

Nahe Ferne – ferne Nähe?

Einführung und Dokumentation*

Je näher man ein Wort anschaut, desto ferner schaut es zurück

Karl Kraus

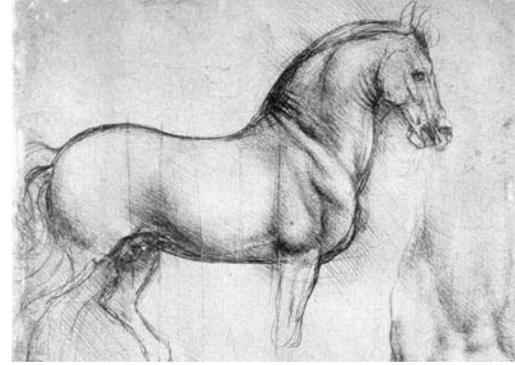
Es gab eine Zeit, da galt der Musenkuss nicht nur den Künstlern, sondern auch den Wissenschaftlern. Und in der Renaissance erlebte eine Figur, die man als ›Wissenskünstler‹ bezeichnen könnte, ihren eindrucksvollen Aufstieg: Leonardo, Michelangelo, Dürer oder Alberti beeindruckten ihre Zeitgenossen – und nicht nur die – ebenso mit ihren herausragenden künstlerischen wie auch ihren wissenschaftlichen Leistungen. In der Epoche der Klassik und Romantik wandelte sich dieser Typus zum ›Wissenschaftskünstler‹, verkörpert etwa durch Goethe, Herder oder auch Carl Gustav Carus, bekannt als Mediziner und Maler (und als Akademiepräsident der Leopoldina). Mit der Zunahme und Ausdifferenzierung von Wissenschaftsdisziplinen seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts verschärfte sich die Abgrenzung der Wissenschaften von den Künsten. Die wissenschaftlichen und philosophischen Dispute über diese Frage wurden auf wechselnden Schauplätzen geführt – zum Beispiel in den Kontroversen um die Einschätzung von *Begriff* und *Metapher* für Wissenschaft und Kunst. Kant hatte bereits gegenüber Herder die »Pünktlichkeit des Begriffs« angemahnt (in seiner Rezension von Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*). Er attackierte und verwarf im Blick auf den Wissenschaftsdiskurs vor allem die Verwendung von Metaphern, jenen Abkömmlingen der *künstlerischen* Rhetorik und Poetik, die sich den Argumentationsgrund bloß »erschleichen« – so Kant –, also nur emotional überreden, anstatt rational zu überzeugen. Er sah demgegenüber allein die Kategorie und den Begriff als wissenschaftstauglich, weil sie – die Abkömmlinge der *wissenschaftlichen* Logik – als Bausteine innerhalb einer Argumentation durch Vernunftgründe zu überzeugen vermögen. Dieser Streit um den erkenntnistheoretischen Vorrang von Begriff oder Metapher dauert bis heute an, und in der neueren Philosophie steht Nietzsche für jene Strategie ein, die Opposition zwischen Wis-

senschaft und Kunst, zwischen Begriff und Metapher zu unterlaufen (wie er es vor allem in *Die Fröhliche Wissenschaft* vorgeführt hat).

Gegenwärtig sind in beiden Bereichen, sowohl den Künsten wie auch den Wissenschaften, verstärkt Tendenzen zu beobachten, Aspekte des gesellschaftlichen Kontextes in den Blick zu nehmen, etwa wenn Bedingungen und Folgen von Wissenschafts- und Kunstproduktion reflektiert werden. Die verwissenschaftlichte Welt zwingt die Kunst zur Auseinandersetzung mit der Wissenschaft, und die Frage nach dem eigenen Status bringt die Wissenschaft mindestens punktuell dazu, sich mit der Kunst auseinanderzusetzen. Annäherung und Kooperation zeigen sich vor allem in der Zunahme von gemeinsamen Problemformulierungen, die in der jüngsten Vergangenheit häufiger auch zu inter- und transdisziplinären Projekten geführt haben zwischen verschiedenen Wissenschafts- und Technikdisziplinen und den Künsten, etwa bei ökologischen Themen oder bei Fragen möglicher zukünftiger Gesellschaftsentwicklungen. Und institutionell beginnt sich an verschiedenen Orten die sogenannte ›künstlerische Forschung‹ zu verankern, die den Anspruch erhebt, mit künstlerischen Mitteln Wissen zu generieren.

Wen freut es nicht, wenn zwei zusammenfinden, die vom Publikum schon in der Antike als ideales Paar gesehen wurden: Schönheit und Wahrheit. Und das gilt vielleicht umso mehr, da beide sich im Laufe der Zeit gewandelt haben und außerdem seit Längerem eigene Wege gegangen sind (von dem ehemals Dritten im Bunde, dem Guten, ganz zu schweigen). Wissenschaften und Künste also kommen wieder zusammen, und die Gründe und Chancen, aber auch mögliche Risiken einer Wiederannäherung verdienen eine genauere Betrachtung. Aus diesem Grunde behandelten die GEGENWORTE bereits in den Ausgaben 9 (2002) und 20 (2008) angrenzende Themen. Aus der Vielzahl und Vielfalt der Berührungszonen ste-

* Einführung von Wolfert von Rahden, Dokumentation von Wolfgang Dinkloh



hen vor allem drei Orte des Zusammentreffens im Blickfeld des aktuellen Heftes: zum einen die *Museen* als gemeinsamer Ort von Wissenschaften und Künsten, sodann das Thema *künstlerische Forschung* – »Wissen schafft Kunst und Kunst schafft Wissen« – sowie schließlich das *Wissen der Literatur*, ihre Rolle im Kontext einer »ästhetischen Folgeneinschätzung«.

Immer wieder in der Geschichte sind Wissenschaften und Künste – unter jeweils verschiedenen Bedingungen und mit unterschiedlichen Resultaten – zusammengedrückt. Ob ihr aktuelles Rendezvous auch dauerhafte Folgen haben wird, kann freilich erst die Zukunft zeigen. Dazu könnte ein Blick in die Vergangenheit erhellend sein: Die Dokumentation widmet sich jener Epoche, die eine beeindruckende und für die europäische Kultur so folgenreiche Konstellation beider Bereiche darstellte: der Renaissance.

Wissenschaft trifft Kunst in der Renaissance

1. Wissen

Ohne Zweifel verhält sich die Wahrheit zur Lüge wie das Licht zur Finsternis. Und die Wahrheit ist in sich von so hervorragender Größe, daß sie, selbst wenn sie sich auf Geringes und Niedriges bezieht, unvergleichlich größer ist als die Unsicherheiten und Lügen, die sich auf Großes und Höchstes beziehen. Denn wenn auch unser Geist die Lüge als fünftes Element besitzt, so bleibt die Wahrheit der Dinge doch die höchste Nahrung der feinen Geister, nicht aber der bald dahin und bald dorthin irrenden Gemirne. [...]

Und die Lüge ist so etwas Verächtliches, daß sie, falls sie Herrliches über Gott sagen würde, seiner Göttlichkeit eine Grazie wegnähme. Und die Wahrheit ist von so hervorragender Größe, daß die geringsten Dinge, die sie etwa loben würde, zu edlen Dingen werden. Aber du, der du dich von Träumen nährst, dir gefällt es besser, mit Sophismen und Schwindeleien von großen und unsicheren Dingen zu reden, als von den sicheren und natürlichen, die nicht solche Höhenflüge erreichen.

(Leonardo da Vinci, in: *Der Vögel Flug* [1505], S. 62)

Etwas können ist gut. Dann dardurch werd wir destmehr, vergleicht der Bildnüs Gottes, der alle Ding kann. Dorum der do untersteht, zu müßiger Zeit etwas zu lernen, Gott zu ehrn und ihm zu Nutz, der tut wohl. [...] Wir können gern viel. Dann es ist uns van Natur eingossen, daß wir geren viel weßten, dordurch zu erkennen ein rechte Wahrheit aller Ding. Aber unser blöds Gemüt kann zu solicher Vollkommenheit aller Künsten, Wahrheit und Weisheit nit kummen. Doch sind wir nit gar ausgeschlossen van aller Weißheit. Woll wir durch Lernung unser Vernunft schärfpen und uns dos einüben, so mügen wir wohl etlich Wahrheit durch recht Weg suchen, lernen, erkennen, erlangen und darzu kummen. [...] Es ist nit bös, daß der Menschen viel lernt, wiewohl etlich grob darwider sind, die do sagen, Kunst mach hoffärtig. Sollt das sein, so wär niemand hoffärtiger dann Gott, der alle Kunst beschaffen hat. Das kann nit sein. Dann Gott ist das allerbest Gut. [...] Man find etlich, die nichts können und wollen auch nichts lernen, verachten die Künst, sagen, daß etlich Künst ganz bös sind. Ich sag aber, daß all Künst gut sind, auch die, die man zu Bösem brauchen mag. Dann ist der künstlich Mensch frumm aus Natur, so meidet er das Bös und würkt das Gut. Dorzu dienen die Künst, dann sie geben zu erkennen Guts und Bös.

(Albrecht Dürer, in: *Entwürfe zum »Lehrbuch der Malerei«* [ca. 1508], S. 150)

2. Kunst

Ich behaupte daher in Kürze, dass Malerei nichts Anderes, als Nachahmung der Natur ist, und dass Jener, welcher sich ihr in seinen Werken am meisten nähert, auch der vorzüglichste Meister sei. Da aber diese Definition etwas enge und mangelhaft erscheint, weil sie zwischen Maler und Dichter, der doch auch eine solche Nachahmung anstrebt, nicht unterscheidet, so füge ich hinzu, dass der Maler durch Linien und Farben, sei es auf Holz, Mauerwerk oder Leinwand, Alles nachzuahmen sucht, was sich dem Auge darstellt: während der Dichter durch Worte nicht bloß das, sondern auch Alles nachahmt, was sich dem Geiste offenbart. Beide differieren daher in diesem Punkte, berühren sich aber in anderen so sehr, dass man sie fast Brüder nennen kann.

(Lodovico Dolce, in: *Arefino* [1557], S. 20)



Wo die Frauen zusammenkommen, dort, heißt es, soll man nur die angemessensten und schönstgeformten Menschengestalten malen. Denn dies soll sehr wichtig für die Empfängnis der Frauen und die Schönheit des kommenden Nachwuchses sein.

(Leon Battista Alberti, in: *Zehn Bücher über die Baukunst* [1452], S. 486)

Es muss somit der Maler bestrebt sein, nicht bloß die Natur nachzuahmen, sondern dieselbe auch theilweise zu übertreffen. Ich sagte theilweise zu übertreffen, denn im Uebrigen ist es schon ein Wunder, wenn es gelingt, sie auch nur annäherungsweise nachzuahmen. Der Sinn meines Satzes geht dahin, dass man mittelst der Kunst in einem einzelnen Körper all' die Vollkommenheiten der Schönheit zu vereinigen wisse, welche sonst die Natur unter Tausenden von Körpern zu vertheilen pflegt. Denn es gibt keine einzelne Menschengestalt von so vollendeter Schönheit, dass sie alles Schöne in sich vereinige. Wir haben daher das Beispiel des Zeuxis, welcher, da er Helene im Tempel des Krotoniates zu malen hatte, sich fünf ganz nackte Mädchen aussuchte, und indem er von dem einen die schönen Partien abnahm, die dem anderen fehlten, seine Helene zu einer solchen Vollendung brachte, dass der Ruf davon noch bis auf heute sich erhielt.

(Lodovico Dolce, in: *Aretino* [1557], S. 51)

Ein Bogen ist nichts anderes als eine Stärke, die durch zwei Schwächen verursacht wird, denn der Bogen in den Gebäuden besteht aus zwei Viertelkreisen. Für sich ist jeder Viertelkreis sehr schwach und neigt dazu zu fallen, aber da sie sich gegenseitig stützen, verwandeln sich die beiden Schwächen in eine einzige Stärke. [...] Wenn dann der Bogen zusammengesetzt ist, bleibt er im Gleichgewicht, insofern sich der eine Viertelkreis gegen den anderen stemmt und umgekehrt; und wenn der eine Viertelkreis schwerer ist als der andere, so wird die Beständigkeit aufgehoben und zerstört, weil das größere Gewicht das kleinere besiegen wird.

(Leonardo da Vinci, in: *Aus den Notizbüchern*, S. 119–121)

3. Wissenskünste

Manche glauben, der Zufall sei Vater des disegno und der Künste und daß Praxis und Erfahrung ihm Amme und Lehrmeister waren und ihn mit Hilfe von Wissen und

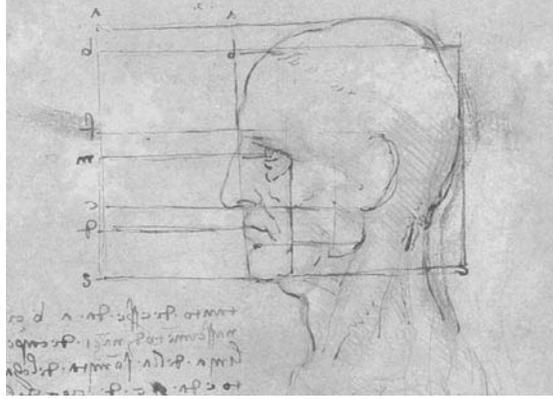
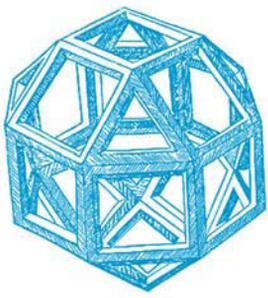
Argumentation nährten. Ich denke, richtiger wäre es zu sagen, daß der Zufall vielmehr die Gelegenheit gab, als daß man ihn den Vater des disegno nennen sollte. [...]. Besagter disegno kann in seinem Ursprung nicht gut sein, wenn man sich nicht kontinuierlich mit dem Zeichnen von natürlichen Vorbildern, dem Studieren der Malereien hervorragender Meister und rundplastischen Statuen der Antike beschäftigt hat, worauf wir schon viele Male hingewiesen haben. Am allerbesten aber sind Studien der nackten Körper von Männern und Frauen, dank derer man sich durch die ständige Übung die Muskeln des Oberkörpers, des Rückens, der Beine, Arme und Knie sowie die darunterliegenden Knochen ins Gedächtnis einprägt. [...] Gleiches gilt für die Notwendigkeit, Menschen mit abgezogener Haut gesehen zu haben, um ein Wissen davon zu entwickeln, wie die Knochen darunter liegen und die Muskeln und Sehnen verlaufen mit allen Regeln und Bestandteilen der Anatomie. [...] Jene, die über dieses Wissen verfügen, werden die Konturen der Figuren notwendigerweise in vollkommener Weise angeben und diese mit ihren exakt ausgeführten Umrissen gut verstandene Anmut und schönen Stil zeigen.

(Giorgio Vasari, in: *Einführung in die Künste* [1568], S. 98–102)

»Ich aber sage [...]«, sprach Michelangelo, »[...] daß der Maler [...] nicht nur in den freien Künsten und andern Wissenschaften sowie in der Baukunst und in der Bildhauerei bewandert sein soll, die zu seinem eigentlichen Beruf gehören, sondern daß er auch in allen andern Handwerken, die man auf der ganzen Welt ausübt, noch Besseres leisten wird, wenn er will, als diejenigen, welche die eigentlichen Meister darin sind – sintemal es mich deucht [...], daß die Menschen nur eine einzige Kunst oder Wissenschaft, nämlich das Zeichnen oder Malen kennen, von dem die übrigen Künste bloß abstammen. Daß alle menschlichen Werke Malerei oder ein Teil der Malerei sind, wird jeder einsehen, der gut überlegt und beobachtet.«

(Francisco de Hollanda, in: *Gespräche über die Malerei* [ca. 1550], S. 339)

Denn sie sollten wissen, daß der Maler bisweilen reiner Historiker ist, bisweilen reiner Poet, und manchmal ist er beides zusammen. [...] Aber es sagte der große Papst Gregorio, daß die Malerei nichts anderes sei als das Geschichtsbuch des Unwissenden: So, wie einer, der über



Geschichte liest, das lernt, was sie enthält, so geht es auch dem Unwissenden, der das Gemälde sieht. [...] So ist denn der Maler als Historiker nichts anderes als ein Übersetzer, der die Historie von einer Sprache in eine andere, und diese von der Feder zum Pinsel, von der Schrift zur Malerei überträgt.

(Giovanni Andrea Gilio, in: *Irrtümer* [1564], S. 101–102)

Der Vogel ist eine Maschine, die nach mathematischen Gesetzen arbeitet. Diese Maschine ist in der Gewalt des Menschen in allen ihren Bewegungen, aber der Mensch besitzt nicht so viel Kraft wie der Vogel und kann diese Maschine nur benutzen, um sich im Gleichgewicht zu halten. Wir können also sagen, daß dem Menschen nicht die so konstruierte Maschine fehlt, es fehlt ihm jedoch die Seele des Vogels, die von der Seele des Menschen nachgebildet werden müsste.

(Leonardo da Vinci, in: *Aus den Notizbüchern*, S. 111)

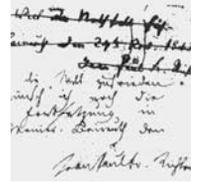
Und deshalb kann man sagen, daß das Nachbilden/Porträtieren (*ritrarre*) vom Darstellen (*imitare*) so weit unterschieden ist wie die Geschichtsschreibung von der Poesie, [...] und daß der Künstler, der das Darstellen ausübt, um soviel edler und von größerem Ansehen ist, als derjenige, der das Nachbilden/Porträtieren ausübt, wie der Dichter unvergleichlich edler und höherstehend gegenüber dem Historiker ist. Dieser Weg der Darstellung nutzt alle Kräfte des Geistes und schreitet bei diesem Geschäft auf den vollkommensten und edelsten Pfaden der Philosophie, welche da sind: das Denken und Betrachten der Ursachen der Dinge. Und dies ist es, was unsere Kunst edel macht und von Alters her edel gemacht hat, nämlich, daß sie eine Fähigkeit ist, die von der Philosophie und mancher der anderen Wissenschaften abhängt [...]. Der Unterschied also, von dem wir gesagt haben, daß er zwischen dem Darstellen und dem Porträtieren bestehe, wäre der, daß das eine die Dinge vollkommen macht, wie es sie sieht, und das andere sie vollkommen macht, wie sie zu sein hätten.

(Vincenzo Danti, in: *Das Allgemeine* [1567], S. 276–277)

4. Bildung

Dieser [der Hofmann] soll also nach meinem Wunsch mehr als mittelmäßig gebildet sein, wenigstens in den, wie wir sie nennen, humanistischen Wissenschaften; nicht allein die lateinische, sondern auch die griechische Sprache soll er beherrschen, worin so viele Gegenstände auf göttliche Art behandelt sind. Er kenne die Gesänge der Dichter, nicht minder die Werke der Redner und Geschichtsschreiber und besitze die Fertigkeit, in Vers und Prosa zu schreiben, hauptsächlich in unserer Volkssprache, weil ihm dann außer dem eigenen Vergnügen auch die Fähigkeit nicht mangeln wird, die Damen zu unterhalten, die ziemlich allgemein solche Dinge lieben. Wenn er, sei es anderer Geschäfte halber oder wegen zu geringen Eifers, nicht zu solcher Vollkommenheit gelangen kann, daß er Lobenswürdiges hervorbringt, sei er darauf bedacht, sein Geschreibsel niemand sehn zu lassen, damit er nicht andern zum Spott diene, und zeige es höchstens einem vertrauten Freund; soviel wird es ihm mindestens nützen, daß er wegen der eigenen Übung besser über das Geschriebene anderer zu urteilen versteht, weil es nur selten zutrifft, daß, wer des Schreibens ungewohnt ist, wenn er auch noch so gelehrt wäre, die Mühe und den Fleiß der Schriftsteller richtig würdigen, die Anmut und Vollen- dung ihres Stils fühlen und das innerliche Gerippe der Rede, wie wir es bei den Alten finden, erfassen kann. (Baldassare Castiglione, in: *Der Hofmann* [1508–1516], S. 50)

Bereits sagte ich Euch, dass die grössere Erfahrung das Verständniss heranbildet und nun behaupte ich, dass der Geist sich leichter täuscht als das Auge. Dennoch seid immerhin überzeugt, dass in alle Menschen ein gewisses natürliches Verständniss des Guten und des Bösen, so auch des Schönen und des Hässlichen soweit gelegt ist, dass sie Beides erkennen, und dass es Viele gibt, die ohne literarische Bildung, ganz richtig über Dichtungen und dergleichen Werke urtheilen, wie ja ohnehin die Menge es ist, welche Dichtern, Rednern, Schauspielern, Musikern und in noch höherem Grade Malern ihren Ruf im Allgemeinen verschaffen. Daher sagte Cicero, dass so gross auch von jeher der Unterschied zwischen Weisen und Unwissenden war, dieser Unterschied in der Art ihres Urtheiles doch sehr klein erschien, und was Apelles betrifft, so wissen wir, dass er seine Werke dem öffentlichen Urtheile vorzulegen pflegte; sowie man auch hinzusetzen



könnte, dass die drei Göttinnen das Urtheil über ihre Schönheit einem Schäfer überlassen haben.

(Lodovico Dolce, in: *Aretino* [1557], S. 26)

[...] es genüge zu sagen, daß unserm Hofmann auch die Kenntnis der Malerei ziemt, da sie ehrenvoll und nützlich ist und zu einer Zeit hochgehalten worden ist, wo es viel bessere Männer gegeben hat als heute. Wenn er schon aus dieser Kunst keinen andern Nutzen oder kein andres Vergnügen zieht, hilft sie ihm doch, die Vollkommenheit alter und neuer Statuen, Vasen, Gebäude, Münzen, geschnittener Steine und dergleichen zu beurteilen, und läßt ihn auch die Schönheit lebender Körper empfinden, nicht allein in der Feinheit der Gesichtszüge, sondern auch im Ebenmaß des ganzen Leibs beim Menschen und bei jedem andern Lebewesen. Ihr seht also, wie angenehm es ist, ein wenig Verständnis der Malerei zu besitzen. Das sollten alle die bedenken, die an der Betrachtung der weiblichen Schönheit eine solche Freude haben, daß sie sich im Paradies wähen, das Schöne jedoch nicht nachbilden können; könnten sie es, müßte sich ihre Zufriedenheit noch steigern, weil sie die Schönheit, die ihnen so viel Befriedigung gewährt, viel besser verstünden. (Baldassare Castiglione, in: *Der Hofmann* [1508–1516], S. 55–56)

5. Erfahrungswissen

Dieses Werk gefiel: ich hatte es aber eigentlich nur unternommen, um die Erden zu versuchen, welche zu den Formen geschickt seien. Denn ich bemerkte wohl, daß Donatello, der bei seinen Arbeiten in Erz sich auch der florentinischen Erden bedient hatte, dabei sehr große Schwierigkeiten fand, und da ich dachte, daß die Schuld an der Erde liege, so wollte ich, ehe ich den Guß meines Perseus unternahm, keinen Fleiß sparen, um die beste Erde zu finden, welche der wundersame Donatello nicht mußte gekannt haben, weil ich eine große Mühseligkeit an seinen Werken bemerkte. So setzte ich nun zuletzt auf künstliche Weise die Erde zusammen, die mir aufs beste diente, [...] und sobald mein Ofen mit aller möglichen Sorgfalt sich in Ordnung befand, machte ich Anstalt, die Statue der Meduse zu gießen, die Figur nämlich des verdrehten Weibchens, das sich unter den Füßen des Perseus befindet. Da dieses nun ein sehr schweres Unternehmen war, so unterließ ich nichts von allem dem, was mir durch

Erfahrung bekannt geworden war, damit mir nicht etwa ein Irrtum begegnen möchte. Und so geriet mir der erste Guß aus meinem Ofen auf das allerbeste: er war so rein, daß meine Freunde glaubten, ich brauchte ihn weiter nicht auszuputzen.

(Benvenuto Cellini, in: *Leben* [1558–1566], S. 382–383)

Ich habe, als ich es Euch schrieb [...] viele Marmorblöcke in Auftrag gegeben und da und dort Geld gezahlt und an verschiedenen Stellen Marmor zu brechen begonnen. Doch an manchem Ort, wo ich Geld ausgegeben habe, sind die Marmorblöcke nicht nach meinem Sinn ausgefallen, denn es ist eine trügerische Sache mit ihnen, und am meisten mit diesen großen Blöcken, wie ich sie brauche, und weil ich will, daß sie so schön sind, wie ich sie gern habe; bei einem Block, den ich schon hatte behauen lassen, bin ich in der Richtung auf den Berg hin auf gewisse Fehler gestoßen, die man nicht voraussehen konnte, so daß mir zwei Säulen, die ich daraus machen wollte nicht geraten und ich die Hälfte des Geldes hinausgeworfen habe. Und bei so vielen Marmorblöcken können mir nicht wenige solcher Mißlichkeiten noch begegnen, so daß es bis zu einigen hundert Dukaten ausmachen kann; und ich weiß nicht, wie ich darüber Rechenschaft abgeben soll, und kann am Ende meine Ausgaben doch nur für so viele Blöcke nachweisen, als ich abliefern werde.

(Michelangelo an Domenico Buoninsegni [1517], S. 165)

Literatur

- L. B. Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, Buch 9, hg. von M. Theuer. Wien/Leipzig 1912
- B. Castiglione: *Der Hofmann*. Berlin 1996
- B. Cellini: *Leben des Benvenuto Cellini*, hg. und übersetzt von Johann Wolfgang Goethe. Frankfurt am Main 1981
- V. Danti: »Das Allgemeine, nicht das Besondere – ›imitare‹ statt ›ritrarre‹«, in: R. Preimesberger, H. Baader und N. Suthor (Hg.): *Porträt*. Darmstadt 2003 (Berlin 1999), S. 275–277
- L. Dolce: *Aretino oder Dialog über die Malerei*. Osnabrück 1970
- A. Dürer: »Entwürfe zum ›Lehrbuch der Malerei‹«, in: ders.: *Schriften und Briefe*, hg. von E. Ullmann. Leipzig 1978, S. 141–160
- G. A. Gilio: »Über die Irrtümer der Maler in Hinsicht auf die Historie«, in: T. W. Gaethgens und U. Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*. Darmstadt 2003 (Berlin 1996), S. 101–103
- F. de Hollanda: »Gespräche über die Malerei«, in: *Michelangelo: Lebensberichte, Briefe, Gespräche, Gedichte*, hg. und übersetzt von H. Hinderberger. Zürich 1985, S. 301–373
- Michelangelo an Domenico Buoninsegni in Rom [Carrara, 2. Mai 1517], in: *Michelangelo: Lebensberichte, Briefe, Gespräche, Gedichte*, a.a.O., S. 164–167
- G. Vasari: *Einführung in die Künste der Architektur, Bildbauerei und Malerei*, hg. von M. Burioni. Berlin 2006
- L. da Vinci: *Aus den Notizbüchern*, ausgewählt und übersetzt von I. Maurer. München 2007
- L. da Vinci: *Der Vögel Flug*, hg. und übersetzt von M. Schneider. München/Paris/London 2000