

Frank Zöllner

Sandro Botticelli als Apelles und als Grisaillemaler

Petronius' „Monocrema“ als Inspiration für die Selbstreferentialität der Malerei?

Die in der Forschung mit Begriffen wie Grisaille oder Monochromie bezeichnete farb-reduzierte Malerei erreicht in der Frührenaissance zweifellos einen Höhepunkt. Vor allem für die Ansprüche einer immer komplexer werdenden Bilderzählung war monochrome Malerei ein wichtiges Medium der Narration und eine interessante Gestaltungsoption.¹ Es verwundert daher nicht, dass zu den Protagonisten dieses Bildmodus' bedeutende Vertreter der Renaissance zählen, unter ihnen Andrea Mantegna, Luca Signorelli und Domenico Ghirlandaio. Farbreduzierte Malerei dient bei diesen Künstlern der Kennzeichnung unterschiedlicher Zeitebenen innerhalb eines Bildes oder eines Bildzyklus, etwa mit der typologischen Gegenüberstellung von Narrativen aus dem Alten und dem Neuen Testament. Zudem nimmt die Monochromie eine Art Kommentarfunktion ein, etwa wenn einfarbig gemalte Nebenszenen die im Normalmodus geschaffenen Hauptszenen um wichtige Aussagen ergänzen oder ihnen antithetisch gegenüberstehen. Hierbei ahmt monochrome Malerei oft Skulptur oder Relief nach, so dass die einfarbigen Nebenszenen gegenüber den Hauptszenen visuell etwas zurücktreten. Dieser Kontrast zwischen farbigen und monochromen Bildern suggeriert dem Betrachter einen Medienwechsel, der eine chronotopologische Ordnung in der Bilderzählung konstituiert.² Monochromie ist demnach eine Art „Epochenmarkierung“, wie beispielsweise die Darstellung der Propheten in Signorellis Marien-

- ¹ Zur monochromen Malerei und ihrer Geschichte vgl. vor allem Klaus Kraft, *Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento* (Phil. Diss., München, 1956); Sabine Blumenröder, *Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento* (Berlin: Gebrüder Mann, 2008); Almut Schäffner, *Terra verde: Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance* (Weimar: VDG, 2009).
- ² Zum Begriff des Chronotopos vgl. Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto* (München: Beck, 1996).



Abb. 1 Luca Signorelli, *Muttergottes mit Kind, zwei Propheten und Johannes d. T.*, um 1489–90, Tempera auf Holz, 170 × 117,5 cm, Florenz, Uffizien.

bild in den Uffizien zeigen, in dem die beiden monochrom gemalten Prophetentondi oberhalb der zentralen Szene die alttestamentliche Zeit markieren und dabei zugleich das Hauptbildfeld mit der neutestamentlichen Szene mit Maria und dem Christusknaben kommentieren.³ Zu dieser Unterscheidung zwischen einer alttestamentlichen prophetischen und einer aktuelleren neutestamentlichen Zeit gesellt sich in der Mitte eine Darstellung Johannes d. T., der als Scharnierfigur zwischen den beiden Abschnitten der Heilsgeschichte vermittelt (Abb. 1).⁴

Eine signifikante und für die Kunst der Renaissance charakteristische Erweiterung erfährt dieses chronotopologische Modell dann, wenn die Gegenüberstellung alttestamentlicher und neutestamentlicher Typologie um pagane Narrative ergänzt wird, was oft mithilfe des Zitats antiker oder antik anmutender Kunstwerke bewerkstelligt wird. Ghirlandaio ist der Protagonist dieser Erweiterung. So ergänzt er beispielsweise auf

3 Blumenröder, *Andrea Mantegna*, 162–64 und 169.

4 Die aktuelle Forschung sieht Signorellis Thematisierung der Zeiten der Heilsgeschichte sogar auf die Aktfiguren im zentralen Bildfeld angewendet; vgl. Laurence B. Kanter und Tom Henry, *Luca Signorelli*, übers. von Barbara Geratz Matera (München: Hirmer, 2002), 112 und 172.

einer heute in Berlin verwahrten Tafel die biblische Judith-Geschichte des Vordergrundes um eine monochrome Darstellung mit antiken Versatzstücken im Hintergrund (Taf. V). Die antikisierenden Reliefs, die formal römischen Sarkophagreliefs, die den Figuren der Attika an der Ostseite des Konstantinsbogens nachempfunden sind, lassen für einen Moment die „interpretatio christiana“ aufscheinen, jene zentrale Denkfigur der europäischen Renaissance also, nach der Texte und Bilder des Altertums als Präfigurationen der christlichen Heilserwartung zu deuten seien.⁵ Und auch der Künstler selbst verortet sich in diesem Geschichtskonstrukt, wenn er auf dem links erkennbaren Relief in römischen Ziffern die Datierung seines Bildes auf das Jahr 1489 vermerkt. Eine ähnliche, jedoch ungleich komplexere Gegenüberstellung farbiger und monochromer Bilder findet sich in Ghirlandaios Fresken für die Grabkapelle Francesco Sassettis in Santa Trinità in Florenz.⁶ Hier werden Elemente paganer Überlieferung, antike Geschichtsvisionen, alttestamentliche Prophetien und Elemente der christlichen Erlösungslehre zu einem dichten Geflecht sinnhafter Bezüge verworben. Die in den Fresken der Kapellenstirnwand, des Kapellenraums und im Altarbild inszenierte Kontinuität zwischen der antiken und der christlichen Zeit spiegelt die für Humanismus und Renaissance konstitutive „concordia omnium philosophorum et theologorum“⁷ unmittelbar wider und ist damit zentraler Bestandteil frühneuzeitlicher Geschichtsdeutung. Eine für die intellektuelle Kultur der Neuzeit kennzeichnende Geschichtsdeutung gelangte also nicht zuletzt mithilfe der Monochromie zum Ausdruck. Der Florentiner Maler Sandro Botticelli scheint hierzu auf den ersten Blick nur wenig beigetragen zu haben. In der aktuellen Forschung zur monochromen Malerei findet er fast gar keine Berücksichtigung,⁸ und das nicht ganz zu unrecht, denn von den rund 100 sicher zugeschriebenen Gemälden Botticellis weisen gerade einmal fünf monochrome Bildpartien auf und dies meistens eher zurückhaltend. Es sind sein Fresko in der Sixtinischen Kapelle mit dem *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses* aus den Jahren 1481 bis 1482, der *Barnabas-Altar* aus den Jahren 1487 bis 1489, die zwi-

5 Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter: die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance* (München: Fink, 1990); Joscelyn Godwin, *The Pagan Dream Of The Renaissance* (London: Thames & Hudson, 2002).

6 Aby Warburg, „Francesco Sassettis letztwillige Verfügung (1907)“, in *Aby Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke (Baden-Baden: Valentin Koerner, 1980), 137–63; Eve Borsook und Johannes Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel* (Doornspijk: Davaco Publishers, 1981), 43–45; Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470–1510* (München: Hirmer, 1997), 146–47.

7 D. P. Walker, *The Ancient Theology: Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century* (London: Duckworth, 1972); Cesare Vasoli, *Profezia e ragione: studi sulla cultura del '500 and '600* (Neapel: Morano, 1974), 175.

8 Eine Ausnahme ist Blumenröder, *Andrea Mantegna*, 184 f. (Botticellis Verleumdung des Apelles).



Abb. 2 Sandro Botticelli, *Aufruhr gegen das Gesetz Moses (Die Rotte Korah)*, 1481–82, Fresko, 348 × 570 cm, Rom, Sixtinische Kapelle.

schen 1491 und 1494 entstandene *Verleumdung des Apelles* sowie zwei Tafeln mit den Geschichten der Lukrezia und Virginia, die um 1504 von Botticelli selbst und teilweise wohl auch von seiner Werkstatt ausgeführt wurden. Hinzu kommt ein Botticelli strittig zugeschriebenes Gemälde mit *Maria, Christusknaben und Johannes dem Täufer* aus den 1490er Jahren.⁹

Die einfachste Form der Monochromie findet sich in Botticellis Fresko mit dem *Aufruhr gegen das Gesetz des Moses*, auch bekannt als die *Rotte Korah*. Dort gibt der im Hintergrund dargestellte Konstantinsbogen mit seinen monochrom gemalten Skulpturen und Reliefs der ganzen Szene einen römisch-antiken Beigeschmack, der den Anspruch auf den „primatus Papae“ des römischen Papsttums unterstreicht (Abb. 2).¹⁰ Die Monochromie ist hierbei weniger ein bewusst gewähltes Stilelement, sondern eher durch das Sujet bedingt, das eine steinfarbene Darstellung des geschichtsträchtigen antiken Monuments erforderte.

9 Für ein Resümee der Forschung und Analysen der genannten Werke siehe Frank Zöllner, *Sandro Botticelli*, 2. Aufl. (München/Berlin/London/New York: Prestel, 2009), 96–99, 150–53, 162–69, 216–21, 231, 250–53, 267–69, 278–79. Im Folgenden knüpfe ich an diese Ausführungen an.

10 Leopold D. Ettlinger, *The Sistine Ceiling Before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy* (Oxford: Clarendon Press, 1965); Zöllner, *Botticelli*, 96–99, 216–21.

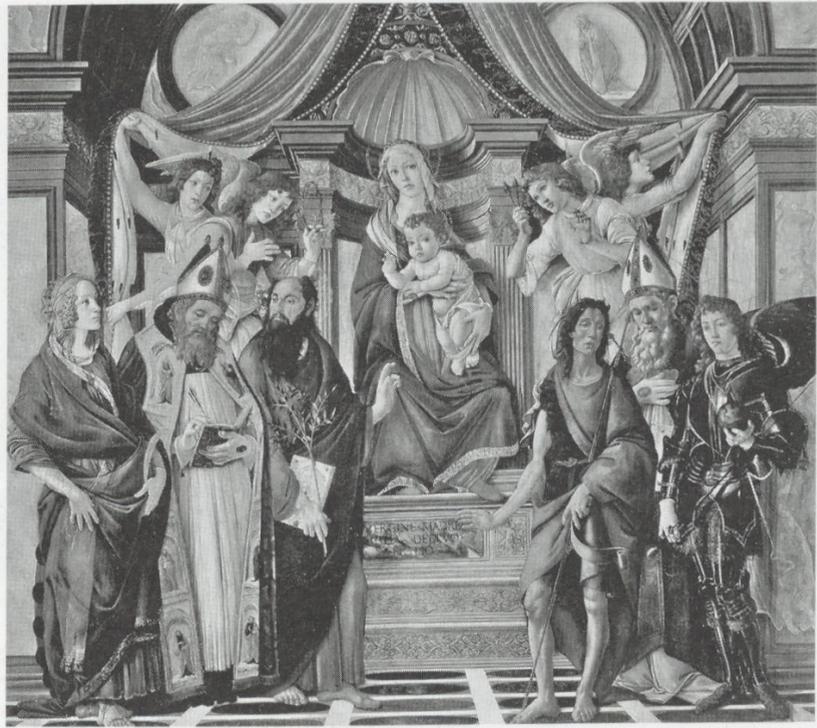


Abb. 3 Sandro Botticelli,
Muttergottes und Kind mit vier
Engeln und sechs Heiligen
(Barnabas-Altar), um 1487,
Tempera auf Holz, 268 × 280 cm,
Florenz, Uffizien.

Etwas komplizierter wird es im *Barnabasaltar* mit seinen zwei monochrom gemalten Tondi rechts und links oberhalb des Thrones der Madonna, die eine Verkündigung zeigen (Abb. 3). Im Bildraum darunter konstituiert eine „*Sacra Conversazione*“ mit Maria, Christus und den Heiligen Katharina von Alexandrien, Augustinus, Barnabas, Johannes dem Täufer und Ignatius von Antiochien sowie mit dem Erzengel Michael den Bezug zur damals aktuellen Auftraggebersituation in der Florentiner Augustinerkirche San Barnaba. Die Auswahl der Heiligen spiegelt also ganz klassisch die Belange der Stifter und des Kirchenortes und damit aktuelle Anforderungen bzw. Ansprüche wider.¹¹ Die beiden Grisailletondi hingegen zielen nicht auf Aktualität, sondern sie thematisieren eine vorvergangene Zeit, namentlich den vor der Geburt Christi mit der Verkündigung definierten Zeitabschnitt. Eine dritte chronologische Ebene wird von zwei Engeln inszeniert, die den Thron Marias flankieren und Werkzeuge der Passion Christi in Händen halten, namentlich Dornenkrone links und Kreuznägeln rechts. Sie weisen auf die Passion des Erlösers voraus.

Eine noch intensivere Nutzung der monochromen Malerei findet sich in Botticellis Gemälden mit den Geschichten der Lukrezia und der Virginia.¹² Auf der Lukreziatafel entfaltet sich das Narrativ in drei Szenen des Vordergrunds (Abb. 4): Ganz links greift der etruskische Königssohn Sextus Tarquinius die tugendhafte Lukrezia an und ver-

11 Zöllner, *Botticelli*, 150–53. Zum Barnabasaltar siehe jetzt auch Damian Dombrowski, *Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als pia philosophia* (Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2010), 276–92.

12 Hans Körner, *Botticelli* (Köln: Dumont, 2006), 350–53; Zöllner, *Botticelli*, 267–69.



Abb. 4 Sandro Botticelli (und Werkstatt?), *Geschichte der Lucrezia*, um 1500 oder 1504 (?), Tempera (?) und Öl auf Holz, 83,5 × 180 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

sucht, ihre sexuelle Gunst zu erzwingen. Die danach folgende Vergewaltigung Lukrezias ist nicht dargestellt, ebenso wenig ihr Selbstmord, wohl aber, unter dem Arkadenbogen rechts, ihr Ohnmachtsanfall. Die Bilderzählung erreicht ihren dramatischen Höhepunkt in der Mitte der Tafel: Um den Leichnam Lukrezias versammelt sich dort das empörte römische Volk, um unter der Führung des Junius Brutus die grausame und ungerechte Herrschaft der etruskischen Könige zu beenden. Die monochrom gemalten, fingierten Reliefs an den Architekturen stellen Episoden aus der Bibel und der römischen Historie dar, darunter links vorn drei Szenen aus der Judith-Geschichte. Das Pendant oberhalb der Arkade rechts zeigt drei Szenen aus der Vita des römischen Tugendhelden Horatius Cocles (Livius, 2.10; Valerius Maximus, 2.2). Auch auf der Stirnseite des Triumphbogens im Mittelgrund finden sich Begebenheiten aus der römischen Geschichte, ebenso auf den Reliefs oberhalb der beiden kleineren Bögen, namentlich zwei Episoden aus dem Leben des Tugendhelden Mucius Scaevola. Die Reliefs darüber zeigen links die Geschichte von Marcus Curtius (Livius, 7.6; Valerius Maximus, 5.6). Das mittlere Relief des Triumphbogens illustriert einen römischen Triumph, während auf der Säule direkt davor der alttestamentliche König und Tugendheld David erkennbar ist. Mit Rückgriff auf die Tugendexempla des Alten Testaments und der römischen Geschichte erfüllt die Monochrommalerei hier also erneut die für das Medium typische Kommentarfunktion.

Dasselbe gilt auch für die Virginiatafel mit ihrer Inszenierung und ihrer monochromen Kommentierung eines ähnlichen Opfer-Tugend-Narrativs.¹³ Botticellis Ein-

13 Herbert Horne, *Botticelli: Painter of Florence* (Florenz: S.P.E.S. 1986), 284.

satz reduziert farbiger Malerei beschränkt sich also auf die Kommentarfunktion und auf die Verwendung des chronotopologischen Modells. Seine Herangehensweise ist konventionell und unspektakulär. Ganz anders sieht es mit seiner *Verleumdung des Apelles* aus (Taf. VI). Das mit seiner brillanten Feinmalerei qualitativ herausragende Gemälde ist zwar schon vielfach gedeutet worden, allerdings kaum mit Blick auf seine Verwendung farbreduzierter Malerei im Bildhintergrund.¹⁴ Von den rund 65 monochrom gemalten Detailszenen und fingierten Skulpturen, die hinter und neben dem zentralen Bildgeschehen ein breites Panorama unterschiedlichster Sujets ausbreiten, sind fast alle identifizierbar. Die in Ockertönen gehaltenen und gelegentlich mit Gold gehöhten Monochrommalereien müssen selbst einen Vergleich mit Mantegnas und Signorellis Paradebeispielen der Grisaillemalerei nicht scheuen. Ganz im Gegenteil, kein anderer Künstler des Quattrocento hat eine vergleichbare Zahl identifizierbarer Sujets in der monochromen Malerei auf einem Gemälde vereint, kein anderer Maler mit der Darstellung einer so großen Zahl unterschiedlicher Motive eine vergleichbar gute Kenntnis antiker und nachantiker Quellen zur Schau gestellt.

Doch wenden wir uns zunächst dem Vordergrund des Bildes mit seinem farbenfroh gestalteten Personal zu. Im Kern geht es um eine bei Lukian überlieferte Geschichte, die auch Leon Battista Alberti in seinem Malereitraktat erwähnt und zwar als Beispiel für eine wünschenswerte, von Poesie und Redekunst inspirierte Innovationsfreudigkeit der Maler. Als Vorbild wird hier ausdrücklich Apelles vorgestellt. Der antike Maler war, so der bei Alberti fast wörtlich wiederholte Bericht Lukians, von seinem Malerkollegen Antiphilos verleumdet worden, und er hatte diesen Umstand in einem Gemälde dargestellt.¹⁵ Gegenstand der Intrige und des wohl fiktiven,¹⁶ in jedem Fall aber nicht mehr erhaltenen antiken Gemäldes war die Behauptung des Antiphilos, dass sein Kollege und Konkurrent Apelles an einer Verschwörung gegen

14 Zur „Verleumdung des Apelles“ vgl. Horne, *Botticelli*, 256–63; Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, 2 Bde. (London: Paul Elek, 1978), Bd. 1, 122–26, und Bd. 2, 88–90; Stanley Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano* (Florenz: Olschki 1987); Zöllner, *Botticelli*, 162–69 und 250–53.

15 Lukian, „Die Verleumdung“, in *Lukian, Werke in drei Bänden*, hg. von Jürgen Werner und übers. von Christoph Martin Wieland, 3 Bde., 2. Aufl. (Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1981), Bd. 3, 268–70; Leon Battista Alberti, *Das Standbild: Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg., eingel. und übers. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 82–87, 294–97 (§ 53). – Zu Botticelli und seinen Quellen vgl. auch David Cast, *The Calumny of Apelles: a study in the humanist tradition* (New Haven, London: Yale University Press, 1981), 29–54 und 198–200.

16 Vgl. hierzu Harald Mielsch, „Die Verleumdung des Apelles: ein frühhellenistisches Gemälde?“ Vorträge der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste, Geisteswissenschaften, 33. Sitzung am 6. Juni 2012 in Düsseldorf (Paderborn/Wien/München/Zürich: Schöningh, 2012).

den ägyptischen König Ptolemäus IV. beteiligt gewesen sei. Dieser König ist ganz rechts dargestellt, flankiert von den weiblichen Personifikationen der Unwissenheit links und des Misstrauens rechts. Vor ihm stehen die dunkelbraun gekleidete männliche Gestalt des Neides und die weibliche Personifikation der Verleumdung; sie wird von der Arglist rechts und der Täuschung links begleitet. Zu Füßen der drei Frauen gewahrt der Betrachter den fast vollständig nackten Apelles, den die Personifikation der Verleumdung an den Haaren gepackt hat, um ihn vor den Thron des Königs zu schleifen. Weiter links im Bild sind die als alte Frau verkleidete Reue und neben ihr die Personifikation der Wahrheit in Gestalt einer nackten jungen Frau zu erkennen. Auffällig ist deren Verwandtschaft mit der Venus aus Botticellis wohl kurz zuvor entstandenem Gemälde mit der *Ankunft der Venus*. Ausgerechnet mit der Figur der Wahrheit zitiert Botticelli also ein eigenes Werk und damit sich selbst. Im Vordergrund hat Botticelli somit ein antikes Gemälde des Apelles nachempfunden, das letztlich zu dessen Rehabilitierung und zur Bestrafung seines Verleumders Antiphilos führte. Etliche Deutungen in der Forschung gehen dann auch in die Richtung, dass Botticelli mit seinem Gemälde auf eine ganz konkrete, gegen ihn selbst oder gegen seinen vermuteten Adressaten Antonio Segni gerichtete Verleumdung reagieren wollte.¹⁷ Diese Deutungen lassen sich allerdings nicht mit dem Hintergrund in Einklang bringen, denn dafür sind die zahlreichen dort illustrierten Motive zu heterogen, sowohl was ihren Inhalt als auch was deren Quellen anbelangt. Sie stammen aus dem Alten Testament, der antiken Mythologie und Geschichte sowie aus der nachantiken volkssprachlichen Literatur Italiens. Hierbei wird nicht, wie das etwa in vielen anderen Monochromien des Quattrocento der Fall ist, das chronotopologische Modell bemüht oder ein Geschichtsverständnis konstruiert, das in den antiken Historien eine Präfiguration christlicher Heilsvorstellungen sieht (obwohl etliche der dargestellten Episoden eine solche Konstruktion durchaus zugelassen hätten). Es geht vielmehr, wie im folgenden noch zu eruieren sein wird, um die Erfüllung bestimmter Anforderungen einer poetisch inspirierten Geschichtsmalerei und deren humanistischen Referenzrahmen. Die farbreduzierte Malerei wird von Botticelli zudem als autonomes Bildmittel eingesetzt, emanzipiert von einer eher dienenden Kommentarfunktion, die bis dahin für die Monochromie kennzeichnend war. Die Sujets in den Nischen und Reliefs des Hintergrunds erschließen sich nur einem belesenen und sehr genau beobachtenden Betrachter. Zu den sicher erkennbaren Figuren zählen die drei Statuen auf den Stirnseiten der Pfeiler: Links David aus dem Alten Testament, in der Mitte der Heilige Georg und ganz rechts der Apostelfürst Paulus (Abb. 5; Schema Nr. 12, 26, 35). Am rechten äußeren Rand hinter Ptolemäus IV. ist zweifelsfrei Judith zu erkennen, auf den beiden Reliefs direkt darüber und darunter zwei dazugehörige Geschichten (Schema Nr. 39–41). Ebenso sicher identifiziert sind einige Darstellungen

17 Vgl. den Überblick der Deutungen in Zöllner, *Botticelli*, 253.

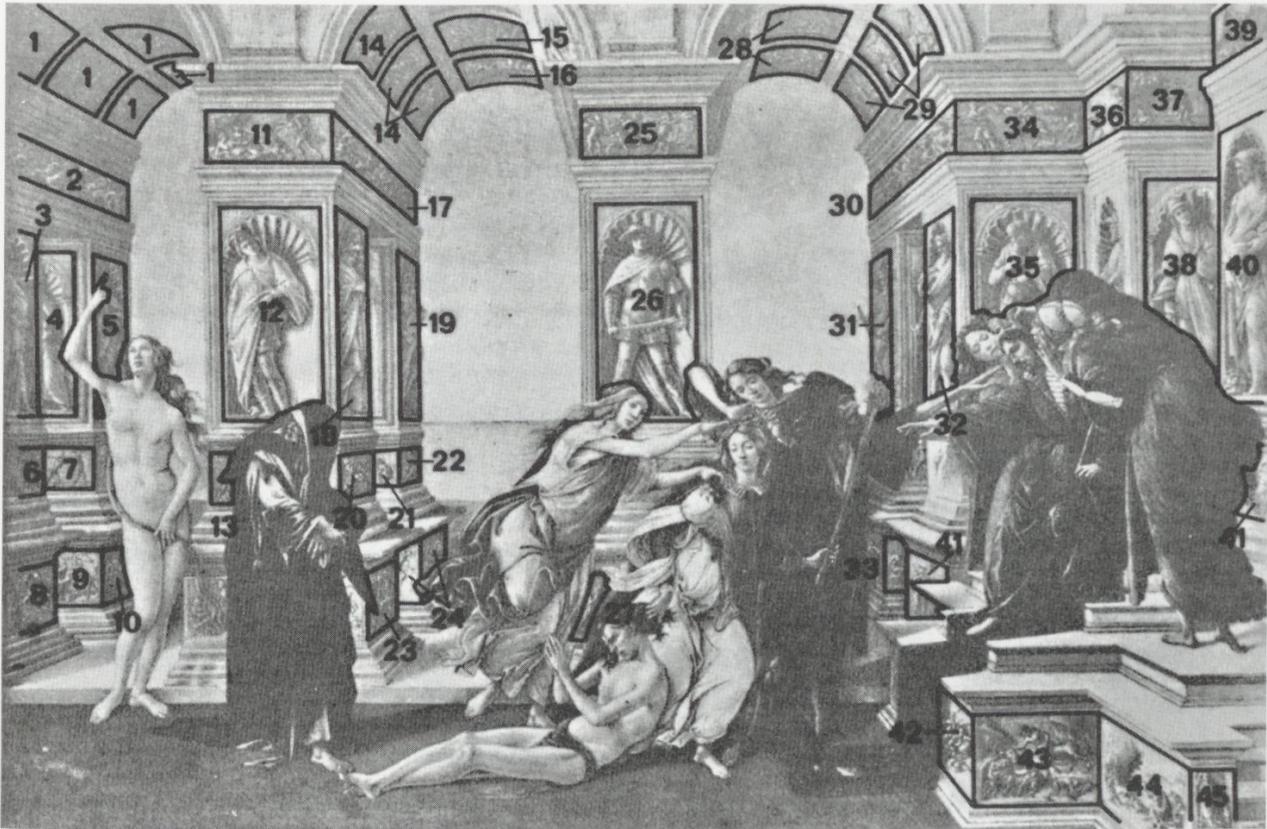


Abb. 5 Schema von Sandro Botticelli, *Verleumdung des Apelles* mit Identifizierung der Einzelszenen.

in den Gewölbefeldern: Ganz links oben finden sich Episoden aus Boccaccios *Geschichte des Nastagio degli Onesti*, in der Mitte Taten des römischen Helden Mucius Scaevola und Bellerophons Kampf gegen die Chimäre sowie in der Kassettierung des Bogens rechts Episoden aus Boccaccios *Ninfale Fiesolano* und Lukians *Verleumdung des Apelles* (Schema Nr. 1, 14–15, 28–29). Andere Reliefs oberhalb der Nischen zeigen profane Episoden aus der Antike oder aus den Schriften Boccaccios.

Über die inhaltliche Bestimmung der Reliefs direkt unterhalb der Nischen herrscht weniger Einigkeit. Etwas besser sieht es hingegen mit den ganz unten auf den Sockeln platzierten Darstellungen aus: Ganz links finden sich vorwiegend Sujets aus den Schriften Dantes und der Antike (Schema Nr. 8–9), während auf der rechten Seite insgesamt drei Reliefs als sicher identifiziert gelten: Direkt unter dem Thron des Ptolemäus findet sich in Schrägansicht dargestellt eine Allegorie des Hochmuts, daneben eine bei Lukian beschriebene Kentaurenfamilie und ganz rechts die Göttin Minerva (Schema Nr. 42–43, 45). Einige aus dem Altertum übernommene Sujets sind direkte Nachschöpfungen antiker Bildbeschreibungen. Das gilt allem Anschein nach für das querformatige Relief in der Kämpferzone der Arkade links (Schema Nr. 2), das den Sturz des Hippolytos nach Philostrats *Eikones* (2.4) illustriert. Das Relief auf der Stirnseite des mittleren Pfeilers stellt einen Löwen zusammen mit drei Amorknaben dar (Schema Nr. 25), was recht genau der Beschreibung eines antiken Reliefs in der Naturgeschichte des Plinius (36.41)

entspricht. Am rechten Bildrand schließlich, unterhalb des Ptolemäustrones, ist die bereits genannte Kentaurenfamilie dargestellt (Schema Nr. 43). Dazu später mehr.

Botticelli knüpft mit dieser Nachahmung antiker Ekphrasis an seine eigene Praxis als Maler an, denn in etwa demselben Zeitraum hatte er mit zwei größeren Gemälden, mit der *Venus und Mars* sowie mit der sogenannten *Geburt der Venus*, bereits zwei Beispiele für diesen Typus der Nachahmung von Ekphrasis geschaffen. Zudem nimmt Botticelli in seiner *Verleumdung des Apelles* nicht nur auf Texte Bezug, sondern auch auf noch existierende Gemälde bzw. auf deren Sujets. Dazu zählen die schon genannten Darstellungen mit Szenen aus Boccaccios *Geschichte von Nastagio degli Onesti* (Schema Nr. 1). Eben dieses Sujet hatte er einige Jahre zuvor in einer Serie von vier Gemälden dargestellt. Ähnlich verhält es sich mit der am äußeren Rand rechts in einer Nischenfigur thematisierten Geschichte der Judith (Schema Nr. 39–41). Sie zitiert seitenverkehrt ein Frühwerk Botticellis, die heute in den Uffizien in Florenz verwahrte *Rückkehr Judiths nach Betulia*. Wie bereits mit der Personifikation der Wahrheit im Hauptfeld des Gemäldes knüpft Botticelli also auch im Bildhintergrund an Beispiele aus seinem eigenen malerischen Oeuvre an.

Bemerkenswert sind auch Botticellis Grisailledarstellungen mit antiken Sujets, die man als eine Auseinandersetzung mit der Malerei und ihrer Theorie deuten kann. Das gilt zunächst natürlich für die Darstellung der Haupthandlung im Vordergrund, die insofern den besonderen Status des Malers thematisiert, als das gemalte Bild einer Verleumdung wirkungsvoll genug war, um eben diese Verleumdung unwirksam zu machen und die Reputation des Malers wiederherzustellen. Zudem gehen zwei der Darstellungen des Hintergrundes auf den Status der Malerei im weitesten Sinne ein. Das erste Beispiel findet sich im rückwärtigen Bereich des mittleren Arkadendurchganges und ist aufgrund der perspektivischen Verkürzung nur mit Mühe zu erkennen (Schema Nr. 22). Dargestellt ist ein Affe, der vor einem Baum mit einer daran hängenden Maske sitzt. Stanley Meltzoff hat vor einiger Zeit die These vertreten, dass mit Affe und Maske zwei unterschiedliche Konzepte der Naturnachahmung zu verbinden seien, die „imitatio“ und die „mimesis“. Letztere sei mehr als nur niederes Nachahmen der Natur und daher das höherwertige Konzept. Hieran schließt Meltzoff die weitergehende These an, dass Botticelli mit seiner *Verleumdung des Apelles* eine humanistische Konzeption von Poesie gegen einen antipoetischen und antihumanistischen Savonarola habe verteidigen wollen.¹⁸ Wahrscheinlich geht diese Deutung etwas zu weit, denn tatsächlich fehlen überzeugende Belege sowohl für einen so dezidiert anti-poetischen Savonarola als auch für einen anti-savonarolanisch eingestellten Botticelli.¹⁹ Vielmehr

18 Meltzoff, *Botticelli*, 152–57.

19 Vgl. Maria Cali, „La ‚Calunnia‘ del Botticelli e il Savonarola“, *Arte documento* 3 (1989): 88–99. – Zum sogenannten „Savonarola-Problem“ vgl. Zöllner, *Botticelli*, 175; Dombrowski, *Die religiösen Gemälde*, 389–420.

dürfte der Affe mit der Maske ganz einfach als Verweis auf das schon seit dem Mittelalter mit dem Motto „Ars simia naturae“ verbundene Konzept der akribischen Naturnachahmung zu verstehen sein.²⁰ In jedem Fall aber stützt auch der Affe mit der Maske die These, dass Botticelli in seiner *Verleumdung des Apelles* im weitesten Sinne die Malerei und zudem ihre Theorie thematisiert.

Das zeigt auch das bereits mehrfach genannte Bildfeld zu Füßen des Ptolemäus mit einer Kentaurenfamilie. Erneut ist das Sujet durch Lukian überliefert, der zudem eine interessante Deutung der von ihm geschilderten Episode beisteuert. Lukian veranschaulicht mit seiner Ekphrasis und deren Exegese den begrenzten Wert künstlerischer Erfindungen am Beispiel einer Anekdote über den antiken Maler Zeuxis: Der habe sich mit den gängigen Sujets wie Götterbildern und Schlachtendarstellungen meistens gar nicht mehr befasst, denn er interessierte sich in erster Linie für neue, bis dahin noch unbearbeitete Bildgegenstände. Ein solches Sujet illustrierte Zeuxis mit dem Bild einer Kentaurenfamilie, das sofort von allen Kritikern überschwänglich gelobt worden sei. Doch habe Zeuxis das Gemälde angesichts des Lobes sofort einpacken lassen, denn die außerordentlich positive Resonanz war ihm zuwider, weil das Publikum nur die Neuheit des Sujets und nicht sein malerisches Können zu würdigen gewusst habe:

„Diese Herren loben gerade, was das Schlechteste an einem Kunstwerk ist: auf die Schönheit der Ausarbeitung, auf das, worauf der Künstler, wenn es ihm gelungen ist, sich am meisten zugute tut, legen sie keinen Wert; wenn's nur was Neues ist, alles Übrige gilt ihnen gleichviel.“²¹

Tatsächlich war ja Botticelli selbst ein großer Neuerer in der Kunstgeschichte. Allein die Erfindung des großformatigen mythologischen Gemäldes und die Verarbeitung einer großen Zahl komplexer und teilweise entlegener altsprachlicher Texte bezeugen seinen Status als einer der innovativsten Künstler seiner Zeit. Man mag daher bezweifeln, dass er mit der Darstellung der Kentaurenfamilie nun wirklich diese Deutung Lukians illustrieren wollte. Unbestreitbar erscheint mir jedoch, dass er auch mit dem Sujet der Kentaurenfamilie die Malerei als solche thematisiert und dies im Modus der Monochromie. Zudem ist dieses fingierte Relief nicht nur sehr gut sichtbar platziert,

20 Vgl. Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (London: The Warburg Institute, 1952), 287–94; Alessandro Nova, „Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis“, in *Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. von Alessandro Nova und Anna Schreurs (Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003), 183–202, bes. 194–95. Zur Ikonographie der Maske, die aber erst ab dem 16. Jahrhundert die „Mimesis“ symbolisiert, vgl. zudem Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert* (Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang, 1997), 279–300.

21 Lukian, „Zeuxis oder Antiochius“, in *Lukian, Werke in drei Bänden*, hg. von Jürgen Werner und übers. von Christoph Martin Wieland, 3 Bde., 2. Aufl. (Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1981), Bd. 2, 200–6.

sondern auch noch die größte der Szenen des Hintergrundes. Malerei als Thema der Malerei wird hier also in einer besonders auffälligen Art und Weise dargestellt.

Es ist bekanntlich nicht schwer, für ein komplexes Renaissancegemälde eine Fülle antiker und nichtantiker Quellen zusammenzusuchen und aus diesem Textkorpus eine Gesamtdeutung zusammenzubasteln. Die Menge der zur Verfügung stehenden Texte verführt bekanntlich nicht selten zu sehr weitgehenden Deutungen. Als Resultat meiner hermeneutischen „Bastelstunde“ möchte ich mich daher beschränken und lediglich die These vertreten, dass Botticelli mit seiner *Verleumdung des Apelles* den Status der Malerei als eine der Poesie ebenbürtige Kunst vorstellt und dies insbesondere auch mit Blick auf sein eigenes malerisches Oeuvre. Tatsächlich nimmt die *Verleumdung des Apelles* nicht nur mehrfach Bezug auf die eigenen Werke, sondern sie spiegelt auch recht exakt die Vorgehensweise Botticellis in seinen mythologischen Gemälden wider. Auch dort, etwa in der *Primavera*, bezieht sich seine Bildgestaltung sowohl auf eine kühne Kombination sehr unterschiedlicher Texte als auch auf die poetischen Konventionen antiker und zeitgenössischer Dichter, die ihm Angelo Poliziano als humanistischer Berater nahegebracht hatte.²²

Hierbei bleibt allerdings die Frage zu beantworten, warum die Reflexion über eine poetisch inspirierte Malerei in der *Verleumdung des Apelles* ausgerechnet mithilfe monochromer Malerei geschieht, in einem Medium also, das bei Botticelli bis dahin keine große Rolle gespielt hatte. Die Frage stellt sich vor allem auch, weil das Gemälde herausragend und singulär ist – so in der beispiellos dichten Konzentration antiker und nichtantiker Geschichten auf engstem Raum. Zudem weicht Botticelli hier von der für die Monochromie üblichen Kommentarfunktion und vom gängigen chronotopologischen Modell ab. Die Hinwendung zur Monochromie muss zudem überraschen, weil Apelles, mit dem sich Botticelli ja in seinem Gemälde in Beziehung setzt, bis dahin nicht unbedingt als Schöpfer reduziert farbiger Werke bekannt war. Als Protagonist dieses Mediums galt vielmehr seit der Antike Zeuxis. Das jedenfalls legen die antiken Quellen in der heute bekannten Form nahe (Plinius, *Naturalis historia*, 35.36 (64)).²³ Nun gibt es allerdings ein Textzeugnis, das zumindest in korrupter Form, den (aus heutiger Sicht möglicherweise irrigen) Schluss zulässt, dass auch Apelles in der Antike auf dem Gebiet der Monochromie etwas geleistet habe. Es ist ein Passus aus dem *Saty-*

22 Aby Warburg, *Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance* (Hamburg: Leopold Voss, 1893), Wiederabdruck in Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke (Baden-Baden: Koerner, 1980), 11–64; Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

23 C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde lateinisch-deutsch, Buch XXXV*, hg. und übers. von Roderich König (München: Heimeran Verlag, 1978), 54. – Vgl. auch Kraft, *Problem der Grisailen-Malerei*, 59; Blumenröder, *Andrea Mantegna*, 221–25; Schäffner, *Terra verde*, 21–22.

ricon des Petronius, der in freier moderner, etwas ergänzter Übersetzung folgendermaßen lautet:

„Ich kam in eine Gemäldegalerie, die durch verschiedenartige Gemälde Bewunderung verdient. Ich sah dort auch Werke von der Hand des Zeuxis, die noch nicht von den Unbilden der Zeit zerstört waren, auch Reste von Werken des Protogenes, die mit der Natur selbst um die Wahrheit rangen. Und ich studierte sie mit einer Art ehrfürchtigem Schauer. Aber nun erst ein Werk des Apelles, das die Griechen ‚Monoknemos‘ nennen [also ‚die Göttin auf einem Bein stehend‘]. Auch ich betete sie an: mit solcher Feinheit waren die bildlichen Darstellungen dem Leben nachgebildet, dass man an eine Seelenmalerei glauben möchte.“²⁴

Für den entscheidenden und zugleich problematischsten Satz „Iam vero Apellis quam Graeci monocnemon appellant, etiam adoravi“ gab es lange Zeit unterschiedliche Emendations-, Übersetzungs- und Deutungsvarianten, da die für das *Satyricon* des Petronius ohnehin schon komplizierte Texttradition an dieser Stelle besonders widersprüchlich ist.²⁵ Die oben zitierte Variante beruht letztlich auf einer bereits im 16. Jahrhundert von Joseph Justus Scaliger vorgenommenen Emendation, der das evident korrupte und daher vollkommen sinnlose „monocremon“ durch „monocnemon“ ersetzte.²⁶ Abgesehen von dieser heute in der Klassischen Philologie akzeptierten Emendation, gab es jedoch mehrere Textvarianten mit unterschiedlichen Graden der Korruption, darunter auch die Lesart „Tarn vero Apellis, quam Graeci monocremon appellant etiam adorati.“²⁷ Bereits vor, aber auch noch nach der Intervention Scaligers haben daher Humanisten und Philologen etliche Vorschläge der Emendation gemacht. Diese Vorschläge für die Korrektur des Begriff „monocremon“ reichen von „monohemeron“, „monochemeron“, „monokrepida“ und „monoglenon“ bis zu „monochromaton“ und schließlich auch „monochromon“.²⁸ Besonders naheliegend wäre

24 „In pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. Nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. Iam vero Apellis quam Graeci monocnemon appellant, etiam adoravi. Tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam.“ Petronius, *Satyricon* 83.1–3, zitiert nach Titus Petronius Arbitr, *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, hg. von Konrad Müller (Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1995), 82.

25 Titus Petronius Arbitr, *Satyrgechichten*, lateinisch und deutsch von Otto Schönberger (Berlin: Akademie Verlag, 1992), 35–37; Petronius, *Petronii Arbitrii, III–XXXVIII*; Peter Habermehl, *Petronius, Satyricon* 79–141 (Berlin/New York: De Gruyter, 2006), XXXV–XXXVI.

26 Habermehl, *Petronius*, 79–141.

27 Hugo Blümner, „Noch einmal die ‚Monoknemos‘ des Apelles“, *Archäologische Zeitung* 42 (1884): 133–38, 135; Habermehl, *Petronius*, 66.

28 Petronius, *Petronii Arbitri Viri Consularis Satyricon: Sulpiciae Satyra De Edicto Domitiani. Omnia & ampliora & emendatiora/Ex recognitione Iani Dovesae, additis eiusdem Praecidaneis cum auctario* (Lei-

eigentlich die Vermutung gewesen, mit „monocremon“ sei „monochromon“ gemeint, womit Petronius auf die Verdienste des Apelles als Schöpfer monochromer Bilder habe hinweisen wollen. Tatsächlich lässt sich diese Auffassung noch in der älteren Philologie²⁹ und in der Kunstliteratur des 17. bis 19. Jahrhunderts nachweisen, so etwa in Carlo Datis *Vite dei pittori antichi*³⁰ oder in dem von Julius Sillig als Hauptautor verantworteten *Catalogus artificum*, auch erschienen und weit verbreitet unter dem Titel *Dictionary of the Artists of Antiquity*.³¹ Ob allerdings die im Umkreis Botticellis aktiven Humanisten wie Angelo Poliziano die korrupte Lesart des Petroniustextes in „monocromon“ emendierten und der Künstler sich hierdurch zu einem monochrom gemalten Gemälde inspirieren ließ, ist nach gegenwärtigem Kenntnisstand nicht mit Sicherheit zu sagen. Gleichwohl könnte die ab dem 16. Jahrhundert bezeugte Ansicht, dass Apelles ein berühmtes monochromes Bild geschaffen habe, ein Ansporn für Botticelli gewesen sein, ein Gemälde mit der *Verleumdung des Apelles* im Medium farbreduzierter Malerei zu schaffen. In jedem Fall sollte dieses Gemälde fortan nicht allein als ein wichtiges Beispiel für die Thematisierung von Malerei durch Malerei und daher als wichtiges Indiz ihrer Selbstreferentialität³² gelten, sondern auch als ein Hauptwerk der reduziert farbigen Malerei.

den: Paetius, 1585), 32; *Petronius Arbitrator Satyricon. Tomus primus curante Petro Burmanno* (Utrecht: Wande Water, 1709), 2. Aufl., Amsterdam 1743 (Nachdruck Hildesheim/New York: Georg Olms, 1974), 531; Peter Habermehl, *Petronius, Satyricon 79–141. Ein philologisch-literarischer Kommentar* (Berlin/New York: De Gruyter, 2006), 66–67.

29 Petronius, *Titi Petroni[i] Arbitri Equitis Romani Satyricon. Et Diversorum Poetarum Lusus in Priapum/ Cum selectis variorum Commentariis. Accedunt Pervigilium Veneris. Ausonii Cento nuptialis. Cupido cruci-affixus, Atque alia nonnulla, notis doctorum Virorum inlustrata/Accurante Simone Abbes Gabbema* (Utrecht: Zyll & ab Ackersdyck, 1654), 79.

30 Carlo Roberto Dati, *Vite de pittori antichi* (Florenz: Stamperia della Stella, 1667), 67.

31 Julius Sillig und Edmund Henry Barker, *Dictionary of the Artists of Antiquity. Architects, Carvers, Engravers, Modellers, Painters, Sculptors, Statuaries, and Workers in Bronze, Gold, Ivory, and Silver* (London: Black and Armstrong, 1836), 22 (zuerst erschienen als [Karl Julius Sillig,] *Catalogus artificum. Sive Architecti, statuarii, sculptores, pictores, caelatores et scalptores, graecorum et romanorum, literarum ordine dispositi a Iulio Sillig* (Dresden, Leipzig: Arnold, 1827), 74). – Vgl. auch Blümner, „Monoknemos“, 135.

32 Vgl. hierzu Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei* (Berlin: Akademie Verlag, 1994); Claudia Denk, Rezension von Georg-W. Költzsch: *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas* (Köln: DuMont 2000), in *KUNSTFORM 2* (2001), Nr. 1, letzter Zugriff am 23. September 2016 <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2001/1/>; Valeska von Rosen, „Selbstbezüglichkeit“, in *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, 2. Aufl. (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011), 406–9.