



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Dimostrazioni. Zur Rezeption der ‚Naturalis Historia‘ des älteren Plinius in Gemälden der Neuzeit.“

Verfasserin

Mag. phil. Gabriele Goffriller

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Artur Rosenauer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Die Schilderung der hellenistischen Malerei bei Plinius dem Älteren	15
1.1. Die <i>Naturalis Historia</i> als Quelle zu Künstlern und Werken	15
1.2. Die Verehrung der griechischen Malerei im öffentlichen und privaten Rom	19
1.3. Apelles	27
1.4. Merkmale der griechischen Malerei	35
1.4.1. Verkürzungen	35
1.4.2. Lichtführung	37
1.4.3. Steigerung des Ausdrucks	38
1.4.4. Abschluss des Gemäldes	38
1.4.5. Plastizität – die ‚linea‘ des Apelles	42
1.4.6. ‚Malerei in Vier Farben‘	44
1.4.7. Atramentum	50
1.5. Zusammenfassung Abschnitt 1	54

2. Die Rezeption des 35. Buches der <i>Naturalis Historia</i> in der frühen Neuzeit	55
2.1. Grundlagen der Rezeption: Handschriften, Inkunabeln und Drucke des 16. Jahrhunderts	55
2.2. Die Vorbildwirkung der plinianischen Struktur auf die Kunsliteratur	69
2.3. Der Ruhm des Apelles	74
2.3.1. Literarische Gleichsetzungen mit zeitgenössischen Künstlern	74
2.3.2. Beschriftete Gemälde	83
2.4. „Ich schreibe als Maler“ – der <i>topos</i> des Künstler-Autors	88
2.4.1. Leon Battista Alberti	91
2.4.2. Lorenzo Ghiberti	97
2.4.3. Albrecht Dürer	99
2.4.4. Giorgio Vasari	106
2.5. Zusammenfassung Abschnitt 2	109
3. „problemata“ der hellenistischen Pinselmalerei in der Neuzeit	111
3.1. Das Atramentum	113
3.2. Die „Malerei in Vier Farben“	120
3.2.1. Die schriftliche Rezeption	120
3.2.2. Die „Vier-Farben“-Diskussion bei Tizian	130
3.2.3. Portraits und Selbstportraits in vier Farben	135

3.3.	Plastizität und die ‚linea‘ des Apelles	154
3.3.1.	Bekanntheit der ‚linea‘	154
3.3.2.	Die formschaffende Linie	156
3.3.3.	Die raumschaffende Linie	163
3.4.	Der Abschluss des Gemäldes	168
3.4.1.	,Maßvolle Sorgfalt‘	168
3.4.2.	,FACIEBAT‘	181
3.5.	,colla bocca aperta‘	188
3.6.	Virtuose Lichtführung	190
3.7.	Verkürzungen	192
3.8.	Der Tod des Zeuxis	196
3.9.	Zusammenfassung Abschnitt 3	202
4.	Schlussbetrachtung	205
4.1.	Merkmalhäufung	205
4.2.	dimostrazioni	209
	Bibliographie	214
	Kurzfassung	239
	abstract	240
	riassunto	241
	Curriculum Vitae	242
	Abbildungsverzeichnis	245
	Abbildungen	247

Einleitung

Als die Bürgerschaft von Como im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts beschloss, an der Fassade der neuen Kathedrale zwei Portraits der berühmtesten Söhne der Stadt anzubringen, hatte Leon Battista Alberti seinen Traktat *De pictura* längst vollendet, Lorenzo Ghiberti seine *Commentarii* verfasst, Jean Fouquet sein *Selbstbildnis in Medaillonform* bereits gemalt. Noch im gleichen Jahrzehnt entstand Sandro Botticellis *Verleumdung*, wenige Jahre später Albrecht Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock*.

Allen diesen Werken lassen sich Anzeichen dafür entnehmen, dass die Rezeption des literarischen Schaffens des einen dieser beiden in Como gewürdigten Gelehrten zügig betrieben wurde. Das Portrait rechts des Haupteinganges zeigt Gaius PLINIVS Secundus (61-112 n. Chr.), das linke seinen Onkel und Adoptivvater Gaius PLINIVS Secundus, der zur Unterscheidung von seinem Neffen ‚PLINIVS der Ältere‘ genannt wird.¹

¹ Als Urheber der Reliefs zu beiden Seiten des Hauptportals sind die Brüder Tomaso und Iacopo Rodari im Jahr 1485 inschriftlich dokumentiert. Unter jedem Bildnis sind zwei Darstellungen aus dem Leben der antiken Gelehrten zu erkennen: *Plinius der Ältere in seiner Schreibstube mit Schülern* und *sein Tod beim Ausbruch des Vesuvs*, *Plinius der Jüngere in seiner Schreibstube und vor Traian rezitierend*, s. FRIGERIO, Il Duomo di Como e il Broletto (1950) S. 57f, Anm. 21-23, Abb. 3, 51ff; CAREY, Pliny's catalogue of culture: art and empire in the ‚Natural history‘ (2003), Abb. 1-3; SCHLOSSER sieht die Präsentation dieser Gelehrten in Como, mitten unter den Heiligen und Erzvätern ihres Domes, trotz geistlichen Widerspruchs als „eine Erscheinung, die nur in Italien möglich“ ist, SCHLOSSER, Über die ältere Kunsthistoriographie der Italiener (1929), S. 50.

PLINIVS der Ältere (23/24 -79 n. Chr.) war Einwohner des Römischen Reichs unter den Kaisern Tiberius bis Titus und hinterließ eine naturgeschichtliche Enzyklopädie in 37 Bänden, bekannt als *Naturalis Historia*.² Das 35. Buch dieser Enzyklopädie enthält die gehaltvollste Abhandlung über die griechische Malerei der Antike. Damit möchte sich diese Arbeit näher befassen und ihre Wirkungen auf die Malerei der frühen Neuzeit untersuchen.

Die Konzentration auf diese eine Quelle scheint mir durch ihre überragende Stellung innerhalb der auf uns gekommenen Nachrichten sinnvoll und zugleich kann diese Beschränkung auch zeigen, wie viel sich schon nur aus der Überlieferung des PLINIVS schöpfen ließ – ein Aspekt, der in Zusammenhang mit der Frage nach der Zugänglichkeit zu Informationen über die Malerei der Antike interessant ist.

Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert: Der erste, auf die Antike beschränkte Teil besteht aus vier Abschnitten: Zunächst soll ein kurzer Überblick der Schilderung der hellenistischen Malerei gegeben werden, dann deren Verehrung im Rom der Kaiserzeit, also etwa vier Jahrhunderte später, betrachtet werden. Die Entwicklung dieser Kunstrichtung erfasst PLINIVS vom siebten vorchristlichen Jahrhundert bis zu seiner Zeit, der Epoche Neros und Titus'.

PLINIVS, der ja vor allem den naturkundlichen Aspekt der Malerei innerhalb seines 37-bändigen Werkes behandeln

² Das Vorwort der *Naturalis Historia* ist 77 n. Chr. datiert, s. PLINIVS/KÖNIG, *Naturalis Historia*, Bd. 1 (1973).

möchte, nimmt in Buch 35 grundsätzlich auf die Pigmente Bezug. Von diesen ausgehend, liefert er als Einschub die Geschichte dieser Kunstgattung. Seiner einprägsamen Schilderung vom Ruhm der griechischen Gemälde, deren Schöpfer nicht nur namentlich erfasst, sondern verehrt und sogar mit Gold überschüttet wurden, ist die Wirkmacht zu verdanken, mit der die Künstlerbiographik – mit Giorgio VASARI als ihrem wichtigsten Nachahmer – bis heute die kunstgeschichtliche Forschung dominiert.

Von den in der *Naturalis Historia* angegebenen Malern wird Apelles von Kos genauer behandelt, der vor allem aufgrund der ausführlichen Behandlung durch PLINIVS zum festen Bestandteil der Geschichte der Malerei wurde. Mit Apelles verknüpft sind wichtige Formen der Selbstreflexion wie das erste gemalte Selbstbildnis, die bildliche Antwort auf eine Verleumdung seiner Person und theoretische Werke, die er verfasst haben soll. Zu den bekanntesten auf ihn bezogenen Werken der Bildenden Kunst zählen Dekorationsprogramme von Künstlerhäusern wie Rubens' Haus in Antwerpen³, die Häuser von Giorgio Vasari in Florenz und Arezzo⁴, die Nachgestaltung der *Verleumdung des Apelles*⁵ und auch Darstellungen von *Apelles und Pankaste*,

³ s. McGrath, The painted Decorations of Ruben's house (1978).

⁴ s. Jacobs, Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence (1984); Koshikawa, Apelles' stories and the paragone debate: a re-reading of the frescoes in the Casa Vasari in Florence (2001).

⁵ Die *Allegorie der Verleumdung* war ein in Italien beliebtes Thema, wie Botticelli, Signorelli, Mantegna und Girolamo Mozetto zeigen. Die

wie man sie von Jan Wierix, Arnold Houbraken, Joost van Winghe, Giovanni Battista Tiepolo, Jean-Honoré Fragonard, Angelika Kauffmann und weiteren Künstlern kennt.⁶

In dieser Arbeit sollen jedoch nicht die wieder-aufgenommenen Themen der hellenistischen Malerei, sondern einzelne Merkmale besprochen werden, auf die sich Maler der Neuzeit in bestimmten Werken als gemalte Stellungnahme zum Diskurs bezogen haben könnten. Trotz der knappen Beschreibungen und einigen widersprüchlichen Angaben kann man dem Text des PLINIVS mehrere Hinweise auf technische Eigenheiten entnehmen. Die Geschichte der Malerei gibt PLINIVS als Abfolge eines Entwicklungsprozesses wieder, den oftmals einzelne Künstler durch *inventa* vorwärts getrieben hätten. Dem künstlerischen Problem begegnet man durch eine meisterhafte Lösung, einen technischen Kunstgriff, einen guten Einfall. Sieben besonders interessante Merkmale – vier davon sind mit Apelles verbunden – sollen im Folgenden genauer betrachtet werden: Verkürzungen, Lichtführung, Steigerung des Ausdrucks in Portraits, der Abschluss des Gemäldes, Plastizität und der Farbstoff Atramentum.

früheste und berühmteste Umsetzung im Norden erfolgte durch Dürer, der eine *Verleumdung* in das Bildprogramm des Nürnberger Rathauses integrierte; CAST, The Calumny of Apelles. A study in the humanist tradition (1981); MASSING, La Calomnie d'Apelle et son iconographie (1990); zu Dürer s. MENDE im Ausst.-Kat. Dürer (2003), S. 109 u. Kat.Nr. 182.

⁶ einen Überblick geben ASEMISSSEN / SCHWEIKHART, Malerei als Thema der Malerei (1994) in Kap. 21 und KÖLTZSCH, Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas (2000).

Sie alle sind Verfeinerungen, die in Zusammenhang mit der Malerei in Vier Farben zu stehen scheinen, die PLINIVS – auch unter einem moralisch-ökonomischen Aspekt – als besonders qualitätvoll hervorhebt.

In welchem Ausmaß die hochgeschätzten Vorgänger der Antike die Phantasie der neuzeitlichen Kollegen beschäftigten und wie sehr man den Verlust ihrer Kunstwerke bedauerte, zeigt sich in bekannten Passagen der Kunsliteratur: Aus Mangel an Vergleichsmöglichkeiten mit den Werken der antiken Malerei sieht sich etwa Pietro ARETINO außerstande, Michelangelo als den besten Künstler aller Zeiten zu verehren – eine rhetorische Wendung, die auf eine gebildete Leserschaft baut.⁷ Genauer geht darauf das zweite Kapitel ein, das die Voraussetzungen für die Bekanntheit der hellenistischen Malerei erfassen möchte. Hier wird in drei Abschnitten auf die schriftlich-literarische Rezeption der *Naturalis Historia* eingegangen und nach der Verfügbarkeit dieser Enzyklopädie in der frühen Neuzeit gefragt: nach den Bearbeitungen und Übersetzungen, die ermöglichten, dass Künstler und Gelehrte der frühen Neuzeit von der Schilderung des PLINIVS Kenntnis erlangt haben. Im Anschluß daran wird die Vorbildwirkung angesprochen, die die Struktur der *Naturalis Historia* für die spätere Kunstgeschichtsschreibung und Kunsttheorie hatte. Ebenfalls

⁷ Brief ARETINOS an Michelangelo vom 16. September 1537, s. PERTILE/CAMESASCA, *Lettore sull'arte di Pietro Aretino* (1957-1960), Bd 1.; vgl. BÄTSCHMANN/GRIENER, Holbein - Apelles (1994) S. 633, Anm. 18.

zur Sprache kommt die rhetorische Koppelung von Eigenschaften mit Künstlerpersönlichkeiten, die BAXANDALL in LANDINOS Übersetzung von PLINIVS und bei anderen Autoren des '400 feststellte.

Wie konnte Apelles, von dem kein einziges Bild auf uns gekommen ist, und dessen Werke vermutlich alle schon zur Zeit PLINIVS' verloren waren, in der Neuzeit als ‚Dio della Pittura‘ (Paolo PINO, 1548) gelten? Die literarische Gleichsetzung von zeitgenössischen Malern mit antiken Künstlern war schon in der frühen Neuzeit so weit verbreitet, dass nach ihrer Wirkung auf die Maler und nach den Möglichkeiten derer Reaktion gefragt werden kann: Schriftlich zeigen sie sich Reaktionen dadurch, dass man dem historischen Vorbild durch das Anbringen schriftlicher Elemente auf Gemälden und auch in der frühneuzeitlichen kunsttheoretischen Literatur bewusst gegenübertritt. Hier ist es wiederum Apelles, der als bedeutendster der antiken Maler-Autoren gilt und auf dessen doppeltes Vermächtnis, das theoretische und das praktische, Bezug genommen wird: „Ich schreibe als Maler“ lautet sinngemäß die Maxime, unter der sich L. B. ALBERTI, Lorenzo GHIBERTI, Albrecht DÜRER und Giorgio VASARI dieser Herausforderung stellen.

Der dritte Abschnitt bringt einzelne Werke der Neuzeit in Verbindung mit den Informationen über die antiken Gemälde. Demnach beziehen sich der erste Teil, der das Quellenmaterial bietet, und der dritte Teil direkt aufeinander.

Den einzelnen Merkmalen der hellenistischen Malerei werden Merkmale neuzeitlicher Kunstwerke als bewusst getätigte Äusserungen gegenübergestellt. Hier möchte ich einige in jüngerer Zeit vorgebrachten Ansätze möglicher neuzeitlicher PLINIVS-Rezeption besprechen. Es gibt mehrere Vorschläge, an einzelnen Werken die Auseinandersetzung von Künstlern mit den Inhalten der *Naturalis Historia* festzustellen; dies sowohl zu verschiedenen antiken Vorgängern als auch zu verschiedenen Künstlern der Neuzeit – dementsprechend verstreut sind diese Vorschläge zu finden und eine kritische Zusammenfassung scheint sich in jedem Fall zu lohnen. Die neuzeitlichen Beispiele beginnen – entsprechend der Forschungsgeschichte – mit dem Atramentum und sind den antiken technisch-stilistischen Hinweisen in gegenläufiger Abfolge zugeordnet.

Parallel dazu wird auf Aufnahme und Verarbeitung der betreffenden PLINIVS-Passagen in der Kunsliteratur verwiesen. Hier zeigen sich unterschiedliche Stadien der Interpretation – teilweise ist das, was von der hellenistischen techné weitergegeben wird, nicht mehr als ein Zitat, das gemeinsam mit dem ihm zugeordneten Künstlernamen weitergereicht wird, und oft ist dies verschmolzen zu einem *topos*, dem auch Aussagen zu Virtuosität, Moral und Ästhetik beigemengt wurden.

Auf die hier versuchte Betrachtung einiger Gemälde als Experimente nimmt auch der Titel dieser Arbeit Bezug, der

unter dem Begriff „dimostrazioni“ den Anzeichen einer gattungsimmanenten, praktischen Auseinandersetzung mit überlieferten Techniken und Merkmalen und deren pointierten Einsatz im Diskurs nachgeht.

Dabei liegt der Schwerpunkt auf Merkmalen, die anzeigen könnten, dass sich einzelne Maler zu ihrem Wissen um ihre antiken Vorgängern geäußert hätten, indem sie eine technische Besonderheit wiedergaben. Als von entscheidender Bedeutung erweist sich, wie beispielhaft anhand der These Ruth W. KENNEDYS zu Tizians Adaption der antiken Malerei in vier Farben gezeigt wird, die Frage nach der Absicht dieser Bezugnahmen und nach der Möglichkeit, daraus Konsequenzen ableiten zu können, die auf die Beurteilung des Gesamtschaffens wirken.

Vorsorglich darauf hinweisen möchte ich hier, dass ich weder an eine aus der Vorzeit übernommene, angewandte Kunstlehre, noch an irgendein verbindliches, von einem Moment an beibehaltenes und sodann etabliertes Malverfahren denke, sondern an ein bewusstes Experimentieren mit der *ratio pingendi* – wie PLINIVS das Malverfahren nennt – der fabelhaften Vorgänger.

Diese Arbeit steht, soweit es ihren Schwerpunkt Apelles betrifft, in einer Reihe mit anderen, auf bestimmte Persönlichkeiten konzentrierte Untersuchungen der Antikenrezeption, wie sie etwa von Reinhard STEINER zu Prometheus, von Frank ZÖLLNER zu Polyklet und von Ulrich PFISTERER ebenfalls zu Polyklet und zu Phidias,

sowie von Andreas THIELEMANN und Hans H. AURENHAMMER speziell zu Letzterem, bereits vorliegen.⁸ Eine wesentlich andere Voraussetzung ist jedoch, dass die Protagonisten dieser Arbeiten Bildhauer waren und dadurch über die literarische Rezeption hinaus zumindest ansatzweise in ihren Werken (bzw. deren Kopien) fassbar waren – ja, dass diese seit jeher als Vorbilder zur Nachgestaltung empfohlen wurden. Für den Bereich der Malerei der Antike jedoch verstärken sich, so erkannte bereits PETRARCA, die Schwierigkeiten:

„Lebendiger nämlich ist die Leistung des Bildhauers als die des Malers, daher kommt es, dass wir Apelles nur in den Büchern, Phidias dagegen im Marmor sehen.“⁹

Dass der eigentliche Gegenstand der Rezeption, die hellenistischen Gemälde selbst, nicht mehr zur Anschauung bereitstand, macht die Sache umso spannender. Vieles, was heute bei der Interpretation antiker Bildbeschreibungen mitgedacht werden kann, stand der frühen Neuzeit noch nicht zur Verfügung: Pompeji etwa, heute eine der wichtigsten

⁸ ZÖLLNER, Policretior manu. Zum Polykletbild der frühen Neuzeit, in: Ausst.-Kat. Polyklet (1990) S. 450-472; STEINER, Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert (1991); PFISTERER, Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari (1999); THIELEMANN, Phidias im Quattrocento (1992); AURENHAMMER, Phidias als Maler (2001).

⁹ „[...] vivacior enim sculptoris quam pictoris est opera; hinc est ut in libris Apellem, Phidiam in marmore videamus“, PETRARCA/ Rossi, Le Familiari, Buch V, 17, §5, Brief an Guido Sette, Erzbischof von Genua. Zur Rezeption der Bildhauerei in der Renaissance existiert ein Forschungsbericht von KOCH, Phidias und Polyclet im Agon: Die neueren archäologischen und kunsthistorischen Forschungen zu Rezeption griechischer Bildhauer in der Renaissance (2004).

Stätten der archäologischen Forschung, war damals vor allem als der Ort bekannt, an dem PLINIVS D. Ä. beim Ausbruch des Vesuvs (79 n. Chr.) gestorben war, doch bis zu den Grabungen, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts organisiert wurden, wusste man nicht, welche Schätze der Malerei hier verborgen lagen. So konnte man sich noch viel weniger als heute ein Bild von der griechischen und römischen Malerei machen. Die Auseinandersetzung mit den verlorenen exemplaria graeca der Malerei fand somit nahezu ausschließlich anhand der schriftlichen Quellen statt und vermag dadurch einen faszinierenden Einblick in die Imaginationskraft der Neuzeit zu bieten. So wird, im Erkennen dieser Bezugnahmen, wiederum unser Vorstellungsvermögen gefordert – denn dabei scheint zu gelten, wie Ernst H. GOMBRICH formulierte:

„...what matters is less what Apelles did, but what he was thought to have done.“¹⁰

¹⁰ s. GOMBRICHS Brief in: The Burlington Magazine, Oktober 1950, S. 298.

1. Die Schilderung der hellenistischen Malerei bei Plinius dem Älteren

1.1. *Die Naturalis Historia als Quelle zu Künstlern und Werken*

Wie in den Büchern 33 und 34 nutzt Plinius die Gelegenheit auch im 35. Buch der *Naturalis Historia*, das eigentliche Thema, die Naturkunde, zu verlassen und über die Nutzung der angeführten Elemente – in 33 und 34 Metalle, in 35 Mineralien – ausführlich zu berichten. PLINIUS schildert den Aufstieg der Malerei etwa ab dem 7. Jahrhundert bis zur Blütezeit der hellenistischen Pinselmalerei um 330 v. Chr. – der Epoche des Apelles – und stellt ihr den Verfall und die Prunksucht seiner eigenen Epoche tadelnd gegenüber.

Wie ISAGER herausarbeitet, präsentiert PLINIUS das Rom seiner Zeit als modernes Gegenstück zu Griechenland, wobei er sich in Bezug auf die Kunstwerke besonders kritisch gegenüber der Gegenwart äussert. Die Schilderung vom verlorenen Glanz der hellenistischen Pinselmalerei und vom wohlwollenden Verständnis, die noch das Rom Julius Cäsars und Augustus' diesen Werken entgegenbrachte, dient so als Folie zur Kritik der von PLINIUS' selbst erlebten Epochen unter der Herrschaft Caligulas, Claudius', Neros und Titus'.¹¹ Ausgeschmückt mit anekdotisch-biographischen Elementen, ist Buch 35 mit Abstand das gehaltvollste Zeugnis zur antiken

¹¹ s. ISAGER, Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art (1991).

Malerei. Dabei ist PLINIVS weniger als Kunstkenner, sondern vielmehr als Sammler von schriftlichen Quellen zur Kunst zu würdigen:

„Erwartungen einer in sich geschlossenen, begrifflich konsequenten Kunstgeschichte werden daher enttäuscht. Die kunstgesch. Fakten der N. H. stammen nicht von einem Kenner der Materie, sondern von einem Kompendienschreiber, der Quellen verschiedensten Charakters heranzieht. Sich auf die Tradition der griechischen Enzyklopädie berufend, nimmt Plinius in Angriff, das Wissen über die gesamte Natur darzustellen. Man kann daher kaum erwarten, daß die spezifischen Aspekte der Malerei von Plinius adäquat berücksichtigt werden. Diese wenig eigenständige Sammelmethode bietet andererseits aber den Vorteil daß im glücklichen Falle die Eigenart einer aussagekräftigen Quelle bei Plinius durchaus bewahrt bleibt.“¹²

In den für seine Äußerungen zur Bildenden Kunst (Buch 7 und 34-36) herangezogenen Werke sieht man auch die Möglichkeit, durch PLINIVS weitere ältere Quellen, die verloren sind – etwa von DURIS von Samos und von XENOKRATES von Athen, beide aus dem 3. Jh. v. Chr., – übermittelt bekommen zu haben.¹³

¹² KOCH, De picturae initis. Die Anfänge der gr. Malerei im 7. Jahrhundert v. Chr. (1996), S. 17.

¹³ Insbesonders in Xenokrates sehen Archäologen das Vorbild für das Kunstarbeiturteil des PLINIVS; s. SCHEIBLER, Zur Kunstgeschichte des Plinius (1997); KOCH, De picturae initis (1996); mit den Quellen der Nat. Hist. befassten sich bereits im 19. Jahrhundert BRUNN, Geschichte der griechischen Künstler (1853-1859) und KALKMANN, Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius (1898); PLINIVS selbst gibt als Quellen für Buch 35 an: „EX AUCTORIBVS Messala oratore. Messala sene. Fenestella. Attico. M. Varrone. Verrio. Nepote Cornelio. Deculone. Muciano. Melisso. Vitruvio. Cassio Severo. Longulano. Fabio Vestale.

Als Hochblüte der hellenistischen Malerei gibt PLINIVS die Zeit des Apelles, die 112. Olympiade an (332-329 v. Chr.). Die Struktur der hier gegebenen Entwicklung der Malerei entspricht der Darstellung der Bildhauerei in Buch 34. und folgt dem Modell einer organischen Entwicklung, eines „evolutionary plan“ (ISAGER).¹⁴ Als Vorstufen nennt PLINIVS mehrere Phasen. Die erste Malerei wäre demnach die einfarbige gewesen, genannt monochrómata. Nach einer weiteren Differenzierung gelangte man zu Licht und Schatten, wobei die Farben sich wechselseitig zur Geltung bringen (*differentia colorum*); letztlich kam der Glanz hinzu, der etwas anderes als das Licht ist.¹⁵ Die Übergänge der

EXTERNIS Qui de pictura scripserunt: Pasitele. Apelle. Melanthio. Asclepiodoro. Euphranore. Heliodoro qui anathemata Atheniensium scripsit. Metrodoro qui de architectonice scripsit. Democrito. Theophrasto. Apione grammatico. Qui de metallica medicina scripserunt: Nymphodoro. Iolla. Apollodoro. Andrea. Heraclide. Diagora. Botrye. Arcehedmo. Dionysio. Aristogene. Democle. Mneside. Xenocrate Zenonis. Theomnesto.“

¹⁴ s. ISAGER (1991) S. 123; SCHEIBLER, Zur Kunstgeschichte des Plinius (1997) S. 375, nennt dies eine „heurematische Betrachtung der Kunstentwicklung.“

¹⁵ PLINIVS, Nat. 35. 16: „itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat.“ und 35. 29: „Quibus coloribus singulis primi pinxissent diximus, cum de his pigmentis traderemus in metallis, quae monochromata a genere picturae vocantur. qui deinde et quae invenerint et quibus temporibus, dicemus in mentione artificum, quoniam indicare naturas colorum prior causa operis instituti est. tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. postea deinde adiectus est splendor, alias hic quam lumen. quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras vero colorem et transitus harmogen.“ PLINIVS verweist hier auf Buch 33. 117: „Cinnabari veteres quae etiam nunc vocant monochromata pingebant. pinixerunt et Ephesio minio, quod derelictum est, quia curatio magni operis erat. praeterea utrumque nimis acre existimabatur [...].“

Helligkeitstufen nannte man *tónos*, die Abstufungen und Mischungen der Farbwerte *harmogé*.¹⁶

¹⁶ BRUNN, Geschichte der griechischen Künstler (1859), KALKMANN, Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius (1898); BRUNO, Form and Colour in Greek Painting (1977); FRENCH/ GREENAWAY, Science in the early Roman Empire (1986); SCHEIBLER, Griechische Malerei der Antike (1994); CAREY, Pliny's catalogue of culture: art and empire in the 'Natural history', (2003).

1.2. Die Verehrung der griechischen Malerei im öffentlichen und privaten Rom.

Dem Bericht des PLINIVS kann man die hohe Wertschätzung griechischer Kunst im römischen Reich entnehmen. Er gibt Angaben zu Preisen der erwähnten Gemälde, zu ihren Sammlern und konkreten Aufbewahrungsorten; einige Werke könnte er in Rom noch selbst gesehen haben. Folgt man seinen Ausführungen, so hätte die Ewige Stadt zur Zeit Julius Caesars und Augustus' etliche Meisterwerke der berühmtesten hellenistischen Künstler besessen, die an würdevollen Stätten zu bewundern gewesen wären.

Eine Übersicht der Plätze in Rom, an denen PLINIVS griechische Gemälde erwähnt, vermag trotz der Unsicherheiten, die Identifizierung und Lokalisierung der Bauwerke mit sich bringen, noch heute zu beeindrucken (Abb. 1):

Der größere Teil der Gemälde der öffentlichen Bauten befand sich in Heiligtümern¹⁷: Das erste öffentlich in Rom

¹⁷ Fallweise lässt sich ein Zusammenhang von bildlicher Thematik und Tempel-Gottheit erkennen: „Bei der Weihung von Tafelbildern bedingten religiöse Konventionen gewöhnlich einen Bezug zwischen Bildthema und Gottheit. So mag es kein Zufall sein, daß im Ceres-Tempel das Bild eines Tragödiendichters, im Tempel der Fides eine Unterrichtsszene oder im Jupiter-Tempel das Nikebild des Nikomachos aufgestellt worden war [...]\“, s. SCHEIBLER, Griechische Malerei (1994), S. 27.

ausgestellte ‚auswärtige‘ Gemälde, ein *Dionysosbild* (Bacchus und Ariadne) von Aristeides war im Tempel der Ceres¹⁸ (5), dessen *Greis lehrt einem Knaben das Lyraspiel* befand sich im Tempel der Fides am Kapitol¹⁹ (6), sein *Bild eines Tragödienspielers mit einem Knaben* im Tempel des Apollo am Palatin²⁰ (16).

Im Tempel des Augustus (12) sah man von Nikias einen *Hyakinthos* und eine *Danaë*, sein Bild des *Dionysos*²¹ befand sich, gemeinsam mit einem *Gefesselten Marsyas* von Zeuxis²² und der *Kassandra* von Theoros im Tempel der Concordia²³(8).

Den Tempel der Kapitolinischen Trias (7) zierten ebenfalls Gemälde: *Der Raub der Persephone* von Nikomachos sowie sein *Nikebild*²⁴, desgleichen ein *Theseus* von Parrhasios²⁵;

¹⁸ PLINIVS, Nat. 35. 24: „Attalo multum querente; et in Cereris delubro posuit, quam primam arbitror picturam externam Romae publicatam“, und 99: „[...] Aristeides [...] pinxit [...] Liberum et Ariadnen spectatos Romae in aede Cereris“; sämtliche folgenden lateinischen Zitate sind der Tusculum-Ausgabe von KÖNIG/ WINKLER (1997) entnommen. Bei der Möglichkeit, an einem internetverbundenen Rechner zu arbeiten, empfiehlt sich auch THAYERS online-edition:
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html (30.03.2008).

¹⁹ PLINIVS, Nat. 35. 100: „spectata est in aede Fidei in Capitolio senis cum lyra puerum docentis.“

²⁰ PLINIVS, Nat. 35. 99: „tragoedum et puerum in Apollinis [...]“

²¹ PLINIVS, Nat. 35. 131: „[...] item Liber pater in aede Concordiae, Hyacinthus, quem Caesar Augustus delectatus eo secum deportavit Alexandria capta, et ob id Tiberius Caesar in templo eius dicavit hanc tabulam et Danaen.“

²² PLINIVS, Nat. 35. 66: „in Concordiae delubro Marsyas religatus.“

²³ PLINIVS, Nat. 35. 144: „Cassandram, quae est in Concordiae delubro [...]“

²⁴ PLINIVS, Nat. 35. 108: „Pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro, supra aediculam Iuventatis; et in

weiters sah man im Tempel der Pax (14) eine *Skylla* von Nikomachos²⁶ und auch der *Heros* von Timanthes und der *Ialysos* von Protogenes – das Bild, um dessen Willen König Demetrios die Stadt Rhodos verschont hatte²⁷ – sollen dort gewesen sein.

Im Tempel des Divus Iulius am Forum Romanum befand sich die *Aphrodite Anadyomene* des Apelles²⁸ (15); sein *Herkules* war im Tempel der Diana²⁹, – wobei angenommen wird, dass damit damit der Tempel auf dem Aventin (4) und nicht dessen Vorbild in Ephesos gemeint ist, wo wiederum das *Portrait Alexanders des Großen mit dem Blitz in der Hand* zu bewundern war.³⁰

Auch an bedeutenden öffentlichen Zweckbauten waren griechische Gemälde zu sehen: In der Curia Iulia (10) befand sich eine auf einem Löwen sitzende *Nemea*, einen Palmzweig haltend, neben ihr stehend ein *alter Mann mit*

eodem Capitolio, quam Plancus imperator posuerat, Victoria quadrigam in sublime rapiens."

²⁵ PLINIVS, Nat. 35. 69: „idem pinxit et Thesea, quae Romae in Capitolio fuit.“

²⁶ PLINIVS, Nat. 35. 109: „[...] Scyllamque, quae nunc est Romae in templo Pacis.“

²⁷ PLINIVS, Nat. 35. 102: „palmam habet tabularum eius Ialysus, qui est Romae dicatus in templo Pacis“, die Verschonung durch Demetrios ebenda, 105.

²⁸ PLINIVS, Nat. 35. 91: „Venerem exeuntem e mari divus Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae anadyomene vocatur [...].“

²⁹ PLINIVS, Nat. 35. 94: „eiusdem arbitrantur manu esse et in Dianaem templo Herculem aversum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat verius pictura quam promittat.“

³⁰ PLINIVS, Nat. 35. 92: „Pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianaee viginti talentis auri. digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse – legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus facta –; manipretium eius tabulae in nummo aureo mensura accepit, non numero.“

einem Stab und, über dessen Kopf das Täfelchen mit dem Bild eines Zweigespannes hängend, beides von Nikias;³¹ daneben von Philochares *Glaukion und Aristippos*.³²

Am Augustusforum (13) zeigten zwei Gemälde von Apelles den Krieg und den Triumph: *Alexander der Große mit Dioskuren und Nike*,³³ *Alexander der Große am Triumphwagen und der Krieg mit auf den Rücken gebundenen Händen*.

Drei Säulenhallen, die sich in der Nähe des Marcellustheaters befunden haben, waren eigens der Betrachtung von Kunstwerken gewidmet: Man sah in der Porticus des Pompeius (1) *Kadmos und Europa* von Antiphilos,³⁴ *das Stieropfer* von Pausias,³⁵ einen *Alexander*

³¹ PLINIVS, Nat. 35. 27-28: „idem in curia quoque, quam in Comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemean sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cuius supra caput tabella bigae dependet, [...]”; 131: „operum eius Nemea advecta ex Asia Romam a Silano, quam in curia diximus positam.”

³² PLINIVS, Nat. 35. 28: „alterius tabulae admiratio est puberem filium seni patri similem esse aetatis salva differentia; supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est, immensa, vel unam si tantum hanc tabulam aliquis aestimet, potentia artis, cum propter Philocharen ignobilissimos alioqui Glaucionem filiumque eius Aristippum senatus populi Romani tot saeculis spectet. posuit et Tiberius Caesar, minime comis imperator, in templo ipsius Augusti, quas mox indicabimus.”

³³ PLINIVS, Nat. 35. 93-94: „[...] Romae Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro Magno, item Belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante. (94) quas utrasque tabulas divus Augustus in fori sui celeberrimis partibus dicaverat simplicitate moderata.”

³⁴ PLINIVS, Nat. 35. 114: „in Pompeia [porticibus] vero Cadmum et Europen.”

³⁵ PLINIVS, Nat. 35. 126: „Pausias autem fecit et grandes tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem.”

sowie eine *sitzende Kalypso* des Nikias³⁶ und von Polygnot einen *schildtragenden Mann, von dem man nicht wusste ob er sich aufwärts oder abwärts bewegt.*³⁷

In der Porticus des Philippus (2) waren die *Helena* des Zeuxis;³⁸ von Antiphilos *Dionysos, Alexander als Knabe* und *Hippolytos, der vor einem Stier erschrickt;*³⁹ von Theoros eine Darstellung des *Trojanischen Krieges.*⁴⁰

In der Säulenhalle der Octavia, der von einer Schwester des Augustus in Auftrag gegebene Galerie (3), befanden sich die *Hesione* und ein Bildnis von *Alexander und Philippus mit Athene* des Antiphilos;⁴¹ von Artemon sah man zwei Bilder aus der *Geschichte des Herakles.*⁴²

Auch über die Herkunft dieses Bilderreichtums und dem Interesse wichtiger Persönlichkeiten an griechischer Malerei sind wir unterrichtet. Das *Dionysusbild* des Aristeides

³⁶ PLINIVS, Nat. 35. 132: „[...] Alexander quoque in Pompei porticibus praecellens et Calypso sedens huic eidem adscribuntur.“

³⁷ PLINIVS, Nat. 35. 59: „huius est tabula in porticu Pompei, quae ante curiam eius fuerat, in qua dubitatur ascendentem cum clupo pinxerit an descendenter.“

³⁸ PLINIVS, Nat. 35. 66: „Zeuxidis manu Romae Helena est in Philippi porticibus [...].“

³⁹ PLINIVS, Nat. 35. 114: „[...] in Philippi [porticibus] Liberum patrem, Alexandrum puerum, Hippolytum tauro emisso expavescentem [...].“

⁴⁰ PLINIVS, Nat. 35. 144: „Iliacum compluribus tabulis, quod est Romae in Philippi porticibus....“

⁴¹ PLINIVS, Nat. 35. 114: „namque et Hesionam nobilem pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva, qui sunt in schola in Octaviae porticibus [...].“

⁴² PLINIVS, Nat. 35. 139: „nobilissimas autem, quae sunt in Octaviae operibus, Herculem ab Oeta monte Doridos exusta mortalitate consensu deorum in caelum euntem, Laomedontis circa Herculem et Neptunum historiam.“

verkaufte L. Mummius nicht an König Attalos, sondern weihte es im Tempel der Ceres⁴³ (5) und der Aedil Scaurus brachte alle Gemälde aus Sikyon nach Rom.⁴⁴

Privater Besitz ist vom Orator Hortensius bekannt, der auf seinem luxuriösen Landsitz in Tusculum für ein *Argonautenbild* von Kydias ein eigenes Kabinett errichten ließ.⁴⁵ Agrippa hingegen forderte, alle Gemälde der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, und ließ in seinen Thermen (11) kleinere Bilder in die Wände einlassen. Er kaufte von den Kyzikenern zwei Gemälde – einen *Ajax* und eine *Aphrodite*.⁴⁶

Von Julius Caesar ist sowohl öffentliches Engagement als auch privater Besitz überliefert: einen *Ajax* und eine *Medeia* von seinem Zeitgenossen Timomachus weihte er im Tempel der Venus Genetrix⁴⁷ (9), und in seinem Haus am Palatin

⁴³ PLINIVS, Nat. 35. 24, s. Anm. 18.

⁴⁴ PLINIVS, Nat. 35. 127: „Sycione et hic [Pausias] vitam egit, diuque illa fuit patria picturae. tabulas inde e publico omnes propter aes alienum civitatis addictas Scauri aedilitas Romam transtulit.“ STRABON (xiv 657) berichtet, dass Augustus die Venus Anadyomene nach Rom bringen ließ und der Stadt Kos einen Abgabennachlaß gewährte, s. SCHEIBLER 1994, S. 20.

⁴⁵ PLINIVS, Nat. 35. 130: „Eodem tempore fuere Cydias, cuius tabulam Argonautas HS cxxxxiiii Hortensius orator mercatus est eique aedem fecit in Tusculano suo.“

⁴⁶ PLINIVS, Nat. 35. 26: „[...] M. Agrippa, vir rusticitati propior quam deliciis. exstat certe eius oratio magnifica et maximo civium digna de tabulis omnibus signisque publicandis, quod fieri satius fuisset quam in villarum exilia pelli. verum eadem illa torvitas tabulas duas Aiakis et Veneris mercata est a Cyzicenis HS (xii); in thermarum quoque calidissima parte marmoribus incluserat parvas tabellas paulo ante, cum reficerentur, sublatas.“

⁴⁷ PLINIVS, Nat. 7. 126; 35. 26: „sed praecipuam auctoritatem publice tabulis fecit Caesar dictator Aiace et Media ante Veneris Genitricis

befand sich die berühmte *Tafel mit unzähligen Linien*, die PLINIVS einem Wettstreit von Apelles und Protogenes entspringen lässt (17).⁴⁸

Cäasers Nachfolger Augustus soll alle anderen übertroffen haben, indem er auf seinem Forum (13) an der belebtesten Stelle zwei Gemälde von Apelles – *Krieg* und *Triumph* – ausstellte, in seinem Tempel (12) Werke von Nikias zeigte, und die *Nemea* des Nikias, die Silanus aus Asien nach Rom gebracht hatte, in der Curia Julia anbringen ließ (10).⁴⁹

Die Herrscher erwiesen sich untereinander Ehrenbezeugungen, indem sie den Kunstgeschmack des Vorgängers würdigten: Zum Gedenken an Julius Cäsar sorgte Augustus dafür, dass im Tempel des Divus Julius (15) die *Aphrodite Anadyomene* des Apelles zu sehen war⁵⁰ und Kaiser Tiberius weihte den *Hyakinthos* und die *Danaë* von Nikias, die Augustus nach der Eroberung von Alexandria mitgenommen hatte, im Augustustempel (12).⁵¹

aedem dicatis"; 136: „Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aestate Aiacem et Medium pinxit, ab eo in Veneris Geneticis aede positas, LXXX talentis venundatas.“

⁴⁸ PLINIVS, Nat. 35. 83: „[...] consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam Rhodi ante [...].“

⁴⁹ PLINIVS, Nat. 35. 27: „super omnes divus Augustus in foro suo celeberrima in parte posuit tabulas duas, quae Belli faciem pictam habent et Triumphum, item Castores ac Victoriam“; 35. 93 s. Anm. 33; 35. 131: „operum eius [Nicia Atheniense] Nemea advecta ex Asia Romam a Silano, quam in curia diximus positam [...].“

⁵⁰ PLINIVS, Nat. 35. 91, s. Anm. 28.

⁵¹ PLINIVS, Nat. 35. 131, s. Anm. 21.

In seinen privaten Gemächern hatte Tiberius zwei Bilder des Parrhasios: *Atalante und Meleager*⁵² sowie den *Oberpriester der Kybele*, für den PLINIVS den fantastischen Preis von 6.000.000 Sesterzen angibt.⁵³

Aus der Zeit dagegen, die er selbst in Rom verbracht hatte, kann PLINIVS nichts Gutes mehr berichten, er schreibt „vom Wahnsinn in unserer Zeit“⁵⁴: Claudius ließ das Gesicht Alexanders des Großen auf den Bildern von *Krieg* und *Triumph* durch das des Augustus ersetzen,⁵⁵ Nero die verdorbene *Aphrodite Anadyomene* des Apelles.⁵⁶ Sein Versuch, Statuen und Bilder von Pergamon nach Rom zu holen, scheiterte,⁵⁷ und von sich selbst ließ Nero ein kolossales Gemälde auf Leinwand von 120 Fuß Höhe erschaffen.⁵⁸

⁵² SVETON, Tiberius, 44: „[...] Quare Parrasi quoque tabulam, in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur, legatam sibi sub condicione, ut si argumento offenderetur decies pro ea sestertium acciperet, non modo praetulit, sed et in cubiculo dedicavit.“

⁵³ PLINIVS, Nat. 35. 70: „pinxit et archigallum quam picturam amavit Tiberius princeps atque, ut auctor est Deculo, HS (LX) aestimatam cubiculo suo inclusit“; gemeint ist das Anwesen des Tiberius in Tusculum.

⁵⁴ PLINIVS, Nat. 35. 51: „Et nostre aetatis insaniam in picturam non omittam.“

⁵⁵ PLINIVS, Nat. 35. 94: „Divus Claudius pluris existimavit utrisque excisa Alexandri facie divi Augusti imagines addere.“

⁵⁶ SVETON, Vespasian, 18, bezeugt allerdings für die Zeit nach PLINIVS, daß Vespasian eine „Koische Venus“, wohl dasselbe Werk des Apelles, doch noch für viel Geld habe restaurieren lassen: „Primus e fisco Latinis Graecisque rhetoribus annua centena constituit; praestantis poetas, nec non et artifices, Coae Veneris, item Colossi refectorem, insigni congiario magna que mercede donavit“, s. SCHEIBLER (1994), S. 23.

⁵⁷ TACITVS, Annalen, 16, 23; vgl. SCHEIBLER (1994), S. 17.

⁵⁸ PLINIVS, Nat. 35. 51: „Nero princeps iusserat colosseum se pingi cxx pedum linteo, incognitum ad hoc tempus.“

1.3. Apelles

Die Vita des Apelles schildert den Archetyp des virtuosen und tugendhaften Künstlergenius und ist von der anekdotischen Erzählung nicht zu trennen.⁵⁹ Insbesondere die Vorstellung von Anerkennung, die den Malern der Antike zuteil wurde, knüpft sich an ihn – gerne verbunden mit der Betonung eines freundschaftlichen Verhältnisses zu Alexander dem Großen:

„....Jedenfalls zeigt er auch ein höfliches Verhalten und war deshalb bei Alexander dem Großen, der häufig in seine Werkstatt kam, besonders beliebt – denn dieser hatte (...) durch eine Verordnung jedem anderen verboten, ihn zu malen.“⁶⁰

Zu den Besuchen des Königs in der Malerwerkstatt gehörte auch die Geschichte von Pankaspe, einer Nebenfrau Alexanders, in die sich Apelles beim Malen verliebte, worauf sie ihm vom König geschenkt wurde.⁶¹ Eindrucksvoll ist außerdem die Erwähnung von Apelles als einer derjenigen Maler, deren Werke mit Schätzen ganzer Städte bezahlt

⁵⁹ Eine monographische Studie von LEPIK-KOPACZYNNSKA, Apelles, der berühmteste Maler der Antike, erschien 1962 und ist in Vielem überholt; gleichfalls WUSTMANN, Apelles: Leben und Werk (1870).

⁶⁰ PLINIVS, Nat. 35. 85: „fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti – nam, ut diximus, ab alio se pingi vetuerat edicto – [...],“ weitere Erwähnung in Buch 7. 125.

⁶¹ PLINIVS, Nat. 35. 86: „namque cum dilectam sibi e pallacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque, dum paret, captum amore sensisset, dono dedit ei, – magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam victoria alia [...].“

wurden.⁶² Der Lohn für ein *Portrait Alexanders* bestand aus Goldmünzen, die nicht gezählt, sondern gewogen wurden.⁶³

Auch zum Ansehen Anderer trug Apelles bei, wie die Begebenheit von einem Besuch bei Protogenes auf Rhodos schildert⁶⁴ und, folgt man der Geschichte, wonach sich Apelles versteckt hielt, um die Meinung Vorübergehender zu seinem Werk zu hören⁶⁵ sowie der Anekdote mit dem Schuster⁶⁶, so war er auch Laienurteilen gegenüber aufgeschlossen.

⁶² PLINIVS, Nat. 35. 50: „[...] clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus.“

⁶³ PLINIVS, Nat. 35. 92: „manipretium eius tabulae in nummo aureo mensura accepit, non numero.“ Unmittelbar vorher gibt PLINIVS „[...] viginti talentis auri“ als Lohn für dieses Bild an.

⁶⁴ Als Apelles bei seinem Besuch auf Rhodos erkannte, in welch bescheidenen Verhältnissen Protogenes lebte, kaufte er Werke von ihm zu einem sehr hohen Preis und streute das Gerücht, er wolle sie als seine eigenen weiterverkaufen. Erst daraufhin hätten die Rhodier ihren Maler entsprechend gewürdigt, s. PLINIVS, Nat. 35. 88: „Apelles et in aemulis benignus Protogeni dignationem primus Rhodi constituit. sordebat suis, ut plerumque domestica, percontantique, quanti liceret opera effecta, parvum nescio, quid dixerat; at ille quinquagenis talentis poposcit famamque dispersit se emere, ut pro suis venderet. ea res concitavit Rhodios ad intellegendum artificem, nec nisi augentibus pretium cessit.“

⁶⁵ PLINIVS, Nat. 35. 84: „Seine vollendeten Werke stellte er im Vorbau seines Hauses ... aus und hörte, hinter der Tafel verborgen, die Fehler, die man anführte, wobei er das Volk als einen sorgfältigeren Richter betrachtete als sich selbst“; „idem perfecta opera proponebat in pergula transeuntibus atque, ipse post tabulam latens, vitia quae notarentur auscultabat, vulgum diligentiores iudicem quam se praeferens“.

⁶⁶ PLINIVS, Nat. 35. 85: „Man berichtet, ein Schuster habe [Apelles, GG] getadelt, dass er an den Schuhen auf der Innenseite eine Öse zu wenig angebracht habe; als dieser aber am nächsten Tage, übermütig durch die Verbesserung des vorher genannten Fehlers, etwas am Bein bekrittelt, soll Apelles, darüber aufgebracht, hervorgesehen und gesagt haben, der Schuster solle bei seinem Leisten bleiben, was durch ihn zum Sprichwort wurde.“; „feruntque reprehensum a sutore,

Unter den zahllosen Bildnissen von Alexander dem Großen und von dessen Sohn Philipp gab es auch allegorische: Ein *Portrait von Alexander als Zeus mit einem Blitz in der Hand*,⁶⁷ das zweite als *Zeus mit Nike und den Dioskuren*.⁶⁸ Apelles portraitierte weitere Herrscher wie König Antigonos,⁶⁹ König Menander,⁷⁰ Archelaos mit Frau und Tochter⁷¹ und schuf Reiterportraits: *Neoptolemos in der Schlacht gegen die Perser*,⁷² *Kleitos zu Pferde im Kampf*.⁷³ Von Alexander malte

quod in crepidis una pauciores intus fecisset ansas; eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cavillante circa crus, indignatum prospexit denuntiantem, ne supra crepidam sutor iudicaret, quod et ipsum in proverbium abiit.”

⁶⁷ PLINIVS, Nat. 35. 92: „pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem [...]“ (wie Anm. 29).

⁶⁸ PLINIVS, Nat. 35. 93: „Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro Magno [...].“

⁶⁹ dazu zählt das Portrait, das durch die Profilansicht verbarg, dass Antigonos einäugig war; PLINIVS, Nat. 35. 90: „pinxit et Antigoni regis imaginem altero lumine orbati primus excogitata ratione vitia condendi; obliquam namque fecit, ut, quod deerat corpori, picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem e facie ostendit, quam totam poterat ostendere“; ein weiteres Bildnis zeigte Antigonos im Harnisch, Nat. 35. 96: „...Antigonom thoracatum cum equo incidentem.“

⁷⁰ PLINIVS, Nat. 35. 93.

⁷¹ PLINIVS, Nat. 35. 96: „Archelaum cum uxore et filia.“

⁷² PLINIVS, Nat. 35. 96: „Neoptolemum ex equo adversus Persas.“

⁷³ PLINIVS, Nat. 35. 93: „Clitum cum equo ad bellum festinantem [...]“; nach AELIAN soll er auch ein Portrait Alexanders zu Pferd gemacht haben: „Alexander betrachtete einst sein Bildnis, das Apelles in Ephesos von ihm gemalt hatte, und lobte die Malerei nicht gebührend. Da wurde sein Pferd hereingeführt, und dieses wieherte dem auf dem Bilde dargestellten Tier zu, als habe es ein echtes Pferd vor sich. Daraufhin meinte Apelles: „Mir scheint, mein König, das Pferd versteht von Malerei weit mehr als du“, AELIANVS, Varia Historia, hier: 2,3. PLINIVS Nat. 35. 95, gibt die Geschichte ebenfalls wieder, nennt aber kein Portrait in Zusammenhang damit.

er einen *Triumphzug* und vom Priester (Megabyzos) einen *feierlichen Aufzug*.⁷⁴

Die bewundernswerte *Gestalt der Pankaspe* malte er als *Akt*⁷⁵ und sie diente vielleicht auch als Modell für die *Aphrodite Anadyomene*,⁷⁶ von der er auch eine Wiederholung schaffen wollte, diese aber nicht vollenden konnte.⁷⁷ Er schuf einen *nackten Heros*,⁷⁸ *Bilder von Sterbenden*,⁷⁹ einen *Tragödienspieler*,⁸⁰ *Artemis in einer Schar von opfernden Jungfrauen*,⁸¹ weiters eine *Darstellung des Krieges mit gebundenen Händen*, Bilder von *Habron*⁸² und *Herkules*.⁸³

⁷⁴ PLINIVS, Nat. 35. 93: „Alexandro in curru triumphante“; ebenda: „pinxit et Megabyzi, sacerdotis Dianaee Ephesiae, pomparam [...]“; Megabyzos war nach SCHEIBLER (1994, Anm. 4) kein Individualname, sondern eine Amtsbezeichnung.

⁷⁵ PLINIVS, Nat. 35. 86, s. Anm. 61; auch AELIAN nennt die betreffende Dame „Pankaste“: „Es sind uns viele Liebesbeziehungen der Alten überliefert, unter anderem auch folgende: Pausanias liebte seine eigene Frau, Apelles Alexanders Geliebte; ihr Name war Pankaste, und sie stammte aus Larissa. Sie soll die erste gewesen sein, mit der Alexander ein Verhältnis hatte.“, AELIAN, Varia Historia, XII, 34.

⁷⁶ PLINIVS, Nat. 35. 87: „sunt, qui Venerem anadyomenen ab illo pictam exemplari putent.“

⁷⁷ PLINIVS, Nat. 35. 91: „Apelles incohaverat et aliam Venerem Coi, superaturus etiam illam suam priorem.“ CICERO erwähnt das unvollendete Bild zweimal: De officiis (3.10) und ad familiares, (1.9).

⁷⁸ PLINIVS, Nat. 35. 95: „pinxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipsam provocavit.“

⁷⁹ PLINIVS, Nat. 35. 90: „sunt inter opera eius et exspirantium imagines.“

⁸⁰ PLINIVS, Nat. 35. 93.

⁸¹ PLINIVS, Nat. 35. 96: „[...] Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicesse Homeri versus videtur id ipsum describentis“; Zur Stelle in HOMERS Odyssee, §102ff und LESSINGS Auslegung s. DILTHEY, Über zwei Gemälde des Aristides (1879), S. 21f.

⁸² PLINIVS, Nat. 35. 93.

⁸³ PLINIVS, Nat. 35. 94: „eiusdem arbitrantur manu esse et in Dianaee templo Herculem aversum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat verius pictura quam promittat.“

Nach PLINIVS malte er auch Bilder im Wettstreit: dazu zählen ein *Pferdebildnis*⁸⁴ und einem Wettstreit mit Protogenes entsprang die *Tafel voller Linien*, die die Virtuosität beider Maler zeigte. Die Anekdote wird von PLINIVS ausführlich referiert: Apelles besuchte demnach Protogenes auf Rodos und begab sich

„sofort in dessen Werkstatt. Der Künstler selbst war abwesend, eine alte Frau aber bewachte eine auf seiner Staffelei stehende Tafel von beachtlicher Größe, die für das Malen zurechtgemacht war. Die Frau gab Bescheid, Protogenes sei fortgegangen, und fragte, wen sie als Besucher nennen solle. ‚Diesen‘ sagte Apelles, nahm einen Pinsel und zog mit Farbe eine farbige Linie höchster Feinheit über die Tafel. Nachdem Protogenes zurückgekehrt war, berichtete ihm die alte Frau, was sich ereignet hatte. Man erzählt, der Künstler habe die Feinheit der Linie betrachtet und sogleich gesagt, Apelles sei gekommen, eine so vollendete Leistung passe zu keinem anderen; dann habe er selbst mit einer anderen Farbe eine noch feinere Linie in jene gezogen und beim Weggehen den Auftrag gegeben, wenn Apelles wiederkomme, solle sie ihm diese zeigen und hinzufügen, der sei es, den er suche. Und so traf es ein. Denn Apelles kehrte zurück und, beschämt, besiegt worden zu sein, durchzog er mit einer dritten Farbe die Linien, so daß für noch etwas Feineres kein Platz mehr war. Protogenes aber bekannte sich als besiegt und eilte zum Hafen, um seinen Gast zu suchen; man beschloß, die Tafel so der Nachwelt zu überliefern, zum ehrfürchtigen Staunen aller, besonders aber der Künstler. Ich vernehme, daß sie beim ersten Brand von Caesars Haus auf dem Palatin vernichtet wurde; vorher aber konnte man sie auf Rhodos sehen; sie enthielt auf einer großen Fläche nichts anderes als kaum sichtbare Linien; und den herrlichen Werken vieler Künstler war sie

⁸⁴ PLINIVS, Nat. 35. 95.

gleichsam leer, lockte aber gerade darum an und war berühmter als jedes andere Kunstwerk.“⁸⁵

Die Grenzen seiner Kunst soll er gesprengt haben, da er auch das, was außerhalb des Bereichs der Malerei liegt, malte: Bilder von *Donner*, *Wetterleuchten* und *Blitz*.⁸⁶ Besonders lobt PLINIVS auch die Schriften, die Apelles über die Malerei verfasst haben soll:

„Er [Apelles, GG] allein trug zur Förderung der Malerei mehr bei als fast alle anderen, sogar durch Herausgabe von diesbezüglichen Lehrschriften“.⁸⁷

Bekräftigt wird diese Äußerung durch die Aufnahme Apelles' in das dem 35. Buch der *Naturalis Historia* vorangestellte Schriftenverzeichnis, wo Apelles unter den „Fremden“

⁸⁵ PLINIVS, Nat. 35. 81-83: „[...] aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. haec foris esse Protogenen respondit interrogavitque, a quo quaesitum diceret. ,ab hoc' inquit Apelles adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. et reverso Protogeni, quae gesta erant anus indicavit. ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse, quem quaereret. atque ita evenit. revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum. at Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens; placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam Rhodi ante, spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem.“

⁸⁶ PLINIVS, Nat. 35. 96: „pinxit et, quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura; quae Bronten, Astrapen et Ceraunobolian appellant.“

⁸⁷ PLINIVS, Nat. 35. 79: „picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent.“

Autoren, die über die Malerei schrieben“ (auctoribus externis qui de pictura scripserunt, s.o.) erscheint.

Apelles soll auch selbstbezügliche Werke erschaffen haben: Dies einmal in der Darstellung der *Verleumdung*, mit der er auf eine Intrige gegen sich antwortete,⁸⁸ zum zweiten wird ihm das erste gemalte *Selbstbildnis* zugeschrieben.⁸⁹ Einen Widerhall dieses Selbstportraits möchte MORENO im *Alexandermosaik aus Pompeji* (Abb. 2, 3) erkennen. Wenn auch die direkte Zuordnung von erhaltenen Denkmälern zu schriftlich überlieferten Werken in der Archäologie umstritten ist, ist dieses Beispiel denkbar: MORENO sieht unter anderem in der Gestaltung des Schildes, in dem sich eine Figur spiegelt, die Möglichkeit einer Anspielung auf das Selbstbildnis des Apelles. Deutlich erkennbar ist die Reflexion des Gesichtes eines fallenden Kriegers am Schild im Vordergrund sowie die Reflexion der Hand, die sich direkt am Schild befindet und durch die virtuose farbliche Gestaltung der Finger plastisch hervortritt. Mit einigen weiteren Merkmalen tritt MORENO für einen engen Zusammenhang von Apelles als Urheber der Vorlage für das

⁸⁸ LUKIAN, De Calumnia 5; s. Anm. 5.

⁸⁹ hierin soll Apelles der erste Maler gewesen sein; Phidias hätte sein Bildnis am Schild der Athena Parthenos als erster Bildhauer angebracht; dazu und zur Aufmerksamkeit, die CICERO und PETRARCA dem Phidias-Bildnis zuwandten, s. THIELEMANN, Phidias im Quattrocento, (1996), S. 56f.; KOCH (2000) S. 93, sieht im Selbstbildnis des Apelles den „frühesten Nachweis der besondern Form des Künstlerselbstporträts“ und „die Präsenz des Kunstzweiges eikonographia neben dem Bereich der öffentlichen Ehrungen und Weihungen in der privaten Sammlung.“

gesamte Mosaik ein.⁹⁰ All diese besonderen Fähigkeiten verdankte Apelles auch seinem großen Fleiß:

„Apelles hatte es sich zur beständigen Aufgabe gemacht, niemals, auch wenn er noch so beschäftigt war, einen Tag vergehen zu lassen, ohne durch Ziehen einer Linie sein Können zu üben, was durch ihn zum Sprichwort wurde.“⁹¹

⁹⁰ Das Mosaik, gefunden in der Casa del Fauno in Pompeij, stellt die Schlacht von Gaugamela dar, die Alexander den Sieg über Darius brachte (331 v. Chr.). Das Werk wird von MORENO als eine hellenistische Kopie des 2. vorchristlichen Jahrhunderts gesehen, das ein Gemälde des Apelles aus der Zeit des Sieges darstellt, s. MORENO, Apelle (2000), S. 35-38, Taf. XII; auch SCHEIBLER (1974, S. 93) sieht Parallelen: „Zu Recht hat man in dem Mosaik eine relativ getreue Kopie erkannt, die uns mitsamt Bildaufbau und Figurenstil auch das spezifische Kolorit des verlorenen Originals überliefert, eines griechischen Gemäldes auch dem späten vierten Jahrhundert v. Chr.“

⁹¹ PLINIVS, Nat. 35. 84: „Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit.“

1.4. Merkmale der griechischen Malerei

1.4.1. Verkürzungen

Als ein Beispiel einer besonderen Kunstfertigkeit – als Erfinder wird ein Cimon von Klionai genannt – beschreibt PLINIVS

„[...] Verkürzungen, (katágrapha), d. h. Bilder von der Seite, und verschiedenartige Darstellungen der Gesichter, solche die rückwärts, aufwärts oder nach unten blicken.“⁹²

Dieser Kniff wäre auch von Apelles angewandt worden. Von ihm hätte man im Tempel der Diana (4) einen *Herakles* gesehen,

„der sich so abwendet, daß, was außerordentlich schwierig ist, die Malerei sein Gesicht naturgetreuer zeigt, als sie es andeutet.“⁹³

Dies lässt sich so auslegen, dass jener Herakles vom Betrachter abgewandt gegeben war, sein Gesicht jedoch erkennbar war und dessen Ausdruck – interpretiert man die Naturneue im Sinne von realistisch – eben gerade deshalb einen besonders intensiven Eindruck hinterlassen hätte. Es scheint sich um eine virtuose Wiedergabe des Kopfes in Verkürzung gehandelt zu haben.

⁹² PLINIVS, Nat. 35. 56: „[...] Cimonem Cleonaeum. hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientes suspicientesve vel despicientes.“

⁹³ PLINIVS, Nat. 35. 94: eiusdem arbitrantur manu esse et in Dianaee templo Herculem aversum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat verius pictura quam promittat.

Als weiteres Beispiel einer meisterhaften Verkürzung – nicht im perspektivischen, sondern im körpergebundenen, plastischen Sinn, ist das *Stieropfer* von Pausias zu verstehen, das PLINIVS wegen des Herausarbeitens des Volumens durch subtile Schattierungen rühmt:

„Pausias schuf aber auch große Bilder, wie das Stieropfer, das in der Säulenhalde des Pompeius zu sehen war. Er erfand als erster diese Malerei, die später viele nachgeahmt haben, in der ihn aber niemand erreichte. Vor allem malte er, da er die Länge des Stieres zeigen wollte, diesen von vorn, nicht von der Seite, und doch erkennt man durchaus die stattliche Größe [des Tieres]. Ferner: während alle, die etwas hervortreten lassen wollen, dieses mit heller, wenn sie etwas in den Hintergrund stellen wollen, mit dunkler Farbe darstellen, schuf er den ganzen Stier in schwarzer Farbe und schattierte die Form aus sich selbst, eine wahrhaft große Kunst, die in der Fläche erhabenes und in den gebrochenen Tönen alles kräftig zeigt.“⁹⁴

PLINIVS meint damit vermutlich den Effekt der Höhung: Durch hellere Partien, die stärker von der Lichtquelle beschienen zu sein vorgeben, wirken die dunkleren Teile wie in den Schatten zurückgesetzt und somit als weiter hinten im Bild positioniert, wodurch ein plastischer Eindruck

⁹⁴ vgl.: PLINIVS, Nat. 35. 126: „Pausias autem fecit et grandes tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem. eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intellegitur amplitudo. dein: cum omnes, quae volunt eminentia videri, candidanti faciant colore, quae condunt, nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in aequo exstantia ostendente et in confracto solida omnia.“

hervorgerufen wird. Wie im Folgenden (1.4.5.) noch zu erwähnen sein wird, kann dies eine Abwandlung eines weiteren Merkmals sein.

1.4.2. Lichtführung

Mit einem Beispiel, das sich zweimal in der Naturgeschichte findet, beschreibt PLINIVS das Sujet eines Jungen, der ein Feuer anbläst. In Buch 34 arbeitet der Bildhauer Lycius, ein Schüler Myrons, daran⁹⁵ und in Buch 35 ist es Antiphilos – den PLINIVS als Konkurrenten des Apelles in seine Malereigeschichte einführt – er wäre gelobt worden

„[...] wegen eines Knaben, der Feuer anbläst, und wegen des Scheines, den das Feuer auf den ihn umgebenden Raum und das Antlitz des Knaben wirft [...].“⁹⁶

Der hier bewunderte Wirkung des Dargestellten im Licht ist Anzeichen für eine fortgeschrittene Entwicklungsstufe im Einsatz der Gestaltungsmittel, bei der die Lichtführung zu einer einheitlichen Bildwirkung beitrug. Wie es KOCH ausdrückt, wird hier, an diesem *Knabenbildnis* auch „das Licht selbst zum Bildgegenstand“:

„Der Maler beobachtet also einerseits, wie die Lichtquelle den Raum mit Helligkeit erfüllt und

⁹⁵ PLINIVS, Nat. 34. 79: „Lycius Myronis discipulus fuit, qui fecit dignum praceptor puerum sufflantem languidos ignes et Argonautas.“

⁹⁶ PLINIVS, Nat. 35. 138: „Antiphilus puero ignem conflante laudatur ac pulchra alias domo splendescente ipsiusque pueri ore [...].“ KÖNIG übersetzt ‚domo‘ mit Haus, gemeint ist aber eher der Raum, in dem das Licht scheint.

andererseits, wie sie im Gesicht des Knaben eine neue, wiederum Licht abstrahlende Fläche erzeugt.“⁹⁷

1.4.3. Steigerung des Ausdrucks

Mit nur einem Künstlernamen wird ein weiteres Merkmal verbunden: Es wäre der aus Thasos stammende Polygnotus gewesen, der die Ausbildung der Malerei dadurch gefördert hätte,

„indem er anfing, einen geöffneten Mund darzustellen, die Zähne sehen zu lassen, dem Gesicht anstelle der alten Steifheit verschiedenartigen Ausdruck zu verleihen.“⁹⁸

1.4.4. Der Abschluß des Gemäldes

PLINIUS erwähnt eine weitere Leistung des Apelles, die mit dem Abschluß des Gemäldes mehr im künstlerischen als technischen Sinne zu tun hat: Apelles hätte sich anderen darin als überlegen bezeichnet, dass er es verstünde, die „Hand vom Bild zu nehmen, damit keine „übertrieben ängstliche Sorgfalt“ seiner Kunst schaden könnte:

⁹⁷ KOCH (2000), Kapitel VIII: Das Bild als wirkende Einheit, § 14 Die spätklassische Farb- und Lichtästhetik, S. 175, sieht dies als Beispiel für eine das Gemälde strukturierende Lichtführung.

⁹⁸ PLINIUS, Nat. 35. 58: „Alii quoque post hos clari fuere ante LXXX. olympiadem, sicut Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes fe, voltum ab antiquo rigore variare.“

„Er beanspruchte noch einen anderen Ruhm, als er ein Werk von Protogenes von unermeßlicher Arbeit und übertrieben ängstlicher Sorgfalt bewunderte; er sagte nämlich, dieser sei ihm in allem gleich oder noch besser als er, aber in einem würde er ihn übertreffen, daß er nämlich verstehe, ‚die Hand vom Gemälde zu nehmen‘, nach der bemerkenswerten Regel, daß übermäßige Sorgfalt oft schade.“⁹⁹

Das Problem der Tüftelei bespricht PLINIVS auch anhand einer Geschichte von Protogenes, der seinem *Ialysos* (14) einen keuchenden Hund beigegeben wollte, was nicht und nicht gelingen wollte. In seiner Verzweiflung warf er seinen Schwamm gegen die Leinwand, was den gewünschten Effekt plötzlich hervorrief.¹⁰⁰ Ein Zuviel an Akribieia (ακριβεια) beeinträchtigte auch die Wirkung der Werke von Kallimachos

⁹⁹ PLINIVS, Nat. 35. 80: „et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam.“ Nach PLVTARCH, De pueris educandis 9, hätte Apelles einem Kollegen, der ihm ein Bild zeigte, das er ‚soeben gemacht hatte‘ geantwortet, er wundere sich, dass dieser nicht noch mehr gemacht habe.

¹⁰⁰ PLINIVS, Nat. 35. 102-103: „est in ea canis mire factus, ut quem pariter et casus pinxerit. non iudicabat se in eo exprimere spumam anhelantis, cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfecisset. (103) displicebat autem ars ipsa: nec minuit poterat et videbatur nimia ac longius a veritate discedere, spumaque pingi, non ex ore nasci. anxiò animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. postremo iratus arati, quod intellegeretur, spongeam inpegit inviso loco tabulae. et illa reposuit ablatos colores qualiter cura optaverat, fecitque in pictura fortuna naturam.“

und Antidotos; Ersteren hätte man daher als „cataxitechnus“ bezeichnet.¹⁰¹

Auch auf die künstlerische Bedeutung der Gemälde, die ihm als unvollendet überliefert worden waren, geht PLINIVS ein. Er beschreibt es als

„eine sehr seltsame Tatsache, daß die letzten Werke der Künstler und die unvollendeten Bilder [...] mehr bewundert werden als die vollendeten, weil man in ihnen die zurückgelassenen Skizzen und selbst die Überlegungen der Künstler sieht und weil der Schmerz über die Hand, die während des Schaffens erstarnte, zu höherer Beachtung anreizt.“¹⁰²

Als unvollendet führt PLINIVS mehrere Werke an: Die *Aphrodite Anadyomene*, (15) die Apelles nicht mehr

¹⁰¹ KOCH (2000), S. 61: „In mehreren Zusammenhängen wird von Meistern berichtet, die durch ein Übermaß an Akribieia die Wirkung ihres Werkes beeinträchtigt hätten. So verloren die Bronzefiguren des Kallimachos, der auch als Maler tätig war, Plinius zufolge aufgrund übertriebener diligentia an gratia. Und die Bilder des Euphranor-Schülers Antidotos bezeichnet Plinius als zu diligens, als dass sie numerosus hätten wirken können.“; PLINIVS, Nat. 34. 92: „Ex omnibus autem maxime cognomine insignis est Callimachus, semper calumniator sui nec finem habentis diligentiae, ob id cataxitechnus appellatus, memorabili exemplo adhibendi et curae modum. huius sunt saltantes Lacaenae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit.“

¹⁰² PLINIVS, Nat. 35. 145: „Non omittetur inter hos insigne exemplum. namque Erigonus, tritor colorum Nealcae pictoris, in tantum ipse profecit, ut celebrem etiam discipulum reliquerit Pasiam, fratrem Aeginetae factoris. illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Medium Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae.“

fertigstellen konnte,¹⁰³ die *Medeia* des Timomachos, die *Iris* des Aristeides, die *Tyndariden* des Nikomachos. Auf die Wertschätzung von Skizzen verweist auch PETRONIVS, der von der Gemälde sammlung des Trimalchius erzählt, wo sich neben Werken von Zeuxis und Apelles auch Entwürfe (rudimenta) von Protogenes befunden haben sollen,

„die mit der Natur selbst um die Wirklichkeitsnähe stritten.“¹⁰⁴

Auf die Thematik von Sorgfalt und Vollendung bezieht sich PLINIVS auch im Vorwort zur gesamten *Naturgeschichte*: In einer gewandten einleitenden Phrase, die der Kritik, die sein Werk ja sicherlich treffen würde, begegnen sollte, erinnert er an Signaturzusätze, die von Apelles und Polyclet im Imperfekt indikativ gesetzt worden waren: Diese Meister hätten anstatt mit ‚fecit‘ mit ‚faciebat‘ signiert, und – vereinfacht ausgedrückt – sich so ein Schlupfloch vor Kritikern gelassen, indem sie Aktualität suggerierten: Wären sie nicht unterbrochen worden, sie hätten jeden Defekt behoben. Auch gäbe es nur drei Werke, die mit ‚ille fecit‘ beschriftet worden wären, doch deren Schöpfer hätten sich dadurch dem Vorwurf der Unbescheidenheit ausgesetzt.¹⁰⁵

¹⁰³ PLINIVS, Nat. 35. 91 (wie Anm. 27).

¹⁰⁴ PETRONIVS, Satyricon, Das Gastmahl des Trimalchius, 83, 1-3; SCHEIBLER (1994), S. 30, klassifiziert diese Passage als rein satirisch.

¹⁰⁵ PLINIVS, Nat. 1, Praefectio, 26f.: „Me non paenitet nullum festiviorem excogitasse titulum et, ne in totum videar Graecos insectari, ex illis mox velim intellegi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera et illa quoque, quae mirando non satiamur, pendentii titulo inscripsisse, ut APELLES FACIEBAT aut

1.4.5. Plastizität – die *linea* des Apelles

Die täuschende Naturnachahmung lässt sich auf den gekonnten Umgang mit tonal abgestuften Licht- und Schatteneffekten zurückführen, der ein plastisches Hervortreten konvexer Gegenstände auf der Bildfläche bewirkt. PLINIVS beschreibt diese Neuerung folgendermassen:

„Später hat die Kunst sich weiter differenziert und erfand das Licht und den Schatten, wobei die verschiedenen Farben sich wechselseitig zur Geltung bringen. Danach fügte man den Glanz hinzu, der etwas anderes ist als das Licht.“¹⁰⁶

POLYCLITVS, tamquam inchoata semper arte et imperfecta, ut contra iudiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam velut emendaturo quicquid desideraretur, si non esset interceptus. quare plenum verecundiae illud, quod omnia opera tamquam novissima inscripsere et tamquam singulis fato adempti. tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta ILLE FECIT, quae suis locis reddam. quo apparuit summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea.“; BAXANDALL (1971, S. 64) gibt davon eine Übersetzung: „...I should like to be accepted on the same basis as those founders of the arts of painting and sculpture who, as you will find in my book, inscribed their works, even those we never tire of admiring, with a sort of provisional signature – *Apelles faciebat*, for instance, or *Polyclitus faciebat*: ‚Apelles has been work on this’ – as if art was something always in progress and incomplete; so that in the face of any criticisms the artist could still fall back on our forebearance as having intended to improve anything a work might leave to be desired, if only he had not been interrupted. There is a wealth of diffidence in their inscribing all their works as if these were just at their latest stage, and as if fate had torn them away from work on each one. Not more than three works of art, I believe, are recorded as being inscribed as actually finished: *fecit*.“

¹⁰⁶ PLINIVS, Nat. 35. 29 (wie Anm. 14).

Wie RUMPF und GOMBRICH darlegten, sind mit „Glanz“ spiegelnde Höhungen gemeint, die diesen plastischen Effekt verstärken, indem sie die hellen Partien stärker in den Vordergrund rücken lassen.¹⁰⁷ PLINIVS beschreibt diesen Effekt beim *Stier des Pausias* (s.o. 1.4.1.) und auch am Portrait *Alexanders des Großen mit dem Blitz in der Hand*:

„Es scheint, als würden die Finger deutlich hervorragen und der Blitz außerhalb des Gemäldes sein [...].“¹⁰⁸

Damit in Zusammenhang brachte GOMBRICH die berühmte Tafel mit drei Linien (17), die einem Wettstreit von Apelles und Protogenes entsprungen sein soll.¹⁰⁹ Die dritte, die siegreiche dieser Linien erklärt GOMBRICH als Höhung und löst damit ein über Jahrhunderte bestehendes, häufig kommentiertes Rätsel: Die Besonderheit dieser letzten von Apelles gezogenen Linie wäre demnach nicht etwa eine Feinheit im graphischen Sinne gewesen, sondern bestünde in der Raffinesse der Farbwahl: Apelles setzte mit einem helleren Farbton ein Glanzlicht auf die beiden anderen Linien und rief so den verblüffenden optischen Effekt hervor.

¹⁰⁷ RUMPF, Classical and Post-classical greek painting (1947), S. 14, deutet dies als ‚high-lights‘ und bemerkt: „It is strange, that scholars have long argued about the interpretation of splendor. They had only to ask a lady who powdered her nose what was the difference between lumen and splendor, between light and shine“; GOMBRICH, The Heritage of Apelles (1976), S. 4: „Hence it is on the ridges or corners of objects that highlights appear most frequently – which is also the reason why ladies powder their noses to counteract this effect.“

¹⁰⁸ PLINIVS, Nat. 35. 92 (wie Anm. 29).

¹⁰⁹ PLINIVS, Nat. 35. 81-83 (wie Anm. 84); GOMBRICH, The Heritage of Apelles (1976), S. 14ff.

Ein weiteres Mal bezieht sich PLINIVS in Zusammenhang mit Apelles auf Linien: Apelles hätte es

„sich zur beständigen Aufgabe gemacht, niemals, auch wenn er noch so beschäftigt war, einen Tag vergehen zu lassen, ohne durch Ziehen einer Linie sein Können zu üben, was durch ihn zum Sprichwort wurde.“¹¹⁰

Das Sprichwort selbst gibt PLINIVS nicht bekannt – die bekannte Phrase „nulla dies sine linea“ (kein Tag sei ohne eine Linie) dürfte jünger sein.¹¹¹

Obwohl das tägliche Üben von mindestens einer Linie genaugenommen nichts mit der Linie, die die Plastizität hervorruft, zu tun hat, und PLINIVS beide nicht ausdrücklich aufeinander bezieht, wird noch zu beobachten sein, wie die nachfolgende Literatur diese beiden Schilderungen gerne verband.

1.4.6. Die Malerei in Vier Farben

Die Farbmittel unterteilt PLINIVS zunächst in zwei große Gruppen, die der lebhaften Farben (*colores floridi*) und die der düsteren, gedeckten Farben (*colores austeri*). In beiden Gruppen gibt es Pigmente, die natürlich gewonnen

¹¹⁰ s. VAN DE WAAL, The Linea summae tenuitatis of Apelles: Pliny's Phrase and its Interpreters (1967), S. 12 Anm. 15; REINACH (1921).

¹¹¹ Erste Hinweise auf diese Formulierung stammen aus dem 17. Jahrhundert: Justus REIFENBERG, Emblemata politica, Amsterdam 1632; und Roger DE PILES: Abrégé de la vie des peintres, Paris 1699; s. VAN DE WAAL (1967), S.18.

oder künstlich hergestellt werden.¹¹² In den folgenden zwanzig Abschnitten (§ 30-50) geht PLINIVS auf die einzelnen Farbmittel ein, um dann von vier bestimmten Pigmenten zu sprechen, mit denen in früherer Zeit gemalt worden wäre:

„Bei dieser Betrachtung so vieler Farben in solcher Verschiedenheit kann man nicht umhin, die Vorzeit zu bewundern. Nur mit vier Farben, – mit dem Weiß der Melos- Erde, mit dem Gelb des attischen Ockers, mit dem Rot der pontischen Sinope-Erde und mit dem Schwarz des Atramentum –, schufen die berühmtesten Maler, Apelles, Aetion, Melanthios und Nikomachos, ihre unsterblichen Werke, wobei jede ihrer Schöpfungen mit den Schätzen ganzer Städte bezahlt wurde [...].“¹¹³

In jener Zeit – die, den Malernamen nach zu schließen, die Hochblüte der hellenistischen Pinselmalerei ist – wäre demnach nur mit vier Farben gemalt worden, womit man wiederum die ältere, monochromatische Malerei weiterentwickelt hätte.¹¹⁴

¹¹² PLINIVS, Nat. 35. 30: „Sunt autem colores austeri aut floridi. utrumque natura aut mixtura evenit. floridi sunt – quos dominus pingenti praestat – minium, Armenium, cinnabaris, chrysocolla, Indicum, purpurissum; ceteri austeri. ex omnibus alii nascuntur, alii fiunt. nascuntur Sinopis, rubrica, Paraetonium, Melinum, Eretria, auripigmentum; ceteri finguntur, primumque quos in metallis diximus, praeterea e vilioribus ochra, cerussa usta, sandaraca, sandyx, Syricum, atramentum.“ Auch die Deutung der *colores floridi* und *austeri* ist eine Interpretationsfrage, LEPIK-KOPACZYSKA (1962) legt diese Bezeichnungen als Lasur- und Deckfarben aus.

¹¹³ PLINIVS, Nat. 35. 50: „Qua contemplatione tot colorum tanta varietate subit antiquitatem mirari. quattuor coloribus solis inmortalia illa opera fecere, — ex albis Melino, e silaciis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento — Apelles, Aetion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus.“

¹¹⁴ PLINIVS, Nat. 35. 16, 29 (wie Anm. 14); Ob man zu Zeiten dieser berühmten Maler nur diese vier Farben kannte, oder ob sie sich absichtlich mit vier Pigmenten begnügt hätten, geht aus dem Text

Dass Apelles in der Vier-Farben-Technik brillierte, erwähnt PLINIVS weiters in Zusammenhang mit dem *Portrait Alexanders als Zeus* (s.o. 1.3.):

„es scheint, als würden die Finger deutlich hervorragen und der Blitz außerhalb des Gemäldes sein – die Leser mögen bedenken, daß all dies [nur] mit vier Farben erzielt wurde....“¹¹⁵

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts haben sich Archäologen mit diesen Hinweisen auseinandergesetzt und dabei auch Textpassagen CICEROS in die Überlegungen mit einbezogen. Die Bemerkungen CICEROS gelten als zweite Hauptquelle zur Vier-Farben-Malerei,¹¹⁶ bringen aber Widersprüchliches in Bezug auf die Künstlernamen und somit auf die zeitliche Einordnung dieser speziellen Technik mit sich. Hinzu kommt, dass PLINIVS diese Kunstfertigkeit der älteren in scharfem Kontrast zur zeitgenössischen Malerei sieht.¹¹⁷ Die Schlichtheit der Gestaltungsmittel der alten Meister

nicht klar hervor; s. dazu SCHEIBLER (1974), S. 103:
„Selbstverständlich stand den Malern damals eine größere Vielfalt an Pigmenten zur Verfügung, wie es manche erhaltene Originalgemälde zeigen.“

¹¹⁵ PLINIVS, Nat. 35. 92 (wie Anm. 29).

¹¹⁶ CICERO, Brutus 18. 70-71: „similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et liniamenta laudamus; at in Aetione Nicomacho Protogene (71) Apelle iam perfecta sunt omnia. et nescio an reliquis in rebus omnibus idem eveniat: nihil est enim simul et inventum et perfectum; nec dubitari debet quin fuerint ante Homerum poetae, quod ex eis carminibus intellegi potest, quae apud illum et in Phaeacum et in procorum epulis canuntur. quid, nostri veteres versus ubi sunt?

¹¹⁷ Um eine Interpretation der Passagen bemühten sich: BRUNN (1853-1859), LEPIK-KOPACZYN SKA (1962), BRUNO (1977), S. 76f.; GAGE (1981) bezieht weitere antike Literatur auch zu Farbmischungen und Paletten in seine philologischen Betrachtungen ein.

schildernd, ergreift PLINIVS die Gelegenheit, die Verschwendungssucht seiner eigenen Zeit zu tadeln:

„[Nunmehr...], wo auch Lastschiffe und Wagen ausgemalt würden, möge sich niemand wundern, daß auch Scheiterhaufen bemalt werden, und es denjenigen, die kämpfen wollen, gefällt, zum Tode oder gewiß zum Morden prächtig einherzufahren.“¹¹⁸

und:

„Jetzt, wo der Purpur seinen Weg auch auf die Wände gefunden hat, und Indien den Schlamm seiner Flüsse, das Blut der Drachen und Elefanten zur Verfügung stellt, ist die edle Malerei verschwunden. Alles ist demnach besser gewesen, als man weniger Mittel hatte. Der Grund ist, daß man, wie gesagt, mehr um den Wert des Materials, als um den des Geistes besorgt ist.“¹¹⁹

Die Stelle lässt sich so verstehen: Gute Bilder zu malen, ist keine Frage teurer Mittel, sondern beruht auf der technischen und künstlerischen Leistung – bewundert wird von PLINIVS das aus einfachsten Voraussetzungen Erschaffene, das bei ihm hier deutlich in Gegensatz zum materiellen Aufwand steht. Auch dass die angeführten Pigmente zu den in der Natur vorkommenden zählen, spielt diesbezüglich eine Rolle.

¹¹⁸ PLINIVS, Nat. 35. 49: „...iam vero et onerariis navibus, quoniam et vehicula expingimus, ne quis miretur et rogos pingi, iuvatque pugnaturos ad mortem aut certe caedem speciose vehi.“

¹¹⁹ PLINIVS, Nat. 35. 50: „nunc et purpuris in parietes migrantibus et India conferente fluminum suorum limum, draconum elephantorumque saniem nulla nobilis pictura est. omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. ita est, quoniam, ut supra diximus, rerum, non animi pretiis excubatur.“ KÖNIG/ WINKLER (1997) übersetzen die letzte Zeile mit: ...daß man, wie gesagt, um den Wert des Materials, nicht um den des Geistes besorgt ist.“

Da hier nur die Vier-Farben-Malerei in Bezug auf die Rezeption in der Neuzeit interessiert, können wir uns auf die engste Interpretation des PLINIVS-Berichtes beschränken, die auf einer Zusammenschau mit erhaltenen Denkmälern basiert: SCHEIBLER kommt zu dem Schluss, dass sich die Vierfarbenmalerei als eine bewusste Einschränkung der Farbenskala zugunsten der neuen Errungenschaften der klassischen Malerei verstehen lässt. Diese Errungenschaften bestünden in den oben angeführten Punkten zu Ausdruck und Plastizität (1.4.3 und 1.4.5.); wie SCHEIBLER formuliert, in der

„organisch gestaltenden Körperperspektive und -modellierung sowie in der Bemühung um Ausdruck in Körpergebärde und Physiognomik.“¹²⁰

Diese Effekte wären eben gerade durch den Verzicht auf Blau und Grün besser zur Geltung gekommen:

„Aus dem plastischen Figurenstil des Bildes ist aber auch die Farbenwahl im besonderen zu verstehen, die Beschränkung auf die Grundfarben Schwarz, Weiss, Rot und Gelb. Ausmischungen mit Schwarz schaffen Schatten, Aufhellungen durch Weiss die Lichtpartien. Wesentlich ist ferner die optische Wirkung der warmen Farben Rot und Gelb; sie drängen, wie jede Farbenlehre weiss, im Bild nach vorn. Sie und ihre Mischungen sind daher in besonderem Mass geeignet, einer Malerei zu dienen, deren Bildraum ein Körperraum ist. Grün und Blau

¹²⁰ SCHEIBLER (1974), hier S. 98; die vorwiegend herangezogenen Beispiele sind ausser dem oben erwähnten *Alexandermosaik* (aus der Casa del Fauno in Pompeji, heute Neapel) auch das *Jagdfries* von Vergina.

können in dieser Kunst keine tragende Funktion übernehmen, einmal weil diese Malerei keine Elemente des Landschaftsraums enthält, denen solche Darstellungsfarben zukämen, zum zweiten weil die kühlen Farben Blau und Grün Hintergrundfarben sind, die das Auge fliehen und Tiefe suggerieren, also dem Anliegen einer reinen Körperdarstellung entgegenwirken. Man wird mithin nicht fehlgehen, wenn man die Vierfarbenmalerei des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. als die konsequenteste farbliche Umsetzung eines plastischen Gestaltungswillens in die Flächenkunst versteht.“¹²¹

Auch KOCH folgt im Wesentlichen dieser Vorstellung einer das Bild einheitlich strukturierenden Gestaltung durch Plastizität, die durch Licht und Schatten, sowie die „Einführung der Farbhöhung und des auf der beleuchteten Oberfläche entstehenden Glanzlichts (splendor)“ erreicht wurde.¹²²

Gut zusammen passt diese Stelle auch mit der von PLINIVS am „Stier des Pausias“ (1.4.1.) beschriebenen Technik, wonach der Maler den Körper des Stieres vom Dunkeln ins Helle modelliert hätte.¹²³

¹²¹ SCHEIBLER (1974), hier S. 99.

¹²² KOCH (2000), Kap. VIII Das Bild als wirkende Einheit, § 14 Die spätklassische Farb- und Lichtästhetik, S. 175f.

¹²³ GOMBRICH (1976), S. 16.

1.4.7. Das Atramentum

Die Frage nach möglichen Blau- und Grüntönen, die sich trotz der Anwendung der Vierfarbenlehre erzielen liessen, ist verknüpft mit dem rätselhaften Pigment Atramentum, das in der *Naturalis Historia* in zwei Funktionen, als Element der Malschicht und als Firnis, beschrieben wird. Dass Atramentum kein allgemeiner Begriff für Schwarz war, ergibt die Differenzierung „ex nigris atramento“ an der Stelle, wo PLINIVS von den traditionellen vier Farben der Vorzeit spricht.¹²⁴ Das Atramentum zählt PLINIVS zuerst zu den natürlichen Farben,¹²⁵ dann aber ausdrücklich zu den künstlichen, „obwohl es auch eine Erde doppelten Ursprungs ist.“ Auch auf die aufwändige Gewinnung aus verschiedenen Stoffen wird hingewiesen: Maler hätten das Atramentum aus gebrannten Knochen hergestellt, obwohl es einfacher aus Ruß, der beim Verbrennen von Harz oder Pech, Pinienholz, getrockneter Weinhefe oder Weintrester (tryginon) gewonnen werden kann¹²⁶, und

¹²⁴ PLINIVS, Nat. 35. 50: „[...] ex albis Melino, e silaciis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento“.

¹²⁵ PLINIVS, Nat. 35. 30: „ceteri finguntur, primumque quos in metallis diximus, praeterea e vilioribus ochra, cerussa usta, sandaraca, sandyx, Syricum, atramentum.“

¹²⁶ PLINIVS, Nat. 35. 41: „Atramentum quoque inter factios erit, quamquam est et terrae geminae originis. aut enim salsuginis modo emanat, aut terra ipsa sulphurei coloris ad hoc probatur. inventi sunt pictores, qui carbones infestatis sepulchris effoderent. importuna haec omnia ac novicia. fit enim e fuligine pluribus modis, resina vel pice exustis, propter quod etiam officinas aedificavere fumum eum non emittentes. laudatissimum eodem modo fit e taedis. adulteratur fornacium balinearumque fuligine quo ad volumina scribenda utuntur. (42) sunt, qui et vini faecem siccatam excoquant adfirmentque, si ex bono vino facta fuerit, Indici speciem id atramentum praebere.

„Apelles hatte den Gedanken, es aus gebranntem Elfenbein herzustellen, was dann Elephantinum genannt wird.“¹²⁷

Dass damit, durch die Verbrennung unterschiedlicher Stoffe, ein blaustichiges Pigment gewonnen werden konnte, und dass dadurch Tönungen ins Blau – und folglich ins Grün – möglich wurden, wird auch aufgrund schriftlicher Hinweise in Erwägung gezogen:¹²⁸

„...die Mischungsmöglichkeiten waren mannigfaltig: neben den im Alexandermosaik vorkommenden bräunlichen und gelben Abstufungen konnte durch Mischung von Schwarz und Gelb auch ein schmutziges Grün und aus dem blaustichigen Rebschwarz mit Weiss ein helles Blaugrau gewonnen werden.“¹²⁹

Mit dem Atramentum verbunden sind außerdem Merkmale zur Vollendung der Gemälde, zu denen PLINIVS zwei technische Hinweise gibt. Die Vollendung konnte aus einer oder mehreren abschließenden Schichten bestehen:

Polygnotus et Micon, celeberrimi pictores, Athenis e vinaceis fecere, tryginon appellantes [...].“

¹²⁷ PLINIVS, Nat. 35. 42: „Apelles commentus est ex ebore combusto facere, quod elephantinum vocatur.“ in Nat. 35.43 noch der Hinweis auf verbranntes und zermörseretes Kienholz.

¹²⁸ Argumente dafür sind auch Unklarheiten in der griechischen Terminologie, die die Unterscheidung zwischen Blau und Schwarz erschwert; GAGE (1981) etwa zweifelt – trotz zahlreicher von ihm gefundener Hinweise bspw. von EMPEDOCLES – aufgrund des Fehlens von überlieferten Paletten daran, dass Farben gemischt wurden. Als unvermischt aufgetragene Farbstoffe wird von einigen Archäologen auch der Hinweis auf die monochrome Malerei verstanden, und in Verbindung mit QUINTILIANS „simplex color“ gebracht; s. SCHEIBLER (1974), S. 100; GAGE (1981); HEALY (1999), S. 260; KOCH (2000).

¹²⁹ SCHEIBLER (1974), S. 97.

„Bei dem Ialysosbild trug Protagenes die Farbe viermal auf, damit gegen die Beschädigung durch Verletzung und Alter drei Schutzschichten vorhanden seien, und, wenn die oberste Farbschicht verschwinde, die darunterliegende zutage trete.“¹³⁰

Apelles soll dazu einen eigenen, unnachahmlichen „Firnis“ verwendet haben; er überzog seine Werke mit Atramentum, das

„.... infolge des Zurückstrahlen des Glanzes einen weißen Farbton hervorrief und sie vor Staub und Schmutz schützte, aber erst, wenn man sie in die Hand nahm, sichtbar war; mit großer Berechnung aber [bewirkte das Atramentum, G.G.], daß der Glanz der Farben das Auge nicht schmerzt, indem man sie wie durch einen Spiegelstein sah, und daß aus der Ferne der gleiche Kunstgriff den allzu leuchtenden Farben unvermerkt einen tieferen Ton verlieh.“¹³¹

Welches Pigment diesen rätselhaften Effekt hervorgerufen haben könnte, ist bis heute Gegenstand technischer Untersuchungen.¹³² Im Fall der abschließenden Schicht eines Gemäldes soll hier nur soviel festgehalten werden, dass es offenbar eine letzte, dunkle Malschicht gab.

¹³⁰ PLINIVS, Nat. 35. 102: „huic picturae quater colorem induxit contra obsidia iniuriae et vetustatis, ut decadente superiore inferior succederet.“

¹³¹ PLINIVS, Nat. 35. 97: „unum imitari nemo potuit: quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum repercussu claritatis colorem album excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret; sed cum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austерitatem occulere daret.“

¹³² FRENCH/GREENAWAY, Science in the early Roman Empire: Pliny the Elder, his sources and influence (1986), S. 156f.; BRACHERT (1994), S. 50.

Wie die „Beschaffenheit dieses merkwürdigen Atramentum-Mediums schon früh – und bald nach Erscheinen der gedruckten PLINIVS-Ausgaben – zu Spekulationen führen mußte“ (BRACHERT), wird in Kapitel 3.1 erörtert werden.

1.5. Zusammenfassung Abschnitt 1

Dem Bericht des PLINIVS, in den ältere Quellen eingeflossen sind, lassen sich viele Hinweise zur griechischen Tafelmalerei entnehmen. Ihren Erfinder, oder zumindest den unerreichten Meister der jeweiligen Technik zu nennen, ihm eines oder mehrere Merkmale seiner Kunst wie ein Markenzeichen anzuhften, ihn unverwechselbar, unnachahmlich zu machen, ist das rhetorische Grundkonzept dieses Buches der *Naturalis Historia*. Sieben dieser Merkmale wurden genauer betrachtet. Einige, wie virtuose Verkürzung, Lichtführung und gesteigerter Ausdruck der dargestellten Personen, sind verhältnismäßig einfach nachvollziehbar. Komplexer, und daher Gegenstand archäologischer Interpretationen, sind die Hinweise auf das Schaffen von Plastizität durch Höhungen, die auf vier Pigmente limitierte Farbgebung und auf den Einsatz einer das Gemälde schützenden Schicht. Diese Merkmale treten als besondere Kunstfertigkeit auf, die von PLINIVS vor allem als von Apelles angewandt und zum Teil auch als von ihm entwickelt beschrieben wird.

2. Die Rezeption des 35. Buches der *Naturalis Historia* in der frühen Neuzeit

2.1. Grundlagen der Rezeption: Handschriften, Inkunabeln und Drucke des 16. Jahrhunderts.

Für die im Folgenden relevante Fragestellung nach der Bekanntheit und den Formen der Rezeption der *Naturalis Historia*, insbesondere des 35. Buches, ist die Zeitspanne von den Notizen PETRARCAS bis in die Gründerzeit des venezianischen Buchdrucks durch die sich in diesem Zeitraum entwickelnde Kunstschriftur besonders interessant.¹³³ Die Auseinandersetzung mit dem PLINIVS-Text erfolgte auf mehreren Ebenen und dürfte wesentlich zur Bekanntheit der Malerei der Antike beigetragen haben.

Die Editio Princeps der *Naturalis Historia* erschien im Jahre 1469 als eines der ersten in Venedig gedruckten Bücher. Johannes von Speyer (de Spira), der viel zur Bedeutung Venedigs als Pflegestätte der Antiqua beitrug, legte etwa 100 Stück dieses Meisterwerks der Druckerkunst

¹³³ Eine grundlegende Untersuchung zu Überlieferung, Druck und Kommentaren der *Naturalis Historia* lieferte NAUERT, C. Plinius Secundus (*Naturalis Historia*) (1980).

auf. Über die Manuskripte, auf denen dieses Werk beruhte, gibt es keine Nachrichten.¹³⁴

Bereits im folgenden Jahr erschien eine editorisch anspruchsvollere Ausgabe bei Conrad Sweynheym und Arnold Pannartz, zwei Druckern aus Mainz, die sich 1464 in Subiaco (Prov. Rom) niedergelassen hatten. Herausgeber war Johannes Andreas de Bussis, Bischof von Aleria, der neben grundlegenden philologischen Arbeiten auch die Übertragung der griechischen Zeichen ins Latein vornahm.¹³⁵ 1472 erschien eine weitere Ausgabe in Venedig, gedruckt bei Nikolaus Jenson, einem französischen Graveur und Typograph, der seit 1470 in Venedig arbeitete und dessen Produkte sich durch eine hohe Qualität auszeichneten.¹³⁶ Seine besonders klare und schlichte Type, im Wesentlichen

¹³⁴ NAUERT (1980), S. 307f: „The background of the first printed edition of 1469 remains obscure and its editor unnamed; but even its versified colophon claims that the text of Pliny had previously been so defective that it could hardly be read, and that the publisher had now restored the text in addition to make the book more readily available“; Mit seiner Antiquaform, entwickelt als typographisches Pendant zur zeitgenössischen Humanistenschrift, strebte de Spira ein regelmäßiges und abgerundetes Bild an, s. MAZAL, Paläographie und Paläotypie. Zur Geschichte der Schrift im Zeitalter der Inkunabeln (1984), S. 201f.

¹³⁵ auch Giovanni Andrea de Buxis (1417-1475); de Bussis bezeichnet seine editorische Tätigkeit als ‚recognitio‘. Die Vorarbeiten beruhten offenbar auf drei Manuskripten, s. DAVIES, Making sense of Pliny in the Quattrocento (1995), S. 242f; SABBADINI, Le editioni quattrocentistiche della Storia Naturale di Plinio (1900). DE BUSSIS ist ALBERTIS De Statua gewidmet, s. BÄTSCHMANN/ ALBERTI (2000), S. 368 Dok. 5 (nach 1468) im Volltext.

¹³⁶ MAZAL (1984), S. 201f., vermutet, dass Jenson bis zu dessen Tod 1470 Werkmeister bei Johannes de Spira gewesen war, da er ab diesem Jahr als selbstständiger Drucker auftritt. De Spiras Werkstatt wurde bis 1477 von seinem Bruder Wendelin weitergeführt; als Jenson 1480 starb, führte sein Mitarbeiter Andrea d’Asolo, der spätere Schwiegervater von Aldus Manutius, die Jenson-Offizin weiter.

eine feine Variante der Antiqua De Spiras, wurde zum Vorbild für Typographen bis in unsere Zeit.¹³⁷

Nikolaus Jenson war es auch, der erste italienische Fassung der *Historia Naturale* drucken würde (s. u.). Bis zum Jahr 1500 erschienen außerdem weitere lateinische Fassungen; in den drei Jahrzehnten von der ersten gedruckten *Naturalis Historia* bis zum Ende der Inkunabelzeit gab es mindestens 15 Ausgaben, davon stammten acht aus Venedig:

Nr	Herausgeber	Ort	Jahr	Drucker	Goff
1		Venedig	1469	Johannes de Spira	P786
2	Andrea de Bussis	Rom	1470	Sweynheim & Pannartz	P787
3	Andrea de Bussis	Venedig	1472	Nicolas Jenson	P788
4	Nicolaus Perottus (?)	Rom	1473	Sweynheim & Pannartz	P789
5	Filippo Beroaldo	Parma	1476	Stephanus Corallus	P790
6	Filippo Beroaldo	Treviso	1479	Michael Manzolus	P791
7	Filippo Beroaldo	Parma	1480	Andreas Portilia	P792
8	Filippo Beroaldo	Parma	1481	Andreas Portilia	P793
9	Filippo Beroaldo	Venedig	1483		P794
10	Filippo Beroaldo	Venedig	1487	Marinus Saracenus	P795
11	Filippo Beroaldo	Venedig	1491	Thomas de Blavis	P796
12	Angelus & Jacobus Britannicus	Brescia	20. 4. 1496		P797
13	Nachdruck von Nr. 12	Venedig	12. 12. 1496	Bartholomaeus de Zanis	P798
14	Johannes Baptista Palmarius	Venedig	1498	Bernardinus Benalius	P799
15	Johannes Baptista Palmarius	Venedig	18.5. 1499	Ioannes Alvisium de Varisio	P800

Die in Zusammenhang mit diesen Ausgaben geführte Debatte zeigt eines der damaligen Hauptprobleme: die durch Fehler entstellten Abschriften des Pliniustextes. Wie DAVIES darlegte, drückten zahlreiche Gelehrte ihre Besorgnis

¹³⁷ auf den Typen Jensons bauen einige Antiqua-Schriften des 20. Jahrhunderts auf.

darüber aus, dass durch die Erfindung des Buchdrucks unzureichend korrigierte Texte große Verbreitung fänden. So kritisierte Giorgio Merula in seinem Brief an den Herausgeber de Bussis die römische Ausgabe von 1470, die er offenbar schon sehr bald nach deren Erscheinen in einer venezianischen Buchhandlung gesehen hatte. In der zweiten römischen Ausgabe (Sweynheym und Pannartz 1473) wurde die Vorlage de Bussis stark überarbeitet, was auf die Arbeit von Nicolas Perottus zurückzuführen sein könnte. Engagiert in Verbesserungen waren weiters Filippo Beroaldo, dessen Druck neun Auflagen erlebte, und Angelo Poliziano.¹³⁸ 1492 vollendete Ermolao Barbaro seine *Castigationes Pliniae*, in denen er 5000 Fehler aufzeigte.¹³⁹

Es war offenbar nicht einfach, verlässliche Abschriften der *Naturalis Historia* als Vorlage für die gedruckten Ausgaben zu finden. Obwohl das Werk das gesamte Mittelalter hindurch als Grundlage für antike Naturwissenschaft gegolten hatte, waren vollständige Manuskripte aller 37 Bücher sehr selten¹⁴⁰

¹³⁸ Polizianos PLINIVS-Grundlage war die Ausgabe von 1473, die sich heute in der Bodleian-Library in Oxford befindet (MS. Auct. Q. 1.2.), s. NAUERT 1980, S. 305, Anm. 27.

¹³⁹ BARBAROS Kommentar wurde auch gemeinsam mit der Naturgeschichte gebunden; s. DAVIES (1995) und NAUERT (1980); zum Problem generell: EISENSTEIN, The printing press as an agent of change – Communications and cultural transformations in early-modern Europe (1979).

¹⁴⁰ NAUERT (1980), S. 303: „Preservation of such a long text in its entirety was difficult in an age of manuscripts; and while the evidence of both library catalogs and surviving manuscripts shows that Pliny was not a rare author, probably most manuscripts covered only a part of the text“; Savino beschreibt die Situation in Zusammenhang mit zwei Abschriften der Biblioteca Malatestiana folgendermassen:

– dies galt für das südliche Europa noch mehr als für den Norden.¹⁴¹

Identifiziert ist das Exemplar, das PETRARCA besessen hat: Es befindet sich heute in der Pariser Nationalbibliothek und gewährt als ‚intimate witness‘ (BAXANDALL) Einblick in den Niederschlag der Gedanken PETRARCAS zur bildenden Kunst der Antike. Das Manuskript ist nicht nur durch diese Randnotizen eine wertvolle Quelle, sondern möglicherweise sogar identisch dem Exemplar, das Aldus Manutius besessen hatte und von dem man weiß, dass es zwischen 1515 – dem Todesjahr Manutius‘ – und 1547 nach Frankreich gelangte.¹⁴²

„Le vicende della sua tradizione manoscritta, si sa, sono complicate dal fatto che, per la sua ampiezza, il testo circolava, fin dall'alto Medioevo, in codici smembrati. La sua costruzione a blocchi, preludio embrionale alla struttura enciclopedica, impedi a lungo di cogliere l'intricata maglia dei rimandi interni, tessuta dall'autore al fine di renderlo testo pienamente compatto, e favorì piuttosto una sua antologizzazione, destinata a vari livelli di lettura“, SAVINO (1995), S. 104.

¹⁴¹ s. BORST, Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments (1994), S. 313f; zur Vorlage der von de BUSSIS erarbeiteten Druckversion s. CASCIANO, Il manoscritto Angelico 1097, Fase preparatoria per l'edizione del Plinio di Sweynheym e Pannartz (1980).

¹⁴² Das Manuskript von Aldus MANUTIUS war eine der Grundlagen für den PLINIVS-Kommentar seines Neffen PAULUS MANUTIUS, der die vierbändige venezianische Druckausgabe von 1535-1538 (Haeredibus Aldi) korrigierte und interpretierte. Es ist eines von fünf durch ihn näher bezeichneten Manuskripten, die hinzugezogen wurden; eine weitere Handschrift spezifiziert er als ‚liber Rainutii Farnesii Cardinalis‘ und bezieht sich damit vermutlich auf Kardinal Ranuccio Farnese, der dem venezianischen Gelehrten 1561 angeboten hatte, Handschriften aus seiner Bibliothek in Rom zu benutzen, s. DUPUIS, Der Plinius-Kommentar des Paulus Manutius im Codex Parisinus Latinus 6809, (1999) S. XVII; BETTINI, Francesco Petrarca sulle arti figurative, Abschnitt 6: Petrarca fra Plinio e sant'Agostino: „De remediis“ I 40 e 41 (1984); BAXANDALL, Giotto and

Durch Vespasiano da Bisticci wissen wir von einer kompletten *Naturgeschichte*, die Cosimo de Medici durch den Humanisten Niccolò Niccoli (ca. 1364 – † 1437) aus Lübeck erwerben konnte:

„Sehr viele Bildwerke und kostbare Dinge, die nicht in Florenz waren, erwarb man mit Hilfe Nicolaos. Er verstand sich sehr auf Malerei und Skulptur. Abgesehen von anderen: von PLINIVS gab es keine vollständige, nur eine fragmentarische Handschrift in Florenz; Nicolao wußte, daß eine vollständige Handschrift in Lübeck in Deutschland war und veranlaßte Cosimo zur Erwerbung; so kam der PLINIVS nach Florenz.“¹⁴³

Auch von weiteren Abschriften, die bereits in einer gewissen Tradition gestaltet wurden, berichtet BORST:

„Beim Konzil von Basel kopierte 1433 ein Magdeburger Schreiber ein weiteres, ebenfalls nordalpines Exemplar, das neben der Naturgeschichte die *Physica Plinii* enthielt und wenig später gleichfalls in Florenz landete. Im selben Jahr emendierte der Humanist Guarino Guarini am Hof der Este in Ferrara den Wortlaut der Naturgeschichte in einer ersten Redaktion, 1459 in einer zweiten. Die von

the Orators (1971) Abb. 1; DE NOLHAC, Pétrarque et l'Humanisme (1907); Petrarcas Bibliothek gelangte nach dessen Tod nach Pavia; zur Geschichte des Manuscripts vgl. WALTER, Die Pliniushandschrift des Francesco Petrarca (Par.Lat. 6802) und ein bisher unbekannter Pliniuskommentar des Paulus Manutius (Par.Lat. 6809), (1979); STIERLE, Petrarca (1998), S. 25.

¹⁴³ BERGDOLT, Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis: Naturwissenschaften und Medizin in der Kunstdtheorie der Frührenaissance, (1988) S. xlvi (i.F. zit. als GHIBERTI/ BERGDOLT (1988)); Quelle hierzu ist Vespasiano BISTICCI, Vite di uomini illustri del secolo XV (Niccolò Niccoli) 1859, III, S. 474; Anmerkungen von der Hand Niccolis trägt ein Manuskript der Bodleian Library in Oxford (MS. Auct. T.I.27); in diesem Codex finden sich ausserdem Notizen von Coluccio Salutati und Bartholomäus Platina, s. NAUERT (1980), S. 305, Anm. 26.

Petrarca begonnene philologische Textkritik feierte ihre ersten Triumphe. Nach diesen Mustern schrieben Florentiner seit 1440 mehrere vollständige und großformatige, teilweise zweibändige Exemplare der Naturgeschichte auf Pergament. Sie wurden fast alle mit Suetons Pliniusvita und der mißverständlichen Überschrift *Historiae Mundi* versehen, manche durch die Abhandlung Matoccis über die Unterscheidung der beiden Plinii erweitert und verwirrt. Die Welle neuer Pliniushandschriften drang rasch über Florenz hinaus, in die soeben gegründeten Bibliotheken der Mächtigen und Gebildeten, der Päpste und der Kardinäle in Rom, der Prälaten in Venedig und Siena, der Fürsten in Neapel und Turin. Einige zeigten prächtige Miniaturen, von bedeutenden Künstlern gemalt; bisweilen sah man Plinius mit Armillarsphäre und Astrolab hantieren, einen 'lateinischen Ptolemäus'. Aus Italien wurden kostbare, mitunter reich bebilderte Kopien an Königshöfe und Universitäten in Spanien, Frankreich, England, Böhmen, Ungarn und Polen exportiert.“¹⁴⁴

Eine bemerkenswerte Position unter den erhaltenen Manuskripten nimmt auch der zweibändige Wiener Codex 9/10 ein, auf den SABBADINI bei der Suche nach der Vorlage für alle verschiedenen Inkunabel-Fassungen stieß: Der Codex enthält alle 37 Bücher und bricht, genau wie sämtliche frühen Druckversionen, im vorletzten Paragraphen (XXXVII, §203) mit den Worten „quaecumque ambitur mari“ ab.¹⁴⁵ Da der Cvp. 9, 10 ins 12. Jahrhundert datiert wird, müsste der Mangel im Vorlagentext aller dieser Fassungen schon damals bestanden haben, und wie die 1525 bei Sessa und

¹⁴⁴ BORST (1994), 313f.

¹⁴⁵ auch LANDINOS Übersetzung endet hier: „Dopo Italia stimo che sieno le parte maritime della spagna excepto che le cose fabulose dell'India.“

Serena gedruckte Ausgabe zeigt (Abb. 4), sollte er lange bestehen bleiben.¹⁴⁶

DAVIES befasste sich mit der Rolle der *Historia Naturalis* für die Entwicklung der philologischen Textkritik:

„It was becoming plain to the humanists that Pliny's *Historia naturalis* was a marvellous canvas for the display of their talents, in emendation as well as in invective: Realien, cosmography, botany, medicine, in short ‚de omnibus rebus et quibusdam aliis‘, all in a wonderfully deformed text. Here they found a battleground that could take the place of the Livy of an older generation.“¹⁴⁷

Durch diese Diskussion und die vielen Kommentare zu PLINIVS entsteht ein Eindruck von großem Interesse an einem zuverlässigen Text und allgemein starkem Interesse an der *Naturgeschichte* in ganz Europa – bis zum Jahr 1800 sollten etwa 200 verschiedene Ausgaben publiziert werden.¹⁴⁸ Als

¹⁴⁶ SABBADINI, Le editioni quattrocentistiche della Storia Naturale di Plinio (1900) hier S. 440, SABBADINI gibt die Ausgabe von 1479 (Michele Manzolini) nicht an; s. HERMANN, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, VIII. Band, VI. Teil: Die Handschriften und Inkunabeln der ital. Renaissance 1. Oberitalien: Genua, Lombardei, Emilia, Romagna (1930) Nr. 32, S. 48ff. Der Codex stammt aus dem Kloster St. Blasien im Schwarzwald und enthält neben mehreren ornamental und mit Motiven der christlichen Ikonographie geschmückten Initialen eine Dedi kationsminiatur (Plinius überreicht sein Werk dem Kaiser Vespasian) sowie eine Darstellung des Salomonischen Tempels. Dem Text vorangestellt ist Suetons Vita des PLINIVS. Eine Notiz belegt eine Entlehnung an Rudolf von Habsburg-Laufenburg, Bischof von Konstanz am 8. 5. 1278.

¹⁴⁷ DAVIES, Making sense of Pliny in the Quattrocento (1995), S. 247.

¹⁴⁸ „Italienische Humanisten gingen seit 1473 an die philologische Restaurierung und Erschließung des Wortlauts; bis 1500 schrieben

frühester heute bekannter PLINIVS-Kommentar gelten die *Epitome* des Genueser Humanisten Lodovico DE GUASTIS, die in die Jahre 1400-1422 datierbar sind und in mehreren Abschriften existieren.¹⁴⁹

Mit dem Erscheinen der italienischen Übersetzung Cristoforo LANDINOS (1424-1498) erweiterte sich der Kreis der Leserschaft erneut. Insgesamt drei Inkunabeldrucke und vier weitere postume Ausgaben (allesamt aus venezianischen Uffizinen) lassen auf anhaltendes Interesse schließen.

sie wenigstens sechs Kommentare und einen Index", BORST 1994, S. 316; Schon früh war Plinius auch in deutschsprachigen Humanistenkreisen rezipiert worden: so vollendete Hartmann SCHEDEL am 8. 5. 1478 einen Index zur *Naturalis Historia*, s. Ausst.-Kat. Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel (1990), Kat. Nr. 111, 112 und Figuren-Alphabet S. 304f.; 1514 druckte Hieronymus Vietor in Wien den Plynianus index von Giovanni Ricutius Vellini da Camerino, gen. CAMERS. (ÖNB 70.T.48).

¹⁴⁹ in den Bibliotheken des Escorial, in Florenz, Lucca, Milano, Modena, Siena und im Vatican, s. NAUERT 1980, S. 323. DE GUASTIS ist der erste von 46 hier angegebenen Kommentatoren der Naturgeschichte.

Herausgeber	Ort	Jahr	Drucker	Goff
Cristoforo Landino	Venedig	1476	Nicolas Jenson	P801
Cristoforo Landino	Venedig	1481	Filippo di Pietro	P802
Cristoforo Landino	Venedig	1489	Bartolomeo de Zanis	P803
	Venedig	1501	Ubertino da Vercelli	
Melchior Sessa	Venedig	1516	Pietro de Ravani	
	Venedig	1534	Thomaso de Ternengo	
	Venedig	1543	Gabriele Giolito de'Ferrari	

Als Ausgangsbasis für die Entstehung der Übersetzung nahm die ältere Forschung ein mehr oder weniger rein kaufmännisches Interesse des Girolamo di Carlo di Marco Strozzi an, der den Druck in Venedig vorbereitete;¹⁵⁰ Dokumente weisen jedoch auf Ferdinand von Aragon, König von Neapel, der dem hochgeschätzten Gelehrten einen Auftrag erteilt hätte.¹⁵¹ LANDINO, 1424 in Florenz geboren, studierte in Volterra die Rechte und kehrte 1439 in seine Heimatstadt zurück, wo er am Studio Fiorentino Vorlesungen zur griechischen und römischen Philosophie und Literatur hörte. 1441 gewann er den Dichterwettstreit von Santa Maria del Fiore, was ihm nicht nur

¹⁵⁰ s. DE ROOVER, Per la Storia dell'Arte della stampa in Italia. Come furono stampati a Venezia tre dei primi libri in volgare (1953).

¹⁵¹ FUBINI, Cristoforo Landino, le „Disputationes Camaldulenses“ e il volgarizzamento di Plinio: Questioni di cronologia e di interpretazione (1996); Für eine von BANDINI (1747-1751, II, S. 113, 121) und SCHLOSSER (1924, S. 92) angegebene und auch von BAXANDALL, Alberti and Cristoforo Landino: the practical criticism of painting (1974, S. 146 Anm. 12) gesuchte römische Volgare-Ausgabe von 1473 konnte ich keine Belege finden; LENTZEN, Studien zur Dante-Exegese Cristoforo Landinos (1971), S. 22; vgl. ebenda, S. 280ff Bibliographia Landiniana; die Jahresangabe der Übersetzung (D I. 2.) „Filippo di Pietro 1476“ muss hier heißen „1481.“

ein dreijährige Unterstützung bescherte, sondern auch den persönlichen Kontakt zum Dichter Francesco d'Altobianco degli ALBERTI und damit zu dessen Familie, in die LANDINO einheiraten und deren heute bekanntestes Mitglied Leon Battista ALBERTI für ihn eine große Rolle spielen sollte.¹⁵² Auch dem Hof der Medici war LANDINO verbunden; er verfaßte zahlreiche panegyrische Werke auf die Dynastie und war mit der Ausbildung Lorenzo de' Medicis betraut. Ab 1458 wirkte er als Professor für Rhetorik und Poetik am Studio Fiorentino und unterrichtete antike Literatur: CICEROS *Tusculanae Disputationes*, *Oden* und *Ars Poetica* des HORAZ, JUVENAL und PERSIUS, die *Aeneis* VERGILS, und er las DANTE'S *Göttliche Komödie*. Zu seinen Schülern zählten Angelo POLIZIANO, Giovanni CAVALCANTI, Francesco BERLINGHERI, Ugolino DA VERINO und Francesco ALBERTINI. 1473 verfaßte LANDINO sein bekanntestes Werk, die *Disputationes Camaldulenses*; von besonderer Bedeutung sollte auch sein Kommentar zu DANTE'S *Göttlicher Komödie* sein, auf den im Folgenden noch kurz einzugehen sein wird.

Für die Übersetzung der *Naturgeschichte* ins Toskanische dürfen Vorarbeiten ab den 1470ern angenommen werden, eine Quelle berichtet von 200 Dukaten Bezahlung.¹⁵³ Als

¹⁵² 1459 heiratete LANDINO Lucrezia di Alberto di Adovardo degli Alberti; seine 1443 vollendeten Elegien sind L. B. ALBERTI gewidmet.

¹⁵³ Diese Informationen entstammen einem Schreiben des Niccolò Bendidio vom 20. August 1475 aus Florenz an Ercole d'Este, Herzog von Ferrara; die Übersetzung ins Toskanische statt ins Lombardische wurde heftig kritisiert, s. FUBINI 1996; LENTZEN sieht, dass man „in der zweiten Hälfte des Quattrocento bereit [war], der Volkssprache

Drucker wählte man abermals Nicolas Jenson, aus dessen Presse schon die lateinische Editio Princeps gekommen war; die Auflage dürfte etwas über 1000 Exemplaren gelegen haben.¹⁵⁴

Mit dem Erscheinen der italienischen Fassung erreichte die *Naturalis Historia* seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhundert somit eine Leserschaft, die nicht mehr auf die Kenner der alten Sprachen begrenzt war. Darüberhinaus war sie durch die an ihrem Beispiel geführte philologische Diskussion – beginnend mit PETRARCA und DE GUASTIS – und speziell auch

gegenüber dem Lateinischen eine gleichberechtigte Stellung zuzuerkennen, ja ihr sogar den Primat zuzubilligen. Landino griff selber aktiv in die Auseinandersetzungen um die Sprache ein und verfocht die Position der ‘lingua toscana’, s. LENTZEN (1971), S. 22; zu Vorbehalten aus Ferrara in Bezug auf die Sprache von Landinos toskanischer Version s. CAMPBELL, Our eagles always held fast to your lilies’: The Este, the Medici, and the Negotiation of Cultural Identity (2004); SCHLOSSER, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (1912), Bd. II, Teil V, S. 14, bezeichnete die Übersetzung als „auf einem sehr schlechten Texte“ beruhend, „an dem dann die Folgezeit genug zu bessern fand.“

¹⁵⁴ „Die Übersetzung des Plinius war vermutlich im Februar 1476 abgeschlossen. Jedenfalls zahlten Filippo und Lorenzo Strozzi aus Florenz am 2. 3. 1476 an Landino 50 fiorini larghi d’oro und belasteten damit Girolamo Strozzi, der noch in Venedig war. Nicolaus Jenson war offenbar damit einverstanden, 1000 oder mehr Exemplare des ital. Plinius zu drucken, für Giambattista Ridolfi und Girolamo Strozzi, die damit an Ausgaben und Einnahmen beteiligt waren. Diese stellten das Papier bereit, 86 Ballen zu 5 oder 6 Riesen (ca 500 Blatt), die bei Agostini in Venedig um 731 Dukaten gekauft wurden. Ca. Anfang Juni 1476 schickte Jenson mindestens 24 Exemplare des Plinius an Ridolfi, die zu Strozzi nach Florenz geschickt wurden, und am 20. Sept. schrieb Ridolfi von 1003 erhaltenen Exemplaren, von denen zwei nicht zufriedenstellend waren, weil ihnen je zwei Blatt gefehlt hätten, die Jenson jedoch auf 1025 ergänzen würde. Leider enthalten die auf uns gekommenen Geschäftsbücher des G. Strozzi keinen Hinweis auf den an Jenson bezahlten Preis für diese 1025 Kopien“, DE ROOVER 1953, S. 109.

durch die Auseinandersetzungen um die Wahl des Volgare präsent.

Im Neulateinischen kam es sogar zur Wortbildung „plinior, -ari – PLINIVS nachahmen“. Antonio de FERRARI, genannt „il Galateo“ (ca. 1444-1517), benutzte das Verb in einem Brief :

„Sed quod [...] te uirum probum [...], Galenum quoque et Dioscoridem et Paulum [...] – dum pliniari uult, quamuis hoc inepte faciat, – leguleius quidam notauerit non solum inscitiae, sed morum perfidia.“¹⁵⁵

Zwei der Schüler LANDINOS, die oben genannten Ugolino VERINO und Francisco ALBERTINI erwähnen, ebenfalls in periegetischen Schriften, die Malerei der Griechen: VERINO bezieht sich wiederholt in seinen Epigrammen und in der „Beschreibung der Stadt Florenz“ (1503) auf Künstler der Antike¹⁵⁶ und ALBERTINIS 1510 erschienenes *Opusculum über die Wunder des Neuen und Alten Rom* führt schon im Titel an, dass dem Bild der antiken Stadt auch die nicht mehr vorhandenen hellenistischen Gemälde hinzuzufügen wären:

¹⁵⁵ Antonio GALATEO, Liber de situ lapygiae; RAMMINGER führt einen Brief an Nicolò Leoniceno (1509-1512) an; s. TATEO, „L'epistola di Antonio Galateo a Nicolò Leoniceno“ (1997), Appendix S. 1777-1792: Antonii Galatei medici Lupensis epistola ad Nicolaum Leonicenum; s. RAMMINGER, Neulateinische Wortliste, Lemma 'Plinior', URL: www.neulatein.de/words/1/004797.htm (30.3.2008).

¹⁵⁶ Ugolino VERINO (1438-1516), De pictoribus et sculptoribus Florentinis qui priscis Graeci aequiperari possunt, und De illustratione urbis Florentiae, zitiert nach: BALDASSARRI, Images of quattrocento Florence (2000), S. 207-212; s. LAZZARI, Ugolino e Michele Verino, studii biografici e critici (1897); PONS, Ausst.-Kat. Botticelli (2003) Kat.Nr. 16 (Verleumdung, Uffizien), S. 140.

„OPVSCVLVM DE MIRABI-|libus Nouæ &
ueteris Vrbis Romæ edi| tum a Frá[n]cisco de
Albertinis Clerico Floré[n]|tino dedicatumqß Iulio
Secundo.Pon.Max.| ANDREAS FVLVIVS
PRAE|NESTINVS.

Brutis ac Deciis & q[uorum] Romana Camillo.|
Marcello & Fabiis debuit ante suis. | Albertine
tibi:tantum Romana uetustas| Debet ut ad
superos semisepulta redit. | Mú[n]ere ná[m]qß
tuo/monumé[n]ta/ac signa prioR[um] |Resqß
reuiuisunt: & loca ducta situ |Singulaque Cous
si depinxisset apelles| Non essent titulis tam
manifesta suis.| CVM PRIVILEGIO.“¹⁵⁷

Nurmehr die Orte, nicht jedoch die Werke und Zeugnisse des Apelles sind zu sehen. Im Text beschränkt sich ALBERTINI auf wenige Erwähnungen – im ersten Buch bezieht er sich auf das auf dem Augustusforum plazierte *Dioskurenbild* sowie auf die Darstellungen *Alexanders* mit Krieg und Triumph:

„Forum Augusti erat apud ecclesiam sanctorum
Cosmæ & Dam. uersus Turrim Comitum.
Caesar. n. Augustus ædificavit forum cum æde
Martis ultioris et in eo Castorem & Pollucem cum
uictoria & Alex.magno & imagine belli insignia
op[er]a Apellis posuit.“¹⁵⁸

Dies kann ein Hinweis darauf sein, dass mit dem Bild der wieder zu antiker Bedeutung zu kommenden Stadt auch an die Erneuerung der Kunst gedacht wurde – und die Notizen aus der *Naturalis Historia* als Beispiele dafür herangezogen wurden.

¹⁵⁷ MURRAY, Five early guides to Rome and Florence (1972); SCHLOSSER (1924), S. 42 (Die Periegetische Literatur des Mittelalters).

¹⁵⁸ PLINIVS, Nat. 35. 27, 93f., (s.o. 1.1.); ALBERTINI zitiert unter anderem PETRARCA (zweites Buch), und würdigt ALBERTI: „Extant et opera
Baptistae Leonis de Albertis flor. exquisitissimae doctrinae: qui libros
X. de Architectura composuit [...]“ (drittes Buch).

2.2. Die Vorbildwirkung der plinianischen Struktur auf die Kunsliteratur

Die Studien zur Antikenrezeption in der neuzeitlichen Malerei lassen den großen Einfluß der *Naturalis Historia* erahnen. Besonders gilt dies und trägt der Forschungsstand dem Rechnung für das Gebiet der Kunsliteratur.¹⁵⁹ Trotz des Schwerpunkts vorliegender Arbeit auf den praktischen Aspekt der Rezeption sollen einige Untersuchungen hier nicht unerwähnt bleiben, da sie andeuten können, wie sehr die Nachrichten aus der Antike auf die Entwicklung der nachfolgenden Kunstgeschichtsschreibung wirkten und dadurch wiederum auf die Künstler selbst. CAREY beschreibt die Situation folgendermassen:

„For contemporary readers, Pliny's ‚chapters on art‘ can seem surprisingly familiar. With its catalogue of artists and works, arranged as a series of stylistic inventions and developments, Pliny's discussion of Greek art [...] seems in many ways to conform to the now established model of art history. The reason for this, of course, is the central role which Pliny's text played in the development of that model. Bernard Schweitzer once remarked on the strange resemblance between Xenocrates (via Pliny) and Winckelmann. But, as Salvatore Settis has argued, the resemblance is not strange at all, given that Winckelmann had a

¹⁵⁹ ausser den im Folgenden diskutierten Positionen s. hierzu insbesondere die Kongressakten *Histoire de l'histoire de l'art* (hg. v. POMMIER, 1995); *Antiquity and its Interpreters* (hg. v. PAYNE/KUTTNER/SMICK, 2000).

copy of Pliny on his desk as he was writing his history of art, and indeed the model had already influenced humanistic writers from the time of Ghiberti.”¹⁶⁰

Die gesamte frühneuzeitliche Kunsliteratur in den Blick nehmend, erkennt Salvatore SETTIS deren Aufbau als ganz wesentlich von PLINIVS geprägt¹⁶¹. Nach ihm liesse sich die Vorbildwirkung der Struktur an fünf Punkten festmachen:

- 1) Die Idee der Entwicklung oder des Fortschritts der Künste (womit das Modell von Aufstieg, Blüte und Verfall gemeint ist).
- 2) Die Unterteilung der Künstler in lokale Schulen.
- 3) Die Bestimmung der künstlerischen Individualität, mit den verbundenen Merkmalen, an erster Stelle „Biographie“ und „Zuschreibung.“
- 4) Die Beurteilung von Kunst / Kunstwerken und die angemessene Ausdrucksweise.
- 5) Die Beschreibung / Ekphrasis von Kunstwerken.

Für die von SETTIS angeführte Bestimmung der künstlerischen Individualität (3) kann eine bestimmte Technik festgestellt werden: eine Persönlichkeit mit ein, zwei individuellen Eigenschaften fest zu verbinden, sie rhetorisch zu koppeln, ist ein markantes Element der frühneuzeitlichen

¹⁶⁰ CAREY (2003), S. 13f; SCHWEITZER, *Xenocrates*, N. 16, 44.

¹⁶¹ SETTIS, La conception de l'histoire de l'Art chez les Grecs et son influence sur les théoreciens italiens du Quattrocento (1995).

Literatur.¹⁶² Beobachtet wurde dies von BAXANDALL bei LANDINO: 1481 erscheint dessen *Kommentar zu Dantes Göttlicher Komödie*, der von großer Bedeutung war und etliche Neuauflagen erfuhr. LANDINO geht darin, eng am Stil ALBERTIS und an Filippo VILLANIS *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosis civibus* (um 1381) orientiert, auf die zeitgenössischen Künstler von Florenz ein. BAXANDALL befragte diesen Text im Hinblick auf die Anwendung der termini, mit denen PLINIVS die hellenistische Malerei beschreibt und die LANDINO für seine *Historia Naturale* so getreu wie möglich übersetzt hatte. Er stellte fest, dass LANDINO die antiken Begriffe zur Beschreibung der Kunst seiner eigenen Epoche nicht übernimmt – sehr wohl aber die Methode der Metapher, die mit ein, zwei Adjektiven den Charakter von Werk und Künstler wiederzugeben sucht und dabei auf nicht allzuschwer verständliche Begriffe der Werkstattpraxis zurückgreift:

„Now when Landino came in 1480 to describe the artists of his own time, one could expect him to use Pliny's terms. They are subtle, rich and precise words for describing art; we ourselves use most of them today, even though most of their metaphorical quality has withered. But to his great credit Landino did not do this. He used not Pliny's terms, with their reference to a general culture very different from that of Florence in 1480, but the method of Pliny's terms. Like Pliny, he used metaphors, whether

¹⁶² Ein Beispiel wäre etwa die Herausbildung der Beinamen der Caesaren, der Rückschlüsse auf den jeweiligen Regierungsstil, die Todesart etc. ermöglichte (Ludovicus Pius, Carolus Calvus, Ladislaus Postumus etc). Auch in diesem Zusammenhang kann an eine mnemonische Funktion gedacht werden.

of his own coinage or of his own culture, referring aspects of the pictorial style of his time to the social or literary style of his time – ‚prompt‘, ‚devout‘ and ‚ornate‘ for instance. Like Pliny too, he uses terms from the artist’s workshop, not so technical as to be unknown by the general reader, but yet carrying the painter’s own authority – ‚design‘, ‚perspective‘ and ‚relief‘ for instance. These are the two methods of Landino’s criticism.”¹⁶³

Dieser Kunstgriff eignete sich, so stellte BARKAN fest, auch dazu, dass sich – hier in antiken Texten von QVINTILIAN und auch CICERO fächerübergreifend angewandt –, Kategorien vergleichen ließen, ohne aber dabei eine Hierarchie zu implementieren:

„When Quintilian finds himself at a loss to define the genres of rhetoric because his own categories of genus and species have failed him, he draws a rhetorical analogy to the history of art because it offers a nonhierarchical scheme of differences – Protogenes was famed for Verisimilitude and Parrhasius for Linearity, Polycleitus for Gracefulness, Phidias for Grandeur.”¹⁶⁴

¹⁶³ BAXANDALL, Painting and Experience in fifteenth-Century Italy (1972/1988²), S. 117; BAXANDALL greift die wichtigsten Begriffe heraus, die zur Charakterisierung der bekanntesten Maler des Quattrocento eingesetzt wurden: „Imitatore della Natura, rilievo, puro, facilitá, prospettivo, gratioso, ornato, varietà, compositione, colorire, disegnatore, amatore delle difficoltà, scorci, prompt, vezzoso, devoto“; BAXANDALL, Alberti and Cristoforo Landino: The practical criticism of painting (1974). BAXANDALL sieht vor allem Landinos Nähe zu ALBERTI als massgeblich an für den Charakter des Vorwortes zur *Commedia*.

¹⁶⁴ BARKAN, The Heritage of Zeuxis. Painting, Rhetoric and History (2000), hier S. 108.

Wie sich dieser Kunstgriff zum fixen Element der Kunsliteratur entwickelt, kann gerade am Beispiel des Apelles eindrucksvoll gezeigt werden.

2.3. *Der Ruhm des Apelles*

2.3.1. Literarische Gleichsetzungen mit zeitgenössischen Künstlern

Die metaphorische Verbindung von zeitgenössischen und antiken Künstlernamen, die stets eine Auszeichnung für den Nachfolger bedeutete, wird zu einem der auffälligsten Elemente der frühneuzeitlichen schriftlichen Äusserungen zur Kunst – literarische Wendungen in Randgebieten der Kunsliteratur miteinbezogen. Zahlreiche dieser Gegenüberstellungen wurden schon von Ernst KRIS und Otto KURZ als Darstellungsschemata, die auf die „Verflechtung des modernen mit dem mythischen Denken hinweisen,“ erkannt¹⁶⁵; BAXANDALL bezeichnete die Quellen zur antiken Kunstgeschichte als „Reservoir of Analogies“, aus dem die Humanisten schöpften.¹⁶⁶ Wie sehr dies ein gleichnishaftes Verfahren war, wird noch deutlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, dass diese Vergleiche mit Apelles vorgenommen wurden, ohne jegliche faktische Kenntnis seines Schaffens zu besitzen. Im Unterschied zu Phidias, Polyklet und weiteren antiken Bildhauern, deren Werke man doch gelegentlich meinte, vor sich zu haben, stellte sich bei

¹⁶⁵ Es gibt unzählige Abwandlungen der einzelnen Anekdoten; s. KRIS/KURZ (1934/ 1995), S. 45; PANOFSKY, Idea (1924); GSCHWANDTLER, Zeuxis und Parrhasios (1975).

¹⁶⁶ BAXANDALL (1971), S. 64.

Apelles und anderen Malern der Antike die sogenannte Meisterfrage nicht.

Trotz dieses Mangels fanden zahlreiche literarische Verbindungen statt – offenbar einzig und allein auf dem Ruhm basierend, den der Maler zu seiner Zeit und später im Rom der frühen Kaiserzeit gehabt haben soll. Die intensive Beschäftigung mit antiken Künstlern lässt sich weiters an PETRARCAS eigenem Exemplar der *Naturalis Historia* ablesen: Neben den PLINIVS-Text, der die Wertschätzung des Apelles durch Alexander beschreibt, notierte PETRARCA sich, dass dies auch Simone Martini widerfahren wäre:

,Hec fuit et Symoni nostro Senensi nuper iocundissima'.¹⁶⁷

Bekannt sind die Würdigungen der florentinischen Künstler um Cimabue und Giotto durch Filippo VILLANI;¹⁶⁸ auch Mantegna wird schon um die Jahrhundertmitte Parrhasius und Apelles gegenübergestellt. Sonette auf den Künstler von Filippo NIVOLONI und Felice FELICIANO, sowie das 1458 erschienene *Lob Andrea Mantegnas* von Janus PANNONIVS sind Anzeichen dafür, dass es sich um ein schon damals verbreitetes Darstellungsmuster handelt:

¹⁶⁷ PETRARCA verschweigt leider, von wem Martini so geschätzt wurde; Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 6802, fol. 256v, s. BAXANDALL (1971) S. 63, Abb. 1.

¹⁶⁸ „Ceusim, Policretum, Phydiam, Prasitelem, Mironem, Appellem, Conon et alios huiusquemodi artis insignes indiderunt...“ zit. nach SCHLOSSER, Quellenbuch (1896) S. 370 (nach Cod. Ashburnh. 942, 1404); vgl. BAXANDALL (1971), S. 66ff und S. 146ff (nach Bibl. Vatikan, MS. Barb. Lat. 2610, folii 71r -72r; dat. um 1381-2; die Aufzählung der Künstler variiert); ZÖLLNER (1990); BARTUSCHAT, Les Vies d'artistes avant Vasari (2002), S. 4.

„Si che tu fonte d'ogni ingegno altiero, |In cui
natura ben quell'arte puose, | Sopra gli ambi
roman Parasi e Apelle. |A te mie rime drizzano
el sentiero, |Seco portando mille altre mie cose,
|Forse indigne a te, docto, a me alte e belle.“¹⁶⁹

Am Grabmal des 1455 gestorbenen Fra Angelico ist ein Spruch eingraviert, der ihn mit Apelles in Zusammenhang bringt.

„NON MIHI SIT LAVDI QVOD ERAM VELVT
ALTER APELLES| SED QVOD LVCRA TVIS
OMNIA CHRISTE DABAM |ALTERA NAM
TERRIS OPERA EXTANT ALTERA CAELO |
VRBS ME IOHANNEM FLOS TVLIT
ETRVRIAЕ.“¹⁷⁰

Die Formulierung „lobt mich nicht als zweiten, anderen Apelles“ bekräftigt die Vermutung, dass Apelles bereits zu dieser Zeit ein gängiger Begriff war und dass man wusste, dass ein derartiges Lob bereits mehrmals vor Fra Angelico angewandt geworden war – man konnte doch sonst wohl kaum darum bitten, davon Abstand zu nehmen. 1477 preist eine Briefstelle die malerische Leistung Jean Fouquets in einem gemalten *Portrait Papst Eugens IV*, als „Polygnot und

¹⁶⁹ KRISTELLER, Mantegna (1902), Schriftquellen 2-4, S. 488f; Mantegnas Grabmal in San Andrea, Mantua, trägt die Inschrift „ESSE PAREM | HVNC NORIS|SI NON PREPO |NIS APELLI| ÆNEA M[AN]TINIÆ| QVI SIMVLACRA |VIDES.“ und drückt so die Ebenbürtigkeit Mantegnas sowohl zu Apelles als auch zu Aeneas, dem mythischen Gründer Roms, aus, s. Woods-MARSDEN, Renaissance Self-Portraiture. The visual construction of identity and the social status of the Artist (1998), S. 90, Abb. 61f.

¹⁷⁰ Rom, Sta. Maria sopra Minerva, Abb. bei POPE-HENNESSY, Giovanni Angelico da Fiesole – Fra Angelico (1952) Abb. 15; VASARI zitiert die Inschrift in beiden Fassungen der Vite, vgl. BÄTSCHMANN/GRIENER (1994), S. 635, Anm. 27.

Apelles, beinahe auch Prometheus übertreffend.”¹⁷¹ Im August 1489 verfaßt der Mailänder Humanist Joannes Tomas PLATIN ein Tetrastichon, in welchem er Leonardo da Vinci als Bewunderer von Malern der Antike charakterisiert:

„Non sum Lysippus: nec Apelles: nec Polictetus:
Nec Zeesus: nec sum nobilis aere Myron. Sum
Florentinus Leonardus, Vincia proles: Mirator
veterum discipulusque memor. Defuit una mihi
symmetria prisca: peregi quod potui: veniam da
mihi posteritas.”¹⁷²

Nördlich der Alpen wurden Vergleiche von lebenden und antiken Malern bekanntlich sehr früh auf Albrecht Dürer angewandt. Wie WUTTKE zeigte, würdigte Conrad CELTIS Dürer schon im 1500 vollendeten Werk der Epigramme als

„Alberte, Almanis pictor clarissime terris, Norica
ubi urbs celsum tollit in astra caput, Alter ades
nobis Phidias et alter Apelles. Et quot miratur
Grecia docta manu [...].”¹⁷³

und dadurch

¹⁷¹ BÄTSCHMANN ebenda, S. 634; Anm. 20.; Das Portrait, das Raffael in seinem Bildnis Papst Leos X. zitiert haben soll, ist z. T. als Kupferstich überliefert, s. Onuphrii Panvinii Veronensis Fratris Eremitæ Augustiniani xxvII Pontificum maximorum Elogia et imagines accuratissime ad vivum æneis typis delineatæ, Romae, 1568; SCHWAGER, Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Portrait Papst Eugens IV. (1970); zur Anspielung auf Prometheus durch FLORIO s. STEINER (1991), S. 46.

¹⁷² publ. in: PIATTI, Epistolae Platini cum tribus orationibus & uno dialogo, Mailand (Gotardo da Ponte) 1506, zit. nach: ZÖLLNER, Quellen zum Leben und Werk Leonardo da Vincis, Forschungsprojekt der Universität Leipzig <http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/Leonardo.txt> (13.03.08)). Der Brief, an den sich das Gedicht anschließt, bezieht sich auf das Reiterstandbild Francesco Sforzas und bringt Leonardo mit Phidias in Verbindung.

¹⁷³ (fol. 69v, Nr. 67) zitiert nach WUTTKE, Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers (1967), S. 322.

„drückt er [Celtis] ihm das höchste Gütesiegel auf, das ein Poet damals einem Bildkünstler aufdrücken konnte. Er ruft ihn zum ‚neuen Phidias‘ und Apelles aus.“¹⁷⁴

Auch die Erwähnung Dürers im ältesten Handbuch zur deutschen Geschichte ist ein Vergleich mit Apelles¹⁷⁵ und Christoph SCHEURL berichtet, dass Dürer, als er im Herbst 1506 nach Bologna kommt und ihn die einheimischen Künstler begeistert feiern, wie vorher in Venedig, als zweiter Apelles begrüßt wird.¹⁷⁶

Die Kunst des Apelles war gewissermassen zweifach von Herrschern der vorangegangenen Weltreiche geadelt

¹⁷⁴ s. WUTTKE, Dürer und Celtis (1996) hier S. 365; Celtis wird als ‚Neuer Orpheus‘ bezeichnet, s. WUTTKE, Humanismus als integrative Kraft, (1996) S. 394.

¹⁷⁵ „[Dürer] malt in Nürnberg die vollkommensten Bilder, die von Händlern nach Italien gebracht und dort von den anerkanntesten Malern ebenso hoch geschätzt werden wie die Tafeln von Parrhasius und Apelles“; Jakob WIMPHELING in Epithoma rerum Germanicarum, Strassburg 1505, lt. MENDE wurde der Text schon 1502 verfasst, s. MENDE, Dürer, der zweite Apelles (1971), S. 24.

¹⁷⁶ Im folgenden Jahr dichtet Richard SBRIVLIVS: „Mit seinem Bilde hat Dürer besiegt den Griechen Apelles. Würdig, fürwahr, ist so er, ein in den Himmel zu gehen“, s. MENDE, loc. cit. Anm. oben. Die Verbindung PLINIVS-DÜRER fand gewissermassen auch in der Umkehr statt: RHENANVS nennt in der Vorrede zu seinem Kommentar der Naturalis Historia DÜRER als einen der ersten Künstler seines Landes: „Quales apud priscos multi exitere, apud Germanos hodie sunt inter primos clari: Albertus Durerius apud Noribergam [...] Quod si tanta dignatio picturae esset apud nostrates, quanta fuit olim apud Graecos et Romanos, non dubito quin spe laudis atque consummationem pervenire facile possent“, Beatus RHENANVS, In C. Plinium. Repurgatur non solum praefatio Pliniana et ipso naturalis historiae libri [...] verum etiam modus ostenditur quo tum PLINIVS, tum autores alii [...] restitui queant etc. (Basileae, Joannes Frobenius 1525); RHENANVS führt hier auch Joannes Baldugnus, Lucas Cranach, Holbein d. J. an und macht den Vorschlag, Künstler als ‚auctores‘ von Bildern zu bezeichnen, s. BÄTSCHMANN / GRIENER (1994), S. 636 u. 649f.

worden: Erst von Alexander dem Großen, dann von den Caesaren des Römischen Reiches, die sich als Nachfolger des griechischen Weltreiches verstanden und den etwa vier Jahrhunderte alten Werken die höchste Wertschätzung entgegenbrachten. Dies dürfte wesentlich dazu beigetragen haben, dass von den im Bereich der Malerei rezipierten Künstlern der Antike Apelles die größte Rolle spielt. So sind etwa im Diplom, das Tizian im Mai 1533 erhält, die Erwartungen Kaiser Karls V. exakt durch dieses Beispiel ausgedrückt:

„[...] Attendentes igitur singularem tuam erga nos & Sacrum Romanum Imperium fidem & observantiam, ac prater alias egregias virtutes tuas & ingenij dotes exquisitam illam pingendi & ad vivuum effigiendarum imaginum scientiam qua quidem arte talis nobis visus es, qui merito huius saeculi Apelles dici merearis. Nos quidem praedecessorum nostrum Alexandri Magni & Octaviani Augusti, quorum ille a solo Apelle, hic vera nonnisi ab excellentibus magistris pingi volebat.“¹⁷⁷

Mehrere Anspielungen können belegen, dass die Phrase „Apelles seiner Zeit“ in der Epoche Tizians bereits zu einer stehenden Wendung geworden war.¹⁷⁸ Vergleichbar mit

¹⁷⁷ RIDOLFI/ VON HADELN, *Le maraviglie dell' arte* (1648/1914), *Vita Tizians*, S. 163/181; BELTRAME, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio* (1852), S. 99.

¹⁷⁸ Direkte Gleichsetzungen von Apelles-Tizian erscheinen sowohl in der zeitgenössischen Kunsliteratur: (Aretino): „È adunque il nostro Titiano nella Pittura diuino e sanza pari: ne si dourebbe sdegnare l'istesso Apelle, quando e' vivesse, di honorarlo. Ma egli ancora oltre alla mirabile eccellenza della Pittura, ha molte altre parti degne di grandissima laude“, DOLCE, *L'Aretino o Dialogo della pittura...*(1557), S. 59; wie auch beim Künstler selbst, der den Vergleich

Tizians Diplom bezieht sich das Privileg, welches Andrea Mantegna von Francesco Gonzaga im Jahr 1492 erhält, direkt auf die Exklusivität des Abbildens des Patrons:

„[...] Inter praecclara Alexandri edicta illud maxime celebratur quo ab alio quam ab Appelle pingi, ab alio quam a Lysippo fingi se vetuit. Magno etiam decori fuit et glorie Augusto quod Vitruvium Veronensem architectorem suum tanta liberalitate persequutus sit, ut ex paupere diuitem et ignobili fecerit clarissimum. Quae cum ita sint quid officij conferre possemus in Andream Mantiniam consumatissime virtutis virum et omnibus sine controversia qui picturam profitentur quadam ingenij diversitate excellentem conferre possemus, diu multumque cogitavimus.“¹⁷⁹

Auch ERASMVS, in Bezug auf Albrecht Dürer, verwendet 1528 diese Phrase:

„Dureri nomen iam olim noui, inter pingendi artifices primae celebritatis; Quidam appellant horum temporum Apellem.“¹⁸⁰

beispielsweise in einem Brief an Philipp II. verwendet: „[...] Qual pittore antico o moderno si puo vantare et gloriar più di me essendo da un tal Re benignamente detto et dalla mia propria volontà consacrata a servirlo? Io certo me ne tengo tanto buono et do ad intendere a me stesso d'esser da tanto che oso dire non haver invidia a quel famoso Apelle così caro ad Alessandro Magno et dicolo con ragione impero che s'io considero alla lui più simile di V. M. in tutte quelle parti che sono maravigliose et degne di lode di un gran principe [...]“; Tizian aus Venedig am 22. September 1559, zit. n. CLOULAS, Documents concernant Titien conservées aux Archives de Simancas (1967), S. 239.

¹⁷⁹ vgl. WARNKE, Hofkünstler (1985), S. 193.

¹⁸⁰ ERASMUS, De recta latini graecique sermonis... (1528), S. 68.; PANOFSKY, Nebulae in pariete: Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer (1951). FEHL, Erasmus' Praise of Dürer Reconsidered (1992); von hier führen weiter in die umfangreiche Dürerliteratur: RUPPRICH, Dürers schriftlicher Nachlass (1956-69), II, S. 89 und II 113, S. 94-96; bei den

Die Aufzählung von Künstlern, die in ihrer Zeit für würdig erachtet worden waren, dem antiken Vorgänger nahezukommen, ließe sich fortsetzen – beispielsweise bis zu Anton Raphael Mengs, dem „Apelles aus Sachsen“ – der Sinn dieser Formulierung bleibt immer der gleiche: Für einen Herrscher zu arbeiten, der es als seine Aufgabe versteht, die Kunst zu fördern, sowie sich mit dem legendären Vorbild zu messen, bleibt als Traum und Forderung der Maler bestehen – über Jahrhunderte hinweg und besonders deutlich formuliert in den Epochen, die sich ideologisch stark an der Antike orientieren.

WARNKE, der das Phänomen der Hofmaler behandelte, kam zu dem Schluss, dass diese Gleichsetzungen mit Apelles für die Steigerung des Ansehens von Künstlern und ihrem Handwerk eine Rolle spielten, und dass das Vorbild Alexander der Große – Apelles wesentlich zur Aufwertung der Stellung des Malers beitrug:

„Für die Nähe des Fürsten zum Metier des Malers stellte die antike Literatur eine Musterbeziehung bereit, die auf Jahrhunderte hinaus für die Hofmaler ein Medium ihrer Selbstbestimmung bleiben wird: die Beziehung des Alexanders zu Apelles.“¹⁸¹

dort wiedergegebenen Zitaten ist der Vergleich mit den originalen Passagen unbedingt empfehlenswert; HAMMERSCHMIED, Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften, (1997), S. 222; GOMBRICHS publizierter Vortrag Speis der Malerknaben (1994/1997).

¹⁸¹ s. WARNKE (1985) mit zahlreichen Belegen; hier S. 58; WARNKE erkennt darüberhinaus (S. 275) „in diesem merkwürdig hartnäckigen Nachleben ein Indiz für die Tendenz, das Herrscherbildnis in einer kompetenten Hand zu halten.“ Als eine Abwandlung erscheint der Bericht Pier Candido Decembrios vom Jahre 1440, dass Filippo Maria Visconti, „der sich von niemandem malen lassen wollte, dennoch von

Im Prozess der Nobilitierung von Malerei und Malern wurde diese Anspielung zu einem gängigen rhetorischen Kunstgriff, der das außergewöhnliche Verhältnis von Herrscher und Künstler kennzeichnet:

„Der Inhalt dieser Anekdoten ist in der Renaissance zum Element der Lebensgestaltung geworden, [...] Der Künstler dankt ihnen das Bewusstsein seiner Würde – wird doch immer wieder darauf hingewiesen, wieviel höher einst im Altertum die Leistung des Künstlers bewertet worden sei – und der Fürst sieht in Alexander das Vorbild des Herrschers, der sich nichts vergibt, wenn er sich vor dem Genius neigt.“¹⁸²

Wie das besondere Verhältnis von Apelles zu Alexander dem Großen, lebten auch dessen angebliche Aufenthalte im Atelier fort: Sowohl in den sog. Werkstattbesuchsbildern, die hier ihren Ursprung haben,¹⁸³ als auch als symbolische Handlungen von „een Apellische vriendlijcke ghemeenschap“¹⁸⁴: So hält Maximilian I.

dem ausgezeichneten Pisanello dargestellt worden wäre“, op. cit., S. 58f, Anm. 158.

¹⁸² KRIS/ KURZ, Die Legende vom Künstler (1934/ 1995), S. 66f.

¹⁸³ vgl. ASEMISSEN/ SCHWEIKHART, Malerei als Thema der Malerei (1994), Kap. 21 ‚Besuch im Atelier‘; hier S. 204: „Wahrscheinlich folgte Maximilian auch mit den Besuchen in Burgkmairs Werkstatt dem Beispiel Alexanders, von dem durch PLINIVS bekannt war, daß er oft Apelles in seiner Werkstatt aufsuchte.“ Der verbildlichte Atelierbesuch wurden gerne mit Kampaspe als Modell kombiniert, so etwa von Jodocus a Winghe (in zwei Fassungen des KHM Wien); Frans Francken, (um 1612) Dorotheum Wien 2004; G. B. Tiepolo (Los Angeles, Gettymuseum), Angelika Kauffmann (um 1783), Bregenz, Kulturamt der Landeshauptstadt.

¹⁸⁴ VAN MANDER in der Vita Hans von Aachens: „met deser grooten Alexander een Apellische vriendlijcke ghemeenschap en is by hem in achtinge er weerden“ (Schilder-Boek 1604); MÜLLER konstatiert, „daß das Motiv nicht ausgestaltet, sondern lediglich metaphorisch

die Leiter Dürers,¹⁸⁵ Karl V. hebt den zu Boden gefallenen Pinsel Tizians auf¹⁸⁶ und er soll auch das Tischchen von DE HOLANDAS Vater eingerichtet haben.¹⁸⁷

2.3.2. Beschriftete Gemälde

Eines der Anzeichen dafür, dass diese Anspielungen von Künstlern selbst aufgegriffen und fortgeführt wurden, sind Inschriften auf Gemälden. Sie konnten direkt auf den Vergleich mit Apelles abzielen, sei es als Ausdruck des Wunsches nach einer soziologischen Rangerhebung (s.o. MENDE), oder als gelehrter Scherz. Das 1515 datierte *Portrait eines Mannes* von Hans Baldung Grien (Abb. 5) und das 1520 von Bernhard Strigel vollendete *Familienbildnis des Humanisten Johannes Cuspinian* (Abb. 6) weisen derartige Anspielungen auf. Am Portrait von Baldung steht in Distichen über dem Dargestellten geschrieben:

gebraucht wird, um die guten Bedingungen am Prager Hof zu charakterisieren", vgl. MÜLLER, Concordia Pragensis: Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boek (1993) S. 191, Anm. 254.

¹⁸⁵ VAN MANDER in der Vita Dürers (Schilder-Boek, 1604).

¹⁸⁶ „[...]e racontasi, che nel ritrarlo gli cadè un penello, che gli fù da quello levato, à cui Titiano prostratosi disse: Sire, non merita cotanto honore un servo suo. A cui disse, è degno Titiano essere servito da Cesare.“, s. RIDOLFI/ VON HADELN (1648/1914), Vita Tizians, S. 107 /180; die Szene wurde später auch dargestellt, wie eine Federzeichnung von Pietro Antonio Novelli (1729-1804) zeigt, s. Ausst.-Kat. Titian (London, 2003) Fig. 22.

¹⁸⁷ DE HOLANDA/ DE VASCONCELLOS, Vier Gespräche über die Malerei (1548/1899), fol 6v/ S. XII.; bereits DE VASCONCELLOS stellt hier eine Fortführung der Pinsel-Anekdote fest.

„Talis·eram·lustris·olim·quasi·quinque·peractis/
arte·velut·magna·pictatabella·tenet·/sic·me·baldu
ngus depinixerat·alter·apelles·/ut·vivum
qui·me·viderit·esse·putet.“¹⁸⁸

Auf der Rückseite des Cuspinian-Portraits ist folgender Text zu lesen:

„ANNO HVMANÆ REPARACIONIS MDXX
MENSI OCTOBRI | [L] EONE X PONT[IFICE]
MAX [IMO] QVVM CAROLVS V. PHILIPPI
CASTELLÆ | [L] EGIONIS AC GRANATÆ
REGIS FILIVS AQVISGRANI I[N] REGE[M]I [R]
O[MANUM] CREARETVR AC RO[MANVS]
CÆSAR DESIGNARETVR BERNARDI | NVS
STRIGIL PICTOR CIVIS MEMINGEN[SIS]
NOBILIS QVI SOLV[S] | EDICTO CÆSARE[M]
MAXIMILIANV[M] VT OLIM APELLES ALEXANI
DRV M PINGERE IVSSVS HAS IMAGINES
MANV SINISTRA PER | SPECVLA FERME
SEXAGENARIVS VIENNÆ PINGEBAT.

Strigel betont darüber hinaus seine exklusive, dem antiken Vorbild gleichkommende Stellung als Maler des Kaisers.¹⁸⁹

¹⁸⁸ „So war ich einst, als ich ungefähr 25 Jahre meines Lebens verbracht hatte. Wie das Bild mit großer Kunst meine Züge festhält, so hatte mich Baldung, ein zweiter Apelles, gemalt, damit der Betrachter glauben könne, ich sei lebendig“; s. VON DER OSTEN, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente. (1983), S. 123ff Nr. 32. (die Übersetzung dort aus dem Ausst.-Kat. Hans Baldung Grien, (Karlsruhe 1959) übernommen).

¹⁸⁹ Die Tafel gehört auf unbestimmte Art zum Familienporträt Kaiser Maximilians I., das auf der Rückseite eine Darstellung der hl. Sippe zeigte (beides Wien, Kunsthistorisches Museum). Über die mögliche Zusammensetzung zu einem Diptychon und den Überlegungen zum Bildprogramm s. zuletzt SCHÜTZ in: Ausst.-Kat. Kaiser Ferdinand I. (2003) Kat. Nr. II, 18-20; THÜMEL, Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian (1980); MÜLLER, Rinascimento alla moderna, Kaiser Maximilian I. als imitator antiquorum (1996) S. 142, bezieht die Inschrift auf die von PLINIVS beschriebene „außerordentliche Porträttreue Apelles“ und auf dessen Stellung als offizieller Portraitist Alexanders des Großen [die ihn] zur Analogie Apelles-Alexander und Strigel-Maximilian veranlaßt [...] und das sicher nicht aus Selbstüberschätzung oder Hochmut, denn wie Apelles mit den

Baldung und Strigel lassen dadurch erkennen, dass das präsentierte Bildnis als in der Nachfolge des Apelles gemacht zu verstehen ist. Denkbar ist, dass Strigel hier seine Hoffnung ausdrückte, eine Position, die er unter Kaiser Maximilian I. gehabt hatte, unter dem neu gekrönten Karl V. zu behalten.

Bei beiden Künstlern ist zu vermuten, dass sie bei den Texten und bei der Ausarbeitung von Darstellungen Hilfe von Gelehrten erhalten hatten, die am Kaiserhof wirkten. Als „in der Kunst des Apelles gemacht“ bezeichnet wird auch ein „Kaiserbuch“, das 1580 in Augsburg entstanden ist und als illuminiertes Manuskript zu dieser Zeit eine Sonderstellung in der Buchproduktion einnimmt. Sein Verfasser verweist hierin auf die Malerei, die für den Kaiser gemacht wird.¹⁹⁰ Das Buch

Porträts Alexanders dessen Ruhm vergrösserte, so vergrössert Strigel weniger seinen, als vielmehr Maximilians Ruhm, indem dieser – durch die gunstvolle Förderung Strigels – der Nachwelt sein Abbild überliefert.“ MÜLLER widerspricht damit POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance* (1966), S. 166 der die Anspielung als unangebracht bezeichnet hatte: „...an inscription on the back of one of Strigels imperial portraits makes use of the rather inappropriate analogy of Alexander and Apelles [...].“ Unklar ist, worin Strigels Exklusivität bestanden haben könnte. Ein derartiges Ansinnen Strigels wäre eventuell parallel zu Dürers Ansuchen um Fortsetzung der Leibrente, die er von September 1515 bis zu Maximilians Tod im Jänner 1519 vom Magistrat Nürnberg erhalten hatte, und deren Verlängerung er ab November 1520 wieder erwirken konnte, zu verstehen; s. MENDE, *Dürer – der zweite Apelles* (1971); LANGE /FUHSE (1893) S. 384ff.

¹⁹⁰ Der Titel beginnt mit „EFFIGIERVM CAESARVM opus, per quam elegans & admirandum Apellea elaboratum arte [...]“, Der folioformatige Codex enthält Reiterbildnisse der Kaiser des Römischen Reiches von Julius Caesar bis Rudolph II. Die Illuminationen habe ich in meiner Diplomarbeit untersucht und den Versuch unternommen, sie dem in Augsburg tätigen Markus Krafftner zuzuschreiben, s. GOFFRILLER, *Das Effigierum Caesarum Opus. Beobachtungen zum Codex 15.167 der ÖNB* (2000).

selbst scheint ein später Reflex des unvollendeten Hauptwerkes Konrad PEUTINGERS zu sein, der vier Jahrzehnte an einem „Kaiserbuch“ für Maximilian I. gearbeitet hatte. Dass gerade in Zusammenhang mit der Repräsentation des Kaisertums auf Apelles zurückgegriffen wurde, verwundert nicht – wie PEUTINGER arbeitete auch CUSPINIAN und viele weitere Gelehrte und Hofhistoriographen an einer repräsentativen Ahnenreihe des Heiligen Römischen Reiches. Ihren genealogischen Darstellungen (*fila imperatorum*) gingen numismatische und epigraphische Untersuchungen voraus. Dass auch PEUTINGER das 35. Buch der *Naturalis Historia* aufmerksam las, belegen seine Unterstreichungen und Notizen in einem Exemplar von 1476 (Abb. 7).¹⁹¹

¹⁹¹ Grundlegend zu den genealogischen Darstellungen am Kaiserhof ist immer noch : LHOTSKY, Apis Colonna. Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger (1944); Konrad PEUTINGER benützte eine Ausgabe von 1476 (Parma, Stephanus Corallus), die seit 1795 in der Bodleian Library verwahrt wird, (Auct. N. 1.4.); s. (Rubrik 'Notes and News', editorial team), A manuscript belonging to Konrad Peutinger in: Bodleian Library Record VI, Nr. 5 (August 1960) S. 578f; Best.-Kat A catalogue of books printed in the fifteenth century now in the Bodleian Library, Oxford, (2005), Nr. P-362. S. 2103; KÜNAST/ZÄH, Die Bibliothek Konrad Peutingers. Edition der historischen Kataloge und Rekonstruktion der Bestände, Bd. 1 (2003), S. 680, Nr. 691. Auch die jüngst von Veit PROBST (2008) in Heidelberg aufgefondene handschriftliche Notiz zur Identifikation von Leonardos Portrait der Gioconda ist ein Beleg für die frühneuzeitliche Aufmerksamkeit, die Apelles zukam. Neben die Passage in Ciceros Brief an Lentulus (*ad familiares*, Buch 1 Brev IX) „nunc, ut Apelles Veneris caput et summa pectoris politissima arte perfecit, reliquam partem corporis inchoatam reliquit, sic quidam homines...“ notierte der Besitzer der Inkunabel die betreffende Stelle; beginnend mit „Apelles pictor...“

Auf weitere Möglichkeiten, schriftlich am Werk selbst Bezug zu nehmen, wie durch die Anbringung der Signatur im Imperfekt („faciebat“) sowie die Phrase „Als ich kann“, wird weiter unten einzugehen sein (3.2.3., 3.4.1.).

2.4. „Ich schreibe als Maler“ – der *topos* des Künstler-Autors:

In dem in dieser Arbeit behandelten Aspekt der Anwendung der antiken Kunstlehre sind die über Kunst schreibenden Künstler besonders relevant, da sie uns erlauben, eine Verbindung von künstlerischer Praxis und literarischer Beschäftigung herzustellen. Anhand der erhaltenen schriftlichen Stellungnahmen zur Kunst durch Künstler selbst lässt sich die Auseinandersetzung mit theoretischen Abhandlungen durch diejenigen, die diese praktisch umsetzen könnten, erst mit Sicherheit belegen und durch sie erst können wir die Frage, ob sich Künstler der frühen Neuzeit überhaupt für den Bereich der Kunsliteratur interessierten, positiv beantworten.

Der Blick auf das Phänomen des Künstler-Autors anhand derjenigen Persönlichkeiten, deren vorrangige Tätigkeit im Medium der bildenden Kunst stattfand und deren theoretisch-literarisches Schaffen erst in zweiter Reihe stand, gewährt einen Einblick in die Annäherung des Künstler-Handwerkers an die literarisch und historisch gebildete Auftraggeberenschaft. Schon KRISTELLER vermutete, dass die Nachrichten vom Ruhm der Malerei und des schreibenden Künstlers der Antike in der Renaissance sicherlich weit überschätzt wurde. Dies lässt sich auch an der großen Bereitschaft ablesen, die

theoretische Tätigkeit, die anscheinend im Mittelalter verschwunden war – Zeugnisse wie Villard D'HONNECOURTS *Skizzenbuch* von ca. 1230 und Cennino CENNINIS *Libro d'arte* aus den letzten Jahren des Trecento sind bemerkenswerte Ausnahmeherrscheinungen – wieder aufzunehmen.¹⁹² Nicht nur PLINIUS' Nachrichten über die theoretische Tätigkeit des Apelles mochten hierbei stimulierend gewirkt haben, sondern dass auch andere Maler als Autoren erwähnt werden und gemeinsam mit Apelles im Quellenverzeichnis des 35. Buches der *Naturalis Historia* erscheinen. Auf vier von ihnen geht PLINIUS auch im Text ein, so dass sich ein Bild von diesen gebildeten, theoretisch wirkenden Künstlern gewinnen ließ¹⁹³: So hätte auch Euphranor von Isthmos Bücher über die Maßverhältnisse und die Farben geschrieben. Von ihm berichtet PLINIUS, dass er Bildhauer und Maler gewesen wäre; sein berühmtestes Bild war ein *Odysseus im Wahnsinn* zu Ephesos.¹⁹⁴ Ebenso schrieb ein Maler namens Pasiteles, von dem PLINIUS noch weiß, dass er

„die Plastik als die Mutter der Ziselierkunst, Bildgießerei, und Bildhauerei bezeichnete, und, obwohl er auf allen diesen Gebieten der Größte

¹⁹² KRISTELLER, Humanismus und Renaissance (1974), Bd. 2, S. 177; GHIBERTI/ BERGDOLT (1988), S. xxvi, Anm. 164.

¹⁹³ Das Verzeichnis der fremden Autoren (Externis, qui de pictura scripserunt) nennt außer diesen fünf Malern noch weitere Autoren, die jedoch nicht als Künstler im Text aufscheinen.

¹⁹⁴ PLINIUS, Nat. 35. 29: „volumina quoque composuit de symmetria et coloribus.“ Schüler Euphranors waren Antidotos und Charmantides (Nat. 35. 146). Euphranor war nach Nat. 34. 50 und 77 auch Bildhauer.

war, niemals etwas schuf, ohne zuvor ein Modell herzustellen.“¹⁹⁵

Auch Melanthios erscheint in dieser Liste. Er wird gemeinsam mit Apelles als einer derjenigen Maler, die ihre Bilder nur in vier Farben gemalt hätten, genannt¹⁹⁶ und hat ebenso wie dieser bei Pamphilios gelernt.¹⁹⁷ Melanthios wird auch von Apelles als derjenige, dem er in Bezug auf die Anordnung den Vorrang gäbe, erwähnt.¹⁹⁸ An der gleichen Stelle nennt Plinius noch Asclepiodorus, den Apelles als ihm selbst überlegen in den Maßverhältnissen bezeichnet¹⁹⁹ und auch er wird als Quelle namentlich angeführt.

Als Anzeichen für eine Beschäftigung mit dem Vorbild des antiken schreibenden Künstlers sollen im Folgenden einige Äußerungen von ALBERTI, GHIBERTI, DÜRER und VASARI zu ihrer doppelten Tätigkeit betrachtet werden. An eine umfassende Untersuchung ist im Rahmen dieser Arbeit nicht gedacht (in einer solchen dürfte schon Leonardo nicht fehlen); hier soll es nur darum gehen, sowohl die Wirksamkeit

¹⁹⁵ PLINIVS, Nat. 35. 156: „Pasitelen, qui plasticen matrem caelatae et statuariae sculpturaeque dixit et, cum esset in omnibus iis summus, nihil umquam fecit ante quam finxit.“

¹⁹⁶ PLINIVS, Nat. 35. 50: „Apelles, Aetion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus.“

¹⁹⁷ Auch bei Pamphilos wird sein theoretisches Wissen erwähnt: Er wäre der erste ‚Maler von umfassender Bildung‘ gewesen, und überzeugt davon, dass Kunst ohne Arithmetik und Geometrie nicht zur Vollendung gelange; s. PLINIVS, Nat. 35. 77.

¹⁹⁸ PLINIVS, Nat. 35. 80: „Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.“

¹⁹⁹ PLINIVS, Nat. 35. 80, wie Anm. oben. In gleichem Zusammenhang auch noch bei 107: „Eadem aetate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles.“ und in Nat. 34. 86.

der Vorbilder PLINIVS und Apelles sowie die Kluft von schriftlicher und praktischer Auseinandersetzung mit Kunst und die Überwindung dieser Kluft durch einzelne Persönlichkeiten deutlich zu machen.²⁰⁰

2.4.1. Leon Battista Alberti

In der bedeutendsten kunsttheoretischen Abhandlung der Neuzeit *De Pictura* (1435) / *Della Pittura* (1436) bezieht sich Leon Battista ALBERTI mehrmals auf die hellenistische Pinselmalerei und auch direkt auf Apelles: Dieser ist nicht nur als Praktiker angeführt, sondern auch als Vorbild für theoretische Äußerungen zur Kunst.²⁰¹ Nicht eine neue Geschichte der Malkunst wie PLINIVS möchte ALBERTI schreiben, sondern

²⁰⁰ zu Michelangelos Bestrebungen, ein theoretisches Werk zu verfassen, existieren Hinweise seines Biographen CONDIVI, s. ASHCROFT, Dürer und die kunst des wolredens (2005).

²⁰¹ Die wichtigste Erwähnung macht ALBERTI mit dem Bild der *Verleumdung des Apelles*, was maßgeblich zu dessen Nachschöpfung in den folgenden Jahrzehnten beitrug, vgl. HEFFERNAN, Alberti on Apelles: Word and image in *De Pictura*, (1996); MASSING, La Calomnie d'Apelle et son iconographie (1990); CAST, The Calumny of Apelles. A study in the humanist tradition (1981); ein Beispiel für die Darstellung des eigenen Schicksals mittels der *Verleumdung* ist Pirro Ligorios Bezugnahme darauf, s. SCHREURS, Apelles zu El Greco. Pirro Ligorio und die griechische Malerei, (1996), S. 140f; ALBERTI spricht ausserdem noch vom *Wahnsinn simulierenden Odysseus*, der *Iphigenie* des Timanthes, einem *schweissüberströmten Hopliten* – den er aufgrund eines Fehlers in der Vorlage dem Maler Daemon zuschreibt – und von zahlreichen weiteren Gemälden, auf die zum Teil noch einzugehen sein wird; s. AURENHAMMER, Studien zur Theorie der ‚historia‘ in Leon Battista Albertis ‚*De pictura*‘ (2004), S. 41ff.

„die Kunst selbst überdenken in einem völlig neuen Ansatz, da ja keine schriftlichen Zeugnisse mehr vorliegen, auch wenn es heißt, [...] Apelles habe dem Perseus ein Werk über die Malkunst gewidmet.“²⁰²

Mehrere Hinweise lassen daran denken, dass es genau dieser Verlust ist, den ALBERTI durch seinen Beitrag gewissermaßen auszugleichen beabsichtigt: ein von einem Praktiker verfasstes Traktat. Vermutlich bestimmten die überlieferten, aus der Antike stammenden Abhandlungen wie EVKLIDS *Elementa* und PYTHAGORAS' Schriften die Vorstellung, die man sich von Apelles' verlorenem theoretischen Werk machte. In der Einleitung zu *De Pictura* betont ALBERTI, dass seine Überlegungen auf eigener künstlerischer Erfahrung basieren. Mit mehreren Wendungen entschuldigt er sich vorsorglich für etwaige Mängel, die man ihm, der er doch als Maler schriebe, vergeben möge:

„Doch ersuche ich mit Nachdruck darum, bei allen meinen Erörterungen im Auge zu behalten, dass ich mich nicht als Mathematiker, sondern

²⁰² ALBERTI, De Pictura, II, 26: „[...] quando quidem non historiam picturae ut Plinius sed artem novissime recensamus, de qua hac aetate nulla scriptorum veterum monumenta quae ipse viderim extant, [...] tum et Apellem ad Perseum de pictura conscripsisse“; zit. nach ALBERTI/BÄTSCHMANN (2000); auch ERASMVS, De recta latini 1528, S. 68 bezieht sich auf Apelles' Malereibuch: „ad haec Apellem, qui et ipse ad Perseum discipulum de arte sua conscripsit“; AURENHAMMER 2001, S. 394 sieht die Wendung – besser noch in der Volgare-Fassung erkennbar „poi che non come Plinio recitiamo storie“ –, als herablassend; vergleichbar distanziert sich auch WINCKELMANN von der anekdotischen Darstellung des PLINIUS und weist auf den grundlegend anderen Aufbau seiner Arbeit hin; auch er möchte „eine Geschichte der Kunst und nicht der Künstler [...] geben“, WINCKELMANN, Geschichte der Kunst des Alterthums (1776²), Teil II.; vgl. BELTING, Vasari und die Folgen (1978), S. 100.

als Maler über diese Dinge äußere. Jene nämlich, die Mathematiker, messen die Dinge bezüglich ihres Aussehens und ihrer Gestalt allein mit dem Verstand und trennen alles Stoffliche ab. Ich dagegen, als Maler, werde mich beim Schreiben an eine handfestere Minerva halten: schließlich will ich ja, dass die Sache tatsächlich zur Anschauung gelangt [...] nochmals also bitte ich sie, sie möchten bei der Lektüre bedenken, dass die vorliegenden Ausführungen nicht von einem reinen Mathematiker, sondern nur von einem Maler stammen [...].”²⁰³

Diese Nähe zur Praxis, untermauert noch durch die Existenz einer offenbar parallel entstandenen Volgare-Fassung, die zumindest dem Wunsch des Autors nach direkt von Künstler zu Künstler verstanden werden hätte sollen, galt der frühen Forschung als Indiz dafür, dass ALBERTI unter dem Eindruck der zeitgenössischen Florentiner Malerei geschrieben hatte. Wie LOCHER bei der Suche nach der Motivation zu ALBERTIS Traktat jüngst herausstellte, scheint aber sogar dies nicht viel mehr als ein Gemeinplatz zu sein: als einziges Gemälde der Neuzeit nennt ALBERTI die bereits ein Jahrhundert vor seiner Geburt entstandene *Navicella* Giottos, als einziges Kunstwerk seiner eigenen Epoche Brunelleschis Domkuppel.

Noch schwieriger ist es, ALBERTI als Maler tatsächlich zu fassen. Offenbar existieren ebensoviele Gemälde von ihm selbst, wie er in *De Pictura* nennt: Kein einziges ist

²⁰³ ALBERTI/BÄTSCHMANN, De Pictura, I, 1.

bekannt.²⁰⁴ Auch die vor Selbstlob triefende *Vita* – ein Merkmal, das sich vielleicht in Verbindung mit der ursprünglichen Anonymität sowohl von Dargestelltem als auch Verfasser als gelehrter Scherz im Sinne einer aufgefundenen anonymen „antiken“ Biographie erklären ließe – erwähnt lediglich ein allgemeines Interesse an der Malerei sowie Portraits, die in freundschaftlichen Runden entstanden waren. Diese waren gemalt²⁰⁵ oder in Wachs modelliert, und vermochten vor allem durch ihre Ähnlichkeit mit den dargestellten Personen zu überzeugen. Des weiteren berichtet der Autor von *demonstraciones*, womit kleine Panoramaguckkästen gemeint sein dürften, welche ebenfalls durch ihre mimetische Qualität Bewunderung erregten:

„Has res *demonstraciones* appellabat, et erant eiusmodi ut periti imperitique non pictas sed veras ipsas res nature intueri decertarent.“²⁰⁶

Dass man lange an die Doppelbegabung ALBERTIS als Maler-Humanist glaubte, scheint auch darin begründet zu sein, dass ALBERTI geschickt mit dem Topos des Künstler-Autors

²⁰⁴ LOCHER bekräftigt das vorwiegend theoretische Wirken Albertis: „Selbst als Architekt ist er erst in seinen letzten Lebensjahrzehnten und in besonderer Weise hervorgetreten – für die eigentliche Bautätigkeit scheint er wenig Interesse gehabt zu haben, manche Baustelle seiner Projekte scheint er nie betreten zu haben“, s. LOCHER, Leon Battista Albertis Erfindung des Gemäldes aus dem Geist der Antike: Der Traktat ‚De Pictura‘ (1999), hier S. 80f.

²⁰⁵ ALBERTI/TAUBER, Vita: Lateinisch-Deutsch (2004), hier S. 50f.

²⁰⁶ wie Anm. oben, hier S. 52f.; ALBERTI löst damit ein Versprechen ein, das er bei der Behandlung der Sehpyramide in *De Pictura* (I. 19) gegeben hatte: „Den Grund für diesen Sachverhalt werde ich entwickeln, sollte ich jemals über die Maledemonstationen schreiben, deren Durchführung meine Freunde so sehr in Erstaunen versetzt hat, dass sie von „Wundern der Malkunst“ sprachen; s. ALBERTI/BÄTSCHMANN (2000) S. 229.

spielte. So betitelt er seine Ausführungen als „rudimenta“ und greift damit einen Begriff auf, den PLINIVS für die manchmal unvollendeten, vorbereitenden Studien von Malern verwendet (s.o. 1.4.). Wie AURENHAMMER erarbeitete, bilden den eigentlichen Referenzrahmen des Traktates nicht die Kunstwerke der Antike, sondern viel eher die zu ebendiesen erhaltenen schriftlichen Quellen.²⁰⁷ ALBERTI erscheint nach der Analyse von *De Pictura* als Autor, der

„gerade durch die Literarisierung der Malerei dem Eigensinn dieser Kunst gerecht werden möchte.“²⁰⁸

Die virtuose Handhabe von Begriffen und das Zusammenführen sonst in verschiedenartigen Gebieten eingesetzter termini gelangt bei ALBERTI zu strategischer Bedeutung; er scheint all sein Können an die Verfeinerung dessen, was Baxandall als ‚Spiel der Humanisten‘ bezeichnet hatte, gesetzt zu haben:

„The institution of comparing writing with painting became a humanist game.“²⁰⁹

Nach heutigem Wissensstand – AURENHAMMER macht auf die Unvorhersehbarkeit der nachfolgenden Kunsliteratur für ALBERTI aufmerksam – steht die Herkunft und Wirkung ALBERTIS aus der Literatur eigentlich außer Diskussion und es

²⁰⁷ ALBERTI vermachte seinen PLINIVS 1472 seinem Verwandten Francesco d'Altobianco, s. AURENHAMMER (2001), S. 391 Anm. 127; (mit Hinweis auf MANCINI, Il testamento di L. B. Alberti (1914) S. 48.).

²⁰⁸ AURENHAMMER (2004), S. 41.

²⁰⁹ BAXANDALL (1971), S. 39.

ist eine interessante Frage, ob Zeitgenossen zu einem gegenteiligen Schluss kommen und in ALBERTI tatsächlich einen Künstler sehen hätten können. LOCHERS Beobachtungen zur Motivation ALBERTIS lassen erkennen, dass dieser einerseits herausstellen konnte, dass Malerei ein Thema der antiken Literatur war und andererseits auf die durch den Verlust der Traktate der griechischen Maler entstandene Lücke hinweisen, die ihm nun Gelegenheit gäbe,

„im Bereich humanistischer Schriftstellerei etwas vollkommen Neues, doch im Geist der Antike liegendes unternehmen zu können“

und somit

„die Rolle des Literaten im Prozeß des kulturellen Aufschwunges unter Beweis zu stellen“,

sowie darüber hinaus – wie einst PLINIUS –,

„überzeugt von der Wechselwirkung zwischen Kunst und Gesellschaft [...] mit dem Traktat *De Pictura* aktiv in den Prozeß des „Fortschritts“ einzugreifen.²¹⁰

Erstaunlich ist, dass ALBERTI es offenbar für angemessen und brauchbar hielt, in der Rolle des Malers aufzutreten. Obwohl dieser Kunstgriff die fachliche Glaubwürdigkeit erhöhte, musste er doch soziologisch betrachtet zu dieser Zeit einem Klimmzug gleichkommen. Als Begründung seiner Unterlegenheit den Mathematikern gegenüber hätte ALBERTI

²¹⁰ LOCHER, Der Traktat ‚De Pictura‘ (1999), S. 88f.

ebenso gut wie auch den tatsächlichen Umständen näher, seine Ausbildung und nicht mehr ungefestigte Stellung als Jurist und Literat vorbringen können. Dass er dagegen eine Aufwertung des Künstlers – die erst in den folgenden Jahrzehnten und Epochen stattfinden sollte – vorweg- und dessen Position einnimmt, ist bemerkenswert.

Auf einige der griechischen Gemälde bezieht ALBERTI sich direkt. Bekanntestes Beispiel darunter ist die *Verleumdung des Apelles*, die er (LUKIAN folgend, s.o. 1.3.) schildert, um auf die Notwendigkeit der Bildung bei Malern hinzuweisen. Ausdrücklich empfiehlt er diesen, eigene Themen zu erfinden.²¹¹ Auch durch die Erwähnung dieser verlorenen Werke kommt ihm die Funktion eines Vermittlers der *ratio pingendi* der Antike zu. Im nächsten Kapitel soll noch an einzelnen Stellen darauf eingegangen werden, wie ALBERTI aus mehreren von PLINIVS vorgebrachten problemata und *inventa* einige Kriterien der Meisterschaft ableitet.

2.4.2. Lorenzo Ghiberti

Dass auch Lorenzo GHIBERTIS *Commentarii* in dieser Nachfolge gesehen werden können, zeigen BERGDOLT und LESSING. Schon im Entstehungszeitraum von *De Pictura* bemühte sich GHIBERTI um Quellen zur Kunst der Antike – ab

²¹¹ ALBERTI, *De pictura* (II. 53): „Eam quidem enarrare minime ab instituto alienum esse censeo, quo pictores admoneantur eiusmodi inventionibus fabricandis advigilare oportere.“

1430 lassen sich dazu Angaben finden. Sein schriftliches Werk scheint GHIBERTI erst im Alter, auch als Rückblick auf das praktische Tun verfasst zu haben.²¹² Jüngst wurde auf die Gesamtkonstruktion der *Commentarii* hingewiesen, die sich als ein modernes Pendant zu antiker Tugendlehre und als methodische Grundlage für Künstler verstehen lässt.²¹³ Die Beschäftigung mit PLINIVS ist deutlich, doch welches Manuskript der *Naturalis Historia* GHIBERTI benutzte, ist bis heute nicht geklärt.²¹⁴ Wie BERGDOLT ausführt, war gerade die Nachfolge des antiken Künstler-Autors ein Punkt, der GHIBERTI besonders interessiert zu haben scheint und von dem er sich möglicherweise auch gesellschaftliche Aufwertung erhoffte. Auch die Benennung der einzelnen Kapitel seines Werks als „Commentario“ interpretiert BERGDOLT als Anzeichen für GHIBERTIS Selbstverständnis als Schriftsteller. Mehrmals bezieht er sich auf die antiken Vermittler theoretischen Wissens; als Verfasser von Kommentaren zur Bildhauerei nennt er Phidias:

„Phytios [...] scrisse negli suoi comentarij lo scultore bisogniare fare in tutte l'arti o doctrine“,²¹⁵

²¹² GHIBERTI/ BERGDOLT (1988), hier S. XXV; SCHLOSSER, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I commentarii), (1912) S. 17.

²¹³ LESSING, Per ignorantia dell'arte si oscurano le virtudi«: Virtus und Virtuosität in den »Commentarii« des Lorenzo Ghiberti (2006).

²¹⁴ so schon SCHLOSSER: „von höchstem Interesse sind die Zusätze, die Ghiberti da und dort zum Texte des Plinius macht“, SCHLOSSER (1912), II 14; Eigenheiten im Text (übereinstimmende Fehler) lassen eine Nähe zum Cod. Par. lat. 6801, der sog. ‚Handschrift h‘ erkennen; s. AURENHAMMER (2001), S. 390 Anm. 124;

²¹⁵ GHIBERTI/ BERGDOLT (1988), S. xxv; SCHLOSSER (1912), II S. 11.

und als schreibenden Maler zitiert er Apelles – bewundernd notiert GHIBERTI die Lehrbücher, die Apelles verfasst haben soll:

„[Apelles] compuose libri impublico continent
della doctrina della arte della pictura.“

Den Linea-Wettstreit von Apelles und Protogenes – ich werde darauf noch zurückkommen – begleitet eine persönliche Stellungnahme GHIBERTIS zum Thema:

„Ich rede als Bildner und meine, sicher müsse es so sein, wie ich mir's denke. Doch sag' ich das mit aller schuldigen Ehrerbietung vor dem Leser. Und so will ich denn mit meiner Ansicht nicht hinter dem Berge halten. Apelles, der gar manche Schrift über die Kunst der Malerei verfasst und ausgegeben hatte, kam also nach Rhodos ins Haus des Protogenes [...].“²¹⁶

2.4.3. Albrecht Dürer

Die erste Nachricht von einem theoretischen Werk zur Malkunst von Albrecht Dürer stammt von Christoph SCHEURL, der im Jahre 1513 eine geplante Publikation als das erste Werk über „die kunst vnd vrsach der malerey“ („de ratione pingendi“) seit Apelles erwähnt.²¹⁷ Nicht mehr ist davon

²¹⁶ „[...] parlo come scultore et certo credo douere essere così“, zit. nach SCHLOSSER (1912), S. 24 (Erstes Buch, fol. 6v) und S. 48.

²¹⁷ Christoph SCHEURL, Vita reverendi patris domini anthonii Kressen (Nürnberg 1515): „Dits bezeugt auch das puch, so er von der kunst vnd vrsach der malerey, nach Apelles in vnserm alter allein, geschrieben hat“, zit. n. RUPPRICH, Dürer, Schriftlicher Nachlaß, Bd 1 Anhang C Dürer im Schrifttum seiner Zeit, S. 294 Nr. 6: „Testis liber, quem de ratione pingendi post Apellem nostro aevo solus perscripsit....“

erhalten als einige konzeptuelle Notizen, darunter die Bezeichnung ‚Speis der Malerknaben‘.²¹⁸ Man darf vermuten, dass Dürer sich dessen bewusst war, besonders mit diesem Buch in der Nachfolge der antiken Künstler-Autoren gesehen zu werden – ‚ratio pingendi‘ nannte auch Plinius das 11. Kapitel, mit dem die Farbenlehre in Buch 35 beginnt. Auch belegen mehrere – gut bekannte – Stellen Dürers Kenntnis von den verlorenen Traktaten der antiken Künstler:

„Ich hab oft schmertzen, daß ich der vor bestümten meister kunst pücher berawbt mus sein“,²¹⁹

²¹⁸ PANOF SKY vermutete, Dürer hätte den Gedanken dazu unmittelbar nach der ersten Reise nach Venedig gefasst, wodurch sich die Beschäftigung in den Jahren 1508-1513 ergäbe. Daran weitergearbeitet hätte Dürer erst nach Rückkehr aus den Niederlanden. RUPPRICH, GOMBRICH und HAMMERSCHMIED weisen darauf hin, dass es keine späteren Aufzeichnungen dazu gibt, so dass die Arbeit am ‚Malerbuch‘ „noch vielfach unter dem Einfluß zeitgenössischer italienischer Schriften, die er [Dürer] gelesen haben mag“ gestanden hätte, HAMMERSCHMIED, (1997, S. 199ff) zieht auch Parallelen von Dürers Meßstabmethode zu ALBERTIS Exempedamethode in *De statua*, s. S. 133, Anm. 14; PANOF SKY, Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (1921); PANOF SKY (1951). Die Quellen zu diesem Buch sind erhalten in fünf Manuskripten aus der Slg. Sloane, heute London, Br. Mus.; die Entstehung der Widmung an Pirckheimer lässt sich aus Br. Mus. Add. 5230 und weiteren Notizen in Dresden (Sächsische Landesbibl. Mscr. R 147f) und im Codex 12.643 der Wiener ÖNB rekonstruieren, s. ASHCROFT, Dürer und die kunst des wolredens (2005); RUPPRICH, Dürers schriftlicher Nachlass I Briefe 42, 45, 46, 47, 48 und II S. 142-144f. RUPPRICH, Die kunsttheoretischen Schriften L. B. Albertis und ihre Nachwirkung bei Dürer (1960-61); GOMBRICH, Speis der Malerknaben. Zu den technischen Grundlagen von Dürers Kunst, (1994).

²¹⁹ vgl. RUPPRICH, Dürers schriftlicher Nachlass (1966), II S. 89 und II S. 113, Z. 94-96; ebenso ERASMUS, De recta latini graecique ... (1528), S. 68: „ad haec Apellem, qui & ipse ad Perseum discipulu[m] de arte sua conscripsit, multa praeclare tradit de mysterijs graphices, ex Mathematicorum petita disciplinis, & in his non pauca de figuris

und

„[...] erstlich daß wir des Apelles pücher, auch des Phidias, P[ro]thogines undt der andern nit haben, die an zweiffel köstlich ding fand geschriben. So dieselben noch ferhanden weren, wolt ich lieber daraus lernen, dann etwos von solchem schreiben.“²²⁰

„Item vor viel hundert Johnn sind etlich gross Meister gewest, dovan Plinius schreibt, als der Apelles, Prothogines, Phidias, Praxideles, Polikletus, Parchasios und die anderen. Der etlich haben künstliche Bücher beschrieben van der Molerei, aber leider, leider, sie sind verloren. Dann sie sind uns verborgen und mangeln ihrer grossen Sinnreichigkeit. Item ich hor auch Nichts, das unser itzig Meister machen und beschreiben und aus lassen gahn. Kann nit gedenken, was der Mangel sei. Doch so will ich das Wenig, das ich gelernt hab, so viel ich mag, an Tag lassen kummen, auf [dass,] ein Besserer dann ich bin sein errät [es errät, das Richtige trifft,] und mich um mein Irrtum mit seinem gegenwärtigen Werk beweislich strof. Des will ich mich freuen, und dorum dass ich dannocht ein Ursach bin, dass solche Wahrheit an Tag kummt.“²²¹

elementoru[m] ac ductibus, proportioneq[ue] litterarum“; PANOF SKY bezieht die Stelle auf Dürers *Unterweysung der Messung*, s. PANOF SKY (1951) S. 36 Anm. 1; HAMMERSCHMIED (1997), S. 222; vgl. GOMBRICHS Speis der Malerknaben (Wien, Kunsthistorisches Museum 1994).

²²⁰ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 12.643 (HERMANN Cod. Supl. 589), fol. 2a-3a; RUPPRICH Dürers schriftlicher Nachlass (1966), II 438 IV, (Verschiedenes), Nr. 68a. Der Codex ist eine Abschrift der Proportionslehre von Ende 1527 oder Anfang 1528; ASHCROFT vermutet in den Wiener Entwürfen Dürers letzte Fassung der Widmung und der Vorrede, die nur wegen seines plötzlichen Todes nicht in die Hände des Druckers gelangten, s. ASHCROFT rekonstruiert den Entwicklungsvorgang der Entwürfe und Reinschriften anhand der Quellen in London, Dresden und Wien; ASHCROFT, Dürer und die kunst des wolredens. (2005), S. 472f.

²²¹ Zitat und Ergänzungen in eckiger Klammer nach LANGE/ FUHSE 1893, S. 288; vgl. GOMBRICH (1976), S. 113 (The Leaven of Criticism in Renaissance Art).

Doch damit, so zeigt ASHCROFT²²², wollte Dürer keineswegs als Literat auftreten, er bleibt Praktiker, der sich ausnahmsweise äussert. Seine Kritik an Entwürfen zur Widmung seiner *Proportionslehre* (Adressat der Widmung war Willibald PIRKHEIMER) und die erhaltenen Notizen und Arbeitsfassungen Dürers lassen die konträre Position des bis heute nie überzeugend identifizierten Urheber dieser Widmung (dem sog. „Fremden Entwurf“) und Dürers Selbstauffassung als Künstler-Autor ablesen. Er schreibt dem unbekannten Widmungs-Texter:

„Wie alt nun dise Kunst sey, wer sy erstlich erfunden hab, in was ansehen vnd wirden sy etwan pey den Kriechen und Römern gewest sey, wie auch ein gutter maler oder werckman geschickt soll sein, davon ist yetz on not zu schreiben. Wer aber des wissen zu haben begert, der lese Plinium vnd Vitruvium, so wirdet er derhalb gnugsame vndericht empfahen.“²²³

²²² ASHCROFT (2005), S. 473: „Wie Dürer in der Kritik am ‚fremden Entwurf‘ betont, beruhen Autorität und Brauchbarkeit der Proportionslehre auf ureigener Erfahrung und Praxis“; ASHCROFT weist auch auf die Ironie hin, dass gerade die lateinische Fassung, 1532 herausgegeben von Camerarius, dazu beitrug, dass die Proportionslehre vor allem von Humanisten und weniger von Künstlern und Handwerkern gelesen wurde. Ob die Unterschriften zu den Portraits Melanchtons und Erasmus', in denen die Überlegenheit des Wortes gegenüber dem Bild gepriesen werden, tatsächlich darauf hinweisen können, „dass Dürer an seiner Kompetenz als Schriftsteller zweifelte“ (S. 479) sei dahingestellt. Zur Kritik Michelangelos an der Proportionslehre nach CONDIVI s. ASHCROFT (2005).

²²³ RUPPRICH (1956-1969), II G, Brief Nr. 69. Brief an Pirckheimer, betr. Widmung der Proportionslehre, Nürnberg (1528, S. 126). Der Autor der Widmung bezieht mehrmals italienische Autoren ein, so ist etwa FICINOS De vita triplici Quelle für viele Vorschriften.

Diesen gelehrten Wendungen, die ihn in die Nähe der antiken Kollegen rücken möchten, stellt Dürer bewusst seinen praxisorientierten Ansatz entgegen und charakterisiert sich

„alls der, so mit geringer vernufft begabt unnd keiner sonnderen konnst unnd schickligkheit fursehen ist“

und als

„der, swo nit gelert, sonnder seine tag mit farben unnd malen umbgangen ist, nit so mit zierlichen geschickten worten als die notturft erfordert, (diß mein anzaigen) an den tag bringen mag.“

Den Autor der Widmung bittet Dürer ausdrücklich um: Bescheidenheit, präzise Beschränkung auf den tatsächlichen Inhalt des Werkes, darum, dass ausschließlich seine Proportionslehre dargestellt werden soll und dass nichts aus anderen Büchern einfließen möge:

„Mein her, jich bit ewch, wolt dy fored also stellen, wy jich vnden an zeig [...] Erstlich beger jch, das gar kein rum noch hohfart jn jr gespürt wird [...] Das ander, das gar keins neides gedacht wird [...] Das trit, das fan nichten anders gerett werd, dan das jn disen büchern stett [...] Das firt, das nichtz gestolns aws anderen büchern gebrawcht werd.“²²⁴

Auf Dürers Einstellung zu seiner eigenen Schreibkunst lässt auch die Reaktion auf ein offenbar an ihn gerichtetes Gedicht

²²⁴ zit. n. ASHCROFT (2005), S. 473; RUPPRICH (1956-1969), II 42, 10-12 42 201-204) und S. 483 Anhang: Dürer an den Verfasser des „fremden Entwurfes“; RUPPRICH (1956-1969), I Brief 43.

von Lazarus SPENGLER (1479-1534), Ratsschreiber und Förderer der Reformation in Nürnberg, schliessen. SPENGLER hatte am Beispiel der Apelles-Schuster-Anekdote (s.o. 1.3.) dem Maler geraten, sich auf seine Ausdrucksmittel zu beschränken. In der entschiedenen Antwort des „haarig bartet Maler“ lässt Dürer keinen Zweifel an seiner Absicht, sich trotz seiner bildenden Tätigkeit auch weiterhin schriftlich zu äußern.²²⁵ In der Frage, ob Dürer sich selbst mit kunsttheoretischen Werken beschäftigt hat, verweist die Forschung stets auf das humanistische Umfeld Dürers, das ihm auch den Zugang zu lateinischer und zeitgenössischer Kunsliteratur ermöglicht habe: auf CELTIS, PIRKHEIMER, REGIOMONTANUS.²²⁶ HOLZBERG zeigt die Grenzen von PIRCKHEIMERS Griechisch- und Lateinkenntnissen im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auf und kritisiert außerdem die gängige, vor allem auf RUPPRICH zurückzuführende

„klischehaft wirkende Vorstellung vom sprachgewaltigen, diktierenden Pirkheimer und dem latein-unkundigen, mitschreibenden Dürer.“

HOLZBERG empfiehlt,

²²⁵ LANGE/FUHSE (1893), S. 76ff; RUPPRICH (1956-1969), Dürers Dichtungen, S. 129 -131, Nr. 5 Zeile 84-105; CARSTENSEN, Über das Nachleben antiker Kunst und Kunsliteratur in der Neuzeit insbesondere bei Albrecht Dürer (1982) S. 157f.

²²⁶ s. CARSTENSEN (1982), S. 46. RUPPRICH (1956-1969), II S. 10, betonte, dass Dürer über Celtis und Pirckheimer Zugriff auf die Büchersammlung des Regiomontanus, eine der besten Bibliotheken zu Naturgeschichte und Astronomie dieser Zeit, gehabt haben müsste; Regiomontanus hätte mit Alberti in Verbindung gestanden. Verwiesen sei auch auf die Arbeiten von GRIENER, Heinrich Bullinger et la légende d'Apelle: un modèle antique de l'artiste à la Renaissance (1997).

„zuerst einmal gründlich zu untersuchen, ob man Dürer nicht mehr Lateinkenntnisse zutrauen sollte, als man ihm in der Forschung im allgemeinen zugesteht...“²²⁷

Argumente HOLZBERGS sind die zahlreichen lateinischen Briefe und Gedichte, die an Dürer selbst gerichtet waren, die lateinischen Bücher, die er erwarb und die lateinischen Bildbeischriften, die er anzubringen hatte. HOLZBERG hält für möglich, dass Dürer möglicherweise die

„lateinische Sprache wenigstens passiv soweit beherrschte, daß er sich zunächst selbst an die Übertragung von Texten machen konnte, für deren sachliches Verständnis er überdies nicht zu unterschätzende sachliche Vorkenntnisse mitbrachte.“

Gesichert ist, dass Dürer höchst interessiert an antiker Literatur war und zeitgenössische Traktate kannte.²²⁸ In seine Gedanken zur Ausbildung der Malerknaben fließt ebenfalls der Wunsch nach umfassender Bildung ein:

²²⁷ HOLZBERG, Willibald Pirckheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland, (1981), S. 69.

²²⁸ Er kauft 1507 in Venedig eine Ausgabe von Euklids *Elementen*, die zwei Jahre vorher von Bartolomeo Zamberti hrsg. und bei Giovanni Tacuin gedruckt worden waren; Hinweis bei LANGE/FUHSE (1893), S. 390; BÄTSCHMANN vermutet, dass Dürer „De Pictura“ vermutlich schon um 1512 kannte, s. ALBERTI/BÄTSCHMANN (2000), Einleitung, S. 106; RUPPRICH (1960-61); s. dazu ausserdem MENDE, Der Alte Dürer Ausst.-Kat. Dürer (2003), meint in Zusammenhang mit dem Bildprogramm des Nürnberger Rathaussaales: „Fit für die Bewältigung machten Dürer seine humanistischen Freunde“ und verweist auf MELANCHTONS kommentierte Übersetzung von LVKIAN (Lucianus Samosatensis sophistae Oratio in Calumniam, Leipzig 1518), hier S. 109.

„Er [ein Junge, der zum Maler ausgebildet werden soll] möge lesen und schreiben lernen und soviel Latein verstehen, daß er wichtige Schriften lesen könne.“²²⁹

2.4.4. Giorgio Vasari

Giorgio VASARI, mit dessen „*Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*“ die Tätigkeit des Künstler-Autors den Höhepunkt erreicht, nimmt auf seine Doppelfunktion in der Conclusio der ersten Ausgabe (1550) Bezug. VASARI betont hier, dass seine Tätigkeit die eines Malers sei und nicht die eines Schriftstellers oder Historikers:

„E tali veramente e sí fatti sono stati i predetti aiuti, che io ho potuto puramente scrivere il vero di tanti divini ingegni, e senza alcuno ombramento o velo semplicemente mandarlo in luce, non perché io ne aspetti o me ne prometta nome di storico o di scrittore, che a questo non pensai mai, essendo la mia professione il dipingere e non lo scrivere, ma solo per lasciare questa nota, memoria o bozza che io voglia dirla, a qualunque felice ingegno [...].“²³⁰

²²⁹ Punkt II 5 aus der Vorrede zum geplanten Malerbuch, Zitat und Ergänzung in Klammer nach: RUPPRICH (1956-1969), II 91-96; HAMMERSCHMIED (1997), S. 202.

²³⁰ Conclusio der Ausgabe von 1550; zur Deutung und Vergleich mit der späteren Fassung s. BURIONI/ FESER, Vasari – Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien (2004), S. 18f. und Anm. 61 mit Hinweis darauf, dass VASARI den Zusatz „pittore Aretino“ ausdrücklich wünschte (Brief an V. Borghini, Feb. 1550).“

In der zweiten Ausgabe der *Vite* findet sich – nicht ohne Grund, war VASARI ja mittlerweile gerade als Schriftsteller sehr erfolgreich – keine so starke Distanzierung mehr. Dass er in einer Tradition steht, die von antiken Biographen, Historiographen und Künstler-Autoren begonnen wurde und die von schreibenden Zeitgenossen – er nennt als Künstler-Autoren-Kollegen Ghiberti, Ghirlandaio und Raffael – fortgeführt wird, steht, ist das Kernthema der kunsttheoretischen Stellungnahmen VASARIS.²³¹ SOHM untersuchte die Angaben VASARIS und Paolo Giovios zur Genesis der *Vite*²³² und hebt besonders die Bezüge auf Buch 35 der *Naturgeschichte* heraus. Auffallend dabei ist, dass sich VASARI, abgesehen von Bescheidenheitsfloskeln und referentiellen Bemerkungen, auch von seinem antiken Vorgänger distanziert, wobei er dabei weit über die oben angesprochenen Bemerkungen ALBERTIS und GHIBERTIS hinausgeht. Als Gründe dafür – etwa für die herabsetzende Verwendung der Verkleinerungsform („trattatetto“) – meint SOHM mehrere Gründe ausmachen zu können: Erstens lässt

²³¹ VASARI schreibt im Vorwort der ersten Ausgabe von „[...] diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi [...]“; und nennt in beiden Fassungen auch Schriften seiner neuzeitlichen Kollegen: „[...] certi ricordi di buona fede scritti da Lorenzo Ghiberti e da Domenico del Grillandaio“ (1550); „Nel che fare mi sono stati, come altrove si è detto, di non piccolo aiuto gli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico Grillandai e di Raffaello da Urbino“ (1568).

²³² SOHM, Ordering History with Style. Giorgio Vasari on the Art of History (2000) bezieht sich hauptsächlich auf das fiktive Gespräch Vasaris, das dieser lt. seiner Autobiographie im Jahre 1546 im Palazzo Farnese mit Paolo Giovio und Kardinal Alessandro Farnese geführt hätte; auch hier kommt PLINIVS eine zentrale Rolle als Vorbild zu; s. a. GOLDSTEIN, Writing History, Viewing Art: The Question of the Humanist's Eye (2000).

sich darin ein Aspekt von Rivalität erkennen, wie er zum paragone-Konzept VASARIS passte. Zweitens meinte VASARI vielleicht im Bewusstsein dessen, dass er mit dem Originaltext PLINIVS' verglichen werden würde und die daraus wiedergegeben Passagen sehr bekannt waren, gewisse Stellen besser fortzulassen:

„Zu Beginn dieser Lebensbeschreibungen habe ich vom Adel und dem ehrwürdigen Alter dieser Künste gesprochen, soweit es der Gegenstand verlangte. Ich habe dabei vieles, was ich von Plinius und anderen Autoren hätte verwenden können, ausgelassen, da es möglicherweise entgegen der Überzeugung vieler meine Absicht war, jedem die Freiheit zu lassen, die Gedanken anderer in ihren eigenen Quellen nachzulesen [...]“²³³

Dadurch – so SOHM – steigert VASARI den Anspruch an Originalität und vermeidet (drittens) die Übernahme der in den Editionen der *Naturalis Historia* enthaltenen Fehler, wie dies etwa GHIBERTI unterlaufen war.

Dennoch ist aus den *proemien* der *vite* klar erkennbar, dass VASARI die Kenntnis der Berichte zur antiken Malerei als für sehr wichtig erachtet.

²³³ „E perché nel principio di queste Vite io parlai de la nobiltà et antichità di esse arti, quanto a questo proposito si richiedeva, lasciando da parte molte cose di che io mi sarei potuto servire di Plinio e d'altri autori, se io non avessi voluto, contra la credenza forse di molti, lasciar libero a ciascheduno il vedere le altrui fantasie ne' proprii fonti [...]", VASARI, Le Vite, Proemio zum 2. Teil, (1568).

2.5. Zusammenfassung

Durch die Bemühungen um einen vollständigen und korrekten Text der *Naturalis historia* und der Einbeziehung in den Unterricht der antiken Literatur erreichte das Werk während des '400 große Bekanntheit, die sich im letzten Viertel des Jahrhunderts durch zahlreiche gedruckte Ausgaben noch steigerte. Auch für Leser, die Latein nicht beherrschten, wurde das 35. Buch der *Naturalis historia* als die gehaltvollste Quelle zur Malerei der Antike zugänglich und hatte auf die Kunsliteratur der Neuzeit enorme Wirkung, die sich sowohl inhaltlich als auch strukturell bemerkbar macht. Die hier angesprochene Herausbildung der Koppelung von Meisternamen und künstlerischen Charakteristika sowie das Erarbeiten von termini anhand des Vorbilds PLINIVS erleichterten es, über Malerei zu Sprechen und zu Schreiben. Dies konnte unter anderem der Annäherung an die Auftraggeberschicht zuträglich gewesen sein. Vom Beginn der neuzeitlichen Textkritik an erscheinen Vergleiche von antiken und zeitgenössischen Künstlern, und sie entwickeln sich im Laufe des 16. Jahrhunderts zu Gemeinplätzen. Sein tugendhaftes Benehmen und seine Wertschätzung bei Hof lassen den von PLINIVS als bedeutendsten Maler des griechischen Weltreichs geschilderten Apelles zum Musterbeispiel eines Künstlers werden. Dies scheint insbesondere in Zusammenhang mit der Aufwertung der Malerei vom Handwerk zur Kunst eine große Rolle gespielt zu haben.

Bereits vier Jahrzehnte vor der ersten italienischen Druckfassung der *Historia Naturale* (1476) kann die Auseinandersetzung mit dem Vorbild Apelles als Künstler-Autor anhand von GHIBERTIS Aufzeichnungen und ALBERTIS Verarbeitung festgestellt werden. Der in der Geschichte seines Faches gebildete Maler, der seine Erfahrung auch theoretisch weiterzugeben vermag, wurde stets mit seinem Namen verbunden – alle vier der hier betrachteten Künstler-Autoren erwähnen Apelles' verlorene Schriften.

Der Erfolg der frühneuzeitlichen Kunsliteratur kann auch bewirkt haben, dass weitere Künstler angeregt wurden, sich in die Materie zu vertiefen und die originalen Texte heranzuziehen. Dass Dürer empfiehlt, man solle PLINIVS und VITRVV lesen, (anstatt deren Wissen in seinen Büchern zu suchen), ist nicht nur ein Anzeichen dafür, dass er selbst dies getan hatte, sondern auch dafür, dass er dies für jeden ernsthaft Interessierten für möglich hielt.

Die Untersuchungen zu *de Pictura*, sowie zu den Texten GHIBERTIS und DÜRERS lassen erkennen, dass eine schriftliche Äußerung über die Praxis keineswegs einfach war. Die mit PETRARCA einsetzende intensive literarische Beschäftigung mit PLINIVS' *Naturgeschichte* zeigt das Interesse an der antiken Malerei und offenbart auch die Schwierigkeit, über Malerei zu Schreiben – erst recht über Malerei, die nicht mehr gesehen werden kann. Als eine weitere Möglichkeit, die ein Maler hatte, sich schriftlich zur Nachfolge des Apelles zu bekennen, wurden Aufschriften an Werken angeführt.

3. *problemata* der hellenistischen Pinselmalerei in der Neuzeit

Die durch PLINIUS überlieferten, im ersten Abschnitt dieser Arbeit besprochenen sieben Merkmale der hellenistischen Pinselmalerei sollen nun im Hinblick auf ihre Rezeption in der Neuzeit betrachtet werden. Dabei werden auch Hinweise auf die theoretisch-literarische Rezeption gegeben, der Schwerpunkt liegt jedoch auf der künstlerisch-praktischen Auseinandersetzung. Die im folgenden angeführten Beispiele stützen sich zum Großteil auf Beobachtungen, die zu einem oder mehreren Aspekten der jeweils betroffenen Gemälde bereits vorgebracht wurden und führen in teilweise sehr umfangreiche Forschungsgebiete, deren wichtigste Positionen hier nur punktuell wiedergegeben werden können. Eine konzentrierte Betrachtung dieser sonst isoliert behandelten Aspekte im Hinblick auf ihre Herkunft und der Versuch, sie als Stellungnahme des Künstlers zum Diskurs zu Lesen, kann jedoch in der Zusammenschau eine diesen Beispielen gemeinsame Seite zeigen – die gattungsimmanente Reflexion der durch die schriftliche Überlieferung wahrgenommenen problemata der antiken Malerei. Dabei werden hier die Beispiele als gelehrte Zitate, Anspielungen, Hommagen an berühmte Vorgänger etc. gesehen – als Möglichkeiten der Künstler, mit malerischen Mitteln deren Anwendung selbst praktisch zu hinterfragen.

Eines der bekanntesten neuzeitlichen Beispiele dafür, dass ein Künstler zu einem bestimmten Problem praktisch Stellung nimmt, ist ein von PINO und VASARI erwähntes Gemälde Giorgiones, in welchem eine Figur durch geschickte Spiegelungen von allen Seiten zu betrachten war und das von Giorgione als gemalte Antwort im paragone um die Überlegenheit von Bildhauerei oder Malerei geschaffen worden war:

„come già fece Giorgione da Castelfranco in una sua pittura: la quale, voltando le spalle et avendo due specchi, uno da ciascun lato, et una fonte d'acqua a' piedi, mostra nel dipinto il dietro, nella fonte il dinanzi e negli specchi gli lati: cosa che non ha mai potuto far la scultura.“²³⁴

Die Darstellung dieser difficoltà hatte demnach einen wesentlichen Anteil an der Präsentation ihrer Bewältigung und wurde vom Betrachter ebenda für geschätzt. Für die Erfassung dieser gemalten Antworten und das Erkennen des ihnen zugrundeliegenden künstlerischen Problems kann es hilfreich sein, den Begriff der dimostrazione zu verwenden, wie von GOMBRICH unter der Überschrift *The Solution and creation of Artistic problems* angeregt wurde:

„It is here that the argument links up with the previous study on the Renaissance conception of artistic progress cited above, in which I also referred to Leonardo's Remarks. The study was concerned with the idea of dimostrazione, the display of ingenuity characteristic of

²³⁴ VASARI, Le Vite (1568), Einleitung zum Gesamtwerk. Vasari wandelt einen Hinweis von Paolo PINOS Dialogo di pittura (1548) ab, wonach Giorgione einen Hl. Georg gemalt hätte.

Renaissance art. [...] But dimostrazioni which count as artistic progress are of a very different kind. They are admired by the connoisseur who can appreciate their difficulty and their relevance to the overriding problems of art. Problems, one might vary a famous adage, should not only be solved; they should be seen to be solved. Indeed some works of art derive their main interest and their main social function from their character of such demonstrations.”²³⁵

3.1. Das Atramentum

Dass sich die Rezeption der schriftlichen Quellen zu Apelles auf die Gestaltung von Gemälden der Renaissance ausgewirkt haben konnte, wurde bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts intensiv diskutiert. Die Erforschung der frühneuzeitlichen Rezeption der *ratio pingendi* beginnt mit einer Debatte, die in Folge einer im Jahr 1947 von der Londoner National Gallery veranstalteten Ausstellung geführt wurde, und als *Cleaning Controversy* in die Forschungsgeschichte einging. Einige der frisch gereinigt zur Schau gestellten Bilder, darunter Tizians *Bacchus und Ariadne*, lösten eine Debatte aus, die darum kreiste, ob die abschließende Schicht, die den Bildern einen dunklen Ton verleiht, nachgedunkelter Firnis war, der den vom Maler erarbeiteten Originalzustand verfälscht und dessen Entfernung daher gerechtfertigt sei, oder ob es sich dabei

²³⁵ GOMBRICH, The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance (1976), S. 120f.; zu einer abweichenden Verwendung des Begriffs in ALBERTIS *Vita* s. TAUBER (2004), wie Anm. 205.

vielleicht um dunkle Lasuren gehandelt haben könnte, die vom Maler beabsichtigt waren.²³⁶ Cesare BRANDI meinte, auf Giovanni Bellinis *Marienkrönung* (um 1471/1474, Pesaro, Museo Civico) Spuren von getöntem Firnis nachweisen zu können und begann daraufhin die von den Befürwortern der Reinigung als romantisches Konzept klassifizierte Patina von bewusst eingesetzten abschließenden Lasuren abzugrenzen.²³⁷ Unterstützung gegenüber der Konservierungsabteilung der National Gallery erfuhr BRANDI von GOMBRICH und KURZ insofern, als sie auf einen möglichen Bezug der Renaissancemaler zu dieser antiken Technik aufmerksam machten und sich dabei auf PLINIVS' Überlieferung stützten: Abschließende Schichten wären möglicherweise dem berühmten *Atramentum* des Apelles nachgeahmt und sollten folglich als intendierte praktische Antikenrezeption bewahrt werden. Auch auf die Bekanntheit des Atramentum in der Renaissance wurde verwiesen – außer in Ausgaben des originalen PLINIVS-Textes und der Übersetzung LANDINOS²³⁸ wurde das besondere Verfahren

²³⁶ einen Abriss der Debatte geben: DYKSTRA, Positivism and the Artist's Intentions (1996) und FAVRE-FÉLIX, Gombrich, les vernis et la science (2002); Früchte dieser heftigen Auseinandersetzung sind einige Aufsätze, die sich mit der Beschaffenheit und möglichen Imitation des antiken Atramentum befassen: BRANDI, The Cleaning of pictures in Relation to Patina, Varnishes and Glazes (1949, 1950), GOMBRICH, Dark Varnishes: Variations on a theme of Pliny (1962); KURZ, Varnishes, tinted Varnishes, and Patina (1962), ders., Time the Painter (1963).

²³⁷ hierzu existiert eine ausführliche Untersuchung von CORDARO, La Patinatura perduta e alcuni problemi di Pentimenti e di Varianti (1988).

²³⁸ LANDINO übersetzt folgendermaßen: „[97] Ma una cosa nessuno pote imitare. Imperoche ipiastraua lopere sue gia finite con si sottile atramento che quello per reflexione de lumi excitaua lo splendore a

des Apelles in zahlreichen neuen Werken über Malerei besprochen: CENNINI führt es im *Libro dell'arte* an, TILESIO erwähnt es 1528,²³⁹ etwas ausführlicher geht darauf Lodovico DOLCE ein, der jedoch eine Vermischung von brauner Farbe und abschließender Schicht vornimmt,

„Io per me bramerei un colore anzi bruno, che sconvenevolmente bianco: e sbandirei dalle mie pitture comunemente quelle guancie vermiciglie con le labbra di corallo; perchè cosiffatti volti paion maschere. Il bruno si legge essere stato frequentato da Apelle.“

und außerdem an die tugendhafte Beschränkung der Pigmente erinnert:

„Onde Properzio riprendendo la sua Cinzia, che adoperava i lisci, dice che egli desiderava, che ella dimostrasse una tale schietezza e purità di colore, qual si vedeva nelle tavole di Apelle.“²⁴⁰

Der zweiten Ausgabe von VASARIS *Vite* (1568) wurde ein Brief G. B. ADRIANIS vorangestellt. Darin interpretiert ADRIANI das Atramentum als braune Farbe, die abschließend aufgetragen wurde:

glicchi & conseruaua la pictura dalla poluere & da ogni bruttura. Ma con grande ingegnio accioche losplendore de colori non offendessi glicchi perche chosi era come guatarla dalla lunghi per pietra trasparente. Onde la medesima cosa dava occultamente una certa austera a colori floridi. Suo coetaneo fu Aristide thebano.”

²³⁹ TILESIO, Libellus de Coloribus, (1528) Epilog, XIII.

²⁴⁰ DOLCE/ CERRI, Dialogo della pittura (1557/ 1871), S. 66: „Wir wissen, dass Apelles das Braun oft anwendete, was Properz seiner Cinthia gegenüber, die sich färbte, sagen lässt: er wünschte, dass sie jene Einfachheit und Natürlichkeit der Farbe beobachtete, der man in den Gemälden des Apelles begegnet“; ROSKILL, Dolce's „Aretino“ and Venetian art theory (1968), S. 152, 299.

„un color bruno, o vernice che si debba chiamare il quale egli [Apelles] sottilmente distendeva sopra l'opre già finite ...²⁴¹“

Gewissheit über Experimente mit *Atramentum* wird wohl kaum eine technische Methode bringen können – denn es wird sich keine eindeutig identifizierbare Substanz finden, sondern viele unterschiedliche Interpretationen und chemisch-technische Umsetzungen der antiken Quellen. Doch da diese Auseinandersetzung mit dem *Atramentum* schon in der Frühen Neuzeit stattfand und kann sie von Bedeutung in praktischer Hinsicht sein. GOMBRICH stellte in Zusammenhang mit dieser besonderen Technik des Apelles die Frage:

„Was it likely, [...] that a practice attributed to the proverbial Great Painter of antiquity was never imitated in the 16th and 17th centuries?“²⁴²

Auch BRACHERT schließt sich, zwei Jahrzehnte später, diesen Überlegungen an:

„Die Beschaffenheit dieses merkwürdigen *Atramentum*-Mediums mußte schon früh – und bald nach Erscheinen der gedruckten Plinius-Ausgaben – zu Spekulationen führen. So findet sich im Vorwort Adrianis zu der 1568 erschienenen Ausgabe der Künstlerviten Vasaris eine Interpretation nicht im Sinne einer Schwärze, sondern vielmehr einer Braunlasur

²⁴¹ VASARI-MILANESI, I, S. 38. Von den späteren Autoren ist zu erwähnen Giovanni Battista ARMENINI, De veri precetti della pittura (Ravenna 1586);

²⁴² GOMBRICH, Dark Varnishes (1962), S. 51.

oder eines braunen Firnisses, was sich sichtlich unterschwellig auch stilbildend auf die nachfolgende Malerei ausgewirkt haben mag, wenn man z.b. an Rembrandt denkt [...] Das alles ist mehr als naheliegend [...] Mit unserer Hypothese eines sikkativierten Firnisses des Apelles würde diese Erfindung um etwa anderthalb Jahrtausende zurückdatiert. Vielleicht ist das die Lösung eines alten geistesgeschichtlichen Problems.“²⁴³

Seither gab es mehrere Ansätze, bestimmte Gemälde unter diesem Aspekt der Antikenrezeption zu betrachten; zu diesen zählt außer der oben erwähnten *Marienkrönung* auch Giovanni Bellinis *Pala Barbarigo*.²⁴⁴ PREIMESBERGER kam in diesem Zusammenhang auf den schwarzen Hintergrund von Albrecht Dürers *Selbstbildnis im Pelzmantel* (Abb. 8) zu sprechen:

„Dahingestellt bleibe auch, ob Dürers Braun, ein nur scheinhafter simplex color, in Wahrheit aber

²⁴³ BRACHERT schloss zunächst auf „einen sikkativierten Firnis“ und auf „ein durch Verkochung mit Kupfervitriol künstlich trocken gemachtes Öl mit schwach grünlichem Stich“, vgl. BRACHERT, Atramentum – Firnis des Apelles (1994); erzielte damit jedoch kein Schwarz, sondern dunkelbraun, vgl. seine Mitteilung in: Restauro (1994), S. 292; Das Atramentum wurde auch als Eisengallustinte erklärt, was insbesondere der Autographenbewahrung wichtige Erkenntisse vermitteln kann, jedoch bei Gemälden unklar bleibt, s. KREKEL, Chemische Struktur historischer Eisengallustinten (1998). Eine wichtige Quelle und Zeugnis von mittelalterlichem Interesse ist die Abschrift des HERACLIUS, De Coloribus et Artibus Romanorum durch ALCHERIUS und Jehan LE BEGUES; in der das Atramentum mehrmals erwähnt wird: als Tinte zum Malen und zum Schreiben (LIII), ILG/HERACLIUS (1873); EASTLAKE, Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters (1907), weitere mittelalterliche Quellen listet auf: MUÑOZ-VIÑAS, Original Written Sources for the History of Mediaeval Painting Techniques and Materials [...] (1998); MERRIFIELD, Original Treatises... (1849/1999).

²⁴⁴ NEPI SCIRÉ, La Pala Barbarigo e l’atramentum di Apelle (1983).

differenziert in das ins Violette zielende Veilchenbraun, das ‚feiell prawn‘, das Kastanienbraun, ‚Kasterprawn‘ und das Dunkelgelb und den Übergang in die ‚colores floridi‘ indizierend, das ‚Braun des Apelles‘ assoziieren lässt oder nicht. Und offen ist auch die Frage, ob der schwarze Hintergrund, sollte er sich Dürers originalem Hintergrund als entsprechend erweisen, als Apelles-topos, als eine Anspielung auf das bei Plinius rätselhaft-vieldeutig überlieferte ‚atramentum‘ des Apelles verstanden werden kann.“²⁴⁵

MOFFITT regte an, dass sich das sfumato Leonards vom Atramentum herleitet – eines seiner Argumente ist, dass Leonardo ein Exemplar der *Naturgeschichte* besessen hat und dass mehrere Stellen in seinen Notizbüchern die intensive Lektüre belegen.²⁴⁶ Es wäre nicht verwunderlich, wenn Leonardo die antiken Vorgänger nicht nur bewundert hätte, sondern auch versucht hätte, sich deren Technik anzueignen.²⁴⁷

Neue Entdeckungen alter Firnisse und weiterentwickelte technische Untersuchungsmethoden zeigen, dass diese Diskussion keineswegs abgeschlossen ist.²⁴⁸ Als vor wenigen Jahren die Identifikation eines dunklen Firnis' auf Orazio

²⁴⁵ PREIMESBERGER, ...zu Dürers Selbstbildnis von 1500 (1998), S. 299.

²⁴⁶ MOFFITT, Leonardo's sfumato and Apelles's atramentum (1989), zu Leonards Besitz einer Übersetzung v. LANDINOS *Storia Naturale* s. S. 90; FARAGO, Leonardo's color and Chiaroscuro reconsidered: The visual force of painted images (1991).

²⁴⁷ VASARI ergänzt die Vita Giorgiones in der zweiten Ausgabe um eine Passage, wonach Giorgione sein ‚sfumato‘ von Leonardo übernommen hätte: „Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo, molto fumeggiate e cacciate, come si è detto, terribilmente di scuro. E questa maniera gli piacque tanto che mentre visse sempre andò dietro a quella, e nel colorito a olio la imitò grandemente. Costui gustando il buono de l'operare, andava scegliendo di mettere in opera sempre del più bello e del più vario che e' trovava.“

²⁴⁸ HOLBERTON, Giorgione's sfumato (im Druck).

Gentileschis *Lot und seine Töchter* diskutiert wurde, äußerte sich GOMBRICH, in seinem letzten Lebensjahr, noch einmal zu dieser Debatte:

„Madam, getting old is no pleasure, but it occasionally has its compensations. In 1962 I wrote an article for this Magazine [...] ,Dark Varnish: Variations on a Theme from Pliny'. My warning that restorers should be aware of the possible influence of Pliny's praise of the varnish allegedly used by Apelles met with hostility on the part of the conservation department of the National Gallery. Naturally I was pleased to read the article in the January issue ‚Amber varnish' and Orazio Gentileschi's Lot and his daughters, which does not, however, refer to the debate in those bygone days. Maybe if I reach the age of Methuselah the National Gallery's Annual Report will also contain an apology to me.“²⁴⁹

²⁴⁹ Burlington Magazine CXLIII (Jänner 2001), S. 162; FAVRE-FÉLIX, Gombrich, les vernis et la science (2002); zum Gemälde (Malibu, J. Paul Getty Museum) selbst: LEONARD/KHANDEKAR/CARR, „Amber varnish“ and Orazio Gentileschi's Lot and His Daughters (2001).

3.2. Die Malerei in vier Farben

3.2.1. Die schriftliche Rezeption

Auch der Bericht des älteren PLINIVS, wonach gerade die besten Werke in nur vier Farben ausgeführt worden waren, wurde in der Neuzeit diskutiert. Ob die griechischen Maler tatsächlich ohne Blau und Grün preiswürdige Bilder malen konnten, ist eine bis heute immer wieder aufgegriffene Frage, in der das Atramentum eine unbekannte Variable darstellt, da es auch Blau wirken konnte (s. o. 1.4.7).²⁵⁰

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die schriftliche Beschäftigung mit der antiken Vier-Farben-Malerei in der Renaissance vielfach belegbar ist und unterschiedliche Positionen, mitunter auch Verständnisschwierigkeiten, erkennen lässt – dies zum einen wohl tatsächlich aufgrund des Mangels an erhaltenen Beispielen aus der griechischen Antike, zum anderen, weil die Wirkung der Farben auf das visuelle System des Menschen (Optik) parallel zur Entwicklung der technisch-künstlerischen Farb- bzw. Pigmentlehre, erforscht wurde und sich dies nicht selten vermischte.

²⁵⁰ SCHEIBLER (1974, 1994, 1997); BRUNO, *Form and Colour in Greek Painting* (1977) hebt das blaustichige Atramentum als ausgleichendes Farbmittel besonders hervor; BRUNN, *Geschichte der griechischen Künstler* (Stuttgart 1859 (1889)) S. 225.

Die umfassendste Untersuchung zur Rezeption der Vier-Farben-Malerei stammt von John GAGE, der nach Belegen für diese Theorie außerhalb der *Naturalis Historia* suchte. GAGE fand zu genau diesen vier Farben zahlreiche Hinweise von zeitgenössisch antiken und neuzeitlichen Theoretikern, darunter Schriften in der Nachfolge ARISTOTELES' und HIPPOKRATES', bis herab zu ERASMVS, ARETINO, DONI und DOLCE sowie Beiträge aus dem 17. Jahrhundert von BOSCHINI und RIDOLFI. GAGE wertet diese Hinweise jedoch als zu marginal, als dass sie einerseits den Bericht des PLINIVS bestärken könnten – und die hellenistische Malerei des 4. vorchristlichen Jahrhunderts tatsächlich mit nur diesen Farben ausgekommen wäre – oder dass sie andererseits eine Rezeption in der frühen Neuzeit deutlich machen würden.

Nach einer kurzen Betrachtung der wichtigsten dieser neuzeitlichen literarischen Äußerungen möchte ich den rein philologischen Beobachtungen GAGES einige Beobachtungen zur malerischen Praxis entgegenhalten, die meines Erachtens einen anderen Blick auf diese Rezeption ermöglichen und zu konträren Ergebnissen führen werden.

Auffallend ist, darin kann man GAGE beipflichten, die häufig anzutreffende Koppelung der Vier-Farben-Malerei mit der Betonung der Tugendhaftigkeit dieser bescheidenen Arbeitsweise.

Der moralische Aspekt und das Lob der Vorzeit erscheint mehrmals wie ein Grundakkord, auf den eigene

Bemerkungen zur Vier-Farben-Malerei folgen – wie wir in Zusammenhang mit dem Atramentum gesehen haben (s.o. 3.1.), führte DOLCE diese natürliche Schönheit als wünschenswert an. Schon ALBERTI denkt darüber nach, als er diese Farbenwahl in Zusammenhang mit der Verteilung von Licht und Schatten abhandelt:

„Die Leute wundern sich darüber, dass die alten Maler – Polygnotus und Thimanthes – nur vier Farben verwendet hätten, ferner dass Aglaophon mit einer ‚einfachen‘ Farbe zufrieden gewesen sei, wie wenn – angesichts der nach ihrer Meinung so großen Zahl von Farben – Kärglichkeit sich äußerte im Umstand, dass die genannten vorzüglichen Maler so wenige Farben für den Gebrauch ausgelesen hätten, und als ob man meinen müsse, es zeichne den reichbegabten Künstler aus, wenn er die ganze Menge der Farben in seinem Werk anhäufe.“²⁵¹

ALBERTI entwirft darüberhinaus eine eigene Vier-Farben-Ordnung, wonach Rot, Blau, Grün und Grau – als Ergänzung zu Schwarz und Weiß – die vier echten Gattungen von Farben wären:

²⁵¹ ALBERTI / BÄTSCHMANN, De pictura, II, 46: „Veteres pictores Polygnotum et Timanthem quattuor coloribus tantum usos fuisse, tum Aglaophon simplici colore delectatum admirantur, ac si in tanto quem putabant esse colorum numero, modicum sit eosdem optimos pictores tam paucos in usum delegisse, ...“; Trotz dieser Äußerungen schliesst EDGERTON ALBERTIS Rezeption der Farbtheorie aus: „Alberti seems to have been quite familiar with Pliny's book 35. [...] Although Alberti made no direct reference to Apelles's use of four colours as given in Pliny, he probably was aware of the passage. Nevertheless, Pliny's mention of these colours and their sources had no apparent influence on Alberti's colour vocabulary“; EDGERTON, Alberti's colour theory: A medieval bottle without Renaissance Wine (1969), Anm. 32.

„Ich also bin, als Maler, hinsichtlich der Farben folgender Auffassung: aus einer Durchmischung von Farben gingen die übrigen, beinahe unzähligen Farben hervor, doch gebe es für die Zwecke der Maler vier echte Gattungen von Farben (entsprechend der Vierzahl der Elemente) [...] Nochmals also: es gibt vier Gattungen von Farben, die sich – entsprechend der Zumischung von Weiß und Schwarz – in fast schon unzählige Arten unterteilen lassen.“²⁵²

Eine der bekanntesten neuzeitlichen Äußerungen ist die Umformung des antiken Berichts durch ERASMVS. Er meinte, Dürer hätte Apelles noch übertrffen, da jener sich zwar auf vier Farben beschränkt hatte, Dürer aber nur mit Schwarz und Weiß das Auskommen fände.²⁵³ Wie PANOFSKY und FEHL zeigten, stellte der Pliniustext für ERASMVS eine Basis für gelehrte Abwandlungen dar, in denen das Lob Dürers in einen größeren Zusammenhang eingebettet ist.²⁵⁴ Dabei legt

²⁵² ALBERTI/BÄTSCHMANN, *De pictura*, I, 9; auf ‚colorum veri generibus‘ bezieht sich ALBERTI erneut in II, 48; s. KUHN, Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei (1984); PARKHURST, Leon Battista Alberti's Place in the History of Color Theories (1987).

²⁵³ „At Apelles coloribus, licet paucioribus minusque ambitiosis, tamen coloribus adiuvabatur. Durerus quanquam & alias admirandus, in monochromatis, hoc est nigris lineis, quid non exprimit? umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones: ad haec, ex situ rei unius non unam speciem sese oculis intuentium offerentem.“
ERASMUS, *De recta ...pronuntiatione ...*(1528) S. 68.

²⁵⁴ vgl. PANOFSKY Nebulae in pariete: Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer (1951); ders., *Erasmus and the visual arts* (1969); FEHL (*Erasmus' Praise of Dürer Reconsidered*, 1992) erkennt das Lob Dürers als eine kluge Verschränkung der gemeinsam publizierten Bücher ‚Ciceronianus‘ und ‚De pronuntiatione‘; MENDE (1971, S. 27) verweist auf ein nochmaliges Erscheinen des Vergleichs im Vorwort von RIVIUS' VITRVV-Ausgabe von 1548: „Apelles habe sich, um sich in der Kunst ausdrücken zu können, der Farbe bedienen müssen, Dürer

ERASMVS großen Wert auf die Erkennbarkeit des Originaltexts, wie die paraphrasierende Formulierung „Quin ille pingit, et quae pingi non possunt...“ zu Plinius' „pinxit et quae pingi non possunt...“ zeigt.²⁵⁵

VASARI ordnet die Verwendung der vier Farben vollkommen seiner Darstellung vom Aufstieg und Verfall der Kunst unter – gemeinsam übernimmt er beides direkt von CICERO. Die Malerei in vier Farben schreibt er den drei berühmten Vorgängern Zeuxis, Polygnot und Timanthes zu. Sie hätten damit einen Fortschritt gegenüber den Monochromaten, die nur mit einer Farbe gemalt hätten bewirkt. Danach, bei „Aetion, Nicomachos, Protogenes und Apelles ist alles perfekt [...]“:

„Di poi nelle opere di Zeusi e di Polignoto e di Timante, o degli altri che solo ne messono in opera quattro [colori], si lauda in tutto i lineamenti et i dintorni e le forme, e senza dubbio vi si doveva pure desiderare qualcosa. Ma poi in Erione, Nicomaco, Protogene et Apelle, è ogni cosa perfetta e bellissima, e non si può imaginar meglio, avendo essi dipinto non solo le forme e gli atti de' corpi eccellentissimamente, ma ancora gli affetti e le passioni dell'animo.“²⁵⁶

aber, obwohl in der Mal kundig, habe das „allein mit schwarzen Linien und Strichlein gemacht.“

²⁵⁵ PLINIVS, Nat. 35. 96 (s. Anm. 86.).

²⁵⁶ VASARI (Vorrede zum 2. Teil, 1568); vgl. GOMBRICH, Vasari's Lives and Cicero's Brutus (1960). In der Vorrede zum Gesamtwerk (1568) verwendet VASARI als Modell den menschlichen Körper und seine Entwicklungsphasen: „la natura di quest'arte, [scultura e pittura] simile a quella dell'altre, che come i corpi umani hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire, potranno ora più facilmente

Auffallend ist, dass Vasari sich nicht darüber äußert, welche vier Farben PLINIVS gemeint hatte.

Auch RIDOLFI behandelt einleitend die Geschichte der Malerei, erwähnt die monochromatische Arbeitsweise aus der Zeit vor Apelles²⁵⁷ und äußert sich in der Vita Giorgiones zur reduzierten Palette:

„E certo, che Giorgio fù senza dubbio il primo, che dimostrasse la buona strada del dipingere, approssimandosi con le mischie de' suoi colori ad esprimere con facilità le cose della natura; poiche il punto di questo affare consiste nel ritrovar un modo facile en non stentato, celandosi quanto più si può le difficultadi, che si provano nell'operare: quindi è, che nelle mischie delle carni di questo ingegnoso Pittore non appaiono le innumerabili tinte di bigio, di rancio, d'azzurro e di si fatti colori, che si accostumano inserirvi da alcuni moderni, che si credono con tali modi toccar la cima dell'Arte, allontanandosi con simili maniere dal naturale, che fù da Giorgio imitato con poche tinte adequate al soggetto, che egli prese ad esprimere, il cui modo fù ancora osservato trà gli antichi (se prestiamo fede à gli Scrittori) da Apelle, Echione, Melantio e Nicomaco chiari Pittori, non usando eglino, che quattro colori nel comporre le carni; quali termini, però non si possono bastevolmente rappresentare in carte, e che più si apparono dall'esperienza, che si fà sopra le opere de' valorosi Artefici, che dal discorso ...²⁵⁸

conoscere il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezione dove ella è risalita ne' tempi nostri.“

²⁵⁷ RIDOLFI/ VON HADELN (1648/1914), S. 22: „Tra' primi delineatori furono Filocle Egittio, Cleante, [...] Dina e Carmane indi ricopersero il ristretto delle linee formate con un sol colore (ritrovato secondo alcuni da Cleofante Corintio) onde furono detti Monocromati.“

²⁵⁸ RIDOLFI/ VON HADELN (1648/1914), Vita Giorgiones, S. 107.

RIDOLFI beschränkt den Einsatz der limitierten Palette auf das Inkarnat, dessen naturnahe Wiedergabe durch ‚poche tinte‘ gelang – ob er bestimmte Werke Giorgiones dabei meinte, bleibt offen – deutlich erkennbar ist jedoch, dass er Giorgione hier direkt in der Nachfolge des Apelles sieht; nicht im sinnübertragenden Künstlerlob, sondern in der Anwendung der Beschränkung.

Der Absatz enthält weitere interessante Stellen: Auch hier ist erkennbar, dass RIDOLFI die ehemalige sparsame Verwendung von Farben hervorhebt und so Kritik an seiner eigenen Zeit übt. In der Mischung der Fleischtöne Giorgiones erschienen eben nicht unzählige Farbtöne (innumerabili tinte), „durch welche gewisse moderne [Maler] glauben, in unzähligen Varianten den Gipfel der Kunst zu erreichen.“ RIDOLFI folgt hier wiederum seinem Vorgänger PLINIVS ebenfalls direkt und in einer Deutlichkeit, die mit ERASMVS' oben betrachtetem Zitat vergleichbar ist: Die Quelle bleibt erkennbar.

Bemerkenswert ist auch die Feststellung, dass Giorgione die reduzierte Farbigkeit dort eingesetzt haben soll, wo sie angemessen gewesen wäre: „adequate al soggetto.“ Die „buona strada del dipingere“ wäre, wie RIDOLFI etwas später angibt, Tizian weitergeschritten, der ebenfalls wenige Farben einsetzte: „usò pochi colori imitando Giorgione.“²⁵⁹

²⁵⁹ RIDOLFI/ VON HADELN (1648/1914), Vita Tizians, S. 209.

26 Jahre später erscheint BOSCHINIS Buch, das die bekanntesten Aussagen zu Tizians Technik enthält – überliefert angeblich durch Tizians Schüler und Mitarbeiter Palma il Giovane.

„....altri volte con una pennellata di biacca, con lo stesso penello, tinto di rosso, di nero, di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura...“²⁶⁰

Dass BOSCHINI hier mit der Aufzählung der Farben exakt jene der Antike auswählt, könnte mehr als ein Zufall sein; und ebenso die Zahl der *pennellate* (Striche) – als Wiederholung der Vierzahl – kann auf einer Vermischung beruhen, auf einem Zusammenfliessen von vielem, was BOSCHINI über Malerei des vorigen Jahrhunderts in Erfahrung bringen konnte. Eine Abwandlung der Vier-Farben-Theorie könnte auch der von BOSCHINI für Tizian angegebene Ausspruch sein, wonach der Maler lediglich drei Farben benötige (– die, wenn wir den Hintergrund hinzudenken, wiederum vier ergäben):

„Soleva dir spesso el nostro gran Tician, che chi desiderava esser pitori bisogna cognosser tre

²⁶⁰ MASON-RINALDI bezweifelte die Ausbildung Palmas bei Tizian und auch die bei BOSCHINI wiedergegebenen Angaben Palmas; s. MASON-RINALDI, Palma il Giovane, L’opera completa (1984), S. 13f.; BOSCHINI, Le Ricche Minere della Pittura Veneziana (1674); ROSAND, Titian and the critical tradition (in: ROSAND 1982), S. 1-39, hier 24.

colori, el bianco, el negro, el rosso, e haverli in man.”²⁶¹

Diese schriftlichen Belege sind Anzeichen für die Bekanntheit der ‚Vier Farben‘ und sie zeigen auch, wie schwierig das Aufspüren der schriftlichen Stellungnahmen zu dieser verlorenen Technik ist.

Was aber dachten die neuzeitlichen Malerkollegen über die antiken vier Farben? Musste der Bericht der *naturalis historia* für sie nicht eine Herausforderung sein? GOMBRICHS Frage, ob es nicht unwahrscheinlich sei, dass eine Technik des berühmtesten Malers der Antike niemals nachgeahmt worden wäre (3.1.), kann auch in diesem Zusammenhang anregend sein.

Wie selbstverständlich die empirische Überprüfung angegangen werden kann, zeigt GOETHE, als er über die

²⁶¹ BOSCHINI wie Anm. oben; GRONAU, Tizian (1900), S. 241; zit. auch von CROWE/ CAVALCASELLE/ JORDAN, Tizian (1877), S. 472: „Weiss, Roth und Schwarz – mehr Farben braucht ein Maler nicht, nur muss er sie richtig zu verwenden wissen“. In diesem geflügelten Worte, das man dem Meister nachsagt, liegt allerdings seine eigentümliche Stärke bezeichnet ...“; PANOFSKY sieht „Titian’s statement, (...) in a spirit of paradox, even bravado; it may, however have an interesting historical background...“ und schlägt, nach einer Anregung STEINBERGS, einen Kommentar zur Genesis (Targumim) vor, wonach Gott den ersten Menschen aus rotem, schwarzen und weissem Staub geschaffen hätte, s. PANOFSKY, Problems in Titian, (1969), Anm. 23.

antike Palette aus nur vier Farben nachdenkt:

„Man dürfte sich freilich sehr wundern in Aufzählung der einfachen Farben, deren sich die größten Maler bei den Griechen zu ihren Werken bedient, das Blau ganz vergessen zu sehen. Und wenn es erweislich ist, daß zur guten Wirkung eines Gemäldes unumgänglich die Totalität des ganzen Farbenkreises erfordert wird, so müßte die hohe Meinung vom Farbenspiel und von der Harmonie, welche die Verehrer des Altertums sonst den Werken jener genannten großen Meister zuschreiben möchten, allerdings vermindert werden, und sie schwerlich, bei allen übrigen Vorzügen, vor dem Verdacht der Monotonie zu schützen sein. Denn wenn sie sich keiner blauen Farbe sollten bedient haben, so hätte notwendig auch das frische Grün mangeln müssen.“

Für GOETHE war es offenbar naheliegend, praktisch zu erforschen, welchen Eindruck solche Gemälde hervorgerufen haben könnten:

„Ich hatte die Ohnmacht des Blauen sehr deutlich empfunden und seine unmittelbare Verwandtschaft mit dem Schwarzen bemerkt; nun gefiel es mir zu behaupten: das Blaue sei keine Farbe, und ich freute mich eines allgemeinen Widerspruchs. Nur Angelika [Kauffmann, G.G.], [...] gab mir Beifall und versprach, eine kleine Landschaft ohne Blau zu malen. Sie hielt Wort und es entsprang ein sehr hübsches harmonisches Bild, etwa in der Art, wie ein Akyanobleps die Welt sehen würde, wobei ich jedoch nicht leugnen will, dass sie ein Schwarz anwendete, welches nach dem Blauen hinzog. Wahrscheinlich findet sich dieses Bild in den Händen irgendeines Liebhabers, für den es durch diese Anekdote noch mehr Wert erhält.“²⁶²

²⁶² GOETHE, Hypothetische Geschichte des Kolorits besonders griechischer Maler vorzüglich nach dem Berichte des Plinius, 1808-1810.

Demnach produzierte die Malerin ein Bild, das wir uns, ausgestattet mit diesen Vorinformationen, ganz klar als einen Versuch, als ein bewusstes Experiment mit reduzierter Palette ohne Blau- und Grüntöne, erklären könnten. Wir würden weder an eine Beeinflussung durch einen anderen Künstler, noch an ein Frühwerk, eine Werkstattfassung, eine unfertige Skizze, eine altersbedingte Fehlsichtigkeit oder an Ähnliches denken, wenn wir das Werk vor uns hätten – doch was, wenn die Situation genau umgekehrt wäre und wir das Gemälde ohne jeden Hinweis auf seine Entstehungsgeschichte ins Œuvre einzuordnen hätten?

Einzelne Ansätze, die Beschäftigung mit der antiken Farbtradition zu erkennen, gibt es in Zusammenhang mit mehreren Malern der Neuzeit. Mit großem Vorsprung vor allen anderen Künstlern befasste sich die Tizian-Forschung damit, weshalb es sich anbietet, an seinem Beispiel in die Diskussion Einblick zu nehmen:

3.2.2. Die Vier-Farben-Diskussion bei Tizian

Über vier Jahrzehnte liegt der Versuch von KENNEDY zurück, auf einigen Gemälden Tizians diese Auseinandersetzung nachzuweisen. KENNEDY regte an, dass die *Venus mit Cupido und Rebhuhn* (Florenz, Uffizien) und weitere Werke ihre coloristische Gestaltung der Beschäftigung Tizians mit der antiken Malerei verdanken. Eine Farbwahl in Anlehnung an

die Palette des Apelles hielt sie, gestützt auf andere von ihr beobachtete Zitate der Antike, für wahrscheinlich:

„It is also worthy of note that the *Reclining Venus in the Uffizi*, which is so different in color from all the other reclining nudes by Titian, is done chiefly with red, yellow, black and white.“²⁶³

Das Bild sah sie – in einstiger Übereinstimmung mit dem Großteil der Tizian-Forscher – verbunden mit dessen *Venus für Karl V.* und folgerte weiters:

„If this were done in the color scheme of the Uffizi-Canvas it would have been an appropriate gift from Titian-Apelles to Charles-Alexander.“

KENNEDYS Vorschläge werden von der Forschung bis heute als Fussnoten weitergegeben, fanden aber kaum Akzeptanz. WETHEY lehnte derartige Bezugnahmen bei Tizian ab und schloss sogar die Möglichkeit aus, einen Einfluss des Romaufenthaltes Tizians in dessen Werken verfolgen zu können.²⁶⁴ Er ging im Zuge dessen – und nur hier – auf den Vorschlag KENNEDYS ein, den er folgendermaßen kritisierte:

²⁶³ Der rötliche Grundton der ersten *Danaë* (Neapel) wäre auf den Eindruck antiker Wandmalereien, wie sie Tizian bei seinem ersten Rom-Aufenthalt gesehen haben könnte, zurückzuführen; auch erinnerte KENNEDY an PHILOSTRATS Beschreibung des Festes von Comus, dessen eigenartige, feierliche Beleuchtung in beiden Fassungen der *Laurentiusmarter* wiedergegeben sei; s. PHILOSTRAT, Eikones I, 2; KENNEDY, Novelty and Tradition in Titian's Art (1963), Anm. 73; Die erste Ausgabe des griechischen Textes der ‚Bilder‘ des älteren und jüngeren PHILOSTRATOS wurde gemeinsam mit den Werken LUKIANS von Aldus Manutius 1503 veröffentlicht, s. PHILOSTRATOS/SCHÖNBERGER (1968).

²⁶⁴ „The remarkable fact is that the impressions of Rome had so little effect upon the great master's own work. It must be remembered,

„The attempt to draw exact parallels between Titian and Apelles, even as to their methods of painting and their use of colours, is a hyperbole which does not convince.“²⁶⁵

Ebenso lehnte CHASTEL diesen Vorschlag KENNEDYS ab – er war ihm zu einfach:

„[...] la critique vénitienne prend le galop; pour elle, il est clair que l'art vivant dépasse l'art antique comme le peintre qu'elle célèbre a dépassé l'exemple d'Apelle. Mais toutes ces conclusions ne sont-elles pas d'une extrême banalité?“²⁶⁶

In seiner Untersuchung der Vier-Farben-Theorie stellt GAGE die Frage,

„Could Pliny's story have been of any direct concern to painters when the significance and even the identity of the four colours remained so obscure?“²⁶⁷

Die mögliche Verbindung von „Pliny's story“ zu Dürer und Tizian behandelt GAGE in einem eigenen Kapitel und kommt dabei auf die auch in vorliegender Arbeit genannten

however that he was the leader of the Venetian school and more famous than most of those who preceded him in Rome with the possible exceptions of Raphael and Michelangelo. His art and intellect were so fully formed that nothing would change him to any extent, then at the height of his career. Any allegation that the visit to Rome revolutionized his art is totally without justification“, WETHEY, Bd II, S.7.

²⁶⁵ WETHEY, wie Anm. oben.

²⁶⁶ CHASTEL, *Titien et les Humanistes* (1977), S. 47.

²⁶⁷ GAGE, *A locus classicus of Colour theory: the fortunes of Apelles* (1981), S. 33.; vgl. auch GAGE, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (1999).

literarischen Gleichsetzungen mit Apelles (s.o. 2.3.) zu sprechen. Doch GAGE begrenzt seine Untersuchung, soweit sie die malerische Praxis betrifft, auf ein einziges Bild: Tizians Nachschöpfung von Apelles' *Aphrodite Anadyomene* (Edinburgh, National Gallery), deren Unterkörper hier deutlich von blauem Wasser umgeben ist. Aufgrund dieser einen Verwendung von Blau – die freilich gerade bei einer Nachschöpfung eines Apelles-Sujets besonders ins Gewicht fällt (1.2., 1.3.) – schließt GAGE die Rezeption des antiken Farbkonzepts generell für Tizian aus.

Optimistischer sieht IRLE die Situation und bezeichnet „Die Frage, welche weiteren, bei Plinius zu entdeckenden Methoden in der Renaissance rezipiert wurden,“ als „ergiebig.“ Er sieht bei wichtigen Gemälden von Tizians Spätwerk (*Dornenkrönung* München, *Tarquinius und Lucrezia* Wien, *Hl. Sebastian* St. Petersburg) und bei *Tityos und Sisyphos* (Prado), dass sie das „einst von Apelles bevorzugte Farbsystem nicht verlassen“ und meint,

„es spricht [...] nichts dagegen, das Kolorit der späten Gemälde als Antikenrezeption anzusehen und zum Signum eines künstlerischen Selbstverständnisses zu nehmen, das von Tizians Anspruch zeugt, als neuer Apelles zu gelten...“²⁶⁸

²⁶⁸ IRLE verweist nicht auf KENNEDY und meint, dass PANOFSKY (der dies sehr wohl tut) nicht „den Schritt unternimmt, Tizians Farb reduzierung im Sinne einer imitatio des Apelles zu interpretieren, s. IRLE, Apelles, Zeuxis, Lysippos und die Malerei des Cinquecento (1996), hier S. 132; in diesem Aufsatz befasst sich IRLE weiters mit dem antiken electio-Prinzip nach Zeuxis und mit Lysippos überlangten Proportionen.

Auch bei einer Einstreuung von Blau- und Grüntönen

„die das „Vier-Farben-System auflockern, braucht die Deutung als Antikenrezeption nicht verworfen zu werden, denn es war gar nicht im Sinne der künstlerischen Perfektion, die Regeln der Kunst, in diesem Fall eine antike Farbenlehre, unbedingt zu befolgen. Wahre Größe äußerte sich vielmehr im unpedantischen, souveränen Umgang mit der Theorie.“²⁶⁹

Auch VON ROSEN zitiert im Schlusskapitel ihrer Dissertation, bei der abschließenden Betrachtung der Münchner *Dornenkrönung*, PLINIUS als Beispiel für eine Quelle zum freiwilligen Verzicht auf bunte Farben, ohne aber eine Verbindung nachweisen zu wollen. Sie traut Tizian immerhin zu, dass er etwa

„das Konzept einer nicht-illusionistischen Malerei aus diesen Berichten herauslas, und es möglicherweise mit dem antiken Diskurs über den Schein der Künste in Verbindung brachte.“²⁷⁰

Dass sich Tizian eventuell in der Entwicklung seiner Farbenwahl von dem, was man sich von Apelles erzählte, anregen ließ, oder auch, ob er seine eigenen Erfahrungen mit einer auf wenige Pigmente reduzierten Palette durch diese

²⁶⁹ IRLE nennt als Beispiele die *Pietà* (Venedig, Acc.) und die *Schindung des Marsyas* (Kromeríz). Weniger deutlich erkennbar, aber vorhanden sind solche Pigmente auch, so ergab die jüngste Untersuchung, in *Nymphe und Schäfer*, s. OBERTHALER in: Ausst.-Kat. Der späte Tizian (2007), S. 111-121.

²⁷⁰ ROSEN, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians (2001), S. 447.

Überlieferung bestätigt sah, wird hier nicht zu klären sein. Weitere Untersuchungen, die die von KENNEDY und IRLE vorgebrachten Ansätze fortführen könnten, müssten sich auch die Frage stellen, ob Tizian, hätte er sich mit der Farbwahl seines antiken Vorgängers befasst, damit eine Einzelleistung erbracht hätte. Ich möchte deshalb den Versuch unternehmen, die Auseinandersetzung mit der Vier-Farben-Malerei der Antike in einem erweiterten Zeitraum, nämlich auf Künstler vor und nach Tizian, zu ergründen. Im Folgenden soll, geleitet von GOMBRICHS Idee einer dimostrazione und eingeschränkt auf eine einzige Bildgattung, nach praktischen neuzeitlichen Zitaten des für die hellenistischen Meister überlieferten Farbschemas gesucht werden.

3.2.3. Portraits und Selbstportraits in vier Farben

Dabei bietet sich die Kategorie der Portraits und insbesondere der Selbstportraits an, da sie durch mehrere Faktoren einen autoreflexiven Bezug zur Theoretisierung der künstlerischen Tätigkeit herstellen kann.

Aus der Vielzahl von Bezügen, die an Albrecht Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* (Abb. 8) festgestellt wurden, lassen sich auch solche zur Antike festhalten: In seiner Analyse des Bildes beobachtete PREIMESBERGER das Phänomen der im Farbspektrum reduzierten Töne und vermutete darin eine „programmatische Farbbechränkung“. Tatsächlich, so die

kurz darauf publizierten Ergebnisse einer Untersuchung der Pinakothek, verwendete Dürer in diesem Gemälde nur Bleiweiß, Bleizinngelb, roten Farblack und Beinschwarz.²⁷¹ Diese Farbbechränkung brachte PREIMESBERGER in Zusammenhang mit dem Bericht des PLINIVS. Er ließ jedoch dahingestellt,

„ob Dürers evidente Farbbechränkung nur als eine Beschränkung der künstlerischen Mittel nach dem Muster der großen Maler der Antike interpretiert werden kann, die in Plinius' kulturpessimistischer Sicht einst – anders als die verderbte Gegenwart – mit nur vier Farben, mit Schwarz, Weiß, Rot und Gelb als Grundfarben, ihre Meisterwerke geschaffen hatten.“

Die Inschrift am Bild,

„Albertus Durerus Noricus | ipsum me proprijs
sic effin| gebam coloribus aetatis | anno XXVIII“

verwiese ausserdem auf einen größeren Zusammenhang, den PREIMESBERGER in einem religiös-sittlichen Kontext vermutete:

²⁷¹ PREIMESBERGER, „[...] proprijs sic effingebam coloribus [...]“ zu Dürers Selbstbildnis von 1500 (1998), S. 299; ern. publ. in PREIMESBERGER / BAADER, Porträt (1999), S. 210-219; GOLDBERG / HEIMBERG / SCHAUWE, Albrecht Dürer – Die Gemälde der Alten Pinakothek (1998), Kat.Nr. 6, S. 315; auch an eine Interpretation der Inschrift als eine eigene Farbmischung Dürers und die doppelte Bedeutung von ‚proprius‘ – im Sinne von ‚eigen‘ und ‚unvergänglich‘ wird hier gedacht, S. 332f. Die heutige Verwendung des Begriffes ‚proprio‘ im Italienischen, ‚appropriate‘ und ‚proper‘ im Englischen und letzteres auch im Deutschen, als ‚passend‘, ‚angemessen‘, ‚entsprechend‘ kann diese Deutung stützen.

„dass es innerhalb der farbbeschränkten Selbstdarstellung Dürers auch um die sittlichen Konnotationen der in der Inschrift so deutlich apostrophierten „angemessenen“ Farben geht, daß, anders ausgedrückt, die in der Farbbeschränkung evidente scheinhafte Einfachheit des Gemäldes durch die Inschrift als „angemessen“ bezeichnet und damit sittlich gedeutet wird.“²⁷²

KOPP-SCHMIDT hingegen sieht das Bild eindeutig als „Künstlermanifest des deutschen Humanismus“ und betont die Notwendigkeit, alle das Bild betreffende Faktoren – so etwa auch das ungewöhnlich große Format der Tafel, das auf eine Sonderstellung hinwiese – miteinzubeziehen. Weitere Argumente entnimmt sie den Untersuchungen WUTTKES, der die Arbeiten Conrad Celtis' mit Dürer erhellt verband.²⁷³ Die Wortwahl „propriis coloribus“ sieht auch KOPP-SCHMIDT als Schlichtheitstopos, bringt diesen jedoch überzeugend mit der von PLINIVS gepriesenen Bescheidenheit der Mittel der antiken Vorgänger in Verbindung.

²⁷² Zur eingeschränkten Palette im Œuvre s. schon MENDE, Dürer. Der zweite Apelles (1971), S. 27: „Dass Dürers Abkehr vom starkfarbigen Lokalkolorit der Frühzeit zu einer Beschränkung der Palette auf wenige Farbtöne, ablesbar etwa in den Bildnissen aus der Spätzeit, eine gewollt künstlerische Entscheidung war und nicht ein Nachlassen der malerischen Potenz, ist häufig verkannt worden, obwohl durch Philipp Melanchton diese Absicht Dürers, seine verhaltene Kritik speziell an seinen Altarbildern, eindeutig überliefert ist.“

²⁷³ die Tafel ist 67,1 x 48,9 cm groß, s. KOPP-SCHMIDT, Mit den Farben des Apelles. Antikes Künsterlob in Dürers Selbstbildnis von 1500 (2004); WUTTKE, Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers (1967); Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen ‚Erzhumanisten‘ Conradus Celtis. Eine ikonographische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs (1985/86); Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus (1996).

Die Beschriftung würde sich in diesem Zusammenhang folgendermaßen auslegen lassen:

„Hier malte ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg,
mich selbst in den mir angemessenen Farben
im Alter von 28 Jahren.“

Dürers Antikenbezug wird, wie WUTTKE festgestellt hat, hier schon durch die lateinische Sprache, die dreiteilige Formulierung seines Namens nach römischem Brauch und durch den Schrifttyp – der eben erst entwickelten Antiquaschrift, – vermittelt.²⁷⁴ Wenn Dürer also mit den ‚ihm angemessenen Farben‘ die antike Palette gemeint hatte, wäre dies ein weiteres Anzeichen seines Interesses an der Antike und auch dafür, dass er hiermit eine klare Position im ‚paragone‘ bezog. Gerade einem gemalten Selbstbildnis, – reflexive Herausforderung der Gattung schlechthin, deren „Erfinder“ ja wiederum Apelles gewesen sein soll (s.o. 1.3.) – stünden die ‚antiken Farben‘ besonders gut.

Diesen einen Aspekt der programmatischen Farbbeschränkung fokussierend, sollte es möglich sein, – bei

²⁷⁴ Zu Dürers Verwendung der Schrift am Bild äußerte sich WUTTKE (1996), S. 322f: „Wir müssen uns klar machen, daß die Humanisten sich diese Schrift nach antik-römischen Grabdenkmälern und karolingischen Handschriften, die sie für echt antik hielten, geschaffen haben, als das ihnen besonders angemessen erscheinende Medium zur Wiedergabe der bewunderten antiken Quellen und der eigenen, von deren Geiste inspirierten Opera. Allein die Wahl der Schriftart wurde damit zum Signal. [...] außer im engsten Humanistenkreise spielte die Frage der Humanistenschrift in Dürers Nürnberg von 1500 keine Rolle. [...] Wenn er auf diesem Werk, in dem die Inschrift so auffällig in den Blick gerückt ist, die Humanistenschrift benutzt, dann muss das einen durchdachten inneren Zusammenhang haben mit dem, was er hier zum Ausdruck bringen will.“

allem Respekt vor der jeweiligen Forschungsaufgabe – einige Werke dahingehend zu betrachten:

Jan van Eycks *Portrait eines Mannes mit rotem Turban* von 1433 wurde von Anbeginn der schriftlichen Erfassung des Werkes überwiegend als Selbstbildnis aufgefasst (Abb. 9). Meines Wissens wurde das Portrait niemals hinsichtlich einer Antikenrezeption in Bezug auf seine Farbigkeit untersucht. Wenn man annehmen darf, dass sich van Eyck mit der Inschrift

ΑΛΣ ΙΧΗ ΧΑΝ

auf das Gemälde selbst bezieht, legt die prominente Position des Mottos nahe, es auf eine hier erkennbare Leistung zu beziehen: die Herstellung des vorliegenden Portraits.

Nehmen wir an, dass van Eyck sich mit dem ΙΧΗ auf sich selbst als denjenigen, der hier sein Können vorstellt, bezieht, so lässt sich zu dieser Inschrift ein Bezug herstellen: Die untere Rahmenbeschriftung ist in lateinischen Majuskeln gemalt, doch für das Motto am oberen Rahmen über dem Dargestellten verwendet van Eyck Buchstaben aus dem griechischen Alphabet: Alpha, Lamda, Sigma (ΑΛΣ), Iota, Chi, Eta (ΙΞΗ) und Ny (Ν) wobei er das Chi bei „Ich“ um ein H ergänzt, das aber wie im Deutschen und Flämischen gemeint ist – und nicht als Eta. Auch verwendet er ein Chi für den Beginn von „kan“, wo ein Kappa (Κ) möglich wäre. Wie mehrmals aufgezeigt wurde, scheint hier nicht die Absicht vorzuliegen, sich tatsächlich der griechischen Sprache zu bemächtigen – der Inhalt wird nur optisch in eine

griechische Form übertragen.²⁷⁵ Diese Transliteration schien van Eyck anscheinend dazu geeignet, die Bedeutung der Phrase „Als ich kan“ zu erweitern – und vielleicht lässt sich das Ziel dieses Vorhabens erkennen: Sieht man diese Erweiterung als eine Ebene des Portraits, durch die van Eyck auf eine Beschäftigung mit griechischen Darstellungsmitteln hinweisen wollte, so scheint der Gedanke, der Maler hätte sich ebenso in der Farbwahl von griechischen visuellen Darstellungsmitteln inspirieren lassen, naheliegend.

Den hier porträtierten Mann mit humanistischer Gelehrsamkeit und Interesse an der Antike in Verbindung zu bringen, ist ein Denkanstoss, dem man aufgrund der Inschrift gerne folgt. SCHELLER hatte sie in Verbindung mit der Phrase "ut potui non sicut volui" gebracht und damit einen Zusammenhang hergestellt zu Texten antiker Autoren, die in Kolophonien mittelalterlicher Schreiber überliefert worden waren.²⁷⁶

²⁷⁵ COLLARETA „Als ich can“ (2007); MAIER, Jan van Eyck: sein Motto als Chiffre (2003), GLUDOVATZ, Die Signaturen Jan van Eycks (1999), S. 28; KÖRNER, S. 107) sieht hier eine Anspielung auf das Christogramm; BILLINGE macht auf die aussergewöhnliche Unterzeichnung des Portraits (Eisen-Gallus-Tinte?) aufmerksam, s. Tagungsband Investigating Jan van Eyck (2000), S. 85.

²⁷⁶ SCHELLER, „Als ich kan“ (1968); Beispiele der antiken Literatur sind: „...saepe ego digestos volui numerare colores nec potui: numero copia maior erat.“ – „Oft wollte ich die Farben ordnen und zählen, aber ich konnte [es] nicht: die Menge war größer als die Zahl.“, OVID, Fasti, 5. 214; CICERO, De Oratore, III. 228 „Edidi, quae potui, non ut volui, sed ut me temporis angustiae coegerunt“ – „So habe ich euch nun, soviel in meinen Kräften lag, mitgeteilt, nicht wie ich es wollte, sondern wie ich wegen Beschränkung der Zeit musste.“

Interpretieren wir die Farbigkeit des Portraits im Sinne der vier Farben der antiken Malerei, so würde dies eine weitere Referenz van Eycks an hellenistische Ausdrucksformen darstellen: Was die Buchstaben für den Text sind, wären die Farbtöne für die Wiedergabe des Mannes; dem optischen Signal der griechischen Buchstaben käme die Farbkombination Schwarz-Weiss-Gelb-Rot gleich. Das dem Portraitierten zuvor attestierte Interesse an humanistischer Bildung ließe sich so als auf die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst erweitert verstehen, und mit der gebotenen Vorsicht lässt sich bemerken dass, sollten derartige Bezugnahmen vorliegen, diese besonders gut zu einem Selbstbildnis van Eycks gepasst hätten: Er selbst, der Maler, wäre hier zu sehen, und er erschiene uns (wie später Albrecht Dürer) in adäquaten Farben, gemeinsam mit einem ebenfalls auf die Kenntnis der hellenistischen Darstellungsmöglichkeiten weisenden Motto.

Ganz allgemein gesehen, genügen zur Darstellung eines Menschen diese Farben für Haar, Augen und Inkarnat. Auch Jean Fouquet, dem wir bereits als frühes Beispiel einer Gleichsetzung mit Apelles begegnet sind (2.3.1.), hat sich auf dem einprägsamen Brustbild, das durch die Beschriftung JOH[ANN]ES FOVQVET als Selbstbildnis ausgewiesen ist, nicht über diese Farbkombination hinausbewegt (Abb. 10).²⁷⁷

²⁷⁷ Ausst.-Kat. Jean Fouquet, Peintre et enlumineur du xve siècle (2003) Kat.Nr. 9; Zu den Schilden s. PLINIVS, Nat. 35. 13f; Vielleicht ist eine derartige Bezugnahme – gerade in Zusammenhang mit Fouquets

In ihrem 1548 datierten *Selbstportrait* (Abb. 11) zeigt Katharina van Hemessen sich an einem Gemälde arbeitend, den Blick gerade aus dem Bild gerichtet. Jüngst besprochen wurde das Portrait von DROZ-EMMERT, die anregt, dieses Selbstbildnis „als das älteste überlieferte Tafelbild einer Künstlerin aus dem nördlichen Europa zu würdigen.“²⁷⁸ DROZ-EMMERT sieht in der Komposition auf der Staffelei, die einen weiblichen Kopf weit oben am linken Bildrand erkennen lässt, die spiegelverkehrt gegebene Entstehung des wiedergegebenen Gemäldes, das wir vor Augen haben, als „Bild im Bild“ und bekräftigt dadurch die frühere Beobachtung von ASEMISSSEN und SCHWEIKHART, die den „fixierenden Blick, die ausschnitthafte Wiedergabe des Umraumes und die Nahsicht“ als Hinweis darauf sehen, „daß das Malen aus dem Spiegel dargestellt ist.“²⁷⁹ In ihrer linken Hand hält die Malerin einige Utensilien zur Fertigung des Bildes auf der Staffelei: Den langen Malstock und sechs feine Pinsel (Abb. 12). Der Daumen der linken Hand hält eine kleine Palette, auf der etwa neun Farbportionen sichtbar sind. Bezüge zur Antike stellt DROZ-EMMERT hier anhand zweier Elemente fest; zunächst nur das erste davon soll hier, das zweite weiter unten behandelt werden: DROZ-EMMERT sieht hier van

Italienaufenthalt in den vierziger Jahren des Quattrocento nachvollziehbar; s. hierzu und der gegenseitigen Bewunderung von italienischen Künstlern s. SCHWAGER, Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Portrait Papst Eugens IV. (1970). Die Gestaltung als ‚eingebranntes‘ Bild auf einer Kupferscheibe könnte sich durch einen Rückgriff auf die ebenfalls von PLINIVS überlieferte Technik der Enkaustik und auch durch bemalte Schilde erklären.

²⁷⁸ DROZ-EMMERT, Catharina van Hemessen (2004), S. 10.

²⁷⁹ ASEMISSSEN/ SCHWEIKHART (1994), S. 80f.

Hemessen an die Tradition weiblicher Vorbilder, etwa die antiken Malerinnen Iaia, Irene und Marcia,²⁸⁰ anschliessen und folgert,

„dass sich Catharina van Hemessen an Marcia orientierte, ihr Selbstbildnis geradezu als Hommage an Marcia gelten kann, belegt ihr Stolz auf den erreichten beruflichen Stand, der sich deutlich im präzisen Vorstellen der für ihr Handwerk benötigten Arbeitsutensilien sowie in der sehr eigenständigen bildnerischen Darstellungsweise ausdrückt.“

Dass gerade diese Arbeitsutensilien und auch das Bild selbst nur jene Farbwahl, die in der *Naturalis Historia* hervorgehoben wird, anzeigen, kann die Verbindung zur Antike unterstreichen.

Weitere Portraits ab der Mitte des 16. Jahrhunderts lassen diese Farbwahl erkennen:

Von Tizian etwa ist kein Selbstbildnis bekannt, das nicht in den vier Farben des Apelles gehalten wäre: Sowohl das Berliner *Portrait* (Abb. 13) als auch das späte *Profilbildnis* im Prado (Abb. 14) zeigen keine andere Farbe als Rot, Gelb, Weiß und Schwarz.²⁸¹ Die jüngst erfolgten technischen

²⁸⁰ auf diese Malerinnen weist unter anderem Paolo PINO in seinem Dialogo (1548) besonders hin.

²⁸¹ ebenfalls als Selbstporträt wird der linke Kopf eines alten Mannes im Profil in der sog. *Allegorie der Lebensalter* interpretiert. Als Bekräftigung dieser Sichtweise führt COHEN die Ähnlichkeit mit einem Portrait Tizians (?) auf Veroneses *Hochzeit zu Kanaa* (Louvre) an, s. COHEN, Titian's London 'Allegory' and the three beasts of his 'selva oscura' (2000).

Beobachtungen bestätigen, dass dies bei Letzterem auch tatsächlich der Fall ist:

„Das Selbstbildnis ist mit Leichtigkeit und gleichzeitig Genauigkeit gemalt und lässt sich auch wegen der außerordentlich geringen Stärke der Malschicht mit einem Aquarell vergleichen. Auf einer braun-grauen Grundierung, die sich aus Bleiweiß, Gips, Umbra, rotem Ocker und pflanzlicher Kohle zusammensetzt, brachte Tizian eine feine Schicht von nur vier Farben auf: weiß, rot, braun und schwarz...“²⁸²

Auch die oben zitierten, von BOSCHINI überlieferten Erläuterungen Palma il Giovanes zu Tizians Technik (3.2.1) können durch ein Selbstportrait bekräftigt werden: Dass Palma – auf welchen Umwegen, ist unklar – von BOSCHINI korrekt wiedergegeben wird und auch, dass er mit der antikisierenden Farbwahl vertraut war, lässt sich aufgrund seines eigenen *Selbstbildnisses* vermuten (Abb. 15):

Auf der Palette in seiner linken Hand präsentiert Palma diese vier Farben in auffallender Position, nahe am unteren Bildrand – und dies, obwohl zur Herstellung des Gemäldes, an dem er sich gerade arbeitend zeigt, eine umfangreichere Pigmentauswahl erforderlich ist: Schon Blau fehlt in der Selektion im Vordergrund, wohingegen es deutlich am eben entstehenden Bild (eine *Auferstehung Christi*) zu sehen ist. Dies lässt sich sowohl als Zitat der Farben Tizians

²⁸² FALOMIR (in: Ausst.-Kat Der späte Tizian (2007), S. 208) beruft sich auf die Restaurierung, die das Museo Nacional del Prado eigens für diese Ausstellung durchführte.

interpretieren – eben jene vier Farbtöne, mittels derer er für den Gelehrten BOSCHINI die Praxis seines Lehrers charakterisierte – als auch als Bestreben, sein eigenes Schaffen in der Nachfolge der antiken Tradition der Farbwahl nach Apelles darzustellen.²⁸³

El Greco, der sich einige Jahre in venezianischen Künstler- und Gelehrtenkreisen bewegte und dadurch mit Tizian in Verbindung gebracht werden kann,²⁸⁴ schuf ein Portrait, das sich ebenfalls als Zeugnis des Wissens, das Palma demonstriert, auslegen lässt: Das *Bildnis seines Sohnes Jorge Manuel* (um 1600/05) zeigt den jungen Maler mit dem Pinsel in der rechten, der Palette in der linken Hand (Abb. 16). Jorge scheint ebenfalls gerade beim Malen zu sein und gäbe es Gründe, an der Zuschreibung an El Greco zu zweifeln, schlösse man wohl auf ein Selbstbildnis des Sohnes.²⁸⁵ Mit dem Einfall, in einem gemalten Portrait einen Maler bei seiner Tätigkeit zu zeigen, könnte der Wunsch verbunden sein, auf die Tätigkeit selbst verweisen zu wollen und somit eine Reflexion über die Malkunst vorzulegen. WALDMANN beschreibt in ihrer Studie zur Spanischen

²⁸³ auch bei ASEMISSEN/ SCHWEIKHART 1994, S. 86: „Kurze Zeit später, etwa 1585/90, hat Jacopo Palma der Jüngere in einem ‚Selbstbildnis‘, das sich jetzt in der Brera in Mailand befindet, die Spannung zwischen dem Maler und dem entstehenden Werk zum Thema gemacht.“ Dank an Ruth Hanisch, die meine Aufmerksamkeit auf die Palette Palmas lenkte.

²⁸⁴ nachweisen lässt sich El Greco dort ab August 1568; CLOVIO bezeichnet ihn als ‚discepolo di Titiano‘, s. Ausst.-Kat. El Greco (2003), S. 32.

²⁸⁵ Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Portraitmalerei die Präsentation der Palette als besonders auffällig:

„...die Palette, hier zusammen mit der linken Hand in die Mittelachse der Komposition gerückt, nimmt eine dominante Stellung im Bildgeschehen ein. Sie ist so dargestellt, daß der Betrachter die aufgetragenen Farben leicht erkennen kann: Es sind genau die Farben, die El Greco für das Malen des Portraits verwendete. Vielleicht ein Kürzel für die Reflexion der Bildentstehung im gemalten Bild? Die Farbe als die Materie, der Pinsel als das Handwerkszeug des Malers, durch dessen Hilfe das Bild entstanden ist [...]“²⁸⁶

Betrachtet man dies in Zusammenhang mit der *sapientia veterum*, könnte es ein Hinweis auf die antiken vier Farben sein, in denen sowohl die gesamte Erscheinung Jorges, seine unmittelbare Umgebung, wie auch die Farbportionen auf der Palette gehalten sind. Der Maler – oder auch beide Maler, zählt man Jorge hinzu – scheinen sich dadurch zur Kenntnis der antiken Farbtheorie zu bekennen.

In diesem Zusammenhang sind auch zwei Selbstbildnisse von Annibale Carracci interessant: Auf dem früheren, etwa 1588-1590 datierbarem Bildnis zeigt sich der Maler mit drei weiteren männlichen Figuren (Abb. 17). Deutlich sieht man im Vordergrund die Palette mit roten, gelben und weißen Farbportionen; von rechts hinten wird eine Spachtel mit dunkler, vielleicht schwarzer Farbe vor das Gesicht des jungen Mannes hinter Carracci gehalten. Ist hier vielleicht ein

²⁸⁶ WALDMANN, Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts (1995), S. 131f.

Diskurs über die Farben selbst gemeint? Auch auf dem späteren Bildnis (Abb. 18) zeigt Carracci seine Palette: hier hängt sie an der Staffelei, die als Bild im Bild ein kleines Selbstbildnis des Malers trägt.²⁸⁷

Francisco de Zurbarán stellt sich um 1635 mit der Palette unter dem gekreuzigten Christus dar, was als seltene ikonographische Gleichsetzung mit dem hl. Lukas gedeutet wird (Abb. 19).²⁸⁸ Bestärken kann diese These einer Identifikation mit Malern der Vergangenheit – als der Lukas gilt – die alttümliche Kleidung des Malers in Toga. Zusätzlich legt hier die Farbigkeit der Komposition, die auf jegliche Buntfarbigkeit und auch auf rote Töne verzichtet, sowie die der Palette in exakt den antiken vier Farben – inklusive Rot – ebenfalls den Blick des Künstlers auf die Antike nahe.

Velázquez' Selbstbildnis innerhalb der *Meniñas* zeigt den Maler mit der Palette in der Hand (Abb. 20, 21). Wie bei

²⁸⁷ WOODS-MARSDEN, Renaissance Self-Portraiture (1998), S. 241ff.

²⁸⁸ Madrid, Museo Nacional del Prado, 1660; WALDMANN (1995), S. 123 meint hierzu: „Obgleich die Vorstellung vom hl. Lukas als Maler Christi befremdend wirkt, scheint sie im Spanien des 17. Jahrhunderts durchaus üblich gewesen zu sein; BELTING, Das echte Bild – Bildfragen als Glaubensfragen (2005), S. 123f, erkennt in diesem Selbstbildnis eine Reflektion der Rolle des Malers selbst: „Das Dilemma des Malers, die sichtbare Welt abzubilden und sie dennoch in der Religion überschreiten zu müssen, wird von Zurbarán selbst zum Thema [...] gemacht. Es zeigt ihn – mit der Malerpalette in der einen Hand – klein und verloren, aber auch andächtig vor dem toten Christus stehen, als wollte er ihn fragen: Wer bist Du? Er könnte auch fragen: Wo bist Du? Dabei ist es nicht wichtig, ob wir den Maler im Bild als Lukas oder als Selbstportraits Zurabáns identifizieren. Es ist der Maler als Rolle.“

Palma il Giovane finden sich weder auf der Palette, noch in der Gestaltung seiner Person selbst – ganz im Unterschied zum übrigen Gemälde – irgendwelche Farben außer Schwarz, Weiß, Rot und Gelb. Aufgefallen ist dies etwa

McKIM SMITH:

„Although the brushes Velázquez has shown himself holding in *Las Meninas* are probably similar to portraits that include palettes are frequently a source of information about the artist's pigments, but the spots of paint on Velazquez' palette are limited in color range – white, several browns and blacks, probably orange and red earth colors, a possible dab of red lake and a spot of vermillion – and lack many of the pigments he commonly used in this and other paintings.“²⁸⁹

Diese Besonderheit, auf die McKIM SMITH hier hinweist, könnte erklärt werden durch eine Reflexion der bei PLINIVS gegebenen Informationen zur antiken Malerei – die die Forschung in diesem Bild bereits an anderen Elementen wahrnimmt – unter Einbeziehung der Vier-Farben-Lehre.²⁹⁰

²⁸⁹ vgl. McKIM SMITH, Examining Velazquez (1988), S. 96; , BROWN/GARRIDO, Velázquez. La técnica del Genio (1998), S. 192.

²⁹⁰ MOFFITT weist ‚Della pittura‘ im Besitz von Velázquez nach und möchte auch die Position des Malers im Bild als bezugnehmend auf Apelles erklären: „Alberti's text in fact explains the most unusual detail of all, Velázquez modest, ‚Apelles-like‘, retreat behind his huge canvas, a motif representing in itself most likely an ekphrasis of a familiar artistic legend. As ALBERTI reminded his readers, „they say that Apelles hid behind a painting so that he could hear their honest opinions: thus he hears...“; Es muss aber fraglich bleiben, ob hier nicht der Pliniustext im Original bekannt gewesen sein könnte. s. MOFFITT, Velázquez in the Alcazar in 1656: The meaning of the Mise-e-scène of Las Meninas (1983).

Bleiben wir bei den spanischen Meistern, so könnte weiters Murillos *Selbstbildnis*, etwa ein Jahrzehnt später als die *Meniñas* entstanden (um 1665/1670), als Beispiel gelten (Abb. 22): Der Maler erscheint in einem ovalen, wie aus Stein gebildeten Rahmen, den er durch seine daraufliegende rechte Hand als sein Werk, als virtuosen Augentrug präsentiert. Neben dem Rahmen hat Murillo sein Werkzeug arrangiert: Links liegen Kreide, Zirkel und Lineal bei einer Zeichnung, rechts vom Rahmen sehen wir zum Malen benötigte Gegenstände: Palette und Pinsel. Wiederum deuten die Farbportionen auf der Palette sowie die des gesamten Portraits darauf hin, dass Murillo sich hier bewusst der antiken Farben bediente.²⁹¹

Ein weiteres Beispiel ist das aufregend inszenierte *Selbstbildnis* des Tiroler Malers Johannes Gumpp (Abb. 23). ASEMISSEN und SCHWEIKHART erkennen darin eine Beschäftigung mit antiken Vorbildern:

„Das Selbstbildnis von Johannes Gumpp in den Uffizien, gemalt 1646, zeigt die Herstellung eines Selbstbildnisses mit Hilfe eines Spiegels. Das gleiche Motiv findet sich schon in der französischen Buchmalerei (...) dort war es bedingt durch die Aufgabe, Boccaccios Bericht über das Selbstbildnis einer antiken Malerin, den er von Plinius übernommen hatte, zu illustrieren. Hier aber geht es dem Maler offenbar – ohne eine erkennbare Beziehung zu dem antiken Bericht – um die Darstellung der Ateliersituation bei der Anfertigung eines Selbstbildnisses und besonders um die dadurch

²⁹¹ Woods-MARSDEN (1998), S. 27f.

bedingte dreifache Ansicht seiner selbst im Bild.“²⁹²

Durch die Farbwahl Gumpfs lässt sich auch von diesem Bild der Bezug zu PLINIVS und Apelles herstellen.

Das Thema *Der Hl. Lukas malt die Madonna*, bot den Malern Gelegenheit, sich mit einem antiken Maler zu vergleichen und zeigt, wie direkt Geschichte und Glaube verbunden waren: Tatsächlich wurden in der frühen Neuzeit Gemälde, die von Lukas' eigener Hand gewesen sein sollen, wie Reliquien verehrt.²⁹³

Dachten wir eben darüber nach, ob sich Zurbarán in dieser Nachfolge darstellt (Abb. 19), so scheint der Niederländer Maerten van Heemskerk schon um 1545 einen Schritt weiter gegangen zu sein (Abb. 24): Er überlegt offenbar, wie diese Gemälde der Überlieferung zufolge ausgesehen haben müssten und verwendet für das eben entstehende Bild in der Hand des Heiligen keine anderen Farben als die, die

²⁹² ASEMISSEN/SCHWEIKHART (1994), S. 162f.; eine eigenhändige (?) Wiederholung des Gemäldes, die im April 2007 im Wiener Dorotheum angeboten wurde, weist dieselbe Farbigkeit auf; RAVE, Das Selbstbildnis des Johannes Gumpf in den Uffizien (1960); HEGENER, Johannes Gumpf (1626 - nach 1646): Selbstbildnis mit Spiegel und Staffelei, (2005).

²⁹³ BUTZBACH, Von den berühmten Malern (1505/1925) S. 52: „Auch der Ev. Lukas, dessen Ruhm sein Evangelium verkündet, war ein berühmter Arzt und Maler. Unter anderem soll er die Gestalt der Mutter Gottes, der allerseligsten Jungfrau Maria in wunderbaren Gemälden dargestellt haben. Eines von ihnen sieht man in Rom, ein anderes wird auf dem Berge des Hl. Märtyrers Wenzel in der Stadt Prag in Böhmen aufbewahrt und jedes Jahr dem Volke gezeigt, was auch unser Laienbruder Veit aus Mähren aus eigener Anschauung bestätigt.“

angeblich zur damaligen Zeit eingesetzt wurden. Wie wird das fertige Bild aussehen?

Auffallend ist, dass Heemskerk den rechten Bildrand der kleinen Tafel so ansetzt, dass der Papagei, dessen Schwanzfedern Blautöne zeigen, nicht abgebildet werden wird, da sich die Hände des Jesuskindes rechts vom Rand befinden müssten. Der graublaue Mantel der Muttergottes ist ebenfalls nicht darstellt – noch nicht, wie man aufgrund des Bildformates und der rötlichen Unterzeichnung des Faltenwurfes sagen könnte – der blaue Mantel ist aber auch über der linken Schulter Mariens, über die er am Modell läuft, nicht dargestellt. Versucht Heemskerk hier auf die Schwierigkeiten hinzuweisen, die mit der Malerei zur Zeit des Schutzpatrons der Malergilden verbunden war? Der kleine Gemäldeentwurf wäre somit als einer der hier von BELTING ausgemachten Hinweise auf Heemskerks praktische Vorführung seiner Kunsttheorie zu verstehen:

„Das Bild ist wahrhaftig ein gemalter Traktat über Theorie und Praxis der Malerei, in dem jedes Detail [...] seinen Platz in der Beweisführung einnimmt.“

Ziel dieser Beweisführung wäre die Darstellung des

„Paragone zwischen den Schwesternkünsten“, der „ohne die Erinnerung an die antike Kunst nicht auszufechten“ [ist...] „aber das Argument gewinnt seine Pikanterie aus dem Umstand, dass man die antike Kunst damals nur aus der Skulptur kannte. Dennoch will die Malerei nicht

nur über die Skulptur, sondern auch über die Antike triumphieren.“²⁹⁴

Die am soeben entstehenden Bild erkennbare „altertümliche“ Farbgebung ermöglicht, weitere Gedanken Heemskerks abzulesen und BELTINGS Analyse zustimmend zu ergänzen – denn die Vier Farben des Apelles sind ein weiteres Argument dafür, dass sich Heemskerk hier mit der Antike auseinandersetzte.

Für die Bekanntheit dieser gelehrteten und künstlerischen Zitate in den Malerwerkstätten der Niederlande im 17. Jahrhundert spricht die farbliche Gestaltung von Gerrit Dou's *Selbstbildnis mit Palette* (Abb. 25): Diese kann man, neben weiteren Elementen, wie die Anlage in einer als trompe-l'-oeil gegebenen gemauerten Raumöffnung, dem Vorhang (er kann wiederum an die Anekdote von Zeuxis und Parrhasius erinnern), der Skulptur eines Athleten und den aufgeschlagenen Folianten als eine Beschäftigung mit der Malerei des Altertums verstehen.²⁹⁵

Die Dichte dieser hier genannten Selbstdarstellungen gibt Anlaß, über die Bekanntheit der Vier-Farben-Palette und deren Einsatz als Demonstration der Verbundenheit mit

²⁹⁴ zur Tradition der Lukasbilder s. BELTING, Bild und Kult (1990), hier S. 531; Das Gemälde wird von VAN MANDER als nach der Italienreise Heemskerks gemalt angeführt und, gemeinsam mit der früheren Behandlung des Themas (Haarlem, Frans-Hals-Museum), mit dessen Zugehörigkeit zur Lukasgilde verbunden, s. VAN MANDER/ FLOERKE (1906) S. 341.

²⁹⁵ Ausst.-Kat. Gerrit Dou, Master Painter in the Age of Rembrandt (2000).

Apelles nachzudenken. Insbesonders jene Bildnisse, die durch die Präsentation der Malutensilien – wie bei Katharina van Hemessen, Palma il Giovane, El Greco, Annibale Carracci, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, Bartolomé Murillo, Maerten van Heemskerk und Gerrit Dou – den autoreflexiven Gehalt eines Bildnisses verstärken, legen nahe, dass die Farbwahl eine eigene Bedeutungskomponente darstellt. Legen wir diese Farbwahl – etwa aufgrund ihrer Bezugnahme auf Apelles – als Hinweis auf bildimmanente Reflexion der eigenen Position aus, so bildet diese einen Anhaltspunkt bei der Unterscheidung zwischen Portraits und Selbstportraits – von den hier gegebenen Beispielen betrifft dies Jan van Eycks *Bildnis eines Mannes mit rotem Turban*, wo diese Unterscheidung eine wichtige Frage darstellt. Bei Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* wiederum kann dieser spezifische Farbakkord erklären, worauf sich die inschriftlich betonte Angemessenheit der Farben bezieht – auf die bewusste Präsentation seiner selbst als ‚neuer Apelles‘.

Dass sich in diesen und anderen Werken dieser und weiterer Künstler auch noch andere Merkmale der bei PLINIVS geschilderten griechischen Werke finden lassen, soll in den nächsten Abschnitten besprochen werden.

3.3. Plastizität und die linea des Apelles

3.3.1. Bekanntheit der *linea*

In welchen Formen der Rezeption uns Apelles als Vorbild begegnet, kann auch die Anekdote um die *lineas visum effugientes* zeigen (s.o. 1.4.5.). Sowohl der Wettstreit von Apelles und Protogenes als auch die Maxime des Apelles, täglich mindestens eine Linie zu ziehen, wurden in der Neuzeit zum Gegenstand theoretischer und praktischer Überlegungen. Schon PETRARCA notiert sich in seinem Manuskript der *Naturalis Historia* neben dem betreffenden Absatz ‚proverbum‘ – woraus man schließen könnte, dass ihm die Thematik bekannt gewesen ist.²⁹⁶ Einen weiteren Hinweis auf ein Fortleben der täglichen Perfektionierung der Virtuosität erscheint bei RIDOLFI, der von Tizian erzählt:

„e benche ridotto all'estrema vecchiezza e quasi in tutto privo di lume, imitando il famoso Apelle, non passava giorno senza formar alcuna cosa col carbone e col gesso, con qual modo soleva far per lo più i suoi disegni, alcuni de' quali se ne veggono nelle mani de' dilettanti.“²⁹⁷

Dass Apelles und seine Linie noch lange und auch im weiteren Sinn zum Bildungsschatz zählten, zeigt beispielsweise eine Inschrift in Pieve di Cadore, dem Heimatdorf Tiziens: Im Studiolo der *Casa di Tiziano Oratore*

²⁹⁶ auch die Bemerkung des Apelles, wonach der Schuster ‚bei seinem Leisten bleiben soll‘ markierte PETRARCA als Sprichwort, s. BAXANDALL, Orators (1971), S. 59 und S. 63; die Anekdote s. 1.3. u. Anm. 65.

²⁹⁷ RIDOLFI von HADELN (1648/1914), Vita Tiziens, S. 209.

findet sich eine Adaption des proverbiums, die sich als Übertragung in den christlichen Kontext, als eine Aufforderung zur täglichen Frömmigkeit, verstehen lässt (Abb. 26):

„So wie der Maler Apelles zu klagen pflegte, daß er einen Tag verloren habe, an dem er nicht einen Strich gezeichnet hatte, so wird es dem Christen leid tun, wenn er sich an einem Tag in der Frömmigkeit nicht gebessert hat“

„VT APELLES PICTOR QVE RI|SOLITVS EST PERISSE DIEM| IN QVO NON DVXISET LINEA| ITA CRISTIANVS DOLEBIT| SI QVO DIE NON EVASERIT SE | IPSO MELIOR IN PIETATE.“²⁹⁸

Einen Einblick in die Rezeption dieser linea gibt VAN DE WAAL, der die Fülle der theoretischen Positionen von GHIBERTI bis zu APOLLINAires „peinture pure“ herausarbeitet. Solange die Beschäftigung damit auch anhielt, blieb die Beschaffenheit dieser Linie doch ein Geheimnis. Mehrere Deutungsarten und unzählige Abwandlungen – von denen jedoch keine die Erklärung als Höhung, wie RUMPF und GOMBRICH sie vornahmen, berührte – lassen sich ausmachen. „Wearing the spectacles of their own art theory“ (VAN DE WAAL) brachten die verschiedenen Autoren und Künstler ihre jeweilige Auffassung der Beschaffenheit der

²⁹⁸ Mein Dank an Karin Zeleny für die Hilfe bei der Deutung der Inschrift. Das Gebäude, heute Sitz der ‚Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore‘, stammt aus dem 15. Jahrhundert und war im Besitz des Notars Tiziano Vecellio, gen. l’Oratore (1538-1612); dieser dürfte das Studiolo ausgestaltet haben, s. LONZI, Notizie dal Centro (2004).

linea ein.²⁹⁹ Anhand einiger Beispiele soll darauf kurz eingegangen werden:

3.3.2. Die formschaffende Linie

Die berühmte *linea* begegnet uns als literarisches und auch als visuelles Zitat, wobei die Feinheit als herausragendes Merkmal an oberster Stelle steht. Ein Großteil der Autoren übersetzte das „summae tenuitatis“ mit Feinheit und verstand dies im Sinne einer Zartheit, eines besonders dünnen Strichs – gerade oder gewellt, jedenfalls mit sicherer Hand gezogen. Wie oben (1.4.5.) erwähnt, interpretieren RUMPF und GOMBRICH diese Feinheit im Sinne von Raffinesse und schlagen eine Höhung vor.

Ein Beispiel für die Übertragung in die Neuzeit ist ein Gespräch, das sich zwischen Bellini und Dürer zugetragen haben soll: Um die unnachahmliche Virtuosität Albrecht Dürers zu illustrieren, flicht Joachim CAMERARIUS im Vorwort zu den *Vier Büchern menschlicher Proportion* Dürers (1528) eine Anekdote ein, die sich an die besondere Feinheit der *linea des Apelles* anlehnt:

„Giovanni Bellini und Dürer, die ihre Werke gegenseitig überaus bewunderten, hätten sich in Venedig getroffen und Bellini hätte Dürer um einen jener besonders dünnen Pinsel gebeten, den dieser wohl zur Wiedergabe feiner

²⁹⁹ VAN DE WAAL, The Linea summae tenuitatis of Apelles: Pliny's Phrase and its Interpreters (1967), hier S. 23.

Haarpracht gebrauchen würde. Der erstaunte Dürer antwortete, indem er Bellini einen Pinsel wie von seinen eigenen reichte und zum Beweis dafür, dass seine Meisterschaft nicht etwa in der Verwendung spezieller Werkzeuge bestünde, malte er mit einem recht breiten Pinsel vor den Augen Bellinis eine Menge gleichliegender, allerfeinster Haare.³⁰⁰

Andere Interpretationen beziehen sich auf eine formgebende, umreissende Funktion dieser feinen Linien. So zitiert ALBERTI PLINIVS, als er die Umschreibung und den Verlauf der Säume (womit er die Umrisse meint) bespricht:

„Bei einer solchen Umschreibung aber gilt es, denke ich, insbesondere darauf zu achten, dass sie Linien bilden, die so dünn sind wie möglich, ja geradezu unsichtbar sind. Nach der Überlieferung pflegte der Maler Apelles sich eigens in der Herstellung solcher Linien zu üben und er soll darin mit Protogenes einen Wettkampf ausgetragen haben.“³⁰¹

Auch als eine geometrische Form umreissend könnte die Linie verstanden worden sein: GAGE regte an, die Formen, über die der Maler in Nicoletto da Modenas Darstellung von Apelles als „poeta tacens“ nachdenkt, dahingehend zu deuten (Abb. 27). Auf der Tafel vor ihm sind vier Figuren zu

³⁰⁰ STECHOW, Sources and Documents (1966) S. 124; SMITH, Dürer and Bellini, Apelles and Protogenes (1972) zieht eine direkte Verbindung zum linea-Wettbewerb bei Plinius (s. 1.3. u. Anm. 84). Als besonders fein versteht die linea auch PINO (Dialogo, 1548).

³⁰¹ ALBERTI, De Pictura, II, 31: *in hac vero circumscriptione illud praecipue servandum censeo, ut ea fiat lineis quam tenuissimis atque admodum visum fugientibus; cuiusmodi Apellem pictorem exerceri solitum ac cum Protogene certasse referunt.*

erkennen: Kreis, Dreieck, Quadrat und Achteck.³⁰² GAGE schlägt vor, diese Figuren als Umsetzung der Tafel, die aus dem Wettstreit von Apelles und Protogenes hervorgegangen war, zu verstehen, was durchaus vorstellbar ist. Unter Einbeziehung antiker geometrischer Studien von Platon und Theon von Smyrna – die zum Zeitpunkt, in dem Nicoletto da Modenas Darstellung entstand, aufmerksam studiert wurden – versucht GAGE, diese Figuren nicht nur als zweidimensionale Darstellungen, sondern als geometrische Körper (Kugel, Pyramide, Würfel und Oktaeder) zu lesen. Diese wären wiederum graphische Equivalente zu den vier Elementen oder den vier Jahreszeiten, denen hier vier Grundfarben zugeordnet würden – eine wirkliche Gleichsetzung existiert jedoch in keiner der von GAGE herangezogenen antiken Abhandlungen, sodass GAGE mangels deutlicher Entsprechungen einen Verweis auf die von Apelles verwendeten Vier Farben ablehnt:

„It seems clear that, if Nicoletto’s portrait of Apelles was understood to refer primarily to the four-colour-palette, his public would have been hard put to it to identify which these colors were, even with the help of Pliny’s story.“

Doch ist zum Einen nicht auszuschließen, dass die Graphik nach einer gemalten Vorlage entstanden ist, und zum Anderen lässt sich die Kenntnis der Vier Farben aus PLINIVS’ Bericht an vielen Beispielen ablesen. Es darf vermutet werden, dass Nicoletto da Modena tatsächlich die

³⁰² GAGE (1981), S. 10f; Abb. 38 in ALBERTI/ BÄTSCHMANN, De pictura (2000).

Kombination aus der täglichen linea, deren Ruhm sich ebenfalls in schriftlichen und praktischen Stellungnahmen erkennen lässt, darstellen wollte. Es ist nicht anzunehmen, dass einem Zeitgenossen die Interpretation der Figuren als aus den Linien und den Farben des Apelles entstanden, schwer gefallen wäre.

Ebenfalls mit der feinen und meisterhaft sicher gezogenen Linie des Apelles hängt VASARIS *Geschichte von Giottos*, O' zusammen: Giotto hätte einem Gesandten des Papstes nicht mehr als Probe seiner Kunst mitgegeben, als einen mit Pinsel und roter Farbe gezogenen Kreis, „so scharf und genau, dass es in Erstaunen setzen musste.“ Als der Hofmann berichtete, wie Giotto ohne Zirkel und ohne den Arm zu bewegen, den Kreis gezogen habe, erkannte Seine Heiligkeit, wie weit Giotto die Maler seiner Zeit übertraf.³⁰³ Was klingt wie eine Bestätigung für die Ebenbürtigkeit der neuzeitlichen mit den antiken Künstlern, darf auch als Metapher einer – angeblich graphischen, doch freilich im Schriftlich-Ekphrastischen verbleibenden – Meisterleistung frei nach PLINIVS gesehen werden: An einem einzigen Strich wird die docta manu erkannt. Für die Nähe zur *Naturalis Historia* spricht weiters, dass VASARI, analog zur Vorlage, daraus ein Sprichwort zu machen versucht: Wie der Fleiß des Apelles ein geflügeltes

³⁰³ VAN DE WAAL (1967), hier S. 12; BAROLSKY, Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen (1991/1995) S. 21; BAROLSKY verweist ausserdem auf Filaretes PLINIVS-Bearbeitung, wo aus der geraden Linie des Apelles ein Kreis wird; ALPERS, Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives (1960).

Wort geprägt hatte, wäre laut VASARI auf Giottos Kreis hin der Spruch ‚runder als das O des Giotto‘ entstanden.³⁰⁴

Samuel VAN HOOGSTRAETEN – er stützt sich auf VASARI, VAN MANDER und Franciscus JVNIUS – denkt, es wären feine Linien in verschiedenen Farben gewesen, die sich überschnitten hätten:

„En dit tafereel, daer niet anders, dan deeze drie trekken op stonden, en van verre niets op te zien was, is langen tijd bewaert geweest, en in’t paleis van Caesar, onder de treffenlijkste werken van de grootste meesters, opgehangen, daer het ook, ten tijden van Plinius, noch mede verbrand is. Maer deze historie maekt ons noch niet gerust in’t begrijpen van de wijze van handeling, en’t pinseelvoeren der ouden. Zommige waenen dit alleen maer fijne linien geweest te zijn: linien, gelijk Junius zegt, die met een vaerdige lichte hand zachtelijk getrokken waren, linien, die met anderewighe linien op’t aldersubtijlst waren deursneeden. En deeze stellen al de prijswaerdicheit in de handgreep, niet boven de O van Giotto te achten; die my hier wel te pas in den zin schiet.“³⁰⁵

³⁰⁴ VASARI erzählt die Geschichte in beiden Fassungen: „E percio, divulgata [s]i questa cosa, ne nacque quel proverbio familiare e molto ancora ne' nostri tempi usato: „Tu sei più tondo che l'O di Giotto.“ VASARI, Vite (1555), Vita di Giotto.

³⁰⁵ VAN HOOGSTRAETEN, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, (1678), S. 332. kurz danach (S. 360) ergänzt HOOGSTRAETEN seine Überlegungen und meint, es wären drei gebogene Linien gewesen: „Want om des naems willen is den Rhodiaenschen doek, daer den trekstrijt van Apelles en Protogenes op geschiet was, schoon'er maer drie gebogen linien op stonden, van al de werelt met verwonderinge bezichticht, en onder de grootste rariteyten tot Roma gevoert, en in't Paleys van Caesar bewaert, tot dat den brant het gebouw en de konst daer inne vernietichde.“

Eine der bekanntesten Interpretationen und gleichzeitig ein ironischer Kommentar zur Kunsttheorie ist William HOGARTHS Hypothese einer *linea serpentina*, einer schlangenähnlichen S-Kurve. Er zeigt sie im Vordergrund seines berühmten *Selbstbildnisses mit Hund* (Abb. 28), wo HOGARTHS Interpretation der Linea als geschwungene, dreidimensional hervortretende ‚Line of Beauty‘, ‚serpentine line‘ oder ‚line of grace‘ auf einer Palette im linken Vordergrund sichtbar ist. Das Titelblatt der *Analysis of Beauty* ziert eine rechteckige Platte, auf deren Frontseite ANALYSIS geschrieben steht (Abb. 29). Auf dieser Platte steht eine schlanke Pyramide, in der eine S-förmige Linie, die Endpunkte exakt nach oben und unten weisend, der obere Endpunkt ist als Kopf einer Schlange gestaltet. Die Intention, die er damit verfolgte, beschreibt HOGARTH folgendermaßen:

„Auch die jetzt lebenden Maler sind nicht weniger im Ungewissen und miteinander im Widerspruch als die bereits genannten Meister, was auch immer sie dagegen behaupten mögen. Da ich über diesen Punkt Gewissheit erlangen wollte, gab ich im Jahr 1745 ein Titelblatt zu meinen in Kupfer gestochenen Werken heraus. Auf dieses zeichnete ich eine Schlangenlinie, die auf einer Palette liegt. Darunter setzte ich die Worte: „Die Linie der Schönheit.“ Man schluckte den Köder sogleich. Keine ägyptische Hieroglyphe hat jemals mehr Verwirrung gestiftet, als jene Linie für eine Zeit lang verursachte [...].“³⁰⁶

Dass HOGARTH mit dieser Linie ein ‚antikes Problem‘ anging, zeigt sich ebenfalls im Vorwort, wo er die Grazie (grace), die

³⁰⁶ zit. nach HOGARTH/ BEXTE, Analyse der Schönheit (1753/1995) S. 19/ 26.

als ‚charis‘ zu den herausragenden Merkmalen des Apelles gegolten hatte, erwähnt und die Verbindung von seiner *line of grace* zur *linea des Apelles* rhetorisch vorbereitet:

„Uns ist nicht deutlich übermittelt worden, was es für eine Linie war, die für einen der berühmtesten Maler und seine Kunst so bezeichnend wäre...“,

schreibt er dazu, um daraufhin eine Theorie – wie er angibt Giovanni Paolo LOMAZZOS – fortzuführen.³⁰⁷ Wenn die Linie des Apelles eine schlängenförmige ‚*linea serpentina*‘ gewesen wäre, so würde dies die berühmte Subtilität, von der PLINIVS schreibt, erklären, da sie das Geheimnis der Schönheit (die Variation der Ansichten) enthielte, wie die Bildnisse der antiken Götter bezeugen, die kaum jemals erscheinen ohne

„a twisted serpent, twisted cornucopia, of some symbol winding in this manner to accompany it.“³⁰⁸

³⁰⁷ Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura [...] (1584)*.

³⁰⁸ HOGARTH, *Analysis* (1753) S. xvii; HOGARTH meint damit die Pyramide aus Kristall, ein griechisches Symbol der Schönheit, nach deren Form Michelangelo den Aufbau von Figuren empfohlen hätte (LOMAZZO (1584), op.cit. Anm. oben, Buch I, Kap. 29), vgl. CONSONNI, Linee, intrichi, intrighi: sull'estetica di William Hogarth (2003), S. 38f; UGLOW umschreibt HOGARTHS Theorie der Line of Beauty folgendermassen: „His real mistake, however, was to defy the tyranny of rules by inventing a new rule himself, and insisting that it was an absolute truth. He set out to demonstrate that the essence of beauty lay in one form, the ‚serpentine line‘, a spiralling form that reflected the rich complexity of life itself, seen in large in the mobile contours of landscape, and in small in the structure of plants and the skeins of the skin. This was oddly perceptive – he would have appreciated the confirmation of this fundamental patterning of life in the structure of

Auch die originelle Deutung Quatremères DE QUINCY'S aus dem Jahre 1836 – man rätselte immer noch – beruht letztlich auf Umrissen: Apelles und Protogenes hätten nach dieser Auslegung Figuren gezeichnet. Diese wären sowohl in ihrer Varietá als auch in der Farbgebung stets subtiler geworden, die siegreiche Figur war ebenso graziös wie gekonnt disponiert (Abb. 30).³⁰⁹

3.3.3. Die raumschaffende Linie

Diesen Hypothesen stehen drei Ansätze gegenüber, die der *linea des Apelles* eine raumschaffende Wirkung zuschreiben; zwei davon könnten als praktische Auseinandersetzung überliefert sein. Auf das erste Beispiel einer Interpretation eines Künstlers machten BÄTSCHMANN und GRIENER aufmerksam: Mehrere in Holz geschnittene Druckermarken, die Hans Holbein d. J. für Valentino Curio geschaffen hatte, zeigen ein Täfelchen mit den Linien von Apelles und Protogenes, wobei noch die Hand des Apelles, die die dritte, feinste *linea* zwischen den beiden anderen Linien zieht, sichtbar ist (Abb. 31). Ein Schlagschatten von Hand und Pinsel betont das Heraustreten der Hand aus der Bildparallele und lässt den Zeichner als diesseits der zweidimensionalen Grenze positioniert wirken.³¹⁰ Für Holbein

DNA – but difficult to turn into a satisfying aesthetic theory, s. UGLOW, Hogarth – a life and a world (1997), S. 525.

³⁰⁹ de QUINCY, Recueil de dissertations archeologiques (1836).

³¹⁰ Diese Marke findet sich am letzten Blatt der 1523 gedruckten Opuscula des Decius Magnus Avsonius: DECII | AVSO-[NII] |

beruhte der Sieg des Apelles offenbar auf einer feinen, gerade gezogenen Linie. BÄTSCHMANN und GRIENER sehen in dem Bemühen um Plastizität durch den Schlagschatten eine Anspielung Holbeins auf das Hervortreten der Hand von Alexander dem Großen, die den Blitz hält (s.o. 1.4.5.).³¹¹ Wenn dies auch plausibel ist, so hatte – meiner Meinung nach – Holbein das Rätsel der linea noch nicht im Sinne einer Höhung gelöst: So plastisch die Hand des Zeichners auf der Druckermarke hervortritt, so wenig hebt sich eine der Linien vom Zeichengrund, dem Täfelchen, ab. Alle Linien sind gleichmäßig schwarz und unterscheiden sich weder in Stärke noch Intensität.

Der zweite Ansatz ist komplexer und führt zu perspektivischen Fluchtlinien. Ausgehend vom Hinweis, dass die Linien „den Blicken entflohen“, dachte GHIBERTI an eine

BVRDIGALEN=|sis uiri consularis varia | opuscula diligenter | recognita. || Basileae apud Valentinum Curio=|nem. Ann. M.D. xxIII. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, SIAWD 40.Y.52; vgl. die Deutung als linea des Apelles und die früheren Druckermarken Holbeins für Valentinus Curio (1521) bei BÄTSCHMANN/ GRIENER (1994), wo auch eine Randzeichnung das Interesse Holbeins am Originaltext des PLINIVS belegt: Man erkennt darin Apelles, der an einem Gemälde der Venus arbeitet; auch WOODS-MARSDEN bringt eine dieser Druckermarken als Beispiel (Valentin Schaffner, Basel, 1521-1532), s. WOODS-MARSDEN (1998), S. 40, Fig. 25.

³¹¹ BAADER zieht eine Verbindung zu Raffaels *Selbstportrait mit dem Fechtmeister* (Louvre): „Seine Hand mit dem gestreckten Zeigefinger [...] ist in einer extremen Verkürzung wiedergegeben [...] mit der Bewegung des Armes, die diametral der Fläche der Leinwand entgegenläuft, enthält das Bild möglicherweise eine Anspielung auf die Kunst des Apelles [...]“, BAADER, Sehen, Täuschen und Erkennen (1998), hier S. 44.

perspektivische Wirkung. Seine Fassung der Geschichte ist ebenso bemerkenswert wie SCHLOSSERS Kritik daran:

„Appelle [...] ito a Rodi a casa Protogine trovando la tavola apparechiata et volendo mostrare Appelle la nobiltà dell'arte della pictura et quanto egli era egregio in essa, tolse il penello et compuose una conclusione in prospettiva appartenente all'arte della pictura. Tornando Protogine subito conobbe quella essere cosa d'Appelle et egli come docto Protogine ne fece un'altra conclusione rispondente a quella. Tornando Appelle alla casa di lui, esso Protogine si nascose. Vide Appelle rifare un'altra conclusione di tanta perfectione et di tanta maraviglia nell'arte non era possibile a Protogine agiugnere a essa. Et vergognossi d'essere vinto; nondimeno andando ritrovò Appelle. Aveva Appelle per usanca et per grande occupatione esso avesse ogni di compuorre qualche conclusione di nuovo appartenente all'arte. Et con grande studio sempre exercitava l'arte però era tanto docto in essa. Misurava l'opere sue come la natura a'llato alla virtù visiva. Piacque a Protogine quella tavola dove erano fatte le linie di mano d'Appelle fosse veduta da tutto el popolo overo conclusioni appartenenti alla pictura: et spetialmente da'pictori et dagli statuarij et da quelli erano periti. Ciascuno si'llo dava maravigliosamente [...].“

SCHLOSSER kommentiert GHIBERTIS Interpretation folgendermaßen:

„Eine der bedeutsamsten Stellen dafür, wie der Künstler Ghiberti seinen Plinius liest, so ganz anders als die späteren Laienautoren mit ihren rein antiquarischen Interessen, von Landin bis auf Dati herab. Bei aller Verehrung für seinen alten Autor Prinio [...] kann er nicht umhin, die Anekdote, wie die beiden Künstler sich in haarfeiner Strichelei überbieten, ein wenig läppisch zu finden. Was er an die Stelle setzt, ist ganz aus dem Künstlertum der Frührenaissance heraus erdacht; er nimmt an, es seien

künstlerische, perspektivische Probleme gewesen, in denen sich die beiden Rivalen überboten hätten. Auch das berühmte nulla dies sine linea erklärt er im folgenden in dieser Weise. Man sieht, wie ihm und seiner Zeit diese Probleme am Herzen lagen.“³¹²

Es ist interessant, dass GHIBERTI, gewiss als Praktiker, nach der Bewandtnis und nach dem Sinn dieser Linien suchte. An „haarfeine Strichelei“, wie sie SCHLOSSER herausliest, muss GHIBERTI aber nicht gedacht haben: Wenn er von „uno tratto sottilissimo“ und „una [...] linea tanto sottile che essa non potea essere più“ schreibt, könnte damit sogar Subtilität im Sinne von Raffinesse gemeint sein, wie RUMPF und GOMBRICH vorschlugen (1.4.5.).

Eine ‚perspektivische Erklärung‘ schien nicht nur GHIBERTI nahe liegend: Als weiteres Beispiel einer praktischen Auseinandersetzung könnte der im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstandene Fries der *Casa Marta Pelizzari in Castelfranco* gelten. Als dessen Schöpfer wird gerne Giorgione gesehen – eine Zuschreibung, die sich hauptsächlich auf den Standort stützt (Abb. 32).³¹³ An der

³¹² SCHLOSSER (1912), S. 24, Anm 63.

³¹³ GENTILI sieht darüberhinaus auch „typologische und ikonographische Gemeinsamkeiten mit anderen Werken Giorgiones (vor allem mit den beiden Florentiner Tafeln *Feuerprobe des Moses und Urteil des Salomon* und *Drei Philosophen* im KHM)“ und „weil die wichtigsten Themen des Frieses in nächster Zukunft eben bei den drei Philosophen [...] wieder auftauchen werden“; das Bild auf der Staffelei rechts der Truhe deutet GENTILI als eine weitere Anspielung auf antike Gemälde: als Satyrnfamilie nach Zeuxis, s. GENTILI, Der Fries von Castelfranco: die große Konjunktion von 1503/04 und der Niedergang

Ostwand lässt sich ein Bildnismedaillon ausmachen, das durch die Buchstaben A und P gekennzeichnet ist. Die Gegenstände in unmittelbarer Umgebung dieses Medaillons lassen die Vermutung zu, dass hiermit die Werkstatt des Apelles und mit A P der Beginn seines Namens gemeint sein könnte: Neben dem Medaillon sieht man eine Staffelei, darauf ein quadratisches Bild. Links davon befindet sich eine Truhe, rundherum sind Gemälde angeordnet (die sich als hellenistische Malerei in Rückübersetzung dessen, was davon bekannt war, verstehen liessen). Auf der Truhe steht ein aufgeschlagenes Buch: die Seiten sind mit Linien bedeckt, welche zu perspektivischen Fluchten verbunden sind – dies ist interpretierbar als eine Illustration der *lineas visum effugientes*, die Apelles hier erläutert. Dieser dargestellte Codex wäre somit in seiner Gesamtheit als der berühmte verlorene Traktat des Apelles zur Malereitheorie zu verstehen – und fügte sich so auch in die Reihe der beobachteten Auseinandersetzungen mit dem Topos des Künstler-Autors (s.o. 2.5.).

3.4. Der Abschluss des Gemäldes

Überlegungen in Zusammenhang mit der Fertigstellung eines Werkes, die Anzeichen einer Antikenrezeption sein können, lassen sich auf zwei Bereiche aufteilen. Der erste Bereich betrifft die Überlegung, ob sich Künstler bewusst für ein lockeres, betont unpedantisches Vollendungsstadium entschieden haben; die zweite mögliche Erscheinungsform der praktischen Beschäftigung mit antiken Kunstwerken in bezug auf die Vollendung ist das der Künstlersignatur beigegebene „faciebat.“ Bei der Betrachtung dieser Möglichkeit der Künstler, sich schriftlich zu äußern, kann ein Werk der Bildhauerkunst die Überlegungen zur Malerei ergänzen.

3.4.1. Maßvolle Sorgfalt als ästhetisches Phänomen

Die erste Form wird besonders bei Tizian diskutiert, wo von Forschungsbeginn an die Frage, ob bestimmte Werke als fertig anzusehen sind oder nicht (was sich auch auf Zuschreibungen auswirkt), als besonderes Problem auftritt. In den letzten Jahren erhielt diese Diskussion neue Impulse und hat, unterstützt durch technische Untersuchungen, die auch die Ausstellungskataloge mitbestimmen, ein neues Verständnis ermöglicht: Unter Verwendung von Begriffen wie non-finito, pittura di macchie (weitere Bezeichnungen werden zu beobachten sein) haben mehrere ForscherInnen

das Phänomen zu erfassen versucht und angeregt, an gewissen dieser vormals als unvollendet gesehenen Gemälde eine eigene ästhetische Absicht, ein ‚intendiertes non-finito‘ (VON ROSEN) wahrzunehmen.³¹⁴ Argumente dafür, dass Gemälde in betont ‚maßvoller Sorgfalt‘ ein Resultat daraus sein könnten, den Malprozess selbst zu Demonstrieren, sind – um es ganz kurz zu sagen – ein mehrmals zu beobachtendes Nebeneinander von fein und grob gearbeiteten Partien an ein und demselben Bild (etwa bei der *Schindung des Marsyas*, am *Ecce Homo* in St. Louis, an *Nymphe und Schäfer* etc.) sowie Hinweise aus der Kunsliteratur, wobei Tizians Vita von

³¹⁴ Einen umfassenden Einblick in diesen Forschungsbereich unter Einbeziehung von jüngsten Restaurierungsberichten gibt FERINO-PAGDEN, Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, (Wien 2007), S. 15-23; Die kontroversen Auffassungen spiegeln sich deutlich in den Publikationen der vergangenen Jahrzehnte wieder, beginnend mit HOPES Monographie (1980) und der von ihm kuratierten Ausstellung *The Genius of Venice* (1983), nach der die Ausstellung von 1990 (Venedig u. Washington) einen Teil der Werke ins Œuvre reintegrierte. 2003 stellte die Tizian-Ausstellung der Londoner National Gallery einige Gemälde erneut in Frage: Der *Tod des Aktäon* (London) und das *Ecce Homo* (St. Louis) wurden als unfertige Werke präsentiert, *Tarquinius und Lucrezia* der Wiener Akademie als „study“ und „möglicherweise niemals von Tizians Hand berührt“ bezeichnet; die *Allegorie der Vergänglichkeit* (London, National Gallery), wäre vielleicht von der Werkstatt Tizians zu Ende gebracht worden; s. außerdem: ROSAND, Titian and the Eloquence of the Brush (1981) u. La mano di Tiziano (1999), S. 127-138; ZAPPERI, Tizian – Paul III. und seine Enkel (1990); CARABELL, Finito and Non-Finito in Titian’s last paintings (1995); OST, Tizian-Studien (1992), S. 5-29; GENTILI, Tiziano e il non-finito (1992), ders., Da Tiziano a Tiziano (1998), ders., ancora sul „non-finito“ di Tiziano: materia e linguaggio (1999); RUPPRECHT, Tizian: Farbe–Dunkel–Materie (1998); FERINO-PAGDEN, Observation en torno al estilo pictórico tardío de Tiziano (1999).

VASARI³¹⁵ und BOSCHINIS Bericht nach Palma dem Jüngeren (s.o. 3.2.1.) eine große Rolle spielten.³¹⁶ Ebenso wurde CASTIGLIONES *libro del Cortegiano* (1528) herangezogen, in welchem die Balance zwischen natürlichem und elegantem Auftreten als sprezzatura beschrieben wird: demnach bestünde die Perfektion gerade darin, die Künstlichkeit zu vermeiden und die Mühe zu verbergen.³¹⁷ VON ROSEN führt

³¹⁵ So SCHRÖER-TRAMBOWSKY: Wenn Giorgio Vasari die späteren Arbeiten Tizians, die er im Rahmen seines Venedigbesuchs in dessen Atelier sah, als „non finito“ bezeichnete, so meinte er damit nicht einen unvollendeten Bildzustand, sondern die spezielle Malweise des späten im Unterschied zum früheren Tizian. In dessen pastoser Manier erkannte er ein meisterschaftliches Element und stellte auch klar, warum dies so sei: Weil sie Tizians Bildern erst eigentlich Lebendigkeit verleihe und sie gleichzeitig als große Kunstwerke ausweise, eben weil sie den Eindruck erweckten, ganz ohne Mühe gemalt zu sein. Vasari suggeriert mit seiner Beschreibung also, daß Tizian mit seinem Spätstil seine eigene Manier korrigierte und übertraf.“, s. SCHRÖER-TRAMBOWSKY, Tizian und das evidente Altarbild, 2001, S. 230f.

³¹⁶ ROSAND schloss aus dem Bericht die Sichtbarmachung des Prozesses am Werk; VON ROSEN interpretiert BOSCHINI dahingehend, dass: „Vielleicht er [Boschini] die „Dornenkrönung“ als ein solches „letztes“ und „unvollendetes“ Gemälde, das beim Tod des Malers in der Werkstatt blieb, dann aber das Interesse jüngerer Maler auf sich zog, charakterisieren [wollte]. Sie sei zwar für einen besonders hohen Preis an einen Oltramontano verkauft worden, doch sei sie es eigentlich wert gewesen, in einer Akademie als Lehrstück und Dokument der „richtigen“ Malweise ausgestellt zu werden.“, VON ROSEN, Mimesis und Selbstbezüglichkeit... (2001), S. 435.

³¹⁷ FEHL bringt als Beispiele für Tizians ‚open endings‘ die *Portraits Ippolito de’Medicis* (Pitti), *Federico Gonzagas* (Prado) und die des *Aretino* (Florenz, Pitti und jenes im *Ecce Homo* Wien, KHM) und zieht die Verbindung zum ‚faciebat‘ des Apelles, s. FEHL, Sprezzatura and the art of painting finely (1997); SCHRÖER-TRAMBOWSKY, Tizian und das evidente Altarbild (2001), S. 231; die Wurzeln in der Rhetorik bei CICEROS „negligentia diligens“ (Orat. 78; und 22.73: „Denn wenn auch ein jeglich Ding sein eigenes Maß besitzt, so erregt doch ein Zuviel größeren Anstoß als ein Zuwenig. Hierin, sagte Apelles, sündigten auch jene Maler, die nicht merkten, wo das Genug läge.“ – „In omnibusque rebus videndum est quatenus; etsi enim suus cuique modus est, tamen magis offendit nimium quam parum; in quo Apelles

die Kenntnis des offenen Strichs auf den Gemeinplatz des Malerei-Diskurses im Quattrocento zurück. Sie zitiert ALBERTIS ‚prestezza del fare‘, und die Wendungen LANDINOS im *Commedia-Kommentar*, (s.o. 2.2.) wo Masaccio als „optimo imitatore di natura, (...) et di gran facilità nel fare“, beschrieben wird.

Dass dieser Gemeinplatz mit der Rezeption der *ratio pingendi* verbunden ist und vielleicht aus ihr hervorgeht, lassen mehrere Stellen überlegenswert erscheinen: Äußerungen über das Wissen, dass an einem Werk zuviel gearbeitet worden sein kann, sind schon früh feststellbar: PETRARCA schreibt 1361 in einem Brief vom Wunsch des Pandolfo Malatesta, ein Portrait von ihm zu besitzen. Nachdem ein erster Versuch mißglückt war, sandte ihm Malatesta – wie er formuliert, mangels der antiken Maler Zeuxis, Protogenes, Parrhasios oder Apelles, – einen zeitgenössischen Maler. Das Portrait misslang, was PETRARCA folgendermaßen kommentierte:

„Sic michi, sic aliis visum erat: cur, si queris,
nescio; nisi quod sepe vehementius tentata
succedunt segnius et nimia voluntas effectum
necat.³¹⁸

pictores quoque eos peccare dicebat qui non sentirent quid esset satis.“; Darauf, dass „es keinen gekünstelten Eindruck mache, wenn man durch die Stadt spaziere, reite oder spreche [...]“ legt bereits ALBERTI Wert, s. TAUBER, Vita (2004), S. 80.

³¹⁸ 1361, Rer. Sen. Buch 1, Abschnitt 6, Brief an Francesco Bruno, 14-16. Aufgrund der Tatsache, dass Malatesta 1326 gestorben ist und Simone Martini erst 1339 in Avignon gewesen sein dürfte, ist man davon abgekommen, diesen Maler mit Simone Martini zu identifizieren

Sowohl wiederholt nachdrücklich versuchte Absicht als auch allzu große Sorglosigkeit töten den Effekt – lässt PETRARCA hier einfließen.

Direkt auf PLINIVS bezieht sich GHIBERTI, der sich mit der Phrase „manum de tabula“ auseinandersetzt,³¹⁹ ebenso tut dies ERASMVS, dem die Stelle als Ausgangspunkt für geistreiche Vergleiche mit Dürer dient.³²⁰

An zwei Stellen in *De Pictura* erwähnt ALBERTI das Wissen um das rechte Mass: Zunächst mahnt er zur Sparsamkeit und erinnert an Zeuxis (diesen mit Apelles verwechselnd), der die anderen Maler der Unwissenheit bezichtigt hätte, bezüglich dessen „was zuviel sei.“³²¹ Ein zweites Mal verweist er auf Apelles (diesmal korrekt) und warnt davor, zuviele Werke gleichzeitig zu beginnen. Doch auch das Gegenteil sei nicht ratsam, denn es

(wie es VASARI tat und was ihn offenbar zu seinem Urteil über die mangelnden zeichnerischen Fähigkeiten Martinis inspirierte); vgl. NOTA/DOTTI, Le Senili, (1993), Anm. 12; VASARI/BONDANELLA, The Lives (1991), Anm. zu S. 42.

³¹⁹ „Di progenie co'llui essere in tutte le cose pari o migliore che lui, ma dicea auançare lui in questo cioè egli non saperebbe leuare la mano dalla tauola, con memorabile precepto, la troppa diligentia spesse uolte nuoce. Fu questo Appelle non di minore simplicità che arte...“ GHIBERTI, fol 6v; zit. n. SCHLOSSER (1912), S. 24.

³²⁰ ERASMUS erklärt die Wendung in Adagiorum chiliades, II, 4, 38; und spielt damit in De recta latini... ; s. PANOFSKY, Nebulae in pariete (1951) sowie: Erasmus and the visual arts (1969), und FEHL, Erasmus' Praise of Dürer Reconsidered (1992), (s. Anm. 255).

³²¹ ALBERTI/ BÄTSCHMANN, De pictura 47; S. 309, Anm 71. BÄTSCHMANN verweist hier auf die Angabe bei PLVTARCH, De pueris educandis 9; (s. o. 1.3.).

„gilt, den maßlosen Aberglauben derer zu meiden, die danach streben, dass ihre Werke vollkommen fehlerfrei und mehr als nur ausgefeilt seien – mit dem Ergebnis, dass ein solches Werk noch vor seiner Fertigstellung gleichsam vom Alter abgenutzt ist. Den Protagonisten pflegten die Alten Maler zu tadeln, weil er sich nicht darauf verstehe, ‚die Hand vom Bild zu nehmen‘.“³²²

Man müsse daher

„mit maßvoller Sorgfalt (moderata diligentia) zu Werke gehen...“³²³

Die hier von ALBERTI betonte ‚moderata diligentia‘ erscheint bei Paolo PINO als ‚mediocre diligenzia‘:

„(Fabio) Il contrario poi si dice d'un altro pittore, il qual dimostrò una sua opera ad Apelle, gloriandosi averla fatta prestissimo, al che rispose Apelle: ‚Senza che tu me lo dica, l'opera lo manifesta da sé stessa‘. Et anco quest'empiastrar facendo il pratico, come fa il vostro Andrea Schiavone, è parte degna d'infamia, e questi tali dimostrano saperne puoco, non facendo, ma di lontano accennando quello che fa il vivo, e per ciò vi conviene usar una mediocre diligenzia, non avendo riguardo all'ispender tempo; anzi, usavano gli antichi (e si dovrebbe seguir anco, come buona parte) che tutte le tavole (o quadri, come volette nominarli),

³²² ALBERTI/ BÄTSCHMANN, De pictura III 61; Dass Apelles den Protagonisten getadelt hätte, schreibt PETRONIVS, Gastmahl des Trimalchius; PLINIVS hingegen berichtet nur von der Überlegenheit im rechtzeitigen Aufhören, die sich Apelles zugute hielt. Dass ein Werk noch vor Fertigstellung abgenutzt sei, meint scherhaft ERASMVS über sein Portrait von Dürer: „Si minus respondet effigies, mirum non est. Non enim sum is qui fui ante annos quinquem. – Wenn das Abbild nicht ähnlich ist, ist es kein Wunder. Ich bin ja nicht mehr der, der ich vor fünf Jahren war“, s. ALLEN, Op epist. Erasmi VI, nr. 1729; zit. n. MÜLLER, Rinascimento alla moderna (1996), Anm. 389.

³²³ ALBERTI/BÄTSCHMANN, III, De pictura 62.

finite ch'erano, le riponevano da canto et un tempo dopoi le rivedevano et emendavanle.“³²⁴

Wie ALBERTI zitiert CASTIGLIONE den Tadel des Protogenes durch Apelles und knüpft den sprezzatura-Begriff damit direkt an die Antike:

„Dicesi ancor esser stato proverbio presso ad alcuni eccellentissimi pittori antichi troppa diligenzia esser nociva, ed esser stato biasmato Protogene da Apelle, che non sapeva levar le mani dalla tavola, almen fin che in tutto non ne sono levate ancora le vivande [...] Voleva dire Apelle che Protogene nella pittura non conoscea quel che bastava; il che non era altro, che riprenderlo d'esser affettato nelle opere sue. Questa virtú adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura, oltra che ella sia il vero fonte donde deriva la grazia, porta.“³²⁵

Ebenfalls noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezieht sich DE HOLANDA auf die bewusste Nachlässigkeit des Apelles. Dies lässt eine Bemerkung, die er seinem Michelangelo in den Mund legt, vermuten:

„Wohl kommt es bisweilen vor, dass ein Werk, auf das wir nicht allzu viel Arbeit verwandt haben, derart ausfällt, wie ich angab, doch ist es äußerst selten, und die wahre Regel bleibt es: viel Mühe zu verwenden und dennoch mühelos Aussehendes zu schaffen.“³²⁶

³²⁴ ROSKILL, Dolce's „Aretino“ and Venetian art theory (1968), S. 22.
Pino lässt hier auch PLVTARCHS Anekdoten einfließen, s. Anm. 99.

³²⁵ CASTIGLIONE, Il libro del Cortigiano (1528), Kap. XXVIII.

³²⁶ s. DE HOLANDA/ VASCONCELLOS, S. 121.

Dass der breite Diskurs um massvolle Sorgfalt mit der Antike zu tun hat, und auch ganz bewusst als deren superatio eingesetzt wurde, lässt sich, so zeigt VON ROSEN, auch anhand der Korrespondenz zu einem Portrait beobachten. Der die Forschung seit langem begleitende Schriftverkehr stammt von Pietro ARETINO und wird in Zusammenhang mit dem Bildnis, das Tizian von ihm gemacht hatte (Abb. 32) stets zitiert. Es sind drei Briefe, die sich auf das Portrait beziehen lassen; in ihnen spricht ARETINO von einer schrecklichen Erscheinung (*terribile meraviglia*),³²⁷ davon, dass Tizian wohl die Stoffe vermutlich besser gelungen wären, hätte er, Aretino, mehr für das Gemälde bezahlt³²⁸, und schließlich beschwert sich der Dargestellte bei Tizian selbst darüber, dass dieser das Bild mehr skizziert denn fertig gemalt hätte (*più tosto abozzato che fornito*).³²⁹ Der Widerspruch dieser Formulierungen zum Eindruck, den das Gemälde macht, ist schon präzise bei CROWE und CAVALCASELLE ausgedrückt:

„...In gleichem Tone schrieb er [Aretino, G.G.] dann an Tizian, der damals in Rom war, und stellte ihn zur Rede, dass er sein Portrait so skizzenhaft gelassen habe. Für uns ist diese Bemerkung schlechthin unverständlich, denn

³²⁷ ARETINO an Giovio im April 1545, s. PERTILE/ CAMESASCA, Lettere... (1957-60), Bd. 1, S. 60f.

³²⁸ ARETINO an Herzog Cosimo de' Medici im Oktober 1545, s. s. PERTILE/ CAMESASCA, Lettere... (1957-60), Bd. 1, S. 107f.

³²⁹ ARETINO an Tizian im Oktober 1545, s. PERTILE/ CAMESASCA, Lettere... (1957-60), Bd. 1, S. 106f.

wie wir das Gemälde [...] sehen, ist es ein Wunder von Vollendung.³³⁰

Wie WOOD-MARSDEN zeigt, ist das Portrait jedoch nicht entsprechend seiner Planung als Bildnispaar wahrnehmbar – ein wesentlicher Zusammenhang, da das Gegenstück, das von Tizian nicht ausgeführt werden konnte, den konzipierten paragone-Aspekt klar erkennen hätte lassen. In diesem Falle wäre die Präsentation beider Gemälde für den florentinischen Kunstkenner Cosimo de'Medici als Zusammenwirken von ARETINOS Schreibkunst und Tizians gemalter Rhetorik zu verstehen gewesen.³³¹

Weiters ist zu bedenken, dass die Briefe ARETINOS von vornherein zur Publikation vorgesehen waren und dass dieser sich damit sehr erfolgreich in der Nachfolge PETRARCAS, FICINOS und ERASMUS' um eine Neubelebung der antiken Brieftradition im Sinne CICEROS, SENECAES und PLINIUS d. J. bemühte. Schon deshalb liegt es nahe, bei seinen Formulierungen nach unterschiedlichen Lesarten zu suchen. Zu Recht wurde angezweifelt, dass ARETINO einen engen Freund überhaupt für ein Portrait bezahlt hätte, das überdies

³³⁰ CROWE/ CAVALCASELLE/ JORDAN, Tizian (1877), S. 460f.; das Rätseln um Aretinos harsche Äußerungen zeigt sich bis heute, so etwa: PEDROCCO, Tiziano (2000), Nr. 136: „Non è facile cogliere il motivo di questa dura presa di posizione ...in ogni caso, il ritratto (...) appare ai nostri occhi come una delle prove più alte della produzione tizianesca die medi anni Quaranta.“

³³¹ WOODS-MARSDEN, ...The Case of Pietro Aretino (1994); FREEDMAN, Titian's Portraits through Aretino's lens (1995), S. 13; VON ROSEN, Celare artem (2003), S. 329f.

Teil eines gemeinsamen Projektes war.³³² Bemerkenswert ist auch, dass die vehemente Kritik am eigenen Abbild in PETRARCAS und ERASMVS' Beurteilungen ihrer Portraits Parallelen hat, was der Ablehnung durch ARETINO eine topische Note verleiht.³³³ VON ROSEN sieht in Tizians Malerei mit ‚sichtbarem Pinselduktus‘ ein Parallelphänomen zur ‚Rhetorisierung der Künste‘ und betrachtet ARETINOS Äusserungen in diesen Briefen als Dissimulationsstrategie, mit der er sich zum Ungebildeten stilisiert.³³⁴ ARETINO könnte demnach „schreckliche Erscheinung“ nicht auf das Bild, sondern ironisch auf sich selbst bezogen haben und mit den Bemerkungen bezüglich der unzureichenden Ausführung auf Personen anspielen, deren Einschätzung eines Bildes als ‚nicht vollendet‘ ihm als Ausdruck deren Bildungsdefizits erschien. Die Bemerkung, die Stoffe wären subtiler geraten, wenn er einige Scudi mehr bezahlt hätte, kann man als Spitze gegen Kleingeister, die Gemäldepreise nach Einheiten, die bei gewöhnlichen Anstreicherarbeiten üblich sind, bemessen wollten, verstehen.

Mit der Betrachtung einer Schöpfung ARETINOS, der ein Gemälde verteidigte, das an Tizian zurückgeschickt worden war, bringt VON ROSEN ein Argument für die bewusste

³³² VON ROSEN, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians (2001), S. 310.

³³³ PETRARCA über sein Portrait für Malatesta, s. Anm. 319, ERASMVS über sein Portrait von Dürer s. Anm. 323; außerdem: BUSCH, Aretinos Evokation von Tizians Kunst (1999).

³³⁴ VON ROSEN (2001, 2003) wie Anm. oben.

Verwendung des „non-finito“ im Sinne des griechischen Meisters. Die St. Josefs-Bruderschaft von Novara hatte eine bestellte *Geburt Christi* an Tizian retourniert, unter anderem mit dem Hinweis auf unzureichende Sorgfalt in der Ausführung. Die Antwort ARETINOS stammt vom August 1542 und enthält eine direkte Anspielung auf Apelles, der wusste, wann er die Hand vom Bild nehmen müsse:

„non ho restato di far sì che messer Tiziano
rimetta la mano ne la tavola...“³³⁵

Der Brief vermag deutlich zu machen, dass:

- 1) die Anwendung des offenen Pinselstrichs sowie die damit verbundene Kritik und die Diskussion schon vor ARETINOS Portrait, zu Beginn der vierziger Jahre begann – und damit bevor Tizian nach Rom ging.
- 2) die Plinius-Passage eine gewisse Bekanntheit erreicht hatte, da sie von ARETINO nicht erklärt, sondern vorausgesetzt wird.
- 3) zumindest ARETINO Tizians offene Malweise mit Apelles verbindet.

Auch für Rembrandt wurde CASTIGLIONES sprezzatura als inspirierend herangezogen – gemeinsam mit der parallel dazu fruchtbaren Auseinandersetzung mit dem Œuvre Tizians. VAN DE WETERING sieht Gründe, an einen von

³³⁵ VON ROSEN (2001), S. 314f. VON ROSEN verweist ausserdem auf die Gegenüberstellung von „fein ausgearbeitet“ und „gemalt“ (più tosto minato che dipinto), und deutet diese als „verbale Ohrfeige.“ Im jüngsten Ausst.-Kat Der späte Tizian, (2007, Nr. 1.1., FALOMIR) wird die Erklärung von ROSENS nicht einbezogen.

bewussten Entscheidungen geleiteten Prozess von Rembrandts „ultima maniera“ – basierend auf dem kunsttheoretischen Diskurs der Zeit – zu denken. Dass Rembrandt an diesem Diskurs teilgenommen haben könnte, zeigt VAN DE WETERING am *Portrait des Jan Six* (Abb. 34). Das Portrait ist ein mit Tizians *Aretino* gut vergleichbares Beispiel von subtiler Porträtkunst und offener Malweise. Dazu kommt, dass von optimaler Vorbildung ausgegangen werden darf, denn ebendiesem Jan Six war die erste holländische Ausgabe von CASTIGLIONES *libro del Cortigiano* (1662) gewidmet.

Den Status der Vollendung einiger, meist später Werke Rembrandts vergleicht VAN DE WETERING mit Tizians Werken und sieht auch einen Zusammenhang zur *Naturalis Historia*:

„Another fact which must have featured prominently in the debate about Titian is that many of his late works are in a state which could only have been regarded as unfinished by the standards of contemporary painting practice. The same applies to Rembrandt's later works, [i.B. Familienbild in Braunschweig, c. 1665; Badende Frau im Fluss, London, National Gallery, 1654; Jakob segnet die Söhne Josephs, 1656, Kassel] and here, too, there was an antique source which endorsed a positive attitude to the unfinished.“³³⁶

VAN DE WETERING zitiert PLINIVS' Berichte von unvollendeten Werken, die große Bewunderung erfuhren (s.o. 1.4.4.), VASARIS Kommentare zu Tizians „pittura di macchia“ sowie BOSCHINIS Bericht Palma Giovanes (s.o. 3.2.3.). Für Rembrandt sind auch JVNIUS und HOVBRAKEN wichtig;

³³⁶ VAN DE WETERING, Rembrandt. The Painter at Work (2000), S. 164.

Letzterer berichtet davon, dass es dem holländischen Meister alleine vorbehalten blieb, über die Vollendung eines Gemäldes zu entscheiden, was dieser durch seine Signatur getan habe.³³⁷

Anerkennend erinnert jüngst auch AIKEMA in einem die Forschung zum gewollten „non-finito“ zusammenfassenden Text an diese vorgeschlagenen Verbindungen von Rembrandt zu Tizian und zum „Schlüsseltext“ CASTIGLIONES. Die mögliche Ausstrahlung der offenen Malweise – AIKEMA nennt sie Fleckenmalerei nach VASARIS „pittura di macchie“ – und des Sprezzatura-Ideals sieht er als ein „Phänomen von europäischen Dimensionen.“ Er hebt vor allem die „prestezza“ Tintorettos als Merkmal dieses korrigierenden, persiflierenden und aemulierenden Rivalen Tizians heraus und verweist in diesem Zusammenhang auf die Antike:

„Das non-finito Tintorettos [ist] zweifellos mit der Ansicht des Plinius in Verbindung zu bringen, der bestimmte Werke griechischer Maler, die bei deren Tode unvollendet in der Werkstatt hinterblieben, für noch wertvoller hielt, als die wirklich vollendeten.“³³⁸

³³⁷ VAN DE WETERING (2000), loc. cit. Anm. oben; HOUBRAKEN, Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen (1718-1721/ 1753) Band I, S. 259.

³³⁸ AIKEMA, Fleckenmalerei in: Ausst.-Kat. Der späte Tizian, (2007), S. 91; PLINIVS sagt nicht, dass die Skizzen in den Werkstätten der Künstler gefunden wurden, sondern nur, dass es sie gab (s.o. 1.4.4); die Ausführungen zu Tintoretto basieren auf NICHOLS (1999).

3.4.2. FACIEBAT

Das von Apelles und Polyclet laut PLINIVS mittels des Signaturzusatzes „faciebat“ angezeigte Vollendungsproblem (1.4.4.) wird ebenfalls in der Renaissance aufgegriffen.

Künstler der Neuzeit stellten dadurch schriftlich einen Bezug zu ihren antiken Vorgängern her, wie sie es auch durch die Erwähnung von Apelles tun konnten (s.o. 2.3.2). Sie sandten so, wie FREEDMAN am Thema meinte, dem „gebildeten Betrachter“ ein „Signal“.³³⁹ Wie PON und PREIMESBERGER darlegten, können wir dies um die Jahrhundertwende an Hauptwerken der Bildhauerei und der Malerei ablesen:

Michelangelos *Pietá*, das erste öffentliche Auftragswerk in Rom (Abb. 35) trägt die einzige überlieferte Signatur des

³³⁹ FREEDMAN, Saint Sebastian in Veneto Painting: The „Signals“ Addressed to „Learned“ Spectators, (1998) S. 15., bringt als Beispiel die Signatur Tizians am *Hl. Sebastian des Averoldi-Polyptichons*: „[...] our attention is drawn to the words inscribed on this piece of marble TITIANVS FACIEBAT MDXXII. In signing his work in this manner, Titian appears to be proclaiming himself as Apelles' successor. Thus, while satisfying his patron's demands in comparing his achievements with those manifested in ancient as well as in modern sculpture, Titian's *San Sebastian* demonstrates – allegorically – the superiority of painting over sculpture“; Eine weitere Bedeutungsebene schlägt BATTISTI vor, der in der Signatur „titianus faciebat“ eine fromme Heilsvergewisserung und eine devote Rückversicherung der Protektion gegen Epidemien vermutet, s. BATTISTI, Di alcuni aspetti... (1980), S. 214f.; vgl. SEIDEL, Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane (1996), S. 57, Anm. 111.

Künstlers. Sie befindet sich an einem Band, das über den Madonnenkörper führt:

MICHEL•AGELVS•BONAROTVS•FLORENT•FA
CIEBA

Bemerkenswert in unserem Sinne sind hier fünf Merkmale: Der Name ist zweigeteilt und latinisiert, die Darstellung der Tätigkeit erfolgt im Imperfekt und die Gestaltung der Schrift in römischen Versalien. Ist das Zusammenwirken dieser Gestaltungsmittel schon als Hinweis darauf zu verstehen, dass Michelangelo hier auf seine antiken Vorgänger anspielt, schließt er auch noch damit, dass er nicht fertig schreibt: „FACIEBA“ steht hier als geistreicher Kommentar am unvollendeten, imperfekten und niemals abgeschlossenen Werk.³⁴⁰

Bei seiner Untersuchung von Dürers *Selbstbildnis* (Abb. 8) überlegt PREIMESBERGER, ob die Verwendung von „effingere“ im Sinne des Apelles gemeint sein könnte:

„Zweierlei ist an dem Wort nicht ganz gewöhnlich: Zum einen das Imperfekt effingebam, die Zeitform des Unvollendeten, der der Ausdruck künstlerischer Bescheidenheit

³⁴⁰ PON, Michelangelo's first signature, (1996) und WANG, Michelangelo's Signature (2004) mit weiterführenden Angaben; VASARI dürfte den Witz an dieser Signatur nicht verstanden haben, da er in jeder Auflage der Vite eine andere Geschichte als Erklärung anbietet: In der Vita von 1550 soll Michelangelo sehr an der Skulptur gehangen haben, in der späteren Fassung kommt es ausserdem zu einer vom Künstler persönlich gehörten, dramatisch falschen Zuschreibung („il Gobbo nostro da Milano“), deren Wiederholung Michelangelo in der folgenden Nacht, „versehen mit Licht und Meisseln“ vorbeugen wollte.

inhärent ist [...] Es deutet auf Antikenbezug und auf Wettstreit mit der Antike. Die für Dürers Beurteilung und Selbsteinschätzung gerade um 1500 aktuelle Problematik des ‚alter Apelles‘ klingt hier an.“³⁴¹

Ist für Dürer mit seinem Kreis gelehrter Freunde auch eine direkte Bezugnahme auf PLINIVS denkbar, so darf man doch angesichts der zahlreichen späteren Beispiele davon ausgehen, dass sich die Verwendung der faciebat-Signatur als Formel verbreitet hat.³⁴²

Dazu mag beigetragen haben, dass die Kunsliteratur der Neuzeit die antiken Weisheiten auch in diesem Falle transportierte. PETRARCA notierte die faciebat-fecit-Diskussion der *Naturalis Historia*³⁴³ und auch Paolo PINO lässt seinen Fabio davon erzählen:

„Lauro: Questo è ch'il nostro Plinio scrive nell'opere sue faciebat.

³⁴¹ s. PREIMESBERGER, zu Dürers Selbstbildnis von 1500 (1998), S. 293; Dürer benutzte diesen Signaturzusatz offenbar gerne: Die in Kupfer gestochene Variante des Sündenfalles zeigt an einem Täfelchen die Inschrift: „ALBERT[VS]I DVRER| NORICVS|FACIEBAT|AD 1504“; auf den drei Jahre später vollendeten Gemälden von Adam und Eva ist am Täfelchen links von Eva zu lesen „Albertus durerus alemanus | faciebat post virginis partum 1507.“ Weitere Werke Dürers wie die *Madonna mit dem Zeisig* (Berlin) und das *Bildnis eines jungen Mannes* (Genua, Palazzo Rosso) sind ebenfalls so signiert. Auch KOPP-SCHMIDT (2004) benutzt die ‚faciebat-Plinius-Verbindung‘ in ihrer Argumentation für eine theoretisch-humanistische Deutung des Selbstbildnisses, s. o. 3.2.3.

³⁴² auch die oben betrachtete Inschrift am Cuspinian-Familienbildnis präsentiert die Tätigkeit Strigels in dieser Form: „pingebat.“ (2.1., Abb. 6).

³⁴³ PETRARCA, Rerum memorandarum libri, zit. bei BAXANDALL (1971), S. 64f.

Fabio: E ben fatto. Il medesmo scriveva il dio della pittura Apelle, volendo farsi intendere, che sempre scorgea maggior profondità nel sapere, & quanto piu s'impura, tanto più riman da imparare.

Lauro: E una folla tutte l'ope(re) sue han(n)o la boletta cosa risibile.”³⁴⁴

Die Verwendung dieser anderen Zeitstufe wird aufgrund von PLINIVS' Auslegung von der Forschung als temporär-suspensiv im Sinne von „vorläufig“ interpretiert. Die Signaturvariante faciebat (machte) würde in dieser Form den Prozess des künstlerischen Schaffens betonen, dies im Gegensatz zu einem abschließenden fecit (gemacht). Sogar signierten Werken würde demnach der Charakter des niemals fertigstellbaren, auf immer nicht-perfekten Kunstwerks innewohnen. Diese Signierform wäre somit eine Relativierung des Werks im Gegensatz zu einer abgeschlossenen Arbeit.

Eine weitere Möglichkeit, das Imperfekt zu verstehen, ergäbe die Betonung einer nur versuchten Handlung. Während in Latein diese Charakterisierung durch die Konjugation geschieht, bedienen sich Sprachen wie Deutsch einer Umschreibung wie etwa: „wiederholt, immer wieder, versuchte zu [...].“ Es könnte sich demnach nicht nur um eine Negation des tatsächlichen Abschlusses des Werkes durch eine statusbeschreibende, den Moment des Schaffens als

³⁴⁴ PINO, Dialogo di Pittura (1548), fol 22v-21r; Zu einer Auslegung des „faciebat“ als Ausdruck der Frömmigkeit s. Anm. 339; VON ROSEN, Mimesis und Selbstbezüglichkeit (2001), S. 395f. sowie GOFFEN, Renaissance Rivals (2002), S. 114.

unvollendeten Prozess über den Zeitpunkt des Signierens hinaus betonende Verbform handeln; sondern gleichzeitig um eine Relativierung des eigenen künstlerischen Vermögens: Tatsächlich ist das Werk ja vollendet, und der Künstler denkt wohl kaum daran, es zu einem späteren Zeitpunkt zu vollenden – in diesem Falle wäre die Signatur unterblieben. Es durch den Gebrauch des Wortes „fecit“ zu kennzeichnen, würde aber den Ausdruck einer „Zufriedenheit“ mit dem Erreichten signalisieren, ‚faciebat‘ aber hieße „ich versuchte es zu machen.“ Woods-MARSDEN, die in Zusammenhang mit dem 1579 entstandenen *Selbstbildnis Lavinia Fontanas* darauf eingeht (Abb. 36), liefert gerade damit ein Beispiel für diesen Aspekt der faciebat-Phrase: Das Portrait begleitet ein Schreiben, in welchem die Künstlerin wörtlich auf die Unvollkommenheit desselben Bezug nimmt:

„V.S. ha pensato con l'imperfettione e con le tenebre del mio ritratto illustrare tanto maggiormente il suo nobilissimo museo.“³⁴⁵

Dies könnte als Bescheidenheitsformel verstanden werden, die sich dadurch mit der oben betrachteten Wendung „als ich kan“ vergleichen ließe (3.2.3.). Die faciebat-Signatur ist auch das vorhin angesprochene zweite auf die Antike Bezug nehmende Merkmal im Bild Katharina von Hemessens, das DROZ-EMMERT herausstellt (Abb. 11, 12). Sie sieht in der Verwendung der

³⁴⁵ Die Inschrift am Bildnis lautet: LAVINIA FONTANA TAPPII FACIEB [AT] 1579; s. Woods-MARSDEN (1998), S. 218-222, Anm. 20-23.

„provisorischen Signatur“ im Imperfekt am Selbstbildnis, das die Aufschrift „...EGO...ME PINXI“ trägt, und bei der Signatur weiterer Gemälde, dass van Hemessen sich auf diese antike Form und die damit verbundene Möglichkeit, reflexive Akzente zu setzen, besonnen hätte.³⁴⁶

MATTHEW untersucht das Erscheinen der faciebat-Signatur für den Raum Venedig und sieht in deren Einsatz durch Giovanni Bellini und Tizian eine Absicht der Maler, verstärkt durch das Werk zu kommunizieren.³⁴⁷

Eine mögliche faciebat-Signatur wurde auch in Zusammenhang mit der großen *Verkündigung an Maria*, die Tizian für die venezianische Kirche San Salvador geschaffen hatte, untersucht: Die Übermalung des – auch von Tizian mehrmals gebrauchtem – FACIEBAT zu einem FECIT FECIT ist nach letztem Wissensstand möglicherweise so alt, dass sie von Tizian selbst vorgenommen worden sein konnte.³⁴⁸ Dies

³⁴⁶ am Damenbildnis im Rijksmuseum, Amsterdam (...PINXIT...), an der Geisselung Christi (...PINGEBAT), s. DROZ-EMMERT, S. 113, Taf. VIII: „Wie sich leicht feststellen lässt, scheinen Künstler und Künstlerinnen der Renaissance allgemein recht beliebig von den beiden lateinischen Vergangenheitsformen pixit / pingebat (pinx./ping.) Gebrauch gemacht zu haben, dies gilt gleichfalls für den Vater Catherinas, der in seinen Bildinschriften mehrheitlich das Imperfekt verwendet, jedoch neben fecit für mindestens zwei seiner religiösen Gemälde (1531 und 1536) das Perfekt pinxit wählt.“ Den Ausdruck „provisorische Signatur“ übernimmt DROZ-EMMERT von BAXANDALL (1981), S. 64; s. Anm. 105.

³⁴⁷ MATTHEW (1998), S. 619f, nennt Bellinis *Madonna und Kind* von 1510 als erstes Beispiel in Venedig; Tizians *Poliptychon Averoldi* (Brescia) ist 1522 datiert. Die erste faciebat-Signatur in Florenz stammt von 1463, s. MATTHEW Anm. 106.

³⁴⁸ ebenfalls ‚faciebat‘-Beschriftungen tragen Tizians *Madonna mit Kind in der Glorie mit Heiligen* (Vatikan) und das *Portrait Lodovico Beccadellis* (Uffizien); s. MATTHEW (1998). Die jüngere Forschung hat

würde RIDOLFIS Behauptung, Tizian selbst hätte dies als Antwort auf den Vorwurf ungenügender Fertigstellung formuliert, bestärken – erkennbar ist jedoch auch eine Parallel zu VASARIS anekdotisch-romantischer Erklärung der Michelangelo-Signatur. Damit ist nicht unbedingt gesagt, dass RIDOLFI auf VASARI zurückgreift; es kann auch sein, dass er ebenso wie jener, etwas, das er nicht verstand, trotzdem erklären oder zumindest zu einem plausiblen Ende bringen wollte. Aber auch eine Geschichte rund abschließen zu wollen, kann eine Form der Tüftelei sein.

dem Bild in San Salvador große Aufmerksamkeit zuteil werden lassen, s. SCHRÖER-TRAMBOWSKY, Tizian und das evidente Altarbild (2001); v. ROSEN, Mimesis... (2001), S. 395f, sieht hier eine „ungewöhnliche Affirmationstat“ und eine „Aussage des Malers selbst“ und deutet die Signatur als ‚Tizian hat es gemacht und es ist gemacht.’; Ausst.-Kat Der späte Tizian..., (2007), Kat.Nr. 3.4.; RIDOLFI/ VON HADELN (1648/1914), Vita Tizians, S. 205: „[...] per fargli raueder l’Autore del loro poco intendimento vi scrisse queste due gemine voci: Titianus Fecit Fecit.“

3.5. „colla bocca aperta“

An zwei Beispielen soll kurz auf die Möglichkeit hingewiesen werden, dass auch die Stelle aus PLINIVS, in der die Verdienste Polygnots um die Steigerung des Ausdrucks in der Portraitmalerei erwähnt werden, in der Neuzeit eine Rolle spielte: Wie oben beschrieben, förderte er

„...die Verfeinerung der Malerei dadurch, dass er anfing, einen geöffneten Mund darzustellen und die Zähne sehen zu lassen.“³⁴⁹

Erfuhr diese Passage auch verhältnismäßig wenig Beachtung in der Kunsliteratur der frühen Neuzeit, scheint sie dennoch schon GHIBERTI beeindruckt zu haben:

„Era grandissimo disegnatore imperò che egli ordinò et fece apparire alle teste colla bocca aperta mostrare un poco e denti. variò et visi della antica rigideza, Prinio dice essere una tavola nel portico di Pompeo la quale ora sta innanzi allui.“³⁵⁰

Sein frühes *Selbstportrait mit offenem Mund* (Abb. 37) kann ein Hinweis darauf sein, dass Rembrandt diesen aus der Antike stammenden Kunstgriff ausprobierte. Wollte man nun, wie VAN DE WETERING in Zusammenhang mit Rembrandts Malweise anregte, auch hier „für jede der hier vorgestellten Ideen gleichsam eine Genealogie aufstellen, um ihre älteren

³⁴⁹ PLINIVS, Nat. 35. 58-59; s. Anm. 98.

³⁵⁰ GHIBERTI/ SCHLOSSER (1912) I, S. 20. (fol. 5v).

Wurzeln auffinden zu können,³⁵¹ könnte man das Giorgione zugeschriebene *Bildnis eines Bogenschützen* einbeziehen (Abb. 38), das, wie FERINO-PAGDEN formulierte,

„sich nicht mit der realistischen Wiedergabe des Äußeren (...) begnügt, sondern darüber hinaus auch etwas von deren Gefühlszustand vermitteln will.“³⁵²

Ganz wesentlich trägt zum Ausdruck dieses Gefühlszustandes in beiden Bilder der geöffnete Mund bei. Er regt an, eine innere Bewegtheit und somit eher einen spezifischen Moment einer szenischen Darstellung wahrzunehmen, als nur ein Abbild der dargestellten Person.

³⁵¹ VAN DE WETERING, Rembrandts Malweise – Technik im Dienst der Illusion, in: Ausst.-Kat. Rembrandt (1991), S. 12-39, hier S. 37.

³⁵² zu den in zeitgenössischen Traktaten (PINO, VASARI) diskutierten, weiteren Bezugnahmen auf künstlerische Schwierigkeiten wie die Spiegelungen der Rüstung – Allansichtigkeit s. FERINO-PAGDEN im Ausst.-Kat. Giorgione 2004, Kat.Nr. 10; Ausst.-Kat. The Age of Titian 2004, Kat.Nr. 12.

3.6. Virtuose Lichtführung

Mit einem Rückblick auf PLINIUS erklärte BIALOSTOCKI die Ikonographie von El Grecos *Knaben, der ein Feuer anbläst* (Abb. 39): Die Wurzel des Sujets ist, folgt man BIALOSTOCKI, die in der *Naturalis Historia* beschriebene Meisterleistung von Antiphilos: Jenes Bildnis „eines Knaben, der Feuer anbläst“, und das „wegen des Scheines, den das Feuer auf den ihn umgebenden Raum und das Antlitz des Knaben wirft“ gelobt wurde (1.4.2.).³⁵³ Dieses Exemplum gekonnter Lichtführung zeigt sich schon früher in neuzeitlichen Gemälden, – etwa bei Tizian als Detail im Hintergrund der *Anbetung der Hirten* (Abb. 40) –, wurde jedoch offenbar erst von El Greco um 1570 als eigenständiges Motiv gestaltet und in mehreren Versionen gemalt.³⁵⁴

Denkbar ist, dass El Greco, damals in den humanistischen Kreisen um Kardinal Alessandro Farnese verkehrend, mit diesem Gemälde, das ein antikes Sujet inklusive der technischen Besonderheiten aufgreift, ein Zeichen der Auseinandersetzung mit den Vorbildern des Altertums geben wollte.³⁵⁵

³⁵³ s. BIALOSTOCKI, *Puer sufflans ignes* (1966).

³⁵⁴ die beiden Versionen in Schottland (Harewood House und National Gallery) zeigen den Knaben von einem Affen und einem jungen Mann flankiert; s. Ausst.Kat. *El Greco* (2003), Kat.Nr. 63-65. s. PROHASKA in Ausst.-Kat. *El Greco* (2001), Kat.Nr. 6.

³⁵⁵ Wie SCHREURS (Apelles zu El Greco. Pirro Ligorio und die griechische Malerei, 1996) zeigt, fand das Werk nicht den Geschmack LIGORIOS, da er den Pliniustext missversteht (S. 147): „Hier muss der Vorwurf der fehlenden Gelehrsamkeit, den Ligorio auf alle Künstler,

Als Weiterentwicklung desselben thematischen Vorbildes werden von BIALOSTOCKI auch zwei Darstellungen eines *Knaben, der Feuer anbläst* von Jan van Lievens (Abb. 41) gedeutet. Dass Lievens hier in latinisierter Form als ‚Livius‘ signierte, bezieht BIALOSTOCKI als Merkmal mit ein, das die gedankliche Ausrichtung auf die Antike von Lievens angeigt, :

„Did perhaps Lievens-Livius wish to emulate his ancient predecessor?“³⁵⁶

Diese zweite Besonderheit des Gemäldes lässt auch hier die Wahrscheinlichkeit einer Antikenrezeption steigen – auf eine dritte wird weiter unten noch einzugehen sein.

die in ihren Werken nicht seiner Vorstellung von Vortrefflichkeit antiker Kunst entsprachen, und damit auch auf El Greco bezog, an den Antiquar selbst zurückgegeben werden. Durch seine eigene, falsche Übersetzung des Plinius blieb ihm der geehrte Rückgriff auf ein antikes Vorbild von Seiten El Grecos verborgen.“

³⁵⁶ BIALOSTOCKI, Puer sufflans ignes (1966); Ausst.-Kat. Lievens (1979), Kat.Nr. 6.

3.7. Verkürzungen

CARSTENSEN kritisierte die Überlegung Erika SIMONS, in seinem *Herkules und die stymphalischen Vögel* habe Dürer mit einem antiken Gemälde gewetteifert, in dem Apelles einen *Hercules aversus* abgebildet hatte. CARSTENSEN widerspricht:

„Der Kopf des Herakles in dem Gemälde ist aber ersichtlich ganz im Profil gegeben und entspricht damit nicht den komplizierten Anforderungen des antiken Textes.“³⁵⁷

Für eine derartige praktische Auseinandersetzung mit der von PLINIUS übermittelten Vorgabe durch Dürer hat CARSTENSEN jedoch einen anderen Vorschlag: Die *Studie Dürers Bruders Endres* (Abb. 42), datiert 1514, zeigt genau diese ‚antike Problemstellung‘ als Hauptmotiv.³⁵⁸ CARSTENSEN sieht diese als Erklärung dafür, warum Dürer den im verlorenen Profil hinter einem Tisch sitzenden Bruder in dieser ungewöhnlichen Stellung gezeichnet habe und meint, dass es Dürer darum ging, ein künstlerisches Problem, eine Vorgabe, die der Pliniustext (s.o. 1.4.1.) für ihn darstellte, in praktischer Anwendung zu erforschen:

³⁵⁷ CARSTENSEN (1982), S. 77.

³⁵⁸ Federzeichnung, dat. 1514, s. Ausst.-Kat. Dürer (2003), Kat.Nr. 143.

„Die künstlerisch schwierig zu lösende Aufgabe besteht also darin, daß die Malerei das Gesicht wahr und vollständig erkennen lässt, obwohl sie es nur zu einem Teile zeigt. Eine Auslegung des Textes sollte also das Gewicht nicht auf das tatsächlich Gezeigte legen, sondern auf das, was die Malerei gerade nicht zeigt, sondern lediglich erwarten läßt. [...] Was Dürer bei dem Hercules Aversus interessierte, war das künstlerische Problem, einem Menschen mit abgewandtem Gesicht, aber gleichwohl dem Betrachter völlig erkennbar, darzustellen.“³⁵⁹

Auch für die zweite oben erwähnte Beschreibung einer Verkürzung (1.4.1.), den Stier des Pausias, gibt es den Versuch, Werke der Neuzeit als eine demonstrative Bewältigung des Problems zu verstehen. Verkürzung bedeutet hier jedoch nicht die Anwendung perspektivischer Gesetze, sondern die plastische Darstellung von Volumen, im Prinzip ebenso durch Höhungen erreicht wie bereits oben beobachtet (3.3.). SATZINGER erarbeitete mehrere Beispiele, an denen eine Bezugnahme auf das *Stieropfer des Pausias* zu erkennen wäre:

„Es scheint nun sinnvoll, mit Hilfe von Pausias' Exempel einige Fälle aus dem Quattrocento und frühen Cinquecento zu erklären, in denen Stiere perspektivisch stark verkürzt – in auffälligem Kontext oder auffällig isoliert – merkwürdig über sich hinauszuweisen scheinen. Natürlich wäre es abwegig, jede an Tieren exemplifizierte Perspektivleistung in der Renaissance auf Plinius [...] zurückführen zu wollen und als grundsätzlichen Kommentar [...] werten zu wollen. Sofern man den Stier des Pausias bildlich zitierte, akzentuierte und reflektierte man damit wohl eher ein bereits vorhandenes

³⁵⁹ CARSTENSEN (1982), S. 146-148.

Interesse an der Perspektive, man wurde nicht erst dadurch auf sie aufmerksam.“³⁶⁰

Eines der überzeugendsten von SATZINGERS Beispielen ist ein Detail innerhalb einer Buchillustration Jean Fouquets (Abb. 43, 44). Im Hintergrund der Darstellung des *Evangelisten Lukas* ist dessen Attribut auf besondere Weise gegeben: Der mittels eines Plattenbodens perspektivisch verjüngte Raum öffnet sich rechts hinten in einen Laubengang. Den gesamten Gang ausfüllend, erscheint ein Stier in extremer Verkürzung und ist in betont plastischer Modellierung von vorne zu sehen. In diesem Fall scheint es sich abermals um ein Beispiel zu handeln, wo das künstlerische Problem am Thema selbst angewandt wurde.

Ein weiteres Beispiel SATZINGERS führt uns wieder zu Ghiberti: Am rechten Bildrand des Reliefs der *Geschichte Noahs* an der Florentiner Baptisteriumstür erkennt er in der Gestaltung des Stieres eine Bezugnahme auf Pausias (Abb. 45). Dass sie Ghiberti tatsächlich als direkte Demonstration seiner Bewältigung der antiken Aufgabe gemeint haben könnte, lässt dessen Erwähnung in den *Commentarii* erahnen, die SATZINGER überzeugend mit diesem Werk in Verbindung bringt:

³⁶⁰ SATZINGER argumentiert ausserdem mit der Italienreise Fouquets, die „in seinem Werk tiefgreifende Spuren hinterlassen hat“, s. SATZINGER, Der Stier des Pausias. Eine Anmerkung zur Wirkung Plinius' des Älteren in Malerei und Plastik der Renaissance (2003), S. 109.

„Lorenzo Ghiberti ist durch seine Commentarii als einer jener Meister der Florentiner Frührenaissance ausgewiesen, die sich einem Studium der antiken Kunstgeschichte mittels der Schriften des Plinius widmeten; Pausias' Stieropfer erwähnt Ghiberti ausdrücklich. Die [...] Paradiestür weist in ihren großen Historienreliefs, die 1437 gegossen waren, mehrere Bravourstücke differenzierter Perspektivkunst auf [...] Noahs Dankopfer [...] mag vielleicht Ghiberti einen zusätzlichen Anstoß gegeben haben, bei dieser expliziten Demonstration seiner Naturkenntnis und Beherrschung der Perspektive auf das antike Beispiel des Pausias zu verweisen, ja durch diese Anspielung dem Kundigen seinen – Ghibertis – Anspruch auf Gleichrangigkeit ganz deutlich zu machen.“³⁶¹

³⁶¹ SATZINGER (2003), S. 107 u. Anm. 16.; GHIBERTI schrieb: „[...] Pausia [...] Del quale [...] una imolatione di buoi.“, s. SCHLOSSER (1912), I, 30.

3.8. Der Tod des Zeuxis

Abschließend möchte ich auf den Vorschlag Albert BLANKERTS eingehen, Gemälde von Rembrandt und dessen Schüler Aert de Gelder als Beitrag zu einem Diskurs über die Malerei der Antike zu lesen: Folgt man BLANKERTS Lesart eines *Selbstbildnisses Rembrandts* (Abb. 46) und mag man mit ihm und einem Inventareintrag aus dem Jahr 1761³⁶² in der Gestalt am linken Bildrand einen Frauenkopf erkennen, dann ergäbe sich die Möglichkeit, hier das gleiche Sujet zu betrachten, wie es ca. 17 Jahre später sein Schüler Aert de Gelder ebenfalls darstellte: Ein Selbstbildnis, das den Maler beim Malen einer alten Frau zeigt (Abb. 47). BLANKERT meinte, beide Künstler hätten sich als Nachfolger von Zeuxis dargestellt und nimmt als Ausgangspunkt der Darstellungen die Überlieferung vom Tod des Zeuxis: Demnach wurde dem antiken Meister eines seiner besonders gelungenen Gemälde zum Verhängnis: er malte eine alte Frau, die so komisch gewirkt haben soll, dass Zeuxis sich zu Tode gelacht hätte.³⁶³ Die hierzu notwendigen Informationen

³⁶² BLANKERT, Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty (1973), das Inventar des Besitzers Sampson Gideon bezeichnet das (noch unbeschnittene) Bild als „Rembrandt painting an old woman [...] by himself“ hier S. 34; vgl. ASEMISSEN/ SCHWEIKHART (1994), S. 164.

³⁶³ Die Quelle hierzu ist das von Marcus Verrius FLACCUS verfasste Wörterbuch *De Verborum significacione* das z.T. durch Sextus Pompeius FESTVS überliefert ist, 209, 10ff. M.; unter P – Pictor findet sich: „Pictor Zeusi risu mortuus, dum ridet effuse pictam a se anum“, vgl. BLANKERT (1973); GSCHWANDTLER (1975) S. 126, (Zeuxis 58);

waren leicht zugänglich, da die niederländischen Theoretiker VAN MANDER, JVNIUS und VAN HOOGSTRAETEN die Geschichte erzählten.³⁶⁴ Der ‚Zweck‘ dieser Gemälde wäre folglich die dimostrazione der bewältigten Aufgabe gewesen, das Bild, das Zeuxis gemalt hatte, nachzuschaffen. Dabei erweitern beide Maler das Thema um die klassische Aufgabe, sich selbst darzustellen.

In der italienischen Kunsliteratur lässt sich ein Einfließen der Legende vom Tod des Zeuxis in die Überlieferung der hellenistischen Malerei nach PLINIUS spätestens ab der zweiten Hälfte des Cinquecento beobachten: So streut etwa Lodovico DOMENICHI, als er mit der Übersetzung der *Naturalis*

SUMOWSKI, Die Gemälde der Rembrandt-Schüler (1983ff), Bd. II, Nr. 749; VAN DE WETERING, Rembrandt. The Painter at Work (2000), S. 143, fig. 181; BARKAN, The Heritage of Zeuxis. Painting, Rhetoric and History (2000) S. 249f.

³⁶⁴ VAN MANDER, Schilder-Boek (1604), Appendix, Anm. zu fol. 301, 68.b.reg.47.: „Zeuxis soude wesen gestorven, uytvarende met onmaetlijck lacchen, hem verstickende, nae t'leven schilderende een berimpelt oudt droligh Wijf.“; „Maer zulk een vreugde bequam Zeuxis zoo wel niet: want terwijl hy met diergelyk een drollige bes na't leven te schilderen bezich was, barste hy zelfs zoo geweldich in lacchen uit, dat hy daer van verstikte en storf.“ ein Hinweis bei VAN HOOGSTRAETEN könnte erklären, weshalb die Dame eine Frucht (Orange?) hält: Zu Beginn des zweiten Hauptteil des dritten Buchs bespricht VAN HOOGSTRAETEN die Vielfalt künstlerischen Tuns („De konst strekt zich wijd uit“) und vermag zu jedem Maler eine kurze Charakterisierung zu geben („Elk Schilder heeft iets dat hem eigen is“): „Parrasius was goed van omtrek, Demon vol geest, Timantus diepzinnich, Pamfilus geleert, Nicomachus vaerdich, Amulius schon van verwe, Nicophanus net, Mechopanus ruw [...] Zeuxis was goet Fruitschilder, maer maeakte zijn menschen hoofden de groot.“ Die Frucht wäre somit ein weiterer Hinweis auf die Identifikation mit Zeuxis, ausgehend wohl von der Trauben-Anekdote; s. VAN HOOGSTRAETEN, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, (1678) S. 74-78, hier S. 110; s. PLINIUS, Nat. 35. 65-66.

Historia befasst war, diesen pointierten Zusatz zur Vita des Zeuxis ein;³⁶⁵ wenige Jahrzehnte später wird er bei RIDOLFI angeführt:

„...e si racconta, ch'egli morisse per troppo ridere, mirando una vecchia da lui dipinta; il che fù accenato da certo antico scrittore in questa guisa. *Nam quid modus facturus risu denique?* *Nisi Pictor fieri vult, que risu mortuus est.*“³⁶⁶

Dies regt an, darüber nachzudenken, ob vergleichbare Auseinandersetzungen mit der Legende vom Tod des Zeuxis bereits früher stattgefunden haben könnten – etwa durch Albrecht Dürer:

Dürers *Bildnis einer alten Frau*, die die Rückseite eines Männerportraits ziert und als *Allegorie der Avaritia* oder auch der *Vergänglichkeit* gedeutet wird, beschäftigt die Forschung hinsichtlich der Ikonographie seit Langem (Abb. 48). Zu Sehen ist eine magere alte Frau mit langem, schütteren grauen Haar. Die Dargestellte ist frontal und in halber Figur ins Zentrum der dunklen Bildtafel gesetzt, die Schultern parallel zur Bildfläche, den Kopf zur rechten Schulter geneigt. Der Blick aus geröteten, kleinen Augen fällt auf den Betrachter, der fast zahnlose Mund ist zu einem schwachen Lächeln geöffnet. Die linke Körperhälfte bedeckt eine dünne rote Stoffbahn, die von der Schulter schräg um den Leib fällt, dabei die linke Brust verdeckt und die rechte freilässt. Der rechte Arm bleibt ebenfalls unbedeckt und zeigt einen

³⁶⁵ Lodovico DOMENICHIS Übersetzung erschien 1560 bei Giolito in Venedig.

³⁶⁶ s. RIDOLFI/ VON HADELN (1648), S. 23.

ehemals kräftigen Körperbau, der Unterarm ist abgewinkelt und parallel zum unteren Bildrand. Die Hände befinden sich beide in der rechten unteren Ecke des Gemäldes und halten einen hellen Sack, der oben offen und mit goldenen Münzen gefüllt ist.

Die eigenartige Gestalt als Avaritia zu lesen, beruht auf einer Inventareintragung des frühen 17. Jahrhunderts³⁶⁷ und ist besonders deshalb unbefriedigend, weil Dürers Bild doch eher das Gegenteil von Geiz darstellt – geradezu freigiebig bietet uns die Frau ihre Reize an: Eine verkommene Greisin, die versucht, sich Komplimente zu kaufen.

Der Schlüssel zur Deutung liegt meiner Meinung nach ebenfalls in der Gegenüberstellung mit der antiken Künstlerlegende, wie sie BLANKERT vorgenommen hatte. Die Idee zu diesem Gemälde könnte einer gelehrten Unterhaltung in heiterer Runde – der der junge Mann, den die Vorderseite zeigt, angehörte – entsprungen sein, die nach einer Erörterung der Kunst der Alten auf Zeuxis und die

³⁶⁷ Das *Portraits eines Jungen Mannes*, ist 1507 datiert; die Deutung als Allegorie des Geizes findet sich schon in der ersten nachweisbaren Erwähnung des Gemäldes im sog. Wiener Inventar H (ca. 1617-1619), Nr. 82: „Ein conterfeth vom Albrecht Dierer sein selbsten, hindenher der gaiz, von ime“; s. SCHÜTZ im Ausst.-Kat. Albrecht Dürer (Wien 1994), Kat.Nr. 3; BINDER, Albrecht Dürers Tafelgemälde „Brustbild eines jungen Mannes / Altes Weib mit Geldbeutel“ (2003); Zum Vergleich des Werkes mit Giorgiones *Vecchia*, der erstmals von TIETZE/ TIETZE-CONRAT, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers (1937), Bd. 2, S. 341 angestellt wurde, s. AIKEMA im Ausst.-Kat. Giorgione (2004) S. 85-130, hier S. 91; Zur Vielzahl der ikonologischen Interpretationen s. auch NEPI-SCIRÉ im Ausst.-Kat. Giorgione (2004) Kat. Nr. 14, S. 219-222.

merkwürdigen Umstände seines Todes kam, und dabei die Frage aufwarf, wie denn wohl ein Bildnis einer alten Frau aussehen müsste, dass man sich darüber zu Tode lachen könnte.

Ausschlaggebend für die Entstehung des Bildes wäre demnach ein künstlerisches Problem gewesen, das es zu lösen gegolten hatte – eine Herausforderung, die Dürer, wie ich meine, als Beitrag zum Diskurs über bestimmte Probleme oder Phänomene der antiken griechischen Malerei schuf.

Dass der unterhaltsame Aspekt bei dieser kunsttheoretischen Äusserung im Vordergrund steht, lässt auch die Deutung BINDERS erahnen: Sie beobachtet im Gesicht der Alten Dürers eigene Züge.³⁶⁸ Dass sich Dürer als verstecktes Selbstportrait hier selbst einbringt, macht die Darstellung nicht nur kunstreicher, sondern verstärkt auch den Eindruck, dass sich das Bild als amüsanter Kommentar eines Gedankenaustausches verstehen lässt. Auf den experimentellen Charakter von Dürers Bild, das immer wieder mit Giorgiones *Vecchia* in Zusammenhang gebracht wird, scheint auch die Technik zu verweisen:

„Besonders auffällig und von allen anderen bekannten Porträts Dürers unterschieden ist die bemalte Rückseite, die ein altes Weib mit entblößter Brust und einem Geldsack zeigt, gegen Dürers sonstige Gewohnheit (opus) und

³⁶⁸ BINDER (2003) verweist auf die bekannten Parallelen zu Werken, in denen Dürer sich mehr oder weniger deutlich selbst darstellte wie *Der verlorene Sohn*, *Der Büßende*, *Der Schmerzensmann* etc.

abweichend von der Vorderseite des Bildes in breiter und flüssiger Technik improvisierend ohne Vorzeichnung gemalt, von allem, was er in Venedig geschaffen, am meisten an die Malweise der Venezianer erinnernd, im Besonderen an Giorgione.“³⁶⁹

³⁶⁹ SCHÜTZ im Ausst.-Kat. Albrecht Dürer (Wien 1994), Kat.Nr. 3, S. 66; AIKEMA, Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur Vecchia und zur Tempesta (2004, mit weiterführender Literatur).

3.9. Zusammenfassung Abschnitt 3

Einzelne Beispiele aus den Gattungen Malerei und Bildhauerei wurden hier als praktische Äußerungen zu den durch Plinius überlieferten Merkmalen der griechischen Kunst betrachtet. Die dabei zu überblickende Forschung ist ebenso umfangreich wie heterogen: zu Bereichen wie der Malerei in Vier Farben (3.2.) und der Vollendung von Gemälden (3.4.) gibt es mehrere Versuche, sie mit konkreten Gemälden in Verbindung zu bringen, bei anderen wie der *linea summae tenuitatis* (3.3.) liegen verhältnismäßig wenige Vorschläge zu Darstellungen vor, dafür aber umso mehr auf schriftliche Interpretationen und Umformungen.

Die bisher gemachten Vorschläge wurden um einige Betrachtungen ergänzt. Es ließen sich auf Portraits – chronologisch beginnend mit Jan van Eyck und Jean Fouquet, dann entsprechend den Malerschulen Europas – Elemente finden, die das Wissen der Künstler um die antiken Vorgänger demonstrieren: Paletten, die dem Betrachter auffällig präsentiert werden, zeigen in den hier gewählten Beispielen exakt die vier Farben, in denen Apelles gemalt haben soll; in einigen Fällen (Palma il Giovane, Velàzquez, Heemskerk) geschieht das sogar, obwohl am übrigen Bild auch Blau- und Grüntöne verwendet wurden. Könnte man in diesen drei Fällen noch argumentieren, dass der Maler eben gerade nur mit dem Inkarnat befasst waren, so steht dem

entgegen, dass bei der repräsentativen und reflexiven Aufgabe des Selbstbildnisses zufällige Elemente noch unwahrscheinlicher sind als in anderen Portraits – gerade hier zählt jedes Detail und wird sorgfältig ausgewählt.

Die Auseinandersetzung mit der *linea* des Apelles wurde literarisch-theoretisch und praktisch in zwei Deutungsvarianten verfolgt, wobei Hogarths *line of beauty* als Ergänzung zu den formschaffenden Deutungen, der Codex im Fries von Castelfranco als raumschaffende Erklärung gesehen wurden.

Als eine Möglichkeit, einen Kommentar zur eigenen Tätigkeit, insbesondere mit dem Abschluss eines Werkes abzugeben, wurde der Signaturzusatz „faciebat“ als Bescheidenheitsformel mit der von Jan van Eyck eingesetzten Wendung „Als ich can“ in Verbindung gebracht.

Als ein Hinweis darauf, dass die maßvolle Sorgfalt Tizians in Zusammenhang mit der antiken *ratio pingendi* begriffen wurde, wurde ein Brief Aretinos von 1542 angeführt.

Bei vier Merkmalen, in denen auf Kollegen von Apelles eingegangen wurde, bestimmen verhältnismäßig wenige Äusserungen die Forschungslage – was als Hinweis auf die überragende Rezeption des Apelles auch in der modernen Kunstgeschichte gelesen werden kann. Dennoch lässt sich auch die bildliche und schriftliche Rezeption von Merkmalen, die PLINIUS diesen Kollegen zuschreibt, erkennen: Die als Verdienst Polygnots gepriesene Steigerung im Ausdruck durch Öffnung des Mundes vermerkte GHIBERTI und sie kann in Portraits von Rembrandt und Giorgione gezeigt werden.

Deutlich, weil am Thema selbst vorgeführt, sind die Hinweise zur Auseinandersetzung mit der Lichtführung des Antiphilos am Bild eines *Feuer anfachenden Knaben* durch El Greco und Jan Lievens; als Beispiele für virtuose Verkürzungen wurden Vorschläge zu einer Zeichnung Dürers und einer Illumination Fouquets aufgegriffen.

Anhand der bestehenden Interpretation der Selbstbildnisse Rembrandts und de Gelders wurde vorgeschlagen, auch in Dürers *Alte Frau mit Geldbeutel* eine Bezugnahme auf den Tod des Zeuxis zu sehen.

4. Schlussbetrachtung

4.1. Merkmalhäufung

Im dritten Teil dieser Arbeit wurden, jeweils einem von PLINIVS hervorgehobenen Merkmal nachgehend, Anzeichen gefunden, die man als eine Rezeption dieser Merkmale verstehen kann. Die dort postulierten Bezüge von künstlerischer Praxis zur antiken Überlieferung gewinnen, wie im Folgenden gezeigt werden soll, an Deutlichkeit, wenn sie zu mehreren an ein und demselben Werk erscheinen. Dabei stellt sich die Malerei in einem Farbschema, das mit Rot, Gelb, Weiss und Schwarz auf jene vier Farben beschränkt ist, aus denen „die berühmtesten Maler, Apelles, Aetion, Melanthios und Nikomachos, ihre unsterblichen Werke“ schufen,³⁷⁰ als ein besonders häufig eingesetztes Merkmal heraus.

Der Einsatz einer auf bestimmte Farbtöne reduzierten Palette vermag in Portraits und Selbstportraits die bisher von der Forschung vorgebrachten Argumente zu verstärken: Dies gilt bei den Feststellungen zur gemalten Bildtheorie an Velázquez' und Heemskerks Selbstbildnissen innerhalb einer

³⁷⁰ PLINIVS, Nat. 35. 50 (s. oben 1.4.6. u. Anm. 113).

größeren Komposition (Abb. 21, 24) ebenso wie bei eigenständigen Selbstbildnissen. Deutungen wie die des *Mannes mit rotem Turban als Selbstbildnis* Jan van Eycks (Abb. 9) können durch diese Beobachtung unterstützt werden, ebenso die Bezugnahme auf die Antike, wie sie für Katharina van Hemessen im Hinblick auf Vorbilder wie Iaia, Irene und Marcia geäußert wurde (Abb. 11) und die von Dürer als „passend“ angegebenen Farben in seinem *Selbstbildnis im Pelzmantel* (Abb. 8), finden dadurch ihre Erklärung.

Diese Wahl der Farben erscheint darüberhinaus bei Werken, die hier unter einem anderen Merkmal als bezugnehmend auf die hellenistische Malerei betrachtet wurden: Die Bildnisse von Rembrandt und Giorgione, bei denen der offene Mund auffällt (Abb. 34, 35), oder auch Lavinia Fontanas mit ‚faciebat‘ signiertes *Selbstportrait* (Abb. 36) verlassen diese farbliche Beschränkung nicht; ebensowenig wie dies El Grecos und Jan Lievens *Knaben, die das Feuer anblasen* (Abb. 39, 41.) tun. Der Gedanke an die antike Palette könnte auch die Gestaltung des Frieses in Castelfranco (Abb. 32) bestimmt haben, was ausgezeichnet zur vorgeführten humanistischen Gelehrsamkeit passen würde und ebenso konsequent wäre auch der Einsatz dieses Farbschemas in Rembrandts und de Gelders Nachschöpfungen des letzten Bildes von Zeuxis (Abb. 46, 47). BLANKERTS Vorschlag kann durch die Beobachtung, dass sowohl Rembrandt als auch – ihm folgend – de Gelder versucht haben könnten, am Thema

gewissermaßen „historisch korrekt“ zu arbeiten und daher möglicherweise auf den Einsatz anderer Farben als jene vier der Antike bewusst verzichtet wurde, an Gewicht noch gewinnen.

Dass die „Vier Farben des Apelles“ ein Hinweis darauf sein können, dass ein antikes Thema umgesetzt wurde, wurde hier anhand von Dürers *Bildnis einer alten Frau* gezeigt. Bezieht man darüberhinaus noch BINDERS Idee mit ein, Dürer hätte sich hier selbst dargestellt, kommt der Aspekt eines Krypto-Selbstportraits in vier Farben hinzu.³⁷¹ Auch die Vermutung, dass Fouquet seinen virtuos verkürzten Stier als Zitat nach PLINIVS verstanden wissen will, wird durch die Farbigkeit innerhalb der sonst bunten Miniatur bekräftigt (Abb. 43, 44). Hier vermag die Einbeziehung der beschränkten Palette im Sinne der hellenistischen Vorgänger die bisherigen Überlegungen zu unterstreichen.

Häufig erscheint die Farbkombination auch an Gemälden, deren offene Malweise als Reflexion der durch PLINIVS vermittelten ratio pingendi untersucht wurde: Tizians *Portrait von Pietro Aretino* (Abb. 33) und auch Rembrandts *Bildnis des Jan Six* (Abb. 34) wären die im Rahmen dieser Arbeit zu nennenden Beispiele hierfür. In diesem Zusammenhang darf auch an Tizians Berliner *Selbstbildnis* (Abb. 13) gedacht werden, das hier in Bezug auf die Farbigkeit betrachtet wurde, und dessen offene Malweise

³⁷¹ BINDER (2003) s. Anm 367.

ebenfalls auffällt: FREEDMAN betont das „non-finito“ der Hände, und sieht hierin Tizians künstlerische Individualität ausgedrückt; andere Forscher sehen dieses Werk hingegen als tatsächlich unvollendet und deuten es als ‚ricordo‘ von weiteren – mittlerweile verlorenen – Fassungen, den Tizian bei sich behalten hätte.³⁷² Dass die Interpretation eines intendierten non-finito (um hier noch einmal von ROSENS Formulierung aufzugreifen) wie sie FREEDMAN vornimmt, korrekt ist, und sich Tizian hier als mit der humanistischen Gelehrsamkeit vertraut präsentiert, legt die im klassisch-antiken Sinn reduzierten Palette nahe, die sich hier – ebenso wie in allen anderen Selbstbildnissen, die wir von Tizian kennen – zeigt.

Wollte ein Maler sein Wissen um die ratio pingendi des Altertums präsentieren, bot sich die Beschränkung auf diese vier Farben als ein ebenso einfaches wie kluges Mittel an. Sie eignete sich nämlich darüberhinaus auch als Aussage über den Wert der Malerei: Gerade am Beispiel des Apelles wird der Aufstieg der Malerei vom Handwerk zur Kunst thematisiert. Bei PLINIUS steht die Wertschätzung der Malerei direkt in Verbindung mit der Tetrachromie und nur sie stand den Meistern der Blütezeit zu Verfügung – damals, als „man weniger Mittel“ hatte. Als Grund für den Verfall und das Verschwinden der Malerei gibt PLINIUS an, dass man später „mehr um den Wert des Materials, als um den des Geistes

³⁷² FREEDMAN (1990), S. 82; Ausst.-Kat. Der späte Tizian (2007), Kat.Nr. 1.14.

besorgt“ gewesen wäre. Die „unsterblichen Werke“, die „mit den Schätzen ganzer Städte bezahlt wurden“, stellen deutlich die Überlegenheit der Kunstfertigkeit über das Material dar.³⁷³ Diese Aussage – ob man sie metaphorisch oder wörtlich liest, bleibt gleich – praktisch aufzugreifen, bedeutete das Annehmen einer Herausforderung und das erklärt auch, warum gerade die zur malerischen Selbstbefragung geeignete aller Bildgattungen, das *Selbstbildnis*, gerne diese Farbbechränkung zeigt: Präsentiert wird damit das Portrait eines Meisters, dessen *techné* einen Wert bildet, der mit Gold kaum aufgewogen werden kann – die letztlich unbelzahlbar ist.

4.2. dimostrazioni

Die einleitend angeführte Überlegung GOMBRICHS, wonach die Hauptfunktion eines Werks darin bestehen kann, bewältigte Probleme vorzuführen, lässt sich besonders gut an Gemälden nachvollziehen, an denen mehrere Merkmale abzulesen sind. Diese Probleme und deren Lösungen bilden in ihrer Gesamtheit – denkt man an Gumpfs in vier Farben gehaltene Vorführung der Erzeugung von Allansichtigkeit (Abb. 23), oder an Dürers *Selbstbildnis* (Abb. 8), bei dem die Merkmale Atramentum, vier Farben und die Signatur im Imperfekt zu betrachten waren – eine Präsentationsmöglichkeit der kunstgeschichtlichen Bildung

³⁷³ PLINIUS, Nat. 35. 50 (s. oben 1.4.6. u. Anm. 112).

und gleichzeitig der malerischen Virtuosität. Zu den gebildeten Betrachtern, an die geistreiche Signale gesandt werden (FREEDMANS „signals to the learned spectator“), zählen, so hoffe ich in dieser Arbeit gezeigt zu haben, vor allem die Maler selbst.

Wie in Kapitel zwei besprochen, war zum einen der Text relativ gut erreichbar und auch für Latein-Umkundige verständlich sowie durch die Diskussion um die Wahl der Sprache und weitere Probleme des Editierens auch präsent.

Zum anderen lassen literarische Techniken wie die rhetorische Koppelung zu, den Aufwand, mit dem die techné der hellenistischen Pinselmalerei beschrieben werden konnte, auf ein Minimum zu reduzieren. Um das Wenige, was man über die Werke der antiken Meister wusste, zu vermitteln, bedurfte es nicht vieler ausformulierter Traktate: Die Verknüpfung von Apelles zu ‚faciebat‘, linea und der Beschränkung auf vier Farben, der Tod des Zeuxis, sind rascher noch als Ekphrasen erzählt und konnten – vielleicht gerade aufgrund ihrer Rätselhaftigkeit – den Anstoss zu aemulatio und superatio geben.

Gleichzeitig mit Sujets der hellenistischen Malerei, die mittels Ekphrasen wiederaufgenommen oder eben nach diesen literarischen Schilderungen nun zum ersten Mal gemalte Realität wurden, bot sich den Künstlern der Neuzeit die Gelegenheit, auch über die ‚skills‘ ihrer antiken Kollegen nachzudenken. Sie konnten so, durch praktische Teilnahme,

den Ball an die Kunsthistoriker zurückspielen – und klar machen, dass auch die Arena, in der gekämpft wird, die ihre ist.

Besonders deutlich sind diese dimostrazioni, wenn auch das Bildthema der schriftlichen Überlieferung entnommen wurde. In dieser Arbeit sind die *Knabenbildnisse* El Grecos und Jan van Lievens (Abb. 39, 41) und die *Stiere* Ghibertis und Fouquets (Abb. 43 -45) als die deutlichste Annäherung an eine Beschreibung eines antiken Problems am Thema selbst anzuführen. Ebenfalls erwähnt wurden Botticellis *Verleumdung* sowie die von GAGE als Argument für Tizians Desinteresse, sich auch praktisch als Nachfolger des Apelles zu beweisen, zitierte *Venus Anadyomene*.³⁷⁴ Beide Werke sind nicht in vier Farben gemalt. Auch die hier besprochenen Portraits von Hans Baldung Grien (Abb. 5) und Hogarths *Selbstbildnis* (Abb. 28) nehmen auf die Antike Bezug, bedienen sich aber eines breiteren Farbkreises, ebenso wie dies selbstverständlich bei zahllosen weitere Selbstportraits – auch mit Palette –, umgesetzten Ekphrasen und Gemälden mit historisch-antikem und mythologischem Inhalt der Fall ist. Dies führt zu der Frage, wie diese Bezugnahmen generell zu werten sind hinsichtlich ihrer Bedeutung für das künstlerische Schaffen.

Bei den in dieser Arbeit betrachteten Beispielen der Anwendung eines oder mehrerer überliefelter Merkmale nach

³⁷⁴ PLINIUS, Nat. 35. 91; s. 1.2. u. Anm. 27; GAGE (1981) wie Anm. 267.

PLINIVS traten einige Künstler mehrmals in literarischen Gleichsetzungen (2.3.1.) und Werken in Erscheinung: Jean Fouquet mit seinem *Selbstbildnis* und dem verkürzten *Stier* (Abb. 10, Abb. 43-44), Albrecht Dürer durch seine theoretische Tätigkeit, Inschriften am Werk und den Beispielen *Selbstbildnis*, Zeichnung seines Bruders und *Bildnis einer alten Frau mit Geldbeutel* (Abb. 8, 42, 48). Tizian durch seine *Selbstbildnisse* (Abb. 13, 14), das *Portrait Aretinos* und dem Detail im Hintergrund der *Anbetung der Hirten* (Abb. 33 u. 40) sowie der Verwendung der Signaturvariante ‚faciebat‘. El Greco erschien mit dem Bildnis seines Sohnes Jorge und der Ekphrase nach Antiphilos (Abb. 16, 39); von Rembrandt wurden ebenfalls mehrere Werke angesprochen: Das *Bildnis des Jan Six* (Abb. 34), sein *Selbstbildnis mit offenem Mund* und jenes als *Zeuxis* (Abb. 37, 46).

Sieht man diese Bezugnahmen nun als dimostrazioni, als Stellungnahme im Diskurs um Ursprung und Perfektionierung der Malerei und als Beitrag zum zeitgenössischen paragone, so wird klar, dass sie im jeweiligen Œuvre als mehr oder weniger häufig auftretende intellektuelle Äusserung zu sehen – weniger aber zur Beurteilung einer stilistischen Entwicklung geeignet sind. Würde man die Auseinandersetzung mit der Antike etwa bei Tizian in größerem Rahmen und unter Einbeziehung auch von den der Forschung bekanntesten Indizien wie umgesetzten Ekphrasen und dem Einsatz ‚antiker‘ Elemente (wie Säulenbruchstücken, Pyramiden und anderen

architektonischen Stücken; auch die Signatur „TITIANVS“ zählt hier) betrachten, so würde wohl das aktive Interesse an der Antike als Œuvrekonstante erscheinen – nicht aber in linearem chronologischen Fortschreiten. Der Brief ARETINOS liefert einen Hinweis zur Anwendung der ‚maßvollen Sorgfalt‘ schon ab den frühen Vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts und doch entstehen in den folgenden drei Jahrzehnten Gemälde, deren Vollendung niemals diskutiert wurde und auch solche, die unterschiedliche Stadien der Ausführung nebeneinander erkennen lassen. Dieses Merkmal des ‚bewussten non-finito‘ tritt ebenso wie die Malerei in beschränkter Palette nur dort auf, wo es der Künstler eben für angebracht hielt – als Experiment, als exemplum und möglicherweise gelegentlich, wie es RIDOLFI nennt, „adequate al soggetto“. ³⁷⁵

Der Wettstreit, als paragone unter den Künstlern geführt, ging auch um die gelungenere Übertreffung des Altertums und wurde anhand bekannter Vorbilder ausgetragen, deren brillante Verarbeitungen die Mittel des Wettstreits waren. Sie begegnen denen, die sich am Diskurs beteiligen, als dimostrazioni der künstlerischen Virtuosität.

³⁷⁵ s. Anm. 258.

Bibliographie

Neuzeitliche Literatur

- Bernard AIKEMA, *Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur Vecchia und zur Tempesta*, in: Ausst.-Kat. *Giorgione* (Wien 2004), S. 85-103.
- ders., *Fleckenmalerei: Tizian zwischen Venedig und Europa*, in: Ausst.-Kat. *Der späte Tizian*, (Wien 2007), S. 86-97.
- Leon Battista ALBERTI, *Das Standbild - Die Malkunst - Grundlagen der Malerei*, (hrsg. v. Oskar BÄTSCHMANN), Darmstadt 2000.
- ders., *Vita*, Lateinisch-Deutsch (hrsg., eingel., übers. u. komm. v. Christine TAUBER), Frankfurt am Main 2004.
- Franciscus de ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Rom, 1510; publ. in: *Five early guides to Rome and Florence*, hrsg. v. Peter MURRAY, Farnborough, Gregg 1972.
- Percy Stafford ALLEN, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami. Denuo recognitum et auctum...11 Bde.*, Oxford 1906-1963.
- Svetlana Leontief ALPERS, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXIII (1960), S. 190-215.
- Giovanni Battista ARMENINI, *De veri precetti della pittura*, auch hrsg. von Marina GORRERI, Ravenna /Turin 1586/1988.
- Hermann Ulrich ASEMISSSEN / Gunter SCHWEIKHART, *Malerei als Thema der Malerei* (Acta humaniora) Berlin 1994.
- Jeffrey ASHCROFT, *Dürer und die kunst des wolredens. Zur Entstehung der Widmung der Vier Bücher von menschlicher Proportion an Willibald Pirckheimer*, in: *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hrsg. von Elizabeth ANDERSEN, Berlin (u.a.) 2005, S. 467-486.
- Hans H. AURENHAMMER, *Phidias als Maler: Überlegungen zum Verhältnis von Malerei und Skulptur in Leon Battista Albertis 'De pictura'*, in: Römische Historische Mitteilungen 43 (2001), S. 355-410.
- ders., *Studien zur Theorie der 'historia' in Leon Battista Albertis 'De pictura': Themen, Begriff, Funktionen*, Wien, Univ., Habil.-Schr., 2004.

Hannah BAADER, *Sehen, Täuschen und Erkennen*, in: *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Hrsg. v. Christine GÖTTLER u. a. Emsdetten 1998, S. 40-59.

Stefano Ugo BALDASSARRI (hrsg.), *Images of quattrocento Florence – selected writings in literature, history and art*, New Haven, Conn. 2000.

Angelo Maria BANDINI, *specimen literaturae floreninae saeculi XV, in quo dum Christophori Landini (...)*, Florenz 1747-1751.

Leonard BARKAN, *The Heritage of Zeuxis. Painting, Rhetoric and History*, in: *Antiquity and its Interpreters* (hrsg. v. Alina PAYNE/ Ann KUTTNER/ Rebekah SMICK) Cambridge 2000, S. 99-109.

Paul BAROLSKY, *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, Berlin 1995.

Paola BARROCCHI, *Vasari pittore*, Mailand 1964.

Johannes BARTUSCHAT, *Les Vies d'artistes avant Vasari*, Edition Web: Chroniques Italiennes, hrsg. de l'Université de la Sourbonne Nouvelle, H. 1 (2002), S. 1-11.

Oskar BÄTSCHMANN/Pascal GRIENER, *Holbein – Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 57 (1994), S. 626-650.

Eugenio BATTISTI, *Di alcuni Aspetti non veneti di Tiziano*, in: *Kongressakten Tiziano e Venezia*, (1976) S. 213-225.

Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971.
 ders., *Alberti and Cristoforo Landino: the practical criticism of painting*, in: Convegno Internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti, (Accademia Nazionale dei Lincei, 1974), Rom 1974, S. 143-154.
 ders., *Painting and Experience in fifteenth-Century Italy*, Oxford 1988.

Hans BELTING, *Vasari und die Folgen, Die Geschichte der Kunst als Prozeß?*, in: *Historische Prozesse*, (Hrsg. v. Karl FABER und Christian MEIER) München 1978, S. 98-127.
 ders., *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München (1990) 2000.
 ders., *Das echte Bild – Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.

Francesco BELTRAME, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio (etc.)*, Venedig 1852.

Klaus BERGDOLT, *Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis: Naturwissenschaften und Medizin in der Kunstdtheorie der Frührenaissance*, Weinheim 1988.

Maurizio BETTINI, *Francesco Petrarca sulle arti figurative: Abschnitt 6: Petrarca fra Plinio e sant'Agostino: „De remediis“ I 40 e 41*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, (hrsg. v. Salvatore SETTIS), Bd. I Turin 1984, S. 265-267.

Jan BIALOSTOCKI, *Puer sufflans ignes*, in: *Arte in Europa: Scritti di storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, Mailand 1966, S. 591-595.

Rachel BILLINGE, *Examining Jan van Eyck's Underdrawings*, in: *Kongress Jan van Eyck* (2000), S. 83-96.

Monika BINDER, *Albrecht Dürers Tafelgemälde „Brustbild eines jungen Mannes / Altes Weib mit Geldbeutel“ im Kunsthistorischen Museum Wien*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, Jg 55 (2003) Nr.1-2, S. 11-17.

Vespasiano BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV* (hrsg. v. Adolfo BARTOLI), Florenz 1859.

Albert BLANKERT, Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty, in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*. (hrsg. v. J. BRUYN u. a.) Den Haag 1973, S. 32-39.

Daniela BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002.

Walter BOMBE, *Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Arezzo und andere italienische Künstlerhäuser der Renaissance*, in: *Belvedere XIII* (1928) S. 55-60.

Till-Holger BORCHERT/Paul HUVENNE, *Die Erfindung der Ölmalerei. Van Eyck im Spiegel italienischer Kunstschriftsteller*, in: Ausst.-Kat. *Jan van Eyck* (2002) S. 220-225.

Arno BORST, *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*, (=Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 1994, 2), Heidelberg 1994.

Marco BOSCHINI, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana. Compendiosa informazione*, Venedig 1674.

- Thomas BRACHERT, *Patina: vom Nutzen und Nachteil der Restaurierung*, München 1985.
- ders., *Atramentum – Firnis des Apelles*, in: Restauro H 1 (1994), S. 50-51.
- Cesare BRANDI, *The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnishes and Glazes*, in: The Burlington Magazine XCI (Juli 1949) und XCII (Oktober 1950), S. 183-188; S. 297f.
- Jonathan BROWN/ Carmen GARRIDO, *Velázquez. La técnica del Genio*, Yale 1998.
- Heinrich BRUNN, *Geschichte der griechischen Künstler*, Stuttgart 1853-1859.
- Vincent J. BRUNO, *Form and Colour in Greek Painting*, London 1977.
- Werner BUSCH, *Aretinos Evokation von Tizians Kunst*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 62, H. 1 (1999), S. 91-105.
- Pierce BUTLER (hrsg.), *The last will and testament of the late Nicolas Jenson (...)*, Chicago, (Ludlow Typ. Comp.) 1928.
- Johannes BUTZBACH (PIEMONTANUS), *Libellus de Praeclaris Picturæ Professoribus, Von den berühmten Malern* (1505), hrsg. und übers. v. Otto PELKA, Heidelberg 1925.
- Andreas BURMESTER / Christoph KREKEL, *Azzuri, oltramarini, lacche et altri colori fini: Auf der Suche nach der verlorenen Farbe*, in: Ausst.-Kat. Tintoretto (2000) S. 192-211.
- Stephen J. CAMPBELL, ‘Our eagles always held fast to your lilies’: *The Este, the Medici, and the Negotiation of Cultural Identity*, in: *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, (hrsg. v. Stephen J. CAMPBELL/ Stephen J. MILNER), Cambridge 2004, S. 138-161.
- Paula CARABELL, *Finito and Non-Finito in Titian’s last paintings*, in: Res: Anthropology and Aesthetics, Nr. 28 (Herbst 1995) S. 78-93.
- Sorcha CAREY, *Pliny's catalogue of culture: art and empire in the "Natural history"*, (Oxford studies in ancient culture and representation), Oxford 2003.
- Leslie CARLYLE, *Reproducing original varnishes: Problems in Representing Authentic surfaces for Oil paintings*, in: WAAC Newsletter vol 17 (Mai 1995) Nr. 2.

Jens CARSTENSEN, *Über das Nachleben antiker Kunst und Kunstschriftliteratur in der Neuzeit insbesondere bei Albrecht Dürer*, Freiburg i. Br. (Phil. Diss.) 1982.

Paola CASCIANO, *Il manoscritto Angelicano 1097, fase preparatoria per l'edizione del Plinio di Sweynheym e Pannartz (Hain 13088)*, in: Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento. Aspetti e problemi. Atti del seminario 1-2 giugno 1979, a cura di Concetta BIANCA, Paola FARENZA, Giuseppe LOMBARDI, Antonio G. LUCIANI e Massimo MIGLIO, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 1980.

David J. D. CAST, *The Calumny of Apelles. A study in the humanist tradition*, New Haven u. London 1981.

Baldassare CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Venedig 1528.

Cennino CENNINI, *Trattato della Pittura*, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdensa*, hrsg. v. Albert ILG, (=Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. R. EITELBERGER V. EDELBERG, Bd 1) Wien 1871

André CHASTEL, *Titien et les Humanistes*, in: Tiziano Vecellio (Convegno Rom 1977), S. 31-48.

Annie CLOULAS, *Documents concernant Titien conservées aux Archives de Simancas*, in: *Mélanges de la casa Velázquez* 3 (1967), S. 197-288.

Simona COHEN, *Titian's London Allegory and the three beasts of his selva oscura*, in: *Renaissance Studies* XIV (März 2000) S. 46-69.

Marco COLLARETA, „Als ich can“, in: Predella Jg. 6, No. 21 (September 2007, online-Resource o. pag.).

Stefania CONSONNI, *Linee, intrichi, intrighi: sull'estetica di William Hogarth*, Genua 2003.

Michele CORDARO, *La Patinatura perduta e alcuni problemi di Pentimenti e di Varianti*, in: *La Pala ricostituita. L'incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri* (hrsg. v. Maria Rosalia VALAZZI), Pesaro 1988, S. 88ff.

Joseph Archer CROWE / Giovanni Battista CAVALCASELLE, *Tizian. Leben und Werke*, London 1877, dt. Ausgabe v. Max JORDAN, Leipzig 1877.

Martin DAVIES, *Making sense of Pliny in the Quattrocento*, in:
Renaissance Studies 9 (1995), S. 240-257.

Karl DILTHEY, *Archaeologische Streifzüge I. Über zwei Gemälde des Aristides*, in: Rheinisches Museum für Philologie XXV (1879) S. 151-158 u. 321-336.

Lodovico DOLCE, *L'Aretino o Dialogo della pittura con esempi di pittori antichi e moderni*, Venedig 1557.

ders., übers. v. Cajetan CERRI, *Dialog über Malerei*, (=Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. R. EITELBERGER v. EDELBERG, Bd 2) Wien 1871.

Marguerite DROZ-EMMERT, *Catharina van Hemessen: Malerin der Renaissance*, Basel 2004.

Caroline DUPUIS, *Der Plinius-Kommentar des Paulus Manutius im Codex Parisinus Latinus 6809*, (Schriftenreihe Philologia; 31), Hamburg 1999.

Steven W. DYKSTRA, *The Artist's Intentions and the Intentional fallacy in Fine Arts Conservation - Teil 3: Positivism and the Artist's Intentions*, in: Journal of the American Institute for Conservation Nr. 3 (1996) S. 197-218.

Charles Lock EASTLAKE (übers. v. Julius HESSE), *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters (Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei)*, New York 1960 (Wien und Leipzig 1907).

Samuel Y. EDGERTON, *Alberti's colour theory: A medieval bottle without Renaissance Wine*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXII (1969) S. 109-134.

Elisabeth L. EISENSTEIN, *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*, 2 Bde, Cambridge 1979.

Colin EISLER, *Dürer's Animals*, Washington und London 1991.

ERASMUS Desiderius Roterodamus, *De recta latini graecique sermonis pronu[n]tiationes dialogus. Ejusdem dialogus, cui titulus Ciceronianus, sive de optimo genere dicendi cum aliis nonnullis [...] Basel*, (Johannes Froben) 1528.

Claire J. FARAGO, *Leonardo's color and Chiaroscuro reconsidered: The visual force of painted images*, in: The Art Bulletin, Vol. 73 Issue 1 (März 1991), S. 63-88.

Michel FAVRE-FÈLIX, *Gombrich, les vernis et la science*, in: Nuances. Association Internationale pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique 29 (Frühling 2002) S. 4-9.

Dagmar FEGHELM-AEBERSOLD, *Zeitgeschichte in Tizians religiösen Historienbildern*, (Univ. Diss.) München 1991.

Philipp H. FEHL, *Dürer's literal presence in his pictures, Reflections on his Signatures in the Small Woodcut Passion und Excursus II: Erasmus' Praise of Dürer Reconsidered* S. 211-221, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk: Internationales Symposium der Biblioteca Hertziana, Rom 1989* (Hrsg. v. Martin WINNER (Weinheim, 1992).

ders., *Sprezzatura and the art of painting finely: open-ended narration in paintings by Apelles, Raphael, Michelangelo, Titian, Rembrandt and Ter Borch*, (=The ninth Gerson Lecture held in memory of Horst Gerson (1907-1978)) [...], Groningen 1997.

Sylvia FERINO-PAGDEN, *Alexander, Apelles and Campaspe*, in: Ausst.-Kat. Alexander the Great in European Art, Thessaloniki (1997), S. 135-149.

dies., *Observation en torno al estilo pictórico tardío de Tiziano*, in: *Obras Maestras Restauradas: Tiziano La Última Cena y San Juan Bautista, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1998, S. 73-85.

dies., *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, in: Ausst.-Kat. *Der späte Tizian* 2007, S. 15-23.

Luba FREEDMAN, *Titian's independent self-portraits*, Florenz 1990.

dies., *Titian's Portraits through Aretino's lens*, University Park, Pennsylvania 1995.

dies., *Saint Sebastian in Veneto Painting: The „Signals“ Addressed to „Learned“ Spectators*, in: *Venezia cinquecento 15 Jg. VIII* (1998) S. 5-20.

Roger FRENCH/ Frank GREENAWAY, *Science in the early Roman Empire: Pliny the Elder, his sources and influence*, London/Sydney 1986.

Federico FRIGERIO, *Il Duomo di Como e il Broletto*, Como 1950.

Riccardo FUBINI, *Cristoforo Landino, le „Disputationes Camaldulenses“ e il volgarizzamento di Plinio: Questioni di cronologia e di interpretazione*, in: *Quattrocento fiorentino: politica, diplomazia, cultura* (Hrsg. v. Riccardo FUBINI), Ospedaletto 1996.

John GAGE, *A locus classicus of Colour theory: the fortunes of Apelles*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XLIV (1981), S. 1-26; erneut publ. als: *The Fortunes of Apelles*, in: *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Boston 1993/ 1999, S. 29-38.

Augusto GENTILI, *Tiziano e il non finito*, in: Venezia Cinquecento Nr.4 Jg II (1992) S. 93-127.

ders., *Ancora sul „non-finito“ di Tiziano: materia e linguaggio*, in: *Tiziano. Técnicas y restauraciones* (Symposiumsakten 1999), S. 171-179.

ders., *Der Fries von Castelfranco: die große Konjunktion von 1503/04 und der Niedergang der Künste*, in: Ausst.-Kat. *Giorgione* (Wien 2004) S. 125-131.

Decio GIOSEFFI, *Giorgione e la pittura tonale* in: *Giorgione – Atti del Convegno internazionale di studio per il 500 centenario della nascita*, (29.-31. Mai 1978) Castelfranco Veneto 1979.

Karin GLUDOVATZ, *Die Signaturen Jan van Eycks: Autorschaftsnachweis als bildtheoretische Stellungnahme*, (Phil. Diss. Univ. Wien), 1999.

J. W. v. GOETHE, *Zur Farbenlehre*, Historischer Teil, 2. Abteilung, Römer: Hypothetische Geschichte des Kolorits besonders griechischer Maler vorzüglich nach dem Berichte des Plinius, 1808-1810.

Frederick Richmond GOFF, *Incunabula in American libraries. A third census of 15th-century books recorded in North American collections*. New York 1964-1972, Bd. 12.

Rona GOFFEN, *Renaissance rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven, Conn. 2002.

Gabriele GOFFRILLER, Das EFFIGIERVM CAESARVM OPVS, eine illuminierte Kaiserreihe von 1580. Ein Beitrag zur Tradition der ‚fila imperatorum‘ an den Höfen der Habsburger, Dipl.-Arb. Universität Wien (1997), teilw. publ. in: Frühneuzeit-Info Bd .11 H2 (2000), S. 28-49.

Gisela GOLDBERG/ Bruno HEIMBERG /Martin SCHAWE, *Albrecht Dürer – Die Gemälde der Alten Pinakothek* (hrsg. v. d. Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München), Heidelberg 1998.

Carl GOLDSTEIN, *Writing History, Viewing Art: The Question of the Humanist's Eye*, in: *Antiquity and its Interpreters* (hrsg. v. Alina PAYNE u.a.), Cambridge 2000.

- Ernst H. GOMBRICH, Brief betreffend *Varnishes, Glazes, Cleaning*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. XCII, No. 571 (Oktober 1950), S. 298.
- ders., *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960), S. 309-311.
- ders., *Dark Varnishes: Variations on a theme of Pliny*, in: *The Burlington Magazine* CIV (Feb. 1962), S. 51-55.
- ders., *The Lustre of Apelles* (1972).
- ders., *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance* (1976).
- ders., *Speis der Malerknaben. Zu den technischen Grundlagen von Dürers Kunst*, publ. in: *Wiener Vorlesungen: Konversationsstudien*, 2, Wien 1997.

Pascal GRIENER, *Heinrich Bullinger et la légende d'Apelle: un modèle antique de l'artiste à la Renaissance*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Bd. LIX (1997), S. 41-49.

Georg GRONAU, *Tizian*, Berlin 1900.

Alois GRÜNWALD, *Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Meister der Renaissance*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* VII (1912) S. 165-177.

Kurt GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*, (phil. Diss. Univ. Graz) Graz 1975.

Ilse HAMMERSCHMIED, *Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften*, Egelsbach/ Frankfurt am Main 1997.

John F. HEALY, *Pliny the Elder on science and technology*, Oxford 1999.

James A. W. HEFFERNAN, *Alberti on Apelles: Word and image in De Pictura*, in: *International Journal of the Classical Tradition* 2 (1996) S. 345-359.

P. H. HEFTING, *Het enigma van de Casa Pellizarri*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 15 (1964), S. 67-92.

Nicole HEGENER, *Johannes Gumpf (1626- nach 1646): Selbstbildnis mit Spiegel und Staffelei*, in: Ulrich PFISTERER/ Valeska von ROSEN (Hrsg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstbildnisse vom Mittelalter bis zur Gegenwart* Stuttgart 2005, S. 84f.

Hermann Julius HERMANN, *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, VIII. Band, VI. Teil: *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance 1. Oberitalien: Genua, Lombardei, Emilia, Romagna*, Leipzig 1930.

William HOGARTH, *The analysis of beauty written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste –Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen.*
Übers. v. C. MYLIUS, London, Linde 1754, London, 1753.
ders., *Analyse der Schönheit*, übers. v. Jörg HEININGER, Nachw. von Peter BEXTE, Dresden 1995.

Francisco de HOLANDA, *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, (Lissabon 1548), hrsg. v. Joaquim DE VASCONCELLOS, (=Sonderausgabe aus Quellenschriften für Kunstgeschichte etc.), Wien, 1899.

Paul HOLBERTON, *Giorgione's sfumato*, in: *Giorgione – entmythisiert. Akten des Giorgione-Symposiums in Wien 2004* (hrsg. v. Sylvia FERINO-PAGDEN) (Brepols, im Druck).

Niklas HOLZBERG, *Willibald Pirckheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland*, München 1981.

Samuel van HOOGSTRAETEN, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678.

Charles HOPE, *Titian*, London 1980.

Albert ILG (Hrsg.) HERACLIVS, *Von den Farben und Künsten der Römer* (=Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. R. EITELBERGER V. EDELBERG, Bd 4), Wien 1873.

Klaus IRLE, *Apelles, Zeuxis, Lysippos und die Malerei des Cinquecento*, in: *Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung* (hrsg. v. Gunther SCHWEIKHART) Köln 1996, S. 123-135.
ders., *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, 1997.

Jacob ISAGER, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London und New York 1991.

Frederika H. JACOBS, *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence*, in: *The Art Bulletin* 66 Nr. 3 (1984) S. 399-416.

Franciscus JUNIUS, *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637 /Rotterdam 1694.

Vladimir JUREN, *Fecit-Faciebat*, in: *Revue de l'Art* 26 (1974) S. 27-30.

August KALKMANN, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin 1898.

- Ruth Wedgwood KENNEDY, *Tiziano in Roma*, in: *Il mondo antico nel rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Florenz 1956) Florenz 1958, S. 237-243.
- dies., *Novelty and Tradition in Titian's Art*, Northhampton, Mass., 1963.
- dies., *Apelles redivivus*, in: Essays in memory of Karl LEHMANN, hrsg. v. Lucy Freeman SANDLER, Institute of Fine Arts, New York University, Glücksstadt 1964, S. 160-170.
- Nadia J. KOCH, *De picturae initis. Die Anfänge der gr. Malerei im 7. Jahrhundert v. Chr.* (Studien zur antiken Malerei und Farbgebung, (hrsg. v. Volkmar von GRAEVE), Bd. III), München 1996.
- dies., *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung*, (Studien zur antiken Malerei und Farbgebung, (hrsg. v. Volkmar von GRAEVE), Bd. VI), München 2000.
- dies., *Phidias und Polyklet im Agon: Die neueren archäologischen und kunsthistorischen Forschungen zur Rezeption griechischer Bildhauer in der Renaissance*, in: International Journal of the Classical Tradition, Volume 11, Nr. 2 (Herbst 2004) S. 244-265.
- Georg-W. KÖLTZSCH, *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000.
- Joseph Leo KOERNER, *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.
- Gabriele KOPP-SCHMIDT, *Mit den Farben des Apelles. Antikes Künsterlob in Dürers Selbstbildnis von 1500*, in: Wolfenbüttler Renaissance Mitteilungen 28, H 1 (2004), S. 1-24.
- Michiaki KOSHIKAWA, *Apelles' stories and the paragone debate: a re-reading of the frescoes in the Casa Vasari in Florence*, in: artibus et historiae 22 (2001) S. 17-28 u. 186-187.
- Christoph KREKEL, *Chemische Struktur historischer Eisengallustinten*, in: *Tintenfrassschäden und ihre Behandlung* (hrsg. v. G. BANIK u. H. WEBER), Stuttgart 1999, S. 25-36.
- Ernst KRIS / Otto KURZ, *Die Legende vom Künstler, Ein geschichtlicher Versuch* (Wien 1934) Suhrkamp 1995.
- Paul Oskar KRISTELLER, *Humanismus und Renaissance. Die Antiken und mittelalterlichen Quellen*, (hrsg. v. Eckhard KESSLER) München 1974 .
- ders., *Renaissance thought and the arts. Collected essays*, Princeton, New Jersey 1980/ 1990.

Rudolf KUHN, *Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei*, in: Archiv für Begriffsgeschichte, hrsg. v. d. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Kommission für Philosophie und Begriffsgeschichte 28 (1984) S. 123-176.

Hans-Jörg KÜNAST / Helmut ZÄH, *Die Bibliothek Konrad Peutingers. Edition der historischen Kataloge und Rekonstruktion der Bestände*, 2 Bde 2003 u. 2005. (= Studia Augustana 11, 14).

Otto KURZ, *Varnishes, tinted Varnishes, and Patina*, in: The Burlington Magazine CIV (Feb. 1962) S. 56-59.
ders., *Time the painter*, in: The Burlington Magazine CV (1963), S. 94-97.

Konrad LANGE / F. FUHSE, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle a. S. 1893.

Alfonso LAZZARI, *Ugolino e Michele Verino, studii biografici e critici*, Turin 1897.

Lorenzo LAZZARINI, *Colore nei Pittori Veneziani tra il 1480 e il 1580*, in: Bollettino d'Arte, Supplemento no. 5 (1983) S. 135-144.

Manfred LENTZEN, *Studien zur Dante-Exegese Cristoforo Landinos. Mit einem Anh. bisher unveröffentl. Briefe u. Reden*, Köln/Wien 1971.

Mark LEONARD / Narayan KHANDEKAR / Dawson W. CARR, „*Amber varnish“ and Orazio Gentileschi’s Lot and His Daughter*, in: The Burlington Magazine, Vol. 143, No. 1174 (Jan. 2001), S. 4-10.

Wilhelmina LEPIK-KOPACZYNSSKA, *Apelles, der berühmteste Maler der Antike*, Berlin 1962.

Constanze LESSING, *Per ignorantia dell’arte si oscurano le virtudi»: Virtus und Virtuosität in den »Commentarii« des Lorenzo Ghiberti*, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. v. Joachim POESCHKE/ Thomas WEIGEL/ Britta KUSCH-ARNHOLD, Münster 2006, S. 55-72.

Alphons LHTOSKY, *Apis Colonna. Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger. Ein Exkurs zur Cronica Austrie des Thomas Ebendorfer*, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 55 (1944) S. 171-245.

Hubert LOCHER, *Leon Battista Albertis Erfindung des Gemäldes aus dem Geist der Antike: Der Traktat ‚De Pictura‘*, in: K. W. FORSTER/ H. LOCHER (hrsg.) *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der Bildenden Künste*, Berlin 1999, S. 75-107.

Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura [...]*, Mailand 1584.

Laetitia LONZI, *Notizie dal Centro*, in: Studi Tizianeschi II (2004) S. 9-10.

Katherine Crawford LUBER, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge 2005.

Elizabeth MCGRATH, *The painted Decorations of Ruben's house*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 41 (1978) S. 245-277.

Gridley McKIM SMITH, *Examining Velazquez*, hrsg. v. McKIM SMITH u.a., New Haven/London 1988.

Heike MAIER, *Jan van Eyck: sein Motto als Chiffre*, in: Belvedere, 9, No. 2, (2003) S. 4-19 u. 80-87.

Matteo MANCINI, *I colori della bottega: sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna*, in: Venezia cinquecento no 11 anno VI (1996) S. 163-179.

Carel van MANDER, *Het Leben der oude Antijcke doorluchtighe Schilders soo wel Egyptenaren Griecken als Komeynen*, in: *Het Schilderbook, waerin vooreerst den grondt der schilderconst wort voorghedragen*, Haarlem 1604 (1603).

ders., *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander...* Textabdruck der Ausgabe von Amsterdam, 1617, Übers. u. komm. v. Hanns FLOERKE, 2 Bde München 1906.

Max MANTIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, Handbuch der Altertumswissenschaft* (begr. Iwan v. MÜLLER, neu hrsg. v. Walter OTTO). 9. Abteilung. 2. Teil 3. Bd. 1931.

Stefania MASON RINALDI, *Palma il Giovane - L'Opera completa*, Mailand 1984.

Jean-Michel MASSING, *La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strassburg 1990.

Louisa C. MATTHEW, *The Painter's presence: signatures in Venetian Renaissance pictures*, in: The Art Bulletin 80 (Dez. 1998) S. 616-648.

Otto MAZAL, *Paläographie und Paläotypie. Zur Geschichte der Schrift im Zeitalter der Inkunabeln*, Stuttgart 1984.

- Matthias MENDE, *Dürer – der zweite Apelles*, in: W. BONGARD und M. MENDE, *Dürer heute*, München 1971, S. 23-42.
 ders., *Der Alte Dürer*, in: Ausst.-Kat. Albrecht Dürer (Albertina 2003), S. 103-113.
- Mary P. MERRIFIELD, *Original Treatises Dating from the XIIth to XVIIIth Centuries in the Art of Painting*, London/New York 1849/1999.
- John F. MOFFITT, *Velázquez in the Alcazar in 1656: The meaning of the Mise-e-scène of Las Meninas*, in: Art History 6 (1983) S. 271-300.
 ders., *Leonardo's sfumato and Apelles's atramentum*, in: Paragone Vol. xxx (1989), S. 88-94.
- Paolo MORENO, *Apelle – La Battaglia di Alessandro*, Mailand 2000.
- Jürgen MÜLLER, *Concordia Pragensis: Karel van Manders Kunstdtheorie im Schilder-Boek; ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler*, München 1993.
- Mathias F. MÜLLER, *Rinascimento alla moderna. Kaiser Maximilian I. als imitator antiquorum*, Phil. Diss. Universität Wien, 1996.
- Salvador MUÑOZ VIÑAS, *Original Written Sources for the History of Mediaeval Painting Techniques and Materials: A List of Published Texts*, in: *Studies in Conservation* Vol. 43, No. 2, (1998), S. 114-124.
- Peter MURRAY (Hrsg.), *Five early guides to Rome and Florence*, Farnborough, Gregg 1972.
- Charles Garfield NAUERT Jr., *C. Plinius Secundus (Naturalis Historia)*, in: *Catalogus Translationum et Commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated lists and guides*, IV Washington 1980, S. 297-422.
- Giovanna NEPI-SCIRÉ, *La Pala Barbarigo e l'atramentum di Apelle*, in: *La Pala Barbarigo di Giovanni Bellini*, Quaderni della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Venezia, 1983, H 3 S. 41-43.
- Tom NICHOLS, *Tintoretto, prestezza and the poligrafi: a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice*, in: *Renaissance Studies* Bd. 10 H 1 (März 1996), S. 72-90.
 ders., *Tintoretto. Tradition and Identity*, London 1999.
- Pierre de NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris 1907.

Alessandro NOVA / Matteo FESER / Sabine BURIONI, *Giorgio Vasari – Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, (Neu übers. u. komm.), Berlin 2004.

Hans OST, *Tizian-Studien*, Köln-Weimar-Wien 1992.

Gert VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983.

Francesco PALLUCCHINI, *Tiziano*, Florenz 1969.

Erwin PANOFSKY, *Die Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in: Monatshefte für Kunsthissenschaft 14 (1921) S. 188-219.

ders., *Idea*, Berlin (1924) 1975.

ders., *Nebulae in pariete: Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XIV (1951) S. 34-41.

ders., *Die altniederländische Malerei. Ursprung und Wesen, Early netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass. 1953 (2001).

Charles PARKHURST, *Leon Battista Alberti's Place in the History of Color Theories*, in: *Color and Technique in Renaissance Painting*, hrsg. v. Marcia B. HALL, New York, 1987, S. 161-204.

Alina PAYNE/ Ann KUTTNER/ Rebekah SMICK (hrsg.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge 2000.

Filippo PEDROCCO, *Tiziano*, Mailand 2000.

Marilyn PERRY, *On Titian's „Borrowings“ from Ancient Art: a cautionary case*, in: *Tiziano e Venezia*, (Konferenzakten 1980), S. 187-191.

Fidenzio PERTILE/ Ettore CAMESASCA, *Letteure sull'arte di Pietro Aretino*, 3 Bde, Mailand 1957-1960.

Francesco PETRARCA, *Le senili*, 1. Buch 1993, (Hrsg. v. Elvira NOTA u. Ugo DOTTI) Archivio Guido Izzi, 1993.

ders., *Le Familiari*. Edizione critica a cura di Vittorio Rossi, vol. II°: Libri V-XI, Florenz, 1934 (Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, XI).

Ulrich PFISTERER, *Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari*, in: Marburger Jahrbuch für Kunsthissenschaft 26 (1999), S. 61-97.
ders./ Max SEIDEL (Hrsg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München und Berlin 2003.

Paolo PINO, *Dialogo di Pittura nuovamente dato in luce*, Venedig 1548,
(Hrsg. v. R. PALLUCCHINI 1946); auch in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hrsg. v. P. BAROCCHI, Bari 1960.

Édouard POMMIER (Hrsg.), *Histoire de l'histoire de l'art*, Bd.1 Cycles des Conferences organisées au musée de Louvre 1991, Paris 1995.

Lisa PON, *Michelangelo's first signature*, in: Notes in the History of Art 15 (1996) S. 16-21.

John POPE-HENNESSY, *Giovanni Angelico da Fiesole – Fra Angelico* (1952).

ders., *The Portrait in the Renaissance*, London 1966.

Rudolf PREIMESBERGER, *Ein „Prüfstein der Malerei“ bei Jan van Eyck?*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk: Internationales Symposium der Biblioteca Hertziana*, Rom 1989 (hrsg. v. Martin WINNER) Weinheim 1992, S. 85-100.

ders., „...proprijs sic effingebam coloribus...“ zu Dürers *Selbstbildnis von 1500*, in: Kongressakten *The Holy face ...* (1998) S. 279-300.

ders., /Hannah BAADER (hrsg.), *Porträt*, Berlin 1999.

Veit PROBST, *Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa: Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci*. Heidelberg; Ubstadt-Weiher [u.a.] : Verl. Regionalkultur 2008 (=Heidelberger Studien zu Humanismus und Renaissance, Bd. 1).

Antoine Chrysostome Quatremère DE QUINCY, *Recueil de dissertations archéologiques*, Paris, 1836.

Johann RAMMINGER, *Neulateinische Wortliste, Ein Wörterbuch des Lateinischen von Petrarca bis 1700*, Thesaurus Linguae Latinae, Bayerische Akademie der Wissenschaften, online-Edition www.neulatein.de (4.4.2008).

Paul Ortwin RAVE, *Das Selbstbildnis des Johannes Gumpf in den Uffizien*, in: Pantheon, Bd. 18. (1960) S. 28-31.

Adolphe REINACH, *La Peinture ancienne. Textes grecs et latin relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris 1921.

Beatus RHENANUS, *In C. Plinium. Repurgatur non solum praefatio Pliniana et ipso naturalis historiae libri [...] verum etiam modus ostenditur quo tum Plinius, tum autores alii [...] restitui queant etc.*, Basel, (Joannes Frobenius) 1525.

Carlo RIDOLFI (Hrsg. Freiherr v. HADELN), *Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori*, (Venedig 1648) Berlin 1914.

F. Edler DE ROOVER, *Per la Storia dell'Arte della stampa in Italia. Come furono stampati a Venezia tre dei primi libri in volgare*, in: *La Bibliofilia* 55 (1953), S. 107-117.

David ROSAND, *Titian and the Eloquence of the Brush*, in: *artibus et historiae* 3 (1981), S. 85-96.
ders., *Titian. His work and legacy*, New York 1982.

ders., *La mano di Tiziano*, in: *Tiziano. (Actas del Simposium Internacional 1999)*, S. 127-138.

Valeska von ROSEN, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten/Berlin 2001.
dies., *Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift*, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. v. Ulrich PFISTERER u. Max SEIDEL München/Berlin 2003, S. 323-350.

Artur ROSENAUER, *Bemerkungen zur Tizianausstellung in Venedig*, in: *Studi Italo-Tedeschi, Deutsch-Italienische Studien XIV Tiziano Vecellio*, Meran 1991, S. 56-70.

Mark W. ROSKILL, *Dolce's Aretino and Venetian art theory*, Princeton /New York 1961 /1968.

Andreas RUMPF, *Classical and Post-classical greek painting*, in: *Journal of Hellenic Studies* 67 (1947), S. 10-21.

Bernhard RUPPRECHT, *Tizian: Farbe–Dunkel–Materie*, in: *Monumental. Festschrift für Michael Petzet zum 65. Geburtstag* (hrsg. v. Susanne BÖNING-WEIS) =Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 100, 1998, S. 605-613.

Hans RUPPRICH, *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde, Berlin 1956-1969.
ders., *Die kunsttheoretischen Schriften L. B. Albertis und ihre Nachwirkung bei Dürer*, in: *Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte* 18/19 (1960-61), S. 219-239.

R. SABBADINI, *Le editioni quattrocentistiche della Storia Naturale di Plinio*, *Studi italiani di filologia classica* 8 (1900), S. 439-448.

Georg SATZINGER, *Der Stier des Pausias. Eine Anmerkung zur Wirkung Plinius' des Älteren in Malerei und Plastik der Renaissance*, in: *Heitere Mimesis. Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. B. TAPPERT/ W. JUNG, Tübingen u. Basel 2003, S. 105-125.

- Enza SAVINO, *I due Plinii Naturalis historia della Malatestiana*, in:
Libraria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni, hrsg. v. Fabrizio LOLLINI u. Piero LUCCHI, Bologna 1995, S. 103-114.
- Ingeborg SCHEIBLER, *Die „vier Farben“ der griechischen Malerei*, in:
Antike Kunst 17, 2 (1974) S. 92-102.
dies., *Griechische Malerei der Antike*, München 1994.
dies., *Zur Kunstgeschichte des Plinius*, in: C. Plinius Secundus d. Ä.,
Naturkunde, Buch xxxv, zit. als KÖNIG/ WINKLER 1997, S. 369-384.
- Robert W. SCHELLER, „Als ich kan“, in: *Oud-Holland* 83 (1968), S. 135-140.
- Christoph SCHEURL, *Commentarii de vita et obitu reverendi patris Dom. Antonii Kressen*, Nürnberg, 1515.
- Julius von SCHLOSSER, *Quellenbuch*, Wien 1896.
ders., *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I commentarii)*, *Zum ersten Male nach der Handschrift der Bibliotheca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert von J. Schlosser*. Berlin, Julius Bard, 1912. (zuvor auch in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission I – IV* (1910)).
ders., *Die Kunsliteratur*, Wien 1924.
ders., *Über die ältere Kunsthistoriographie der Italiener*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 11 (1929) S. 46-76.
- Anna SCHREURS, *Apelles zu El Greco. Pirro Ligorio und die griechische Malerei*, in: *Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung* (Hrsg. v. Gunther SCHWEIKHART) Köln 1996, S. 137-149.
- Susanne SCHRÖER-TRAMBOWSKY, *Tizian und das evidente Altarbild. Anschauliche Bilderzählung als betrachteraktivierende Strategie im Spannungsfeld von Kunst, Kult und politischem Kontext in der christlichen Republik Venedig*, Phil. Diss., Univ. Wien 2001.
- Klaus SCHWAGER, *Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Portrait Papst Eugens IV.*, in: Argo. Festschrift für Kurt BADT, Köln 1970, S. 206-234.
- Martin SEIDEL, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*, (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 11) (Phil. Diss.) Münster 1996.

Salvatore SETTIS, *La conception de l'histoire de l'Art chez les Grecs et son influence sur les théoriciens italiens du Quattrocento*, in: Èdouard POMMIER (Hrsg.), *Histoire de l'histoire de l'art. De l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Paris 1995, Bd. 1, S. 145-163.

Alistair SMITH, *Dürer and Bellini, Apelles and Protogenes*, in: The Burlington Magazine CXIV (1972) S. 326-329.

Philipp SOHM, *Ordering History with Style. Giorgio Vasari on the Art of History*, in: *Antiquity and its Interpreters*, (hrsg. v. Alina PAYNE u.a.), Cambridge 2000, S. 40-54.

Wolfgang STECHOW, *Northern Renaissance art 1400-1600, Sources and Documents in the History of Arts Series*, hrsg. v. H. W. JANSON, Englewood Cliffs, New Jersey 1966.

Reinhard STEINER, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, Reihe Forschungen Bd. 2, München 1991.

Karlheinz STIERLE, *Petrarca. Fragmente eines Selbstentwurfs, Essay. Aus dem „Canzionere“*, zweisprachige Ausgabe, Darmstadt 1998.

Werner SUMOWSKI, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* Bde. I-VI, Landau / Pfalz 1983-1993.

Nicola SUTHOR, *Augenlust bei Tizian: zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004.

Francesco TATEO, *L'Epistola di Antonio Galateo a Nicolo Leoniceno, Filologia umanistica*, in: *Medioevo e umanesimo* Nr 96 (1997), S. 1767-1792.

Andreas THIELEMANN, *Phidias im Quattrocento*, Diss. Univ. Köln 1992, (photomechanischer Abdruck) Dresden 1996.

Hans Georg THÜMEL, *Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian*, in: Jb. d.Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 76 (1980), S. 97-110.

Hans TIETZE/ Erika TIETZE-CONRAT, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, Bd I, Augsburg, 1928; Bd II, Basel u. Leipzig, 1937; Bd. III, Basel u. Leipzig, 1938.

Antonio TILESIO (THYLESIUS), *Libellus de Coloribus*, Venedig 1528.

Jenny UGLOW, *Hogarth – a life and a world*, London 1997.

- Francesco VALCANOVER, *Il classicismo cromatico di Tiziano*, in: *Tiziano e il Maniersimo Europeo*. Civiltà Veneziana. Saggi. Bd. 24 (hrsg. v. Rodolfo PALLUCCHINI), Florenz 1978, S. 43-69.
- Giorgio VASARI, *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Übersetzung aus dem Italienischen, Zürich 1993 (1974).
- ders., (hrsg. v. Gaetano MILANESI), *Le Vite de' piú eccellenti Pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino*, 9 Bde, Florenz 1878-1885.
- ders., (hrsg. v. Julia CONWAY BONDANELLA und Peter BONDANELLA), *The Lives of the artists*, Oxford (1991) 1998.
- ders., *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, (neu übers. u. komm. v. Alessandro NOVA) Berlin 2004.
- Adolfo VENTURI, *La Pittura dell '500*, Storia dell'arte italiana, Bd. IX, Teil III, Mailand 1928.
- Hans VAN DE WAAL, *The Linea summae tenuitatis of Apelles: Pliny's Phrase and its Interpreters*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft XII/I (1967) S. 5-32.
- Susann WALDMANN, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, (Diss.) Frankfurt am Main 1995.
- Hermann WALTER, *Die Pliniushandschrift des Francesco Petrarca (Par.Lat. 6802) und ein bisher unbekannter Pliniuskomentar des Paulus Manutius (Par.Lat. 6809)*, in: *Palaeographica Diplomatica et Archivistica. Studi in onore di Giulio BATTELLI*, Bd. 1 Rom 1979, S. 355-366.
- Aileen June WANG, *Michelangelo's Signature*, in: *Sixteenth Century Journal* Vol. 35 Issue 2 (2004), S. 447-474.
- Martin WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- Ernst VAN DE WETERING, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 2000.
- Harold E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, Bd. 1 *The Religious Paintings* (1969), Bd. 2 *The Portraits* (1971), Bd. 3 *Mythological Paintings* (1975), London 1969-1975.
- Jakob WIMPHELING, *Epithoma rerum Germanicarum*, Strassburg 1505.

Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764.

Joanna Woods-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The visual construction of identity and the social status of the Artist*, New Haven u.a. 1998.

Gerhard WOLF, „Arte superficiem illam fontis amplecti“ Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei, in: *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. (hrsg. v. Christine GÖTTLER u.a.), Emsdetten 1998, S. 10-39.

Heinrich WÖLFFLIN (hrsg. v. Kurt GERSTENBERG), *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905 (1963).

Gustav WUSTMANN, *Apelles. Leben und Werk*, Leipzig 1870.

Dieter WUTTKE, *Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte xxx (1967) S. 321-325.

ders., *Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. „Jahrhundertfeier als symbolische Form“*, publ. in: *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, (hrsg. v. Dieter WUTTKE) Baden-Baden 1996, Bd. 1 S. 313-388.

ders., *Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen „Erzhumanisten“ Conradus Celtis. Eine ikonographische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs (1985/86)*, publ. in: *Dazwischen* (wie oben), Bd. 1, S. 389-454.

Roberto ZAPPERI, *Tizian: Paul III. und seine Enkel. Nepotismus und Staatsporträt*, Fischer Taschenbuch, 1990.

Frank ZÖLLNER, *Policretior manu – Zum Polykletbild der frühen Neuzeit*, in: AK Polyklet. Liebieghaus Frankfurt 1990, S. 450-472.

ders., *Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuss in Leon Battista Albertis „De pictura“*, in: Georges-Bloch-Jahrbuch 4 (1997) S. 23-39.

Ausstellungskataloge, Konferenzen und Symposien

- 1959 *Hans Baldung Grien*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 1959.
- 1976 *Tiziano e Venezia*, Convegno internazionale di Studi (1976), Vicenza 1980.
Tiziano Vecellio. Convegno indetto nel IV centenario dell'artista, Roma, 25. Mai 1976, Rom 1977.
- 1979 *Jan Lievens – Ein Maler im Schatten Rembrandts*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 6. September bis 11. November 1979.
- 1983 *The Genius of Venice 1500-1600*, London, Royal Academy, 25. November 1983 bis 11. März 1984, hrsg. v. Charles HOPE / Jane MARTINEAU, London 1983.
- 1990 *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, hrsg. v. Béatrice HERNAD, München, Bayrische Staatsbibliothek, 20. Juni bis 15. September 1990, München 1990.
Polyklet: der Bildhauer der griechischen Klassik, hrsg. v. H. BECK/P.C. Bol /M. BÄCKLING, Frankfurt am Main, Liebighaus, Museum Alter Plastik, 17. Oktober 1990 bis 20. Januar 1991, Mainz am Rhein 1990.
- Tiziano / Titian – Prince of Painters*, Venezia, Palazzo Ducale, 1. Juni bis 7. Oktober 1990 und National Gallery of Art, Washington DC, 28. Oktober bis 20. Jänner 1991, Venedig 1990.
- 1991 *Rembrandt – Der Meister und seine Werkstatt*, Berlin, Gemäldegalerie SMPK, 12. September bis 10. November 1991; Amsterdam, Rijksmuseum, 4. Dezember 1991 bis 1. März 1992; London, National Gallery, 26. März bis 24. Mai 1992, München/Paris/London 1991.
- 1993 *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Grand Palais, 9. März bis 14. Juni 1993, Paris 1993.
- 1994 *Albrecht Dürer*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 12. Juli bis 30. Oktober 1994, Wien 1994.

- 1995 *Der Glanz der Farnese – Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance*, hrsg. v. Lucia FORNARI/ Christoph VITALI, München, Haus der Kunst, 2. Juni bis 27. August 1995, München, 1995.
- 1998 *The Holy face and the paradox of representation*: papers from a colloquium held at the Biblioteca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence 1998 (hrsg. v. Herbert L. KESSLER/ Gerhard WOLF), Bologna 1998.
- 1999 *Tiziano. Técnicas y restauraciones*. Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado los días 3,4 y 5 de junio de 1999; hrsg. v. Fernando CHECA u. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Madrid 1999.
- 2000 *Antiquity and its Interpreters*, hrsg. v. Alina PAYNE, Ann KUTTNER, Rebekah SMICK, Cambridge 2000.
- Gerrit Dou, 1613-1675: Master Painter in the Age of Rembrandt*, National Gallery of Art. Washington, 16. April bis 6. August 2000, (hrsg. v. Ronni BAER), Washington, DC 2000.
- Investigating Jan van Eyck*, hrsg. v. Susan FOISTER/ Sue JONES/ Delphine COOL, Akten des Symposiums der National Gallery, 13. u. 14. März 1998, Turnhout 2000.
- Tintoretto - Der Gonzaga-Zyklus*, hrsg. v. C. SYRE, München, Alte Pinakothek, 10. Mai bis 20. August 2000, München 2000.
- 2001 *El Greco*, hrsg. v. Sylvia FERINO-PAGDEN u. Fernando CHECA CREMADES, Wien, Kunsthistorisches Museum, 4. Mai bis 2. September 2001, Wien 2001.
- 2002 *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430 -1530*, Groeningemuseum, Brügge 15. März bis 30. Juni 2002, hrsg. v. Till-Holger BORCHERT, Stuttgart 2002.
- 2003 *Botticelli. From Lorenzo the Magnificent to Savonarola*, kur. v. Daniel ARASSE, Florenz, Palazzo Strozzi, 1. Oktober 2003 bis 22. Februar 2004; Paris, Musée du Luxembourg, 10. März bis 11. Juli, Mailand 2003.
- Albrecht Dürer*, Wien, Albertina, 5. September bis 30. November 2003, (hrsg. v. Klaus Albrecht SCHRÖDER/ Marie Luise STERNATH), Wien 2003.
- Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du xve siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale de France 25. März bis 22. Juni 2003, hrsg. v. Francois AVRIL, Hazan 2003.

El Greco, kur. v. Paul HOLBERTON, New York, Metropolitan Museum 7. Oktober 2003 bis 11. Jänner 2004; London, National Gallery, 11. Februar. bis 23. Mai, Yale 2003.

Titian, kur. v. Charles HOPE, London, National Gallery, 19. Februar bis 18. Mai 2003, London 2003.

Kaiser Ferdinand I. Wien, Kunsthistorisches Museum 14. April bis 31. August 2003, Wien 2003.

- 2004 *Giorgione – Mythos und Enigma*. hrsg. v. Sylvia FERINO-PAGDEN und Giovanna NEPI-SCIRÉ, Kunsthistorisches Museum Wien, 23. März bis 11. Juli 2004, Wien 2004.

The Age of Titian, hrsg. v. Peter HUMFREY, National Galleries of Scotland, 5. August bis 5. Dezember 2004, Edinburgh 2004.

- 2005 Best.-Kat. *A catalogue of books printed in the fifteenth century now in the Bodleian Library, Oxford*, (hrsg. v. Alan COATES, Kristian JENSEN, Cristina DONDI u.a.) Oxford, University Press 2005.

- 2006 *Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei*, Hrsg. v. David Alan BROWN und Sylvia FERINO-PAGDEN, Washington, National Gallery of Art 18. Juni bis 17. September 2006; Wien, Kunsthistorisches Museum 17. Oktober 2006 bis 7. Januar 2007, Wien 2006.

- 2007 *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, hrsg. v. Sylvia FERINO-PAGDEN, Wien, Kunsthistorisches Museum, 18. Oktober 2007 bis 6. Jänner 2008; Venedig, Gallerie dell'Accademia, 1. Februar bis 21. April 2008.

Antike und mittelalterliche Literatur

Claudius AELIANVS [um 170 - 235 n. Chr.], *Varia Historia*, 2,3.

CICERO [106 v. Chr. - 43 v. Chr.], *De Oratore*.

ders., *Ad familiares*.

ders., *Orator*, hrsg. u. übersetzt v. Bernhard KYTZLER (Reihe Tusculum),
1998.

ders., *De officiis*, 3.10.

DION CHRYSOSTOMOS [* nach 40 - vor 120], *Orationes*, 63 Vom Glück 1,
4.

Sextus Pompeius FESTVS [2. Jhd. n. Chr.]/ Marcus Verrius FLACCVS [
um 10 v. Chr.], *De verborum significatione*.

HERACLIVS [10. Jhd.], *De Coloribus et artibus Romanorum*

LVKIAN [um 120 - um 180 n. Chr.] *De Calumnia*.

OVID [43 v.Chr. – ca. 18 n. Chr.], *Fasten*, 5.

PAVSANIAS [um 115 - ? n. Chr.] *Beschreibung Griechenlands*, 9, 35, 6.

PHILOSTRATOS [um 170 - um 245 n. Chr.] *Eikones – Die Bilder*, hrsg. v.
FAIRBANKS, Griechisch -Deutsch nach Vorarbeiten von Ernst
KALINKA hrsg, übers. u. erläutert v. Otto SCHÖNBERGER, Loeb
Library London /München, 1931/1968.

PETRONIVS, [† um 66 n. Chr.] Satyricon, *Das Gastmahl des Trimalchio*.

PLATON [427-347 v. Chr.], *Timaios*.

PLVTARCH [um 46 - um 120 n. Chr.] *De defectu oraculorum*.

ders., *Alexander*.

ders., *De pueris educandis*.

QVINTILIAN, [* zw. 35 u. 49 n.Chr. - ca. 95 n. Chr.] *Institutio oratoria*, libri
XII.

STRABON [um 64/63 v. Chr. - um 20 n. Chr.], *Geographica*.

SVETON [70 n. Chr. - ca. 150 n. Chr.], *De vita caesarum*.

TACITVS [55 n. Chr. - ca 117/120 n. Chr.], Annalen.

Kurzfassung

Das 35. Buch der *Naturalis Historia* von Plinius d. Ä. stellt die mit Abstand gehaltvollste Quelle zur griechischen Malerei der Antike dar. Aus der Fülle der von Plinius beschriebenen Merkmale werden sieben herausgegriffen und im Hinblick auf ihre Rezeption in der frühen Neuzeit untersucht. Direkte Vergleiche lassen technisch – stilistische Bezugnahmen erkennen, so etwa die angeblich von Apelles und den besten seiner Zeitgenossen angewandte Malerei in nur vier Farben, die sich auf neuzeitlichen Selbstbildnissen und anderen Werken von Fouquet, Dürer, Tizian, Gumpp, Velázquez und Rembrandt beobachten lässt.

Diese Merkmale neuzeitlicher Kunstwerke werden als bewusst getätigte Äußerungen angesehen, durch die sich KünstlerInnen gattungsimmanent am kunsttheoretischen Diskurs beteiligen konnten. Die parallel dazu stattfindende literarische Verarbeitung der ‚sapientia veterum‘ von Petrarca an zeigt, dass die Informationen aus der *Naturalis Historia* intensiv diskutiert und verbreitet wurden. Apelles als Künstler-Autor und Plinius selbst werden zum Vorbild für die nachfolgende Kunstgeschichtsschreibung von Alberti, Ghiberti, Dürer und Vasari wie es Apelles, Zeuxis, Protogenes und Pausias für die Maler der Neuzeit gewesen sind. Gleichzeitig mit Sujets der hellenistischen Malerei, die mittels Ekphrasen wiederaufgenommen oder auch nach diesen rein poetischen Schilderungen nun zum ersten Mal gemalte Realität wurden, bot sich den Künstlern der Neuzeit die Gelegenheit, auch über die ‚skills‘ ihrer antiken Kollegen nachzudenken. Die Auseinandersetzung mit einer oder mehrerer dieser technisch-stilistischen Schwierigkeiten aufgenommen zu haben und die Bewältigung dieser Herausforderung zu Demonstrieren, kann als das eigentliche Grundthema mancher Kunstwerke verstanden werden.

abstract

Book 35 of Pliny the Elder's *Naturalis Historia* provides the most valuable written source for our knowledge of hellenistic painting. Out of the variety of informations on technique and style Pliny gives, a group of seven features is selected to look at their perception in early modern times. By comparing features mentioned by Pliny – e.g. the art of painting in four colours, which Apelles and the best of his contemporary colleagues are said to have practiced – with self-portraits and other paintings by Fouquet, Duerer, Titian, Gumpp, Velázquez and Rembrandt, we are able to identify those features as painted references to the ancient text.

These references are visual demonstrations of a mastered artistic challenge and important contributions to the Renaissance discourse on ancient painting by painters themselves. Beginning with Petrarc's notes, the modern theoretical texts on painting give an impression of how Pliny's text and Apelles in his double-role as artist and theorist influenced the writing on art and how important they were for Alberti, Ghiberti, Duerer and Vasari.

Riassunto

Il libro 35 della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio è la fonte più importante della pittura hellenistica. Sette di questi argomenti caratteristici menzionati di Plinio e la loro fortuna critica nel rinascimento sono osservati in questa tesi.

Paragoni fra il testo antico e le pitture moderne dimostrano relazioni dirette, come per esempio la pittura *a quattro colori*, che Apelle e le suoi colleghi più famosi hanno presuntamente praticato. Questa tecnica si trova anche nella pittura di Fouquet, Durero, Tiziano, Gumpp, Velàzquez e Rembrandt, che la usano nel caso del autoritratto ed per altri dipinti.

Queste caratteristiche nella pittura contemporanea sono qui interpretati come riflessi consapevoli che danno agli artisti anche la possibilità di presentarsi come specialista nel campo discorsivo teoretico della pittura. Apelle, in suo ruolo sia artistico, sia come teorico scientifico avevo un impatto grande ed è divenuto – come anche Plinio stesso – per Alberti, Ghiberti, Durero e Vasari un modello ideale per scrivere sulla pittura.

Curriculum Vitae Gabriele Goffriller

- 1997 Abschluß des Diplomstudiums, PrüferInnen: Artur Rosenauer, Liselotte Popelka.
- 1995 Diplomarbeit: „Das ‚Effigierum Caesarum Opus‘ – Beobachtungen zum Codex 15.167 der Österreichischen Nationalbibliothek“.
- 1989 Universität Wien, Studienrichtung: Kunstgeschichte.
- 1987 Universität Salzburg, Studienrichtung: Philosophie und Italienisch.
- 1979 – 1987 Besuch des Bundesgymnasiums III unter besonderer Berücksichtigung der Musischen Ausbildung.
- 1969 geboren in Salzburg Stadt.

Publikationen, Projekte und Mitarbeit (Auswahl)

- 2008 kuratorische Mitarbeit am vom Musikreferat der kulturpolitischen Sektion des Bundesministeriums für europäische und internationale Angelegenheiten hrsg. Übersichtswerkes „Frauen:Musik:Österreich“.
- 2007 - 2008 Mitarbeit TV-Dokumentation (ORF und Breisach Medienwerkstatt; Regie: Chico Klein)
„Wenn sich's thun ließ, schrieb er seinen Namen hin – Joseph Kyselak“; Text, Dialoge, Aufbereitung der Forschungsergebnisse, Assistenz bei Produktion, Casting und Kostüm.
- 2006 Da Ponte Institut und Albertina: Mitarbeit an der Ausstellung „Mozart – Experiment Aufklärung“ (Wien, Albertina 17.3. - 20.9. 2006), Kurator: Herbert Lachmayr.
- Bundesdenkmalamt: Lektorat und Erstellung der Register für den vom herausgegebenen LVII. Band der

- „Österreichischen Kunsttopographie“ (Osttirol, Bd. 1-4).
- Nachwuchs-Wissenschaftsstipendium der Stadt Wien (MA7), Leitung des Forschungsprojekts „Joseph KYSELAK (1799-1831) – Eine Wanderung durch die österreichische Kulturgeschichte der Romantik.“
- 2004 - 2005 Praktische Anwendung und Training Final Cut Pro Studio, iMovie, iDVD im Bereich Werbung und Dokumentationsfilm.
- 2003 *Bundesdenkmalamt*: Mitarbeit an den vom BDA herausgegebenen DEHIO-Handbüchern zu den Kunstdenkmalen Österreichs (Wien, Innere Stadt; Niederösterreich Süd).
- 1996 *Kunsthistorisches Museum Wien*: Research und Mitarbeit am Ausstellungskatalog „Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos“ im KHM (25. 2. - 25.5. 1997), Kurator: Sylvia Ferino-Pagden.
- *Virtual/RealEstate – uma und Österreichische Akademie der Wissenschaften*: Research und Mitarbeit an der Entwicklung der Ausstellung „schafft:wissen“ zum 150-jährigen Jubiläum der ÖAW.
- 1994 *Jüdisches Museum der Stadt Wien*: Mitarbeit an der Ausstellung und am Katalog „Marc Chagall – Bilder – Träume – Theater“ im JMW, (10.3. -12.6. 1994), Kurator: Werner Hanak.
- 1989 – 1991 Mitarbeit in der ‚Galerie Stubenbastei‘ – Galerie der Berufsvereinigung Bildender Künstler Österreichs unter der Leitung von Prof. h.c. Leonore Boeckl.

Publikationen

„Wenn sich's thun ließ, schrieb er seinen Namen hin – Joseph Kyselak (1799-1831)“. Selbstständige Publikation der Projektergebnisse (in Vorbereitung).

Vortrag im Rahmen der Tagung des Verbands Österreichischer KunsthistorikerInnen gemeinsam mit der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz „Über die Grenze“ (Oktober 2007, Bregenz):

„Wenn sich's thun ließ, schrieb er seinen Namen hin – der Wiener Beamte Joseph Kyselak signiert die Alpen“ (publ. als Tagungsakten 2007; im Druck).

Rezension der Ausstellung und Symposion „Bellini – Giorgione – Tizian“, Wien, Kunsthistorisches Museum (18. 10. 2006 - 7. 1. 2007); publ. in: FrühNeuzeit-Info 2007, Heft 18, S. 154-158.

Vortrag am „Institut zur Erforschung der frühen Neuzeit“: „Das ‚Effigierum Caesarum Opus‘, eine illuminierte Kaiserchronik von 1580“; publ. in: FrühNeuzeit-Info 2000, Heft 2, S. 28-49.

Vortrag im Colloquium „Tizian versus Seisenegger“ anlässlich der Ausstellung „Kaiser Karl V. – Macht und Ohnmacht“ Wien, Kunsthistorisches Museum, (16. 6. - 10. 9. 2000); publ. als: „Tizians Mann mit Hund – im Widerspruch zur Tradition des ganzfigurigen Portraits am Kaiserhof“, in: „Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit“, hrsg. v. Sylvia Ferino-Pagden u. Andreas Beyer, Brepols Turnhout 2005, S. 125-134.

Vortrag anlässlich der Ausstellung „Venus – Bilder einer Göttin“ der Alten Pinakothek München:
 „Tizian an der Staffelei – eine zeitgenössische Bildquelle zur verlorenen ‚Venus‘ für Kaiser Karl V.?“; publ. in: Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst 2001, 3. F., Bd. 53, S. 59-88.

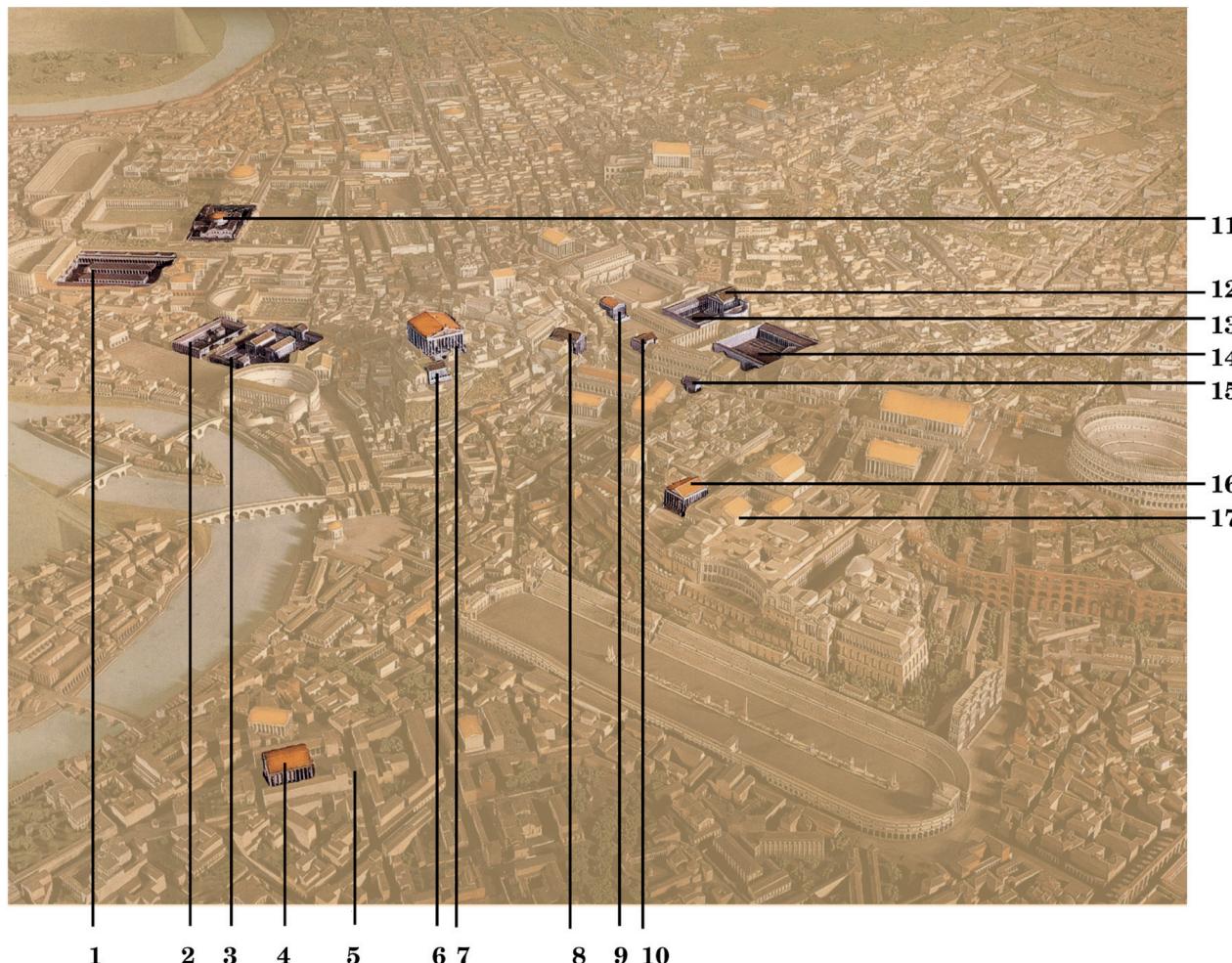
Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Modell Roms zur Zeit Constantins (306-337); hervorgehobene Orte nach Plinius, Nat. Hist. 35. (Foto B. Brizzi).
- Abb. 2: *Schlacht Alexanders des Großen gegen Darius*, Mosaik, Neapel, Museo Archaeologico.
- Abb. 3: Detail der *Alexanderschlacht*, angebliches *Selbstbildnis* des Apelles, Mosaik, Neapel, Museo Archaeologico.
- Abb. 4: Plinius Nat. Hist. 37, letztes Blatt, Venedig (Sessa et Serena) 1525; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, SIAWD 212.928-C.
- Abb. 5: Hans Baldung Grien, *Bildnis eines jungen Mannes*, Öl/Holz, 1515, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 6: Bernhard Strigel, *Familienbildnis Cuspinian*, Rückseite, Öl/Holz, Privatbesitz.
- Abb. 7: Plinius, *Naturalis Historia*, Buch 35, fol. L6v., Parma (Stephanus Corallus); Oxford, Bodleian Library, (Auct. N. 1.4.), aus der Bibliothek Konrad Peutingers, mit dessen Notizen.
- Abb. 8: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, Öl/Holz; München, Alte Pinakothek.
- Abb. 9: Jan van Eyck, *Bildnis eines Mannes mit rotem Turban*, 1433, Öl/Holz; London, National Gallery.
- Abb. 10: Jean Fouquet, *Selbstbildnis*, um 1455, Emaille, Paris, Musée du Louvre.
- Abb. 11: Katharina van Hemessen, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
- Abb. 12: Katharina van Hemessen, *Selbstbildnis*, Detail mit Palette.
- Abb. 13: Tizian, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

- Abb. 14: Tizian, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Abb. 15: Palma il Giovane, *Selbstbildnis*, um 1580, Öl/Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera.
- Abb. 16: El Greco, *Jorge Emanuel*, Öl/Leinwand, Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- Abb. 17: Annibale Carracci, *Selbstbildnis innerhalb einer Gruppe*, um 1588-1590, Öl/Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera.
- Abb. 18: Annibale Carracci, *Selbstbildnis*, um 1590, Öl/Leinwand, St. Petersburg, Eremitage.
- Abb. 19: Francisco de Zurbarán, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Abb. 20: Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Öl/Leinwand, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Abb. 21: Diego Velázquez, *Las Meninas*, Detail mit Selbstbildnis, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Abb. 22: Bartolome Esteban Murillo, *Selbstbildnis*, um 1670, Öl/Leinwand, London, National Gallery.
- Abb. 23: Johannes Gumpp, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, 1646, Florenz, Uffizien.
- Abb. 24: Maerten van Heemskerck, *Der Heilige Lukas malt die Madonna*, um 1545, Öl/Holz, Rennes, Musée des Beaux-Arts.
- Abb. 25: Gerrit Dou, *Selbstbildnis*, um 1655, Öl/Holz, Boston, Privatsammlung.
- Abb. 26: Freskiertes Studiolo der Casa di Tiziano Oratore, Pieve di Cadore, Ausschnitt mit Motto.
- Abb. 27: Nicoletto da Modena, *Apelles*, um 1510, Kupferstich.
- Abb. 28: William Hogarth, *Selbstbildnis mit Mops*, 1745, Öl/Leinwand, London, Tate Gallery.
- Abb. 29: William Hogarth, *Analysis of Beauty*, 1753, Titelblatt mit ‚Serpentine Line‘.

- Abb. 30: Quatremère De Quincy, Abbildung aus *Recueil de dissertations archéologiques*, (Paris, 1836), *Figuren*, Interpretation der *linea* nach Plinius 35. 81-83.
- Abb. 31: Hans Holbein d. J., *Druckermarke für Valentino Curio*, Basel 1523, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, SIAWD 40.Y.52.
- Abb. 32: Castelfranco, Casa Marta Pelizzari, Detail der Ostwand mit freskiertem Fries, *Werkstatt des Apelles und Codex mit lineas visum effugientes* (?).
- Abb. 33: Tizian, *Pietro Aretino*, 1545, Öl/Leinwand, Florenz, Galleria Pitti.
- Abb. 34: Rembrandt, *Jan Six*, 1654, Öl/Leinwand, Amsterdam, Slg. Jan Six.
- Abb. 35: Michelangelo, Detail der *Pietà*, um 1497-1499, Vatikan, Petersdom.
- Abb. 36: Lavinia Fontana, *Selbstbildnis*, 1579, Öl/Leinwand, Florenz, Uffizien.
- Abb. 37: Rembrandt, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, München, Alte Pinakothek.
- Abb. 38: Giorgione, *Bogenschütze*, Öl/Holz, Edinburgh, National Gallery of Scotland.
- Abb. 39: El Greco, *Puer sufflans ignes*, um 1570, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.
- Abb. 40: Tizian, Anbetung der Hirten, Öl/Leinwand, Florenz, Galleria Pitti.
- Abb. 41: Jan Lievens, *Puer sufflans ignes*, Öl/Holz, Warschau, Nationalmuseum.
- Abb. 42: Albrecht Dürer, *Dürers Bruder Endres*, 1514, Zeichnung, Wien, Albertina.
- Abb. 43: Jean Fouquet, *Hl. Lukas*, Pierpont Morgan Library, M 834. fol 15.
- Abb. 44: Jean Fouquet, *Hl. Lukas*, Detail, Pierpont Morgan Library, M 834. fol 15.

- Abb. 45: Lorenzo Ghiberti, Detail aus der *Geschichte Noahs*, Relief der Baptisteriumstür in Florenz, 1437.
- Abb. 46: Rembrandt, *Selbstbildnis als Zeuxis*, um 1663-1669, Öl/Leinwand, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Courbot.
- Abb. 47: Aert de Gelder, *Selbstbildnis als Zeuxis*, 1685, Öl/Leinwand, Frankfurt, Städelmuseum.
- Abb. 48: Albrecht Dürer, *Bildnis einer alten Frau mit Geldbeutel*, Wien, Kunsthistorisches Museum.



- | | |
|----|----------------------------------|
| 1 | Porticus Pompeianae |
| 2 | Porticus Philippi |
| 3 | Porticus Octaviae |
| 4 | Templum Dianae |
| 5 | Templum Cereris (?) |
| 6 | Templum Fidei |
| 7 | Templum Iovis (trias) |
| 8 | Templum Concordiae |
| 9 | Templum Veneris Genitricis |
| 10 | Curia Iulia |
| 11 | Thermae Agrippae |
| 12 | Thermae Augusti (Martis Ultoris) |
| 13 | Forum Augusti |
| 14 | Templum Pacis |
| 15 | Templum Divi Iulii |
| 16 | Templum Apollinis |
| 17 | Domus Caesaris (?) |

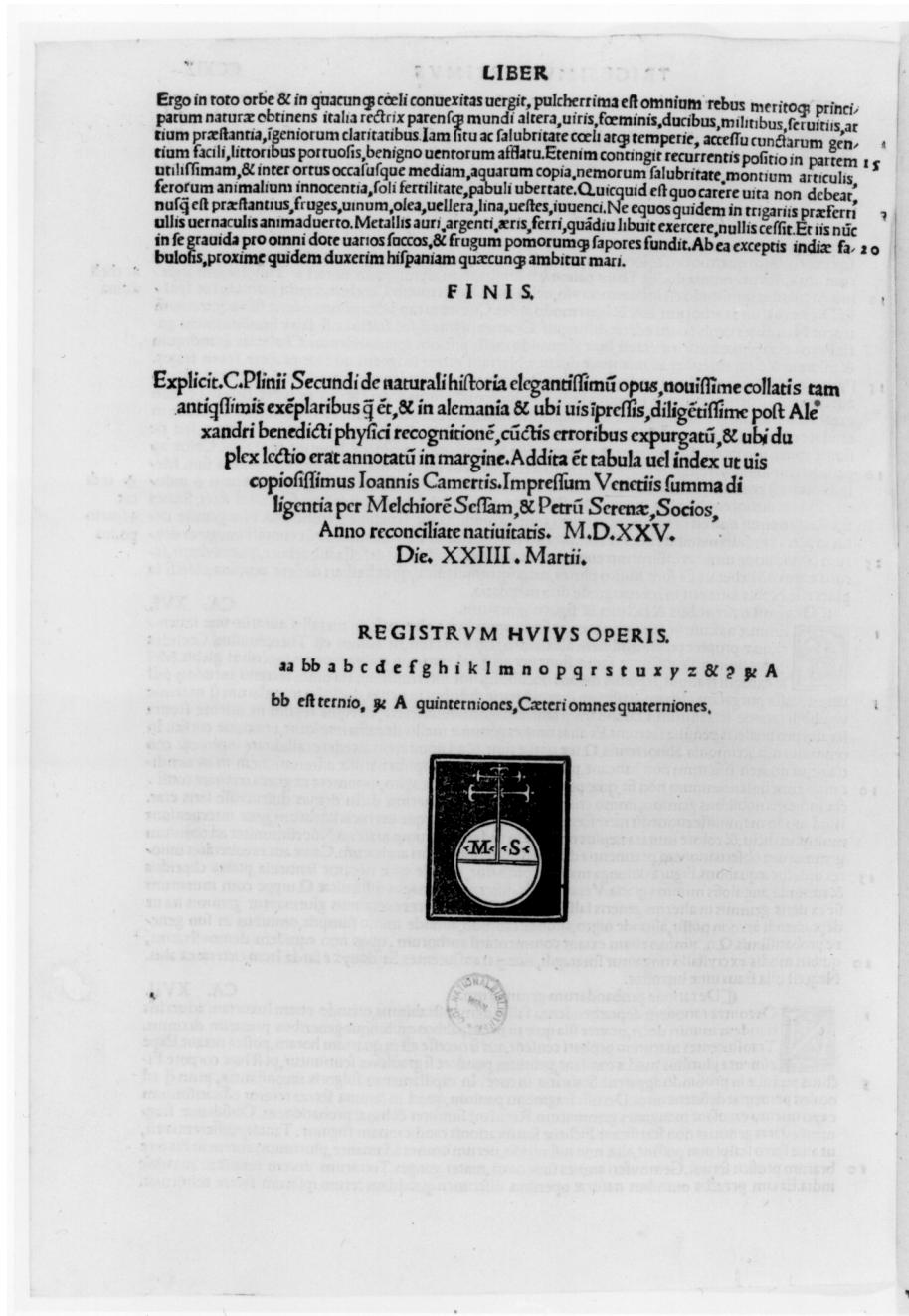
Abb. 1: Modell des alten Rom, hervorgehobene Orte nach Plinius, Naturalis Historia, 35.



Abb. 2: *Schlacht Alexanders des Großen gegen Darius*, Mosaik, Neapel, Museo Archaeologico.



Abb. 3: Detail der *Alexanderschlacht*, angebliches Selbstbildnis des Apelles.



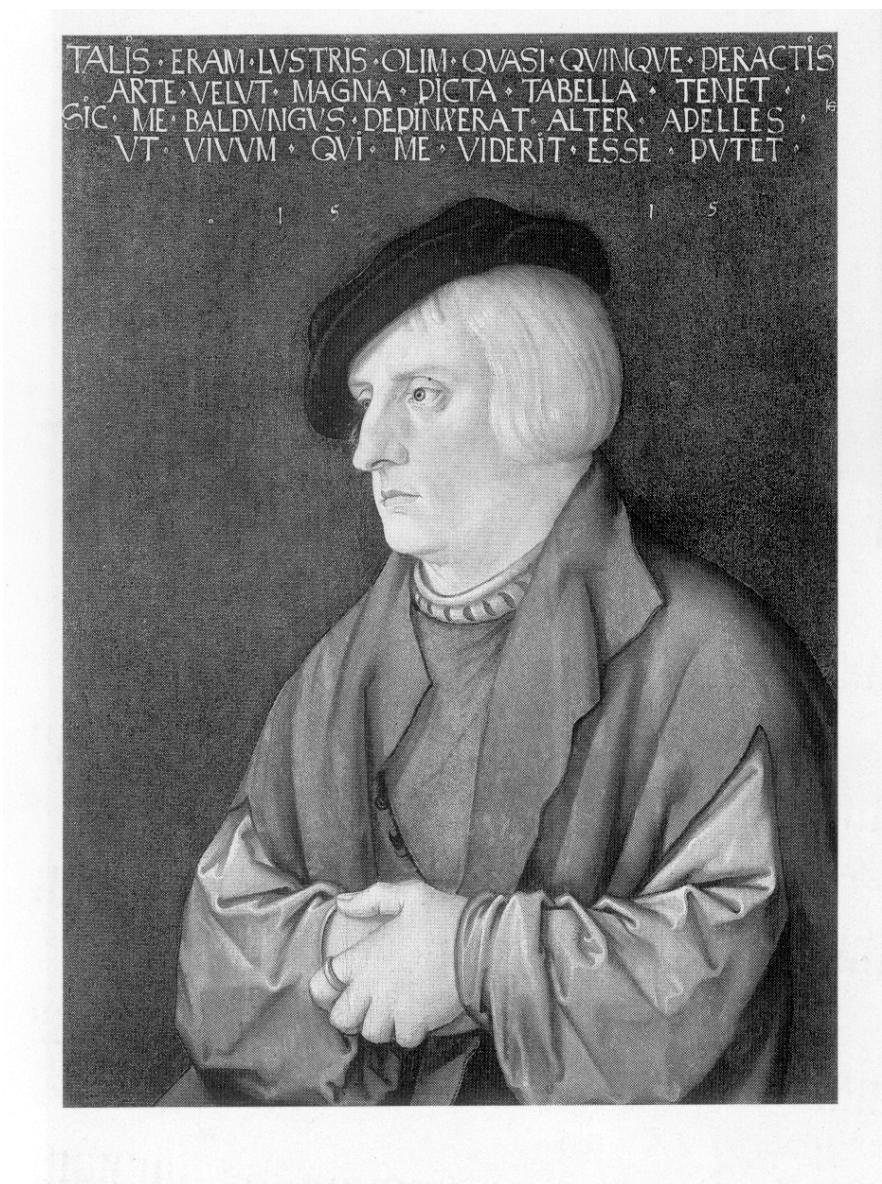


Abb. 5: Hans Baldung Grien, Bildnis eines jungen Mannes, Öl/Holz, 1515, Wien, Kunsthistorisches Museum.

ANNO HUMANÆ REPARACIONIS M-DXX MENSE OCTOBR^E
LEONE X PONT MAX QVVM CAROLVS V PHILIPPI CASTELLÆ
REGIONIS AC GRANATÆ REGIS FILIVS AQVISGRANI TRÆGE
RO CREARETVR AC RO CÆSAR DESIGNARETVR BERNARDI
NVS STRIGEL PICTOR CIVIS MEMINGEN NOBILIS QUI SOLVS
EDICTO CÆSARE MAXIMILIANV UT OLIM APELLES ALEXAN
DRVM PINGERE IVSSVS HAS IMAGINES MANV SINISTRA PER
SPECVIA FERME SEXAGENARIUS VIENNÆ PINGEBAT.

Johannes Cuspinianus doctor francus ex Schreinfurt, olim cas
tuli^g. Maximiliani imp. a consiliis et ad reges hungarice boemicae
ac polonicae Vladislau^m Ludoovicu^m et Sigismundu^m oratori Carolic
v. caes. consiliarius ac locu^m tenens in senatu vienneu que vulgo
Anwaltu^m appellat. Ex prima coniuge Anna octo liberos genit
e quibus hic Sebastianus felix annu^m agebat etans quintuaginta
minor natu Nicolaus Christomus duodecimu^m genitor horum
duodequinquagesimu^m Hagnes nouerca quadragesimus primu^m

PRIMA TABVL A HABET IMAGINES MAXIMILIANI CAES AVG
MARIAE DVCISSÆ BVRGVNDIÆ FILIÆ CAROLI DVCIS PHIL
FILI REGIS CASTELLÆ CAROLI V IMP AVG FERDINAN
INFANTIS HISP ARCHIDVCVM AC NEPOTVM CÆS ET LUDOV
REGIS HVNGARIAE AC BOEMIAE.

Abb. 6: Bernhard Strigel, *Familienbildnis Cuspinian*, Rückseite,
Öl/Holz, Privatbesitz.

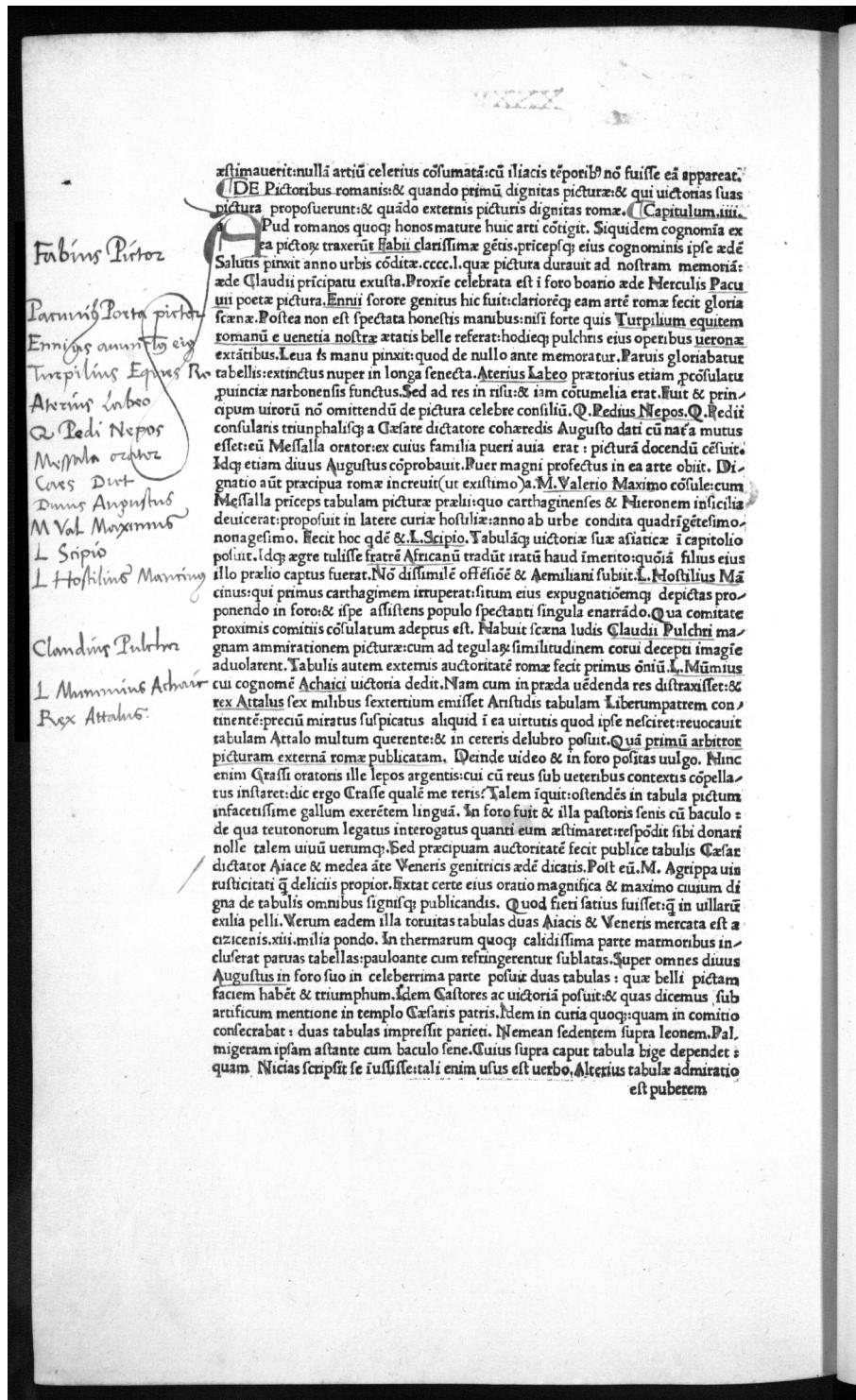


Abb. 7: Plinius, *Naturalis Historia*, Buch 35, fol. L6v., Parma
 (Stephanus Corallus); Oxford, Bodleian Library, (Auct. N. 1.4.), mit
 Notizen Konrad Peutingers.



Abb. 8: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, Öl/Lw; München, Alte Pinakothek.



Abb. 9: Jan van Eyck, *Bildnis eines Mannes mit rotem Turban*, 1433, Öl/Holz; London, National Gallery.



Abb. 10: Jean Fouquet, *Selbstbildnis*, um 1455, Emaille, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 11: Katharina van Hemessen, *Selbstbildnis*, 1548, Öl/Leinwand, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.



Abb. 12: Katharina van Hemessen, Detail mit Palette aus dem Basler *Selbstbildnis*.



Abb. 13: Tizian, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

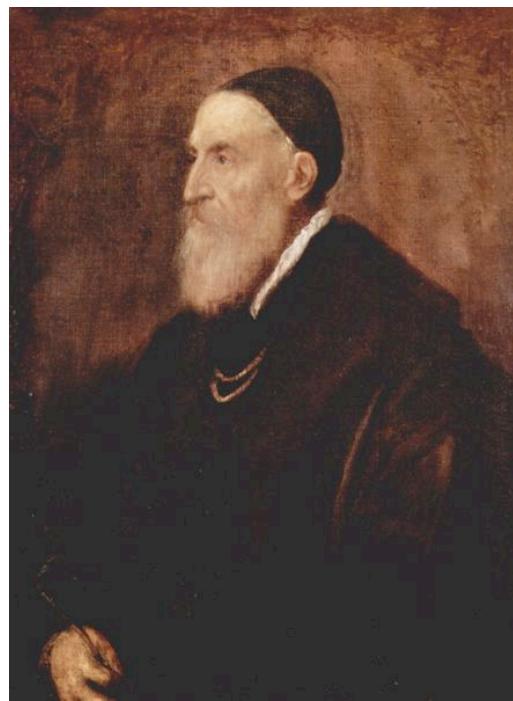


Abb. 14: Tizian, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Abb. 15: Palma il Giovane, *Selbstbildnis*, um 1580, Öl/Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera.



Abb. 16: El Greco, *Jorge Emanuel*, Öl/Leinwand, Sevilla, Museo de Bellas Artes.



Abb. 17: Annibale Carracci, *Selbstbildnis mit Gruppe*, Öl/Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera.



Abb. 18: Annibale Carracci, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, St. Petersburg, Eremitage.

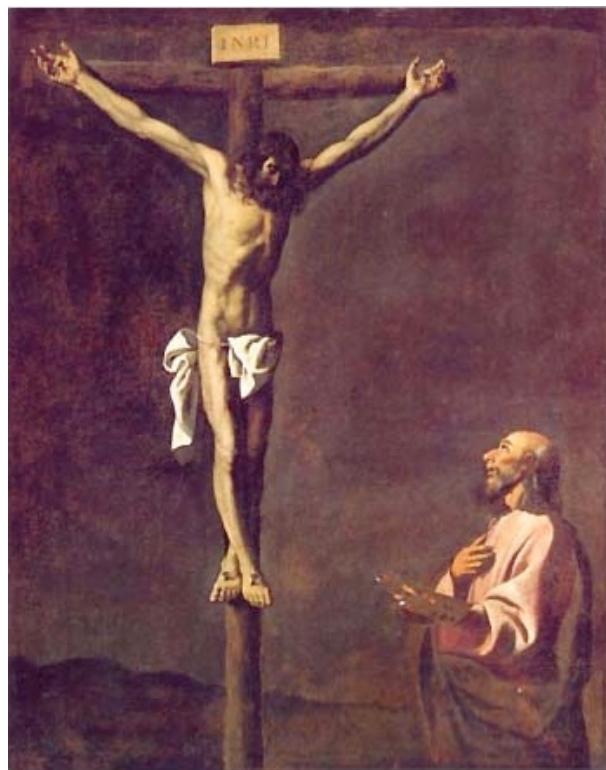


Abb. 19: Francisco de Zurbarán, *Selbstbildnis unter dem Kruzifix*, Öl/Leinwand, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Abb. 20: Diego Velázquez, *Las Meninas*, Öl/Leinwand, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Abb. 21: Diego Velázquez, Detail aus *Las Meninas* mit Selbstbildnis und Palette.



Abb. 22: Bartolome Esteban Murillo, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, London, National Gallery.



Abb. 23: Johannes Gumpp, *Selbstbildnis*, 1646, Öl/Leinwand, Florenz, Uffizien.



Abb. 24: Maerten van Heemskerck, *Der Heilige Lukas malt die Madonna*, Öl/Holz, Rennes, Musée des Beaux-Arts.



Abb. 25: Gerrit Dou, *Selbstbildnis*, Öl/Holz, Boston, Privatsammlung.



Abb. 26: Fresko im Studiolo der Casa di Tiziano Oratore, Pieve di Cadore.



Abb. 27: Niccolò da Modena, *Apelles*, um 1510, Kupferstich.



Abb. 28: William Hogarth, *Selbstbildnis mit Mops*, 1745, Öl/Leinwand, London, Tate Gallery.

THE
A N A L Y S I S
O F
B E A U T Y.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
T A S T E.

B Y W I L L I A M H O G A R T H.

*So vary'd be, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her eye.* ----- Milton.



L O N D O N:

Printed by J. REEVES for the AUTHOR,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

Abb. 29: William Hogarth, Analysis of Beauty, 1753, Titelblatt mit 'Serpentine Line'.

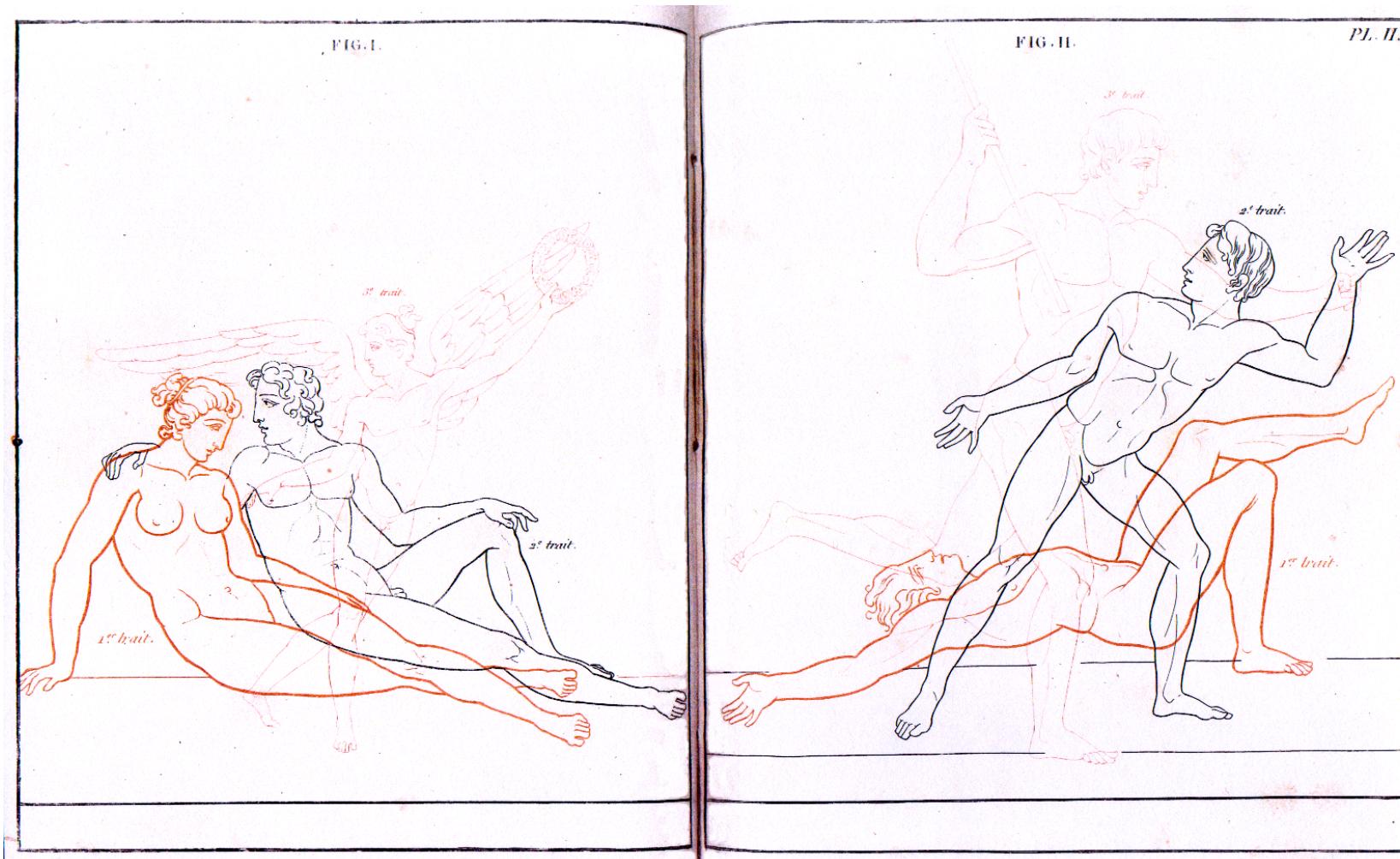


Abb. 30: Quatremère De Quincy, Abbildung aus: *Recueil de dissertations archéologiques*, (Paris, 1836), Figuren, Interpretation der *linea* nach Plinius, Nat. 35. 81-83.

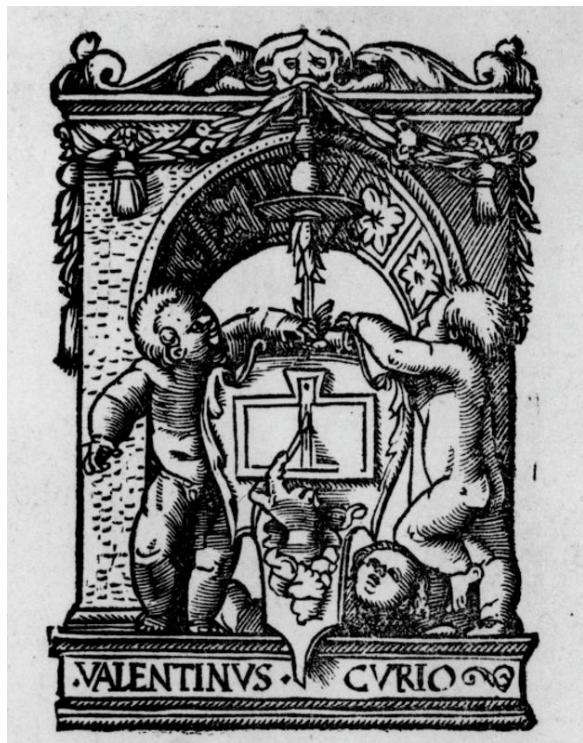


Abb. 31: Hans Holbein d. J., Druckermarke für Valentino Curio, Basel 1523, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, SIAWD 40.Y.52.



Abb. 32: Castelfranco, Casa Marta Pelizzari, Detail der Ostwand mit freskiertem Fries, *Werkstatt des Apelles und Codex mit lineas visum effugientes* (?).



Abb. 33: Tizian, *Pietro Aretino*, Öl/Leinwand, Florenz, Galleria Pitti.



Abb. 34: Rembrandt, *Jan Six*, Öl/Leinwand, Amsterdam, Slg. Jan Six.



Abb. 35: Michelangelo, *Pietà*, um 1497-1499, Vatikan, Petersdom.



Abb. 36: Lavinia Fontana, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, Florenz, Uffizien.

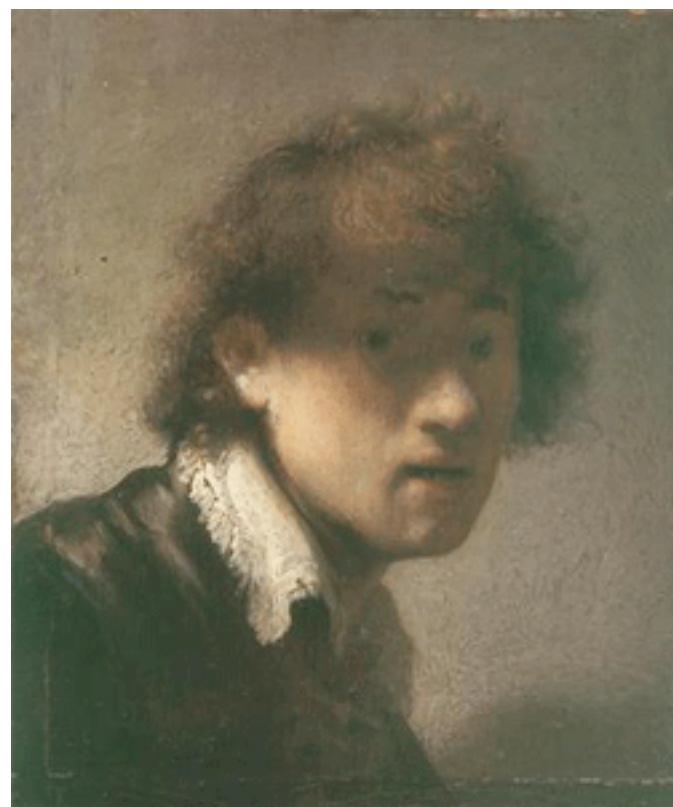


Abb. 37: Rembrandt, *Selbstbildnis*, Öl/Leinwand, München, Alte Pinakothek.



Abb. 38: Giorgione (?), *Bildnis eines jungen Mannes als Bogenschütze*, Öl/Holz, Edinburgh, National Gallery of Scotland.

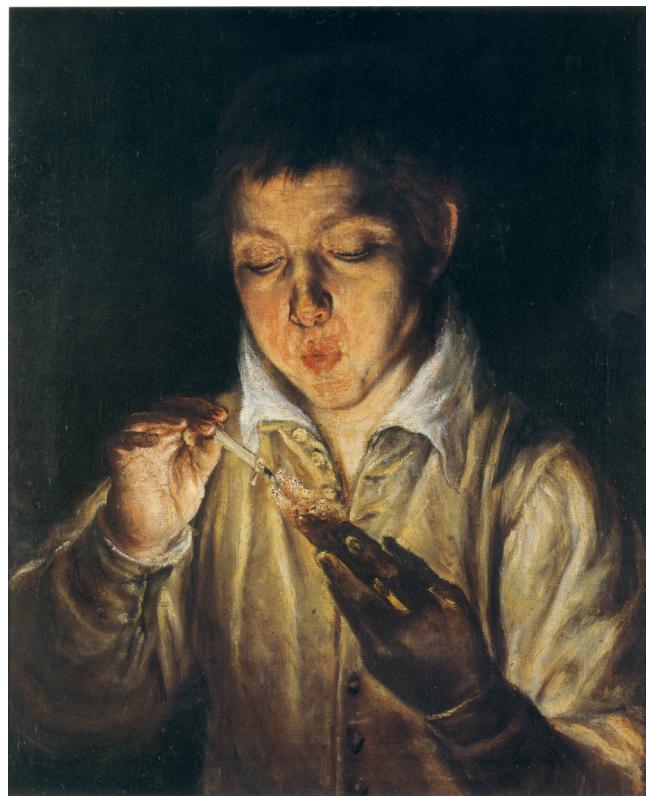


Abb. 39: El Greco, *Puer sufflans ignes*, Öl/Leinwand, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.



Abb. 40: Tizian, *Anbetung der Hirten*, Öl/Leinwand, Florenz, Galleria Pitti.

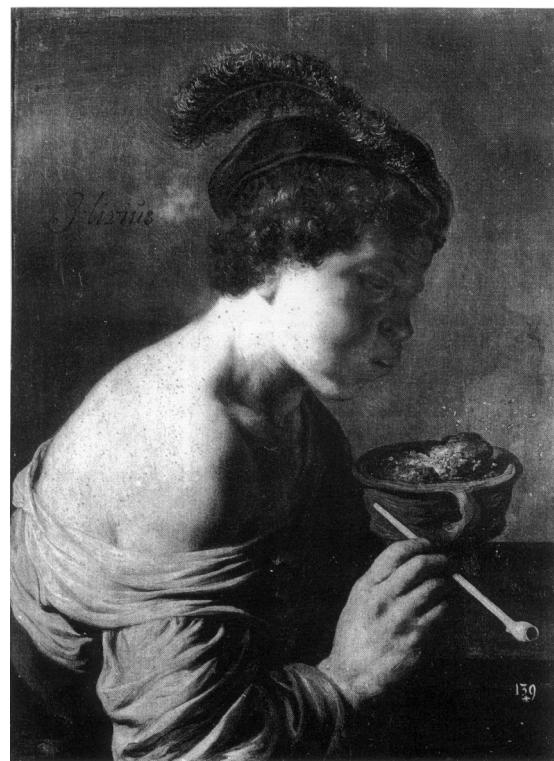


Abb. 41: Jan Lievens, *Puer sufflans*, Öl/Holz, Warschau, Nationalmuseum.



Abb. 42: Dürer, *Dürers Bruder Endres*, Zeichnung, Wien, Albertina.



Abb. 43: Jean Fouquet, Stundenbuch des Jean Robertet, *Hl. Lukas*, New York, Pierpont Morgan Library, M 834. fol 15.



Abb. 44: Jean Fouquet, Detail mit Attribut des Hl. Lukas.



Abb. 45: Lorenzo Ghiberti, *Detail aus der Geschichte Noahs*, Florenz, Relief der Baptisteriumstür.



Abb. 46: Rembrandt, *Selbstbildnis als Zeuxis*, ca. 1663-1669, Öl/Leinwand, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud.



Abb. 47: Aert de Gelder, *Selbstbildnis als Zeuxis*, Öl/Leinwand, 1685, Frankfurt, Städelmuseum.



Abb. 48: Albrecht Dürer, *Bildnis einer alten Frau mit Geldbeutel*, Öl/Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum.