissensformen, die die

Wirkungsästhetik von Kunstwerken sowie die mediale Alterität und die genuinen ästhetischen und epistemischen Potentiale der Malerei betreffen, durch bestimmte Veranschaulichungs- und Diskursivierungsstrategien des kunsttheoretischen Dialogs zur Geltung gebracht und in ‚mitstretender‘ Weise imitiert und kommentiert werden. So lassen sich der Status sowie die Reflexion von Wissen untersuchen, das begrifflich nicht fassbar und in diesem Sinne elusiv ist. Der Beitrag erläutert, wie elusives Wissen im *Figino* gerade durch das inszenierte Vortragen von Gedichten anschaulich gemacht, reflektiert, angeeignet und transferiert wird. Auf der Ebene der ästhetischen Kategorien wird zudem deutlich, dass die Konzeption der paradoxalen *sprezzatura artificiosa* begrifflich die Debatte um ‚kapriziöse‘ zeitgenössische Malerei markiert, die sich an den Normen der Regelästhetik und ihrem Schönheitsbegriff reibt. Es lässt sich zeigen, dass Comaninis Text unterschiedliche Evidenzierungsstrategien nutzt, die die zeitgenössische Praxis der gelehrten Bildbetrachtung und -kommentierung in Szene setzen und die *imitazione fantastica* als aktuelles malereitheoretisches Thema in die frühneuzeitliche Regelästhetik einbeziehen. Der Nachahmungsmodus der *imitazione fantastica* wird derart mit traditionell etablierten Wissensbeständen (*imitazione icastica*) konsolidiert. Comaninis Dialog erweist sich somit als relevanter Beitrag im ästhetischen Diskurs des *fine Cinquecento* und macht mit diesem Diskurs verknüpfte mediale Reflexionen sowie den historischen Wissensbegriff der kunsttheoretischen Debatte analysierbar.

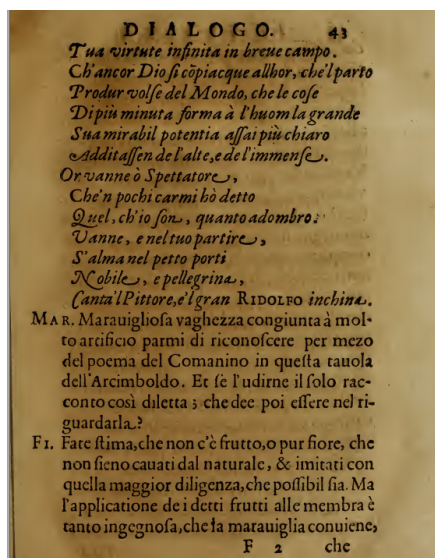


Abb. 1: Gregorio Comanini, Il Figino overo del fine della pittura, Mantua 1591, S. 43 (Foto: privat).

Abb. 2: Giuseppe Arcimboldo, Vertumnus (Porträt Rudolph II.), 1590, Öl, 70 x 58 cm, Schloss Skokloster, Schweden (Foto: Erik Lernestål, Skokloster Castle, Public Domain).

„... a fin che il finto,/ Dica al vero, anch'io vivo, hò visto, hò vinto.“¹

Lebendigkeit, Sehakt und bezwingende Wirkmacht lassen ein Gemälde in dieser anonymen Gedichtzeile über die Wahrheit triumphieren, wenn dieses spricht: „auf dass das Fingierte zum Wahren sage, auch ich lebe, habe gesehen, habe gesiegt“. Der Sieg des Fingierten wird dabei nicht allein als poetischer Impetus formuliert, sondern gerade auch auf der Darstellungsebene veranschaulicht: Einerseits werden das *finto*, das Fingierte, und *vinto*, seine siegreiche Tat, durch das Reimschema des Gedichts ineinander verwoben. Andererseits werden *vivo*, *visto* und *vinto* als Ausdruck dreier Handlungen des *finto* durch Alliteration ästhetisch mit dem Wahren (*vero*) verbunden. Das Papier, auf dem die Zeilen dieses Gedichts mit Tinte geschrieben stehen, gehört zu einem Manuskript, das heute in der *British Library* in London aufbewahrt wird. Das Manuskript, dessen Texte zwischen 1589 und 1608 entstanden sind, umfasst über 200 Seiten mit Gedichten unterschiedlicher Handschriften und Autoren, die den Mailänder Künstler Giovanni Ambrogio Figino und dessen Malerei rühmen. Vereinzelt werden zudem auch andere lombardische Meister adressiert, darunter Giuseppe Arcimboldo. Zu den Autoren der Gedichte zählen bedeutende Gelehrte und Dichter der Mailänder Kulturszene wie Gregorio Comanini, Gherardo Borgogni, Giuliano Gosselini, Bernardino Baldini, Torquato Tasso sowie die beiden Künstler, d.h. Figino und Arcimboldo, selbst. Gemeinsam mit weiteren um die Jahrhundertwende vom Cinque- zum Seicento publizierten Sammlungen von Gedichten zu lombardischen Künstlern, insbesondere zu Arcimboldo und Figino, zeigt das Londoner Manuskript, dass das poetische Schreiben über eben gerade diese beiden prominenten Mailänder Künstler und ihre Werke zu diesem Zeitpunkt, an diesem Ort und innerhalb eines bestimmten Zirkels von Gelehrten etablierte Praxis war.² Fundament dieser Praxis war der enge Austausch zwischen

* Der vorliegende Beitrag ist entstanden im Rahmen der Konzeption des Sammelbandes *Medien- und gattungsspezifische Modi der Diskursivierung elusiven Wissens in Dichtungen der Frühen Neuzeit*, der – herausgegeben von Ulrike Schneider – vorauss. Ende 2022 in der SFB-Schriftenreihe *Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte* in Wiesbaden erscheinen wird.

Der in diesem Aufsatz gesetzte Fokus auf die Verbindung von Wissen und Anschaulichkeit geht derweil aus einem Vortrag der Autorin am 27. Juni 2014 im Arbeitskreis *Evidenz & Episteme* hervor. Der Arbeitskreis fand sich 2014 als Kooperation von Mitgliedern des SFB 980 *Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit* und der KFG *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* regelmäßig an der Freien Universität Berlin zusammen.

- 1 Verse 13 und 14 des Gedichts *Sopra il ritratto dell' ill^{mo} e ecc. Contestabile di Castiglia* [Juan Fernandez de Velasco, Gouverneur Mailands] eines anonymen Autors aus der Handschriftensammlung: *Collection of sonnets and other verses, chiefly in praise of Giovanni Ambrogio Figino, painter of Milan, and his works; 1589–1608, but chiefly undated. Italian, with a few in Latin and one (f. 60) in Greek. Mostly on separate leaves*, King's MS 323, British Library, London, f. 33r.
- 2 Vgl. neben dem Manuskript der British Library v.a. *All'invitissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componenti sopra li due quadri Flora, et Vertunno, fatti à Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo Milanese*, hg. von Giovanni Filippi Gherardini, Mailand 1591. Diese und weitere

Dichtern und Malern, der durch Werkstattbesichtigungen, Publikationsprojekte sowie Ausstellungen von Gemälden, etwa 1590 im Mailänder Haus Arcimboldos, gefördert und in die Öffentlichkeit gebracht wurde.³

In jenem Diskursfeld verfasste auch der Theologe, Dichter und Kunsttheoretiker Gregorio Comanini Gedichte über die Mailänder Künstler und ihre Kunstwerke, von denen zahlreiche in den bereits erwähnten Textsammlungen publiziert wurden. Er verfasste in diesem Kontext aber zudem einen kunsttheoretischen Dialog mit dem Titel *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, der 1591 in Mantua veröffentlicht wurde.⁴ In diesen theoretischen Dialog integrierte der Autor mehrere seiner eigenen Gedichte. Sie werden in ihrer zum Teil umfangreichen Gänze jeweils von einer der drei Dialogfiguren laut vorgetragen, d.h. es wird im schriftlichen Medium des Dialogtexts ein mündlicher Vortrag fingiert. „Maravigliosa vaghezza congiunta à molto artificio parmi di riconoscere per mezo del poema del Comanino in questa tavola dell’Arcimboldo“, lautet eine für den Gesamttext repräsentative Reaktion auf eine solche Gedichtrezitation.⁵ Allein die ersten circa vierzig Seiten des Dialogs umfassen zwanzig Seiten Gedichtverse, die sich aus vier vollständig abgedruckten Poemen zusammensetzen. Um die prominente strukturelle Stellung und Funktion dieser Gedichte im Dialog geht es – unter anderem – im hier vorliegenden Beitrag. In wissenschaftlicher Perspektive wird danach gefragt, *wie* im ästhetischen

Sammlungen werden im Folgenden eingehender thematisiert.

- 3 Vgl. Giacomo Berra, „L’Arcimboldo ‚c’huom forma d’ogni cosa‘: capricci pittorici, elogi letterari e scherzi poetici nella Milano di fine Cinquecento“, in: *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, Ausstellungskatalog, Palazzo Reale, Mailand, 10.02.–22.03.2011, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Mailand 2011, S. 283–313, hier S. 283.
- 4 Gregorio Comanini, *Il Figino, Overo del Fine della Pittura. Dialogo del Rever. Padre D. Gregorio Comanini Canonico Regolare Lateranese. Ove quistionandosi, se’l fine della pittura sia l’utile, ovvero il diletto, si tratta dell’uso di quella nel Christianesimo. Et si mostra, qual sia imitator più perfetto, & che più diletto, il Pittore, ovvero il Poeta*, Mantua 1591. Zu Comaninis Dialog liegen zwei kritische Textausgaben vor: Gregorio Comanini, „Il Figino, Overo del Fine della Pittura“, in: *Trattati d’arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*. C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, hg. von Paola Barocchi, Bd. 3, Bari 1962, S. 237–379; Gregorio Comanini, *The Figino, or on the Purpose of Painting. Art Theory in the late Renaissance*, hg. und übers. von Ann Doyle-Anderson und Giancarlo Maiorino, Toronto u.a. 2001. Im vorliegenden Beitrag wird – wenn nicht anders vermerkt – nach der frühneuzeitlichen Erstausgabe zitiert, da es gerade auch um das Layout und die Materialität des Textes gemäß der editio princeps geht. Verwiesen sei zudem auf die Monographie von Anna Pupillo Ferrari-Bravo, die einen guten Überblick über die Themen des Textes und die historische Verortung gibt, sich aber nicht unter philologischen und wissenschaftlichen Fragestellungen mit dem Text befasst. Siehe Anna Pupillo Ferrari-Bravo, *Il Figino’ del Comanini. Teoria della pittura di fine Cinquecento*, Vorwort von Giulio Carlo Argan, Rom 1975; zur ausführlichen Kontextualisierung von Comaninis Dialog in der grotesken Ästhetik des lombardischen Diskurses im Cinquecento siehe weiterführend Kapitel 4 in: Mira Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei des Cinquecento – Zum Verhältnis von bildkünstlerischer Praxis und Texten zur Malerei*, (Historische Semantik 32), Göttingen 2021.
- 5 Comanini, *Il Figino*, S. 43; m. Herv.

Diskurs im Mailand des *fine Cinquecento* welche Arten von Wissen (von) der Malerei diskursiviert, problematisiert, reflektiert und ‚gezeigt‘ werden.⁶ Mit dem besonderen Augenmerk der Analyse auf die textuellen Veranschaulichungsstrategien des kunsttheoretischen Dialogs – wie jene des Gedichteinschubs – wird untersucht, *welche* Wissensformen der Dialog *wie* zur Geltung bringt, erörtert, allererst selbst produziert sowie vermittelt.

Evidenz & Episteme

In der Vielfalt der Textgattungen, die den ästhetischen Diskurs im Italien der Frühen Neuzeit prägen, finden sich Dialoge, Traktate, Briefe, Viten und Gedichte, die in ihrem je spezifischen, durch Gattungstraditionen geprägten Modus „die Art und Weise der Reflexion des Ästhetischen [...] konstituier[en]“ und im „zeitgenössische[n] Sprechen über die Künste“ den „Denkhorizont [...] spiegeln“.⁷ Diese spezifische textuelle Verfasstheit der Texte des ästhetischen Diskurses zu analysieren und sie damit auf ihre Modi der Erkenntnisgenerierung und -vermittlung hin zu untersuchen, ist ein Desiderat der Forschung.⁸ Diesem

6 Zum Denkmodell des ‚ästhetischen Diskurses‘, mit dem ein Fokus auf die Korrelation von bildkünstlerischer Praxis und textverfasster Theorie gelegt wird, siehe: Valeska von Rosen, „Der stumme Diskurs der Bilder. Einleitende Überlegungen“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von ders., Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München/Berlin 2003, S. 9–16. Zur Anwendung dieses Denkmodells und zu ‚bildkünstlerischer Praxis‘ und ‚textverfasster Theorie‘ siehe auch: Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza*, v.a. S. 17–22.

7 Rosen, „Der stumme Diskurs der Bilder“, S. 11f.

8 Valeska von Rosen machte bereits 2003 darauf aufmerksam, dass die Berücksichtigung der textuellen Verfasstheit kunsttheoretischer Schriften, über die der Modus der Reflexion des Ästhetischen konstituiert und die historische Medienreflexion einsehbar werden, ein Desiderat der Forschung ist: Valeska von Rosen, „Multiperspektivität und Pluralität der Meinungen im Dialog. Zu einer vernachlässigten kunsttheoretischen Gattung“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von ders., Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München/Berlin 2003, S. 317–336. Siehe zur Auseinandersetzung mit diesem Forschungsdesiderat auch: Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza*; sowie mit Fokus auf die gattungsspezifischen Potentialen von Dialogen: Johannes Grave, „Das Bild im Gespräch. Zu Situationen des Sprechens über Bilder in kunsttheoretischen Dialogen des Cinquecento und bei Nicolaus Cusanus“, in: *Divulgierung vs. Nobilitierung? Strategien der Aufbereitung von Wissen in Dialogen, Lehrgedichten und narrativer Prosa des 16.-18. Jahrhunderts*, hg. von Rotraut von Kulesse und Tobias Leuker, Tübingen 2011, S. 17–33; Corinna Albert, *Sehen im Dialog. Bedeutungsdimensionen intermedialer Phänomene in den spanischen Renaissancedialogen zu Kunst und Malerei*, Stuttgart 2017 (für eine Rezension von Alberts Monographie siehe: Mira Becker-Sawatzky, „Rezension von: Corinna Albert, *Sehen im Dialog. Bedeutungsdimensionen intermedialer Phänomene in den spanischen Renaissancedialogen zu Kunst und Malerei*“, in: *Romanische Forschungen. Vierteljahrschrift für romanische Sprachen und Literatur*, 4 (2019), S. 503–509); Şirin Dadaş, „Das Kunstschöne im Zwiegespräch. Formen der Verhandlung ästhetischen Wissens in Lodovico Dolces Dialogo

Desiderat kommt der vorliegende Beitrag am Beispiel eines Textes nach, der bereits an und für sich in der Forschung bisher zu wenig Beachtung gefunden hat und dessen wissenschaftliche Relevanz für den kunsttheoretischen Diskurs der Lombardei, aber auch insgesamt Italiens, es zu erörtern gilt.⁹ Comaninis *Figino* ist in Dialogform verfasst. Die Struktur dieses Genres ist prägend für die Art und Weise der theoretischen Erörterung des kunsttheoretischen Themas und der Generierung und Vermittlung von Wissen. Wie Bernd Häsner in seinen grundlegenden Untersuchungen der Textgattung herausgearbeitet hat, bespricht der rinascimentale Dialog als „fiktionales Genus, das in den nicht-fiktionalen Diskurszusammenhang eintritt“, in der schriftlich mediatisierten Fiktion von Mündlichkeit auf argumentative Weise Wissensfragen, diskutiert unterschiedliche Meinungen und thematisiert deren Genese, Revision, Pluralität und Relativität.¹⁰ Derart ist der Dialog in der Frühen Neuzeit ein Genus der Theoriebildung, das sich durch einen pluralisierten und relativierten Wahrheitsbegriff auszeichnet. Dabei ist die Anschaulichkeit der Erkenntnisgewinnung im Dialog im Gegensatz zu anderen Gattungen des theoretischen Diskurses, wie etwa dem Traktat, von fundamentaler Bedeutung. So versteht sich der Dialogautor des späten Cinquecento, mit den Worten Tassos gesprochen, „mezzo fra 'l poeta e 'l dialettico“, wobei gerade die Qualitäten des Dichters gebraucht werden, um in der Abhandlung „chiarezza, ch'evidenza è chiamata dai Latini“ zu erzeugen: „dovendo lo scrittore del dialogo assomigliare i poeti nell'espressione e nel por le cose innanzi agli occhi“.¹¹ Diese gattungsspezifischen Komponenten sind von hoher Relevanz für die vorliegende Untersuchung von Comaninis *Figino*, der als Teil des theoretischen Diskurses eigene Gedichte zu Kunstwerken integriert und ein an die Malerei gebundenes Wissen zum Gegenstand hat.

della pittura“, in: *Medien- und gattungsspezifische Modi der Diskursivierung elusiven Wissens in Dichtungen der Frühen Neuzeit*, hg. von Ulrike Schneider, Wiesbaden (in Vorbereitung zum Druck).

- 9 Auch wenn über die in Anm. 4 genannten Studien hinaus bestimmte Einzelaspekte des Textes in der Forschung zur lombardischen Kunst berücksichtigt und relevant gemacht wurden, hat sich die Beachtung des Dialogs in der Forschung oftmals nicht weit von Julius von Schlossers Bewertung von 1924 entfernt, in der er konstatierte: „An sich ist die Schrift wenig bedeutend.“ Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1985 (unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1924), S. 355.
- 10 Vgl. hier und für diesen Absatz Bernd Häsner, „Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung“, in: *Poetik des Dialogs: aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 2004, S. 13–65, hier S. 18.
- 11 Torquato Tasso, „Dell'Arte del Dialogo. Discorso al molto reverendo Don Angelo Grillo“, in: ders., *Opere Complete di Torquato Tasso in verso ed in prosa*, hg. von Giuseppe Picotti, Bd. 2, Venedig 1835, S. 667–670, hier S. 670; m. Herv. Vgl. zu diesem Aspekt auch Klaus W. Hempfer, „Die Poetik des Dialogs im Cinquecento und die neuere Dialogtheorie: Zum historischen Fundament aktueller Theorie“, in: ders. (Hg.), *Poetik des Dialogs: aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, Stuttgart 2004, S. 67–96, hier S. 69, 71f., 82.

Bei der Analyse eines kunsttheoretischen Dialogs geht es nun des Weiteren um eine besondere epistemische Konstellation, da Wissensformen verhandelt werden, die sich durch mediale Alterität auszeichnen. Pointiert formuliert, muss einerseits nach der Verhandlung eines Wissens *von* der Malerei gefragt werden und andererseits nach der Reflexion und Thematisierung eines Wissens *der* Malerei. Einerseits geht es um ein begriffliches, kunsttheoretisches und/oder kunstphilosophisches Wissen *von* der Malerei. Andererseits geht es um ein Wissen, das den Kunstwerken der Malerei als inhärent begriffen werden kann. Das Wissen also, welches an die Medienspezifität und figurale Struktur der Malerei gebunden ist, daran, dass das gemalte Bild in all seiner ästhetischen wie semantischen Komplexität simultan im Sehfeld erblickt werden kann, daran, wie etwas mit Linien, Farben, Flächen und Perspektivkonstruktionen figuriert wird, welches sich in seiner konkreten bildkünstlerischen Form einer begrifflichen Definition eben entzieht, zugleich Wirkung hat, beobachtet und besprochen wird und dabei Geltung beansprucht. Comaninis kunsttheoretischer Dialog hat ein bildkünstlerisch-ästhetisches und damit nicht-sprachliches Phänomen zum Gegenstand. Um danach fragen zu können, inwiefern im Text eine historische Medienreflexion stattfindet, die begriffliche Uneinholbarkeit des Mediums Malerei thematisiert und wie mit dieser umgegangen wird, gilt es die Veranschaulichungsstrategien zu untersuchen, die dem theoretischen Dialog eignen, der in Buchform gedruckt und mit bestimmtem Layout in einem bestimmten Kontext publiziert wurde. Zur qualitativen Beschreibung und Analyse des durch diese begriffliche Uneinholbarkeit charakterisierten Wissensmodus wird hier das Adjektiv elusiv verwendet. Das elusive Wissen wird als eines analysiert, das die Diskrepanz der Medien markiert, nicht in Propositionen aufgeht, nicht eindeutig definiert werden kann, das aber vor Augen gestellt und in Worte gefasst wird, um es zu reflektieren und zugleich aber auch als eine eigene Form des Wissens im ästhetischen Diskurs zu vermitteln.

Diese Wissensform besetzt eine Schlüsselrolle innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses der frühneuzeitlichen Kunsttheorie, die, so fasst es Nadia Koch pointiert, eine „Mischung[] von Prinzipienreflexion und Erfahrungswissen“ darstellt, im Sinne eines „produktionstheoretischen Begriff[s], der danach fragt, mit welchen Mitteln der Hersteller von Bildern oder Plastiken einen bestimmten ästhetischen Effekt beim Betrachter evoziert“.¹² Dieser produktionsästhetische Aspekt ist zudem für die Analyse des Dialogs selbst relevant, dem sich gattungsbedingt spezifische Möglichkeiten bieten, Effekte von Evidenz im Text zu erzeugen, um Wissen zu vermitteln: Es wird dementsprechend danach gefragt, inwiefern der Wechsel der Sprachstile und genrebedingten Darstellungsmodi von dialogischer Rede und Gedichtzitat eingesetzt wird, um je spezifische ‚Evidenzeffekte‘ auszulösen, geht doch „die

12 Nadia J. Koch, *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden 2013, S. X–XI.

Generation von Wissen [...] mit der Figuration von Evidenz einher¹³ und ist doch die „Evidenz [...] Resultat medialer Verfahren der Sinngenerierung“.¹⁴

Evidenz, *evidentia*, *enargeia* ist zum einen historisch betrachtet ein rhetorisch-poetologisches sowie kunsttheoretisches Konzept. Zum anderen ist Evidenz ein in unserem heutigen geistes- und geschichtswissenschaftlichen Diskurs verortetes Analyseinstrument, mit dem die Anschaulichkeit, die Verlebendigung und die mit Geltungsanspruch versehenen ästhetischen Strategien des Vor-Augen-Stellens einer Darstellung untersucht und begrifflich gefasst werden.¹⁵ Mit der Evidenz wird die Kompetenz einer Darstellung erörtert, die Imagination zu aktivieren, Absentes präsent zu machen sowie die eigenen medialen Eigenschaften herauszustellen, zu zeigen und dieses Zeigen und seine Machart zu reflektieren.¹⁶ Dabei hat jedes Medium einen ihm eignenden „genuinen Typ semantischer Evidenz, der sich nicht verlustfrei in andere mediale Formen der Evidenz übertragen lässt“.¹⁷ Ein ambitionierter Modus der Dichtkunst, der genau diese Transposition der medialen Qualitäten thematisiert und zu erreichen sucht, ist die Ekphrasis als „sprachliche Bezugnahme auf ein nichtsprachliches Artefakt, wobei nur das sprachliche Medium materiell präsent ist“.¹⁸ Bereits Nikolaos konstatierte

-
- 13 Sibylle Peters/Martin Jörg Schäfer, „Intellektuelle Anschauung – unmögliche Evidenz“, in: dies. (Hgg.), *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld 2006, S. 9–24, hier S. 9, 13f.; zum Begriff des ‚Evidenzeffekts‘ vgl. Klaus Krüger, „Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit“, in: *EVIDENTIA. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, hg. von Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich, Münster 2007, S. 391–424. Im vorliegenden Beitrag wird dieser Begriff allerdings nicht nur auf Gemälde, sondern gerade auch auf Texte angewandt.
 - 14 Ludwig Jäger, „Die Evidenz des Bildes. Einige Anmerkungen zu den semiologischen und epistemologischen Voraussetzungen der Bildsemantik“, in: *Machtwechsel der Bilder. Bild und Bildverstehen im Wandel*, hg. von Enno Rudolph und Thomas Steinfeld, Zürich 2012, S. 95–125, hier S. 119.
 - 15 Einschlägig für aktuelle Forschungen zur Evidenz sind die vielfältigen Arbeiten, die im Rahmen der von Klaus Krüger und Peter Geimer geleiteten KFG *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* an der Freien Universität Berlin zwischen 2012 und 2020 entstanden, siehe <http://bildevidenz.de/forschung/> (zuletzt eingesehen am 15.07.2020).
 - 16 Vgl. Ansgar Kemmann, „Evidentia, Evidenz“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 3, Tübingen 1996, S. 33–47. Für einen umfassenden Überblick sei verwiesen auf die Studie von Heinrich Plett sowie für die Kunsttheorie im Speziellen auf den Beitrag von Valeska von Rosen, die eine begriffsgeschichtliche Betrachtung des Konzepts im Hinblick auf die Transferprozesse von Rhetorik und Poetologie sowie Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit anstellt: Heinrich F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, International Studies in the History of Rhetoric, Leiden/Boston 2012; Valeska von Rosen, „Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des ‚Ut-pictura-poesis‘ und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), S. 171–208.
 - 17 Jäger, „Die Evidenz des Bildes“, S. 108.
 - 18 Christina Schaefer/Stefanie Rentsch, „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 114/2 (2004), S. 132–165, hier insbes. S. 134–136, 150, 159; m. Herv.

die enge Verbindung von Ekphrasis und Evidenz bzw. *enargeia*: „Πρόσκειται δ' ἐναργῶς, ὅτι κατὰ τοῦτο μάλιστα τῆς διηγήσεως διαφέρει. ἡ μὲν γὰρ ψιλὴν ἔχει ἔκθεσιν πραγμάτων, ἡ δὲ πειρᾶται θεατὰς τοὺς ἀκούοντας“ („Vividness (*enargeia*) is singled out as a special characteristic of *ekphrasis*, because it is primarily on this point that it differs from a report – for the latter contains a merely factual presentation of the object, while the former tries to turn listeners [or readers] into spectators“).¹⁹ Die Ekphrasis zielt dabei darauf ab, ihre Mediengrenzen zu überschreiten und einen Beschreibungsmodus zu entwickeln, der einen in einem imaginären Raum ‚herumführt‘.²⁰ Zugleich kann anhand der Ekphrasis Einsicht in die Rezeption von Malerei und den sie begleitenden historischen Wissensbegriff im kunsttheoretischen Diskurs gewonnen werden, denn: „What we can reconstruct from ekphraseis is not the appearance of works of art *per se* but rather how they were perceived within a particular society and what that society thought about its art and, more generally, about the functions and purposes of art“ – konstatieren Liz James und Ruth Webb überzeugend in Bezug auf die Analyse der Ekphrasis im Allgemeinen.²¹

Comaninis kunsttheoretischer Dialog mit den inszenierten und bestimmte Gemälde imaginär vor Augen führenden Gedichtrezitationen zeichnet sich nun zudem dadurch aus, dass er über die Einbeziehung von „empirisch überprüfbar[e]“ Personen und Orten explizit „Elemente der eigenen Lebenswelt, des humanistischen oder des höfischen Soziums, in den Text hineinhol[t]“.²² So kann ein derartiger Dialogtext einerseits als „Kommunikationsmittel innerhalb dieses Soziums“ eine Art „community fashioning“ unternehmen.²³ Andererseits konfiguriert Comaninis Dialog eigens ein ‚artistic knowledge‘ und hat, wissenschaftsgeschichtlich bedeutsam, Teil an der ‚aesthetic practice‘ der Lombardei des späten 16. Jahrhunderts – so wie Clark Hulse es allgemein für Texte des kunsttheoretischen Diskurses mit starken Bildbeschreibungskompetenzen konzipiert und wie Thomas Frangenberg es für Raffaello Borghinis Dialog *Il Riposo* (1584) in Anschlag bringt: „Borghini considers talking about art to be an art form in its own right“.²⁴ Dementsprechend wird die vorliegende Analyse zeigen, dass Comaninis *Figino* Bezug auf die textexterne Welt des Autors und seiner

19 Zitiert nach: Plett, *Enargeia in Classical Antiquity*, S. 27.

20 Vgl. Wolf-Dietrich Löhr, „Ekphrasis“, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 76–80.

21 Liz James/Ruth Webb, „To understand ultimate things and enter secret places‘: Ekphrasis and art in Byzantium“, in: *Art History* 14/1 (1991), S. 1–14, hier S. 14.

22 Häsner, „Der Dialog: Strukturelemente“, S. 50.

23 Ebd.

24 Vgl. Clark Hulse, *The Rule of Art. Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago/London 1990, S. 15–18, 163; Thomas Frangenberg, „The Art of Talking about Sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58 (1995), S. 115–131, hier S. 118. Der Gesamttitel von Borghinis Werk lautet: *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della Pittura, e della Scultura si favela, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Florenz, 1584.

zeitgenössischen Leserschaft nimmt und die *aesthetic practice* der *community* zur Geltung bringt.

In diesem Sinne geht es in diesem Beitrag um den inhärenten Zusammenhang von ekphrastischem Schreiben über Gemälde, textuellen Evidenzialisierungsstrategien und -effekten des Dialogs sowie wissenschaftsgeschichtlichen Fragen, kurz: um die Verbindung von Wissen und Anschaulichkeit, von Episteme und Evidenz. Es wird gezeigt werden, wie in der Korrelation von Theorie und Ästhetik Wissen (von) der Malerei in Comaninis *Figino* reflektiert und vermittelt, aber auch produziert und für weitere Transferprozesse gespeichert wird. Diese Wissensbestände im Transfer des theoretischen Diskurses sind mit Geltungsansprüchen versehen und sind als solche integraler Bestandteil der Episteme des ästhetischen Diskurses in der Lombardei des ausgehenden 16. Jahrhunderts.

„Il Figino, ovvero del fine della pittura“

Der Gelehrte, Dichter, Kunsttheoretiker und Ordensbruder Gregorio Comanini verfasste umfangreiche Schriften. Befreundet mit Persönlichkeiten wie Giovan Paolo Lomazzo, Giuseppe Arcimboldo, Giovanni Ambrogio Figino und Torquato Tasso war er ein ausgewiesener Kenner der Mailänder und oberitalienischen Kunstszene. Diese war geprägt durch zwei zueinander in einem Spannungsverhältnis stehende Diskurse: Zum einen war die Katholische Reform mit ihren Forderungen an die Kunst prägend – maßgeblich formuliert im Dekret zum Konzil von Trient sowie in kunsttheoretischen Texten wie jenen Gabriele Paoleottis oder Johannes Molanus'. Zum anderen zeichnete sich die Mailänder Szene durch künstlerische Umsetzungen und Thematisierungen von Ideen und Konzepten der *maraviglia* und *phantasia*, des *stupor*, *capriccio* und *grottesco* aus.²⁵ Dieser Konstellation wird in der Zusammensetzung des Dialogpersonals im *Figino* Rechnung getragen: Es wird das Gespräch zwischen einem Geistlichen, Ascanio Martinengo, einem Maler, Giovanni Ambrogio Figino, und einem Dichter, Stefano Guazzo, in Szene gesetzt. Alle drei Figuren sind benannt nach prominenten, untereinander bekannten Persönlichkeiten aus der empirischen Welt von Autor und zeitgenössischer Leserschaft. Der Dichter Stefano Guazzo verfasste den schon während des ausgehenden Cinquecento mehrfach aufgelegten Dialog *La Civil Conversazione* (1574). Giovanni Ambrogio Figino, dessen sakrale Werke u.a. im Mailänder Dom zu sehen und dessen Porträtmalerei begehrte Sammlerbilder waren, war, wie bereits erwähnt, einer der prominentesten Mailänder Maler seiner Zeit. Ascanio Martinengo war, wie

25 Vgl. Giacomo Berra, „Allegoria e mitologia nella pittura dell’Arcimboldi: la ‚Flora‘ e il ‚Vertunno‘ nei versi di un libretto sconosciuto di rime“, in: *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli studi di Milano*, 41/2 (Mai–August 1988), S. 11–39, hier S. 11–18.

Gregorio Comanini selbst, ein Ordensbruder der Lateranischen Chorherren und vergab als Mäzen wichtige kirchliche Aufträge an Künstler.

In der kurzen narrativen Einführung des ansonsten in reiner Wechselrede der Figuren sich konstituierenden Dialogs wird berichtet, dass sowohl Guazzo als auch Martinengo unabhängig voneinander mit dem Begehren nach Mailand reisen, die Kunst des vielfach gerühmten Figino zu sehen: „per godersi la vista di tutte quelle sue opere, delle quali il grido, che chiarissimo ne risuonava, gli haveva una imperfetta contezza apportata“.²⁶ Was Martinengo und Guazzo in der glücklichen Fügung der Fiktion also am selben Tag, zur selben Zeit im Hause Figinos zusammenführt, sind ein Evidenzdefizit und Mangel an Wissen, Neugier und Wissensdrang.

Der Maler liegt krank im Bett, und als die beiden Besucher eintreten, versteckt er eine Lektüre unter seiner Decke. Da die Besucher neugierig wissen wollen, um was für einen Text es sich handle, übergibt Figino ihnen die beschriebenen Blätter, einen Brief Gregorio Comaninis an den kranken Künstler mit einer Canzone, die Guazzo, der Dichter, daraufhin laut vorliest: „LANGUE l'Insubre Apelle,/ Il Figin langue, e geme“, lautet das Incipit des Gedichts.²⁷ Sechs Seiten des Dialogs nimmt die kursiv gesetzte und eingerückte Verschriftlichung des Gedichts ein. Derart wird das Gedicht in seiner Materialität vom Prosatext differenziert abgehoben und die Anfangsbuchstaben jeder Zeile schwungvoll zu Papier gebracht (vgl. Abb. 1). Figino wird im Incipit sogleich mit Apelles, dem antiken ‚Künstlerstar‘ schlechthin, verglichen – ein topisches Vorgehen zum Ruhm eines zeitgenössischen Künstlers, um ihm die Autorität der Antike zu sichern.

Mit Figinos Leiden, heißt es in Comaninis Gedicht weiter, kranken auch die „[...] belle/ Alme tre Gratie, e'nsieme/ Sembran anco languir Natura, et Arte“.²⁸ Wie in dem einleitend zitierten Gedicht wird auch in diesen Versen Comaninis die Illusionskraft von Figinos Malkunst gerühmt: „Cosi'l vero col finto,/ Che'l ver rimanea vinto/ Dal falso, che del ver più ver parea:/ Tal, ch'ombre i frutti, e i fiori/ Eran di quei ch'ombraro i suoi colori.“²⁹ Dabei ermöglichen die rhythmisch wiederkehrenden Reimworte der Poesie auch hier das Korrelieren von *finto* und *vinto* auf der inhaltlichen, klanglichen und visuellen Ebene, die durch die

26 Comanini, *Il Figino*, S. 2.

27 Ebd., S. 6. Mit der Adressierung des Gedichts an den kranken Maler ist zum einen eine Referenz auf die publizierten Briefe Aretinos an Tizian denkbar, in denen die Krankheit als *captatio benevolentiae* genutzt wird, um durch die Schilderung von gemalten sowie imaginären, farbintensiven Szenerien Krankheit zu vertreiben. Vgl. Werner Busch, „Aretinos Evokation von Tizians Kunst“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62/1 (1999) S. 91–105, hier S. 92–94. Im Falle Comaninis soll allerdings das Gedicht den Maler (und nicht den Dichter) heilen. Zudem ließe sich eine Referenz auf die textexterne Welt in Erwägung ziehen: Im Londoner Manuskript finden sich neben Comaninis Gedicht weitere Gedichte, die in Briefform an den kranken Figino gerichtet sind. Vgl. King's MS 323, British Library, f. 81r und 159r.

28 Comanini, *Il Figino*, S. 6.

29 Ebd., S. 7.

Ähnlichkeitsstruktur dicht miteinander verwoben werden. Zudem wird die naturgetreue, lebendige Malweise Figinos von Blumen und Früchten in den folgenden Zeilen von der Dichtkunst imitiert, indem Figino vom Dichter mit dessen Worten auf anschauliche Weise als Kranker ‚gemalt‘ wird:

Al pallor del suo labro,/ Al livor del suo volto,/ E di tutta l inferma arida
carne,/ Vedi, ch’anco il cinabro/ Impallidisce, e sciolto/ Più non avien, che
molle bocca incarne./ Vedi la rosa starne/ Fuor di sua gioventute,/ Perche
non ben accende/ Finta guancia, nè rende/ Quivi’l natio colore. O qual par
mute/ Ombra del giglio il bianco/ In fosco horror, se forma petto, o fianco.³⁰

Farben und Schattierungen werden in die dichterische Komposition des Porträts aufgenommen, aber auch form- und farbanaloge Vergleichselemente wie die Rose, die, aus der Jugend gekommen, die Wange nicht mehr erröten könne, oder der Schatten der weißen Lilie, der die Brust formt. Nach diesem lyrischen Porträt des Äußeren des Malers, der *descriptio superficialis*, folgt die *descriptio intrinseca*, in der Figinos Gedanken evoziert werden: Im lyrischen Modus wird das Imaginieren als ein ‚fingere dentro ‘l pensiero‘ von Szenen aufgerufen, die der Maler, wenn er wieder gesund sei, malen könne, „per poi ritrarlo un giorno“.³¹ In seinen Gedanken stellt sich der Maler des Gedichts einen erfrischenden Bach auf einer schönen Wiese vor, einen Bach aus Silber, der in einem friedvollen und sanft raunenden Lauf über das Gras fließt. Aber die Hitze des Fiebers unterbricht dann sein Imaginieren. Figinos Fieberleiden wird beschrieben und ein Wechsel zwischen Wach- und Traumzustand durch eine stetig wechselnde Beschreibungsebene von Wahnvorstellungen, Hunger, Durst und Übelkeit evoziert.³² Letztlich steigert sich das Gedicht in eine Anrufung Gottes, der Figino gerade auch wegen seines gelehrten, moralisch wertvollen Stils retten solle:

[...]
Sai, che col dotto stile
Lusinghiere de’ sensi
Ritrar forme impudiche à lui nò piacque;
[...]
Sol beltà si compiacque
Formar di virtù amica,
Che mentre gli occhi appaga,

30 Ebd.

31 Ebd. Zum poetischen Porträt und seinem intermedialen Verhältnis zur Bildkunst vgl. Ulrike Schneider, „Disegnare con parole“. Strategies of Dialogical Portraits of Ideal Female Beauty in the Italian Renaissance“, in: *Inventing Faces. Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, hg. von Mona Körte et al., Berlin/München 2013, S. 84–98, hier insbes. S. 84f.; sowie Evi Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln/Weimar/Wien 2010.

32 Vgl. Comanini, *Il Figino*, S. 9.

*L'anima non impiaga,
 D'ogni men bel desio tanto è nemica;
 Nemica sì, c'huom spoglia
 De' pensier bafsi, e sol del ciel l'invoglia.
 Quinci l'imgo diva
 Di colei, che col piede
 Preme irato serpente, ond ei s'annoda;
 Dolce, e d'orgoglio schiva
 Mentre ancor calca, e fiede,
 Di beltà, ma pudica altri sì loda.
 Spira amor, par, che goda
 Il fanciulletto ignudo,
 Che col fier Drago scherza;
 Ma così poi lo sferza,
 Che de le squame sue non val lo scudo.
 O' spettacolo santo,
 Che trahe da gli occhi à viva forza il piàto.
 Però s'al fin suo dritto
 Volge l'arte, e l'ingegno
 Il Pittor saggio al nostro ben converso;
 Sanalo [...].³³*

Figinos Stil wird gelobt, der – gemäß Forderungen aus dem Kontext der Katholischen Reform – ‚beltà [...] di virtù amica‘ hervorbringe anstatt laszive, moralisch unangemessene Figuren zu zeigen, die allein den Sinnen schmeicheln. Die Abgrenzung der angemessenen Schönheit von jedem ‚men bel desio‘ wird durch den umarmenden Reim von ‚amica‘ und ‚nemica‘ unterstrichen, eine Gegenüberstellung von Oppositionen, wie sie sich auch in weiteren Reimen wie jenem von ‚appaga‘ und ‚impiaga‘ wiederfindet. Figinos Malerei befriedige die Augen, aber beschmutze nicht die Seele, vertreibe niedere Gedanken, richte sie gen Himmel, ehre das göttliche Bild. Als Beispiel wird dabei Figinos berühmtes Altarbild der *Madonna del serpe* (Oratorio dell'Immacolata, Mailand) aufgerufen (s.o. die Verse „[...] l'imgo diva/ Di colei, che col piede/ Preme irato serpente [...]/ Che trae dagli occhi a viva forza il pianto. [...])“).

Mit diesen Reimen und dieser Wortwahl des Gedichts wird das Gemälde aufgrund seiner Darstellung keuscher Schönheit gerühmt und als ein ‚spettacolo santo‘ bezeichnet, das in seiner lebendigen Wirkkraft und durch Figinos ‚dotto stile‘ Tränen in die Augen treibe; auch hier forcieren Versendungen wie ‚santo‘ und ‚pianto‘ die Beschreibung und machen sie eingängig sowohl für die Zuhörer der fiktionalen Welt des Dialogs als auch für die Leser des kunsttheoretischen Textes. Die Vortrags-Fiktion beglaubigt dabei den affektiven Effekt und die

33 Ebd., S. 9–11.

Vermittlungskompetenz des Gedichts, welches mithilfe von Rhythmus und Reimen die Wirkung des ‚dotto stile‘ und der ‚beltà pudica‘ von Figinos Gemälde evoziert und einprägsam macht. So wird Guazzo von seinen Dialogpartnern hoch gelobt für die anschauliche, lebendige, mitreißende Vortragsweise, zu der Figino feststellt: „[S]ono maravigliato nel vederlo trasformarsi così vivamente ne gli affetti del Comanino, che mi sembrava lui stesso“.³⁴

Das in der textinternen Welt vorgetragene Gedicht des Dialogautors Comanini porträtiert Figino somit als Maler, stellt das Thema einer spezifischen Konfiguration von Schönheit in der Malerei durch rhythmisch gestaltete Reimschemata dar, imaginiert die Gedanken des Malers im Medium der Poesie und ruft über das sprachliche Evozieren von Farbnuancen Kernkompetenzen des visuell-bildlichen Mediums Malerei auf. Inwiefern dieses Einstiegsgedicht beim Porträtieren des Malers auch mit der poetisch-metaphorischen Analogiebildung (Rose-Wange, Lilie-Brust) eine *imitatio* des Stils jenes Malers, der Figino im Dialog implizit gegenübergestellt wird – nämlich Arcimboldo – thematisch werden lässt, wird zu einem späteren Zeitpunkt im Dialog von hoher Relevanz sein, wie noch zu zeigen sein wird. Das Gedicht endet mit der Bitte an Gott, den weisen Maler zu retten, wenn er seine Kunst und sein *ingenium* auf das rechte Ziel, ‚fin suo dritto‘, richte.

Als Reaktion auf dieses Gedicht extrapoliert Guazzo aus einigen Versen des Poems letztlich das Titelthema des gesamten Dialogs: die Frage nach dem *fine della pittura*. Guazzo kommentiert das Gedicht folgendermaßen:

Nel principio della nona, & vltima stanza egli dice queste parole.

Però s'al fin suo dritto

Volge l'arte, e l'ingegno

Il Pittor saggio al nostro ben converso.

Nelle quali parmi, che egli assegni per fine alla pittura l'vtile, ovvero il giovevole [...]. Che non per altro hà egli voluto far memoria d'vna tauola (che forse è questa, che io qui veggio alla parete appoggiata) dentro la quale voi Figino havete effigiata la Vergine [...]; che per dimostrarci, voi mouer la mano solamente à quell'opere, le quali possono giovare al riguardatore, con isuegliarlo, & eccitarlo co santi essempli alle lodeuoli attioni, & alla imitatione de gli huomini prodi, & giusti, come à vero, & adeguato, ovvero diritto fine (per seruirmi delle sue parole) dell'arte della pittura. La qual cosa io nó sò, s'io mi debba assolutamente approvare.³⁵

Im Unterschied zum Gedicht, in dem das *utile & giovevole* als das Ziel der Malerei formuliert seien, proklamiert der Dichter Guazzo sodann den *diletto* als Ziel. Er referiert hierzu Platons Einteilung der Künste und bespricht Malerei und

34 Ebd., S. 11.

35 Ebd., S. 12f; Herv. im Orig.

Dichtkunst als zwei Formen der *arti imitanti*, die wiederum zwei Modi der Nachahmung zur Verfügung hätten: die *imitazione icastica* und die *imitazione fantastica*, wobei Guazzo die erste Nachahmungsweise mit dem *utile & giovevole* und die zweite Nachahmungsweise mit dem *diletto* als wirkungsästhetischem Ziel verknüpfen wird. Die Diskussion der beiden Nachahmungsweisen von ikastischer und fantastischer Nachahmung wird zunächst zentrales Thema des ersten Teils des Dialogs und fügt sich damit, nebenbei bemerkt, in eine im zeitgenössischen poetologischen Diskurs sehr aktuelle Debatte ein.³⁶ Die *imitazione icastica* wird auf Nachfragen Figinos von Guazzo als die Nachahmung erläutert, die Dinge aus der Natur, also bereits Existentes nachahme. Die *imitazione fantastica* hingegen ahme Dinge nach, die nicht existierten, rein in der Gedankenwelt ihres Schöpfers ihren Ursprung hätten und dessen originäre Erfindung seien („invention sua“).³⁷ Um Figino zunächst die *imitazione icastica* zu veranschaulichen, deutet Guazzo auf ein Bild über dem Bett des Malers, das ein Porträt des Padre Girolamo Panigarola darstellt. Dieses Werk Figinos war ein in der Lombardei, insbesondere vermittelt über Gedichte und Theorietexte Lomazzos, weithin bekanntes Porträt, das heute als verloren gilt. Im Dialog wird es von Martinengo bewundert als „[q]uanto naturale, & artificioso“.³⁸ Das Bild wird zwar nicht näher in seiner Kompositions- und Malweise beschrieben, aber seine Berühmtheit und seine Wirkung werden thematisiert. So konstatiert Martinengo, dass das Gemälde seinen eigenen Ruhm übertreffe und jenes Madrigals aus der Feder Comaninis würdig sei, das er auf Nachfrage Guazzos sogar auswendig vortragen kann:

*Eloquente pittura
È questa, e'l color muto,
Ch'aurea bocca figura,
Dolce risona, et è ne'detti arguto.
Con la viva parola
Pinge'l Panigarola.*

36 Eine Diskussion von ikastischer und fantastischer Nachahmung findet sich (beispielsweise) auch bei Tasso und Jacopo Mazzoni. Comanini erwähnt sogar explizit seinen Bezug auf Mazzoni und dessen *Difesa della Comedia di Dante* (1587), in der die fantastische Nachahmung positiv bewertet wird. Tasso hingegen wendet sich in seinen *Discorsi del Poema Eroico* (1594) gegen die *imitazione fantastica* und widerspricht explizit seinen „Freunden“ Mazzoni und Comanini, die sich beide durch „gran dottrina“ und „grande eloquenza“ auszeichneten, aber hier falsch lägen. Vgl. Ferrari-Bravo, *Il Figino' del Comanini. Teoria della pittura di fine Cinquecento*, S. 107; sowie Verena Olejniczak Lobsien/Eckhard Lobsien, *Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert*, München 2003, S. 19.

37 In Variationen wird diese Definition wiederholt, wenn es zum Beispiel heißt, die in der *imitazione fantastica* nachgeahmten Dinge „hanno solamente l'essere nell'intelletto dell'imitante“, oder das Nachgeahmte sei dergestalt, „che non habbia l'essere fuori del proprio intelletto“, beziehungsweise, „che non haveva l'essere in alcun altro intelletto“. Comanini, *Il Figino*, S. 25–30, 60f., insbes. S. 28, 30.

38 Ebd., S. 25.

*Parla col color morto
Il mio Figino accorto.
Emuli son: ma non sai dir, se'l vinto
Sia'l Pittor, o'l dipinto.*³⁹

Nach dem Gedichtvortrag bemerkt Guazzo, dass das Gemälde, der Maler und die Malerei durch die wenigen Worte des Madrigals aufs Höchste gelobt würden („in poche parole rimangó lodati“).⁴⁰ Das Bild des Padre Girolamo Panigarola ist also, so der Dialog, durch das Gedicht weithin bekannt, und der Anblick des Bildes im Hause Figinos bestätigt die vom Gedicht behauptete Wirkkraft. Dabei wird die ‚Sprachfähigkeit‘ des Gemäldes im Madrigal über eine Variation von Simonides‘ topischem Diktum, die Malerei sei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei, thematisiert. Beide, Diktum und Gedicht, stellen die illusionistische Wirkung des Porträts in den Vordergrund, das den Eindruck einer realen Person vermittele und den, seit dem Eingangszitat dieses Beitrags markierten, *Agon* zwischen Kunst und Natur inszeniere, Lebendigkeit evoziere und *enargeia* schaffe.⁴¹ Wie bereits das zuvor vorgetragene Gedicht Comaninis ist auch dieses Madrigal noch in anderen lombardischen Gedichtsammlungen der Zeit zu finden, beispielsweise im Londoner Manuskript fol. 20 und in Gherardo Borgognis *Muse Toscane*, was erneut auf die enge Verknüpfung der fiktionalen Welt des Dialogs mit der empirischen Welt des Autors und der Mailänder Diskurse von Dichtung und Malerei verweist.⁴² Als Mischung von Fiktion und Theorie beansprucht der Dialog Geltung im kunsttheoretischen Diskurs seiner Zeit.

Mit der Forderung Figinos, im dialogischen Gespräch mehr über die *imitazione fantastica* zu erfahren, wird schließlich jene Analogisierung von Gesichtsteilen mit Blumen wieder relevant, die bereits im ersten Gedicht, dem Porträt des kranken Figino, thematisiert worden war. Figino führt ein Beispiel aus der Malerei an, von dem er wissen will, ob es dem Konzept der *imitazione fantastica*, wie es Guazzo verstehe, entspreche. Er beschreibt dazu zwei Gemälde des Mailänder Künstlers Giuseppe Arcimboldo: Es sind Porträts der Flora und des Vertumnus, „che tutte le membra di quella son fiori, & tutte le membra di questo son frutti“.⁴³

39 Ebd., S. 25f.

40 Ebd., S. 26.

41 Vgl. Frank Fehrenbach, „Calor natus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit“, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 151–170.

42 Vgl. *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni dal Sig. Gherardo Borgogni di nuovo posto in luce. Al molto Mag. & Generoso Signore il Sig. Gio. Ambrogio Figino*, hg. von Gherardo Borgogni, Mailand/Bergamo 1594, S. 32, Teil 1.

43 Comanini, *Il Figino*, S. 30.



Abb. 3: Giuseppe Arcimboldo, Vertumnus (Porträt Rudolph II.), 1590, Öl, 70 x 58 cm, Schloss Skokloster, Schweden (Foto: Erik Lernerstål, Skokloster Castle, Public Domain).

Giuseppe Arcimboldo war bereits zu Lebzeiten berühmt für seine Gemälde kompositer Köpfe, die vor allem für Maximilian II. und Rudolph II. geschaffen worden waren, an deren Höfen er viele Jahre gewirkt hatte (Abb. 3). Ende der 1580er Jahre kehrte der Künstler dann in seine Heimatstadt Mailand zurück. In den zusammengesetzten Köpfen entsteht die Gestalt eines menschlich anmutenden Gesichts durch die Zusammensetzung von Pflanzen, Tieren, Blumen oder auch Papier. Dabei zeichnen sich die Gemälde zum einen in den einzelnen Tier-, Blumen- und Pflanzendarstellungen durch ein hohes Maß an Naturfiktion aus. Zum anderen ist die Konfiguration der Elemente zu einem Gesicht hochgradig artifizuell, da ihre natürlichen Proportionen in der Kombination miteinander nicht mehr gültig sind, sondern in ihrer Funktion als Teile des Gesichts einem neuen Relationsgefüge angehören. Schönheit, wie Roland Kanz es treffend beobachtet, ist in diesen Werken die „bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile“, womit sie sich mit einem grundlegenden Aspekt von Leon Battista Albertis Konzept der *concininitas* trifft.⁴⁴ In dessen mit

44 Ronald Kanz, „Groteske Phantastik und künstlerischer Eigensinn im Manierismus“, in: *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*, hg. von Martin Zenck, Tim Becker und Raphael Woebis, München 2008, S. 149–168, hier S. 153–156. Bei Alberti heißt es zur *concininitas* wörtlich: „[...] ut sit pulchritudo quidem

definitorischen Lücken („quidem certa“, „cuius sint“) versehenen Bestimmung von *concinnitas* heißt es, dass die Schönheit eine gewisse („certa“) gesetzmäßige Übereinstimmung, und damit Proportionierung aller Teile eines Ganzen sei, um was für eine Sache es sich auch immer handeln möge („cuius sint“), und dass in diesem harmonischen Zusammenwirken aller Teile nichts hinzuzufügen und nichts wegzunehmen sei, ohne dass die Sache sich verschlechtere.⁴⁵ Arcimboldos Variationen dieser *concinnitas*-Regel, in der alle Teile integraler Bestandteil eines nur als solches funktionierenden Ganzen sind, sind dabei zugleich auch die kapriziöse Verkehrung dieses Konzepts, da sie sich von den Regeln der natürlichen Proportionen befreien und die „offene Systemstelle“ von Albertis ‚cuius sint‘ ausnutzen.⁴⁶

Zugleich können diese Werke als ein durchaus mit Witz vorgeführter „pikturaler Kommentar zur komparativ-kompositiven Portraiture“ des Petrarkismus betrachtet werden, in dessen Rahmen die Blumen-Metaphorik für die Darstellung weiblicher Schönheit eine tragende Rolle einnimmt.⁴⁷ So sind gewisse Körperteile der petrarkistischen *Flora*-Figuren durch Analogien mit Blumen bestimmt: ein Mund aus Nelken oder eine Stirn aus Rosen, wie in einigen Sonetten Du Bellays oder Ronsards.⁴⁸ Zeitgleich mit Arcimboldos *capricci* findet auch in der lombardischen Dichtung und Bildenden Kunst im Kontext des Mailänder Kreises um Lomazzo und die *Accademia della Val di Blenio* eine groteske Invertierung der petrarkistischen Schönheitstopoi sowie ein Spiel mit Deformierungen des wohlproportioniert schönen Körpers statt.⁴⁹ In jenem Kontext werden Substitutionsmechanismen erprobt, die in Wechselwirkung mit den Analogiespielen Arcimboldos stehen, und im Zuge derer die Nase der Geliebten beispielsweise eine Gurke ist.⁵⁰ Auf der Ebene des Sammlerbildes mit repräsentativer Wirkung und allegorischer Bedeutungsstruktur, wie im Falle der Werke Arcimboldos, werden diese Analogiebildungen jedoch gänzlich anders

certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur. Magnum hoc et divinium, in quo perficiendo omnes vires artium et ingenii consumuntur; raroque, vel ipsi naturae, cuiquam concessum, ut in medium proferat, quod plane absolutum atque omni ex parte perfectum sit.“
Leon Battista Alberti, *L'architettura/De re aedificatoria*, ital./lat., hg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Buch VI, Kapitel 2 und Buch IX, Kapitel 5, S. 447–449.

45 Vgl. ebd.

46 Kanz, „Groteske Phantastik“, S. 157 sowie Alberti ebd.

47 Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht*, S. 142.

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. bezüglich der Ästhetik des Grotesken in der Lombardei des Secondo Cinquecento und des Kontexts der *Accademia della Val di Blenio*: Mira Becker, „Grottesco & suavitas. Zur Kopplung von ästhetischem Programm und institutioneller Form in zwei Mailänder Kunstakademien der Frühen Neuzeit“, in: *Iteration und Wissenswandel*, hg. von Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger, Wiesbaden 2015, S. 415–440; sowie: Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei des Cinquecento*, Kapitel 4.

50 Vgl. Giovan Paolo Lomazzo /I Facchini della Val di Blenio, *Rabisch (1589)*, kritisch ediert, übers. und eingel. von Dante Isella, Turin 1993, Buch II, Gedicht Nr. 55.

und gerade nicht deformierend eingesetzt: Die Früchte, Blumen bzw. Tiere in Arcimboldos Kunst konfigurieren vielmehr eine schöne Gestalt neu. Sie fungieren als „konstruktive Bestandteile“, die durch ihre formalen Ähnlichkeiten mit den Gesichtsteilen, die sie formen, neue Arten der Analogien und Bedeutungen erstellen, welche nur im Kontext des Bildes so bestehen.⁵¹ Dabei wird die „Seh-Erkenntnis“ des Bildes zu einer „Erfahrung eigener Kombinationsfähigkeit“, zum „inventive[n] Akt“.⁵² Die Bilder „verkörpern‘ eine extreme Naturnachahmung [...] und eine extreme Künstlichkeit, und all dies verdichtet sich [...] im Begriff des Capriccio“, konstatiert Kanz treffend.⁵³

Die Begriffe des *capriccio* und der *inventio* sind es nun auch, die die Dialogfigur Guazzo in Comaninis Text für die Werke Arcimboldos in Anschlag bringt, nachdem er Figinos Ausführungen dazu gehört hat. Obwohl Guazzo die Gemälde noch nicht einmal gesehen hat, ist er sich sicher, es seien *capricci*, denn noch kein anderer vor Arcimboldo habe etwas Derartiges erdacht. Nun, da er, Guazzo, von ihnen gehört habe, wolle er die Werke sehen: „Voi m’havete destato nel cuore un desiderio il maggior del mondo d’ire à veder l’una, & l’altra.“⁵⁴ Figino teilt ihm mit, dass die *Flora* bereits an den Kaiser gesandt worden sei; gemeint ist Kaiser Rudolph II. in Prag. Den *Vertumnus* jedoch könne Guazzo noch im Hause des Künstlers bewundern. Figino rät Guazzo, sich hierzu an Comanini zu wenden, der wie auch Filippo Gherardini sehr eng mit dem Künstler befreundet sei und im selben Haus wohne. Comanini könne Guazzos „conducitore“ bei der Bildbetrachtung sein.⁵⁵ Tatsächlich wird Comanini im Folgenden nun auch zum *conducitore* der quasi imaginären Bildbetrachtung, indem er als Autor der Gedichte die Malerei Arcimboldos für die fiktion-internen Dialogfiguren sowie die LeserInnen des Textes evoziert – und dies nicht nur im Falle des Gemäldes des *Vertumnus*, sondern auch der *Flora*, das sich bereits in Prag befand. So werden auf Vorschlag Figinos zwei Gedichte Comaninis zu den beiden Gemälden verlesen:

Ma se fra tanto volete qualche gusto di questi due quadri; stendete il braccio, & pigliate quei fogli [...] che potrete leggere un madrigale composto dal Comanino so pra la Flora, & un’altra nuova sorte di poema pur del medesimo, nel quale egli fà, che Vertunno descrivendo la pittura di se stesso, discopre l’arte di questo valente Pittore, & mani festa alcuni secreti di molta importanza.⁵⁶

51 Elisabeth Oy-Marra, „Mimesis und ‚phantasia‘: Arcimboldo und die Beurteilung der Imaginatio in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts“, in: *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*, hg. von Martin Zenck, Tim Becker und Raphael Woebs, München 2008, S. 99–122, hier S. 113f.

52 Kanz, „Groteske Phantastik“, S. 155.

53 Ebd., S. 153.

54 Comanini, *Il Figino*, S. 30f.

55 Vgl. ebd., S. 31. Die Seitenangabe in der *editio princeps* ist hier fehlerhaft S. 25.

56 Ebd.

Um im kunsttheoretischen Dialog die besondere Malerei Arcimboldos und ihre Geheimnisse zu erkunden, wird also zunächst Comaninis Madrigal zur *Flora* eingesetzt und von der Dialogfigur Guazzo laut vorgelesen. Wie in den vorigen Fällen wird auch hier das Gedicht in den Prosatext eingeschoben und kursiv gesetzt (Abb. 4):

*Son io Flora, o pur fiori?
 Se fior, come di Flora
 Hò col sembiante il riso? E s'io son Flora,
 Come Flora è sol fiori?
 Ah non fiori son io, non io son Flora.
 Anzi son Flora, e fiori.
 Fior mille, una sol Flora;
 Però, che i fior fan Flora, e Flora i fiori.
 Sai come? i fiori in Flora
 Cangiò saggio Pittore, e Flora in fiori.*⁵⁷

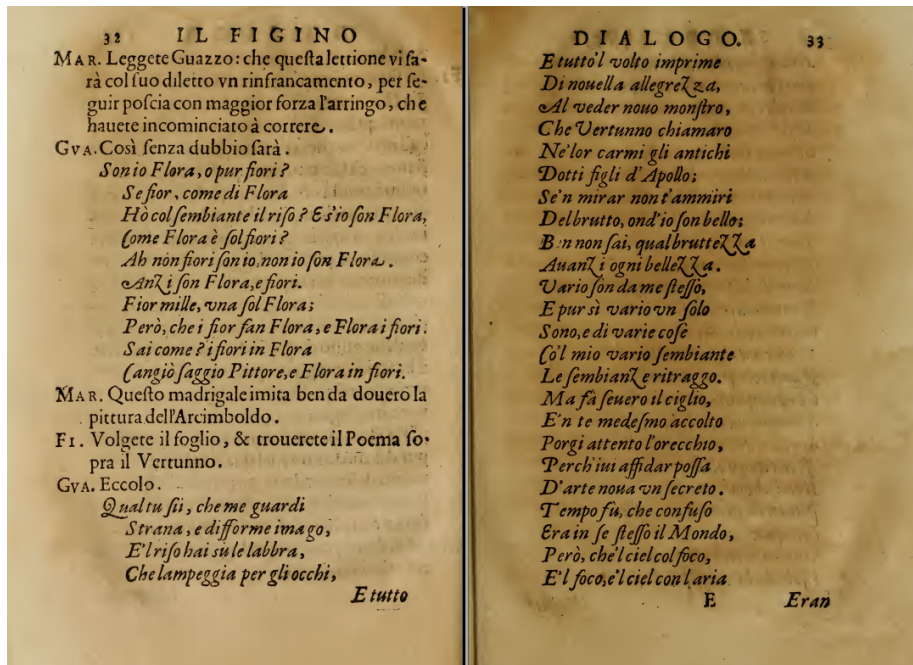


Abb. 4: Gregorio Comanini, *Il Figino*, 1591, editio princeps, S. 32f. (Foto: privat)

57 Ebd., S. 32.

In einem Spiel mit der Alliteration und den Versendstellungen von ‚Flora‘ und ‚fiori‘ sowie der scheinbaren Austauschbarkeit der beiden Begriffe in der Aneinanderreihung von Fragen und Infragestellungen evoziert das Gedicht einen stetigen Wandel mit Erkennungs-, Verfremdungs- und Wiedererkennungseffekten. Das lyrische Ich des Madrigals, welches das auf dem Gemälde Dargestellte verkörpert, ist in eine stetige Metamorphose gesetzt, bleibt ambig, eine Art Vexierspiel: eine Frau und zugleich eine Fülle an Blumen, eine Figur im Singular, *Flora*, großgeschrieben, und eine Vielzahl an Pflanzen, *fiori*, kleingeschrieben. *Flora* und *fiori* bilden sich in der Wahrnehmung des Rezipienten gegenseitig und heben sich zugleich wieder ineinander auf. Das ‚Ich‘ ist im Prozess der Selbsterkenntnis und Identitätsfindung; „non sa identificarsi né nell’uno [di Flora], né nell’molteplice [dei fiori] [in] un processo di conoscenza come prodotto di alienazione“, beschreibt es Carlo Ossola pointiert.⁵⁸ Aufgrund der Tautologien und Wiederholungen sowie des Echo-Effekts des Fragens spricht Giancarlo Maiorino des Weiteren treffend von einer „[i]nterrogation [which] activated a state of pounding elusiveness“ und von einer „epistemological incongruity“, die auf der grotesken Kombination von Stillleben und Porträt basiert.⁵⁹ In der Form des Gedichts unterstützt die Literatur hier „nondiscursive and yet presentational modes of expression“.⁶⁰

Das Gedicht fungiert an dieser Stelle in Comaninis Dialog und den theoretischen Diskurs eingebettet als Instrument, um ein Darstellungsprinzip und eine Wirkungsästhetik von Malerei zu veranschaulichen, deren Erkenntnis für den weiteren Verlauf der kunsttheoretischen Abhandlung von fundamentaler Bedeutung ist und die sich nicht in einem Aussagesatz fassen lässt. Es geht um ein neuartiges ästhetisches Verfahren in der Malerei, welches Regeln invertiert und welches, vermittelt über das Gedicht, als aktuelles Thema der zeitgenössischen Debatte in Comaninis Theoriediskurs und somit in den Diskurs der frühneuzeitlichen Regelästhetik integriert wird. Im Medium des Dialogtextes und in der materialen Gestalt des kursiv gedruckten Gedichts soll das malerische *capriccio* durch eine ‚mitstreitend‘ paragonale ästhetische Gestaltung zur Anschauung gebracht werden. Nicht nur Comanini selbst nutzt in seinem kunsttheoretischen Text das Evidenzpotential seines Gedichts zur Veranschaulichung der *capricci* Arcimboldos als neuartige Figurationen und spezifische Formen eines Wissens der Malerei. Auch Lomazzo fügt es in die Prosa seiner traktathaften *Idea del Tempio della pittura* (1590) ein, wenn er die *capricci* Arcimboldos und ganz konkret das Gemälde der *Flora* bespricht. Lomazzo betont

58 Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. „Idea del Tempio“ dell’arte nell’ultimo Cinquecento*, Vorwort von Mario Praz, Florenz 2014 (2., erweiterte Auflage), S. 132.

59 Giancarlo Maiorino, *The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Mannerist Grotesque*, University Park 1991, S. 73, 75, siehe zu diesem Argument ausführlicher S. 69–82.

60 Ebd., S. 74.

in seiner Bildbeschreibung vor allem den Kipp-Effekt der Nah- und Fernwirkung des Gemäldes:

[U]na bellissima femina dal petto in sù composta tutta di fiori, sotto il nome della Ninfa Flora. [...] [T]utte le sorti di fiori, ritratti dal naturale talmente che nella carnagione, & membri sono posti quelli che à ciò naturalmente rappresentare sono accómodati [...]. Questa da longi nó rappresenta altro, che una bellissima femina, & d'appresso quantonque pur resti l'apparenza di femina, mostra se non fiori, & frondi, composti insieme, & uniti [...].⁶¹

Um diesen Kipp-Effekt zu veranschaulichen, fügt Lomazzo Comaninis Gedicht in seinen traktathaften Text ein, da es das Hin und Her zwischen dem Sujet der Blumen und dem Sujet des Frauenporträts in Worte fasst und die räumliche Bewegung, die durch die Metamorphose des Sujets beim Wechsel des Betrachterstandpunktes entsteht, verzeitlicht.⁶² Der Nah-Fern-Wechsel des Gemäldes und des Gedichts inszeniert das, was Horaz im *ut pictura poesis*-Diktum als zwei verschiedene Modi der Wirkungsästhetik beider Medien fasst: „[U]t pictura poesis: erit quae, si propius stes,/ te capiat magis, et quaedam, so longius abstes;/ haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,/ iudicis argutum quae non formidat acumen;/ haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.“⁶³ Malerei und Dichtung bespielen in unserem vorliegenden Exempel beides: Nähe und Ferne und genau aus diesem Wechsel beziehen sie ihren ästhetischen Reiz. Das Gedicht, das eine unauflösbare Ambiguität birgt, vollzieht in poetischer Form die „Trübung der mimetischen Durchsichtigkeit“ des Bildes, wie sie Louis Marin allgemein in Bezug auf die Potentiale der Malerei beschrieben hat.⁶⁴

Im Dialog Comaninis wie im Text Lomazzos unterbricht das Gedicht gewissermaßen die theoretische Argumentation in Prosa und stellt die ästhetischen Strategien des Gemäldes in lyrischer Form zur Schau, wobei es seine eigene Form im Modus des lyrischen Stils mit Alliterationen, Reimen,

61 Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento alle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Mailand 1590, S. 156.

62 Vgl. Lomazzo, *Idea del Tempio*, Kapitel 38 *Della definizione della pittura e degli honori havuti a professori di quella da Re e Principe*. Auffällig ist, dass Lomazzos Zitation des Gedichts von Comanini eine Zeile enthält, die im Dialog *Il Figino* nicht abgedruckt ist und zwar nach Vers 7: „Vivi Fior, viva Flora“.

63 Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, lat./dt., übers. und mit Nachwort hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2011 (erweiterte Ausgabe), S. 26; dt.: „Eine Dichtung ist [besser: wirkt] wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst; dieses liebt das Dunkel, dies will bei Lichte beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters; dieses hat einmal gefallen, doch dieses wird, noch zehnmal betrachtet, gefallen.“ (ebd., S. 27).

64 Louis Marin, „Die klassische Darstellung“, in: *Was heißt ‚Darstellen‘?*, hg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt a. M. 1994, S. 375–397, hier S. 385, 388f., 391.

rhetorischen Wortspielen und inkongruentem Satzbau thematisiert. Durch die Materialität der poetischen Sprache wird der Effekt des Gemäldes der *Flora* konkretisiert und im medialen und materialen Transfer präsent gemacht. Zugleich verweist das Gedicht auf ein ästhetisches Mehr, indem es ein dem Gemälde inhärentes, unbegriffliches Phänomen im lyrischen Modus imitiert.⁶⁵ Im ästhetischen Diskurs des *fine Cinquecento* ist der *paragone* von Malerei und Dichtung als ein agonaler zwar noch topisches Thema, aber inhaltlich nicht relevant. Vielmehr als um Rivalität geht es bei diesem *paragone* um einen Mitstreit, in dem der Fokus auf den Wechselwirkungen, dem gegenseitigen Ergänzen, Anregen und Aneignen mit dem Ziel greifbarer, lebendiger Wirkung – der Evidenz – liegt.⁶⁶ So führt auch Comanini in seinem theologischen Werk *De gli Affetti della Mistica Teologia* die textuelle Verfasstheit seines Werkes auf den Austausch mit Arcimboldos Bildkunst zurück:

[...] Hà egli [Comanini come autore del libro] veduto una imagine della favolosa Dea Flora dipinta dall'ingegnosiſſimo, & gentiliſſimo Signor Giuseppe Arcimboldi [...] formata in guisa, che tutta è fiori. Per cioche d'alquanti, che hanno colore di carne, hà formato il petto, & la gola: la fronte hà composto di varie rose d'althea: le guancie di rose vermiglie: il mento di una rosa aperta: il labbro di sopra di due viole: quel di sotto di due bottoni di rose incarnate: gli occhi di viole mammole, che fior di pensieri ancora son dette: le palpebre di sopra di un fiore madre selva: quelle da basso di un bottone di cedro: le ciglia di due ramoscelli di spico: il naso di una fronda di giglio non ancora aperta [...]. Ora tutto ciò, che da questo non mai àbastanza lodato Pittore co'l pennello è stato in simil pittura operato, hà l'Auttore fatto altresì con la penna in questa compositione sua [...].⁶⁷

Comanini verweist hier in seiner theologischen Schrift explizit auf die Imitation von Strukturprinzipien und beschreibt dabei Arcimboldos *Flora* ausführlich und ganz anders als im kunsttheoretischen Dialog. Im Dialog fällt die Darlegung der Komposition und Machart des Gemäldes weniger detailliert und sehr viel

65 Zu dieser Anwendung des Materialitätsbegriffs vgl. Marcek Finke/Mark A. Halawa, „Materialität und Bildlichkeit. Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012, S. 9–18.

66 Vgl. Joris van Gastel/Yannis Hadjinicolaou/Markus Rath, „Paragone als Mitstreit/Paragone as Comradeship“, in: dies. (Hgg.), *Paragone als Mitstreit*, Berlin 2014, S. 15–48, hier insbes. S. 16–21.

67 Gregorio Comanini, *De gli Affetti della Mistica Theologia. Tratti dalla Cantica di Salomone, et sparsi di varie guise di Poesie. Ne' quali favellandosi continuamente con Dio, & spieghandosi i desiderij d'un'anima innamorata della divina bellezza, s'eccita maravigliosamente lo spirito alla divotione. Composti, et nuovamente mandati in luce dal R. P. D. Gregorio Comanini Mantovano Canonico Regolare Lateranense, all'Ill. et Ecc. Sign. Don Ferrando Gonzaga, Principe di Molfetta, Duca d'Ariano, & c.*, Venedig 1590, hier *Argomento dell'opera*, S. 2f.

knapper aus, dafür werden aber durch den Gedichteinschub strukturelle und wirkungsästhetische Aspekte des Kunstwerks in den Vordergrund gerückt und vor Augen gestellt. Comaninis Madrigal der *Flora* ist zu diesem Zweck der Evidenzialisierung nicht nur im kunsttheoretischen Dialog und in Lomazzos *Idea* integriert, sondern auch in die von Filippo Gherardini im Januar 1591 in Mailand herausgegebene Gedichtsammlung *All'invitissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, et Vertunno, fatti à Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo Milanese*. Neben mehreren Gedichten Comaninis, die vom Herausgeber als zentral bezeichnet werden, finden sich Gedichte auf Italienisch und Latein von Gherardini, Borgogni, Baldini, Sigismondo Foliano und G. A. da Milano, welcher vermutlich Giuseppe Arcimboldo selbst ist. Giacomo Berra schreibt treffend zur Gedichtsammlung, dass es Verse von Dichtern seien, die, „[essendo] affascinati dalla novità dei ‚capricci‘ del pittore, sembrano voler riprodurre ed emulare, attraverso le parole ed i versi, l’aspetto bizzarro e giocoso dei due dipinti“.⁶⁸ Die Einbeziehung der auch andernorts publizierten Gedichte Comaninis in seinen eigenen kunsttheoretischen Dialog ist eine weitere Referenz auf die textexterne Welt. Neben den referentialisierbaren Elementen wie dem Personal, Ort, Zeitpunkt, den Kunstwerken Arcimboldos und ihrem Wahrnehmungs- und Funktionskontext ist das Gedicht ein weiterer wichtiger Bestandteil des im Dialog möglichen *community fashioning* eines Zirkels von Dichtern, Malern und Gelehrten. Der Dialog inszeniert auf diese Weise ihre künstlerische bzw. schriftstellerische Praxis, ihr Reden über Werke lokaler, berühmter Künstler und über deren Stile; er führt zugleich den medialen Dialog und Transfer ästhetischer Ideen und Strukturprinzipien zwischen Text- und Bildmedium zu diesem Zeitpunkt in Mailand vor.⁶⁹

Bereits im Fall einer anderen Serie von Gemälden, die in den 1560er Jahren für Kaiser Maximilian II. am Hof in Wien entstanden, hatte Arcimboldo eng mit einem Dichter zusammengearbeitet, der mit seinen poetischen Werken die Gemälde von aus Pflanzen, Blumen und Tieren zusammengesetzten Köpfen kommentierte. Es war der Mailänder Latinist Giovanni Battista Fonteo, der damals das *Carmen cum Distichis et Divinatio, cui titulus Clementia est* gedichtet hatte, welches die kompositen Köpfe zu politischen Allegorien der Herrschaft

68 Berra, „Allegoria e mitologia nella pittura dell’Arcimboldi“, S. 18. Vgl. generell zur Praxis, Kunstwerken Gedichte als dezidiert künstlerische Formen zur Seite zu stellen, um die bildkünstlerische Struktur eines Werkes zu fassen: Thomas Kirchner, „Die Lesbarkeit der Bilder. Paul Fréart de Chantelou und das Schreiben über Kunstwerke im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hg. von Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 376–396, hier S. 382.

69 Vgl. zu diesem Aspekt im Allgemeinen Hulse, *The Rule of Art*, S. 158: „Portraits and poems about the portraits passed around the group as medium of exchange through which its members established group identity.“

Maximilians umwandelte.⁷⁰ Über die Interaktion von Malerei und Dichtung wurden die *capricci* für ihre zeitgenössischen, des Lateinischen mächtigen Rezipienten derart zu Allegorien der ‚Jahreszeiten‘ und ‚Elemente‘.⁷¹

Blickt man auf andere regionale Diskursfelder im frühneuzeitlichen Italien, finden sich im Laufe des Cinquecento mehrere Gelehrten- und Künstlerzirkel, innerhalb derer Gedichtsammlungen zu Kunstwerken verfasst wurden.⁷² In Venedig hatte sich im Cinquecento beispielsweise Pietro Aretino als führender Schriftsteller zur Kunst stilisiert, indem er in zahlreichen Sonetten, die er in seiner Briefsammlung veröffentlichte, die Kunst v.a. Tizians besprach, um sich „als kommentierender Dichter eine unverzichtbare Vermittlungskompetenz zu sichern“.⁷³ In Florenz war es eine von Bartolomeo Sermartelli edierte Anthologie von Gedichten, die Giambolognas in ihrem Sujet ambig verbleibende Marmorgruppe des *Raubes der Sabinerinnen* während der 1580er Jahre kommentierte.⁷⁴ *Vivezza, stupore, cosa nova, natura vince arte, viva pietra, meraviglia* und Dantes *visibile parlare* prägen die Wortwahl im Schreiben über das Kunstwerk.⁷⁵ Es sind diese wirkungsästhetischen Schwerpunkte und solche Formulierungen wie „pongon vivo desio le tue parole/ Nel mio cor di veder tal meraviglia/ [...] E prima forse v'andrò che parta il Sole“, die Parallelen zu den Mailänder Gedichten und zu Comaninis Dialog aus den 1590er Jahren ziehen lassen.⁷⁶ Guazzo hatte z.B. in ähnlicher Weise bemerkt, dass die Worte des Gedichts in ihm das Begehren geweckt hätten, die beschriebenen Kunstwerke Arcimboldos nun mit eigenen Augen zu sehen. Man mag bei Gedichtkompilationen zu Kunstwerken aus Venedig, Florenz und Mailand durchaus an konkurrierende Strukturen denken, die die regionalen Diskurse verbinden. Zugleich scheint es aber in Mailand ein besonders eng geknüpftes

70 Vgl. Sylvia Ferino-Pagden, „...e massime con le invenzioni e capricci, ne' quale egli è unico al mondo“. Il rebus Arcimboldo“, in: dies. (Hg.), *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, Ausstellungskatalog, Palazzo Reale, Mailand, 10.02.–22.03.2011, Mailand 2011, S. 153–220, hier S. 186 und 216; sowie: Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Chicago/London 2009, hier S. 80–82.

71 Diese Gemälde Arcimboldos befinden sich heute in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung in München, dem Louvre in Paris und dem Kunsthistorischen Museum in Wien.

72 Siehe hierzu auch Löhr, „Ekphrasis“, S. 78f.

73 Andreas Tönnemann, „Einleitung“, in: *Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*, hg. von Bodo Guthmüller, Berndt Hamm und Andreas Tönnemann, Wiesbaden 2006, S. 7–12, hier S. 8.

74 Vgl. Michael Cole, „Giambologna and the Sculpture with No Name“, in: *Oxford Art Journal*, 31/3 (2008), S. 337–360, hier S. 344f., 353. Zu den Autoren der Gedichte zählen Bernardo Vecchietti, Vincenzo Alamanni, Lorenzo Giacomini Tebalducci und Francesco Martelli.

75 Vgl. Michelagnolo Semartelli (Hg.), *Alcune Composizioni di Diversi Autori in Lode del Ritratto della Sabina. Scolpito in Marmo dall'Eccellentissimo M. Giovanni Bologna, posto nella piazza del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, Florenz 1583.

76 Semartelli, *Alcune Composizioni di Diversi Autori in Lode del Ritratto della Sabina*, S. 28–32. Zu einem Vergleich von Comanini und Raffaello Borghinis *Il Riposo* siehe Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei*, Kapitel 4.

Netz an Verweisen und Wiederverwendungen von Gedichten zu sein, die zudem auf besondere Weise in Comaninis Dialog in die theoretische Abhandlung integriert wurden.

In der bereits erwähnten Mailänder Gedichtsammlung für Rudolph II. würdigt der Herausgeber Gherardini explizit den Autor Gregorio Comanini als „da i primi professori dell’arte, di questa Città, che qua in casa sono venuti a vederla [Flora]“; in einem seiner Gedichte, so Gherardini „[Comanini] fa ragionare al medesimo Vertunno cose rare, dotte, e dilettevoli, in stile molto nobile, e pregiato, et in metro non men vago, che nuovo.“⁷⁷ Dieses Gedicht Comaninis zu Arcimboldos *Vertumnus* ist in der Sammlung Gherardinis zentral positioniert und wird dafür gelobt, dass es wie das Gemälde selbst einen neuen Stil gefunden habe und *Vertumnus* nachdenken und argumentieren lasse. Auch im kunsttheoretischen Dialog Comaninis wird eben dieses Gedicht zu *Vertumnus* eingefügt und zwar nachdem Martinengo das Madrigal zur *Flora* lobte, welches das Prinzip des Bildes anschaulich gemacht habe: „Questo madrigale imita ben da dovero la pittura dell’Arcimboldo.“⁷⁸ Figino fordert daraufhin Guazzo auf, das Papier mit dem Madrigal der *Flora* zu wenden, woraufhin der als mündlich fingierte Vortrag des Gedichts zum *Vertumnus* beginnt (Abb. 1 und Abb. 2). In der *editio princeps* des Dialogs umfasst es zehn Seiten, ist eingerückt und kursiv gesetzt, wie die zuvor besprochenen Poeme.⁷⁹ Es ist ein auffällig langes und äußerst komplexes Gedicht, in dem Sprechmodi und Redefiguren stetig wechseln und die Suche nach der Identität der dargestellten Figur, die bereits das Gedicht der *Flora* charakterisierte, noch vielschichtiger gestaltet ist. Auf der Suche nach der Identität des Porträtierten bilden der poetisch elaborierte Nachvollzug der Kompositionsweise des gemalten Porträts sowie die Erörterung von Analogiebildungen den Leitfaden des Gedichts. Es wird sich jedoch in der Textanalyse zeigen, dass das Gedicht nicht allein eine poetische Beschreibung von Arcimboldos Gemälde ist und dessen figurale Struktur im Medium des poetischen Textes imitiert, sondern dass es zudem eine zusätzliche Bedeutungsebene schafft, die allein durch die Dichtung evident wird.

Zu Beginn des Gedichts spricht das lyrische Ich – die im Gemälde Arcimboldos kreierte Figur – sein Spiegelbild mit „tu [...] Strana, e difforme imago“ an, das ein Lächeln auf den Lippen, Glanz in den Augen und einen heiteren Gesichtsausdruck habe beim Anblick eines neuartigen Monsters, das von den antiken Gelehrten *Vertumnus* genannt worden sei.

*Qual tu sii, che me guardi
Strana, e difforme imago,
E’l riso hai su le labbra,*

⁷⁷ *All’invitissimo Cesare Rodolfo Secondo*, Einleitung, f. A2r-v.; m. Herv.

⁷⁸ Comanini, *Il Figino*, S. 32.

⁷⁹ Das Gedicht ist zum besseren Nachvollzug im Anhang dieses Beitrags in Gänze abgedruckt.

*Che lampeggia per gli occhi,
 E tutto'l volto imprime
 Di novella allegrezza,
 Al veder novo monstro,
 Che Vertunno chiamaro
 Ne'lor carmi gli antichi
 Dotti figli d'Apollo;
 Se 'n mirar non t'ammiri
 Del brutto, ond'io son bello;
 Ben non sai, qual bruttezza
 Avanzi ogni bellezza.
 Vario son da me stesso,
 E pur sì vario un solo
 Sono, e di varie cose
 Co'l mio vario sembante
 Le sembianze ritraggo.
 [...] ⁸⁰*

Im Zwiegespräch mit seinem befremdlichen Anblick stellt das lyrische Ich Fragen nach seiner deformen Gestalt, danach, wie sich schön und hässlich überlagern, während die Hässlichkeit des neuen Monsters alle Schönheit übertreffe. Wie Flora erkennt auch dieses ‚Ich‘, dieser Vertumnus, sich zunächst nicht selbst und reflektiert sein Dasein als eine Gestalt einerseits und als die Figuration vieler unterschiedlicher Elemente andererseits, einmal als Porträt und einmal als Darstellung von Früchten, Blumen und Getreide. Die Kunst des Porträts wird in den folgenden Zeilen als eine „arte nova“ mit einem Geheimnis vorgestellt. Dieses Geheimnis zu lüften macht sich das Gedicht explizit zur Aufgabe, wobei es zugleich durch die enigmatische Sprechweise letztlich neue Geheimnisse produziert, auf die noch zurückzukommen ist.

Nach der Ansprache des Spiegelbildes zu Beginn des Gedichts folgt eine Art Rückblick auf das ursprüngliche Chaos der Erde, ohne Ordnung, ungeformt und hässlich. Das stetige Fragen und aktive Anreden des lyrischen Ichs an sein Gegenüber zu Beginn wird in diesem Teil abgelöst von einem deskriptiven Sprechmodus, der nur an manchen Stellen das lyrische Ich noch als Sprecher erkennen lässt. Jupiter habe die Welt und ihre Elemente geordnet und aus dieser Masse der Elemente sei auch er, Vertumnus, wie ein Tier, lebhaft und stolz hervorgegangen. In diesen Zeilen wird Arcimboldo, der Schöpfer des Porträts, als Jupiter konzipiert und gerühmt und eine Analogie zwischen der Erschaffung der Erde aus dem Chaos und der Erschaffung des Porträts evoziert. Damit hebt das Gedicht zum einen auf Arcimboldos Gemäldeserie der ‚Elemente‘ aus den 1560er

80 Ebd., S. 32f.

Jahren ab und suggeriert zum anderen, dass aus diesem Gestaltungsprinzip der Ordnung der Elemente aus dem Chaos nun auch Vertumnus geschaffen sei. Damit übertreffe Arcimboldo Zeuxis bzw. dessen Rivalen mit dem „sottile vel dipinto/ [n]el certame di gloria“.⁸¹

Arcimboldo wird also bereits in den ersten Strophen sowohl mit Apelles als auch mit Jupiter, Zeuxis und Parrhasios verglichen und als derjenige inszeniert, der sie alle übertreffe. Im Vergleich zu der Spiegelbild-Unterhaltung wirkt dieser Part des Gedichts mit dem Antikenvergleich eher konventionell und schreibt gängige Topoi des frühneuzeitlichen Wissens fort. Doch darauf folgt ein wieder origineller Abschnitt mit verändertem Verstempo, das die Kompositionsweise des Gemäldes von Arcimboldo veranschaulicht und kommentiert; rhythmisiert wird dieser Teil des Gedichts mit der immer wiederkehrenden Aufforderung des lyrischen Ichs an sein Gegenüber, Spiegelbild und LeserInnen letztlich, zu schauen: „mira“.⁸² Auf diese Weise wird die Imagination der HörerInnen und LeserInnen des Gedichts stets von neuem herausgefordert, sich das Bild und die ihm im Gedicht zugetragenen Sinnschichten vorzustellen. Dabei gibt es ein Schema, das mit der Aufforderung zum Sehen startet und dann jeweils eines der Elemente, aus denen der Kopf zusammengesetzt ist, benennt, kurz beschreibt und sodann mit den Jahreszeiten und symbolischen wie auch astrologischen Aspekten verbindet. Die Aufmerksamkeit wird immer wieder auf ein Detail des zu imaginierenden Gemäldes gerichtet und seine Position in der Komposition angegeben: „Mira ciò, che le tempie/ Mi cinge, orna, e colora:/ Tante spiche pungenti“, „Mira il pomo, e la pesca,/ Che tondi, e rossi, e vivi/ Fan l'una guancia, e l'altra“ usw.⁸³ Dabei verfährt die Bildanalyse des Gedichts selektiv: „Mira al fin questo cinto/ (Ch'io vuò tacer de l'altre/ Membra robuste, e belle)“, heißt es beispielsweise, denn es geht offenbar um die Erfassung und Veranschaulichung des Darstellungsprinzips, nicht um eine Vollständigkeit im Sinne von Detailgenauigkeit.⁸⁴

Das Gedicht wechselt nach der Evokation der Kompositionsweise schließlich wieder in einen weniger deskriptiven, vielmehr assoziativen Modus, in dem das lyrische Ich sich wieder mehr mit seiner Identität auseinandersetzt:

È, ch'io quasi un Sileno

81 Ebd., S. 35.

82 Ebd., S. 36–40. Vgl. für die von Comanini vertretene Wahrnehmungstheorie und seine Rezeption von Agrippas von Nettesheim *De occulta Philosophia* (1531) Thijs Weststeijn, „Seeing and the transfer of spirits in early modern art theory“, in: *Renaissance Theories of Vision*, hg. von John Shannon Hendrix und Charles H. Carman, Farnham 2010, S. 149–169, hier insbes. S. 150–154, 160–162. Demzufolge habe Comanini eine Mischung aus ‚extra- and intromission‘ Theorien vertreten, womit dem Gemälde eine Art Kraft zugesprochen werde, eine „action at a distance“, die auf den Betrachter einwirke.

83 Comanini, *Il Figino*, S. 36ff.

84 Ebd., S. 40.

*Del giovinetto Greco
 Tanto al buon vecchio caro,
 Cui sì pregiò'l gran Plato,
 Son, che fuor sembro un monstro,
 E dentro alme sembianze,
 E regia imago ascondo.
 Dimmi hor tù, se t'aggrada
 Di veder quant'io celo
 C'hor hor ne tolgo il velo.
 Sacro, invitto, felice, eccelso, augusto,
 E pio RIDOLFO, honor de l' Austria, e gloria
 Del German bellicoso, à cui devoto
 S'inchina il Mondo, e nel cui petto han seggio
 Quante pria da la terra ivano in bando
 Virtù de l'aureo manto, onde sè grave,
 Degne, e del trono, ove sì grande imperi:
 Te rassembr'io, te figur'io, te segno: [...].⁸⁵*

Hier werden nun gleich zwei komplexe Figuren miteinander verknüpft: Zum einen wird die Figur des Silens aufgerufen – seine äußere Gestalt ist die eines Monsters („quasi un Sileno“, „fuor sembro un monstro“, sowie in der Anfangsstrophe „veder novo monstro“), während er in seinem Innern „alme sembianze/ E regia imago“ verbirgt. Zum anderen wird die Figur des *velo* ins geheimnisvolle Rätsel um die Semantik aufgenommen. Das Thema des Monsters und seiner Hässlichkeit ist explizit mit dem sokratischen Silen aus Platons *Symposium* (215a–b) verbunden, indem Comanini durch den Ausdruck ‚giovinetto Greco‘ auf Platons Alkibiades verweist: Die innere Schönheit und Weisheit des sokratischen Silen sind unter dem Schleier seiner äußeren Hässlichkeit verborgen.⁸⁶ Die Figur des Monsters ist zudem innerhalb der Ästhetik des Deformen und Grotesken im lombardischen Kontext in der Nachfolge Leonardos und der *Accademia della Val di Blenio* um Lomazzo stets ein wichtiges Thema. Die „visi mostruosi“ sind nach Leonardo da Vinci äußerst wirkmächtige Formen, „perche senza fatica si tengono à mente“.⁸⁷ „Beyond all rules of decorum, the monstrosity becomes an expression of the creative genius of the artist“, konstatiert Elena Lazzarini für Benedetto Varchis Abhandlung zu

85 Ebd., S. 41.

86 Vgl. Berra, „L'Arcimboldo ‚c'huom forma d'ogni cosa‘“, S. 304f.

87 Diese Bemerkung macht Leonardo auf einem Folio des *Codex Atlanticus* (Biblioteca Ambrosiana, Mailand), in dem auch zahlreiche seiner Zeichnungen grotesker Köpfe enthalten sind. Die Aussage findet sich außerdem im *Libro della Pittura*, der Kompilation von Leonardos Notizen, die Francesco Melzi vorgenommen hat, siehe: Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, hg., übers. und erläutert von Heinrich Ludwig, Bd. 1, Wien 1882, Nr. 290 (Modo di tenere à mente la forma d'uolto), S. 312.

Monstern, die 1548 erschien, und formuliert damit ein auch für die Lombardei gültiges Prinzip, das in Comaninis Dialog über die lyrische Besprechung der Werke Arcimboldos für den theoretischen Diskurs handhabbar gemacht wird.⁸⁸ Mit dem Bild des Schleiers wiederum wird die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Textes und, über ihn vermittelt, auf die des Gemäldes gerichtet, wird doch in der Frühen Neuzeit „[d]as topische Bild eines allegorischen Schleiers [...] zum Ort eines ästhetischen Spannungsverhältnisses zwischen Offenbarung und Verschleierung des Sinns“.⁸⁹ Diesen allegorischen Schleier lüftet das Gedicht Comaninis:

An sein Spiegelbild, *tu*, und zugleich nun implizit auch an die LeserInnen gerichtet, fragt das lyrische Ich, ob man sehen wolle, was es verberge, jetzt, da es den Schleier lüften werde. Und genau an dieser Stelle (siehe die Verse: „C’hor hor ne tolgo il velo./ Sacro, invito [...]“), an der der Schleier qua Gedicht in einer Situation betonter Ungeduld („hor hor“) vom lyrischen Ich gelüftet wird, werden auch der Schriftsatz des Gedichts und die Strophenlänge sowie das Versmaß verändert und ein deutlicher Schnitt markiert. Während das lyrische Ich zuvor in seinem Spiegelbild sich als schönes Monster königlicher Gestalt und als Vertumnus, der Gott der Jahreszeiten, erkannte, wird nun eine weitere Identität dem Bild hinzugefügt und somit durch das Lüften des Schleiers keine Eindeutigkeit, sondern eine weitere Ebene der Mehrdeutigkeit produziert: Die BetrachterInnen des Gemäldes – im Hause Arcimboldos Ende des 16. Jahrhunderts oder im Museum im 21. Jahrhundert – und die LeserInnen des Dialogs in ihrer Imagination sehen neben Vertumnus, dem Jahreszeitengott, der in ständiger Metamorphose begriffen ist – wie ihn auch Properz, Ovid und Cartari figurieren –, und dem Monster, ‚quasi un Sileno‘, außen hässlich, innen schön, nun, nachdem das lyrische Ich den Schleier im Gedicht gelüftet hat, zudem das Porträt des Kaisers Rudolph II.: „Sacro, invito, felice, eccelso, augusto,/ E pio RIDOLFO“.⁹⁰ „Te rassembr’io, te figur’io, te segno“, eröffnet das lyrische Ich; Ähnlichkeit, Figuration und Zeichen lassen Rudolph und Vertumnus, den Silen und den schönggeistigen starken Herrscher auch im Fortgang des Gedichts nun weiter verschmelzen.⁹¹ Es werden die Jahreszeiten und Lebensalter analog gesetzt und Rudolph als sowohl junger und kräftiger wie auch weiser und erfahrener Mann dargestellt.

Mit dieser erweiterten Ebene des allegorischen Porträts stiftet das Gedicht neue Bedeutung und interagiert mit dem Gemälde, indem es einen eigenen

88 Elena Lazzarini, „Wonderful Creatures: Early Modern Perceptions of Deformed Bodies“, in: *Oxford Art Journal* 34/3 (2011), S. 415–431, hier S. 421–423.

89 Patricia Oster, „Allegorisches Substrat und ästhetischer Überschuss. ‚Visibile parlare‘ bei Dante und Giotto (und bei Proust)“, in: *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der Frühen Neuzeit*, hg. von Ulrike Tarnow, Paderborn 2014, S. 35–51, hier S. 35–37.

90 Comanini, *Il Figino*, S. 41.

91 Ebd.

Beitrag zur Figuration und ihrer Wahrnehmung leistet. Diese Sinnstiftung wird als ein Gespräch im Gedicht inszeniert und zielt damit stark auf die Einbeziehung der Rezipienten ab, auf deren Involviert-Sein und Sich-Angesprochen-Fühlen. Sie haben scheinbar Teil an dem Prozess der Bedeutungsgenese und werden angeregt, selbst weitere Assoziationen zu erstellen und zu imaginieren; dabei ist die frühneuzeitliche Imagination eben gerade auch als jener Modus zu bezeichnen, der „die Literatur zum Medium eines nicht-propositionalen Denkens“ gestaltet.⁹² Das Gemälde selbst ist fundamental unbestimmt in seiner Darstellungsweise und ermöglicht unterschiedliche Interpretationen und Vorstellungen, von denen das Gedicht Comaninis wiederum einige vorführt und ergänzt. Nicht zuletzt rühmt das lyrische Ich des Gedichts Arcimboldo als „dotto Egizzio“, womit auf die frühneuzeitliche Vorstellung einer Art Geheimsprache der ägyptischen Elite im Zeichensystem der Hieroglyphen abgehoben wird.⁹³ Beendet wird das Wechselspiel des Fragens, Schauens und Geheimnis-Lüftens mit der nun ganz direkten Aufforderung an den *Spettatore*, den Ruhm des Porträtierten sowie des Künstlers zu verbreiten, jetzt, da das lyrische Ich mit dem Gedicht in wenigen Zeilen dargelegt habe, was das Bild an Bedeutungsvalenzen berge: „Or vanne ò Spettatore,/ Che'n pochi carmi hò detto/ Quel, ch'io son, quanto adombro./ Vanne, e nel tuo partire,/ S'alma nel petto porti/ Nobile, e pellegrina,/ Canta'l Pittore, e'l gran RIDOLFO inchina.“⁹⁴

Mit dem Einfügen der Gedichte als fingierter mündlicher Vortrag im Dialog wird die theoretische Abhandlung in Prosa unterbrochen. Das Imaginieren sowie ein Transferprozess zwischen Wissensformen der Dichtung und jenen des gelehrten Wissens theoretischer Texte werden in Gang gesetzt.⁹⁵ Die mediale und materiale Gefasstheit der Gedichte imitiert dabei die Praxis des Betrachtens von Bildern und des Sprechens über Bilder als Teil des ästhetischen Diskurses und seines historischen Wissensbegriffs und veranschaulicht den medialen Transfer ästhetischer Darstellungsprinzipien wie jenen der Analogiebildung und des Vexierspiels im kompositen Porträt und fasst das gemalte Bild als lyrisches Porträt in Worte.⁹⁶ Dabei sind die Gedichte des Dialogs auch in mehreren

92 Lobsien/Lobsien, *Die unsichtbare Imagination*, S. 7–9.

93 Vgl. Joaneath Spicer, „Referencing Invention and Novelty in Art and Science at the Court of Rudolf II in Prague“, in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 401–424, hier insbes. S. 413–416, 422.

94 Comanini, *Il Figino*, S. 43.

95 Vgl. Beate Kellner/Jan-Dirk Müller/Peter Strohschneider, „Erzählen und Episteme. Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*, Berlin/New York 2011, S. 1–19, hier insbes. S. 2–6.

96 Vgl. Christiane Schildknecht, „Klarheit in Philosophie und Literatur. Überlegungen im Anschluss an Peter Bieri“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 56/5 (2008), S. 781–787, insbes. hier S. 786f. Zu Schildknechts Forschung, die für die Analyse nicht-propositionaler Wissensformen grundlegend ist, vgl. auch z.B. Christiane Schildknecht, „Literatur und Philosophie: Perspektiven einer Überschneidung“, in: *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur: philosophische Beiträge*, hg. von Christoph Demmerling und Ingrid Vendrell Ferran,

Textsammlungen präsent, wiedererkennbar und eine Art Wissensspeicher, der von Kontext zu Kontext transferiert wird.

Die Gedichtzitationen prägen allerdings nur den ersten Teil von Comaninis Text, jenen Teil des theoretischen Dialogs, der die *imitazione fantastica* verhandelt, in dem es um das *capriccio* und den *diletto* geht, um das Kunstvoll-Erdachte, das Bewunderung erzeugt aufgrund seiner Neuartigkeit und seines Geheimnisses. Diese Konzepte werden durch die Gedichtvorträge diskursiviert und ins Theoriewerk integriert. Comanini setzt das Gedicht in seiner medialen und materialen Eigenheit also genau an der Stelle des theoretischen Diskurses ein, an der er ein ästhetisches Konzept bespricht, welches das Ingeniöse und Neue zelebriert. Zur Bewahrung und für den Transfer dieses Ingeniösen wählt er den Modus der lyrischen Fiktion, die wiederum selbst die Natur durch ihre Kunst besticht, lebendig und affektwirksam.

Bevor schließlich im zweiten Teil mit Martinengo als dominantem Gesprächspartner in einer veränderten Gestaltungsweise des Dialogs das *utile* der Malerei eingehender verhandelt wird, werden zunächst noch einmal die Werke Arcimboldos in die Prosaerzählung überführt: Dies geschieht durch die Beschreibung Figinos von einem Gemälde Arcimboldos, das einen Kopf figuriert, der gänzlich aus Tieren zusammengesetzt ist. Nachdem das Thema des *capriccio* durch die Gedichte platziert und durch die Bewunderung der Dialogteilnehmer positiv bewertet und somit im theoretischen Diskurs akzeptiert und nobilitiert wurde, setzt der Maler Figino in seiner erzählenden und strukturierten Darstellung andere Akzente als die Gedichte: Er führt in seinen Beschreibungen gerade das Vorgehen beim Komponieren des Kopfes detailliert aus und achtet auf die Malweise, betont das Naturstudium, das die Grundlage von Arcimboldos Malerei bilde, bewundert die Naturnähe und Lebendigkeit der Darstellung und interessiert sich für die Formanalogien der Tiere mit den Teilen des Gesichts:

Fate stima, che non c'è frutto, o pur fiore, che non sieno cavati dal naturale, & imitati con quella maggior diligenza, che possibil sia. Ma l'applicazione de i detti frutti alle membra è tanto ingegnosa, che la maraviglia conviene, che passi in stupore. E che direste di quella testa fatta di più teste d'animali tutti diversi [...]? La fronte contiene tutti questi animali. Una Gazella Indiana: una dáma: un pardo: un cane: un daino: un cervo, & la gran bestia. [...] Et è bello, che gli animali, i quali hanno corna, formano d'intorno alla fronte con le loro arme quasi una corona regale: cosa, che è di leggiadrissima inventione, & di molto ornamento alla testa. [...] Lasciamo, che non v'hà testa, la quale dall'Arcimboldo non sia stata tratta del naturale: perciocche l'Imperadore gliene diede la commodità, facendogli veder vivi tutti i sopradetti animali. Vedete pure artificio d'huomo, & stupitene. Per rappresentar la fronte dell'huomo, con la quale egli essendo

allegro finge talvolta dolore, & odiando mostra sovente d'amare, hà tolto la volpe, animale astutissimo; & nel mezo de gli altri animali l'hà posta. Per formar la guancia, dove è la sedia della vergogna, hà voluto sciegliere il Liofante, di cui scrive Plinio nell'ottavo libro della naturale historia, la vergogna essere maravigliosa [...].⁹⁷

Derart wird ein anderer Zugang zu den Werken eröffnet, welcher der wirkungsästhetischen Betonung seitens der Gedichte und ihrer *imitatio* von strukturellen Elementen der Malerei nun eine systematische Bildbetrachtung aus der Sicht des Praktikers zur Seite stellt, die zugleich zahlreiche allegorische Bedeutungen der Tierfiguren für das entstehende Gesicht auflistet und die Gelehrsamkeit des Künstlers proklamiert. Eine Konstante bleibt jedoch die Bewertung der Bilder als *maravigliosi*. Im Zuge dessen, dass im Verlauf des Cinquecento „[d]em reglementierenden Anspruch der *veritas* [...] die konkurrierende Forderung nach *admiratio* und *maraviglia* durch die künstlerische Hervorbringung außergewöhnlicher Fiktionen gegenübergestellt“⁹⁸ wurde, konnte die *phantasia* als Erkenntnisleistung und schöpferisches Medium verflochten mit *maraviglia*, *stupor* und *curiositas* konzipiert werden.⁹⁹ In Auseinandersetzung mit Aristoteles wird in diesem Kontext der *stupor* ästhetischer Erfahrung gemeinsam mit der Neugier, einer Facette der frühneuzeitlichen *curiositas*, als Antrieb zum Erkenntnisgewinn bzw. als Inbegriff des Wissensdrangs aufgefasst und die *fantasia*, deren Schöpfungen staunende Bewunderung hervorrufen, als Erkenntnisleistung konzipiert.¹⁰⁰ In Comaninis Dialog nun sind bezeichnenderweise das Staunen und die Neugier sowie das ästhetisch konfigurierte Wunderbare – anders als in anderen Texten, insbesondere aus dem direkten Kontext der Katholischen Reform – positiv besetzt und Teil eines Erkenntnisaktes; sie sind es aber v.a. eindeutig im direkten Zusammenhang der Besprechung der *imitazione fantastica*, die den ersten Teil des Dialogs

97 Comanini, *Il Figino*, S. 43–46.

98 Michael Thimann, *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002, S. 45.

99 Vgl. zu frühneuzeitlichen *fantasia*-Konzeptionen mit besonderem Fokus auf Giuseppe Arcimboldos Kunst und deren Kontexte auch den Beitrag von Elisabeth Oy-Marra: Oy-Marra, „Mimesis und ‚phantasia‘“. Zu *fantasia* im 15. und 16. Jahrhundert siehe weiterhin: Martin Kemp, „From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts“, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–405.

100 Zu antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Konzeptionen von Neugier und Staunen siehe Überblickartig: Cornelia Logemann, „Neugierde und Staunen“, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 248–252.

Zur Neugierde als Facette des frühneuzeitlichen *curiositas*-Begriffs und der „spezifischen Kombination von Staunen und Neugier“ siehe: Klaus Krüger, „Einleitung“, in: *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. dems., Göttingen 2002, S. 7–18, hier S. 18.

bestimmt.¹⁰¹ Doch auch im zweiten Teil des Dialogs weist die Dialogfigur des Malers in Referenz auf Jacopo Mazzonis poetologisches Konzept des *credibile meraviglioso* daraufhin, dass im Vergleich zum Glaubwürdigen (*credibile*) das „credibile meraviglioso“ sehr viel mehr „diletto“ und „piacere“ für den Sehsinn („la vista“) erzeuge.¹⁰² Die in Comaninis Text verhandelte Konzeption der *maraviglia* verknüpft mit Kategorien der *inventio* und der *fantasia* kann dabei letztlich (neben Mazzoni) freilich an vielschichtige Transferprozesse der Konzepte und Begriffe anknüpfen, die besonders auch in prominenten Texten des ästhetischen Diskurses der Lombardei virulent waren. Martin Kemp verweist hier in Bezug auf die komplexe Entwicklung der Idee der *fantasia* des Künstlers zu Recht auf die Modellhaftigkeit einerseits von Filarete und seinem Dialog über die Architektur, den er am Sforza-Hof in Mailand verfasst hatte, und andererseits von Leonardo und seinen zu bedeutenden Teilen in Mailand entstandenen Schriften, gerade auch jenen im *Libro della Pittura* kompilierten.¹⁰³

Im Mailand des ausgehenden Cinquecento nun bezieht sich Comaninis Dialog mit der Besprechung der beiden Nachahmungsweisen der *imitazione icastica* und der *imitazione fantastica* insbesondere auch auf die beiden bereits erwähnten Pole des zeitgenössischen ästhetischen Diskurses: auf die Forderung der Katholischen Reform an die Kunst nach moralisch-ethischer Nützlichkeit und Regelkonformismus einerseits und auf eine in der Kunstpraxis in Mailand virulente groteske Ästhetik mit von der Norm abweichenden und fantastischen *capricci* andererseits.¹⁰⁴ Um dieses Spannungsverhältnis im theoretischen Diskurs darzustellen, nutzt Comanini zum einen die Dialogform, die eine Pluralität der

¹⁰¹ Siehe zu Negativbewertungen der ästhetisch getriggerten Neugier und des Staunens im Kontext der Katholischen Reform: Logemann, „Neugierde und Staunen“, S. 251f. Zu bspw. Cesare Ripas Kritik an *curiositas* in seiner erstmals 1593 in Rom veröffentlichten *Iconologia* siehe: Krüger, „Einleitung“, S. 12.

¹⁰² Figino konstatiert im Dialog: „i Poeti per dare maggior diletto a’ lettori, pigliar per soggetto de’ loro poemi, il credibile sì, ma’l credibile meraviglioso: altramente poco diletto potrebbon porgere; vogliono ancor essi fingere un’attione, che tenga del meraviglioso; estimando, che così la lor pittura più debba piacere, & più diletta la vista.“ Comanini, *Il Figino*, S. 218. Bei Mazzoni heißt es: „[B]isogna che il credibile della poetica sia congiunto colla maraviglia, la qual congiunzione non è necessaria nel credibile della retorica.“ Jacopo Mazzoni, *Della Difesa della Comedia di Dante. Distinta in Sette Libri. Nella quale si risponde alle opposizioni fatte al Discorso di M. Jacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell’arte Poetica, e di molt’altre cose pertinenti alla Philosophia, & alle belle lettere*, Cesena 1587, hier S. 409.

¹⁰³ Vgl. Kemp, „From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘“, hier insbes. S. 366–384, 395f. Kemp bindet die besondere Aufmerksamkeit Filaretos für die *fantasia* maßgeblich an die historische Gegebenheit, dass Mailand ein Zentrum von Gelehrten der griechischen Sprache und Kultur war mit Persönlichkeiten wie jener Francesco Filelfo, der in engem Kontakt mit Filarete stand.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu eingehender Becker, „Grottesco & suavitas“; sowie ausführlich zur ‚grotesken Ästhetik‘ in der Lombardei des 16. Jahrhunderts: Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza*, Kapitel 4.

Meinungen und Wahrheitsansprüche zulässt, und zum anderen das Einfügen von Gedichten über Kunstwerke, die der *imitazione fantastica* zuzuschreiben sind. Derart integriert das Theoriewerk des Ordensbruders Comanini die von anderen katholischen Kunsttheoretikern verurteilten *imitazioni fantastiche* über den fiktionalen Modus von Dialog und Gedicht in den ästhetischen Diskurs und führt deren Wirkungsästhetik als bewunderungswürdig vor. Auch der Geistliche Martinengo ist (fiktionintern) begeistert von den Werken. Die Akzeptanz dieser Werke hindert ihn jedoch zugleich nicht daran, seine Meinung zum *utile* als Ziel der Kunst zu wahren und als dominanter Sprecher des zweiten Dialogteils auszuführen. Er reflektiert im Zuge dieses Perspektivwechsels auch explizit die epistemischen Potentiale des Dialogs, wenn er zu Guazzo sagt: „Ma bene stà, che voi habbiate considerata la natura dell’imitatione à vostro capriccio. Lasciate, che ancor io ne faccia consideratione à mio modo; & vedrete, che ne trarrò una conclusione, affatto alla vostra opposta, & contraria“.¹⁰⁵

Martinengo geht es im zweiten Teil des Dialogs eben nicht um das bewundernswerte Unbestimmte einer kapriziösen und fantastischen Ästhetik der Malerei und ihrer metamorphotischen Dimension, sondern um das ethisch-moralische Wissen, das Malerei im Stande ist zu vermitteln. Hierzu setzt er den *diletto* als Wissensdrang der Menschen an, der von Kunstwerken gestillt würde, die mit der *imitazione icastica* gemäß der katholischen Bilderlehre als Instrumente der Belehrung geschaffen seien: „gli huomini si diletmano di sapere, & la scienza diletta: dunque il fine della scienza è ‘l diletto. [...] Et perche l’imagini, essendo elleno imitationi, rallegrano, perciò sono mezi, & istromenti, che conducono all’intelligenza di quella cosa, che noi bramiam di sapere.“¹⁰⁶ Wahre Freude bringen Martinengo zufolge also *sapere* und *scienza*. Dabei führt der Weg zum Wissen für den Geistlichen über die Evidenz des Bildes, seine Farb- und Imaginationskraft: „così & i dotti, & gli idioti traggono utilità da quello, che loro dinanzi à gli occhi vien posto, per mezo dell’imaginaria operation de’ colori“.¹⁰⁷ Er verweist hierzu auf Gregor von Nizza: „Quante volte Gregorio Nissenno [...] passava dinanzi ad una Pittura, la quale *efficacissimamente* gli rappresentava una sacra historia“.¹⁰⁸ Im ersten Teil des Textes wird also durch den lyrischen Darstellungsmodus mit den Gedichten die Wirkungsästhetik von Gemälden evoziert und performativ vorgeführt; die Gedichte über die Gemälde rufen dabei so viel Bewunderung hervor, dass sie bei all jenen Dialogfiguren, die das Bild nicht kennen, die brennende Neugier wecken, das Werk selbst zu sehen. Im zweiten Teil des Textes nun dominiert die Prosa, und die Wirkmacht von Malerei wird auf der Ebene von Aussagesätzen einerseits schlicht proklamiert, andererseits durch den Aufruf von Autoritäten ‚dokumentiert‘. So rezitiert

105 Comanini, *Il Figino*, S. 98.

106 Ebd., S. 91f., 95f.

107 Ebd., S. 129; m. Herv.

108 Ebd., S. 129f.; m. Herv.

Martinengo z.B. eine Ekphrasis von Asterio, dem Bischof von Amaseia, die jener zu einem Gemälde der Heiligen Eufemia formuliert hat, und belegt damit durch eine historische Autorität die affekthaltige Darstellung des Bildes vor seinen Gesprächspartnern:

Erano le gocce del sangue, che giù scorrevano, dipinte in maniera, che altri havrebbe giurato, che vive distillassero dalle labbra. [...] Fin quì haveva il pittore adoperata la mano sopra la tavola: & fin quì formò le parole il Vescovo nella narratione di questa pittura: non rimanendo però di mischiare molte lagrime co' suoi detti.¹⁰⁹

Nach dem Vorführen und Vollziehen von Evidenzeffekten durch die Vorträge von Gedichten im ersten Teil des Dialogs folgt also im zweiten Teil die quasi deduktive Vorgehensweise von Theorie, mit einer Fülle von Belegbeispielen und ohne thematisch zentral gesetzte Bildfindungen, deren Strukturprinzipien durch den medialen Transfer in eine Gedichtform veranschaulicht würden. Die Gedichtzitationen, die im zweiten Teil zum Tragen kommen, sind jeweils nur ein Anzitiere von Autoritäten wie Francesco Petrarca, Dante Alighieri, Torquato Tasso, Jacopo Sannazaro, Horaz und Augustinus. Diese Zitate werden auch in ihrer typographischen Darstellung anders gehandhabt und sind nicht eingerückt im Layout des Textes. Außerdem wird ihre Vortragsweise nicht thematisiert, und sie sind keine in sich geschlossenen Ekphrasen, sondern Partikel in der deduktiven Verhandlungsweise. Sie dienen dem Aufrufen von Autoritäten und von durch Tradition etablierten Meinungen und Wissensbeständen, die der Argumentation Geltung verschaffen. Als argumentative Besprechung vor allem christlicher, ethisch-moralischer Themen der Kunst werden im zweiten Teil auf diese Weise Fragen zur Allegorie in den Bildkünsten und zu Dekorums-Verstößen in Werken sakraler Malerei besprochen und von Martinengo für die Dialogfigur des Malers Figino sowie für die LeserInnen des Textes didaktisch aufbereitet. Der Bewunderung von monströsen Figuren und *belle bruttezze* im ersten Teil der Unterhaltung stellt Martinengo im zweiten so bspw. eine kritische Haltung gegenüber und verweist u.a. auf Bernahrd von Clairevaux' Ablehnung von skulpturalen Darstellungen monströs-grotesker, lachhafter Figuren in Kirchenräumen des 12. Jahrhunderts und deren „*deformis formositas ac formosa deformitas*“.¹¹⁰ Es wird im zweiten Dialogteil damit ein Modus der

¹⁰⁹ Ebd., S. 133.

¹¹⁰ Bernhard von Clairevaux fragt kritisch: „*Quid facit illa ridicula monstrositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas?*“ („Was sollen jene grotesken Fabelwesen, jene außergewöhnlichen, unförmigen Schönheiten und jene schönen Unförmigkeiten?“). Zitiert nach: Eric Hold, „*In spiritu et corpore*‘. Affekt und Imagination romanischer Skulpturenräume“, in: *Orte der Imagination – Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, hg. von Elke Koch und Heike Schlie, Paderborn 2016, S. 215–250, S. 215.

zeitgenössischen Malereirezeption in Szene gesetzt, der mehr auf das Belehren durch Informationen aus ist und sich auf die Malerei als *imitazione icastica* konzentriert – anders als die Praxis des Dichtens im ersten Teil, bei der der Erkenntnisgewinn durch das Einleuchten des Vorgeführten erwirkt wird und die Unbestimmtheit elementarer Bestandteil der positiven Beurteilung von Werken der *imitazione fantastica* ist. Derart relativiert der Dialog gemäß unterschiedlichen Blickpunkten und Interessen das *fine* der Malerei und lässt *diletto* und *utile* in unterschiedlichen Verbindungen und Schwerpunktsetzungen nebeneinander existieren. Die textuelle Verfasstheit von Comaninis Dialog stellt somit unterschiedliche Modi des Sprechens und Schreibens über Malerei und eines Wissens (von) der Malerei dar.

Doch auch der Prosatext des zweiten Teils thematisiert stellenweise Ingeniöses. Er tut dies in seiner deduktiven und deskriptiven Vorgehensweise insbesondere über die Konzeption bestimmter ästhetischer Kategorien. Formuliert und diskutiert werden etwa die *sprezzatura artificiosa* und das *credibile maraviglioso*. Figino erläutert das paradoxe Konstrukt der *sprezzatura artificiosa*, indem er ein poetisches, aufs Bildkünstlerische übertragbares Verfahren beschreibt, das als gewitzte Brechung von Ausgewogenheit und Wohlproportioniertheit verstanden werden kann – als Einschub eines Störfaktors, der Monotonie auflöst und überrascht:

[I] Poeta nella tessitura de' suoi versi tempera l'asprezza di due parole col frametterne una dolce; così 'l Pittore fra due colori, che sieno estremi, sparge un colore mezano tra l'uno, & l'altro [...] [II Poeta] fugge di rispondere à contraposto con contraposto: ma con una *sprezzatura artificiosa* aggiunge qualche parola nel rispondere alle prima dette, la quale non habbia di sopra alcuna corrispondenza.¹¹¹

Im Dialog wird die Darstellungsweise der *sprezzatura artificiosa* im ersten Teil bereits thematisch relevant, wenn die Verschränkungen von Natürlichkeit und Künstlichkeit mit dem Ausruf „[q]uanto naturale, & artificioso“ und mit den *capricci* Arcimboldos bewundert werden.¹¹² Im zweiten Teil wird die *sprezzatura artificiosa* als ästhetische Kategorie dann begrifflich eingeführt, erklärt, aber auch angewandt, beispielsweise wenn Martinengo in einer kunstvollen Aufzählung die Natur beschreibt: „Questa terra vestita di tanta varietà d'herbe, alte, basse, aspre, molli, acute, ritonde, *pungenti*, feconde, sterili, dolci, amare, *odorifere*, sorgenti, serpeggianti; [...] di tant'alberi, nodosi, eguali, forti, deboli, sempre verdi, à tempo ignudi, fruttiferi, infruttiferi, *lanuti*, ramosi, di pochi rami“.¹¹³ Carlo Ossola hat auf diesen „inno tutto asindetico alla terra“ aufmerksam gemacht und die Struktur der kontrapostischen Paarung herausgestellt, die von einzelnen Begriffen, die

111 Ebd., S. 232f.; m. Herv.

112 Ebd., S. 25.

113 Ebd. S. 195f.; m. Herv.

nicht korrespondieren, unterbrochen werden: so z.B. in der Reihe *alte/basse, aspre/molli*, in der *pungenti* die „parola dissimetrica“ darstelle und die *sprezzatura artificiosa* erzeuge.¹¹⁴ Diese Gestaltung vermeidet die Monotonie der Symmetrie, und so wird im Dialog Comaninis in der engen, mitstreitenden Korrelation der figuralen Strukturen von Malerei und Dichtung gerade auch die Vermeidung von Monotonie in den Proportionsverhältnissen im Bild suggeriert, in dem die *sprezzatura artificiosa* ebenso für bewunderungswürdige Akzente sorgt – wie am Beispiel der Gemälde Arcimboldos vorgeführt wurde.¹¹⁵ An einer vermittelten Reibung von Harmonie und Disharmonie in Metrik und Proportion war zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Mailand auch der mit Leonardo da Vinci und Luca Pacioli in engem Austausch stehende Musiktheoretiker Franchino Gaffurio interessiert. In seiner Schrift *De Harmonia Musicorum Instrumentorum* konstatiert er – hier in der englischen Übersetzung der kritischen Edition des lateinischen Textes: „In consonant proportions there is friendship, in dissonant proportions the opposite occurs. Frequently some median proportion adjusts their unsuitability, as a dissonant interval which becomes consonant when placed in the middle.“¹¹⁶ Solche, im lombardischen ästhetischen Diskurs virulenten Überlegungen zu Proportion und Metrik vermochten durchaus Comaninis Konzeption der *sprezzatura artificiosa* mit zu gestalten, denn der Dialog zwischen Musiktheorie und Maleritheorie ist nicht nur zum Beginn des 16. Jahrhunderts in Mailand um Leonardo, Pacioli und Gaffurio intensiv, sondern auch in Comaninis Text relevant, insbesondere, wenn dieser am Ende seiner Schrift mittels der Dialogfigur Figino über ein Experiment Arcimboldos zum Entwurf eines Farbenklaviers berichtet.¹¹⁷ Arcimboldos Erfindungsgeist und technische Expertise werden damit weiter untermauert und um Wissen über mathematische Proportionen von musikalischen Intervallen erweitert.¹¹⁸

114 Ossola, *Autunno del Rinascimento*, S. 138f.

115 Vgl. hierzu auch Giacomo Berra, „La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento“, in: *Raccolta Vinciana* 25 (1993), S. 159–310, hier insbes. S. 215–219, 251.

116 Franchinus Gaffurius, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, eingel. und übers. von Clement A. Miller, Neuhausen-Stuttgart 1977, Kapitel 16, S. 205.

117 Zu Interferenzen von Malerei, Mathematik, Kunst- und Musiktheorie im ästhetischen Diskurs der Lombardei während des ausgehenden Quattro- und beginnenden Cinquecento siehe Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei des Cinquecento*, Kapitel 2. Insbes. in Unterkapitel 2.3 werden Austauschprozesse zwischen Luca Paciolis mathematischen Untersuchungen (*Compendium de divina proportione*), Leonardos Kunst und maleritheoretischen Aufzeichnungen (*Libro della Pittura*) sowie Franchino Gaffurios Musiktheorie (u.a. *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*) im Kontext der *Achademia Leonardi Vinci* am Mailänder Hof besprochen.

118 Vgl. Comanini, *Il Figino*, S. 244ff. Durch kalkuliertes Mischen von Schwarz und Weiß gemäß der Pythagoreischen Intervallskala habe Arcimboldo die Harmonie der Farben sichtbar gemacht. Vgl. hierzu Austin B. Caswell, „The Pythagoreanism of Arcimboldo“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39/2 (1980), S. 155–161; sowie Massimo Privitera, „Pittori e musici nell’Italia del Cinque e Seicento“, in: *Philomusica on-line* 13/1 (2014), S. 90–111, hier

Neben diesen Interferenzen von Malerei- und Musiktheorie, die Comaninis Konzeption der *sprezzatura artificiosa* mitgestaltet haben mögen, ist es jedoch ganz explizit gerade auch der direkte Transfer und Bedeutungswandel der Kategorie der *sprezzatura* selbst, der maßgeblich sein musste. In Baldassare Castigliones Dialog *Il libro del Cortegiano* wird zu Beginn des 16. Jahrhunderts die *sprezzatura* im Urbiner Hofgespräch über den perfekten Hofmann als Fähigkeit konzipiert, die eigene Kunstfertigkeit verbergen zu können, Kunst als Natur und als mühelos scheinen zu lassen: „[E], per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia“.¹¹⁹ Und während Leonardo da Vinci in seinen theoretischen Reflexionen der künstlerischen Poiesis Anfang des 16. Jahrhunderts den Maler anregt, die Vielfalt der „artificiosa natura“ zu beobachten und aus ihr zu schöpfen, fasst Comaninis Kunsttheorie am Ende des Cinquecento das eng verwobene und vielfältig ausgedeutete Relationsgefüge von Natur und Kunst mit der ästhetischen Kategorie der *sprezzatura artificiosa*.¹²⁰ Er schreibt dem Konzept Castigliones dabei eine paradoxe Struktur ein, indem er der Natürlichkeit simulierenden Kategorie der *sprezzatura* das Adjektiv *artificiosa* zur Seite stellt und demonstriert, dass „the obviously artful and the capricious have become part of a changing social and artistic aesthetic“, wie Ann Doyle-Anderson schreibt.¹²¹ Diese Kategorie Comaninis demonstriert beispielhaft einen langfristigen Wandlungsprozess, in dem Kategorien des ästhetischen Diskurses, die aufgrund ihrer terminologischen Bekanntheit zunächst Allgemeinverständlichkeit suggerieren, durch neue Anwendungsweisen und Kombinationen transferiert und somit stetig verändert werden. Ähnlich wie Vincenzo Danti im ersten Buch seiner Schrift *Delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno* (Florenz 1567) die *proporzione artificiosa* konzipiert, die *varietà* ermögliche und eine seltene Schönheit („rara bellezza“) in ungleichen Dingen („cose ineguali“) hervorbringe, verändert Comanini die etablierte Kategorie der *sprezzatura* im Zuge seiner Erörterung und Nobilitierung der *imitazione fantastica*, des *maraviglioso* und des *capriccio*.¹²² Dabei interessieren in Comaninis Dialog nicht mehr die mit der Kategorie der *sprezzatura* traditionell verbundenen Fragen nach einer durch *grazia*

insbes. S. 97–99.

119 Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, eingel. von Amedeo Quondam, komm. von Nicola Longo, Mailand 2000, hier Kap. 26, S. 59f.; m. Herv. Vgl. auch Klaus W. Hempfer, „Rhetorik als Gesellschaftstheorie: Castigliones *Il libro del Cortegiano*“, in: *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard König*, hg. von Andreas Kablitz und Ulrich Schulz-Buschhaus, Tübingen 1993, S. 103–122.

120 Siehe Leonardo da Vinci, *Codex Arundel*, Arundel 263, British Library, 155r, <http://www.leonardodigitale.com> (zuletzt eingesehen am 10.12.2015).

121 Ann Doyle-Anderson, „Introduction“, in: Gregorio Comanini, *The Figino, or on the Purpose of Painting. Art Theory in the late Renaissance*, hg. und übers. von Ann Doyle-Anderson und Giancarlo Maiorino, Toronto u.a. 2001, S. ix–xviii, hier S. xvi.

122 Vgl. Ossola, *Autunno del Rinascimento*, S. 126f.

bestimmten Schönheit, sondern das Wunderbare und Fantastisch-Ingeniöse.¹²³ Comaninis *sprezzatura artificiosa* mag dabei eine wichtige Position im langfristigen Wandlungsprozess der *sprezzatura* und des *nascondere l'arte* hin zum *mostrare l'arte* und zu einer Fokussierung auf die *bravura* im italienischen 17. Jahrhundert besetzen, die Künstlichkeit und Regelbruch ostentativ nach außen kehren und positiv bewerten.¹²⁴ Comaninis Kombination von *sprezzatura* und *artificio* scheint dabei ein spannungsreiches Moment markieren zu können im komplexen Prozess des Bedeutungs- und Funktionswandels von Mühelosigkeit und gekonnter Natürlichkeit hin zu einem Fokus auf das Vorzeigen und Ausstellen der Kunst im ästhetischen Diskurs des Seicento. Im *Figino* wird Ingeniöses gefeiert, aber die Forderung nach Natürlichkeit bleibt auf besondere Weise bestehen, so wie die Früchte des *Vertumnus* großartige Stillleben *per se* sind, in ihrer Zusammensetzung aber hochgradig kunstvolle Figurationen dar- und ausstellen.

Das mit diesem kunstvollen Prinzip verbundene Wissen (von) der Malerei wird in Comaninis kunsttheoretischem Dialog über den medialen Transfer von Malerei in Dichtung aufgerufen, anschaulich und theoriefähig gemacht. Im Prosateil wird es neben der Besprechung der *imitazione icastica* weiter verfestigt, mit ästhetischen Kategorien wie der *sprezzatura artificiosa* markiert und zum Gegenstand begrifflicher Reflexion. In seiner prominenten Stellung neben der *imitazione icastica* und ihrem ethisch-moralischen Ziel des *utile* beansprucht die *imitazione fantastica* Geltung. Und so endet auch der Dialog selbst damit, dass Dichter, Maler und Theologe sich gegenseitig dafür danken, wieviel sie voneinander gelernt haben, und mit der Verabredung, dass sie sich vor der Abreise Guazzos und Martinengos aus Mailand unbedingt alle wiedersehen und weiter austauschen müssten.

Die Analyse von Comaninis Buch macht deutlich, dass dieser kunsttheoretische Dialog insofern ein bedeutender Teil frühneuzeitlicher Ästhetik ist, als er wertvolle inszenierte Einblicke in zeitgenössische, interdisziplinäre Debatten, Wahrnehmungsweisen und Wissensfragen gewährt und qua unterschiedlicher Modi der Veranschaulichung und Gelehrsamkeit konkurrierende bild- und dichtkünstlerische Nachahmungskonzepte – mit einem besonderen Fokus auf *capricci* – verhandelt. Nicht zuletzt spielte übrigens offenbar auch Comaninis heutzutage sehr viel prominenterer Freund Torquato Tasso mit seinem um 1592/1593 verfassten und 1660 erstmals posthum veröffentlichten kurzen Dialog *Il Ficino ovvero dell'arte* auf den kurz zuvor erschienenen *Il Figino*

123 Vgl. zu frühneuzeitlichen Konzeptualisierungen von *maraviglia* und *diletto* grundlegend den Sammelband: Christine Göttler/Ulrike Müller-Hofstede (Hgg.), *Diletto e maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998.

124 Nicola Suthor hat in ihrer eindringlichen Arbeit zur *bravura* die Transferprozesse zwischen *sprezzatura* und *bravura* analysiert, Comaninis *sprezzatura artificiosa* allerdings nicht einbezogen. Nicola Suthor, *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010, hier insbes. S. 9, 88–96.

overo del fine della pittura an und bezeugt so einmal mehr dessen Bedeutung und Brisanz im zeitgenössischen Diskurs.¹²⁵

Anhang

Gregorio Comaninis Gedicht zu Arcimboldos Gemälde des *Vertumnus*, aus: Gregorio Comanini, *Il Figino, Overo del Fine della Pittura. Dialogo del Rever. Padre D. Gregorio Comanini Canonico Regolare Lateranese. Ove quistionandosi, se'l fine della pittura sia l'utile, ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Christianesimo. Et si mostra, qual sia imitator più perfetto, & che più diletto, il Pittore, ovvero il Poeta*, Mantua 1591, S. 32–43.

Qual tu sii, che me guardi
 Strana, e difforme imago,
 E'l riso hai su le labbra,
 Che lampeggia per gli occhi,
 E tutto'l volto imprime
 Di novella allegrezza,
 Al veder novo monstro,
 Che Vertunno chiamaro
 Ne'lor carmi gli antichi
 Dotti figli d'Apollo;
 Se 'n mirar non t'ammiri
 Del brutto, ond'io son bello;
 Ben non sai, qual bruttezza
 Avanzi ogni bellezza.
 Vario son da me stesso,
 E pur sì vario un solo
 Sono, e di varie cose
 Co'l mio vario sembante
 Le sembianze ritraggo.
 Ma fà severo il ciglio,

¹²⁵ Torquato Tasso, „Il Ficino ovvero dell'arte. Dialogo“, in: *Delle opere di Torquato Tasso: con le controversie sopra la Gerusalemme liberate, e con le annotazioni intere di vari autori, notabilmente in questa impression accresciute*, Venedig 1735-1742, Bd. 7, S. 3–15. Zu diesem Aspekt weiter: Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza*, S. 424.

E'n te medesimo accolto
Porgi attento l'orecchio,
Perch'ivi affidar possa
D'arte nova un secreto.
Tempo fù, che confuso
Era in se stesso il Mondo,
Però, che'l ciel col foco,
E' l fuoco,e'l ciel con l aria
Eran mischiati,e l'onda
Con l'aria, e con la terra,
E col foco, e col cielo:
E senz'ordine il tutto
Stavasi informe, e brutto.
Ma la destra di Giove
Poscia librò sù l'acque
La terra, e l'aria stese
Sovra l'onda,e la terra;
E sopra l'aria il foco:
L'un da l'altro pendenti,
E'ntralciami, e distretti
Con l'humido, e col secco,
E col caldo,e col freddo,
Quasi con quattro anella,
Che più gemme in monile
Stringon con forte laccio.
Sortiò più nobil seggio
Il ciel de gli elementi,
Il ciel, che lor sovrasta,
E tutti in grembo accoglie.
Così quasi animale
Vivace, altier, perfetto
Usciò da la confusa
Vasta mole ondeggiante
Come fuor di matrice
Gravida, e'n se feconda
Partò leggiadro il Mondo.
Di cui l'occhiuto volto
È lo stellante Olimpo:

E'l petto l'aria: e'l ventre
La terra: e i piè gli abissi:
E l'alma, che riscalda,
Et aviva il gran corpo,
E gli dà polso, il foco:
E vesta i frutti, e l'erba,
Ch'ad altr'uso ancor serba.
Or tu, che pensi, c'habbia
L'ingegnoso Arcimboldo
Nel quì ritrarmi fatto
Col suo pennel, ch'avanza
Pur quel di Zeusi, o quello
Di chi gli fè l'inganno
Del sottil vel dipinto
Nel certame di gloria?
Felice emulo ardito
Ei del gran Giove è stato,
Che scegliendo da i campi
Mille fior, mille frutti,
Dove n'havea Natura
Fatto un lieto miscuglio,
Di quei contesto hà un cinto,
Membra di questi hà finto.
Mira ciò, che le tempie
Mi cinge, orna, e colora:
Tante spiche pungenti,
Che'l polveroso Giugno
Matura, indora, e coce,
E'l mietitor col pugno
Chiuso de la sinistra
Porge al ricurvo ferro,
Che le tronca, e succide.
Tante cime cadenti,
D aureo miglio, nel verno
Grato al pastore alpino,
Ch'à sua consorte, à i figli
Schietta, e dolce vivanda
Entro capanna humile

N'assoda intorno al foco.
Uve Pendenti, e molli,
Che col pennello errante
De' caldi raggi il Sole
Pinge in vermiglio, e' ngiallo,
E' l mese di Lieo
Spicca di braccio à l'olmo.
Vedrai, che questo invoglio,
Onde carca è la fronte,
Alto, ritondo, e gonfio,
Me simil rende al Thrace,
Che lunga fascia attorce,
E' n mille giri avvolge
D'intorno al capo, e spira
Sdegno per gli occhi, et ira.
Mira' l pepone estivo,
Che quando il Can celeste
Latra, e i caldi ruggiti
Fà' l Leone infiammato
Dal ciel sentir qui' n terra,
O 'n ricco albergo o n speco,
Presso fontana, o rivo,
L'arse fauci rinfresca
Humido, e saporoso,
A Regi alti, à bifolci
Humili, à Ninfe erranti,
A languenti guerrieri.
Vedilo, che rugoso,
Et aspro ne la scorza,
Ruvida fà mia fronte,
Ne la qual io rassembro
Quasi alpestro aratore,
Cui verso il freddo polo
Nutre' l terren Bohemo
Tra' l sasso e' l bosco e' l ghiaccio,
Sgrignuto, e di figura
Strana, e di labbia oscura.
Mira il pomo, e la pesca,

Che tondi, e rossi, e vivi
Fan l'una guancia, e l'altra:
Pon mente insieme à gli occhi,
De quai l'uno è ciregia,
L'altro vermiglia gelsa:
Non dirai, ch'io nel viso
Se non sembro Narciso,
Del vivo almen somiglio
German giulivo, e forte,
Cui da gli occhi, e dal volto
La virtute, e la forza
Spunti de la vendemmia,
Che col lieto drapello
De gli amati consorti
In commun prandio bebbe,
Fin che'l nappo vuot'hebbe?
Mira le due nocchie,
Che con la verde buccia
Quinci, e quindi sù'l labbro
Son distese, e cadendo
Fan lucignolo doppio
Di profilata barba;
A cui ben corrisponde
Una spinosa scorza
Di castagna, ch'al mento
S'affigge, e'l rimanente
Del virile ornamento
A'meraviglia compie.
Deh qual leggiadro Ibero
Hà così ben composta
Del suo volto la lana,
Che lunga, acuta, e stretta
Spesso con le sua dita
Lusinga, accoglie, e piega,
E verso il ciglio inalza,
Che con la mia paragio
Ardisca farne, e prova?
Con la mia così nova?

Mira ancor questo fico,
Che maturo, et aperto
Scende a l'orecchio appeso:
E dirai, ch'io mi sono
Un gentil Francesetto,
Che'n sù le sponde à Senna
Di ben lucida perla
Porti grave l'estrema
Parte d'una sua orecchia,
E vezzoso qual fiore
Spiri gratia, et amore.
Mira al fin questo cinto
(Ch'io vuò tacer de l'altre
Membra robuste, e belle)
Cinto di varj fiori
Quasi d'or fin contesto,
Che da l'homero destro
Cade, e ricinge il petto:
Che me del fiero Marte
Fiero seguace, e forte
Stimerai, che del Duce
A la spiegata insegna
Lieto per l'audaci orme
Porti color conforme.
Ma quello, ond'io mi innalzo
Via più, che d'altro, e godo.
E superbo al ciel m'ergo,
È, ch'io quasi un Sileno
Del giovinetto Greco
Tanto al buon vecchio caro,
Cui sì pregiò'l gran Plato,
Son, che fuor sembro un monstro,
E dentro alme sembianze,
E regia imago ascondo.
Dimmi hor tù, se t'aggrada
Di veder quant'io celo,
C'hor hor ne tolgo il velo.
Sacro, invitto, felice, eccelso, augusto,

E pio RIDOLFO, honor de l'Austria, e gloria
Del German bellicoso, à cui devoto
S'inchina il Mondo, e nel cui petto han seggio
Quante pria da la terra ivano in bando
Virtù de l'aureo manto, onde sè grave,
Degne, e del trono, ove s'è grande imperi:
Te rassembr'io, te figur'io, te segno:
Io, che de'frutti, cui produce, e pinge
L'anno ancora fanciullo, indi crescente,
E che maturo, et al fin vecchio, e stanco,
Quando per nevi incanutisce, e langue,
E per rinascere muore, altrui conserva,
Le varie forme in un ridotte accolgo:
Sì come t'è quanto giamai puot'huomo
O ne l'età, che molle scherza, o 'n quella,
Che più sfavilla, et arde, haver d'altero,
Pargoletto gentil, giovine ardito
Nel tuo sen possèdesti: indi poi giunto
À gli anni, onde la mente è più feconda
Di valore, e di senno, hor tanta copia
Scopri di gloriosi, accesi spirti;
E sotto bionda chioma i più canuti
Pensier nutrisci, e i più sublimi, e saggi:
Perche nulla riman, ch'altri in te brami
D'ornamento d'Heroe, di forza d'arme.
Degno, ò degno s'è tu, che col silentio
Via più, che con la lingua, altri t'honori:
Ch'ammirar sacra cosa è più sicuro
Sol, che parlando balbettarne il meno.
Però qual dotto Egittio hà sotto'l velo
Di sì bei frutti il tuo divin coperto
L'Arcimboldo il più fido, il miglior servo,
Ch'al tuo diadema il cor sacrasse, e l'opra.
Tu non sdegnar, che picciol cosa ammanti
Tua virtute infinita in breve campo.
Ch'ancor Dio si còpiacque allhor, che'l parto
Produr volse del Mondo, che le cose
Di più minuta forma a l'huom la grande

Sua mirabil potenza assai più chiaro
Additassen de l'alte, e de l'immense.
Or vanne ò Spettatore,
Che'n pochi carmi hò detto
Quel, ch'io son, quanto adombro.
Vanne, e nel tuo partire,
S'alma nel petto porti
Nobile, e pellegrina,
Canta'l Pittore, e'l gran RIDOLFO inchina.

Bibliographie

1. Quellen

1.1. Manuskripte

Collection of sonnets and other verses, chiefly in praise of Giovanni Ambrogio Figino, painter of Milan, and his works; 1589–1608, but chiefly undated. Italian, with a few in Latin and one (f. 60) in Greek. Mostly on separate leaves, King's MS 323, British Library, London.

Leonardo da Vinci, *Codex Arundel*, Arundel 263, British Library, London, <http://www.leonardodigitale.com/index.php?lang=ENG> (zuletzt eingesehen am 10.12.15).

1.2. Erstausgaben / frühneuzeitliche Editionen

- 1583 *Alcune Composizioni di Diversi Autori in Lode del Ritratto della Sabina. Scolpito in Marmo dall'Eccellentissimo M. Giovanni Bologna, posto nella piazza del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, hg. von Michelagnolo Sermartelli, Florenz.
- 1587 Jacopo Mazzoni, *Della Difesa della Comedia di Dante. Distinta in Sette Libri. Nella quale si risponde alle oppositioni fatte al Discorso di M. Jacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'arte Poetica, e di molt'altre cose pertinenti alla Philosophia, & alle belle lettere*, Cesena.
- 1590 Gregorio Comanini, *De gli Affetti della Mistica Theologia. Trattati dalla Cantica di Salomone, et sparsi di varie guise di Poesie. Ne' quali favellandosi continuamente con Dio, & spiegandosi i desiderij d un'anima innamorata della divina bellezza, s'excita maravigliosamente lo spirito alla divotione. Composti, et nuovamente mandati in luce dal R. P. D. Gregorio Comanini Mantovano Canonico Regolare Lateranense, all'Ill. et Ecc. Sign. Don Ferrando Gonzaga, Principe di Molfetta, Duca d'Ariano, & c., Venedig*.
- 1590 Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento elle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Mailand.
- 1591 Gregorio Comanini, *Il Figino, Overo del Fine della Pittura. Dialogo del Rever. Padre D. Gregorio Comanini Canonico Regolare Lateranese. Ove quistionandosi, se'l fine della pittura sia l'utile, overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Christianesimo. Et si mostra, qual sia imitator più perfetto, & che più diletto, il Pittore, overo il Poeta*, Mantua.
- 1591 *All'invitissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, et Vertunno, fatti à Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo Milanese*, hg. von Giovanni Filippi Gherardini, Mailand.

1594 *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni dal Sig. Gherard Borgogni di nuovo posto in luce. Al molto Mag. & Generoso Signore il Sig. Gio. Ambrogio Figino*, hg. von Gherardo Borgogni, Mailand/Bergamo.

1.3. Kritische Textausgaben / Gesamtausgaben der Quellen

- Alberti, Leon Battista, *L'architettura/De re aedificatoria*, ital./lat., hg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966.
- Castiglione, Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, eingel. von Amedeo Quondam, komm. von Nicola Longo, Mailand 2007.
- Comanini, Gregorio, „Il Figino, Overo del Fine della Pittura“, in: *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*. C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, hg. von Paola Barocchi, Bd. 3, Bari 1962, S. 237–379.
- Comanini, Gregorio, *The Figino, or on the Purpose of Painting*. *Art Theory in the late Renaissance*, hg. und übers. von Ann Doyle-Anderson und Giancarlo Maiorino, Toronto u.a. 2001.
- Gauffurius, Franchinus, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, eingel. und übers. von Clement A. Miller, Neuhausen-Stuttgart 1977.
- Horatius Flaccus, Quintus, *Ars Poetica*. *Die Dichtkunst*, lat./dt., übers. und mit Nachwort hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2011 (erweiterte Ausgabe).
- Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, hg., übers. und erläutert von Heinrich Ludwig, Bd. 1, Wien 1882.
- Lomazzo, Giovan Paolo/I Facchini della Val di Blenio, *Rabisch (1589)*, kritisch ediert, übersetzt und eingeleitet von Dante Isella, Turin 1993.
- Tasso, Torquato, „Dell'Arte del Dialogo. Discorso al molto reverendo Don Angelo Grillo“, in: ders., *Opere Complete di Torquato Tasso in verso ed in prosa*, hg. von Giuseppe Picotti, Bd. 2, Venedig 1835, S. 667–670.

2. Sekundärliteratur

- Albert, Corinna, *Sehen im Dialog. Bedeutungsdimensionen intermedialer Phänomene in den spanischen Renaissancedialogen zu Kunst und Malerei*, Stuttgart 2017.
- Becker, Mira, „Grottesco & suavitas. Zur Kopplung von ästhetischem Programm und institutioneller Form in zwei Mailänder Kunstakademien der Frühen Neuzeit“, in: *Iteration und Wissenswandel*, hg. von Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger, Wiesbaden 2015, S. 415–440.
- Becker-Sawatzky, Mira, „Rezension von: Corinna Albert, ‚Sehen im Dialog. Bedeutungsdimensionen intermedialer Phänomene in den spanischen

- Renaissancedialogen zu Kunst und Malerei“, in: *Romanische Forschungen. Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literatur*, 4 (2019), S. 503–509.
- Becker-Sawatzky, Mira, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei des Cinquecento – Zum Verhältnis von bildkünstlerischer Praxis und Texten zur Malerei*, (Historische Semantik 32), Göttingen 2021.
- Berra, Giacomo, „Allegoria e mitologia nella pittura dell’Arcimboldi: la ‚Flora‘ e il ‚Vertunno‘ nei versi di un libretto sconosciuto di rime“, in: *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli studi di Milano* 41/2 (Mai–August 1988), S. 11–39.
- Berra, Giacomo, „L’Arcimboldo ‚c’huom forma d’ogni cosa‘: capricci pittorici, elogi letterari e scherzi poetici nella Milano di fine Cinquecento“, in: *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, Ausstellungskatalog, Palazzo Reale, Mailand, 10.02.–22.03.2011, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Mailand 2011, S. 283–313.
- Berra, Giacomo, „La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento“, in: *Raccolta Vinciana* 25 (1993), S. 159–310.
- Busch, Werner, „Aretinos Evokation von Tizians Kunst“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62/1 (1999), S. 91–105.
- Caswell, Austin B., „The Pythagoreanism of Arcimboldo“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39/2 (1980), S. 155–161.
- Cole, Michael, „Giambologna and the Sculpture with No Name“, in: *Oxford Art Journal* 31/3 (2008), S. 337–360.
- DaCosta Kaufmann, Thomas, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Chicago/London 2009.
- Dadaş, Şirin, „Das Kunstschöne im Zwiegespräch. Formen der Verhandlung ästhetischen Wissens in Lodovico Dolces Dialogo della pittura“, in: *Medien- und gattungsspezifische Modi der Diskursivierung elusiven Wissens in Dichtungen der Frühen Neuzeit*, hg. von Ulrike Schneider, Wiesbaden (in Vorbereitung zum Druck).
- Doyle-Anderson, Ann, „Introduction“, in: Gregorio Comanini, *The Figino, or on the Purpose of Painting. Art Theory in the late Renaissance*, hg. und übers. von Ann Doyle-Anderson und Giancarlo Maiorino, Toronto u.a. 2001, S. ix–xviii
- Fehrenbach, Frank, „Calor nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit“, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 151–170.
- Ferino-Pagden, Sylvia, „...e massime con le invenzioni e capricci, ne’ quale egli è unico al mondo‘. Il rebus Arcimboldo“, in: dies. (Hg.), *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e*

- Caravaggio, Ausstellungskatalog, Palazzo Reale, Mailand, 10.02.–22.03.2011, Mailand 2011, S. 153–220.
- Finke, Marcek/Halawa, Mark A., „Materialität und Bildlichkeit. Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012, S. 9–18.
- Frangenberg, Thomas, „The Art of Talking about Sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58 (1995), S. 115–131.
- Gastel, Joris van/Hadjinicolaou, Yannis/Rath, Markus, „Paragone als Mitstreit/Paragone as Comradeship“, in: dies. (Hgg.), *Paragone als Mitstreit*, Berlin 2014, S. 15–48.
- Göttler, Christine/Müller Hofstede, Ulrike (Hgg.), *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998.
- Grave, Johannes, „Das Bild im Gespräch. Zu Situationen des Sprechens über Bilder in kunsttheoretischen Dialogen des Cinquecento und bei Nicolaus Cusanus“, in: *Divulgierung vs. Nobilitierung? Strategien der Aufbereitung von Wissen in Dialogen, Lehrgedichten und narrativer Prosa des 16.-18. Jahrhunderts*, hg. von Rotraut von Kulesse und Tobias Leuker, Tübingen 2011, S. 17–33.
- Häsner, Bernd, „Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung“, in: *Poetik des Dialogs: aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 2004, S. 13–65.
- Hempfer, Klaus W., „Rhetorik als Gesellschaftstheorie: Castigliones *Il libro del Cortegiano*“, in: *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard König*, hg. von Andreas Kablitz und Ulrich Schulz-Buschhaus, Tübingen 1993, S. 103–122.
- Hempfer, Klaus W., „Die Poetik des Dialogs im Cinquecento und die neuere Dialogtheorie: Zum historischen Fundament aktueller Theorie“, in: ders. (Hg.), *Poetik des Dialogs: aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, Stuttgart 2004, S. 67–96.
- Hold, Eric, „In spiritu et corpore‘. Affekt und Imagination romanischer Skulpturenräume“, in: *Orte der Imagination – Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, hg. von Elke Koch und Heike Schlie, Paderborn 2016, S. 215–250.
- Hulse, Clark, *The Rule of Art. Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago/London 1990.
- Jäger, Ludwig, „Die Evidenz des Bildes. Einige Anmerkungen zu den semiologischen und epistemologischen Voraussetzungen der Bildsemantik“, in: *Machtwechsel der Bilder. Bild und Bildverstehen im Wandel*, hg. von Enno Rudolph und Thomas Steinfeld, Zürich 2012, S. 95–125.
- James, Liz/Webb, Ruth, „To understand ultimate things and enter secret places‘: Ekphrasis and art in Byzantium“, in: *Art History* 14/1 (1991), S. 1–14.
- Kanz, Roland, „Groteske Phantastik und künstlerischer Eigensinn im Manierismus“, in: *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen*

- Neuzeit, hg. von Martin Zenck, Tim Becker und Raphael Woebs, München 2008, S. 149–168.
- Kellner, Beate/Müller, Jan-Dirk/Strohschneider, Peter, „Erzählen und Episteme. Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*, Berlin/New York 2011, S. 1–19.
- Kemmann, Ansgar, „Evidentia, Evidenz“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 3, Tübingen 1996, S. 33–47.
- Kemp, Martin, „From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts“, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–405.
- Kirchner, Thomas, „Die Lesbarkeit der Bilder. Paul Fréart de Chantelou und das Schreiben über Kunstwerke im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hg. von Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 376–396.
- Koch, Nadia J., *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden 2013.
- Krüger, Klaus, „Einleitung“, in: *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. dems., Göttingen 2002, S. 7–18.
- Krüger, Klaus, „Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit“, in: *EVIDENTIA. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, hg. von Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich, Münster 2007, S. 391–424.
- Lazzarini, Elena, „Wonderful Creatures: Early Modern Perceptions of Deformed Bodies“, in: *Oxford Art Journal* 34/3 (2011), S. 415–431.
- Lobsien, Verena Olejniczak/Lobsien, Eckhard, *Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert*, München 2003.
- Logemann, Cornelia, „Neugierde und Staunen“, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 248–252.
- Löhr, Wolf-Dietrich, „Ekphrasis“, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 76–80.
- Maiorino, Giancarlo, *The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Mannerist Grotesque*, University Park 1991.
- Marin, Louis, „Die klassische Darstellung“, in: *Was heißt ‚Darstellen‘?*, hg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt a. M. 1994, S. 375–397.
- Ossola, Carlo, *Autunno del Rinascimento. „Idea del Tempio“ dell’arte nell’ultimo Cinquecento*, Vorwort von Mario Praz, Florenz 2014 (2., erweiterte Auflage).
- Oster, Patricia, „Allegorisches Substrat und ästhetischer Überschuss. ‚Visibile parlare‘ bei Dante und Giotto (und bei Proust)“, in: *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der Frühen Neuzeit*, hg. von Ulrike Tarnow, Paderborn 2014, S. 35–51.
- Oy-Marra, Elisabeth, „Mimesis und ‚phantasia‘: Arcimboldo und die Beurteilung der Imaginatio in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts“, in: *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*, hg. von Martin Zenck, Tim Becker und Raphael Woebs, München 2008, S. 99–122.
- Peters, Sibylle/Schäfer, Martin Jörg, „Intellektuelle Anschauung – unmögliche Evidenz“, in: dies. (Hgg.), *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld 2006, S. 9–24.
- Plett, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of*

- Evidence*, International Studies in the History of Rhetoric, Leiden/Boston 2012.
- Pupillo Ferrari-Bravo, Anna, *Il Figino' del Comanini. Teoria della pittura di fine Cinquecento*, Vorwort von Giulio Carlo Argan, Rom 1975.
- Privitera, Massimo, „Pittori e musici nell'Italia del Cinque e Seicento“, in: *Philomusica online* 13/1 (2014), S. 90–111.
- Rosen, Valeska von, „Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des ‚Ut-pictura-poesis‘ und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), S. 171–208.
- Rosen, Valeska von, „Der stumme Diskurs der Bilder. Einleitende Überlegungen“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von ders., Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München/Berlin 2003, S. 9–16.
- Rosen, Valeska von, „Multiperspektivität und Pluralität der Meinungen im Dialog. Zu einer vernachlässigten kunsttheoretischen Gattung“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von ders., Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München/Berlin 2003, S. 317–336.
- Schaefer, Christina/Rentsch, Stefanie, „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 114/2 (2004), S. 132–165.
- Schildknecht, Christiane, „Klarheit in Philosophie und Literatur. Überlegungen im Anschluss an Peter Bieri“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 56/5 (2008), S. 781–787.
- Schildknecht, Christiane, „Literatur und Philosophie: Perspektiven einer Überschneidung“, in: *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur: philosophische Beiträge*, hg. von Christoph Demmerling und Ingrid Vendrell-Ferran, Berlin 2014, S. 41–56.
- Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1985 (unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1924).
- Schneider, Ulrike, „Disegnare con parole'. Strategies of Dialogical Portraits of Ideal Female Beauty in the Italian Renaissance“, in: *Inventing Faces. Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, hg. von Mona Körte et al., Berlin/München 2013, S. 84–98.
- Spicer, Joaneath, „Referencing Invention and Novelty in Art and Science at the Court of Rudolf II in Prague“, in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 401–424.
- Suthor, Nicola, *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010.
- Thimann, Michael, *Lügende Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002.
- Tönnemann, Andreas, „Einleitung“, in: *Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*, hg. von Bodo Guthmüller, Berndt Hamm und Andreas Tönnemann, Wiesbaden 2006, S. 7–12.
- Weststeijn, Thijs, „Seeing and the transfer of spirits in early modern art theory“, in: *Renaissance Theories of Vision*, hg. von John Shannon Hendrix und Charles H. Carman, Farnham 2010, S. 149–169.
- Zemanek, Evi, *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln/Weimar/Wien 2010.

