

Anna Magnago Lampugnani
**Der *Furor* des Künstlers. Giorgio Vasaris Umgang
mit einer ambivalenten Denkfigur**

Giorgio Vasari ist einer der ersten Künstler, der Personifikationen der Bildkünste malt. Als er 1542 einige Räume seines Wohnhauses in Arezzo dekoriert, stellt er in der *Sala della Fama* Allegorien der Künste als weibliche Figuren in Tunika dar.¹ Die zeichnende *Architektur* behilft sich mit einem Kompass, die *Skulptur* bearbeitet eine Büste und *Pittura* bemalt, eine Farbpalette im linken Arm, eine Leinwand. Bedächtiger wirkt die mit gesenktem Blick schreibende *Poesie*, die als einzige mit Flügeln und einem Lorbeerkranz ausgestattet ist (Abb. 1). Etwa dreißig Jahre später, zwischen 1569 und 1573, stellt Vasari erneut, diesmal in seinem Haus in Florenz, Personifikationen der Bildenden Künste dar.² Im *Salone* rahmt er Szenen antiker Künstlermythen mit großen, in Nischen sitzenden Allegorien der *Malerei* (Abb. 2), *Skulptur*, *Architektur*, *Poesie* und *Musik*, wobei letztere im 19. Jahrhundert neu hinzugefügt wurde.³ Auffällig ist hier, dass nicht allein die *Poesie* – wie in Arezzo – mit Flügeln versehen wurde, sondern alle Bildkünste.



1 Giorgio Vasari, *Allegorie der Poesie*, 1542, Fresko, Arezzo, Casa Vasari, Camera della Fama e delle Arti.



2 Giorgio Vasari,
Allegorie der Malerei,
1569–1573, Fresko,
Florenz, Casa Vasari.

Wie ist diese Entscheidung Vasaris zu erklären? Zum einen ist die Beifügung des Attributs als grundsätzliche Nobilitierung der Bildenden Künste zu lesen, denen auf diese Weise ein der Dichtung vergleichbarer Rang zugesprochen wird.⁴ Zum anderen können die Flügel auf Viktorien, Personifikationen des Ruhmes oder der Tugenden verweisen.⁵ Möglicherweise sind sie jedoch, und dieser Spur wird im Folgenden nachgegangen, auch mit Vorstellungen künstlerischer Inspiration in Verbindung zu bringen.⁶ Anhand von Giorgio Vasaris Bildern und Texten soll das – wie sich zeigen wird – durchaus heikle Konzept künstlerischer Eingebung im 16. Jahrhundert umrissen werden, wobei auch die Begriffe, die diese Phänomene beschreiben, zu diskutieren und auf ihre ursprüngliche Verwendung zurückzuführen sind.⁷

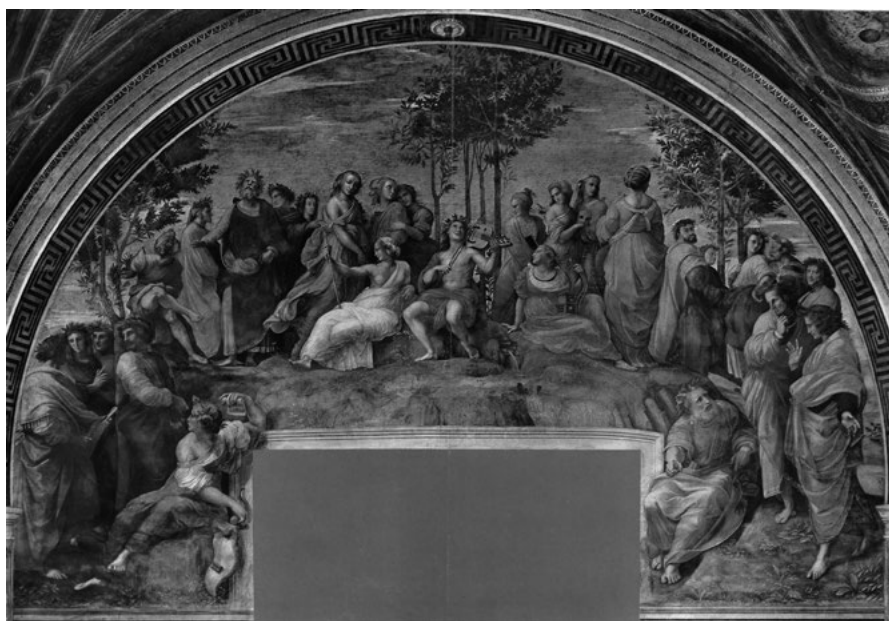
Der göttliche Hauch der Poesie: *Numine afflatur*

Zur Vermutung, dass Vasaris Personifikationen mit Inspirationsvorstellungen in Verbindung zu bringen sind, regt ein Vergleich mit einer von Raffael gemalten Allegorie an.⁸ Im Deckengewölbe der sogenannten *Stanza della Segnatura* malte Raffael um 1509 vier Personifikationen in Gestalt junger Frauen: *Gerechtigkeit*, *Theologie*, *Philosophie* und *Poesie* (Abb. 3).⁹ Letztere sitzt mit überkreuzten Beinen auf einem runden, von Wolken getragenen Steinthron und stützt ihre linke Hand, in der sie eine Lyra hält, auf einem bärtigen Kopf ab, der einen Teil der Stuhllehne bildet. Im rechten Arm trägt sie ein geschlossenes, rotes Buch, ihr Haupt ist mit einem Lorbeerkranz bekrönt und als einzige der vier Allegorien hat sie weit ausgebreitete Flügel. Aufschlussreich für ihre Deutung ist das sie rahmende Motto, das, von zwei geflügelten Putten getragen, mit den Worten «*numine afflatur*» («vom Göttlichen angehaucht») die Verbindung von göttlicher Inspiration und Dichtung explizit macht. Der Ausdruck ist Vergils *Aeneis* entlehnt.¹⁰ Als Aeneas im sechsten Buch endlich das Festland erreicht hat und in Cumae die Sibylle befragen will, erlebt er diese in einem Zustand der Überwältigung:

So rief sie, / stand am Tor, jäh wechselt ihr Antlitz, wechselt die Farbe, / hoch auf flattert ihr Haar, hart keucht ihre Brust, voller Wut schwillt / wild ihr Herz, hoch wächst sie und wächst, kein sterbliches Wort mehr / spricht sie, steht im Anhauch [*adflata est numine*] ganz des näher und näher / waltenden Gottes.¹¹



3 Raffael, *Allegorie der Poesie*, um 1509, Fresko, Vatikan, Stanza della Segnatura.



4 Raffael, *Parnass*, 1510/1511, Fresko, Vatikan, Stanza della Segnatura.

Die aufgewählte, von Apoll beherrschte, Sibylle wird ihm voraussagen, dass er Latium erreichen und seinen Auftrag erfüllen wird. Die Worte, mit denen Vergil ihre Verfasstheit beschreibt, «adflata est numine», werden für Raffaels Allegorie der *Poesie* in verkürzter Form, «numine afflatur», übernommen. Raffael – oder der Gelehrte, der ihm bei der Konzeption des Bildprogramms zur Seite stand – stellt auf diese Weise eine Analogie her zwischen Dichtung und Prophetie. Das Programm des großen, unmittelbar unter der Allegorie liegenden Fresko des Parnasses (Abb. 4), bestärkt die Nähe der *Poesie* zum Göttlichen: Zwischen Musen und Dichtern – darunter auch Vergil – blickt der auf einer Viola spielende Apoll entrückt gen Himmel bzw. zur geflügelten *Poesie* im Deckengewölbe, auserkorene Empfängerin des *afflatus*.¹² Dabei nennt Raffael sie nicht *inspiriert*, obwohl Vergil im selben Buch der *Aeneis* nur wenige Verse vorher schreibt:

Fromm aber strebt Aeneas zur Burg, deren Schirmherr Apollo / aufragt, strebt seitab zum Geheimnis der Riesengrotte, / Sitz der schauerumwehten Sibylle; Fülle des Geistes / hauchte der delische Seher [Delius inspirat vates] ihr ein und erschloß ihr die Zukunft.¹³

Durch *Inspiration* gab Apoll (Delius) der Sibylle die seherischen Qualitäten ein. In Bezug auf das Vokabular dichterischer und prophetischer Eingebung markiert Vergils Verwendung von *afflatus* und *inspirat* einen wichtigen Unterschied: Während der von Raffael bevorzugte *Hauch* einen momentanen ergriffenen Zustand beschreibt, bezeichnet *Inspiration* den Prozess der Übertragung dauerhafter, besonderer Fähigkeiten. Überdies hat Renate Schlesier beobachtet, dass es sich bei diesen Zeilen Vergils um «die einzige Stelle in der nicht-christlichen lateinischen Literatur [handelt], in der der Vorgang des «inspirare» als göttliches «Einhauchen» in einen Menschen dargestellt ist.»¹⁴ Mit der Herausstellung des «nicht-[C]hristlichen» berührt sie einen für das Verständnis von Inspirationskonzepten wesentlichen Punkt.

Denn *Inspiration* im wörtlichen Sinne war ein nahezu ausschließlich christliches Konzept. In der *Vulgata* eingeführt, um die Heilige Schrift als wörtliches Diktat Gottes zu rechtfertigen, hatte der Begriff kaum etwas mit Vorstellungen dichterischen Schaffens zu tun.¹⁵ Angesichts dieser begriffsgeschichtlichen Implikationen wird verständlich, warum in den Fresken Raffaels die Formulierung *afflatur* bevorzugt wurde. Der *Hauch* diktiert im Unterschied zur strikten, diktatähnlichen *Inspiration* keine Inhalte, sondern versetzt den Schreibenden in einen besonderen, produktiven Ausnahmezustand. Doch aus welchem Grund hat Raffael seine *Poesie* mit Flügeln ausgestattet?¹⁶ Sollen diese den Hauch der Eingebung suggerieren? Tatsächlich werden Flügel nicht mit dem *afflatus*, jedoch mit einer anderen, dem Hauch eng verwandten Denkfigur verknüpft, für die ebenfalls Vergil in der *Aeneis* das entscheidende Stichwort liefert.

Beflügelte Dichter

Keuchte in der zitierten Stelle ihre Brust und flatterten wild ihre Haare, wird die Sibylle in Vers 102 als derart aufgebracht beschrieben, dass Apoll selbst sie zügeln muss: «der Rasenden [furenti] reißt den / Zaum und bohrt ins Herz gar tief die Sporen Apollo. / Als nun gewichen die Wut, der rasende [furor] Mund sich beruhigt [...]».¹⁷ Der Zustand der Rasenden [furenti] wird mit *Furor* beschrieben, ein Begriff, der noch tiefer in die Geschichte von Inspirationsvorstellungen führt. *Furor* ist die lateinische Übersetzung des griechischen *enthousiasmós* – ein Wort, mit dem Platon in Dialogen wie dem *Ion* und dem *Phaidros* die Begleiterscheinung göttlicher Eingebung bezeichnet.¹⁸ Der enthusiastische – auf Deutsch *begeisterte* – Poet sei, schreibt der Philosoph, ein willenloses Sprachrohr Gottes und verstehe, wenn der Enthusiasmus nachlässt, die eigenen Gedichte nicht mehr. Außerdem verbindet Platon die Begeisterung mit der Vorstellung der Seelenwanderung. Denn der Seele, die bei ihrem Abstieg ins Irdische «zu schwer geworden, ihre Flügel einbüßte und zur Erde fiel»¹⁹, können erst wieder durch den Enthusiasmus die Flügel wachsen, die es ihr ermöglichen, sich vom Körper zu lösen: «Es ist die Natur des Flügels, das Schwere nach oben führen zu können und emporzuheben dorthin, wo das Geschlecht der Götter wohnt».²⁰ Flügel und Enthusiasmus sind in Platons bildhafter Sprache direkt miteinander verknüpft. Während Platons Konzept sowohl *Inspiration* als auch *Furor* vorsah, wurde dies, wie oben skizziert, sukzessive zerlegt: Die christliche Religion nutzte die *Inspiration*, während Dichter Umschreibungen wie den Hauch oder eben den *Furor* beanspruchten. Vor allem erlebte letztere Denkfigur seit dem 15. Jahrhundert – und damit nähern wir uns erneut Vasari – durch die sogenannten Renaissance-Platonisten Konjunktur.²¹ Bei Marsilio Ficino zum Beispiel *beflügelt*, wie bei Platon, der *Furor* den Dichter: «Durch die Erinnerung erhitzt sich die ganze Seele und auf diese Weise legt sie langsam die Flügel wieder an, reinigt sich von den Flecken, mit denen der Körper sie beschmutzt hat, und wird erfüllt von einem *furor divino*».²² Was diesen *Furor* von dem Platons unterscheidet, ist, dass er, in Fincinos christliches Weltbild integriert, dem Menschen den Aufstieg zu Gott erlaubt. Mehr noch: Die aus göttlichem *Furor* resultierende Dichtung wird sogar in den Rang biblischer Offenbarung gerückt. Mit dieser neuplatonisch geprägten Vorstellung von *Furor* sind die Flügel von Raffaels *Poesie* zu verknüpfen – vor allem, wenn tatsächlich Gelehrte wie Egidio da Viterbo oder Tommaso Inghirami, mit neuplatonischer Philosophie bestens vertraut, den Maler berieten.²³ Durch den im Motto bezeugten *afflatus* und den durch Flügel versinnbildlichten *Furor* der *Poesie* werden

auch die antiken Dichter als *poeti-theologi* auf dem Parnass christlich legitimiert und ihre Kunst auf einen göttlichen Ursprung zurückgeführt.²⁴

Ebenso muss Giorgio Vasari, als er etwa dreißig Jahre nach Raffael seine *Poesie* in Arezzo mit Flügeln versah, den *Furor* – über den außerdem seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hitzige dichtungstheoretische Debatten geführt wurden – im Sinn gehabt haben.²⁵ Diese Vermutung bestärkt ein in Vasaris *Zibaldone* veröffentlichter Text Vincenzo Borghinis, in dem dieser seine Vorstellung für die *invenzione* des Wohnzimmers des Florentiner Hauses äußert (die dann von Vasari nicht berücksichtigt wurde): «Auf ihrer Rechten [der Poesie] hätte ich gerne den *Furor Poeticus*, also einen Jüngling, der mit roten Flügeln gen Himmel fliegt, mit ganz entbranntem und lebhaftem Körper».²⁶ Nun hat Vasari allerdings in Florenz nicht nur die *Poesie* mit Flügeln ausgestattet, sondern auch die Personifikationen von *Malerei*, *Architektur* und *Skulptur*. Verleiht er damit den Bildkünsten die Eigenschaft der *Begeisterung*? Dies wäre durchaus bedeutsam, als bis zu diesem Zeitpunkt – abgesehen von vereinzelt Äußerungen, enthalten in einer spätantiken Statuenbeschreibung und in einem Brief aus dem 15. Jahrhundert – weder *Inspiration* noch *Furor* auf die Bildenden Künste übertragen wurden.²⁷

Begeisterte Künstler

Dies ändert sich erst im 16. Jahrhundert. Als im Sommer 1539, lange vor dem Erscheinen der *Viten* Vasaris, der Maler Sodoma seinem zwei Jahre zuvor fälligen Auftrag der Ausmalung der Cappella di Piazza in Siena noch immer nicht nachgekommen ist und stattdessen weiterhin in Piombino arbeitet, erinnert ihn die *Signoria* an seine Verpflichtungen. Als Antwort gelangt ein Brief nach Siena, gemäß welchem den Maler keine Schuld treffe: Sodoma sei schließlich vom *Furor* derart getrieben und gedrängt («da furore è tirato e sforzato di modo»), dass er, auch wenn er wollte, seine Hände nicht vom Werk lassen könne.²⁸ Von künstlerischer Begeisterung schreibt auch der Dichter Annibale Caro, als er am 10. Mai 1548 Giorgio Vasari in einem Brief um ein Bild bittet:

Ob schnell oder langsam, überlasse ich Euch; denn ich meine, daß man auch schnell und gut arbeiten könne, wo sich der *Furor* einstellt, wie in der Malerei, die hierin und in allen anderen Teilen der Poesie ganz ähnlich ist. Es ist wohl wahr, daß die Welt glaubt, daß ihr, wenn Ihr weniger schnell, so gleich besser arbeiten würdet; doch dies ist eher wahrscheinlich als unabdingbar, weil man doch immer sagen könnte, daß diejenigen Arbeiten schlechter ausfielen, die mit Mühen ausgeführt und nicht in jenem *Furor*, in dem sie zunächst begonnen, hingeworfen und gleich auch vollendet werden.²⁹

In beiden Briefen ist nicht von *Inspiration* oder einem göttlichen Hauch die Rede, sondern von *Furor*, oder *Fervor*. Im Falle Sodomas dient der *Furor* als Rechtfertigung für die Verspätung des Malers. In einem außerordentlich produktiven Ausnahmezustand sei etwas so Profanes wie eine Frist kaum zu berücksichtigen. Annibale Caro, der auf dessen Herkunft aus der Dichtungstheorie eingeht, beschreibt den *Furor* ebenfalls als Verfassung, in der das Individuum die rationale Kontrolle verliert, aber – oder vielleicht gerade deswegen – mühelos, gut und vor allem rasch arbeitet. Doch wie kommt der *Furor* zustande, und welche Auswirkungen hat er auf den Bildenden Künstler beziehungsweise auf seine Kunst? Kann sich der begeisterte Künstler, wie der neuplatonische Dichter, durch den Seelenflug Gott annähern und wird seiner Kunst dadurch ein dem der Poesie vergleichbarer hoher Rang zugesprochen? Die Neuplatoniker, Marsilio Ficino beispielsweise, gestehen den Bildenden

Künstlern wohlgermerkt keinerlei Begeisterung zu. Künstler müssen sich selbst um eine Übertragung des Konzepts bemühen und dabei spielt Giorgio Vasari eine prominente Rolle. 1550, zwanzig Jahre bevor er seinen Bildkünsten in Florenz Flügel beigab, veröffentlicht er die erste Edition der Lebensbeschreibungen berühmter Künstler, auf die 1568 eine überarbeitete Fassung folgt. In den Biographien geht es ihm unter anderem darum, die Entwicklung der Kunst bis hin zum Höhepunkt, den er in seiner Zeit konstatiert, aufzuzeigen: Die Auswahl der Protagonisten basiert auf der Mitwirkung, die sie durch technische oder ästhetische Überbietung zur *rinascita* der Künste geleistet haben. In dieser großen Erzählung spielt erstmals auch der *Furor* des Künstlers eine Rolle. Eingeführt wird er von Vasari in der Vorrede zur Malkunst, als er die Natur der Skizzen erklärt: «Der künstlerische *furor* [*furor dello artefice*] bringt sie auf die Schnelle mit der Feder oder einem anderen Zeichengerät – auch mit Kohle – hervor, allein um seinen Geist zu irgendeinem Einfall anzuregen, und deshalb nennt man sie Skizzen.»³⁰ Der positiv bewertete *Furor*, der dem Künstler innezuwohnen scheint («*furor dello artefice*»), bringt, so Vasari, äußerst schnell Skizzen, Vorstufen der Zeichnung, hervor und regt zu Einfällen an. In den anschließenden Künstlerbiographien schreibt er die Begeisterung einigen hochkarätigen Künstlern zu. Zum Beispiel sei Donatellos *Furor* in der Kanzel im Florentiner Dom sichtbar, obwohl – oder gerade weil – «das gesamte Werk skizzenhaft und nicht präzise ausgearbeitet»³¹ sei. Von Donatello abgesehen, der zwar der zweiten *età* angehört, jedoch seiner Zeit laut Vasari voraus war, schreibt der Aretiner nur im Zusammenhang mit Künstlern seiner Zeit, z. B. Giorgione, Bramante, Pordenone, Parmigianino oder Jacopo Palma von *Furor*. Keinen *Furor* erhält dafür Michelangelo, von dem man es aufgrund der Stilisierung zum *divino* erwarten würde.³² Giulio Romano habe in seinen rasch angefertigten Zeichnungen im Zustand des *Furors* gearbeitet. In den Malereien jedoch, für die er Monate oder gar Jahre benötigte, seien keine Spuren von Begeisterung zu finden.³³ Palma der Ältere habe das Gemälde des sogenannten *Sturms* im *Furor* gemalt; ausschließlich eine solche Erregung habe es ihm erlaubt, das Wüten der Winde und die Bewegung der Wellen in solch beeindruckender Weise darzustellen.³⁴ Obgleich der *Furor* in den angeführten Stellen als positive Eigenschaft erscheint, setzt Vasari ihn nicht durchweg als Nobilitierung ein. Ambivalent ist z. B. der *Furor* «einiger deutscher Künstler», von denen Vasari im Leben des Battista Franco schreibt: «damit das Werk rechtzeitig vollendet werde, ließen sie nie von der Arbeit ab, und weil ihnen ständig zu trinken gebracht wurde, und zwar guter (Greco), schufen sie, zwischen ständiger Trunkenheit und von dem *Furor* des Weines erhitzt, wunderschöne Dinge».³⁵ Begeisterung – vom Wein angeregt – führt zu erhöhter Produktivität; diese Auffassung lässt sich mit Vasaris in anderen *Viten*, man denke z. B. an die *Vita Beato Angelicos*, vertretenem Bild des tugendhaften und fleißigen Künstlers nicht ohne weiteres vereinbaren. Im Leben Parmigianinos schreibt er: «Sicher leugne ich nicht, dass das Arbeiten im *Furor* keineswegs der beste Weg ist, wohl gilt mein Tadel aber denen die niemals arbeiten».³⁶ Diese umständliche Formulierung macht sein Unbehagen deutlich: Vasari gesteht mit Widerwillen ein, dass der *Furor* auch positive Wirkungen habe. Ferner ist, allerdings nur in der zweiten *Vitenedition*, im Leben Jacopo Palmas zu lesen:

Vielen Malern, die ähnlich schwierige Dinge angehen, widerfährt es nämlich, daß ihnen beim ersten Entwurf des Werkes – als seien sie von einem gewissen *Furor* getrieben – etwas Gutes, ja Kühnes gelingt; aber all dies schwindet dann häufig in der Vollendung des Werkes, weil das Gute, das dieser erste *Furor* heraufbeschworen hat, verlorengeht. Und

dies geschieht, weil sich der Künstler während der Vollendung des Werks mehr auf die Einzelheiten als auf das Ganze konzentriert und so bei ihm, während sein Geist erkaltet, das Moment der Kühnheit abhanden kommt.³⁷

Positiv gestimmt schildert Vasari die Vergänglichkeit des «erhitzten» Zustandes, relativiert diesen Eindruck dennoch durch die vorsichtige Formulierung des «wie von einem gewissen Furor getrieben». Das «gewisse», das Vasari dem *Furor* vorschreibt, verrät seine Befangenheit im Umgang mit dieser Denkfigur, für die er keine umfassende Erklärung liefern will oder kann. Tatsächlich ist er nicht der erste Autor, der dem *Furor* solche sprachlichen Wendungen vorausschickt. Bereits Cicero hat im *De Oratore* von einem «adflatu quasi furoris»³⁸ geschrieben und auch Leonardo Bruni und Marsilio Ficino äußern Zweifel in Hinblick auf den dichterischen *Furor*: Offenbar hadern sie mit einer Begeisterung, die – im Sinne Platons – den Dichter in den Zustand unkontrollierten Wahnsinns versetzt.³⁹ Zudem vermeidet es Vasari, auf die Herkunft des *Furors* einzugehen – der etwa von Francisco de Hollanda, wie von Ficino, «divino furor» genannt wurde.⁴⁰ Dies ist umso überraschender, als in Vasaris Erzählung die Entwicklung der Künste durchaus auf göttlichen Beistand angewiesen ist. Gott befähigt grundsätzlich den Menschen zur Kunstausübung; zusätzlich erhalten auserwählte Individuen Schenkungen aus dem Jenseits eingeflößt (*infusi*), die als Gaben (*doni*), Einflüsse (*influssi*), oder als Regen (*pioggia*) metaphorisch umschrieben werden. Diese Beigaben reichern das Ingenium der Künstler dauerhaft an. Durch den *Furor* bringt Vasari hingegen einige Künstler mit einer zusätzlichen, kurz andauernden Qualität in Verbindung, die jedoch nicht auf eine göttliche Kraft, sondern auf den *artefice* selbst zurückzuführen ist.

Offenbar, dies zeigen die oben zitierten Briefe, erfolgt die Übertragung des *Furors* auf Bildende Künstler im 16. und 17. Jahrhundert unabhängig von Vasari und vorerst nicht im Rahmen einer konsistenten Kunsttheorie. Er reagiert auf dieses Phänomen: zunächst, wie aus den *Viten* ersichtlich, etwas zögernd, anschließend positiver. Dass Vasari dem Konzept im Laufe der Zeit einen größeren Stellenwert einräumt, belegt mitunter die Tatsache, dass er das Wort *Furor* in der ersten Auflage der *Viten* zweimal und in der zweiten Edition gar achtmal verwendet, ohne jedoch dabei, wie gezeigt wurde, den *Furor* in eine umfassende Theorie einzubetten. Schließlich war Vasari selbst ein Gründungsmitglied der 1563 in Florenz entstandenen Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno, der ersten Institution, die sich auf strukturierte Art und Weise der Ausbildung junger Künstler widmen sollte.⁴¹ Die Akademie basierte auf der Vorstellung von Lehr- und Lernbarkeit der Kunst; einer Idee, die mit dem Konzept einer Begeisterung, die Künstler plötzlich, wie aus dem Nichts packt, nur schwer verträglich ist. Verzichten auf den *Furor* wollte Vasari dennoch ebenso wenig. Reizen musste ihn an dieser Denkfigur die Möglichkeit, die Entstehung besonderer, eben nicht unbedingt rational erklärbarer künstlerischer Erfindungen zu begründen, und durch die Betonung ihres intellektuellen geistigen Aspekts, die Bildende Kunst in die Nähe der Dichtung zu rücken. Um gen Himmel zu fliegen und sich zu erheben, benötigt der *Furor* die Flügel, die Vasari schließlich, wenige Jahre vor seinem Tod, den Personifikationen seines Florentiner Hauses beibringt.

Anmerkungen

1 Vgl. zuletzt zu den Freskenausstattungen der beiden Wohnhäuser Giorgio Vasaris (mit weiterführender Bibliographie): Elisa Winkler, *Die Personifikationen der drei bildenden Künste. Funktionalisierungen eines frühneuzeitlichen Bild-personals*, Berlin 2018, S. 98–112.

2 Vgl. Ebd., S. 104.

3 Vgl. Ebd., S. 108.

4 Im Sinne einer Nobilitierungsstrategie argumentiert z.B. Juerg Albrecht, «Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz», in: *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hg. v. Eduard Hüttinger, Zürich 1985, S. 83–100, hier S. 84.

5 Vgl. Marcella Culatti, *La raffigurazione delle arti in Italia. Le allegorie della pittura e della scultura in epoca moderna*, Diss. Bologna 2007, S. 103–104; Winkler 2018 (wie Anm. 1), S. 101.

6 Dies schlug bereits Liana De Girolami Cheney vor, jedoch nicht in Bezug auf die Flügel, sondern allgemein in Hinblick auf Vasaris Hinzufügung der Poesie. Vgl. Liana De Girolami Cheney, *The Paintings of the Casa Vasari*, New York/London 1985, S. 120–123.

7 Dieser Beitrag ist ein überarbeiteter Auszug aus meiner Dissertation («Der begeisterte Künstler. Inspirationsvorstellungen in der Kunst der Frühen Neuzeit»), die sich kurz vor Drucklegung befindet. Dort sind auch detailliertere Quellenangaben zu finden.

8 Auf die Verbindung beider Allegorien verweisen u.a. Culatti 2007 (wie Anm. 5), S. 9; Winkler 2018 (wie Anm. 1), S. 100.

9 Aus den zahlreichen Forschungsbeiträgen zu Raffaels Stanzen seien lediglich herausgegriffen: John Shearman, «The Vatican Stanza: Function and Decoration», in: *Proceedings of the British Academy*, 1971, Bd. 57, S. 369–424; Christoph L. Frommel, *Raffaels. Die Stanzen im Vatikan*, Mailand 2017.

10 Vgl. u.a. Christoph J. Steppich, *Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden 2002, S. 112; Frommel verweist außerdem darauf, dass die meisten Buchstaben der Inschrift kaum zufällig Raffaels Signatur ergeben. Vgl. Frommel 2017 (wie Anm. 9), S. 34.

11 Vergil, *Aeneis*, VI, 46–51, Übersetzung aus: Vergil, *Aeneis*, übers. v. Gerhard Fink, Berlin 2005, S. 225.

12 Interessant ist auch, dass zwischen der Allegorie und dem Parnass im Zwickelbild die Schindung des Marsyas dargestellt ist, auf die sich Dante (Par. 1, 13–30) bezieht, als er um Inspiration fleht. Vgl. Frommel 2017 (wie Anm. 9), S. 34.

13 Vergil, *Aeneis*, VI, 12, Fink 2005 (wie Anm. 11), S. 223.

14 Renate Schlesier, «Künstlerische Kreation und religiöse Erfahrung – Verwendungsge-

schichtliche Anmerkungen zum Begriff der Inspiration», in: *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, hg. v. Gert Mattenklott, Hamburg 2004, S. 177–194, hier S. 184.

15 Vgl. 2, Timotheus 3, 16: «omnis scriptura divinitus inspirata». Zum christlichen Inspirationsverständnis: Christoph Marksches, «Nenne mir, Muse» oder «Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist?» Inspiration, heidnisch wie christlich», in: *ArteFakte. Wissen ist Kunst, Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, hg. v. Hermann Parzinger, Stefan Aue u. Günter Stock, Bielefeld 2014, S. 99–109.

16 Die Flügel sind bereits in Raffaels vorbereitender Zeichnung zu sehen: Raffael, *Allegorie der Poesie*, schwarze Kreide über Griffelvorzeichnung, 35,9 x 22,7 cm, RCIN 912734, Windsor, Windsor Castle, Royal Collection.

17 Vergil, *Aeneis*, VI, 100–102, Fink 2005 (wie Anm. 11), S. 250–251.

18 Platon, *Ion* (vor allem 533d–536 a,b), *Phaidros*, 244a–245a.

19 Platon, *Phaidros*, 248d, Übers. Plato, *Phaidros*, hg. v. Wolfgang Buchwald, München 1964, S. 65.

20 Platon, *Phaidros*, 246e, Ebd. S. 61.

21 Vgl. hierzu u.a. Liane Nebes, *Der ‚furor poeticus‘ im italienischen Renaissance-Platonismus. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie bei Ficino, Landino und Patrizi*, Marburg 2001.

22 Marsilio Ficino, «De Divino Furore», in: *Athen, Rom, Florenz: ausgewählte kleine Schriften*, hg. v. Clemens Zintzen, Dorothee Gall u. Peter Riemer, Hildesheim (1990) 2000, S. 435–439 (Übers. A.M.L.).

23 Vgl. Frommel 2017 (wie Anm. 9), S. 34.

24 Vgl. zum Topos des *poeta theologus* im Zusammenhang mit dem neuplatonischen *Furor* u.a. Nebes 2001 (wie Anm. 21); Steppich 2002 (wie Anm. 10).

25 Vgl. zu den Debatten u.a. Nebes 2001 (wie Anm. 21), S. 149–203.

26 *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, hg. v. Alessandro Del Vita, Rom 1938, S. 20 (Übers. A.M.L.). Cesare Ripa wird den *Furor* 1593 in seiner *Iconologia* ganz ähnlich charakterisieren.

27 Kallistratos (4.Jh.?) beschreibt in seinen *Ekphraseis* eine Statue, die der Künstler im Zustand der Begeisterung geschaffen habe und Leonardo Giustiniani charakterisiert die Malerei 1446 in einem Brief als «divino quodam spiritu excitari». Vgl. *Ars et Verba. Kallistratos' Kunstbeschreibungen*, hg. v. Balbina Bäbler u. Heinz-Günther Nesselrath, München/Leipzig 2006, S. 32; Leonardo Giustiniani, «Laus Picturae», in: *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine*

Geschichte in Quellen, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2002, S. 227.

28 Vgl. Alessandro Conti, *Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen*, Berlin 1998, S. 99–100.

29 Brief zit. aus: Ebd., S. 102–103 (Übersetzung leicht verändert: «Fervor» an Stelle von «Fieber»). Vgl. auch: David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 64.

30 Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*, übers. v. Victoria Lorini, Berlin 2006, S. 104.

31 Giorgio Vasari, *Das Leben des Jacopo della Quercia, Niccolò Aretino, Nanni di Banco und Luca della Robbia*, übers. v. Victoria Lorini, Berlin 2010, S. 68.

32 Vgl. zur Abwesenheit des *Furors* in Michelangelos Vita z.B. Paola Barocchi, «Finito e non-finito nella critica vasariana», in: *Arte antica e moderna*, 1958, Bd. 3, S. 221–235, hier S. 226.

33 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Florenz 1966–1994, Bd. V, S. 59.

34 Giorgio Vasari, *Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, übers. v. Victoria Lorini, Berlin 2008, S. 61.

35 Vasari/Barocchi 1966–1994, S. 460 (Übers. A.M.L.).

36 Giorgio Vasari, *Das Leben des Parmigianino*, übers. v. Victoria Lorini, Berlin 2009, S. 39 (mit leichter Veränderung, «Arbeiten im Furor» anstelle von «rasende Arbeitswut»).

37 Vasari 2008 (wie Anm. 35), S. 61 (mit leichten Veränderungen, z.B. «Furor» anstelle von «Wahn»).

38 Cicero, *De Oratore*, II, V. 194 (Hervorhebung A.M.L.). Diese zögernde Formulierung nahm auch Francesco Petrarca in seiner *Collatio laureationis* auf.

39 Leonardo Bruni nennt es einen «*afflatu quodam divino*», und Marsilio Ficino schließlich fügt vor die Formulierung «*afflari*» ein «*sozusagen*» («*ut ita dixerim*») ein.

40 Francisco De Hollanda, «*De pintura antiga/ Dialogos em Roma*», in: *I Trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, übers. u. hg. v. Grazia Modroni, Livorno 2003, S. 45.

41 Vgl. zur Accademia u.a.: Carl Goldstein, «*Vasari and the Florentine Accademia del Disegno*», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1975, Bd. 38, S. 145–152.