

Policretior manu – zum Polykletbild der frühen Neuzeit¹ (Kat. 216)

Unweit den Ausstellungsräumen des Frankfurter Liebieghauses, genauer gesagt, in den Sälen des Städelschen Kunstinstituts, befindet sich das Porträt einer jungen Florentinerin des Quattrocento (Abb. 253). Die etwas überlebensgroße und Sandro Botticelli zugeschriebene Darstellung gehört heute zu den prominentesten Kunstwerken der Stadt Frankfurt. Inzwischen etwas weniger prominent ist der Halsschmuck jener Dame: ein kleines Amulett mit »Apollo, Olympos und Marsyas«, das im 15. Jahrhundert als ein Werk Polyklets galt und sich unter den Sammlern und Künstlern jener Tage größter Wertschätzung erfreute, einer Wertschätzung, die heute eher dem Porträt entgegengebracht würde. In der Tat hätte ein Sammler damals für den antiken Karneol einen höheren Preis geboten als für jenes Gemälde.

Antike Kleinkunstwerke wie der Karneol mit »Apollo, Olympos und Marsyas« (Abb. 254) haben nach der Entdeckung sensationellerer Großplastik des Altertums – wie etwa des Apoll von Belvedere oder des Laokoon – den größten Teil ihrer Popularität eingebüßt, doch ihre Bedeutung für die Sammler, Künstler und Literaten der beginnenden Neuzeit kann kaum hoch genug angesetzt werden, denn gerade jene Kleinkunstwerke boten einen einfachen und unmittelbaren Kontakt mit der Antike. Die Klassifizierung und Etikettierung dieser, uns heute unbedeutend scheinenden Werke mit antiken Künstlernamen wie Polyklet, Praxiteles oder Phidias zeugen von einer ersten Auseinandersetzung mit einem vergangenen Kulturideal, und diese Auseinandersetzung vermittelt einen Einblick in jene vielfältigen Interessen am Altertum, die heute generell als »Antikenrezeption«, »Antikenstudium« oder »Nachleben des Altertums« bezeichnet werden.

Polyklet, der inzwischen bekannteste unter den antiken griechischen Bildhauern, bietet wie vielleicht kein anderer Künstler des Altertums die Gelegenheit, die zu Beginn der Neuzeit entwickelten Interessen an der antiken Kunst vorzustellen, denn die vom späten Mittelalter bis zum 16. Jahrhundert entwickelten Ansichten über diesen Bildhauer stehen in einem deutlichen Kontrast zu den Vorstellungen, die heute mit seinem Namen und

Werk in Verbindung gebracht werden. Dafür gibt es hauptsächlich zwei Gründe: Erstens die Tatsache, daß zu jener Zeit keine antiken Bildwerke bekannt waren, die man mit dem literarisch überlieferten Œuvre Polyklets glaubhaft hätte identifizieren können; zweitens der Umstand, daß in einem Zeitraum von etwa 1350 bis 1550 kein zwingendes Interesse daran bestanden zu haben scheint, ein heute mit »polykletisch« und »klassisch« etikettiertes antikes Kunstideal in das Zentrum einer praktisch wirksamen kunsttheoretischen Diskussion zu stellen². Genau das Gegenteil war der Fall, denn die mit dem Namen Polyklets assoziierten Werke sowie deren literarische und künstlerische Rezeption belegen vielfältigste Interessen, die sich an den Beispielen von Antikensammlung und Antikenkopie ebenso ablesen lassen wie auf den Gebieten der Kunsttheorie und der künstlerischen Praxis.

Die ersten beiden Abschnitte (I und II), in denen ich möglichst vollständig das literarische »Nachleben« Polyklets zu dokumentieren versuche, sind fast ausschließlich der Quellenkritik und damit einer eher philologisch orientierten Analyse des frühneuzeitlichen Kunsturteils gewidmet. Danach folgen ein Exkurs über Leon Battista Alberti, eine Analyse seit dem 15. Jahrhundert vorgenommener Zuschreibungen an Polyklet (III) und eine Auseinandersetzung mit jenen künstlerischen Schöpfungen, die von vermeintlich »polykletischen« antiken Werken inspiriert waren (IV).

I. Mittelalter und Frühhumanismus – Namen statt Worte

Niemand wußte so genau, wer Polyklet eigentlich war. Erhebliche Probleme, eine Vorstellung von seinem Œuvre zu gewinnen, bereiteten schon die widersprüchlichen Überlieferungen; denn zum einen zeugten Inschriften, Künstlersignaturen und Schriftquellen von mehreren Marmorbildnern, Erzgießern, Gemmenschneidern, Malern oder Architekten, die den Namen »Polyklet« trugen; zum anderen lieferten die meisten der erhaltenen und seit dem 15. Jahrhundert allgemein



Abb. 254 Karneol mit Apoll, Olympos und Marsyas.
Neapel, Nationalmuseum

Abb. 253 Porträt einer Florentinerin, Botticelli zugeschrieben.
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

zugänglichen antiken Autoren lediglich Informationen, die in den wenigsten Fällen konkrete Schlüsse auf das Werk Polyklets zuließen. Das galt sowohl für die rhetorischen Werke Ciceros³ als auch für griechische Autoren wie Platon⁴ oder Aristoteles und dessen lateinische Übersetzungen⁵. Ein mittelalterlicher Leser konnte aus der Nikomachischen Ethik und aus der Metaphysik des Aristoteles sowie aus deren Bearbeitungen durch Averroës (1126–1198)⁶, Albert den Großen (ca. 1200–1280)⁷ oder Thomas von Aquin (1225–1274)⁸ nur erfahren, daß Polyklet ein berühmter Erzgießer war. Weitergehende Informationen boten andere antike Quellen, die in zwei Gruppen zerfallen: erstens die noch während des Mittelalters oder seit dem 15. Jahrhundert verfügbaren Texte wie z. B. die »Naturalis historia« des Plinius; zweitens jene, die nur schwer zugänglich waren oder nur wenig gelesen wurden wie etwa Pausanias, dessen Beschreibungen polykletischer Statuen vor 1550 nur Lesern bekannt wurden, die sich, wie etwa Ermolao Barbaro⁹ oder Pomponius Gauricus¹⁰, mit dem griechischen Originaltext des Perihegeten auseinandersetzten¹¹. Ähnlich sah es mit Quellen aus, die wichtige Informationen über den Kanon Polyklets enthielten. Philon Mechanicus etwa

war vor dem 17. Jahrhundert wohl kaum einem größeren Leserkreis zugänglich, und auch jene Schriften Galens, die relevante Details zum Kanon enthalten, dürften vor der Mitte des 16. Jahrhunderts nur wenigen bekannt gewesen sein¹². Damit verblieben als wichtigste Quellen tatsächlich nur Plinius' »Naturalis historia« und Quintilians »De institutione oratoria«. Plinius war während des gesamten Mittelalters in mehr oder weniger intakten Handschriften bekannt¹³, die jedoch nicht überall erhältlich gewesen zu sein scheinen, denn noch 1367 klagte Coluccio Salutati darüber, in Florenz kein Exemplar der »Naturalis historia« aufzutreiben zu können. Andererseits versah Francesco Petrarca schon um 1350 eine Pliniushandschrift mit zahlreichen, auch kunstgeschichtlich interessanten Anmerkungen¹⁴. Hieraus sowie aus den Pliniusexzerpten Lorenzo Ghibertis (s. u.) kann man schließen, daß der Einfluß der »Naturalis historia« noch vor ihrer »editio princeps«, 1469, größer gewesen ist als derjenige Quintilians¹⁵.

Hinsichtlich der literarischen Rezeption seines Ruhms scheint Polyklet zumindest im Mittelalter gegenüber anderen Berühmtheiten der antiken Kunstgeschichte wie den Bildhauern Myron, Phidias, Praxiteles

und Lysipp oder den Malern Polygnotus, Parrhasius, Zeuxis und Apelles einen kleinen Vorsprung gehabt zu haben. Dieser Umstand sollte zunächst überraschen, da etwa Phidias in den antiken Schriftquellen öfter genannt wird als Polyklet¹⁶, doch muß man seine Überlieferung durch Aristoteles' Metaphysik in Rechnung stellen, deren Popularität die anderweitig häufigere Nennung des Phidias ausgeglichen haben könnte. Außerdem mag der auch bei Plinius erwähnte Kanon Polyklets für ein gesteigertes Interesse gesorgt haben. Zumindest vereinzelt scheinen mittelalterliche Leser sich für das in der »Naturalis historia« erwähnte Regelwerk Polyklets interessiert zu haben. In einem zwischen 1107 und 1115 verfaßten Brief der Wormser Geistlichkeit ist von einem »opus mathematicum [...] Eufanoris aut Policleti« die Rede, dessen Kenntnis mit ziemlicher Sicherheit auf Plinius zurückgeht¹⁷, denn andere antike Autoren, die während des Mittelalters bekannt waren und beide Namen nennen, geben im Gegensatz zu Plinius keine Auskunft über jenes mathematische Werk, das der Wormser Kleriker erwähnt¹⁸. Weitere frühe Bezüge auf Polyklets Kanon liegen bei Johannes Tzetzes (geb. 1100)¹⁹ vor sowie bei Brizio Visconti (gest. 1357), der an einer Stelle auch auf Polyklets Statue der geheimen Proportionen eingeht²⁰. Allerdings kann man aus dem Gedicht Viscontis sowie aus der Erwähnung des Kanon bei Johannes Tzetzes und dem Hinweis bei Azecho von Worms kaum eine besondere Bedeutung des polykletischen Regelwerks für mittelalterliche Künstler ablesen. Bemerkenswert ist lediglich der Umstand, daß zwischen 1100 und 1350 immerhin drei Autoren auf jene Proportionsstatue Polyklets hinweisen, während die weitaus zahlreicheren Polykletezipienten zwischen 1350 und 1550 (s. u.) ein vergleichsweise geringeres Interesse am Kanon zeigen²¹.

Anderen Autoren scheint Polyklet als einer der bekanntesten antiken Künstler schlechthin gegolten zu haben, so dem Dichter Cino Rinuccini (ca. 1350–1417)²² und früher schon seinem Kollegen Guittone d'Arezzo (ca. 1235–1294)²³, der Polyklet für einen Maler hielt. Hierbei ist kaum noch relevant, ob er diese Ansicht aus Ciceros »Tusculanae disputationes« bezog, in denen tatsächlich von einem Maler mit dem Namen Polyklet die Rede ist²⁴, denn in Guittones Gedicht fungiert der antike Bildhauer nur als ein Vergleich, für den auch der Name eines anderen Künstlers hätte benutzt werden können. Ähnliches gilt für die »Divina commedia« (entst. 1313–1321), in der Dante die marmornen Reliefs im ersten Girone des Purgatoriums für schöner hält als die ihm ohnehin unbekanntem Werke Polyklets:

Noch hatten keinen Schritt wir drauf getan,
Als ich gewährte, daß ringsum das Ufer,
Das man mit Unrecht einen Aufstieg nannte,
Von weißem Marmor sei und so verziert
Mit Bildwerk, vor dem nicht Polyklet nur,
Selbst die Natur beschämt gestanden hätte²⁵.

Die bloße namentliche Nennung Polyklets in der »Divina commedia« ist ein literarisches Phänomen; kunsthistorisch bemerkenswert ist lediglich Dantes Ungenauigkeit, denn er hätte in der ihm bekannten Metaphysik des Aristoteles²⁶ nachlesen können, daß Polyklet nicht – wie in der »Divina commedia« impliziert – ein Marmorbildner, sondern ein Erzgießer war.

Die literarische Polykletezeption während des Mittelalters und im Frühhumanismus sagt zunächst etwas über einen »Restwert« aus, der sich – verbunden mit dem Namen Polyklets – aus der Antike herübergerettet hatte. Dante und andere Dichter wie Guittone waren sich nicht darüber im klaren, um welche Art von Kunst oder Künstler es sich hier gehandelt habe. Selbst ein zumindest ansatzweise an Kunst interessierter Autor wie Francesco Petrarca bietet statt kunstkritisch relevanter Kriterien oft nur belanglose Gemeinplätze, die den Topoi antiker Schriftsteller entnommen sind²⁷. Um 1357 sieht auch er – anlässlich seiner Huldigung jenes Porträts, das Simone Martini von der geliebten Laura angefertigt hatte – darüber hinweg, daß Polyklet in den meisten zugänglichen Quellen keineswegs als Maler, sondern als Skulpteur aufgeführt ist²⁸. Dieser Umstand war Petrarca durchaus geläufig, denn an anderer Stelle unterscheidet er zwischen den Malern Polygnot und Apelles einerseits sowie den Bildhauern Polyklet und Phidias andererseits²⁹. Überhaupt schöpfte Petrarca in seinen sporadischen Bemerkungen zur Kunst keineswegs die Informationsfülle aus, die ihm zur Verfügung stand³⁰.

Die Nennung antiker Künstlernamen durch spätmittelalterliche und frühhumanistische Dichter, Chronisten und Literaten war Bestandteil einer allgemeineren Wiederentdeckung des Klassischen Altertums, die sich von der Aufarbeitung antiker Texte über das Sammeln von Münzen und Inschriften bis hin zur Neueinschätzung der bildenden Künste erstreckte³¹. Neben den wichtigeren Disziplinen wie Theologie, Philosophie oder Literatur eroberte sich auch die Kunst einen gewissen Rang, den die literarisch geschulte Elite einer seit dem 13. Jahrhundert entstehenden Kultur allmählich zu würdigen begann – etwa wenn Petrarca von einem Gemälde Giotto's sagt, daß nur die Gelehrten, nicht aber die Laien (ignorantes) dessen Schönheit verstünden³². Ähnlich

äußerten sich später andere Autoren wie Giovanni Boccaccio³³ oder Pier Paolo Vergerio³⁴. Die Dichter waren damit allerdings nicht zu Sachverständigen in Sachen Kunst geworden; lediglich die Rahmenbedingungen für die bildende Kunst begannen sich zu verändern, indem deren Beurteilung allmählich einen festen Platz in der Schriftkultur besetzte. Zu diesen Beurteilungskriterien, die aus lateinischen Fachausdrücken wie »symmetria« und »dispositio« ebenso abgeleitet wurden wie aus Begriffen der Alltagswelt³⁵, gehörten ebenfalls die Namen antiker Künstler, die auch außerhalb der rein literarischen Sphäre kunstkritische Maßstäbe setzen konnten (aber nicht unbedingt setzen mußten). Ein Beispiel hierfür findet sich in der Chronik von S. Catarina zu Pisa. Dort ist in einem Eintrag für das Jahr 1267 (der in seiner jetzigen Form wahrscheinlich erheblich späteren Datums ist³⁶) von Nicola Pisanos Arca di San Domenico in Bologna die Rede, dessen Figuren der Künstler »mit polykletischerer Hand« (als Polyklet) geschaffen hätte: »quem sculpsertant magistri Nicole de Pisis [sic], policretior manu«³⁷. Nach Meinung des Chronisten hatte also der Pisaner Bildhauer sogar das antike Vorbild übertriffen.

Der mit dem Namen Polyklets konstituierte und an einem allgemeineren Begriff der Antike orientierte Maßstab war auch hier nur fiktiv, denn er konnte an keinem überlieferten Monument überprüft werden. Doch dürfte es bei Vergleichen dieser Art nicht nur und nicht immer um fiktive Bewertungen, sondern auch um noch heute nachvollziehbare Urteile gegangen sein. Nicola Pisano (ca. 1220/25–1284/87), dessen Werke sich nicht durch besondere, heute als »polykletisch« angesehene Eigenschaften auszeichnen, orientierte sich im Vergleich zur älteren Pisaner Skulptur merklich an jenen antiken Vorbildern, die ihm durch die erhaltenen römischen Sarkophage in Pisa zugänglich waren³⁸. Allerdings erschöpft sich die kunstkritische Genauigkeit des Chronisten und seiner Gewährsmänner mit dem Hinweis auf eine antikisierende Tendenz, die mit dem Etikett »policretior« belegt werden konnte. Denn die diesbezüglichen Bologneser Werke Nicolas weisen in ihrer Komposition sowie in ihrer anatomischen Korrektheit eine geringere Orientierung an der Antike auf als etwa seine Figuren an der Kanzel des Pisaner Baptisteriums³⁹. Man kann daher annehmen, daß die aus Pisa stammenden Chronisten die in Pisa befindlichen, antikisierenden Kunstwerke Nicola Pisanos vor Augen hatten und nicht jene in Bologna, um die es in der zitierten Chronik tatsächlich ging. Trotz ihres topographischen Irrtums scheinen die Pisaner Chronisten also in den Werken Nicolas eine

Qualität erkannt zu haben, die über künstlerische Errungenschaften anderer Bildhauer jener Tage hinausging.

Mit der Nennung eines antiken Künstlernamens konnte offenbar eine antike oder als antik verstandene Formgebung gemeint gewesen sein (auch wenn die Benennung dieser Formgebung uns heute als ein unzureichendes und vages Kunsturteil erscheinen mag). Davon zeugt nicht nur das mit »policretior manu« umschriebene Werk Nicola Pisanos, sondern auch das gelegentlich mit der Antike in Verbindung gebrachte Schaffen Gentile da Fabriano, von dessen Person gegen Ende des 15. Jahrhunderts gesagt wurde, daß »nur dieser Maler allein den Ruhm des Polyklet zu brechen vermocht habe«⁴⁰. Diese Aussage nimmt offenbar auf die Antikenstudien Gentiles Bezug, die wiederum nichts spezifisch »Polykletisches« aufweisen, deren Qualitäten aber mit dem Namen eines antiken Künstlers etikettiert werden konnten. Dabei waren Gentiles Zeichnungen nach den Monumenten des Altertums ein Phänomen, das sich aus den vorangegangenen Antikenstudien Pisanellos entwickelte und sich in seinem malerischen Schaffen nur vermittelt niederschlug⁴¹. Die erhaltenen Bilder nämlich sind keine direkten oder konkreten Übertragungen antiker Formen in einen malerischen Stil, sondern eine Assimilierung verschiedenster Details zu einer von den Zeitgenossen gewürdigten Formgebung. Man kann daher den einzelnen Gemälden kaum direkte antike Vorbilder zuordnen⁴², und es fällt zunächst schwer, den Vergleich zwischen dem Skulpteur Polyklet und dem Maler Gentile da Fabriano überhaupt ernstzunehmen. Andererseits erwähnt Bartolomeo Fazio in seinen 1456 entstandenen »De viris illustribus« fünf Propheten von der Hand Gentiles, solcherart »dargestellt, daß sie nicht gemalt scheinen, sondern wie aus Marmor geschaffen«⁴³. Fazio nahm in den Bildern Gentiles offenbar eine mit der Antike assoziierte Plastizität wahr, die wiederum spätere Kritiker mit dem ebenfalls antikisierenden Etikett »Polyklet« versahen. Auch wenn in diesem Fall ein Maler und nicht ein Bildhauer gemeint war, so zeugt die Etikettierung mit dem Namen Polyklets von einem geschärften Sinn für eine an der Antike orientierte Formgebung, zu deren visuellem Repertoire eine in der Malerei erwünschte plastische Durchbildung (rilievo) des Körpers im Raum gehörte.

Die mit Hilfe antiker Künstlernamen vorgenommene Formulierung visueller Ansprüche – etwa hinsichtlich des »rilievo« – basierte zwar selten auf konkret überprüfbaren kunstkritischen Kriterien, doch der Gebrauch antiker Künstlernamen bot den Literaten immerhin die Möglichkeit, eine als modern, anders oder neu empfunden

dene künstlerische Form überhaupt sprachlich festzuhalten: Da jedoch in ihrer Sprache keine bereits praktisch erprobte präzise Terminologie für die Beschreibung der künstlerischen Avantgarde zur Verfügung stand, lag die Benutzung antiker Künstlernamen nahe. Aus diesem Grund konnte es zu scheinbar absurden sprachlichen Neuschöpfungen wie »policretior« kommen. Selbst hoffnungslos übertrieben wirkende Vergleiche zwischen zeitgenössischen und antiken Künstlern mögen eine gewisse Berechtigung gehabt haben, wenn man bedenkt, daß vielleicht der Mangel von Worten einen Überfluß von Namen hervorgebracht hat. Möglicherweise wurde zum Beispiel der auch als Sammler sehr aktive Andrea Mantegna (1430/1431–1506) eben darum mit jedem nur erdenklichen antiken Künstler verglichen, weil so eine bestimmte Qualität seiner Werke sprachlich am einfachsten angedeutet werden konnte⁴⁴.

II. Polyklet in der Kunstliteratur

Die bisher genannten Kunsturteile italienischer Dichter, Literaten und Humanisten waren Vorläufer jener Kunstliteratur, die ab dem ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert ein eigenständiges literarisches Genre konstituierte. Die kunsthistorische Aussagekraft besonders der frühen Quellen jedoch, die immer wieder diskutiert⁴⁵ und oft unterschiedlich beurteilt worden ist⁴⁶, variiert erheblich. Bereits die ruhmredige Nennung antiker Künstlernamen durch Dante und Petrarca ließ ein nur begrenztes Interesse an einer differenzierten Kunstbetrachtung erkennen. Nichtsdestoweniger zeugte der Vergleich zwischen antiken und zeitgenössischen Künstlern von einem neuen Standpunkt gegenüber der Kunst, und außerdem bestimmte dieser Vergleich einen Rahmen für weitergehende theoretische Betrachtungen. Neben die literarisch verbürgte Größe antiker Protagonisten und den Katalog kunstkritischer Kriterien trat das Bewußtsein für eine geschichtliche Entwicklung, in deren Verlauf auch die Kunst der jüngeren Vergangenheit und diejenige der eigenen Epoche einen Platz fanden. So sah Dante in der Malerei Giotto einen Fortschritt gegenüber den künstlerischen Errungenschaften Cimabues⁴⁷. Auch wenn der Dichter am Beispiel der beiden Maler nur die Vergänglichkeit des irdischen Ruhmes verdeutlichen wollte, so lieferte er gleichzeitig ein mit zwei Namen assoziiertes Modell künstlerischer Entwicklung, das in der Kunstliteratur bis hin zu Vasari Spuren hinterließ⁴⁸. Eine ähnliche Vorstellung künstlerischen Fortschritts findet sich bei Giovanni Boccaccio, der die

Qualität von Giotto's Malerei gegenüber den Irrtümern unmittelbar vorangegangener Epochen herausstreicht⁴⁹.

Für Vergleiche dieser Art lieferte die Antike, an deren Überlieferungen und Monumenten die Kunst der eigenen Epoche gemessen werden konnte, bereits bestehende Modelle. Die hierfür wichtigste Quelle waren wiederum die kunsthistorischen Kapitel in Plinius' »Naturalis historia«, die bereits Petrarca benutzt hatte und auf die sich später fast alle kunstkritisch ambitionierten Autoren bezogen. So auch der Florentiner Geschichtsschreiber Filippo Villani, der in seinem Buch »De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus« (1381–82) ein Kapitel den hervorragenden Künstlern seiner Stadt widmet. Diesen Männern, so Villani, gebühre ein Platz in seiner Stadtchronik, weil auch die antiken Schriftsteller jene Künstler in ihre Annalen aufgenommen hätten, die als Nachahmer der Natur die menschliche Gestalt in Erz und Marmor abbildeten. Bevor Villani dann auf zeitgenössische Künstler zu sprechen kommt, nennt er Zeuxis, Polyklet, Phidias, Praxiteles, Myron, Apelles und Konon als Beispiele für die künstlerischen Protagonisten des Altertums⁵⁰.

Wie vor ihm Dante preist Villani Cimabue als den ersten Erneuerer der lange darniederliegenden Malerei, um schließlich auf Giotto zu sprechen zu kommen, dessen Bilder mit den Prinzipien der Natur (lineamenta naturae) übereinstimmten und dem aufgrund seiner Fertigkeit und in Anbetracht seines Talents (ars et ingenium) sogar gegenüber den Malern des Altertums der Vorzug gebühre. Bereits hier zeigt sich, auf welch tönernen Füßen Villanis Kunstkritik steht⁵¹. Ein direkter Vergleich zwischen den antiken Malern und Giotto war mangels erhaltener Werke nicht möglich, und eine unmittelbare Konfrontation der Bilder Giotto's mit antiken Skulpturen und Reliefs hätte Villani die Unstimmigkeiten seines Lobes verdeutlichen können. Denn gemessen an Villanis eigenem Kriterium der Naturwahrheit waren die meisten der damals bekannten antiken Werke den Produkten des Florentiner Malers überlegen. Hinter seiner Aussage, daß Giotto den Künstlern des Altertums vorzuziehen sei, steckt also nicht unbedingt ein realistischer Vergleich zwischen antiker und moderner Kunst, sondern wiederum die Vorstellung von einer sich qualitativ vorwärtsbewegenden Kunstgeschichte, die mit Kriterien wie Naturwahrheit, Geschick (ars) und Talent (ingenium) zu bewerten sei.

Villanis Übertreibungen, seine an der Antike orientierte Ruhmredigkeit und die Unschärfe seiner Bewertungskriterien erschweren eine schlüssige Einschätzung seiner Ausführungen. Brauchbarere Urteile finden sich

eine Generation später bei Autoren, die ein größeres Interesse an den bildenden Künsten hatten und dieses Interesse in spezifisch kunsttheoretischen Schriften niederlegten. Hierzu gehörten in der ersten Hälfte des Quattrocento vor allem der Florentiner Bildhauer Lorenzo Ghiberti und der ebenfalls aus Florenz stammende Leon Battista Alberti. Ghiberti (1378–1455), der zunächst nur über eine handwerkliche Ausbildung als Goldschmied verfügte, im Laufe seiner Karriere aber zu einem der führenden Bildhauer von Florenz aufstieg, eignete sich durch eigenes Studium und mit Hilfe befreundeter Humanisten eine außergewöhnlich umfassende Kenntnis antiker Kunst und Literatur an. Die Ergebnisse dieser Studien zeigen sich sowohl in der antikisierenden Formsprache seiner Werke als auch in seinen »Commentarii«, einer umfangreichen kunsttheoretischen Abhandlung, die Ghiberti 1447 begann und bei seinem Tod unvollendet hinterließ.

Ghibertis Bewunderung antiker Kunst, die ohne eine Neubewertung des Klassischen Altertums durch den Florentiner Humanismus des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts nicht denkbar ist⁵², war konkreter als Villanis Lob antiker und zeitgenössischer Kunst. Ghiberti assimilierte vor allem in seinen späteren Werken wie der Paradiestür des Florentiner Baptisteriums (1425–1452) die Formgebung antiker Sarkophage und Reliefs⁵³. Selbst theoretische Ansprüche hat er hier möglicherweise verarbeitet, indem er – von Plinius' Nachricht über die schlanken Bildwerke Lysipps inspiriert – seinen Figuren auffallend langgestreckte Körper gab⁵⁴. Weitere kunsttheoretische Auseinandersetzungen mit dem Klassischen Altertum finden sich in den »Commentarii«, die in zwei historische Bücher über die Kunstgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart einerseits und in einen unvollendeten dritten Abschnitt über Kunsttheorie andererseits zerfallen⁵⁵. Die letzten Blätter dieses kunsttheoretischen Abschnitts enthalten einen Versuch, aus dem Kanon des antiken Architekturschriftstellers Vitruv und aus dem mittelalterlichen Kanon der Trecentowerkstatt eine eigene Proportionslehre zu entwickeln⁵⁶, die Ghiberti ausdrücklich in die Tradition der Antike stellt. Sein Ausgangspunkt ist die Überzeugung, daß die antiken Künstler aufgrund ihrer Meisterschaft in der Lage waren, Bücher über die Kunst und deren Prinzipien zu schreiben: Diese Bücher, »[...] die den Nachfahren größte Erleuchtung verschafften, führten die Kunst auf jenes Maß zurück, das die Natur bietet«⁵⁷. Seine Vorstellung von Maß und Proportion, die gleichzeitig mit dem von allen Theoretikern beschworenen Prinzip der Naturnachahmung verbunden wird, konkretisiert Ghi-

berti später, indem er neben dem Kanon Vitruvs andere Maße erläutert, die in den Künstlerwerkstätten des Mittelalters und des Trecento gebräuchlich waren⁵⁸. Diesen sogenannten »Pseudo-Varro-Kanon«, den er selbst schließlich als das vollkommene Maß (*perfetta misura*) bezeichnet, identifiziert er überraschenderweise mit den »misure et nobilissime simetrie« der antiken Künstler⁵⁹. Ghiberti hielt also den Kanon der mittelalterlichen Werkstatt für antik, oder, was wahrscheinlicher ist, er versuchte die zeitgenössische Proportionslehre in eine antike Tradition zu stellen.

Trotz seines recht fragwürdigen Kunstgriffs, den Proportionskanon der Trecentowerkstatt als antik auszugeben, sind Ghibertis Ausführungen zu den Proportionen keine begrifflichen Spielereien. Sie zeugen nicht nur von einer intensiven Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunstpraxis einerseits und dem vorbildhaften Altertum andererseits, sondern auch von einer daraus resultierenden ästhetischen Kompetenz. Diese Kompetenz, deren literarisches Zeugnis die proportionstheoretischen Teile der »Commentarii« darstellen, zeigt sich sowohl in Ghibertis Werken und ihrer Anerkennung durch die Zeitgenossen als auch in jenen Entwürfen, die er, versehen mit den richtigen Maßen, für andere Künstler schuf⁶⁰. Dieses richtige oder vollkommene Maß, das – berechtigt oder nicht – immer wieder als die Proportion der antiken Maler und Bildner ausgegeben wird, legt die Frage nach Ghibertis Verhältnis zu Polyklet nahe, der ebenfalls für seine Proportionsregeln gelobt worden ist. Dessen Name taucht in den »Commentarii« mehrfach auf, nämlich im Zusammenhang mit einer Kamee, die Ghiberti für Cosimo de' Medici bearbeitete (s. u.), und im Rahmen ausführlicher Exzerpte aus der »Naturalis historia« des Plinius⁶¹. Ghiberti erwähnt in diesen Exzerpten jedoch lediglich, daß Polyklet »Regeln und Prinzipien der Kunst machte«⁶². Der heute oft mit dem Kanon identifizierte Doryphoros wird gar vom »Spearträger« zum »Geschenkträger« (*portante doni*), da dem Florentiner Bildhauer offenbar ein korrupter Text mit der mißverständlichen Lesart »Dorophoros« vorlag⁶³.

Die Zurückhaltung gegenüber dem heute als Inbegriff antiker Proportionslehre verstandenen Kanon Polyklets ist angesichts der proportionstheoretischen Interessen Ghibertis zunächst überraschend. Man sollte sich daher fragen, ob Ghiberti nicht Vorstellungen vom Einfluß der Proportionslehre auf die künstlerische Praxis hatte, die sich von diesbezüglichen Anschauungen heutiger Tage erheblich unterscheiden. Zwar betont der Florentiner Bildhauer immer wieder, daß er selbst die Maße (*misure*) in seinen Werken beachtet habe und daß man den Sym-

metrien und Proportionen der antiken Künstler folgen solle⁶⁴; doch ginge man zu weit, daraus auf konkrete Maßverhältnisse zu schließen, die Ghiberti den antiken Skulpturen entnahm und dann auf seine eigenen Werke übertrug. Vielmehr war die Forderung nach Maß und Proportion ein Prinzip, dessen Erfüllung nicht unbedingt in der akribischen Anwendung eines bestimmten Proportionskanons bestanden haben mußte, sondern sich eher aus der praktischen Umsetzung bestimmter Faustregeln ergab. Davon jedenfalls zeugen erhaltene Angaben aus Antike⁶⁵ und Mittelalter⁶⁶. Diese immer wieder rezipierten und benutzten Angaben bezogen sich auf den aufrecht stehenden (meist männlichen) Akt, oft ohne Tiefendimensionen und – bis zu den Studien Leonardo da Vincis – immer ohne genaue Maßverhältnisse der bewegten Figur. Die Anwendung solcher Regeln konnte aufgrund ihrer Dürftigkeit – etwa hinsichtlich anspruchsvollerer Kompositionen, die über die Vorderansicht eines aufrecht stehenden männlichen Aktes hinausgingen – nur ein Ausgangspunkt für dann folgende differenziertere Arbeiten sein. Wenn neben den praktisch begrenzten Wert eines Proportionskanons schließlich noch dessen kunsttheoretische Bedeutung – etwa als Garant eines Prinzips normativer Richtigkeit⁶⁷ – trat, dann mußte deren Ausdruck nicht notwendigerweise über einen bestimmten antiken Namen konstituiert werden; vielmehr konnte, wie Ghibertis »Commentarii« belegen, der oft wiederholte, aber eher generelle Hinweis auf die antiken Maler und Bildhauer genügen.

Ghibertis nur lapidare Nennung von Polyklets »regole et liniamenti dell'arte« mag im ersten Moment etwas verwundern, doch möglicherweise ist diese Verwunderung eher erklärungsbedürftig als die Einstellung Ghibertis. Nach der Proportionierungswut des 19. Jahrhunderts, die in Zeising's Abhandlung über den Goldenen Schnitt gipfelte und noch in Erwin Panofskys epochemachendem Aufsatz über »Die Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung« späte Triumphe feierte, wird die Proportionslehre oft unreflektiert aus dem praktischen Bereich herausgelöst; mit dem Wort Proportion verbindet man daher heute eher ein metaphysisch begründetes Prinzip als eine notwendige Anforderung künstlerischer Praxis. Zudem sind heute, mit dem Bruch des Nachahmungsprinzips in der Kunst, Regeln wie die der Proportionslehre zu einer akademischen Frage geworden, so daß die praktischen Hintergründe proportionstheoretischer Auseinandersetzungen kaum noch unser Interesse wecken. Folgerichtig assoziiert die Kunstgeschichtsschreibung den Kanon Polyklets mit einer

normativen und klassizistischen Kunstauffassung, die den Blick auf die eigentlich naheliegende Funktion einer Proportionslehre im Alltag künstlerischer Praxis verstellt. Gerade die Proportionslehren weit zurückliegender Epochen erscheinen uns daher als leicht mystifizierbare Prinzipien, wohingegen Ghibertis parallele Diskussion zweier Kanones, eines antiken und eines mittelalterlichen, bezeichnend für den Umstand ist, daß Proportionsregeln für ihn nichts Neues waren, sondern Bestandteile des künstlerischen Alltags. Im Rahmen seines literarischen Diskurses über die Kunst versuchte Ghiberti dann, jenen traditionellen Bestandteilen seiner künstlerischen Praxis einen antiken Namen zu geben: die Proportionslehre als alter Wein in neuen Schläuchen einer an der Antike orientierten Theorie.

Ausgerechnet jener Kanon der mittelalterlichen Werkstätten, den Ghiberti als den vollkommenen bezeichnete und fälschlicherweise als antik ausgab, behauptete sich in der Folgezeit gegenüber dem tatsächlich aus dem Altertum stammenden Kanon Vitruvs⁶⁸. Trotzdem mußte die Phrase von den Mäßen der antiken Maler und Bildhauer erhalten, um in der gängigen Praxis künstlerischer Gestaltung den Wandel des Verständnisses der eigenen Kunst anzuzeigen, ein Wandel, der sich nicht unbedingt Zoll für Zoll an den Beispielen antiker Skulptur orientierte. Dementsprechend konzentrierten sich die Antikenstudien der folgenden zwei Jahrhunderte, solange es sich um die Aufnahme von Skulpturen und Reliefs handelte, ebensowenig auf maßstäbliche Darstellungen, wie Ghiberti beim Anblick antiker Monumente sofort den Zollstock zückte.

Exkurs: Leon Battista Alberti (1404–1472)

Fast alle Autoren, die sich im 13., 14. und 15. Jahrhundert in irgendeiner Weise über die bildende Kunst äußern, erwähnen den Namen Polyklets, und – mit zwei signifikanten Ausnahmen – alle Kunsttheoretiker des Quattrocento und des beginnenden Cinquecento widmen ihm eine mehr oder minder große Aufmerksamkeit⁶⁹. Die Ausnahmen sind Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci (über letzteren s. u.), also gerade jene Autoren, die vor Albrecht Dürer die umfangreichsten und fundamentalsten Beiträge zur Proportionslehre geliefert haben.

Das scheinbare Desinteresse Albertis an Polyklet und dessen im Kanon niedergelegter Proportionslehre ist ein erklärungsbedürftiges Phänomen, weil sich der Florentiner Humanist sehr intensiv mit antiker und zeitgenössischer Kunst auseinandersetzte. Er widmete den drei

Hauptzweigen der Kunst jeweils eine Schrift, nämlich der Malerei »Della pittura« (1435), der Bildhauerei »De statua« (ca. 1440 oder später) sowie der Baukunst »De re aedificatoria« (ca. 1451–1467). Im dortigen Kapitel über die Statuen betont er seine Vorliebe für die Bildnerei in Erz, und in allen drei Abhandlungen ist an einigen Stellen von den Proportionen des Menschen die Rede⁷⁰. Es erscheint unverständlich, daß ausgerechnet Polyklet, der berühmteste Erzbildner, dessen vorbildhafte Proportionsfigur Plinius erwähnt, nicht genannt wird, während andere Künstler des Altertums oft mehrfach angeführt sind.

Man hat – ohne dafür Beweise anführen zu können – wiederholt die Vermutung geäußert, daß Albertis »De statua« von Polykets Kanon inspiriert sei⁷¹. Diese Annahme kann gerade angesichts der erklärungsbedürftigen Zurückhaltung Albertis hinsichtlich der Modellfigur Polykets und aufgrund einiger Indizien erhärtet werden. Zunächst zielte »De statua« auf denselben Zweck wie der Kanon des antiken Künstlers, nämlich darauf, die vorbildlichen Maße der Bildhauerei niederzulegen. Alberti muß diese Parallele, die sogar bei einer oberflächlichen Lektüre von Plinius unübersehbar ist, absichtlich verschwiegen haben, um sein eigenes proportionstheoretisches Unternehmen auf besonders subtile Art neben das verschollene antike Vorbild stellen zu können. Somit schuf Alberti durch »De statua« geradezu ein konkurrierendes theoretisches Werk zum Kanon Polykets.

Die Substituierung verlorener oder noch erhaltener literarischer Monumente des Altertums durch eigene Produkte war nicht so ungewöhnlich, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Alberti selbst setzte seine bereits 1435 entstandene Schrift »Della pittura« an die Stelle jener antiken Schriften, die sich zu seiner Zeit nicht mehr auffinden ließen, und man spürt in diesem Zusammenhang einen versteckten Vorwurf gegen den unergiebigsten Plinius, der ja nur eine Geschichte der antiken Künstler auftrug⁷². Daß Alberti tatsächlich genügend Selbstbewußtsein besaß, um mit den vorbildhaften Kunstschriftstellern des Altertums zu konkurrieren, zeigt deutlich die Geschichte seiner zwischen 1424 und 1426 verfaßten Komödie »Philodoxeos«, die er den Zeitgenossen als Werk des fiktiven antiken Komödienschreibers Lepidus präsentierte⁷³. Dieser Fall belegt nicht nur die hohe literarische Selbsteinschätzung Albertis, sondern auch seinen subtilen Humor: Das Wort »Lepidus«, das als Adjektiv besonders in den Komödien des Terenz und des Plautus auftaucht, bedeutet im Lateinischen »drollig«, »liebenswert« oder »zur Heiterkeit stimmend«⁷⁴, und den Titel selbst, »Philodoxeos«, könnte

man etwa mit »Freund des Scheins« übersetzen! Viel überzeugender hätte Alberti seine literarisch geschulten Leser, die an den antiken Ursprung des Werkes glaubten, wohl kaum zum besten halten können: Unversehens waren sie selbst zu »dramatis personae« einer humanistischen Komödie geworden, deren vielleicht einziger Zuschauer, Leon Battista Alberti, sich hierbei sicher heiter gestimmt fühlte. Genau diese Form von literarischem Witz, dessen Dialektik im Erkennen oder Nicht-Erkennen eines antiken oder eines nur antikisierenden Werkes bestand, konnte auch mit der »heimlichen« Wiederherstellung eines antiken Proportionskanons in »De statua« angestrebt werden. Das Verschweigen der antiken Inspiration, Polykets Kanon, war dabei ebenso intellektuell programmiert wie der scheinbare Fund einer vermeintlich antiken Komödie.

Daß Alberti nicht nur spaßeshalber, sondern auch auf einer ernsteren Ebene mit den antiken Vorbildern konkurrierte, zeigt sich in seiner später verfaßten, umfangreichen Abhandlung über die Baukunst, die an einem erhaltenen antiken Werk, an Vitruvs »De architectura«, gemessen werden konnte. In seinen zehn Büchern »De re aedificatoria« kritisiert er Vitruv offen und auffallend heftig⁷⁵, und an anderer Stelle wird der antike Architekturschriftsteller zum Gegenstand versteckter Polemik⁷⁶. Gleichzeitig sind antike Autoren wie Plinius und besonders Vitruv jedoch wichtige Quellen und Vorbilder, etwa wenn in »De re aedificatoria« Vitruvs Einteilung in zehn Bücher ebenso übernommen wird wie eine große Menge von Material zu architektonischen Details. Ähnlich zwiespältig ist seine Haltung gegenüber Vitruvs Angabe zur Fußlänge ($\frac{1}{6}$ der Körperhöhe des Menschen), die er in »Della pittura« ablehnt⁷⁷, in »De statua« hingegen wieder einführt. Alberti nutzte also seine antiken Quellen einesteils als Anregung, andernteils aber schritt er zu einer konstruktiven Kritik, indem er Besseres an die Stelle der sowohl rezipierten als auch kritisierten Vorbilder zu setzen versuchte. In diesem Schema konstituierten die unterschiedlichen Schattierungen von Polemik und Kritik eine gegenüber dem Altertum selbstbewußte und selbständige Haltung, deren Subtilität sich auch darin zeigen konnte, ein vorbildliches, aber nicht näher bekanntes Werk wie den Kanon Polykets bewußt zu verschweigen, um ihn durch ein eigenes Elaborat zu ersetzen, dessen Beziehung zu einem verlorenen antiken Äquivalent ein kundiger Leser wahrnehmen mußte. Um die Anerkennung durch solche Leser scheint es Alberti auch gegangen zu sein, denn der in Latein verfaßte und noch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts in keiner Volkssprache publizierte Text bot den Künstlern, die

Alberti trotzdem an einer Stelle beschwört⁷⁸, lediglich die modifizierten und erweiterten Maßangaben der Trecentowerkstatt und außerdem Angaben zur maßstäblichen Vergrößerung, mit denen die zeitgenössischen Künstler entweder schon vertraut waren oder die sie aufgrund mangelnder Lateinkenntnisse ohnehin nicht verstanden hätten. Alberti bot ihnen also wie schon Ghiberti nicht viel mehr als alten Wein in neuen Schläuchen, in Schläuchen zudem, die vielen als versiegelt erscheinen mußten.

Albertis Klassizismus manifestierte sich sowohl in seinen normativen Vorstellungen zum Dekor und zur Proportionierung von Architektur als auch in seinen konservativen Ansichten zur Skulptur⁷⁹ und zur Bewegung in der Malerei⁸⁰. Dieser Klassizismus findet sich auch in der »kanonisch« wirkenden »De statua«, in einer Schrift also, die Alberti als eine Alternative zu dem heute als Inbegriff normativer Ästhetik geltenden Kanon Polyklets konzipierte. Damit wurde der neben Leonardo einzige Kunsttheoretiker des Quattrocento, in dessen Schriften Polyklet nicht auftaucht, zum wichtigsten Rezipienten des Kanon. Doch teilte auch Albertis Proportionslehre das Schicksal der polykletischen Musterfigur, denn »De statua« fand im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert ein ebenso geringes Echo wie der Kanon des griechischen Bildhauers⁸¹.

III. Zuschreibungen an Polyklet

Die Zuschreibungen antiker oder als antik geltender Kunstwerke an Bildhauer des Altertums, die auf dem literarisch verbürgten Ruhm antiker Künstler basierten, hatten eine bis in die Spätantike und das Mittelalter zurückreichende Tradition. Neben einer bei Ghiberti erwähnten Venus des Lysipp⁸² gilt als das berühmteste Beispiel die bekannte Figurengruppe von »Alexander und Bukephalos« auf dem Quirinal, deren Sockel die spätantiken Inschriften »Opus Fidae« und »Opus Praxitelis« tragen⁸³. Außerdem existierten Zuschreibungen, die – soweit dies heute noch rekonstruierbar ist – auf mündlichen Überlieferungen beruhten. Von einem solchen Fall zeugt Benvenuto da Rimbaldis da Imola, dessen zwischen 1375 und 1380 entstandener Kommentar zur »Divina commedia« auch auf die Nennung Polyklets durch Dante eingeht:

Auch sah ich in einem Privathaus zu Florenz eine wunderbare Marmorstatue, in der Haltung, in der einst die Venus dargestellt wurde. Es war nämlich ein höchst wohlgestaltetes nacktes Weib, das die linke Hand an die Scham

und die rechte an die Brustwarzen hielt. Und man sagte, daß sie ein Werk des Polyklet sei. Das glaube ich nicht, denn Polyklet bildete, wie bereits gesagt wurde, in Erz und nicht in Marmor. Deswegen möchte ich Dich, Leser, noch wissen lassen, daß unser Dichter [d. i. Dante] viel besser und angemessener Praxiteles statt Polyklet gesagt hätte⁸⁴.

Hierauf folgt die Anekdote von einem Jüngling, der sich unsterblich in eine Venus des Praxiteles verliebte.

Die Ausführungen Benvenutos sind aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zum einen kritisiert er (unter Berufung auf Aristoteles und Plinius) Dantes mangelnde Differenzierung zwischen antiken Erzgießern und Marmorbildnern; zum anderen ermöglichte ihm seine genauere Kenntnis der antiken Quellen die Ablehnung einer offenbar seinerzeit in Florenz gängigen Zuschreibung. Diese Zuschreibung wiederum belegt die Geläufigkeit antiker Künstlernamen.

Daß Benvenutos Sachverstand nicht immer von anderen Autoren geteilt wurde und daß spätere Urteile nicht unbedingt die besseren waren, zeigen andere Ausführungen folgender Jahrhunderte. So plagiierte Talice da Ricaldone in seinen vor 1474 niedergeschriebenen Erläuterungen zur »Divina commedia« zwar die Angaben Benvenutos, doch verwechselte er dabei gerade jene Künstler und Kunstwerke, die sein Vorgänger voneinander unterschieden hatte. Talice schreibt die besagte Venus (vermutlich ohne sie gesehen zu haben) wieder dem Polyklet zu und bringt die Marmorskulptur schließlich noch mit der Geschichte jenes Knaben in Verbindung, der sich nach Auskunft Benvenutos in eine Venus des Praxiteles verliebte.

Verwirrungen dieser Art, die auch heute noch möglich sind⁸⁵, tauchten gelegentlich im Zusammenhang mit dem Namen Polyklets auf, etwa wenn sich der sonst in Sachen Kunst sehr kompetente Dantekommentator und Pliniusübersetzer Cristoforo Landino⁸⁶ etymologisch bemühte und seinen »Polycleto« als einen »Mann von viel Ruhm« verstand⁸⁷ oder wenn an den Künsten weniger interessierte Exegeten Dantes lediglich kunstkritische Allgemeinplätze anzuführen wußten⁸⁸. Doch generell überwiegt in den Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts ein überraschend gutes Urteilsvermögen, überraschend vor allem angesichts der wenig ergiebigen antiken Quellen zur bildenden Kunst und der lückenhaften Überlieferung antiker Monumente. So bemerkte der Architekt und Architekturtheoretiker Antonio Averlino Filarete, der an einer Stelle seines »Trattato di architettura« den Bildhauer »Policreto« mit dem Tyrannen Polykrates verwechselte⁸⁹, daß man die schon damals berühmte Diomedes-Gemme (näheres hierzu s. u.) für ein Werk Poly-

klets hielte, daß sie also nicht unbedingt von jenem berühmten Bildhauer stamme, über den Plinius berichtet. Daß Skepsis zuweilen angebracht war, bezeugt der Florentiner Humanist, Sammler und Büchereinkäufer Poggio Bracciolini, der um 1430 in einem Brief an Niccolò Niccoli von den geschäftsfördernden Praktiken eines griechischen Kunsthändlers berichtet. Dieser Händler hatte dem Minoritenbruder Francesco da Pistoia, der im Auftrag Papst Martins V. Griechenland bereiste und nebenbei antike Kunstwerke für Poggio besorgte, drei Marmorköpfe angeboten:

In der Ausführung meiner Aufträge war er [Francesco da Pistoia] recht gründlich, denn gestern habe ich von ihm verfaßte Briefe aus Chios erhalten, die mir anzeigen, daß er in meinem Namen drei Marmorköpfe des Polyklet und des Praxiteles zurückbehält, nämlich der Juno, der Minerva und des Bacchus. Er lobt sie sehr, und er sagt, er wird sie mit nach Gaeta bringen. Ich weiß nicht, was ich über die Namen der Bildhauer sagen soll; dir ist bekannt, daß die Griechen geschwätzig sind, und vielleicht hat er diese Namen gefälscht, um den Verkaufspreis zu verteuern. Ich wünsche mir, daß mein Argwohn sich hier täuscht⁹⁰.

Amüsiert schreibt Poggio weiter, daß er beabsichtige, die Minerva in seinem Studierzimmer zwischen den Büchern aufzustellen. Auch Bacchus könne sich in Italien, wo der Gott des Weines in hohem Ansehen stehe, wohlfühlen, und Juno, die Frau eines Ehebrechers (adulter), werde nun einen Platz als Geliebte (pellex) bei ihm finden.

Der Versuch jenes griechischen Händlers, seine Marmorköpfe als die Werke berühmter antiker Bildhauer zu verkaufen, zeugt nicht nur von Geschäftssinn, sondern er belegt gleichzeitig, daß Praxiteles und Polyklet auch in den wohl wenig gelehrten Kreisen griechischer Antiquitätenhändler bekannt waren. Dabei scheint sich neben dem vagen Ruhm eines Namens auch die Erinnerung an ein bestimmtes Werk erhalten zu haben: möglicherweise ist es kein Zufall, daß ausgerechnet eine Juno in Verbindung mit Polyklet auftaucht, denn der antike Bildhauer war – wie zahlreiche Quellen belegen – gerade für die Darstellung dieser Gottheit berühmt⁹¹.

Skeptisch gegenüber dem Wert geläufiger Zuschreibungen war auch der antiquarisch außergewöhnlich engagierte Kaufmann und Diplomat Cyriaco d'Ancona (ca. 1391–1453 oder 1455)⁹². Seine zahlreichen Reisen, die im Laufe der Zeit zunehmend den Charakter archäologischer Expeditionen bekamen, führten ihn auch nach Griechenland. Im Jahre 1448 gelangte er in die Heimat Polyklets, und nach seiner Abreise aus Nauplia fand Cyriaco auf der Argivischen Ebene ein antikes Relief,

das er in einer Zeichnung festhielt und folgendermaßen kommentiert:

[...] und zuerst sahen wir auf der Argivischen Ebene Vieles: bemerkenswerte Monumente der Alten, und unter den wichtigeren einige Reliefs von sehr schönen Bildern aus weißem Marmor, einst in dem sehr alten Tempel der Juno und unter den auffallenden, wie man annimmt, eines der Werke Polyklets, das später von den Christen als Schmuck in das Gebäude unserer Religion überführt wurde [...] ⁹³.

Unglücklicherweise war Cyriaco ein miserabler Zeichner, doch läßt seine noch erhaltene Darstellung auf ein nicht gerade schönes Grabrelief schließen, dessen Inschrift offenbar christlicher Provenienz ist und die Zuschreibung an Polyklet enthält:

Ein Werk des Polyklet aus dem alten und schon lange zerstörten Argivischen Heiligtum der Mykenischen Juno auf der Argivischen Ebene, welches von den Nachfahren zur Gestaltung der Heiligen Jungfrau und als Ehrengabe für unsere Religion zum Schmuck dorthin gebracht worden ist⁹⁴.

Wie im Falle Poggios ist auch diese Zuschreibung nicht völlig aus der Luft gegriffen, denn die antiken Schriftquellen berichten von dem Argivischen Heraion, zu dessen Ausstattung das berühmte Elfenbeinbild der Juno gehörte⁹⁵. In der von Cyriaco bereisten Gegend mag sich die Bekanntheit dieses Heiligtums mit der Erinnerung an die einflußreiche Bildhauerschule Polyklets verbunden und noch bis in die christliche Zeit erhalten haben. Eine daraus ableitbare Attributierung muß Cyriaco jedoch als zu vage erschienen sein, denn er quittierte sie mit der Einschränkung, daß die Autorschaft Polyklets nur angenommen werde (ut putandum).

Die von Benvenuto, Poggio und Cyriaco geübte Zurückhaltung bezüglich der Zuschreibungen findet sich allerdings nicht bei allen Autoren. Ein Beispiel hierfür ist Desiderio Spreti (1414– ca. 1474), der in seinem zwischen 1457 und etwa 1461 entstandenen Werk über »Die Größe, Verwüstung und Erneuerung von Ravenna« den berühmten Thron Neptuns in S. Vitale erwähnt. Die dort befindliche Darstellung dreier Putti hielte man (ut fertur) für eine Arbeit Polyklets, und das nicht zu Unrecht (nec immerito):

Auch befinden sich [in S. Vitale zu Ravenna] im weißesten Marmor die Darstellungen dreier Knaben – ein, wie man nicht zu Unrecht annimmt, Werk Polyklets – die durch Schönheit, Kunstfertigkeit (arte) und beste Proportion der Glieder sicher alle anderen leicht übertreffen⁹⁶.

Die Bürger Ravennas hatten weniger Grund, ihre Putten dem Polyklet zuzuschreiben als der griechische Antiqui-

tätenhändler im Falle jenes Herakopfes oder die Argiver angesichts eines Reliefs aus dem Heiligtum derselben Gottheit, denn dafür gab es in den Quellen weder topographische noch ikonographische Anhaltspunkte (man konnte die Knaben wohl kaum mit den bei Plinius erwähnten Würfelspielern Polyklets identifizieren). Doch haben die noch heute in S. Vitale befindlichen Putti⁹⁷ gegenüber dem künstlerisch bescheidenen Argivischen Relief den Vorteil größerer künstlerischer Qualität. Diese Qualität faßt auch Desiderio Spreti ins Auge, wenn er die Schönheit (pulchritudo), Kunstfertigkeit (ars) und Proportion (proportio) der Knaben bewundert, und sie mag Spreti schließlich dazu bewogen haben, sich der in Ravenna verbreiteten Zuschreibung anzuschließen. Dabei gehorchte die Zuweisung einer künstlerischen Qualität denselben Mechanismen wie der Vergleich zwischen antiken und zeitgenössischen Künstlern durch kunsttheoretische und humanistische Autoren (s. o.).

Eine besondere Qualität, die nicht mit jedem beliebigen Kunstwerk verbunden werden konnte, muß auch Ghiberti im Auge gehabt haben, als er einen nußgroßen Karneol beschrieb, den er um 1428 für Cosimo de' Medici mit einer goldenen Fassung versah (Abb. 253):

Die Figuren auf gedachtem Karneol waren ein Alter, auf einem Felsen sitzend, darauf ein Löwenfell gebreitet lag, mit den Händen rücklings an einen dünnen Baum gebunden, zu seinen Füßen war ein Fäntlein, auf einem Bein kniend, das schaute zu einem Jüngling empor, der in der Rechten eine Papierrolle und in der Linken eine Zither trug, es schien, als ob das Fäntlein von dem Jüngling Belehrung erlehnte. Mit diesen drei Figuren waren unsere Lebensalter gemeint. Sicherlich waren sie von der Hand des Pyrgoteles oder des Polyklet: Vollendetes in vertiefter Arbeit habe ich niemals zu Gesicht bekommen⁹⁸.

Der Karneol, der sich heute im Museo Nazionale zu Neapel befindet, ist in zahlreichen Abgüssen und Kopien der Renaissance erhalten⁹⁹. Er stellt allerdings nicht die drei Lebensalter des Menschen, sondern Apollo, Olympos und Marsyas dar; Ghibertis Deutung war also mittelalterlicher als sein formales Verständnis, das er durch die Nennung eines antiken Künstlernamens abzusichern versuchte. Mit dem Namen Polyklet etikettierte er eine besondere künstlerische Qualität, während der berühmte Steinschneider Pyrgoteles hinzugezogen wurde angesichts des Umstands, daß es sich bei dem Karneol nicht um eine Großplastik, sondern um Kleinkunst handelte. Die Nennung zweier Namen belegt außerdem den Grad von kunstkritischer Glaubwürdigkeit, den Ghiberti bei Zuschreibungen dieser Art

im Sinn hatte, denn Polyklet und Pyrgoteles konnten nicht beide gleichzeitig Schöpfer ein und desselben Werks gewesen sein. Die Namen waren nur Ausdruck eines allgemeineren Verständnisses der Antike, auf dessen Grundlage theoretische Maßstäbe und Paradigmen für die Qualität der eigenen Kunst entwickelt wurden.

Ghibertis Karneol aus der Sammlung der Medici und das Relief aus S. Vitale gehören im Gegensatz zu dem bei Poggio erwähnten Kopf der Hera und dem Grabrelief aus den Aufzeichnungen Cyriacos zu jenen in der Renaissance dem Polyklet zugeschriebenen Werken, deren Motive in der Kunst des 15. bis 16. Jahrhunderts künstlerisch häufig umgesetzt worden sind. Zu dieser Gruppe zählen noch drei weitere Werke, die zwar nicht das Aufsehen des Laokoon oder des Apoll von Belvedere erregten, aber gemessen an der Popularität anderer Antiken relativ häufig rezipiert wurden. Es handelt sich hierbei erstens um den berühmten Chalzedon »Diomedes raubt das Palladium« aus der Sammlung Niccolò Niccolis; zweitens um ein Relief mit Amor und Psyche, den sogenannten »Letto di Polycleto« aus der Sammlung Lorenzo Ghibertis und drittens um die arg fragmentierte Gruppe »Herkules und Antaeus«, die sich in der päpstlichen Antikensammlung befand. Die Bedeutung dieser Werke basierte auf ihrer frühen Verfügbarkeit während des Quattrocento sowie auf kompositionellen Eigenschaften, die eine ganze Reihe von Künstlern inspirierten (s. u.).

Die Popularität des Chalzedons mit Diomedes und dem Palladium (Kat. 216), dessen Ikonographie während des 15. Jahrhunderts nicht identifiziert worden war, beruhte zum einen auf ihrer anekdotisch überlieferten Provenienz und zum anderen auf bestimmten formalen Qualitäten (dazu siehe IV). Vom Fund der weniger als handtellergrößen Arbeit durch den enthusiastischen Antikensammler Niccolò Niccoli (ca. 1364–1437) berichtet der Florentiner Buchhändler Vespasiano da Bisticci (1421–1498) in seinen Biographien der berühmten Menschen des Quattrocento:

Als Niccolò eines Tages ausging, sah er einen Knaben, der einen Chalzedon trug, darin eine Figur Polyklets. Er frug den Jungen, wie sein Vater heiße, und bat diesen dann, ihm das Stück zu verkaufen. Der war's zufrieden, da er das Stück nicht werten und schätzen konnte. Er gab ihm fünf Florene; der gute Mann glaubte mehr als doppelt bezahlt zu sein. Niccolò zeigte das neuerworbene Stück und pries den köstlichen Schnitt¹⁰⁰.

Vespasiano schreibt dann vom Weiterverkauf des Chalzedons, der bereits wenige Jahre später einen Preis von 200 Golddukaten erzielte und gegen Ende des Quattro-

cento in die Sammlung Lorenzo de' Medicis gelangte, in deren Inventar der Wert mit 500 Florin angegeben ist¹⁰¹.

Der hohe Preis des Chalzedons beruhte offenbar auf seiner ausgezeichneten künstlerischen Qualität, die auch Ghiberti mit seinem geschärften Sinn für die Formgebung antiker Kunst hervorhebt. Dieses Stück – so Ghiberti – sei ausnahmslos von allen, die etwas von Skulptur und Malerei verstünden, als eine »wunderbare Arbeit, mit allen Proportionen und Maßen, die jede Bildnerei oder Skulptur haben sollte«, aufs höchste gelobt worden¹⁰².

Der Chalcedon Niccolòs ist nicht mehr erhalten, doch existierten noch im 18. Jahrhundert Repliken mit der griechischen Inschrift »Polykleitos«; Niccolòs Zuschreibung basierte vermutlich auf einer solchen Arbeit, die ebenfalls die Signatur eines kaiserzeitlichen Gemmenschneiders mit dem Namen »Polyklet« trug¹⁰³. (Die ursprüngliche Komposition des Palladiumraubs wiederum stammte mit ziemlicher Sicherheit von dem augusteischen Steinschneider Dioskurides¹⁰⁴.) Trotz dieser Signatur blieb der Architekturtheoretiker Antonio Averlino Filarete skeptisch, denn er schreibt von dem Chalzedon, »daß man *annehme*, er sei von der Hand des Polyklet«¹⁰⁵. Filaretos Haltung angesichts der zu seiner Zeit geläufigen Zuschreibung mag allerdings damit zu erklären sein, daß er nur eine unsignierte Replik kannte.

Im Gegensatz zu den bei Poggio, Cyriaco, Ghiberti und Desiderio überlieferten Fällen ging die Zuschreibung von Niccolòs Chalzedon also weder auf besondere qualitative Merkmale, die mit Polyklet assoziiert wurden, noch auf ikonographische oder topographische Hinweise zurück, sondern auf die Inschrift eines Namensvetters. Diese relativ einfache Begründung gilt nicht für den berühmtesten Fall eines »polykletisch« apostrophierten antiken Werkes, den sogenannten »Letto di Policeto« (Abb. 255) aus der Sammlung Lorenzo Ghibertis. Der Grund für die Zuschreibung an Polyklet, die im Gegensatz zu den anderen völlig aus der Luft gegriffen scheint, ist bis heute unklar geblieben. Doch man sollte meinen, daß zumindest den alten Ghiberti keine Schuld treffen kann, denn er erwähnt das Relief ebensowenig wie andere Stücke seiner Kollektion antiker Kunst; eine solche Erwähnung würde man aber angesichts der Prominenz von Polyklets Namen in seinen »Commentarii« erwarten. Abgesehen davon hätten seine Beschäftigung mit Plinius und seine generelle Skepsis gegenüber der Glaubwürdigkeit bestimmter Zuweisungen Fehlurteile größerer Art verhindern müssen. Erst in Quellen des 16. Jahrhunderts, bei Beltrame Costabili (der 1517 einen Bericht Raffaels wiedergibt), im

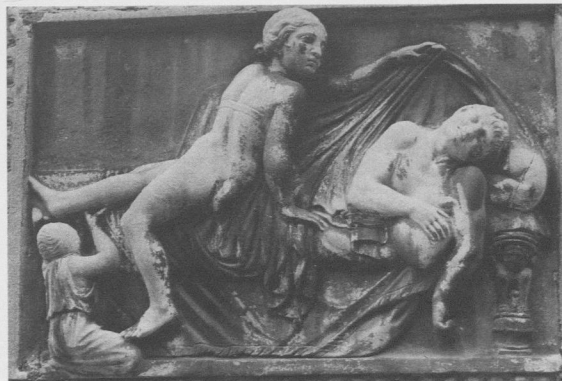


Abb. 255 »Letto di Policeto«. Rom, Palazzo Mattei

Anonymo Magliabechiano sowie bei Giorgio Vasari und Pirro Ligorio, finden sich Nachrichten über Ghibertis »Letto« oder dessen zu jenem Zeitpunkt bereits existierende Kopien¹⁰⁶.

Das römische Relief zeigt die im »Goldenen Esel« des Apuleius überlieferte Geschichte von Amor und Psyche: Der Liebesgott hatte die Königstochter Psyche zum Gegenstand seiner Leidenschaft gemacht, ihr aber verboten, ihn bei Licht zu sehen. Das Werk zeigt jene Situation, in der Psyche von ihrem schlafenden Geliebten beim Schein einer (nicht dargestellten) Lampe die Zudecke abhebt, um ihn erkennen zu können. Dabei sitzt sie solchermaßen auf Amors Bettstatt, daß sie ihren Körper aus der Hüfte heraus um beinahe 180 Grad dreht und so ihr Gesicht in die entgegengesetzte Richtung zeigt wie der rechte Fuß¹⁰⁷. Da sich das ganze Geschehen auf einem Bett abspielt, ist zumindest die in der Renaissance kreierte Bezeichnung »letto« verständlich. Der Zusatz »di Policeto« mag aufgrund einer simplen Ungenauigkeit hinzugekommen sein, die sich allem Anschein nach erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts einschlich, denn die Quellen des Quattrocento nennen das Bett des Polyklet bezeichnenderweise nicht. Erst der in Sachen Namensnennung recht großzügige Florentiner Priester Francesco Albertini (gest. ca. 1515/1520), der in seinen Schriften die meisten Kunstwerke mit einem Künstler in Verbindung bringt, erwähnt gegen das Jahr 1510 die ausgezeichneten Dinge von der Hand des Polyklet in der Sammlung Ghibertis¹⁰⁸. Vom »Letto« ist bei ihm allerdings nicht die Rede, doch möglicherweise haben die späteren Autoren wie der Anonymo Magliabechiano, Giorgio Vasari und Pirro Ligorio den generellen Hinweis Albertinis auf Werke des Polyklet in jener Sammlung auf das Relief mit Amor und Psyche übertragen.

Einfacher ist die Erklärung für jene Zuschreibung an Polyklet, die man mit dem Torso »Herkules und Antaeus« vorgenommen hat. Schon vor ihrem Transfer in den Vatikanischen Statuenhof, in die Sammlung Julius II. (1503), erfreute sich die überlebensgroße fragmentierte Figurengruppe großer Beliebtheit¹⁰⁹, und ihre Assoziierung mit dem Namen Polyklets fand nur wenig später durch Francesco Albertini statt. In seiner Beschreibung der ewigen Stadt und ihrer Kunstwerke erwähnt er neben zahlreichen anderen antiken Skulpturen auch die des Polyklet, zu denen in Rom neben einer Juno auch die Gruppe »Herkules und Antaeus« gehöre:

Und er [Polyklet] schuf zwei spielende Knaben, einen Merkur sowie vor allem einen Herkules, der den Antaeus von der Erde hebt und von dem ich glaube, daß er der zerbrochene Rumpf jener Marmorstatue ist, die Ihre Heiligkeit in den Vatikan brachte¹¹⁰.

Dieser Abschnitt und auch die vorangehenden, hier nicht zitierten Zeilen sind korruptierte Sätze aus Plinius, die Albertini mit seinen eigenen Beschreibungen der in Rom befindlichen antiken Statuen vermischte. Den verdorbenen Text der »Naturalis historia« entnahm er den frühen Pliniusausgaben, die aufgrund korrupter Lesarten nicht (wie moderne Editionen) von dem Führer Herkules, der die Waffen ergreift, berichteten, sondern von Herkules, der den Antaeus vom Boden hebt¹¹¹. Denselben verdorbenen Text benutzte noch der Anonymo Magliabechiano (entst. 1537–1546), der Albertinis Zweifel an der Identität des Vatikanischen Torso mit einem Herkules Polyklets nicht mehr teilte und die Gruppe ohne Bedenken dem antiken Bildhauer zuschrieb¹¹².

Die mangelnde Skepsis des Anonymus mag auf seinen kompilatorischen Arbeitsstil zurückzuführen sein; bei Albertini hingegen taucht die leise Zurückhaltung gegenüber einer aus dem korrupten Plinius durchaus ableitbaren Zuschreibung an Polyklet beinahe schon unvermutet auf, denn der Florentiner Priester, der auch auf eine künstlerische Ausbildung in der Werkstatt Domenico Ghirlandajos zurückblicken konnte, mühte sich ansonsten sehr, die von ihm beschriebenen Kunstwerke in Florenz und Rom entweder mit einem zeitgenössischen oder mit einem antiken Namen zu verbinden. Diese Vorgehensweise folgt aus seiner erklärten Absicht, den Ruhm jener Städte durch die Namen ihrer Künstler zu verbreiten¹¹³.

Die Zuschreibung antiker Kunstwerke an Polyklet schuf ebenso einen Bezugsrahmen für die Einordnung künstlerischer Formensprache wie der literarische Vergleich zwischen antiken und zeitgenössischen Künst-

lern. Sie diente der Bezeichnung qualitativer Unterschiede, wobei der jeweils herangezogene antike Name in den meisten Fällen ein austauschbares Etikett war, dessen Funktion nicht der eines objektiven Maßstabs sein konnte, sondern lediglich der Ausgangspunkt eines kunstkritischen Diskurses. Ebenso wie die Rezeption der antiken Kultur selbst war dieser Diskurs Ausdruck eines gegenüber dem Mittelalter neuen Verständnisses von Kunst. Man wird daher in dem einen keine Erklärung des anderen finden können, denn beides, sowohl der literarische Diskurs über die Kunst als auch die an antiken Vorbildern orientierte Kunst waren verschiedene Seiten desselben Phänomens, das auf veränderten Interessen an Produkten der Malerei, Skulptur und Architektur basierte.

Die bisher genannten Rezipienten jener als »polykletisch« apostrophierten Werke gelten nicht zufällig als Repräsentanten einer an den ästhetischen Werten der Kunst besonders interessierten neuen Epoche: Benvenuto da Imola zeigt an mehreren Stellen seines Dante-Kommentars ein feines Gespür für die Qualität künstlerischer Produkte und für ihre Einordnung. Noch weiter gingen die Interessen Poggio Bracciolinis, der sich mit einem beinahe kindlichen Eifer an den Marmorköpfen des Altertums freuen konnte¹¹⁴. Ähnliches gilt für den unermüdlichen Sammler antiker und mittelalterlicher Kunstwerke Niccolò Niccoli¹¹⁵ und für den Griechenlandkenner Cyriaco von Ancona¹¹⁶. Lorenzo Ghiberti schließlich wußte vielleicht wie kein anderer die neue Formgebung einer am Altertum orientierten Kunst zu schätzen. Selbst ein weniger bekannter Mann wie der »canonicus« Francesco Albertini demonstriert in seinen beiden Büchern über die Kunstwerke in Rom und Florenz, daß ihm seine künstlerische Ausbildung in der Werkstatt Domenico Ghirlandajos eine überdurchschnittliche Urteilsfähigkeit ermöglichte.

Die aus heutiger Sicht fiktiven Zuschreibungen an Polyklet dokumentieren nicht nur die frühen Stufen eines damals begonnenen kunstkritischen Diskurses; sie belegen auch, daß der Ort, an dem dieser Diskurs beginnen konnte, oft die Antikensammlung der Renaissance war, denn die Mehrzahl der bisher genannten Werke befand sich in den Sammlungen Ghibertis (Letto di Policeto), Niccolòs (Diomedes), Lorenzo de' Medicis (Apollo und Marsyas) und Julius II. (Herkules und Antaeus). Auch Poggio besaß eine Kollektion antiker Skulptur¹¹⁷, während sich Cyriaco eher auf Inschriften konzentrierte. Vor der Gründung von Akademien und Museen waren diese Sammlungen ein zentraler Ort künstlerischer Anregung¹¹⁸.

IV. Polyklet in der Kunst

Während die von Benvenuto beschriebene Venus aufgrund der Ausführungen des Plinius eher mit Praxiteles verbunden als dem Polyklet zugeschrieben werden konnte, ermöglichten die von Poggio, Cyriaco, Niccolò, Desiderio und Ghiberti genannten Kunstwerke eine relativ problemlose Assoziierung mit dem Namen Polyklets, denn den antiken Quellen war nichts konkret Gegenteiliges zu entnehmen, das eine Falsifizierung der Zuschreibungen erzwungen hätte. Im Falle Albertinis stützte eine korrupte Lesart bei Plinius sogar die Identifizierung der Gruppe »Herkules und Antaeus« mit einem vermeintlichen Werk Polyklets. Die Sammler und Künstler jener Zeit befanden sich also mit ihren Zuschreibungen auf relativ sicherem Grund, da deren »Richtigkeit« kaum hätte widerlegt werden können. Allerdings läßt die Wahl der Werke und Zuschreibungen auf bestimmte künstlerische und theoretische Vorlieben schließen, zumal schon seit dem Beginn des Quattrocento antike Skulptur bekannt war, die man vielleicht eher mit Polyklet hätte assoziieren sollen. So zeichneten bereits Gentile da Fabriano¹¹⁹ und Jacopo Bellini¹²⁰ antike Figuren, deren Kontrapost aufgrund der Informationen des Plinius mit Polyklet in Verbindung gebracht werden konnten¹²¹. Ähnliches gilt für die Statuen eines »Bacchus« und eines »Antinous«, die beide mindestens seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts bekannt waren¹²²; eine mögliche Verwandtschaft mit kontrapostischen Motiven Polyklets scheint weder Künstlern noch Sammlern oder Gelehrten aufgefallen zu sein. Wenig Aufsehen erregte seinerzeit auch eine heute als »polykletisierend« angesehene Marmorstatue, die sich seit dem Cinquecento im Mailänder Dom befindet und an der eine Kammee mit dem Doryphoros angebracht gewesen sein soll¹²³. Man will heute in dieser Skulptur, die wahrscheinlich der Bildhauer Agostino Busti (1483–1548) zwischen 1512 und 1515 in Rom gekauft hatte, eine Variante des Doryphoros¹²⁴ oder aber des Diadumenos¹²⁵ erkannt haben. Doch scheint das ursprünglich für ein Grabmal des Kriegshelden Gaston de Foix als Mars zurechtgemachte Bildwerk schon früh wieder vergessen worden sein; die Kammee ist inzwischen verschwunden.

Bereits die wenigen Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert belegen, daß damals antike Skulptur mehr oder weniger »polykletischer« Ponderation zugänglich war; solche Motive aus dem Œuvre Polyklets hätten aus den oben genannten Figuren und aufgrund erhaltener Gemmen¹²⁶ oder Kleinbronzen¹²⁷ rezipiert werden können¹²⁸. Die vergleichsweise geringe Begeisterung für



Abb. 256 Tizian, *Venus und Adonis*. Madrid, Prado

diese Werke einerseits und der relativ große Enthusiasmus für die – im heutigen Sinne – weniger »polykletischen«, aber damals mit dem Namen Polyklets assoziierten Stücke andererseits zeugen von einem ganz bestimmten Interesse an antiker Kunst: Das Bett des Polyklet, die Gruppe »Herkules und Antaeus«, der Diomedes-Chalzedon sowie mit Einschränkungen auch die Kammee mit Apollo, Olympos und Marsyas, sie alle haben ein Charakteristikum, das für Sammler, besonders aber für Künstler von besonderem Reiz war, nämlich ein ungewöhnliches und oft verzwicktes Bewegungsmotiv. Das populärste der mit Polyklet verbundenen Werke, der »Letto di Policletto« aus der Sammlung Ghibertis, bietet sogar zwei außergewöhnliche Stellungen des menschlichen Körpers, nämlich den beinahe um 180 Grad verdrehten Rumpf der Psyche und die Pronation des wie tot herunterhängenden Arms von Amor (Abb. 255). Gerade die Ungewöhnlichkeit beider Haltungen hat bis zur Mitte des Cinquecento zwei Dutzend Adaptionen gezeitigt¹²⁹, deren prominentestes Beispiel Tizians »Venus und Adonis« (Abb. 256) ist (ca. 1545–1553)¹³⁰. In der Komposition sind alle drei Figuren des zugrundeliegenden Reliefs verwertet; einen ursprünglich am Fuße des Bettes hockenden Knaben verwandelt Tizian in einen schlafenden Amor, der in den Bildhintergrund rückt. Psyche wird bei gleichzeitiger Dynamisierung ihres Sitzmotivs zur Venus, und in der Darstellung des aufbrechenden Adonis schließlich nimmt Tizian nur den verdrehten und schwer herabhängenden Arm des Vorbildes

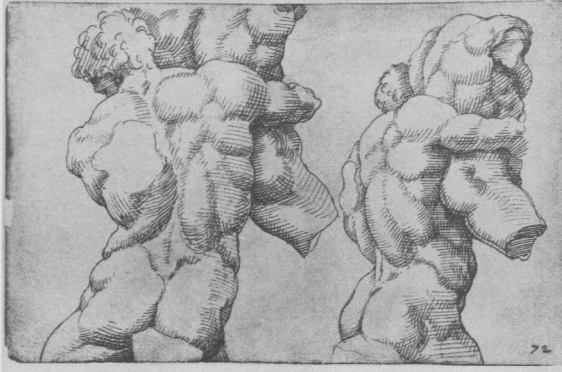


Abb. 257 Heemskerck, Zeichnungen der Herakles-Antaios-Gruppe in Florenz. Berlin, Kupferstichkabinett

(dort der schlafende Amor) auf, denn mit diesem Motiv des leblos wirkenden Armes konnte offenbar der baldige Tod des Helden treffend ausgedrückt werden¹³¹.

Die tiefen Schlaf oder Tod suggerierende Symbolik des schlaffen Armes haben vor Tizian auch andere Künstler aufgegriffen, so – weit weniger dramatisch – Ghiberti mit der Figur eines schlafenden Soldaten im Auferstehungsrelief an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums (ca. 1404–1424)¹³² und etwa 100 Jahre später Rosso Fiorentino in einem Bild des toten Christus¹³³. Auch Michelangelo studierte in einer um 1525 entstande-



Abb. 258 Leonardo, Zeichnung des Diomedes. Windsor, Royal Library

nen Zeichnung den »Letto di Policleto«, der sich zu jener Zeit im Besitz von Vittorio Ghiberti, dem Urenkel Lorenzos, befand¹³⁴. Dabei galt seine besondere Aufmerksamkeit dem Arm Amors, dessen bedeutungsschwere Leblosigkeit sich noch in der Florentiner Pietà findet¹³⁵.

Von vergleichbar prominenten Künstlern und ebenso oft ist auch die aufgrund ihres Sitzmotivs interessante weibliche Figur des »Letto« rezipiert worden. Neben Raffael, der in seinem Farnesina-Fresko »Die Hochzeit von Amor und Psyche« aus jenem antiken Relief die Psyche übernimmt, um eine Hebe darzustellen¹³⁶, benutzten vor allem die Künstler des Manierismus das Motiv der verdrehten Figur. Hierzu zählen vor allem zwei 1528 und 1533 entstandene Werke Giulio Romanos¹³⁷ sowie ein zwischen 1558 und 1560 ausgeführtes Gemälde des Bildhauers Baccio Bandinelli, der in einigen Zeichnungen auch Amors Arm aus dem »Letto di Policleto« variierte¹³⁸.

Nicht weniger bekannt sind die Künstler, die den von Niccolò gefundenen und von Vespasiano da Bisticci beschriebenen Chalzedon mit dem Palladiumraub rezipierten¹³⁹. Zu den frühesten Adaptionen gehört ein Marmortondo im Hof des Palazzo Medici, der neben sieben weiteren, auf antiken Vorbildern basierenden Tondi zwischen 1444 und 1464 von Schülern Donatellos ausgeführt wurde¹⁴⁰. Andere prominente Beispiele sind vor allem eine Studie Leonardo da Vincis¹⁴¹ und einige »ignudi« der Sixtinischen Decke Michelangelos¹⁴².

Neben den Adaptionen der weniger dynamischen, aber rund zwei dutzendmal rezipierten Marsyas-Gemme aus der Medicisammlung (unter anderem das eingangs erwähnte Porträt aus dem Städel [Abb. 253])¹⁴³ hatte als weiteres dem Polyklet zugeschriebenes Werk die Gruppe »Herkules und Antaeus« einen außergewöhnlichen Erfolg¹⁴⁴. Zu ihrer Popularität trugen zum einen inhaltliche Gründe bei, da in der traditionellen Ikonographie der Sieg des Herkules als ein Triumph der Tugend über das Laster interpretiert werden konnte¹⁴⁵; andererseits wußten die Künstler des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts die Gruppe als eine formale Anregung besonderer Art zu schätzen. Nicht nur ihr sehr ausdrucksstarkes Bewegungsmotiv veranlaßte zu verschiedensten Adaptionen, sondern auch ihr fragmentarischer Zustand, der als Ausgangspunkt für eine ganze Reihe interessanter Varianten genutzt werden konnte. Dem antiken Fragment fehlten vor der Restaurierung noch – wie Zeichnungen van Heemskercks (Abb. 257) und de Vos' aus den 30er Jahren des Cinquecento zeigen¹⁴⁶ – Kopf, Arme und Beine des Antaeus sowie die

Beine des Herkules. Daß dadurch der Spielraum für Künstler von Andrea Mantegna¹⁴⁷ bis Lorenzo Lotto¹⁴⁸ entsprechend groß war, belegen sehr unterschiedliche Nachschöpfungen des Motivs, etwa bei Antonio Pollaiuolo einerseits und Antico (d. i. Pier Jacopo Alari-Bonacolsi) andererseits. Während Pollaiuolo (1426/1432–1498) die beiden Kämpfer auf dem Höhepunkt ihres Ringens und einander zugewandt darstellt¹⁴⁹, folgte Antico mehr dem antiken Vorbild, so daß Antaeus mit seiner Rückseite beinahe auf den ihn umklammernden Herkules aufsitzt, den Kopf erschöpft zurücklegt und daher als bereits besiegt gelten kann¹⁵⁰.

Mehr noch als die Rezeption des »Letto di Policleto« zeigen die überaus zahlreichen Adaptionen der Gruppe »Herkules und Antaeus« das Interesse der Renaissancekünstler an Motiven ungewöhnlicher Bewegung und starken Ausdrucks. Deren Kopie und Darstellung hatte zunächst praktische Gründe, denn das Studium nach bewegten Figuren der Antike war bequemer als das Zeichnen lebender Modelle¹⁵¹. Gleichzeitig erhoben kunstkritische Bemerkungen von Literaten und theoretische Bemühungen der Künstler die Darstellung von Bewegung zu einem stilistisch relevanten Kriterium. Schon Alberti betonte um 1435 nicht nur die Bedeutung guter Bewegungsdarstellung für den Maler, sondern tadelte gleichzeitig deren Mangel in der zeitgenössischen Kunst¹⁵². Gelungene Darstellungen von Bewegung als wünschenswertes Charakteristikum moderner Kunst würdigten auch andere Kritiker, so 1456 Bartolomeo Fazio in einem Abschnitt über Gentile da Fabriano¹⁵³ oder 1477 Cristoforo Landino mit seinem Lob Donatellos¹⁵⁴.

Der literarisch inaugurierten Würdigung von Bewegungsdarstellungen entsprach deren theoretisches und praktisches Studium durch die Künstler. Studien dieser Art müssen schon zu Zeiten Ghibertis und Donatellos betrieben worden sein, doch erst aus dem Umkreis der Pollaiuolo-Werkstatt und den Werken Leonardo da Vincis ist umfangreicheres Material erhalten¹⁵⁵. Ein gutes Beispiel für das künstlerische Interesse am bewegten Körper ist Leonardos Zeichnung der mit Polyklet assoziierten Diomedes-Gemme (Abb. 258). Leonardo wurde gegen Ende des Quattrocento zwar mit Polyklet verglichen¹⁵⁶, doch seine eigentlichen Interessen überstiegen solche Eitelkeiten. Daher war er neben Leon Battista Alberti auch der einzige Theoretiker, in dessen Œuvre sich der Name Polyklets nicht findet. Die vielseitigen und intensiven Studien Leonardos, die sein Desinteresse an der ruhmredigen Nennung antiker Berühmtheiten erklären, galten den unterschiedlichsten Aspekten des

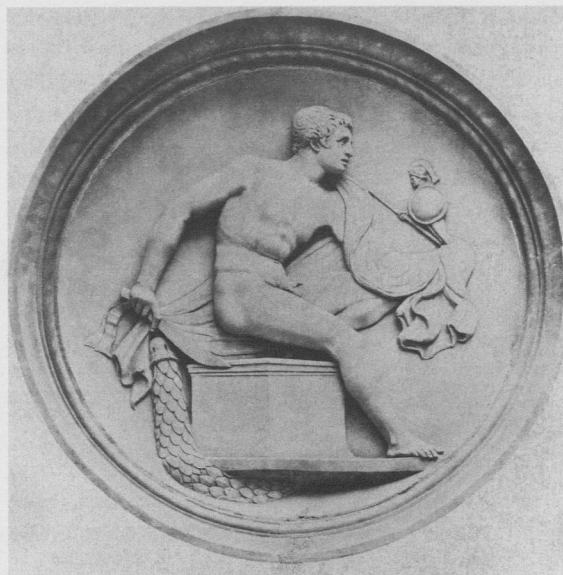


Abb. 259 Schule des Donatello, Diomedes mit Palladium. Florenz, Palazzo Medici-Riccardi

menschlichen Körpers, darunter auch dem zentralen Problem der Bewegung und des Gleichgewichts. Die Balance des Diomedes ist in den erhaltenen Gemmen (Kat. 216) und auch in Donatellos Tondo (Abb. 259) ein kritischer Punkt, da die Hauptlast der Figur lediglich auf dem Ballen ihres angewinkelten linken Fußes ruht und daher exakt austariert sein muß. Diomedes unterstützt sein Gleichgewicht vorn durch den rechten Fuß, wäh-

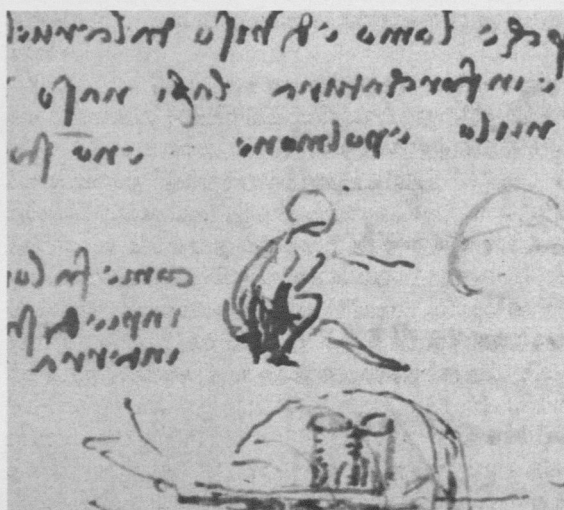


Abb. 260 Leonardo, Skizze eines Mannes. Windsor, Royal Library

rend die rechte Hand mit dem Dolch und die linke mit dem geraubten Palladium das Äquilibrium auf der Tiefenachse garantieren sollen. Bei den erhaltenen Gemmen fragt man sich allerdings, ob die Figur nicht trotz alledem nach hinten aus dem Bild kippen würde. Tatsächlich unterscheiden sich in diesem subtilen Punkt der Balance die mit Polyklet assoziierten Stücke sowohl von ihren Adaptionen durch die Donatello-Schule und der Studie Leonardos als auch von der ursprünglichen Komposition des Dioskurides¹⁵⁷. Dioskurides und die Schüler Donatellos beugten die Figur weiter nach vorn und rückten gleichzeitig die messerführende Hand etwas nach hinten, um so ein glaubwürdiges Gleichgewicht zu erzielen.

Leonardo, der den Tondo im Palazzo Medici während seiner Florentiner Aufenthalte (1472–1482 und 1500–1508)¹⁵⁸ ausgiebig hatte studieren können, verwirklichte eine andere Lösung. Ihm mag die Balance des Werks aus der Donatello-Schule und auch die Komposition der »polykletischen« Gemme (die sich zusammen mit Repliken zu jener Zeit in Florenz befand) nicht überzeugt haben, denn seine eigene Darstellung zeugt vom Streben nach größerer Stabilität. Das Gesamtgewicht ist besser abgesichert, indem der linke Fuß nun unter dem rechten Oberschenkel ruht und der rechte Arm als zusätzliche Stütze des Ganzen fungiert. Leonardos Umwandlung der im antiken Vorbild labileren Position des Diomedes in eine stabilere Komposition basierte auf seinen außergewöhnlich guten Kenntnissen der Proportionen und Bewegungen des menschlichen Körpers¹⁵⁹. Als Leonardo – vermutlich zwischen 1503 und 1506 – die Gemme zeichnete, blickte er auf ausführliche Proportionsstudien zurück, die er bereits zwanzig Jahre vorher in Mailand begonnen hatte und die zur Zeit seines zweiten Florenzaufenthalts in eine neue Phase traten. Besonders die Probleme von Balance und Bewegung, die er um 1490 noch aus seiner Auseinandersetzung mit den rigiden Angaben Vitruvs entwickelte, bekamen im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erneuten Auftrieb. Dementsprechend sind zahlreiche Studien sowohl aus den 90er Jahren des Quattrocento als auch aus dem ersten Dezennium des Cinquecento bekannt, in denen Leonardo das Gleichgewicht sich erhebender und auf einem angewinkelten Bein sitzender Figuren darzustel-

len versuchte (Abb. 260)¹⁶⁰. Angesichts dieser Studien mußte ihm die labile Komposition der Diomedes-Gemme als änderungsbedürftig erschienen sein.

Leonardos Standpunkt hat – vor allem aufgrund des exakten Naturstudiums – einige Besonderheiten, doch ist seine Haltung gegenüber dem antiken Vorbild mit der Einstellung anderer bekannter Künstler vergleichbar: Auch die Rezeption der für »polykletisch« gehaltenen Bewegungsmotive durch Antonio Pollaiuolo, Antico, Michelangelo, Raffael, Rosso Fiorentino, Giulio Romano oder Tizian zeugt von einer ähnlich unabhängigen Haltung gegenüber der Antike. Motive, die formal genutzt und weiterentwickelt wurden, bildeten den Ausgangspunkt einer an Antike und Naturstudium orientierten Formgebung, deren literarische Inauguration und Sanktionierung bereits die Humanisten, Sammler und Künstler des Quattrocento begonnen hatten.

Die mit dem Namen Polyklets assoziierten Kunsturteile und Zuschreibungen veranschaulichen exemplarisch die anfänglichen Bedingungen, unter denen sich eine literarische und künstlerische Wiederentdeckung des (damals noch nicht klassischen) Altertums zu entwickeln begann. Zwar waren die Ideale dieser Wiederentdeckung und Neubewertung der Antike mit dem Etikett »Polyklet« recht ungenau umschrieben, aber immerhin hatten jene Ideale so eine sprachliche Formulierung gefunden und einen Platz in der Schriftkultur erhalten. Eines dieser Ideale scheint die Darstellung von Bewegung gewesen zu sein, die in der künstlerischen Praxis der Antikenrezeption auffallend häufig mit dem Namen Polyklets verbunden wurde.

Ein idealer Ort für das Studium antiker Vorbilder waren die Sammlungen, deren Zusammenstellung noch keinen festgeschriebenen Regeln gehorchte. Daß schließlich die antiken, als »polykletisch« apostrophierten Werke dieser Sammlungen mit Vorstellungen assoziiert wurden, die dem heutigen Polykletverständnis diametral gegenüberstehen, zeugt nicht allein von der Relativierbarkeit kunsthistorischer Kriterien, sondern offenbar auch von dem unerschöpflichen Potential des Altertums: Der radikale Wandel, den das Polykletbild in den vergangenen Jahrhunderten erfahren hat, läßt hoffen, daß die Antike auch weiterhin Anlaß zu Auseinandersetzungen geben wird.

Anmerkungen

- 1 Für Hinweise zum Thema Polyklet danke ich Monica Donato, Pisa, und Katia Marano, Marburg, für seine editorische Anteilnahme Detlev Kreikenbom.
Wichtige, nach Abschluß des Manuskripts erschienene Titel sind: G. Agostini/V. Farinella/S. Settis, *Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento*. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III, 17.1987, fasc. 4, S. 1061-1107; Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini – l'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento, Mailand/Rom 1988; H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988; Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI, Mailand 1989.
- 2 Polyklet gilt in der Kunstgeschichte als »klassisch« und »normativ«; vgl. E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*. In: Ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 68-124, S. 77-78 (zuerst erschienen in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14.1921, S. 188-219); W. Hausenstein, *Kunstgeschichte*, Berlin 1927, S. 44; K. Clark, *The Nude*, London 1956, S. 31-35; N. Speich, *Die Proportionslehre des menschlichen Körpers*, Antike, Mittelalter, Renaissance, Phil. Diss., Zürich 1957, S. 23.
- 3 Cicero, *De oratore*, 2.70. und 3.26.; *Orator*, 5, Ed. Hubbel, S. 308/309; *Brutus*, 70. und 296.; *Orationes in Verrem*, 2.3.(5) und 2.4.(12); *Paradox. Stoicorum*, 37; *De finibus bonorum et malorum*, 2.115 (34), Ed. Rackham, S. 206/207; *Tusculanae disputationes*, 1.2.4. (Polyklet als Maler); *Auctor ad Herennium*, 4.6.(9), Ed. Caplan, S. 248/249. – Zu den Schriftquellen s. auch hier S. 48 ff. (Kaiser).
- 4 Platon, *Protagoras* 3 (311 c).
- 5 Aristoteles, *Metaphysica*, 5.2. (1013 b-1014 a); *Ethica Nicomachea* 6.7. (1141 a); vgl. *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy* [...] 1100-1600, Ed. N. Kretzmann et al., Cambridge/London etc. 1976, S. 43-79; *Aristoteles – Werk und Wirkung*, Hrsg. von J. Wiesner, 2 Bde., Berlin/New York 1985-1987, Bd. 2, S. 498-514, S. 498, Anm. 1.
- 6 Averroës, *Aristotelis metaphysicorum libri xiii cum Averrois [...] commentariis*, 5.2. In: *Aristotelis opera cum Averrois commentariis*, 12 Bde., Venedig 1562-1574, Bd. 8 (1572), c. 103r-104v.
- 7 Albert der Große, *Metaphysica*, Ed. B. Geyer (*Opera omnia* 16.1-2.), 2 Bde., Aschendorf 1960, Bd. 1, S. 211-212.
- 8 Thomas von Aquin, In *metaphysicam Aristotelis commentaria*, 5.3.387-388, Ed. M.-R. Cathala, Turin 1926, S. 260.
- 9 Ermolao Barbaro, *Castigationes pliniana*, Rom 1483, fol. G7r.
- 10 Pomponius Gauricus, *De sculptura* (1504), Ed. H. Brockhaus, Leipzig 1886, S. 245.
- 11 Vgl. G. B. Parks, *Pausanias*. In: *Catalogus translationum et commentariorum*, Bd. 2, Washington 1971, S. 215-220.
- 12 Zwar übersetzte Niccolò da Reggio bereits im Quattrocento galenische Traktate (vgl. R. Sabbadini, *Le Scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Florenz 1905, S. 71; weder das hier zit. Ms. B. N. lat. 6865 noch die seltene Galenausgabe von 1515-1516 lagen mir vor), doch gibt es in der Kunstliteratur vor Vasari keine Hinweise auf eine bedeutsame Rezeption dieser Schriften. Bezeichnenderweise erschienen Galenübersetzungen der für Polyklets Kanon relevanten Texte auch relativ spät in Einzelausgaben. Vgl. Claudius Galenus, *De usu partium corporis humani*, Paris 1528, S. 480; die weiteren hier relevanten Werke Galens erschienen in lateinischen Übersetzungen noch später: *De placitis Hippocratis et Platonis*, Paris 1534, und *De temperamentis*, Lyon 1547 (griechisch erst 1556).
- 13 Vgl. Ch. G. Nauert, *Caius Plinius Secundus*. In: *Catalogus translationum et commentariorum*, Bd. 4, Washington 1980, S. 297-422; *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*. Edited by L. D. Reynolds, Oxford 1983, S. 307-316.
- 14 Vgl. P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, 2 Bde., Paris 1907 (Nachdruck Turin 1959), Bd. 2, S. 70-71.
- 15 Quintilian, *De institutione oratoria* 12.10.1-14; die »Institutione oratoria« war 1416 durch Poggio Bracciolini in einer vollständigen Abschrift nach Italien gelangt, doch schon davor lagen lückenhafte Manuskripte vor, denen man Quintilians Anschauungen zur antiken Skulptur hätte entnehmen können. Vgl. R. Sabbadini, *Storia e critica di testi latini*, Padua 1971, S. 283.
- 16 Vgl. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868.
- 17 Vgl. H. Boos, *Quellen zur Geschichte der Stadt Worms*, 3 Bde., Berlin 1886-1893, Bd. 1, Nr. 11, S. 353.
- 18 Vgl. Juvenal, *Satura*, 3.217; Vitruv, *de architectura*, 3. prooem. 2. (Polyklet) und 7. prooem. 14. (Euphranor).
- 19 Johannes Tzetzes, *Historiarum variarum Chiliades*, 8.319-324. und 12.555-556., Ed. T. Kiessling, Leipzig 1826, S. 294 und S. 461. Die Stelle 8.319-324 wurde im 16. Jahrhundert von Pirro Ligorio rezipiert; vgl. J. v. Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, München 1941, S. 127, Anm. 55.
- 20 Brizio Visconti, *Mal d'Amor parla chi d'amor non sente*, Zeile 140-143: [...] com'è proportionato ogni suo membro: ond'io sì ti rimembro ch'ell'è partita in palese e 'n segreto qual fu la statua di quel Pulicreto.
Zit. nach: *Poesie italiane del Trecento a cura di Piero Cudini*, Mailand 1978, S. 39-44, S. 43.
- 21 Eine Ausnahme hiervon ist: Michele Savonarola, *Speculum de physionomia*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. 7357, fols. 1r-67r, fol. 57v, von ca. 1442.
- 22 Cino Rinuccini, *Tu vuoi ch'io parli, Amor, de la bellezza*, Vers 30-34: [...] La piccioletta bocca co' sottill labri fiocca suave odore da suoi nivei denti e 'l mento è sì polito, che si scocca Pulicreto e sui genti.
Zit. nach: *Poesie italiane del Trecento*, S. 144-146, S. 145.
- 23 *Se de voi, donna gente, m'ha preso amor, no è già meraviglia, ma miracol somiglia come a ciascun no ha l'anima presa; ché de cosa piacente savemo de vertá ch'è nato amore. Or da voi, che del fiore del piacer d'esto mondo sete appresa, com po l'om far defesa? Ché la natura entesa fo di formare voi, co'l bon pintore Pulicreto fo de la sua pintura; che non po cor pensare, né lingua devisare, che cosa in voi potesse essere piò bella.*
Guittone d'Arezzo, *Le rime*, Ed. F. Egidi, Bari 1940, Nr. 1, S. 3.
- 24 Cicero, *Tusculanae disputationes*, 1.2.4.
- 25 *Lassù non eran mossi i piè nostri anco, Quand'io conobbi quella ripa intorno Che, dritta, di salita aveva manco, Esser di marmo candido ed adorno D'intagli sì che non pur Pulicreto,*

Ma la natura li avrebbe scorno.

Dante Alighieri, *La Divina commedia*, Ed. G. A. Scartazzini, Mailand 1893, Purgatorio, 10.28–33, S. 377. Deutsche Übersetzung nach: Dante Alighieri's Göttliche Komödie. In Jamben übertragen von Karl Eitner, 3 Teile, Hildburghausen 1865, Teil 2, S. 44.

26 Vgl. *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 1, Rom 1970, S. 372–377.

27 Vgl. M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, S. 51–53.

28 Francesco Petrarca, *Il canzoniere*, 77.1–4:

Per mirar Policletto a prova fiso,
Con gli altri ch'ebber fama di quell'arte,
Mill'anni, non vedrian la minor parte
De la beltà che m'ave il cor conquiso.

Zitiert nach: Petrarca, Rime, Ed. Zingarelli, Bologna o. J., S. 576. Vgl. auch M. Bettini, *Tra Plinio e Sant' Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*. In: *Memorie dell'Antico nell'arte italiana*, Ed. Settis, 3 Bde., Turin 1984–1986, Bd. 1 (1984), S. 219–267, bes. S. 224–227.

29 Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, I, 41 (Opera, Basel, 1581, S. 40), nach Baxandall, *Giotto*, S. 58 und S. 153. Ebd., S. 61, auch ein weiteres Beispiel, in dem Petrarca, Sen. II, 3, in Anlehnung an Cicero, *De oratore*, 3.26, die Bildhauer Phidias, Praxiteles, Lysipp und Polyklet nebeneinander für einen Vergleich gebraucht.

30 So scheinen ihn die kunsthistorischen Bemerkungen Quintilians, dessen »De institutione oratoria« er 1350 zusammen mit Plinius kennenlernte, überhaupt nicht interessiert zu haben. Vgl. Nohac, *Pétrarque*, Bd. 2, S. 83–84.

31 Vgl. J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 3. Aufl., 2 Bde., Leipzig 1877–1878; G. Voigt, *Wiederbelebung des klassischen Altertums*, 3. Aufl., Leipzig 1893; R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969; R. Pfeiffer, *Classical Scholarship from 1300 to 1850*, Oxford 1976; P. Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, 2. Aufl., Oxford 1986.

32 Vgl. Baxandall, *Giotto*, S. 60 und S. 124.

33 [...] quella arte [...] a compiacere allo 'ntelletto de savj. Giovanni Boccaccio, *Il decamerone*, 6.5.; vgl. Panofsky, *Renaissance*, S. 13.

34 Pier Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae etc.*, Ed. Gnesotto, S. 123, nach Baxandall, *Giotto*, S. 125.

35 Vgl. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972.

36 Vgl. K. Frey, *Michelangioli Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Kunst*, Bd. 1, Berlin 1907, S. 127; G. Nicco-Fasola, *Nicola Pisano*, Rom 1941, S. 139.

37 Vgl. ebd., S. 208, Doc. 3, und S. 139.

38 Zum Einfluß der römischen Sarkophage auf die Kunst der Frührenaissance vgl. Carlo del Bravo, *L'Umanesimo di Luca della Robbia*. In: *Paragone*, 24.1973, H. 285, S. 1–34, S. 5–6; R. Krautheimer/T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, 3. Aufl., New York 1982, S. 278; P. P. Bober/R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford 1986, passim.

39 Vgl. Nicco-Fasola, *Nicola Pisano*; Tf. 1–29 (bes. Tf. 20, *La Fortezza*); J. Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, London 1955, S. 176–178 und Tf. 1–5.

40 *Flectere qui valuit Polycreti solus honores*. Hartmann Schedel, *Collectanea*. Nach Schlosser, *Ghiberti*, S. 134.

41 Vgl. B. Degenhart/A. Schmitt, *Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 11.1960, S. 59–151.

42 Dies bewerkstelligt zu haben glaubt: R. Panczenko, *Gentile da Fabriano and Classical Antiquity*. In: *Artibus et historiae*, 2.1980, S. 9–27.

43 [...] ita expressi, ut non picti, sed e marmore ficti esse videantur. Bartolomeo Fazio, *De viris illustribus*, zit. nach Baxandall, *Giotto*, S. 165.

44 Vgl. P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Leipzig/Berlin 1902, S. 488–497, bes. S. 492 (Polyklet).

45 Vgl. C. Frey, *Il Codice Magliabechiano*, Berlin 1892, S. I–XCIX; A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang des europäischen Geisteslebens*, München 1915; J. v. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924 (neuere Aufl. in ital. 1935 und 1956, in franz. 1984); Ders., *Präludien*, Berlin 1927, S. 248–295; L. Venturi, *Geschichte der Kunstkritik*, München 1972; E. Kris/O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt 1980 (zuerst 1934); E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, Kap. 1 (in der 2. Aufl., 1964, wiedergedr. 1969 und 1972, S. 1–41); R. Krautheimer, *The Beginnings of Art Historical Writing in Italy*. In: R. K., *Studies in Early Christian, Medieval, and Christian Art*, New York/London 1969, S. 257–273; A. Buck, *Humanismus. Seine europäische Geschichte in Dokumenten und Darstellungen*, München 1987, S. 202–228.

46 Baxandall, *Giotto*, z. B. S. 72; C. Gilbert, [Rez. zu Baxandall, *Giotto*]. In: *Art Quarterly* 35.1972, S. 431–432.

47 Dante, *Divina commedia*, Purgatorio, 11.94–96.

48 Vgl. etwa Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, Ed. Schlosser, 2 Bde., Berlin 1912, Bd. 1, S. 35–39; O. Morisani, *Cristoforo Landino*. In: *Burlington Magazine*, 95.1953, S. 267–270 (mit dem entsprechenden Text aus Landinos *Dantekommentar*); Frey, *Il Codice Magliabechiano*, S. 49–55; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Ed. G. Milanesi, Bd. 1, Florenz 1878, S. 247–267 (Cimabue) und S. 369–428 (Giotto), und Bd. 4, Florenz 1879, S. 7–15 (Prooemium zum dritten Teil).

49 Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone*, 6.5.

50 Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosissimis civibus*, abgedruckt bei Frey, *Il Codice Magliabechiano*, S. 73/74; vgl. auch Baxandall, *Giotto*, S. 66–78 und S. 146.

51 Vgl. hierzu Baxandall, *Giotto*, S. 66–78.

52 Vgl. Krautheimer/Krautheimer-Hess, *Ghiberti*, S. 277–305.

53 Vgl. ebd., S. 159–202, und S. 343–351.

54 Vgl. Plinius, *N. H.* 34.61–65, und E. H. Gombrich, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, 4. Aufl., Oxford 1985, S. 1–10, S. 6.

55 Vgl. Krautheimer/Krautheimer-Hess, *Ghiberti*, Bd. 1, S. 306–314; J. L. Hurd, *The Character and Purpose of Ghiberti's Treatise on Sculpture*. In: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi*, 2 Bde., Florenz 1980, S. 293–315.

56 *Ghiberti*, *Commentarii*, Bd. 1, bes. S. 221–233; vgl. auch Speich, *Die Proportionslehre des menschlichen Körpers*, S. 136–151.

57 [...] i quali dieron grandissimo lume a quelli che uennero poi, ridusseron l'arte con quella misura che porge la natura. *Ghiberti*, *Commentarii*, Bd. 1, S. 31.

58 Vgl. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, Ed. Tempesti, Mailand 1975, S. 73–74 (Kap. 70); Speich, *Proportionslehre des menschlichen Körpers*, S. 130–135; R. Klein, *Le Canon pseudo-varronien des proportions*. In: *Acta historiae artium academiae scientiarum hungaricae*, 13.1967, S. 177–185; Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts*, Worms 1987, S. 148.

59 *Ghiberti*, *Commentarii*, Bd. 1, S. 228–229; vgl. Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur*, S. 65–68.

60 *Ghiberti*, *Commentarii*, Bd. 1, S. 50–51 und Bd. 2, S. 38.

61 Ebd., Bd. 1, S. 15–17 und S. 226.

62 [...] fece regole et liniamenti dell'arte. *Ghiberti*, *Commentarii*, Bd. 1, S. 15 (Plinius, *Naturalis historia*, 34.55.).

63 Vgl. *Ghiberti*, *Commentarii*, Bd. 1, S. 15 und Bd. 2, S. 15.

- 64 Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, S. 48–51 und S. 226–228.
- 65 Vitruv, *De architectura*, 1.2.4. und 3.1. Vgl. Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur*, S. 23–43.
- 66 Vgl. Beispiele aus dem 11. und 14. Jahrhundert bei B. Bischoff, *Anecdota novissima*. Texte des vierten bis sechzehnten Jahrhunderts, Stuttgart 1984, S. 226–240; vgl. auch Cennini, *Libro dell'arte*, Kap. 70; Speich, *Proportionslehre des menschlichen Körpers*, S. 130–133.
- 67 Zur Richtigkeitsfrage und zum weitergehenden Schönheitsproblem vgl. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie* vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener, Berlin 1915, S. 9 ff. und S. 78 ff. Zur normativen Richtigkeit Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur*, S. 89–93.
- 68 Vgl. etwa Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegnaria e arte militare*, Ed. Maltese, 2 Bde., Mailand 1967, Bd. 2, S. 402–403; Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur*, S. 72–75, 124, 148; Guillaume Philandrier (Ed.), *M. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem etc.*, Lyon 1586 (zuerst 1544), S. 82–83.
- 69 Ich beziehe mich auf die Sammlung früher Schriften bei C. Gilbert, *Italian Art 1400–1500. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1980; Baxandall, *Giotto. Zu den Theoretikern des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts* zähle ich Lorenzo Ghiberti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Francesco Colonna, Cristoforo Landino; Antonio di Tuccio Manetti, Piero della Francesca, den sog. *Prospettivo Milanese*, Luca Pacioli, Pomponius Gauricus sowie den sog. *Anonymus Magliabechianus* (bzw. dessen verlorene Quellen).
- 70 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*. Ins Deutsche übertragen [...] durch Max Theuer, Leipzig 1912 (Nachdruck Darmstadt 1975), S. 490–492 (9.4.) und S. 504 (9.7.). Leon Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Im Originaltext [...] herausgegeben von Hubert Janitschek, Wien 1877 (Nachdruck Osnabrück 1970), S. 72/73 und S. 112/113 (*Della pittura*) und S. 200–205 (*De statua*).
- 71 Vgl. G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, 2. Aufl., Rom 1911 (Nachdruck Rom 1967), S. 132; J. Andrews Aiken, *Leon Battista Alberti's System of Proportion*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43.1980, S. 68–96, S. 86; die Autorin glaubt (allerdings ohne dafür Beweise zu haben), daß Alberti auch Nachricht aus Philon Mechanicus, *Syntaxis*, 4.1.49, 20, über Polyklets Kanon hatte.
- 72 Alberti, *Della pittura*, Ed. Janitschek, S. 93; vgl. hier bes. die lateinische Version: Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, Ed. C. Grayson, London 1972, S. 62 (*De pictura* 2.26.).
- 73 Vgl. C. Grayson, *La prima edizione del Philodoxeos*. In: *Rinascimento* 5.1954, S. 291–293 (Albertis eigene Beschreibung dieses Vorgangs in *Opere volgari* di Leon Battista Alberti, Ed. A. Bonucci, Florenz 1843, Bd. 1, S. cxxi–cxxv, zitiert bei Grayson, *lag mir nicht vor*); dens., *Leon Battista Alberti*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 1, Rom 1960, S. 702–709, S. 702–703.
- 74 Vgl. *Thesaurus linguae latinae*, Bd. 7, Leipzig 1978, Sp. 1171–1173.
- 75 Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Ed. Theuer, S. 289–290 (6.1.).
- 76 Ebd., S. 518 (*De re aed.* 9.9. wendet sich gegen die von Vitruv, *De arch.* 1.1.10. für den Architekten geforderten Kenntnisse des Rechts und der Astrologie); Alberti, *Della pittura*, Ed. Janitschek, S. 91 und S. 233.
- 77 Ebd., S. 112/113.
- 78 Vgl. Alberti, *De statua*, Ed. Janitschek, S. 198/199.
- 79 Vgl. Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, S. 408 (6.17.).
- 80 Alberti, *Della pittura*, Ed. Janitschek, S. 126/127.
- 81 Zu einer gegenteiligen Meinung hinsichtlich der Wirksamkeit von Albertis »*De statua*«, vorgetragen durch P. Morselli, habe ich mich bereits in *Vitruvs Proportionsfigur*, S. 66, Anm. 16, geäußert. Zur Verbreitung von »*De statua*« vgl. Grayson in seiner Ausgabe von Alberti, *On Painting and On Sculpture*, S. 26.
- 82 Vgl. Ghiberti, *Commentarii*, Bd. 1, S. 63.
- 83 Vgl. F. Haskell/N. Penny, *Taste and the Antique*, 2. Aufl., London 1982, S. 136–141; Bober/Rubinstein, *Renaissance Artists*, S. 159–161.
- 84 *Ego autem vidi Florentiae in domo privata statuum Veneris de marmore mirabilem in eo habitu in quo olim pingebatur Venus. Erat enim mulier speciosissima nuda, tenens manum sinistram ad pudenda, dexteram vero ad mammillas, et dicebatur esse opus Polycleti, quod non credo, quia ut dictum est Polycletus sculpsit in aere, non in marmore. Ideo ulterius volo te notare, lector, quod poeta noster forte melius et magis proprie dixisset Praxiteles quam Polycletus. Benvenuti de Rimbaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Ed. J. P. Lacaita, 5 Bde., Florenz 1887, Bd. 3, S. 279–280, S. 280.
- 85 So A. Chastel, *Di mano dell'antico Prassitele*. In: *Ders., Fables, Formes, Figures*, 2 Bde., Paris 1978, Bd. 2, S. 9–16 (vorher abgedr. in: *Mélanges Lucien Febvre*, Bd. 2, Paris 1954, S. 265–271), der, S. 10, der Verwirrung um Polyklet und Praxiteles noch den Namen Lysippos hinzufügt.
- 86 Vgl. Morisani, *Cristoforo Landino*; Baxandall, *Painting and Experience*, S. 114–118.
- 87 *polycleto in greco significa huomo di molto fama*. [Cristoforo Landino], *Dante alegieri fiorentino. Comento di danthe alighieri poeta fiorentino sopra la comedia di danthe alighieri*, Venedig 1493 (zuerst 1477), fol. xiii–r.
- 88 Vgl. Alessandro Vellutello, *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello*, Venedig 1544, c. ABiiii–r.
- 89 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, Ed. Finol/Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, Bd. 1, S. 183 (Lib. 7, fol. 46v).
- 90 *Ipse vero satis diligens fuit in exequendis mandatis meis: nam heri reditae mihi sunt ab eo litterae scriptae Chii, quibus mihi significat se habere nomine meo tria capita marmorea Polycleti, et Praxitelis; Junonis scilicet, Minervae, et Bacchi, quae multum laudat, et ea dicit adlaturum secum Cajetam usque. De nominibus sculptorum nescio quid dicam; graeculi, ut nosti, sunt verbosiores, et forsitan ad vedendum carius haec finxerunt nomina. Cupio me haec falso suspicari. Poggii Epistolae*, Ed. Tonelli, 2 Bde., Florenz 1832–1859 (Poggius Bracciolini, *Opera omnia* Bd. 3), Bd. 1, S. 322–323 (Nachdruck, 4 Bde., Turin, Bd. 3, 1964); vgl. E. Walsler, *Poggius Florentinus. Leben und Werke*, Leipzig/Berlin 1914, S. 147; Krautheimer/Krautheimer-Hess, *Ghiberti*, S. 303; Gilbert, *Italian Art*, S. 168.
- 91 Vgl. Overbeck, *Schriftquellen*, Nr. 932–939; daß es sich bei Polyklets Darstellung der Juno wahrscheinlich um eine Gold-Elfenbein-Statue handelte, wird bereits in Quellen wie Martial, *Epigram.* 10.89., ausgelassen. – Zur Zuschreibung vgl. hier A. Liefert, S. 255 f.
- 92 Vgl. B. Ashmole, *Cyriac of Ancona*. In: *Proceedings of the British Academy*, 45.1959, S. 25–41; Weiss, *Renaissance Discovery*, *passim*, bes. S. 109, 131, 138–142.
- 93 [...] *pleraque primum argiwo in campo vidimus veterum Insignia monumenta & inter potiora non nullas pulcherrimarum imaginum candenti ex marmore tabellas, olim iunonio ex antiquissimo templo ex Insignibus polycleti vt putandum operibus, ad posteras religionis nostrae aedes a christicolis ornamento deductas* [...]. *Cyriaco d'Ancona, Trotti-Manuskript der Biblioteca Ambrosiana*, Mailand, fol. 114v, zit. nach E. W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens* (Collection Latomus Bd. 43), Brüssel 1960, S. 63.
- 94 *Polycleti opus ex antiquo et diu iam deleto Argivo myce-*

- n[ae]que Iunonis delubro et Argivo in campo ad fac[ien]d[um] b[eatae] virg[inis] [eo]dem a posteris et nostrae religionis ho[no]rib[us] ornamento deductum. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Trotti-Manuskript, zit. nach Ashmole, Cyriac of Ancona, Tf. 1a. Für Umschrift und Übersetzung danke ich Hartwin Brandt, Tübingen.
- 95 Pausanias, Beschreibung Griechenlands, 2.17.4; vgl. auch Overbeck, Schriftquellen, Nr. 932–939.
- 96 Adsunt etiam candidissimo in marmore tres infantium imagines opus nec immerito ut fertur polycleti quae omnes certe alias pulcritudine arte & optima membrorum proportione facillime superant. Desiderio Spredi, De amplitudine, de vastatione et de instauratione Urbis Ravennae, Venedig 1489, c. 35r; vgl. Weiss, Renaissance Discovery, S. 124–125.
- 97 Vgl. Bober/Rubinstein, Renaissance Artists, Nr. 52 A.
- 98 Le figure erano in detta cornuola uno vecchio a sedere in uno scoglio era una pelle di leone et legato colle mani drieto uno albero secco, a piedi di lui u'era uno infans ginochioni coll'uno piè e guardava uno giouane il quale aueua nella mano destra una carta et nella sinistra una citera, pareua lo infans addimandasse doctrina al giouane. Queste tre figure furon fatte per la nostra età. Furono certamente o di mano di Pirgotele o di Policrete: perfette erano quanto cose uedessi mai celate in cauo. Ghiberti, Commentarii, Bd. 1, S. 47; die Übersetzung nach J. v. Schlosser, Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti, Berlin 1920, S. 76.
- 99 Vgl. Giorgio Vasari, Le Vite, (Ed. Milanesi), Bd. 2, S. 235–236; Frey, Il Codice Magliabechiano, S. 275–278; Ghiberti, Commentarii, Bd. 2, S. 177–178; Schlosser, Leben und Meinungen, S. 162–164; N. Dacos, Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico, Rom 1977, S. 290–291; Bober/Rubinstein, Renaissance Artists, Nr. 31, S. 74–75; Lorenzo Ghiberti – materia e ragionamenti, Florenz 1987, S. 571–572; Rilievi e placchette dal XV al XVIII secolo, Roma, Museo di Palazzo Venezia, febbraio–aprile 1982, Rom 1982, S. 12–16, und Nr. 9–11, S. 41–45; P. Cannata, Piccoli bronzi rinascimentali e barocchi del Museo Oliveriano di Pesaro, Pesaro 1987, Nr. 15, S. 46–54.
- 100 Vespasiano da Bisticci, Lebensbeschreibungen berühmter Männer des Quattrocento. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Paul Schubring, Jena 1914, S. 34f.
- 101 Vgl. N. Dacos et al., Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme, Florenz 1973, S. 122, Doc. XI; Rilievi e placchette, S. 13–14; Bober/Rubinstein, Renaissance Artists, S. 155–157, Nr. 123; Cannata, Piccoli bronzi rinascimentali e barocchi, Nr. 12, S. 38–42.
- 102 [...] cosa marauigliosa con tutte le misure e'lle proportioni debbe auere alcuna statua o scultura [...]. Ghiberti, Commentarii, S. 64.
- 103 Vgl. E. Zwierlein-Diehl (Ed.), Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Bd. 1, München 1986, S. 24 und S. 41, Anm. 123.
- 104 Vgl. P. Zazoff, Die antiken Gemmen (Handbuch der Archäologie), München 1983, S. 317 und S. 320 sowie Tf. 91.7.
- 105 [...] che si tiene che fussino di mano di Pulicrete [...]. Filarete, Trattati, Bd. 2, S. 680.
- 106 Vgl. Schlosser, Leben und Meinungen, S. 123–140; Dacos, Le Logge, S. 210–212; Bober/Rubinstein, S. 127, Nr. 94 (eine [antike?] Kopie des etwa 30 auf 40 cm messenden Reliefs, das auch bei Schlosser abgebildet ist, befindet sich heute noch an der Ostwand des Innenhofes vom Palazzo Mattei, Rom, kaum sichtbar über einem Torbogen, der den vorderen Teil des Palasthofs begrenzt. Seinem heutigen Zustand nach zu urteilen, fehlte dem Werk bereits zur Zeit seiner Einmauerung ein Stück der linken oberen Ecke).
- 107 Apuleius, Der Goldene Esel, 4–5.
- 108 Francesco Albertini, Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta Cipta di Florentia Per mano di Sculptori & Pittori eccellenti Moderni & Antiqui, Florenz 1510, c. aiii–r (wieder abgedruckt durch P. Murray, Five Early Guides to Rome and Florence, Farnborough 1972).
- 109 Vgl. Brummer, The Statue Court in The Vatican Belvedere, Stockholm 1970, S. 139–141 und S. 235–237; Haskell/Penny, Taste and The Antique, S. 232–234, Nr. 47; Bober/Rubinstein, Renaissance Artists, S. 172–174.
- 110 fecit & duos pueros nudos ludentes & Mercurium atque Herculem Antheum a terra subinentem / quem puto fuisse truncum fracti marmoris illius statuae marmoreae in Vaticanum a tua sanctitate translatae. Francesco Albertini, Opusculum de mirabilis novae et veteris urbis Romae, Rom 1510, c. Piv–v; die Juno Polyklets auf der folgenden Seite.
- 111 Vgl. Plinius, Naturalis historia, Ed. Mayhoff, Bd. 5, Leipzig 1897, S. 182; S. Ferri (Ed.), Plinio il vecchio. Storia delle arti antiche, Rom 1946, S. 80–81; Pliny, Natural History IX, Books XXXIII–XXXV, Ed. Rackham, London 1984, S. 168.
- 112 Frey, Anonymo Magliabechiano, S. 8.
- 113 Albertini, Memoriale di molte statue et picture, c. ai–v.
- 114 Poggio, Epistolae, Bd. 1, S. 213; vgl. Krautheimer/Krautheimer-Hess, Ghiberti, S. 303.
- 115 Vgl. ebd. S. 301–302.
- 116 Vgl. Weiss, Renaissance Discovery, S. 137–140.
- 117 Vgl. ebd., S. 182–184.
- 118 Zu den Sammlungen allgemein vgl. E. Müntz, Les Collections d'antiques formées par les Médicis au XVIe siècle, Paris 1895; J. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Basel 1898, S. 295–500 (Die Sammler); C. A. Levi, Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni, Venedig 1900; P. G. Hübner, Quellenstudien zu einem Katalog der Antikensammlungen Roms im XVI. Jahrhundert, Halle 1911; Weiss, Renaissance Rediscovery, S. 180–202; Dacos et al., Il tesoro; C. Franzoni, »Rimembranze d'infinita cose«. Le collezioni rinascimentali di antichità. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. 1, Turin 1984, S. 299–360; Bober/Rubenstein, Renaissance Artists.
- 119 Vgl. Degenhart/Schmitt, Gentile da Fabriano in Rom, S. 109, Abb. 77 (Figur ganz rechts).
- 120 Jacopo Bellini, The Louvre Album of Drawings, Ed. B. Degenhart/A. Schmitt, New York 1984, Taf. 95 (fol. 76r).
- 121 Plinius, Naturalis historia, 34.56.
- 122 Vgl. Bober/Rubinstein, Renaissance Artists, Nr. 71 und Nr. 128, S. 107–108 und S. 128.
- 123 Vgl. U. Nebbia, La Scultura del Duomo di Milano, Mailand 1908, S. 182, nach M. Cagian de Azevedo, Una Scultura classica nel Duomo di Milano. In: Il Mondo antico nel rinascimento. Atti del V convegno internazionale di studi sul rinascimento. Firenze, Palazzo Strozzi 2–6 settembre 1956, Florenz 1958, S. 187–190, Taf. 14–15.
- 124 Vgl. Cagian de Azevedo, Una Scultura classica.
- 125 S. Settis, Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana, Ed. S. Settis, 3 Bde., Turin 1984–1986, Bd. 3, S. 473–486, S. 482.
- 126 Vgl. G. Horster, Statuen auf Gemmen, Bonn 1970, S. 63–64 und S. 65–68.
- 127 Vgl. den Katalogbeitrag von A. Leibundgut, hier S. 397 ff.
- 128 So könnte man im »Götterrat« aus der Raffael-Werkstatt (Rom, Farnesina, ca. 1517–1519) die Figur des Merkur eventuell als »polykletisch« inspiriert ansehen; vgl. J. Shearman, Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 60.1964, S. 59–100, S. 80, Anm. 107.

- 129 Vgl. Dacos, *Le Logge*, S. 210–212.
- 130 Vgl. D. Rosand, *Titian and the »Bed of Polycletus«*. In: *Burlington Magazine*, 117.1975, S. 242–245.
- 131 Madrid, Prado, Öl auf Leinwand, 186 x 207 cm; vgl. T. Pignatti, *Titian. Das Gesamtwerk*, 2 Bde., Frankfurt etc., Bd. 2, Nr. 338, S. 18–19. Eine andere (eigenhändige?) Version findet sich in Rom, Palazzo Barberini.
- 132 Vgl. Krautheimer/Krautheimer-Hess, *Ghiberti*, Bd. 2, Tf. 53; Bober/Rubinstein, *Renaissance Artists*, S. 127.
- 133 Rosso Fiorentino, *Toter Christus*, Boston, Museum of Fine Arts (entst. ca. 1520–1527); vgl. J. Shearman, *The »Dead Christ« by Rosso Fiorentino*. In: *Boston Museum Bulletin*, 64.1966, S. 148–172, bes. S. 156.
- 134 Windsor, Royal Library, W. 127631; vgl. E. E. Popham/J. Wilde, *The Italian Drawings of The XV and XVI Centuries in The Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London 1949, S. 246 und Tf. 23; eine weitere Zeichnung aus dem Umkreis Michelangelos (Florenz, Casa Buonarroti, 53F–r) ist nachgewiesen bei: *Michelangelo e l'arte classica a cura di Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella*, Firenze, Casa Buonarroti 15 aprile–15 ottobre 1987, Florenz 1987, S. 80, Nr. 32.
- 135 Weitere Beispiele bei Dacos, *Le Logge*, S. 211.
- 136 Raffael-Werkstatt, Rom, Villa Farnesina, »Il convito nuziale«, entst. ca. 1517–19; vgl. Shearman, *Die Loggia der Psyche*, S. 80.
- 137 Vgl. Gombrich, *Norm and Form*, S. 126, Tf. 172 und 175.
- 138 Baccio Bandinelli, *Vertreibung aus dem Paradies*, Florenz, Palazzo Pitti; vgl. J. H. Beck, *Precisions Concerning Bandinelli »Pittore«*. In: *Antichità viva*, 12.1973, Nr. 5, S. 7–11, Abb. 2. Zu den Zeichnungen des Armes aus dem »Letto« vgl. ebd. Abb. 5, 7 und 8.
- 139 Vgl. Dacos et al., *Il tesoro*, S. 55, Nr. 26, und S. 160; Bober/Rubinstein, *Renaissance Artists*, Nr. 123, S. 155–157.
- 140 Vgl. U. Wester/E. Simon, *Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 7.1965, S. 15–91, bes. S. 27–28; Dacos et al., *Il tesoro*, Kat. Nr. 26, S. 55 und S. 160; Bober/Rubinstein, *Renaissance Artists*, Nr. 123 a.
- 141 Windsor, Royal Library, W. 12540; vgl. K. Clark/C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in The Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, 3 Bde., 2. Aufl., London 1968–1969, Bd. 1, S. 98–99, und Bd. 2 sub numero; B. H. Polak, *A Leonardo Drawing and the Medici Diomedes Gem*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14.1951, S. 303–304.
- 142 Vgl. Bober/Rubinstein, *Renaissance Artists*, S. 157 (es handelt sich vor allem um eine Aktfigur rechts über der Erythräischen Sybille, aber auch weitere »ignudi« können als Variationen desselben Motivs gelten); *Michelangelo e l'arte classica*, S. 39–40, Nr. 11 und 11 A.
- 143 Vgl. U. Middeldorf, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools, XIV–XIX Century*, London 1976, S. 68–69, und Tf. 120; Dacos, *Le Logge*, S. 290–291; Bober/Rubinstein, *Renaissance Artists*, S. 74–75, Nr. 31; *Michelangelo e l'arte classica*, S. 40–41, Nr. 12–12 A; vgl. auch meine Anm. 99. Zum eingangs erwähnten Porträt aus der Werkstatt Botticellis vgl. die Angaben bei C. Bo/G. Mandel, *L'opera completa del Botticelli*, Mailand 1967, Nr. 76.
- 144 Vgl. Brummer, *The Statue Court*, S. 139–141; Haskell/Penny, *Taste and the Antique*, S. 232–234, Nr. 47; Bober/Rubinstein, *Renaissance Artists*, S. 173–174, Nr. 137.
- 145 Vgl. Brummer, *Statue Court*, S. 237.
- 146 Marten van Heemskerck, Berlin, Kupferstichkabinett, Römisches Skizzenbuch, I, fol. 59r; vgl. Brummer, *Statue Court*, S. 139, Abb. 118; Marten de Vos, Amsterdam, Rijksmuseum, *Skizzenbuch*, fols. 6r und 8r; vgl. Brummer, *Statue Court*, S. 141, Abb. 119–120.
- 147 Etwa in Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, ca. 1465–1474; vgl. A. Mezzetti, *Un »Erocle e Anteo« del Mantegna*. In: *Bollettino d'Arte*, 43.1958, S. 232–244.
- 148 Vgl. P. P. Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*, London 1957, S. 72–73; Brummer, *Statue Court*, S. 235, Anm. 85; Bober/Rubinstein, *Renaissance Artists*, S. 173–174.
- 149 Antonio Pollaiuolo, *Herkules und Antaeus*, Florenz, Bargello, vor 1478 oder um 1492; vgl. *Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main*, 5. Dezember 1985 bis 2. März 1986, Frankfurt 1985, S. 133–134 und Abb. 82 (d. i. der Beitrag von D. Blume, *Herkules oder die Ambivalenz des Helden*, ebd., S. 131–139); Ch. Seymour Jr., *Sculpture in Italy: 1400–1500*, London 1966, S. 181–182.
- 150 Antico, *Herkules und Antaeus*, Wien, Kunsthistorisches Museum, ca. 1519/1520; vgl. *Natur und Antike*, S. 336–337, Nr. 22.
- 151 Vgl. H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie in der neueren Kunst (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse, Bd. 46, H. 2)*, Berlin 1953, S. 25–26; A. Schmitt, *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 21.1970, S. 99–128.
- 152 Alberti, *Della pittura*, Ed. Janitschek, S. 112–115 und S. 124/125.
- 153 Bartolomeo Fazio, *De viris illustribus*; vgl. Baxandall, *Giotto*, S. 105 und S. 164.
- 154 Cristoforo Landino, Vorwort zum Dantekommentar, vollst. abgedruckt bei Morisani, *Cristoforo Landino* (zit. Anm. 48).
- 155 Das Problem der Bewegungsdarstellung hat unter zwei sehr verschiedenen Aspekten Beachtung gefunden; zum einen durch Aby Warburg unter den Gesichtspunkten der »gesteigerten äußeren Bewegung« und des »bewegten Beiwerks« – später von Fritz Saxl auch mit dem Begriff »Ausdrucksgebärden in der bildenden Kunst« weiterentwickelt (vgl. A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Herausgegeben von Dieter Wuttke, 2. Aufl., Baden-Baden 1980, bes. S. 11–64, S. 125–135 und S. 419–431); zum anderen unter eher technisch-praktischen Aspekten in der jüngeren Forschung (vgl. etwa L. Fusco, *The Nude as Protagonist: Pollaiuolo's Figural Style Explicated by Leonardo's Study of Static Anatomy, Movement and Functional Anatomy*, Phil. Diss., New York 1978).
- 156 Piattino Piatti, *Epistolae Platini*, Mailand 1506; zit. in L. Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci etc.*, Mailand 1919, S. 26, Nr. 37 (datiert um 1489).
- 157 Vgl. Zazoff, *Die antiken Gemmen*, Tf. 91.7.
- 158 Vgl. K. Clark, *Leonardo da Vinci*, London 1958, S. 161–163 (die angegebenen Aufenthalte waren nicht kontinuierlich).
- 159 Vgl. H. Klaiber, *Leonardostudien*, Straßburg 1907; H. Ost, *Leonardo-Studien*, Berlin/New York 1975.
- 160 Windsor, 12540r; vgl. auch *Leonardos Studien bei J. P. Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., 3. Aufl., London 1970, Bd. 1, Nr. 369–370 mit Tf. XXII (d. i. Paris Ms. A 28v), und ebd. Tf. XV (d. i. Windsor 19140r), Nr. 375 mit Tf. XXIII (d. i. Windsor 19038v), Tf. XXXIII B (Paris, Louvre 2258); vgl. auch W. 12648r und Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, Ed. Ludwig, 3 Bde., Wien 1882, Bd. 1, bes. Nr. 310–318 und Nr. 388; C. Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A)*, Los Angeles 1964, S. 48, Nr. 36 und S. 69, Nr. 81.

- Abb. 253. Botticelli (?), *Porträt einer Florentinerin*, Tempera auf Holz, 820 x 540 mm, Frankfurt, Städel.
- Abb. 254. *Apollo, Olympos und Marsyas*, Karneol, 40 x 35 mm, Neapel, Museo Nazionale (Nr. 213, Inv. 26051).
- Abb. 255. *Letto di Policleto*, Marmorrelief, ca. 300 x 400 mm, Rom, Palazzo Mattei di Giove, Innenhof, Ostwand (Foto: Biblioteca Hertziana).
- Abb. 256. Tizian, *Venus und Adonis*, Öl auf Leinwand, 1860 x 2070 mm, Madrid, Prado.
- Abb. 257. Marten van Heemskerck, *Herkules und Antaeus*, Römische Skizzenbücher, Bd. 1, fol. 59r, Federzeichnung, 132 x 209 mm, Berlin, Kupferstichkabinett.
- Abb. 258. Leonardo da Vinci, *Diomedes*, Kreidezeichnung, 130 x 140 mm, The Royal Library at Windsor Castle, Nr. 12540r (by gracious permission of Her Majesty the Queen).
- Abb. 259. Donatello (Werkstatt), *Diomedes und das Palladium*, Marmorrelief, \varnothing ca. 500 mm, Florenz, Palazzo Medici Riccardi, Innenhof (Foto: Alinari, P. I. No. 2998).
- Abb. 260. Leonardo da Vinci, *Federskizze*, Ausschnitt ca. 30 x 50 mm, The Royal Library at Windsor Castle, Nr. 19070r (by gracious permission of Her Majesty the Queen).