

NILS BÜTTNER

Landschaften, Welt- und Sinnbilder

Es ist ein beeindruckendes Panorama, das sich dem Betrachter eröffnet (Abb. 1, Kat. 101).¹ Von hoher Warte geht in Joos de Momper's Berglandschaft der Blick in die Ferne. Die schematische Staffelung der Gründe vom dunkelbraunen Vordergrund über den grünen Mittelgrund zum fernen Blau ist dem Vorbild der älteren Malerei verpflichtet. Dennoch gelingt es Momper, seiner Landschaftsdarstellung eindringlichste Glaubwürdigkeit zu verleihen. Auf der im Vordergrund gezeigten Landstraße herrscht reger Betrieb. Die von Jan Bruegel d. Ä. eingefügte Figurenstaffage zeigt Reisende und Händler, die teils an einem rechts wiedergegebenen Wirtshaus Station machen und ihre Pferde tränken. Von der einstigen Wertschätzung derartiger Bilder zeugt das Lob, das Karel van Mander seinem Antwerpener Kollegen 1604 in seinem »Schilder-Boeck« zuteilwerden ließ.² Auch Cornelis de Bie ehrte ihn 1661 in seinem »Gulden Cabinet« mit einem Gedicht und nannte Momper in einem Atemzug mit Pieter Bruegel d. Ä.³ Gut dokumentiert ist auch, dass sich Joos de Momper der Gunst fürstlicher Gönner erfreute.⁴ Ihm wurde sogar die Ehre zuteil, durch den Regent der Spanischen Niederlande, Erzherzog Albrecht von Österreich und seine Frau Isabella von allen steuerlichen Lasten befreit zu werden, was allerdings seine finanziellen Probleme genauso wenig zu beheben vermochte, wie der üppige Ausstoß seiner Werkstatt. Von seiner enormen künstlerischen Produktivität zeugen nicht nur die noch heute zahlreich erhaltenen Bilder, sondern auch die bewahrten Inventare historischer Kunstsammlungen, die zugleich ein sprechender Beleg für sein künstlerisches Ansehen sind.⁵ Besonders in den Kreisen der politischen Elite Antwerpens waren Momper's Bilder beliebt und begehrt. Der Oberbefehlshaber der Antwerpener Bürgerwehr beispielsweise, Filips van Valckenisse, ließ sich gleich mehrere Zimmer rundum mit den in die Wandvertäfelung eingelassenen Landschaften Momper's ausstatten, von denen das bei seinem Tode 1614 aufgestellte Inventar insgesamt 30 Arbeiten verzeichnet.⁶ Zu den Bewunderern Momper's zählte damals auch Valckenisse's Ratskollege, der Antwerpener Bürgermeister Nicolaas Rockox, über dessen Sammlung man besonders gut informiert ist. Sein Haus »de Gulden Rinck« (Der goldene Ring) in der Keizerstraat hat den Zeitläufen bis heute widerstanden. Die einstige Pracht der Ausstattung ist zumindest in Umrissen durch ein ausführliches Nachlassinventar überlie-

fert. Ihm zufolge besaß Rockox neben zahlreichen anderen Landschaftsgemälden auch eine große auf Leinwand ausgeführte Berglandschaft, die im Unterschied zu den meist nur mit dem Thema vermerkten Gemälden als Werk Joos de Momper's angesprochen wird. Dieses Gemälde befand sich in einem als »Salette« bezeichneten repräsentativen Raum des Hauses, dessen einstiges Aussehen auch in einer gemalten Ansicht dokumentiert ist.⁷ Derartige gemalte Kunstkammern verraten im Zusammenspiel mit den schriftlichen Quellen viel darüber, wie die Bilder Joos de Momper's einst betrachtet und wahrgenommen wurden.⁸

Mit der vielfältig bezeugten Ausstattung der Wohnräume mit gemalten Landschaften folgte man im Antwerpen des 16. und 17. Jahrhunderts einer bereits aus der Antike bekannten Konvention.⁹ Schon der Architekturtheoretiker Vitruv hatte Landschaften als für Wohnräume besonders passenden Wand schmuck empfohlen.¹⁰ Auch in den Schriften des älteren Plinius und seines Neffen ist dieser Brauch dokumentiert.¹¹ Spätere Autoren griffen diese Empfehlung auf. Vorbildlich wirkten aber vor allem die Paläste und Häuser der europäischen Eliten, die seit der Antike mit gemalten Ausschnitten der bewohnten Erdoberfläche ausgestattet waren. Rockox verfügte über eine umfangreiche Bibliothek und war mit den Schriften der Alten vertraut.¹² Doch gerade weil er umfassend gebildet war, dürfte er in den Landschaften Momper's mehr gesehen haben als eine seinem Status angemessene Wanddekoration. Ganz den sammlerischen Konventionen seiner Zeit folgend, präsentierte Rockox die Landschaftsgemälde in der Frieszone des obersten Wandabschlusses. Manche Bilder Joos de Momper's nehmen schon in der Art der Malerei auf diesen weit oben in den Räumen gelegenen Anbringungsort Rücksicht, indem sie augenscheinlich auf Fernwirkung angelegt sind.¹³ Dabei vermitteln sie glaubwürdig, wie selbst seine Kritiker zugestehen, den großartigen Eindruck weiträumiger Gebirgslandschaften, auch wenn sie im Aufbau eher dem künstlerischen Vorbild Pieter Bruegel's d. Ä. als der Natur verpflichtet sind. Doch muss man sich vor Augen halten, dass man bis weit ins 17. Jahrhundert hinein immer wieder den Realismus der Alpenbilder Bruegel's lobte. Genau wie die Gemälde Momper's zeigen die nach Bruegel's Entwurf gefertigten Stiche (Abb. 2, Kat. 25) allerdings nicht

Abb. 1 ►
Joos de Momper d. J.
Die Stadt im Tal
Öl auf Eichenholz, 83,2 × 125,8 cm
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Gemäldegalerie
Alte Meister, Gal.-Nr. 874





BRVEGHEL INVÉ
H. rook sculpsit



◀ Abb. 2

Joannes und Lucas van Doetecum nach Pieter Bruegel d. Ä.

Große Alpenlandschaft, um 1555/56
Radierung und Kupferstich,
370 × 469 mm
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. A 30206

Abb. 3 ▶

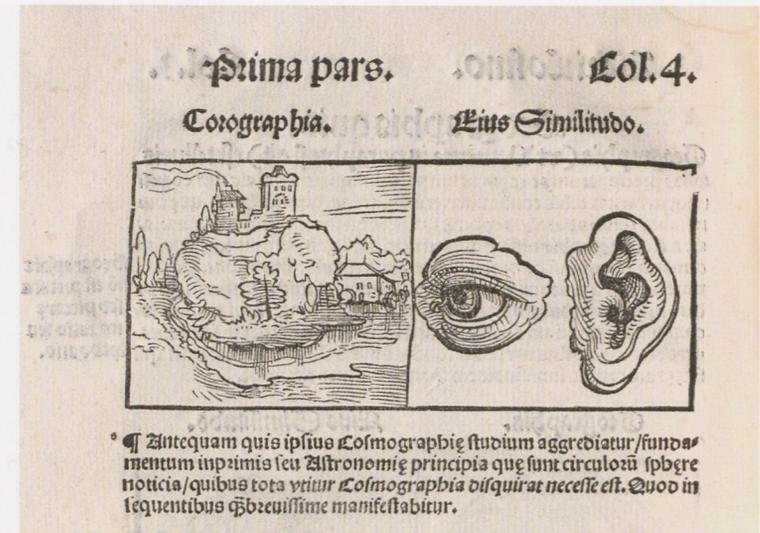
Peter Apian

Holzschnitt aus:
Cosmographicus Liber,
Landshut 1524,
München, Bayerische Staatsbibliothek,
Inv.-Nr. Rar. 271, fol. 2r.

nur, was er tatsächlich gesehen hatte, sondern auch Dinge, die er wusste oder für mitteilenswert hielt.¹⁴ Bruegel ließ genau wie nach ihm Momper alles aus, was er als Beeinträchtigung der visuellen Wahrnehmung empfand und fügte andererseits Ansichten hinzu, die so in der Natur nicht gegeben waren. Ein Vergleich mit dem Bild, das die geografische Landeskunde von der Alpenregion zeichnet, zeigt deshalb, dass zwar die wesentlichen Züge der Geomorphologie, der Tektonik und Vegetation, auch der Siedlungsstruktur und der Hydrografie in Bruegels Stiche und Mompers Gemälde eingegangen sind. Doch war es augenscheinlich nicht das Ziel der Künstler, die individuelle Physiognomie einzelner Regionen der Alpen zu schildern. Vielmehr scheint es ihnen darum gegangen zu sein, durch eine umfassende Zusammenstellung allgemeiner Züge auf dem engen Raum eines jeden Bildes den Typus der alpinen Landschaft zu charakterisieren. In den Augen der Zeitgenossen führte die so vorgenommene Typisierung zu einem besonders genauen und treffenden Bild.¹⁵

Sprechender Beleg für diese Wahrnehmung ist das Lob, das Karel van Mander dem besonderen Realismus von Bruegels Darstellungen der Berge zuteilwerden ließ. In seinem »Schilder-Boeck« schrieb er 1604, Pieter Bruegel habe auf seinen Reisen viele Ansichten nach der Natur gefertigt, von denen gesagt werde, »dass er in den Alpen all die Berge in sich hineingeschlungen und heimgekehrt auf Leinwände und Malbretter wieder ausgespien habe, so genau vermochte er, in diesen wie in anderen Stücken der Natur zu kommen.«¹⁶ Van Manders etwas drastische Charakterisierung entspricht in ihrem Lob der besonderen Naturnähe Bruegels durchaus auch den etwas feinsinnigeren Äußerungen aus dessen humanistischem Umfeld. So heißt es 1572 in einem lateinischen Gedicht des Dominicus Lampsonius, dass selbst die Allmutter Natur fürchtete, von Bruegel besiegt zu werden.¹⁷ Ein ähnliches Lob äußerte auch der mit Bruegel befreundete Geograf Abraham Ortelius, der 1570 mit seinem »Theatrum orbis terrarum« den ersten modernen Atlas ediert hatte.¹⁸ Ortelius war ebenfalls mit Nicolaas Rockox befreundet, der mit ihm das Interesse für Numismatik, Geschichte und Kartografie teilte.

Bei der Definition der seinerzeit als »Auge der Geschichte« verstandenen Kartografie folgte man allgemein der Definition des antiken Geografen Ptolemäus.¹⁹ Dieser hatte gleich im ersten Satz seines Werkes »Geographike Hyphegesis« die Landkarte als Bild der Welt bezeichnet. Im Folgenden setzte er sich dann allerdings ausführlich mit den Unterschieden der die ganze Welt erfassenden Geografie und der Chorografie auseinander, der ebenso notwendigen detaillierten Ortsbeschreibung. Chorografien sollten Ptolemäus folgend von Künstlern angefertigt werden. So ist es sicher kein Zufall, dass die Aufzählung ihrer Gegenstände die von Plinius überlieferten Motive des antiken römischen Landschaftsmalers Spurius Ludius aufgreift. Aufgabe der Chorografie sei es, so schrieb Ptolemäus, den Gesetzen des menschlichen Sehens und der Perspektive folgend, die kleinsten denkbaren Örtlichkeiten darzustellen, also »Häfen, Dörfer, Bezirke, die Nebenflüsse der Hauptströme und Ähnliches.«²⁰ Diese Gegenstände galt es, im Sinne einer topografischen Vedute, ansichtig darzustellen. In seinem »Cosmographicus Liber« setzte Peter Apian diese Idee 1524 ins Bild um.²¹ Dazu stellte er einer Abbildung der ganzen Erde einen im Profil gezeigten



Kopf gegenüber, während er dem in Ansicht projizierten Bild einer Stadt Abbildungen eines Auges und eines Ohres beigab (Abb. 3). In dem die Abbildung erläuternden Text setzt Apian – Ptolemäus folgend –, die Übung und Geschicklichkeit des Mathematikers in Beziehung zur Geografie, während er die des Künstlers mit der Chorografie verbindet. »Daher benötigt die Chorographie die Darstellung des Ortsbildes und kein Mensch kann chorographische Karten entwerfen, er sei denn in der Malerei erfahren.«²² Allein schon die Darstellungsaufgabe legte es also nahe, die Anfertigung dieser speziellen Karten an Künstler zu übertragen. Die Tatsachen nun, dass die Chorografien von Künstlern gefertigt wurden, dass die Sujets der Natur entnommen waren und dass die Darstellung den Gesetzen des menschlichen Sehens und der Perspektive folgte, lassen die Grenzen zwischen Chorografie und Landschaftsbild fließend erscheinen.

So ließ sich Mompers gemalte Stadt im Tal (Abb. 1) als chorografische Ansicht von Almenno San Bartolomeo lesen, einer lombardischen Gemeinde in der Provinz Bergamo. Denn der Rundbau auf Mompers Gemälde erinnert tatsächlich an den Tempio di San Tomè, den man dort von den Alpenhängen aus im Tal liegen sieht.²³

Eine verschiedentlich betonte Auffälligkeit von Mompers Berglandschaften liegt darin, dass er seine bevorzugten Gegenstände, nämlich Alpentäler und -berge, stets in mittlerer Höhe zeigt. Zumeist ragen die Gipfel unermesslich weit über den Horizont und die Augenhöhe des Betrachters hinaus, so dass die höchsten Steilhänge nicht selten noch vom Bildrand überschritten werden. Die Berge erscheinen damit als »hoch und grausam«, wie sie auch in der zeitgenössischen Literatur beschrieben werden.²⁴ Die Alpengipfel waren damals noch nicht bezwungen und es wäre wohl niemandem eingefallen, sie zu besteigen. Selbst das Reisen auf den Passstraßen war schon lebensgefährlich. Das geringe Wissen über die menschenfeindliche Welt der Alpen mag seinen Teil dazu beigetragen haben, die Faszination für diese Region zu nähren. Zudem mögen die



Abb. 4
Peeter Verhulst d. J. (?)
 nach Peter Paul Rubens
 Landschaft mit Ansicht des Escorial
 Öl auf Leinwand, 155 × 254 cm
 Longford Castle, the Earl of Radnor

immer wieder beschriebenen Gefahren, mit denen ihre Überquerung verbunden war, das Interesse an bildlichen Darstellungen gesteigert haben. Denn dem, der tatsächlich einmal nach Italien gereist war, konnten solche Bilder die Erinnerung lebendig halten. Und denen, die die Berge niemals mit eigenen Augen gesehen hatten, mochten sie als lebendige Anschauung dienen, da man »durch anschauen dieser Contafeytungen und lesen der hinzu gethanen verzeichnussen, eben dasselbige erfahren und erlernen kan, welches ander leut mit fernem und mühseligem reisen endlich kaum haben können erlangen.«²⁵ Diese Sätze schrieb der Verleger Georg Braun in der Einleitung des 1581 publizierten dritten Bandes seiner »Civitates orbis terrarum«, um die Funktion seiner Städtebilder zu illustrieren, die im modernen Verständnis alles andere als genaue Abbildungen der sichtbaren Welt sind. Es wird dem Realitätsgehalt frühneuzeitlicher Darstellungen der den Menschen umgebenden Natur nicht gerecht, sie am dokumentarischen Wert von Fotografien zu messen. Die Rekonstruktion des historischen Bezugsrahmens erweist, dass weniger die frühneuzeitlichen Bilder

unrealistisch sind, als vielmehr die Vorstellung, dass man seinerzeit dieselben Anforderungen an genaue Abbildungen und wissenschaftliche Illustrationen stellte wie heutzutage.²⁶ Die Zeitgenossen schätzten Momperers so lebendig wie wahrhaftig wirkende Bilder der Berge (Abb. 1) gleichermaßen als realistische Abbilder und in malerischer Perfektion dargebotene Kunststücke. Zugleich ließ sich aber der Rundbau im Tal – zumal wenn man sein Vorbild nicht kannte – auch als Anspielung auf die Grabeskirche und den in ihr pars pro toto aufgerufenen Ort Jerusalem lesen. Tatsächlich finden sich Abbildungen identifizierbarer Städte in Bildern der Vormoderne, gemäß der seinerzeit weit verbreiteten Idee »Jerusalem ist überall«, zum Beispiel auf Altarretabeln mit Darstellungen des Heilsgeschehens.²⁷ Im umgekehrten Fall können topografische Ansichten aber auch Hinweise auf die Heilsgeschichte enthalten. Derartige Verweise auf das in der Schöpfung und dem menschlichen Leben spürbare Wirken Gottes und die Kombination von Gesehenem, Gedachten und Gewusstem war dabei keine Spezialität Momperers, sondern eine allgemeine Praxis, die auch durch einen Brief



Abb. 5
Peter Paul Rubens, Nachfolger
 Landschaft mit Ansicht des Escorial
 Öl auf Leinwand, 114 × 194 cm
 Staatliche Kunstsammlungen
 Dresden, Gemäldegalerie
 Alte Meister, Gal.-Nr. 983

des Malers Peter Paul Rubens sprechend bezeugt wird.²⁸ Auf der Grundlage von dessen vor Ort entstandenen Skizzen hatte ein mediokrer Maler namens Verhulst eine gemalte Ansicht des Escorial geschaffen (Abb. 4).²⁹ Rubens verkaufte sie an den englischen König. Das ausführliche Begleitschreiben erläutert die Details des Bildes, das den Blick vom Pico de Abanto in San Juan de Malagón auf das im Tal gelegene Kloster San Lorenzo de El Escorial zeigt. Rubens beschreibt das monumentale Gipfelkreuz und die auf dem Berg gelegene Eremitage, die im Gemälde nicht sichtbar aber durch den im Vordergrund gezeigten Mönch gegenwärtig sei. Das Gipfelkreuz, der Mönch und das im Tal gelegene Kloster waren also tatsächlich eine Referenz auf das eigene Erleben. Sie ließen das Bild aber für jeden, der mit der Topografie oder dem persönlichen Erleben des Künstlers nicht vertraut war, zu einer Allegorie des menschlichen Lebensweges werden. Diese sinnbildliche Bedeutung war offensichtlich so beliebt, dass Rubens' Bild in zahlreichen Versionen überliefert ist, die den Reiz der topografischen Schilderung mit einer inhaltlichen Belehrung verbinden (Abb. 5).³⁰

Die in den Escorial-Landschaften und den Bildern Momper's angelegte spirituell inspirierte Naturverbundenheit war in den habsburgischen Niederlanden unter der Regentschaft von Albrecht und Isabella auch zu einem Medium der höfischen Repräsentation geworden. Am Brüsseler Hof folgte man seinerzeit dem Brauch, die Palasträume mit Landschaftsbildern zu dekorieren. Das konnten die gleichsam kartografischen Darstellungen von Schlachten und militärischen Triumphen sein, Imaginationen der aus der Herrschaft des Paares resultierenden paradiesischen Zustände oder schlichte Abbildungen des eigenen Territoriums. Nicht nur die Herrschaft wurde dabei als gottgegeben inszeniert, sondern auch der Naturraum. Der bewusste Umgang mit Natur und Landschaft zeigte sich in der Anlage von Parks und Gärten genauso wie in verschiedenen Edikten und Erlassen, die vor allem das Forst- und Jagdrecht betrafen. Ausdruck dieses Bemühens war auch die Restaurierung des von Maria von Ungarn als Jagdsitz errichteten Schlosses Mariemont, das durch den Ingenieur Pierre Le Poivre nach dem Ideal einer italienischen Villa umgestaltet wurde. 1612



hat Jan Brueghel d. Ä. das Schloss und den damals angelegten parkähnlichen Garten von Mariemont auch in einer chorografischen Ansicht festgehalten (Abb. 6).³¹ Der fließende Übergang vom Schlossgarten in die umgebende Landschaft zielt auf die Darstellung des einvernehmlichen Verhältnisses zwischen Hof und Landbevölkerung. Schon 1539 hatte der Prälat Antonio de Guevara, der am Hof Karls V. als Prinzenzieher arbeitete, seinen Schützlingen empfohlen, sich an der Gott wohlgefälligen Arbeit des demütigen Landmannes ein Beispiel zu nehmen und die Feldarbeit zu einem auch dem Herrscher geziemenden Gottesdienst stilisiert.³² Im Sinne dieses Rollenvorbildes engagierten und inszenierten sich die Regenten der habsburgischen Niederlande sogar bei bäuerlichen Arbeiten. Indem zum Beispiel Isabella und ihre Hofdamen während der Heuernte in Mariemont auf dem Feld arbeiteten, ein Vorgang, den man wiederum von Jan Brueghel d. Ä. wirkungsvoll in einem Gemälde festhalten ließ, wurde die Feldarbeit zum sinnfälligen Inbild der Demut als höfische Tugend.³³ Auch mit dem Bild von Schloss Mariemont, das als Blickpunkt in einer weiten bäuerlich genutzten Landschaft liegt, leistete Brueghel einen Beitrag zur höfischen Bildpropaganda. Dabei wurden die auf Ertrag abzielenden Anlagen des Landgutes getreu Vitruvs Motto, dass man »künstlich berichtigen müsse, was die Natur zufällig an ungünstigen Verhältnissen bringt«, nicht in allen Details exakt abgebildet, sondern dem Schönheitsideal angepasst.³⁴ Das so entstandene Bild vermochte dennoch als getreue Schilderung und Chorografie zu überzeugen. Darüber hinaus war es ein Zeugnis künstlerischen Stils, das zugleich einen Aspekt der Belehrung enthielt, der neben der politischen auch eine spirituelle Dimension hatte.

Bezugspunkt des damaligen Schreibens und Redens über Bilder waren dabei die aus der Antike überlieferten Texte zur Rhetorik. Eine gute Rede und ein gutes Bild sollten den gleichen Regeln folgen, wobei schon Cicero den besten Redner als jemanden bestimmt hatte, »der durch seine Rede die Geister seiner Zuhörer belehrt, erfreut und bewegt. Lehren ist Pflicht, Erfreuen ehrenvoll und Rühren notwendig.«³⁵ Dass diese rhetorische Trias auch für Bilder gelte, ist eine von der frühneuzeitlichen Kunsttheorie stetig wiederholte Forderung, die zugleich die Erwartung des vormodernen Kunstpublikums umreißt. Zu Zeiten von Bruegel, Momper und Rubens suchte das Publikum auch in einer als chorografisch exakt wahrgenommenen Landschaftsschilderung eine sittliche, moralische oder religiöse Belehrung. Dabei wurden selbstverständlich nicht alle Aspekte in allen Bildern in gleicher Gewichtung akzentuiert, doch ist mit dieser an der Rhetorik orientierten Erwartungshaltung zumindest ein zeitgenössischer Rahmen skizziert, innerhalb dessen sich ein Reden über Bilder vollzog. Dieses suchte fraglos auch den künstlerischen Mitteln Rechnung zu tragen, mit denen die vielfältigen Wirkungen erreicht wurden. In dieser Perspektive ließen und lassen sich Landschaften gleichermaßen als Zeugnisse einer künstlerischen Handschrift, als Abbildungen gesehener oder gedachter Orte und als emotional anrührender Ausdruck einstiger Weltansichten und vielfältig argumentierende Sinnbilder lesen.

◀ Abb. 6

Jan Brueghel d. Ä.

Ansicht von Schloss Mariemont mit Isabella und ihren Hofdamen bei der Heuernte
Öl auf Leinwand, 175 × 237 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado,
Inv.-Nr. P 1428

Anmerkungen

- 1** Kat. Dresden 2005, S. 433; Ertz 1986, S. 151, 508, Nr. 150. | **2** Van Mander (1604) 1969, fol. 295v: »Noch is t'Antwerp eenen loos de Momper, die uytnemende is van Landschap, hebbende een aerdighe handelinge.« | **3** De Bie (1661) 1971, S. 90. | **4** Ertz 1986, S. 44–46. | **5** Ebd., S. 50–59. | **6** Ebd., S. 51, 58; Van den Branden 1883, S. 312. | **7** Frans Francken d. J., Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Rockox, um 1630–1635, Öl auf Holz, 62,3 × 96,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 858. Kat. München 2002, S. 202–205. | **8** Levesque 2011, S. 67–91. | **9** Büttner 2000, S. 154–159. | **10** Vitruv. VII, 5. | **11** Plin. nat. XXXV, 116; Plin. epist. V, 6, 13. | **12** Fabri/Imhof 2005. | **13** Dezallier d'Argenville 1745–1752, Bd. 3, S. 310. | **14** Büttner 2000, S. 174. | **15** Ebd., S. 177–179. | **16** Van Mander (1604) 1991, hier: S. 154 | **17** Stephanie Porras, Repeat Viewing: Hendrick Hondius's Effigies, URL: <http://www.courtauld.org.uk/netherlands/canon/groups/essay01.html> (25. 5. 2015). | **18** Puraye 1969, fol. 12v–13r, S. 21f. | **19** Ortelius 1570, fol. 6r. | **20** Ptolemaios/Von Mžik 1938, S. 14. | **21** Peter Apian, Cosmographicus Liber, Landshut 1524, S. 3f. [13f.] (Digitalisat unter: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00064968-2](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00064968-2)). | **22** Büttner 2000, S. 54. | **23** Ich danke Ursula Härtig für diesen Hinweis. | **24** Büttner 2000, S. 177. | **25** Braun/Hogenberg 1583, fol. 3r. | **26** Zum frühneuzeitlichen Bildverständnis vgl. zusammenfassend Büttner 2014. | **27** Ehbrecht 2001, S. 129–185. | **28** Kleinert 2014, S. 33f.; Adler 1982, S. 129–131, Nr. 38. | **29** Zoff 1918, S. 465–467; Rooses/Ruelens 1887–1909, Bd. 6, S. 255–257, 278–280, 285, 290, 292, 295f., 299f. | **30** Vgl. auch S. 307 in diesem Band. | **31** Ertz/Nitze-Ertz 2008–2010, Bd. 3, S. 1217–1219. | **32** Schumann 2000, S. 113. | **33** Pérez Preciado 2015, S. 132–142, bes. S. 134. | **34** Vitruv. VI, 1; deutsche Übersetzung durch den Autor. | **35** Cic. opt. gen. I, 3, 4; deutsche Übersetzung durch den Autor.