Bild – Schönheit –Name

Bilder ohne Namen und der Name des Meisters

Zu *Botticelli 2015-1445* in der Gemäldegalerie Berlin

Da kennt alle Welt den Namen **Botticelli**, der – angeblich – sehr viele Bilder gemalt hat, die in den berühmtesten Galerien und Kunstsammlungen hängen. Und dann sind überhaupt nur 2, ja, zwei Arbeiten von ihm signiert, also mit seinem Namen versehen. Ist Botticelli ein Produkt des Kunstgeschichtenerzählers Giorgio Vasari? – Die beiden signierten Werke sind jetzt in der Ausstellung *The Botticelli Renaissance* in einem eigens geschaffenen Raum in der Gemäldegalerie zu sehen. Die Zeitperspektive läuft von 2015 zurück zum Geburtsjahr Sandro di Marianos, der nach Vasari den Namen Botticelli annahm. Unlängst adaptierte Lady Gaga für ihre Show ARTPOP die Posen von Botticellis berühmtestem Bild, der Venus. Jeff Koons verschnitt das Gemälde *Geburt der Venus* mit einem Lady Gaga-Portrait im Plastiklook für das Plattencover. Da fehlten nur noch die Modeschöpfer Dolce & Gabbana, die Venus-Ausschnitte auf ein langes Etuikleid für Lady Gaga montierten.

Vor allem die **Venus von Botticelli** als ein Versprechen der Schönheit ist im 20. und 21 Jahrhundert in die Serien- und Massenproduktion sowie künstlerische Konstruktion und Dekonstruktion eingegangen. Die, wie es kürzlich im ZEIT Magazin hieß, „erfolgreichste Künstlerin der Welt", Cindy Sherman, hat sich ebenso als hybride Schönheit aus Botticellis Venus, Madonnen und dem *Porträt einer Dame* inszeniert wie Andy Warhol bereits 1984 Popart-Siebdrucke mit dem Kopfausschnitt der *Geburt der Venus* produzierte. *Die Geburt der Venus*, die nicht einmal signiert ist, hat sich seit dem 19. Jahrhundert unablässig mit markenartigen Künstlernamen zum Branding verknüpfen lassen. Doch eigentlich ist die Ausstellung einer Irritation Stefan Weppelmanns zu verdanken, der 2011 die Ausstellung *Gesichter der Renaissance* im Bode-Museum kuratiert hatte.

In seiner Serie *Pictures of Junk* (Bilder aus Altstoff oder Ramsch) hat der brasilianische Künstler Vik Muniz 2007 ebenso *Die Geburt der Venus* verarbeitet wie bereits 1815-1820 Jean-Auguste-Dominique Ingres systematisch Zeichnungen nach ihr anfertigte. Die **Wiedergeburt der Bilder** von Botticelli setzt kurz nach 1800 ein mit einer Institutionalisierung von öffentlichen Museen wie zuvor der Öffnung der Uffizien in Florenz für die Öffentlichkeit. Gleichzeit bildet sich eine Kunst- und Kulturgeschichte durch Carl Friedrich von Rumohr heraus und die Normierung eines kunsthandwerklichen

Wissens wird in Gewerbeschulen betrieben. Insofern findet die Wiedergeburt Botticellis und seiner Bilder in einer Neuorganisation von Wissenspraktiken statt, die gleichzeitig mit einer einsetzenden industriellen Produktion einhergehen.

Das insbesondere unter dem Namen Botticelli oder leicht umgangssprachlich „Sandro" familialisierte **Wissen** wird von Sammlern umgemünzt. Eine Herausbildung des Kunstmarktes als Handel mit Bildern durch Dilettanten aus bürgerlichen Kreisen kommt in Gang. Die unsignierten Bilder Botticellis waren in Venedig und anderswo billig zu erwerben, um im Nachhinein von beratenden Kunsthistorikern den klangvollen Künstlernamen zugeschrieben zu bekommen, was bei Auktionen zu faszinierenden Gewinnmargen führte. Die Renaissance des Malers Botticelli hat ihre eigene Geschichte, die in der Berliner Ausstellung ausführlich nicht zuletzt mit den Präraffaeliten in England beleuchtet wird.

Die **Irritation**, die Stefan Weppelmann auf der Pressekonferenz erwähnte, geht darauf zurück, dass die in der Ausstellung *Gesichter der Renaissance* zugeschriebenen Bilder von Sandro Botticelli sich stilistisch stark unterschieden oder gar widersprachen. Wie konnte es sein, dass der Maler Sandro di Mariano, der unter dem Markennamen Botticelli kursierte, so unterschiedlich gemalte Gesichter geschaffen hat? Stil lässt sich durchaus als ein Effekt von Zeichen formulieren. Die Irritation nicht zuletzt durch die internationalen Leihgaben und das Nebeneinander bisher nicht im Original gesehener Bilder und ihrer Malweisen, stellt die grundsätzliche Frage nach der Gültigkeit einer Zeichenlogik der Kunstgeschichte als Wissenschaft. Wie sich an den Zuschreibungsprozessen des *Porträts einer Dame* (am Fenster) verfolgen lässt, sind Literatur, Fiktion, Bild und Wissenschaft eng miteinander verknüpft, wie es Mark Evans im Katalog zur Ausstellung deutlich in Erinnerung ruft:

> … Bernard Berenson hielt das Gemälde für das Werk einer von ihm geschaffenen fiktiven Künstlerpersönlichkeit mit dem Notnamen »Amico di Sandro« (1899). Unterstützt wurde diese Zuschreibung in den Botticelli-Monografien von Count Plunkett (1900), Herbert P. Horne (1908) und Adolfo Venturi (1925). Als echten Botticelli bewerteten es hingegen H. T. Kroeber (1911), Wilhelm von Bode (1921), August Schmarsow (1923) und Raimond van Marle (1931). 1923 schrieb es Berenson selbst doch Botticelli zu, …i[1]

Einzig und allein die *Mystische Geburt*, 1501, die sich normalerweise in der National Gallery in London befindet und für die Ausstellung der Federzeichnung *Dante sieht Gott als grell leuchtenden Punkt, von Engelschören umkreist in der neunten Sphäre des Paradieses (Kristallhimmel oder Primum Mobile) (Göttliche Komödie, Paradiso XXVIII)* gegenübergestellt wird, enthält als Gemälde eine **Signatur**. Am Zuschreibungsprozess für das *Porträt einer Dame* lässt sich durchaus ablesen, dass die „Künstlerpersönlichkeit" im 19. Jahrhundert wohl immer schon eine Fiktion gewesen ist. Denn Evans vorsichtige und gleichfalls umständliche Formulierung einer von Berenson „geschaffenen fiktiven Künstlerpersönlichkeit mit dem Notnamen" setzt eben um 1900 etwas voraus, das um 1500 kaum denkbar war. Nämlich, dass der Maler als Künstlerschöpfer sein Werk unterschreibt und abschließt.

Die **Lebenserzählungen** und Signaturen um den Namen Botticelli, wie sie zu allererst von Giorgio Vasari mit *Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti* bzw. *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* 1550 und 1568 in Florenz geschrieben wird, waren dem Maler sehr wahrscheinlich fremd. Seine Bilder zu signieren, um sich als ihr Produzent zu verewigen, kam Botticelli offenbar nicht in den Sinn. Die erhaltenen und zur Referenz erklärten Signaturen erscheinen ebenfalls in literarisch und bildlich anderen Modi als der Künstlersignatur, worauf zurückzukommen sein wird. Doch das biographische Erzählprojekt der „Leben einiger exzellenter, italienischer Architekten, Maler und Bildhauer" von Vasari bringt einen neuen Modus der Künstler- und Kunsterzählung hervor, der nicht zuletzt einer Ein- und Verortung von neuartigen Künstlersubjekten und ihrer Werke gilt.

> … Noch recht jung malte er für das Zunftgericht in Florenz eine [Personifikation der] Stärke unter den von Antonio und Piero del Pollaiuolo geschaffenen Tafeln der Tugenden. In Santo Spirito in Florenz schuf er eine Tafel für die Bardi-Kapelle, die sorgfältig ausgeführt und zu schöner Vollendung gebracht ist; einige Olivenbäume und Palmen sind dort mit allergrößter Hingabe ausgearbeitet…ii[2]

Als Botticelli hat **Sandro di Mariano** offenbar nicht ein einziges Bild signiert. Vasaris durchaus umständliche und additive Lebenserzählung, die formelhafte Lehren zur Lebensführung enthält, fällt keinesfalls immer günstig für den Maler aus, von dem er nur als „Sandro" schreibt. Sandros Leben wird auch als ein schwieriges, wenn nicht gar verfehltes erzählt. Die Modelle der Lebens- und Werkerzählung werden von ihm nicht recht erfüllt. Dennoch oder, besser, gerade deshalb wird Botticelli im 19. Jahrhundert zur Projektionsfläche von Künstlertum und Genie. Vasaris Erzählung hat entscheidenden Anteil an der Übertragung der Bilder auf Botticelli und der Generierung neuer.

> Auf diese Weise hatte er sich … noch größeres Ansehen verschafft und erhielt zudem vom Papst eine großzügige Summe Geld, die er während seines Aufenthalts in Rom augenblicklich verschleuderte und verbrauchte, weil er einfach so in den Tag hinein lebte, wie es seine Art war…iii[3]

Die **Botticelli-Forschung** von Herbert Horne (1864-1916) zeitigte nicht zuletzt eine Biographie, in der er auf eigenwillige Weise – „»keine Überschriften, keine Kapitel, kein Register … in einem kontinuierlichen Strom«" – Material verarbeitete, das „italienische Archivare Dokumente entdeckt hatten, die die Unwahrheiten in Vasaris Vita über Botticelli belegten".iv[4] Der Modus der Erzählung „in einem kontinuierlichen Strom" generiert so durch Archivforschung, wie sie schon Carl Friedrich von Rumohr um 1820 eingeführt und praktiziert hatte, ganz entgegen der Moralgeschichte Vasaris eine schlüssige Künstlerpersönlichkeit.

Dementgegen verlegte sich Bernard Berenson (1865-1956) auf das **Detailparadigma**[v][5] der „Morelli-Methode" von Giovanni Morelli und verknüpfte es mit dem Versprechen der „Wirkung auf den Betrachter … als »lebensverbessernd«", wie es Oliver Tostmann formuliert.[vi][6] „Berenson lobte insbesondere Botticellis elegante Linienführung als fundamentales Element seiner Bildsprache."[vii][7] Fast zeitgleich hält sich Aby Warburg (1866-1829) in Florenz auf und schreibt seine Dissertation (1891/93) über Sandro Botticelli. Gerhard Wolf sieht ihn als „eine Leitfigur Warburgs"[viii][8], während Sigrid Weigel in ihrer *Grammatologie der Bilder* eröffnend und methodologisch auf die zahlreichen Studien Warburgs „zu den Florentiner Kaufleuten, ihrer Bildpraxis und Mentalität, zu einzelnen Malern, Bildwanderungen und vielem mehr" „(a)nstelle des geplanten Nymphen-Projekts" und einer „*Vervielfältigung* der Ursprünge" hingewiesen hat.[9]

© The National Gallery

Zwischen Lebenserzählung und **Signifikantensystem** generiert sich um 1900 ein Botticelli-Bild, das insbesondere über Bernard Berenson eine ganze Anzahl Botticellis produziert, die in die Vereinigten Staaten verkauft wurden und diese „nach Italien (zum) Land mit der größten Anzahl von Bildern Botticellis" (Tostmann) machten. Die „positivistische Erforschung der italienischen Renaissancekünste" (Elam) produziert jene Zeichen und Erzählungen, die sich schwer formulieren lassen und die erst nach der Publikation von Hornes großangelegter Monographie zu seiner „wichtigste(n) Neuzuschreibung an Botticelli" führen. Durch das Training der Zeichen, ließe sich sagen, verkoppelt sich Ernst Horne und sein Wissen emphatisch gleichsam „zum ersten Mal" mit „Sandro selbst":

> »Zum ersten Mal überhaupt habe ich Bilder gesehen, die völlig unbekannt sind und zweifelsfrei von Sandro selbst stammen.«ix[10]

© The National Gallery

Die Genese der **Bilder**, wie sie mit der Formulierung des Botticelli-Experten Horne artikuliert wird, geschieht quasi mit einer gewissen Nachträglichkeit nahezu plötzlich. Erst nachdem die Lebensgeschichte 1908 wie aus einem „kontinuierlichen Strom" niedergeschrieben und publiziert worden ist, tritt „zum ersten Mal überhaupt" ein, was zuvor nicht geschehen war, eine „Neuzuschreibung". Berenson bestreitet mit seiner Zeichenlogik des Details zunächst die Zuschreibung, um sie später zu akzeptieren. Bei Aby Warburg geht es dagegen bereits frühzeitig um das schwer fassbare flatternde Haar der Venus und die Spur des Lebens im 15. Jahrhundert, das sich dennoch nie fassen lässt. Die Bilder werden in den Konstellationen seines Mnemosyne-Atlasses[11] vielmehr ständig umgeschrieben. Sie befinden sich gleichsam in einer Zirkulation, durch die sie immer auch anders aufblitzen.

© The National Gallery

Die *Mystische Geburt* als „einziges signiertes und datiertes Gemälde" gibt durchaus **Rätsel** auf. Denn das Bild, das Boticelli von der Kunstwissenschaft zugeschrieben wird, um 1800 nach England gelangte, zwischen 1857 und den 1870er Jahren mehrfach in den jungen, englischen Industriemetropolen Manchester und Leeds, in der Royal Academy, im Burlington Fine Arts Club und South Kensington Museum ausgestellt worden war, ist am oberen Rand mit einer griechischen Inschrift versehen, die übersetzt lautet:

> Dieses Bild malte ich, Alessandro, am Ende des Jahres 1550 […] in den Wirren Italiens, in der halben Zeit nach der Zeit, während der Erfüllung der elften des Johannes, in der zweiten Plage der Apokalypse, während der Teufel für drei und ein halbes Jahr losgelassen war. Danach wird er gefesselt werden entsprechend der zwölften, und wir werden ihn […] sehen wie in diesem Bild.[xi][12]

© The National Gallery

Das **Bild** wird von „Alessandro" in eine ebenso historisch-datierende wie mit dem Hinweis auf die neutestamentarische Apokalypse des Johannes biblische Erzählung quasi gerahmt. Salopp gesagt: das ist nicht ohne. Generiert sich das Bild doch aus einer Wahrnehmung der „Wirren Italiens" am „Ende des Jahres 1500" als „Erfüllung" der Apokalypse. Bild wird auf diese Weise, was sich als „Wirren" offenbar nicht darstellen lässt. Lediglich fünf kleine emblematische Teufelsdarstellungen als Mischwesen finden sich am unteren Bildrand zu Füßen von drei Paaren aus jeweils einem Engel und einem Jüngling. Die pelzigen Mischwesen, „Tiere" wie es in der Apokalypse heißt, sind offenbar von Pfeilen oder Speeren durchbohrt und getötet, während die weiblichen Engel mit den schlanken Flügeln junge Männer umarmen, denen mittelalterliche Spruchbänder beigegeben sind. Die Spruchbänder lassen sich schwer oder gar nicht entziffern.

© The National Gallery

Die **Bildbeschreibung** der *Mystic Nativity* auf der Website der National Gallery geht mit keinem Wort auf den rahmenden Text ein, sondern formuliert allein das kanonisch Offensichtliche von Christi Geburt. „The 'Mystic Nativity' shows angels and men celebrating the birth of Jesus Christ. The Virgin Mary kneels in adoration before her infant son, watched by the ox and the ass at the manger. Mary's husband, Joseph, sleeps nearby. Shepherds and wise men have come to visit the new-born king. Angels in the heavens dance and sing hymns of praise. On earth they proclaim peace, joyfully embracing virtuous men while seven demons flee defeated to the underworld.“ Im Bild lassen sich allerdings nur 5 Tiere, Mischwesen oder Dämonen zählen.

© The National Gallery

Die zweite **Plage** der Apokalypse besteht darin, dass das Meerwasser zu Blut wird und die Meerlebewesen sterben. Die zweite Plage kommt allerdings im Bild nicht vor. Es gibt kein Meer oder Meereslebewesen, nicht einmal dargestelltes Blut im Bild, obwohl es damit deutlich kontextualisiert wird. Stattdessen kommt, so könnte man die Malerei am oberen Rand lesen, das neue Jerusalem aus dem Himmel. Nicht zuletzt ist der Offenbarung des Johannes eine prophetische Vorausschau eigen, die als Anschauung formuliert, was geschehen wird. Die Schreibung des Titels als Rahmung des Bildes findet gleichsam im Modus der Offenbarung statt, wenn es dort heißt:

> Und ich, Johannes, sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabfahren, bereitet als eine geschmückte Braut ihrem Mann. (Kapitel 10, 1, 2)

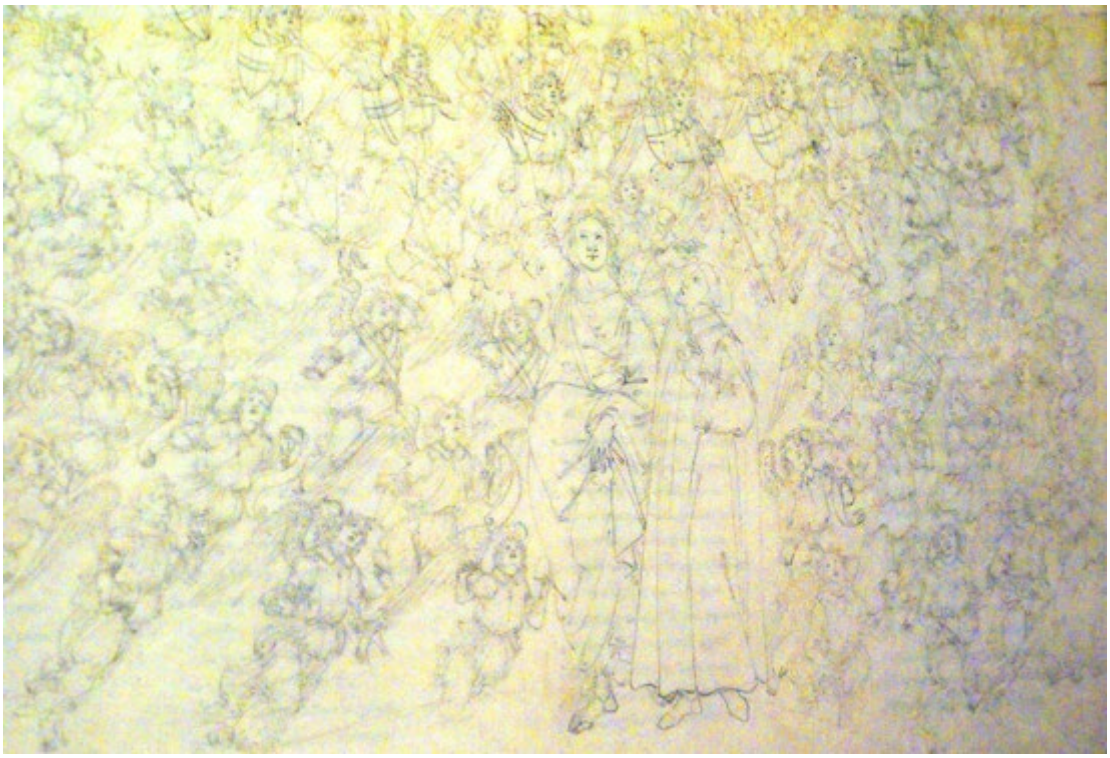
© The National Gallery

Ausgerechnet die Zahl **Sieben**, die für Apokalypse des Johannes mit den sieben Plagen und den sieben Engeln eine wesentlich strukturierende Funktion einnimmt, wird in „Alessandros" Bild verpasst. Es sind 20 Engel im Bild. Da die Zahl und das Zählen in der Apokalypse eine wichtige Rolle für die Generierung von Sinn einnehmen, ist das Verpassen einer Zahl im Bild verblüffend, weil es auch in Widerspruch zum zitierten Text tritt. So hat die Exegese einerseits die Zahl Sieben, als die der Vollkommenheit gedeutet. Das Zahlenrätsel der 666 ist andererseits als Kaiser Nero entschlüsselt worden. Die Zahlen und das Zählen durchziehen mit dem Jahr 1550, „der halben Zeit nach der Zeit", „der elften", „der zweiten", „drei und ein halbes Jahr" und „der zwölften" den Text, der eine Fesselung des Teufels zu sehen verspricht. Ein gefesselter Teufel ist allerdings nicht im Bild zu sehen.

> Hier ist Weisheit! Wer Verstand hat, der überlege die Zahl des Tiers; denn es ist eines Menschen Zahl, und seine Zahl ist sechshundertsechsundsechzig. (Offb 13,17-18)

© The National Gallery

Die rahmend platzierte **Inschrift**, die in Florenz in einer nur für Gelehrte zu lesenden Sprache geschrieben ist, gibt Rätsel auf, weil nicht oder nur allegorisch der Teufel zu sehen ist „wie in diesem Bild". Das Sichtbare wird auf mehrfache Weise verschlüsselt. Anders als in der Malerei des Mittelalters zeigt das Bild nicht den biblischen Text. Insofern als die Geburt Jesu im Stall mit dem „neuen Jerusalem, von Gott aus dem Himmel," kombiniert wird, zitiert das Bild mittelalterliche Teufelsdarstellungen um sie in einer entschieden anderen Weise zu verwenden. Kein anderes Botticelli zugeschriebenes Bild enthält Teufel. Der Katalogteil zu den Malereien von Sandro di Mariano setzt denn auch ein Fragezeichen: „Botticelli?"[xii][13]



Die **Federzeichnung**, die um 1492-1495 datiert wird, lässt den Namen Sandro di Mariano deutlicher in der Bildkomposition auftauchen.[xiii][14] Sie wäre überhaupt das einzige Zeugnis des Namens in einem Bild. „In diesem Blatt hinterlässt Botticelli seine Signatur, nicht als stolzer Künstler, sondern als Fürbitte für sich und sein Werk, demutsvoll durch die Vermittlung eines Engels, der unten links ein Täfelchen mit seinem Namen hält: »Sandro / di ma / riano«."[xiv][15] Das „Täfelchen" ist nur, man möchte sagen, mit der Lupe zu erkennen. Einerseits ist daher tendenziell unsichtbar, andererseits gehört gerade die Lupe zu jenen Arbeitsmitteln der Kunstwissenschaft, die das Detail zeichenlogisch hervorbringen, worauf Carlo Ginzburg hingewiesen hat. Und auch hier ist der Modus der Signatur für ein einziges Mal einer, der dem Bildprogramm nicht entspricht. Das Täfelchen „als Fürbitte" schreibt dem Bild eine geradezu magische Kraft zu, indem es an Gott als Leser adressiert wird.

Zur Ironie des **Pop-Botticelli** und der Konstruktion des Meisters der Renaissance gehört es, dass die spezifischen Bildpraktiken, in deren Kontext der Name überhaupt auftaucht, zugunsten einer positivistischen Zeichenlogik gänzlich unberücksichtigt bleiben. Werfen doch die beiden „signierten" Bilder, mehr Fragen hinsichtlich der Bilder und ihrer Komposition auf, als sie beantworteten. Die Rätselhaftigkeit des Bildes wird noch im Symbolismus Gustave Moreaus um 1870 mit der *Geburt der Venus* aufgerufen und verstärkt. Auch Edward Burne-Jones' *The Mill* (1870-1882) lässt Hintergründiges zum Vordergrund in Beziehung treten. William Bouguereaus *Geburt der Venus* von 1879 kippt allerdings schon ins ebenso Psychologische wie leicht Pornographische, indem sie nun sozusagen eine Schwester der *Psyché* (1885) und mehrerer Badender wird.

Und dann gibt es noch den leeren **Museumsrahmen** von Karl Friedrich Schinkel für ein Botticelli-Gemälde. Der goldene Rahmen und das Museum schreiben Botticelli nach der Französischen Revolution, der Öffnung des Palais du Louvre als Museum 1793 und im Zuge der Säkularisierung der Kirchengüter und der Napoleonischen Kriege um, speisen ihn ein in Kontexte des Wissens und des kulturellen Erbes.[16] Die Bilder werden aus religiösen Praktiken in Kirchen und Kapellen herausgeschnitten, um in Sammlungen beispielsweise des in Berlin ansässigen britischen Kaufmanns Edward Solly zu gelangen, der diese 1821 an den preußischen Staat zum Aufbau eines öffentlichen Museums verkaufte.[17] Die gänzliche Entwertung der Bilder erfordert eine Neubewertung durch Praktiken eines zu generierenden Wissens von der Kunst und dem Künstler. Anders gesagt: Botticelli und seine Bilder erscheinen genau an jener Leerstelle, die mit der Moderne des 19. Jahrhunderts aufbricht.

Torsten Flüh

The Botticelli Renaissance

Gemäldegalerie, Kulturforum

bis 24. Januar 2016

Bewertung: 5.0 von 1 Benutzern

- Currently 5.0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : Botticelli . Sandro di Mariano . Bild . Schönheit . Name . Renaissance . Gemäldegalerie . Lady Gaga . Dolce & Gabbana . Jeff Koons . Giorgio Vasari . Venus . Geburt der Venus . Cindy Sherman . Stefan Weppelmann . Irritation . Wissen . Wissenschaft . Carlo Ginzburg . Sigrid Weigel . Aby Warburg . Signatur . Mystische Geburt . Dante sieht Gott . Herbert Horne . Bernard Berenson . Detailparadigma . Erzählung . Kunstgeschichte . Kunstwissenschaft . Zeichen . Signifikantensystem . Rätsel . Apokalypse . Offenbarung des Johannes . Zahl . Bildbeschreibung . Inschrift . Federzeichnung . Teufel . Engel . Pop . Karl Friedrich Schinkel . Museum . Museumsrahmen . Rahmen . Dante Alighieri

---

i[1] Mark Evans: Porträt einer Dame (»Smeralda Bandinelli«). In: Stefan Weppelmann, Mark Evans (Hg.): The Botticelli Renaissance, Berlin 2015, S. 36.
ii[2] Giorgio Vasari: Sandro Botticelli. In: ebd. S. 17
iii[3] Ebd. S. 18.
iv[4] Caroline Elam: Herbert Hornes Botticelli. In: ebd. S. 96.
v[5] Vgl.: Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: ders. Spurensicherungen. München, 1988, S. 78-79.
vi[6] Oliver Tostmann: Bernard Berenson und die Entdeckung Sandro Botticellis in den Vereinigten Staaten. In: Stefan Weppelmann … S. 108.
vii[7] Ebd.
viii[8] Gerhard Wolf: Warburgs Botticelli und Botticellis Nymphe. In: Ebd. S. 102.
ix[9] Sigrid Weigel: Grammatologie der Bilder. Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 12.
ix[10] Zitiert nach: Caroline Elam: Herbert … [wie Anm. 4] S. 97.
x[11] Siehe auch: Torsten Flüh: Magie der Archive. Floating Food und Unter Schnee von Ulrike Ottinger. (13. September 2011 12:37)
xi[12] Zitiert nach: AD: 101 Mystische Geburt, 1501. In: Stefan Weppelmann … S. 248.
xii[13] Ebd. S. 248.
xiii[14] Ebd. S. 305 und 307.
xiv[15] DK: 153 Dante sieht Gott als grell leuchtenden Punkt, von Engelschören … In: Stefan Weppelmann … S. 306.
xv[16] Vgl. Stefan Willer: Kulturelles Erbe. Tradieren und Konservieren in der Moderne. In: Stefan Willer, Sigrid Weigel und Bernhard Jussen: Erbe. Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 196.

xv[17] Vgl. Ana Debenedetti, Mark Evans, Ruben Rebmann, Stefan Weppelmann: Einleitung. In: Stefan Weppelmann … S. 11.