



FONTES  **Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750**
Sources and Documents for the History of Art 1350-1750

**FRANCESCO PETRARCA ON PANEL PAINTING AND SCULPTURE:
*DE TABULIS PICTIS; DE STATUIS***

aus:

FRANCESCO PETRARCA:
DE REMEDIIS UTRIVSQUE FORTUNAE
(1354-1366)

De tabulis pictis. Dialogus XL.
De statuis. Dialogus XLI.

herausgegeben und übersetzt von
GREGOR MAURACH

kommentiert von
CLAUDIA ECHINGER-MAURACH

FONTES 78

[29.07.2014]

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2209>
URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-22098



Enea Vico, *Francesco Petrarca*, Kupferstich, 1550-1564.
London, The British Museum, Department of Prints and Drawings

Inhaltsverzeichnis

- 3 Vorbemerkung
- 4 Würdigung
- 6 Dialogus XL: De tabulis pictis
- 8 Dialogus XLI: De statuis
- 11 Dialog 40: Von den Bildtafeln
- 15 Dialog 41: Von den Standbildern
- 21 Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur
- 25 Verzeichnis der Abbildungen
- 26 Abbildungen

Vorbemerkung

Margaret Daly Davis hatte uns einmal vorgeschlagen, diese „längste Diskussion über Kunst, die man aus dem Trecento der Humanisten hat“,¹ aus den ältesten Drucken herauszugeben, zu übersetzen und mit einigen Anmerkungen zu versehen.² Sie selbst half dankenswerterweise, indem sie reiches Arbeitsmaterial zur Verfügung stellte.

Zur Herstellung des in alter wie in neuer Zeit oft edierten Werkteils verwendeten wir die Drucke Heidelberg (ca.1490 von H. Knoblochtzer [abgekürzt „Heid“]), Cremona (1492 von B. Misinta und C. Parmensis [abgek. „Crem“]), Venedig (1536 von B. Stagninus [abgek. „Ven“]), Basel 1554 (von H. Petri [abgek. „Bas“]); hilfreich war: *De' rimedi dell'una, et l'altra fortuna* di M. Francesco Petrarca, Libri II, tradotti per Remigio Fiorentino (Venetia: Domenico Farri 1584), und Christophe Carraud, *Pétrarque. Les remèdes aux deux fortunes. De Remediis Utriusque Fortune. 1354-1366* (2 Bde., Grenoble: J. Millon, 2002, Bd. 1, S. 202-210 für den Text; für die Anmerkungen Bd. 2, S. 266-275). Auf leichte Orthographie-Varianten wie *penicello* – *pennicello* machen wir nicht aufmerksam.

¹ Rawski, Bd. 2, S. 188.

² Zu den Umständen der Abfassung des Werks von 1366 und dessen Verbreitung in Handschriften und Drucken siehe Rawski, Bd.1, S. XVII-XXIV. Wir erinnern an die Tatsache, daß der Konsens der Drucke bestenfalls den Textzustand des Manuskripts Petrarcas vor der endgültigen Korrektur wiedergibt (vgl. Fiske/Fowler, S. 1).

Würdigung

Bevor wir im Folgenden wagen, Bemerkungen zu Petrarcas Schreibstil zu machen, geben wir zu bedenken, daß erstens der von uns behandelte Text nur ein kleines Bruchstück des ganzen Werkes über die „Heilmittel“ darstellt und daß zweitens unsere Textfassung nicht unbedingt diejenige ist, welche Petrarca als die endgültige ansah (s. Anm. 2). Petrarca Latein strebt, soweit wir über das kurze Textstück urteilen können, zumeist die Reinheit der großen Stilvorbilder an, insbesondere Ciceros und Caesars,³ man wird aber nicht die Augen vor einigen wenigen Seltsamkeiten verschließen, so z.B. vor dem unklassischen Gebrauch von *quisque* am Beginn von § 13. Es strebte aber auch nach Verfeinerung der Prosa, z.B. mittels, allerdings recht unaufdringlicher, Figurierung und Wortspielerei.⁴ Interessant sind zuweilen die gekünstelten Wortstellungen wie in § 5 die Appositionen (*vulgus, errorum princeps, et, consuetudinum genitrix, longa dies cumulusque ingens omnium malorum semper, auctoritas*) und am Ende der Wechsel der Objekt-Stellung (*os humanum sensibus, animam intellectu, coelum astris, floribus terram pinxit*). Dem „Gesetz der wachsenden Kola“ folgt das Ende von § 7 (*quorum primus eum pingeret, secundus sculperet, tertius fingeret atque in statuam excuderet*), wo als Abschluß ein Binom auftaucht; interessant auch die Alliteration am Ende von § 8 *cultus – custodia – consecratio*.

Man wird dies als Spiel mit der von Petrarca so geliebten lateinischen Sprache genießen; ein Spiel mit Gedanklichem erkennt man leicht in den Überschriften: In Kap. 40 führen sie vom „erfreuen“ über ein „sehr erfreuen“ zum „einzigartig erfreuen“, in Kap. 41 vom Beharren beim Erfreutwerden zu einer sich steigernden Freude an farbigen, dann an edel-teuren Werken, weiter an kunstreichen und endlich zu einem bekennenden: „Ich kann nicht anders“ – auch hier erfreut der kunstreiche Verfasser mit heiterem Wechsel.

Was nun die Gedanken betrifft, so sind die Anleihen aus Plinius gleichsam das Baumaterial Petrarcas, das Bauziel aber ist die ethische Führung des Lesers, der das höchste Ziel allen Lernens und aller Belehrung nie aus den Augen verlieren soll. Den aufrechten Gang versteht Petrarca als Zeichen dafür, daß der Mensch zum Aufblicken geschaffen ist, was an Sallusts berühmtes Vorwort zur *Catilinarischen Verschwörung* (Kap. I, 1ff.) erinnert; Sallust allerdings stellt dem werthafte Menschen Ruhm (*gloria*) in Aussicht, Petrarca den *amor coelestis* (§ 3). Außer der Zielangabe deutet Petrarca auch sein Interesse an einer Geschichte der Kunst an (§ 4), von ihren Anfängen über die Vervollkommnung bis hin zu wundervollen Leistungen, bedauert aber, daß solche *miracula* Habgier und Luxusstreben zur Folge haben, wie er es auch in Plinius fand (in besonderer Schärfe in den jeweils einleitenden Kapiteln zu nat. hist. XXXV, 1; XXXVI, 1ff.). Diese Fehlwirkungen entfremden den Menschen seiner eigentlichen Aufgabe, der Erkenntnis Gottes (§ 4 Ende). Interessant ist hier, daß Petrarca die Malerei – falls wir richtig verstehen – als ein „Handwerk“ (*mechanica*) bezeichnet, auch wenn sie da an oberster Stelle steht (§ 5 Anfang). Sie tut dies, weil sie „der Natur verbundener“ sei als die anderen. Naturverbundener ist sie wohl, weil sie die Natur nachahmt (s. Anm. 71). Wenn nun die Griechen nach Plinius (s. Anm. 72) die Malerei an die erste Stelle unter den Freien Künsten, d.h. den einem Freien angemessenen, setzten, so scheint damit gemeint, daß die Malerei als Nachbildnerin der Natur kein bloß technisches Tun, sondern eines ist, das der Bewunderung der Schöpfung dient. Gemeint ist das Wissen darum, daß der höchste Wert aller Kunst die Vergegenwärtigung des Schöpfers bleiben muß, und diese

³ Er kannte Caesar gut, hatte er doch ein *De Gestis Caesaris* verfasst.

⁴ Vgl. in § 4 *magna – maxime*, oder die Paronomasie (d.h. Anklang) ebd. *operosum – opus*, besonders fein ist das Spiel der Blickrichtungen in § 3 (s. Anm. 57).

Darlegung stützt sich auf Augustinus (Bettini, S. 259-264). Ziel und Zweck der Kapitel ist es keineswegs, die Kunst, hier die Malerei und die Kunst der Statuarik, zu verdammen und ihre Wertschätzung in Bausch und Bogen zu verurteilen, denn Petrarca weiß sehr wohl den Wert großer Werke zu loben, aber im Zuge der „Heilung“ übergroßer Leidenschaften sucht er die falschen und die echten Werte kenntlich zu machen, und dies vom Höchstwert menschlichen Erkennens aus, der Erkenntnis Gottes und der Natur als dessen Schöpfung. Heidnisches und Christliches vereint Petrarca in seinem Kunstwerk auf eindrucksvolle Weise.

Möchte man etwas über die Nachwirkung des in den folgenden Jahrhunderten so eifrig gelesenen *De remediis* von Francesco Petrarca in den Kunsttraktaten der Renaissance erfahren, gibt darüber die Sekundärliteratur kaum Aufschluß. Dies muß umso mehr erstaunen, als Petrarca Plinius' umfassenden Überblick über die verschiedenen Kunstgattungen und ihre wichtigsten Vertreter erstmals rezipiert und eine Reihe von Topoi entwickelt, die in der künftigen Traktatliteratur und Historiographie eine wichtige Rolle spielen werden, nicht zuletzt unter den Toskanern. Daß Leon Battista Alberti diesen Text genau gekannt hat, halte ich für eine Selbstverständlichkeit, die Nähe bestimmter Passagen zu Petrarcas *De remediis* macht der Vergleich der Textstellen in den Fußnoten deutlich. Besonders folgenreich ist Petrarcas Gedanke, daß es (*beinahe* fügt er hier elegant ein) nur *eine* Kunst gebe, auch wenn die Künstler in verschiedenen Materialien arbeiteten, oder wenn man diesem Gedanken nicht ganz folgen wolle, die unterschiedlichen Kunstgattungen zumindest einer *einzig*en Quelle entspringen, nämlich der *graphis*. Genau diesen Gedanken wird noch Benedetto Varchi in seiner *Lezzione* fast wörtlich wiederholen (s. unten Anm. 77). Petrarca kann daher als Schöpfer des für die toskanische Schule so zentralen Begriffs des *Disegno* bezeichnet werden (zur Problematik dieses Begriffs siehe unten Anm. 84). Ein zweiter Topos ist die Herabsetzung von Luxusgütern, insbesondere von *goldenen* Kunstwerken, wozu ihn nicht zuletzt Plinius' Tiraden (nat. hist. XXXV, 158) anregen. L.B. Alberti führt in *De pictura* diese Abwertung des reinen Materialwertes unter anderem Vorzeichen fort; er wird noch mehr als Petrarca die kunstreiche Darstellung des Goldes in seiner Wirkung zum obersten Prinzip erheben und bei der Bewertung eines Gemäldes nur noch die Leistung des Malers, also seine *ars*, den vollkommenen Anschein eines Gegenstandes der Natur entsprechend hervorzubringen, zugrunde legen.

Dialogus XL: De tabulis pictis

§ 1 **Gaudium:** Pictis tabulis delector.

Ratio: Inanis delectatio, nec minor vanitas quod⁵ magnorum hominum saepe fuit nec tolerabilior quod antiqua, siquidem omne malum exemplum tunc fit pessimum, quando illi vel auctorum pondus adiungitur vel annorum,⁶ undecumque ortae consuetudinis robur ingens cum senuerit⁷ et ut bona in melius, sic mala in peius aetas provehit. Sed o utinam qui maiores vestros vanis in rebus facile vincitis, eosdem in seriis aequaretis virtutemque cum⁸ illis et gloriam miraremini, cum quibus pictas tabulas⁹ sine fine miramini.

§ 2 **Gaudium:** Valde¹⁰ utique pictas tabulas miror.

Ratio: O mirus humani furor animi omnia mirantis nisi se, quo inter cuncta non solum artis, sed naturae opera nullum mirabilius.

§ 3 **Gaudium:** Pictae delectant tabulae.

Ratio: Quid de hoc sentiam, ex iam dictis intelligere potuisti, omnis quidem terrena delectatio, si consilio regeretur, ad amorem coelestis erigeret et originis admoneret. Nam quis umquam, quaeso, rivi appetens, fontem odit? At vos graves, humi acclives affixique coelum suspicere non audetis, et obliti opificem illum solis ac lunae, tanta cum voluptate tenuissimas picturas aspicitis, atque unde transitus erat¹¹ ad alta despicitis, illic metam figitis intellectus.

§ 4 **Gaudium:** Pictis tabulis delector unice.

Ratio: Penicello et coloribus delectaris, in quibus et pretium et ars placet ac varietas et curiosa dispersio.¹² Sic exanguium vivi gestus atque immobilium motus imaginum, et postibus erumpentes effigies ac vultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc erupturas

⁵ Hier und in der nächsten Zeile druckt Bas sinnloses *quam*.

⁶ Statt *annorum* druckt Heid *amicorum*.

⁷ Der Konjunktiv *senuerit* muss von einer Konjunktion abhängen, *undecumque* ist keine, also hat wohl Heid mit *cum senuerit* statt *consenuerit* (so alle anderen verglichenen Drucke) Recht.

⁸ Nach *cum* druckt Bas ein *eum*, das unverständlich.

⁹ *Tabulis* Bas, offenbar Druckfehler.

¹⁰ Bas und Ven bieten statt *valde* ein *vide* allenfalls verständlich, aber nicht durch andere Drucke gestützt.

¹¹ Statt *aspicitis* in Bas *dispositus* wegen der (falschen) Lesart *dispositis* in Heid und Ven statt *despicitis* im gleichen Satz. *Unde transitus erat* ist Vertreter eines Nomens und daher Objekt zu *despicitis*.

¹² Bas druckt *disparsio*.

paulominus praestoleris voces; et est hac in re periculum, quod his¹³ magna maxime capiuntur ingenia, itaque ubi agrestis laeto et brevi stupore praetereat,¹⁴ illic ingeniosus suspirans ac venerabundus¹⁵ inhaereat. Operosum sane, neque tamen huius est operis, ab initio artis originem atque incrementa retexere et miracula operum et artificum¹⁶ industrias et principum insanias et enormia pretia, quibus haec trans maria mercati, Romae in templis deorum aut Caesarum in thalamis inque publicis plateis ac porticibus¹⁷ consecrarunt. Neque id satis [culpabile]¹⁸, nisi ipsi huic arti dextras atque animos¹⁹ maiori exercitio debitos applicarent, quod iam ante nobilissimi philosophorum Graeciae fecerant.

§ 5 Unde effectum ut pictura diu quidem apud uos, ut naturae coniunctior, ante omnis mechanicas in pretio esset, apud Graios vero, si quid Plinio creditis,²⁰ in primo gradu liberalium haberetur. Mitto haec, quoniam et intentae brevitati et praesenti proposito quodammodo sunt adversa, videri enim possunt morbum ipsum, cuius remedium pollicebar, alere et rerum claritas stupentis amentiam excusare.²¹ Sed iam dixi, nihil errori detrahit errantium magnitudo, immo haec quidem ideo attigerim, ut liqueret mali huius quanta vis esset, ad quam tot tantisque sit ingeniis conspiratum, cui et vulgus, errorum princeps, et, consuetudinum genitrix, longa dies cumulusque ingens omnium malorum semper, auctoritas, accesserint,²² ut voluptas stuporque animos ab altiore furtim contemplatione dimoveat distrahatque.²³ Tu autem, si haec ficta et adumbrata fucis inanibus usque adeo delectant, attolle oculos ad illum, qui os humanum sensibus, animam intellectu, coelum astris, floribus terram pinxit, spernes quos mirabaris artifices.

¹³ *Iis Bas.*

¹⁴ Ausgelassen in Heid.

¹⁵ *Venerandus* in Bas und bei Carraud ist sinnlos.

¹⁶ Heid *artificium*.

¹⁷ Heid *postibus*.

¹⁸ *Neque id satis nisi* allein lässt sich nicht verstehen, wir ergänzen tentativ ein culpabile, das uns zu fehlen scheint.

¹⁹ Bas *animo*.

²⁰ *Credis* Heid.

²¹ Offenbar sollte der Leser aus *videri possunt* hier ein *videri potest* heraushören.

²² *Accesserit* Heid.

²³ Nach *distrahatque* druckt Heid *miraque adeo delectant*, vielleicht eine in den Text gekommene Randnotiz.

Dialogus XLI: De Statuis

§ 6 **Gaudium:** At delector statuis.

Ratio: Artes variae, furor idem, ipsarumque fons unus artium, unus finis, diversa materia.

§ 7 **Gaudium:** Delectant statuae.

Ratio: Accedunt haec quidem ad naturam propius quam picturae, illae enim videntur tantum, hae autem et tanguntur, integrumque ac solidum eoque perennius corpus habent, quam ob causam picturae veterum nullae²⁴ usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statuae. Unde haec aetas, in multis erronea, picturae inventrix vult videri, sive quod inventioni²⁵ proximum, elegantissima consummatrix limatrixque, cum in genere quolibet sculpturae, cumque in omnibus signis ac statuis longe imparem se negare, temeraria quamvis²⁶ impudensque, non audeat, cum praeterea paene ars una, vel si plures, unus (ut diximus) fons artium, graphidem dico, atque ipsae procul dubio sint coevae pariterque floruerint (siquidem una aetas et Appellem et Pyrgotelem et Lysippum habuit), quod hinc patet, quia²⁷ hos simul ex omnibus Alexandri magni tumor maximus delegit, quorum primus eum²⁸ pingeret, secundus sculperet, tertius fingeret atque in statuam excuderet, edicto vetitis universis, qualibet ingenii artisque fiducia, faciem regis attingere, nec minor hic ideo furor²⁹ quam reliqui, immo vero omnis morbus eo funestior, quo stabiliore materia subnixus.

§ 8 **Gaudium:** At me statuae delectant.

Ratio: Non te solum aut plebeis comitibus errantem putes. Quanta olim dignitas statuarum quantumque³⁰ apud antiquos clarissimosque hominum studium desideriumque rei huius fuerit, et Augusti et Vespasiani ac reliquorum, de quibus nunc dicere longum esset³¹ et impertinens, Caesarum ac regum virorumque secundi ordinis illustrium sollers inquisitio et repertarum cultus et custodia et consecratio indicio sunt. Accedit³² artificum fama ingens, non vulgo aut mutis dumtaxat operibus, sed late sonantibus scriptorum litteris celebrata, quae tam magna

²⁴ *Nulla* Bas.

²⁵ *Inventione* Bas.

²⁶ Bas lässt *quamvis* aus.

²⁷ *Quod* Heid, welcher Druck im gleichen Satzteil *primis* und *edictio* bietet.

²⁸ *Cum* Crem, Bas.

²⁹ *Nec minor ideo furor hic* Heid.

³⁰ *Tantumve* Heid.

³¹ *Esset* lässt Heid aus.

³² *Accedunt* Heid.

utique parva de radice nasci posse non videtur. Non fit de nihilo magnum nomen, magnum³³ esse vel videri oportet, de quo serio magni tractant. Sed his omnibus supra responsum est, eo autem spectant, ut intelligas, quanto nisu³⁴ obstandum tam vetusto et tam valido sit errori.

§ 9 Gaudium: Variis delector statuis.

Ratio: Harum quippe artium, manu naturam imitantium, una est, quam plasticen dixere; haec gypso et ceris operatur ac tenaci argilla, quae, cognatis licet artibus cunctis, amicior³⁵ sit virtuti aut certe minus inimica modestiae in primis et frugalitati,³⁶ quae magis fictiles quam aureas deorum atque hominum formas probant: Quid hic tamen delectabile, quidque³⁷ cereos aut terreos vultus ames, non intelligo.

§ 10 Gaudium: Nobilibus statuis delector.

Ratio: Avaritiae consilium agnosco, pretium ut auguror, non ars placet. Unam tu auream artificii³⁸ mediocris multis aeneis atque marmoreis multoque maxime plasticis praeferendam duxeris, haud insulse quidem, ut se habet aestimatio rerum praesens; hoc est autem aurum amare, non statuam, quae ut ex vili materia nobilis, sic puro rudis ex auro fieri potest. Quanti vero tu statuam extimares³⁹ sive illam regis Assyrii ex auro sexaginta cubitorum (quam non adorasse capitale fuit quamque hodie multi⁴⁰ ultro, suam ut facerent, adorarent) sive illam cubitorum quatuor, quam ex ingenti topazio, mirum dictu, reginae Aegyptiae factam legis? Puto non anxie quaereres, cuius esset artificis, contentus de materia quaesivisse.

§ 11 Gaudium: Artificiosae oculos delectant statuae.

Ratio: Fuere⁴¹ aliquando statuae insignia virtutum, nunc sunt illecebrae oculorum; ponebantur⁴² his qui magna gessissent aut mortem pro Repub. obiissent, quales decretae sunt legatis a rege Fidenatium⁴³ interfectis, quales liberatori Italiae Africano, quas illius magnitudo

³³ *Magnum* fehlt in Bas.

³⁴ *Nil* statt *nisu* Heid.

³⁵ Bas verdrückt zu *amicitior*.

³⁶ *Et* lässt Heid aus, *fragilitati* drückt Ven.

³⁷ Die Drucke bieten *quid quo*, was unwahrscheinlich ist; wir versuchen eine Lösung.

³⁸ *Artificiis* Heid.

³⁹ *Extimares* statt *estim-* oder *aestim-* in den Drucken.

⁴⁰ *Multo* Bas.

⁴¹ *Fuerunt* Heid.

⁴² Man fasse diesen Satz als Begründung: "Es wurden nämlich aufgestellt...".

⁴³ *Negentium* Heid, *vehientium* Crem, Ven, Bas. Drückt *Fidenatium* historisch zutreffend; wie es zu diesen Lesarten kam, kann nur eine Untersuchung der Handschriften klären.

animi ac spectata modestia non recepit, quasque post obitum recusare non potuit. Ponebantur ingeniosis ac doctis viris, qualem positam legimus Victorino, nunc ponuntur divitibus, magno pretio marmora peregrina mercantibus.

§ 12 Gaudium: Artificiosae placent statuae.

Ratio: Artificium fere omnis recipit materia; sentio autem, ut tua haec omnis⁴⁴ delectatio plena sit, ingenii materiaeque nobilitas iuncta perficiet. Neque hic tamen, aurum quamvis Phidiasque convenerint⁴⁵, vera delectatio ulla⁴⁶ est aut vera nobilitas, faex terrae licet rutila, incus, mallei, forcipes, carbones, ingenium laborque mechanici – quid hinc viro optabile vereque magnificentum fieri possit, cogita!

§ 13 Gaudium: Non delectari statuis non possum.

Ratio: Delectari hominum ingeniis, si modeste fiat, tolerabile, his praesertim, qui ingenio excellunt, nisi enim obstet liuor; facile quisque, quod in se amat, in alio veneratur. Delectari quoque sacris imaginibus, quae spectantes beneficii coelestis⁴⁷ admoneant, pium saepe excitandisque animis utile. Prophanas autem, et si interdum moveant⁴⁸ atque erigant ad virtutem, dum tepentes animi rerum nobilium memoria recalescunt, amandae tamen aut colendae aequo amplius non sunt, ne aut stultitiae testes aut avaritiae ministrae aut fidei sint rebelles ac religioni verae et praecepto illi famosissimo: „Custodite vos a simulacris!“ Profecto autem si hic quoque illum aspicias, qui solidam terram, fretum mobile, volubile coelum fecit quique non fictos, sed veros vivosque homines et quadrupedes terrae, pisces mari, coelo volucres dedit, puto ut Protogenem atque Apellen, sic etiam Polycletum spernes et Phidiam.

⁴⁴ Heid lässt *haec omnis* aus.

⁴⁵ Heid druckt *convenerit*.

⁴⁶ *Nulla* Bas.

⁴⁷ *Beneficiis coelestibus* Heid.

⁴⁸ *Moneant* Heid.

Dialog 40: Von den Bildtafeln

§ 1 Freude: An Bildtafeln⁴⁹ freue ich mich.

Vernunft: Eitles Vergnügen! Diese Hohlheit ist weder dadurch geringer, daß sie sich oft bei hochgestellten Personen findet, noch dadurch erträglicher, daß sie althergebracht ist, da ja ein schlechtes Vorbild dann besonders schlimm wird, wenn ihm, sei es wegen seiner Urheber Gewicht beigegeben wird, sei es wegen seines Alters, wenn die Macht einer Gewohnheit, woher sie auch stamme, durch Dauer zunimmt,⁵⁰ und wie das Alter Gutes besser macht, so macht es Schlechtes auch schlechter. Aber ach! Wenn Ihr, die Ihr Eure Vorfahren in eitlen Tun leicht übertrefft, ihnen doch nur in ernstem Tun gleich kämet und mit ihnen im Verein Tapferkeit und Kriegeruhm hoch bewundertet, doch ihr trefft Euch mit ihnen nur in der grenzenlosen Bewunderung von Tafelbildern.⁵¹

§ 2 Freude: Ich bewundere nun mal Tafelbilder sehr!

Vernunft: O diese verwunderliche Leidenschaft der Menschenseele, die alles bewundert, nur nicht sich, wo doch in allen Werken nicht allein der Kunst, sondern auch der Natur nichts bewundernswerter ist!⁵²

§ 3 Freude: Gemalte Tafeln ergötzen.

⁴⁹ Bisher wurde übersehen, daß Petrarca bezüglich der Malerei nur von Bildtafeln spricht, nicht von Wandmalerei, obwohl zumindest in seiner Epoche der Ruhm der Maler vornehmlich auf ihren Fresken beruhte, man denke nur an die Zyklen Cimabues, Giotto, Simone Martini, Lorenzetti etc. (siehe Poeschke 2003). Könnte der Grund zum einen darin liegen, daß viele berühmte Werke der Antike Tafelgemälde waren wie z.B. die des Apelles in Plinius, nat. hist. XXXV, 81-97, oder vielleicht auch daran, daß Petrarca selbst Tafelgemälde besaß, nämlich das Gemälde seiner Laura von Simone Martini und eine Madonna mit Kind von Giotto (siehe Baxandall 1971, S. 52 und 60, Bettini, S. 224-226, Blake McHam, S. 59-61). Im Holzschnitt, der dieses Kapitel in der deutschen Ausgabe von 1559 begleitet, sieht man dementsprechend einen jungen und einen bärtigen, alten Künstler an Tafelbildern malen, links wird es sich um Zeuxis handeln, dessen täuschend echte Trauben von einem ganzen Kreis von Personen angestaunt wird (Abb. 2). Rechts im Vordergrund wird eine sehr würdige Person nicht geringen Alters in einer kleinen Portraittafel festgehalten, deren Autor könnte Apelles sein, dessen beispiellos ähnliche Portraittkunst Plinius (nat. hist. XXXV, 88) rühmt: *Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit ...*. Auffälligerweise verleiht der Illustrator dem früher geborenen Zeuxis eine jugendliche Gestalt, während er den später geborenen Apelles (wenn er denn gemeint sein soll) als reifen Mann mit Bart darstellt.

⁵⁰ Wir versuchen, den nicht ganz einfachen Satz – falls der Text heil ist – mit leicht interpretierender Übersetzung verständlich zu machen. Es fällt auf, daß Petrarca Kunst und Künste christlich abwertet, doch in eben dem Tadel ihre Größe wiederum andeutet und anstaunt, ein Verfahren, das Bettini (S. 247-254) ausführlich beschreibt, nicht zuletzt, um den Anteil des Plinius an der Diskussion zu verdeutlichen.

⁵¹ Vgl. Rawski, Bd. 2, S. 188, Anm. 2. Offensichtlich fehlte es zu Petrarca's Zeit an rühmenswerten Kriegstaten, die sich mit denen der römischen Geschichte hätte messen können. Andererseits ist aus heutiger Sicht das starke Interesse der Zeitgenossen Petrarca's an den Bildkünsten bemerkenswert. Zum überragenden Ruhm Giotto's siehe Poeschke 2006, S. 75; zum Ruhm bedeutender Maler und Buchmaler dieser Epoche siehe Panofsky, S. 11-13.

⁵² Siehe Rawski, Bd. 2, S. 188, Anm. 4, hier besonders seinen Verweis auf Petrarca, fam. IV, 1, 27-29, und Augustin, conf. VIII, 12.

Vernunft: Was ich davon halte, hättest Du aus meinen bisherigen Worten ersehen können: Alles irdische Freuen sollte sich ja doch, wenn es von Vernunft geleitet ist, zur himmlischen Liebe erheben und an den Ursprung⁵³ gemahnen. Denn wer, bitte schön, hätte je, wenn ihn nach einem Bache gelüftet, dessen Quelle missachtet? Ihr aber, schwerlastig, zur Erde gebeugt⁵⁴ und an ihr haftend, wagt nicht, zum Himmel aufzuschauen und schaut, den Verfertiger⁵⁵ von Sonne und Mond vergessend, mit so großer Lust nichtigste Bilder; auf das aber, von wo der Aufstieg zur Höhe möglich wäre,⁵⁶ schaut Ihr herab⁵⁷ und denkt an dem Punkte nicht weiter!

§ 4 Freude: An Tafelbildern freue ich mich ganz ungemein!

Vernunft: An Pinsel und Farben hast Du Freude, deren Preis⁵⁸ sowohl als Kunst gefällt, dazu Vielfalt⁵⁹ und sorgsame Verteilung⁶⁰: So fesseln an Blutlosem lebendige Gesten und an starren Bildern die Bewegungen,⁶¹ aus dem Rahmen drängende Gestalten⁶² und die Wiedergabe

⁵³ Wessen Ursprung? In der Übersetzung von Remigio (1584) heißt es: *ci ammonirebbe del vostro principio*, so auch in der deutschen Übertragung von 1559: *ewers ursprungs gedencken*. Bettini, S. 265: „rammentare all'uomo la *sua origine*“ sinnvoll interpolierend.

⁵⁴ *Acclivis* hat gewöhnlich den Dativ bei sich, *humi* müßte also Genetiv sein: „an der Erde“; *oblitus* verbindet Petrarca hier unklassisch mit dem Akkusativ.

⁵⁵ Petrarca nennt den Schöpfer *opifex*, d.h. Künstler, wie es seit dem 12. Jahrhundert oft vorkam (siehe *Novum Glossarium mediae Latinitatis*, Bd. O, Kopenhagen 1983, S. 543, z.B. Aelfric, Abaelard, Hrabanus Maurus), sonst allerdings gern *artifex* (z.B. Wilhelm von Conches, *Philosophia*, ed. Maurach, Pretoria 1980, 1, 7). Vgl. Rawski, Bd. 2, S. 188, Anm. 7.

⁵⁶ Petrarca meint die Frage nach dem Ursprung.

⁵⁷ Man beachte das Spiel von *susplicere*, *aspicere* und *despicere*.

⁵⁸ Zum Preis der Farben, die der Auftraggeber oft eigens liefern mußte, siehe Baxandall 1972, S. 81-83, 156f.; Jacobsen, S. 174-190.

⁵⁹ Carraud (S. 203) übersetzt *variatio et curiosa dispersio* zu frei mit „cette variété qui mêle tout sans rien confondre“. Der Begriff der *variatio* spielt bei in L.B. Alberti's *De pictura* eine besonders wichtige Rolle: Im Gemälde werde die Fülle (*copia*) durch die *varietas* geschmückt, das sind zuerst die unterschiedlichen Haltungen der Figuren, in denen sie ihre Gemütsbewegungen zum Ausdruck bringen (*De pictura*, II, § 40-45). Er kennt auch eine *variatio* der Farben, wenn er in § 46 schreibt: *Sane ad gratiam et leporem picturae affirmo copiam colorum et varietatem plurimum valere*. Doch er fährt fort: *Sed sic velim pictores eruditi exstiment summam industriam atque artem in albo tantum et nigro disponendo versari, inque his duobus probe locandis omne ingenium et diligentiam consummandam*. Daher behandelt Alberti erst nach der Erläuterung des Helldunkels (*receptione luminum* in § 46) in § 48 die Buntfarben. Petrarca scheint *variatio* erst einmal nur auf die Farben zu beziehen, auch wenn er im Anschluß daran die „lebendigen Gesten“ hervorhebt.

⁶⁰ Rawski, Bd. 1, S. 126, übersetzt *dispersio* zu stark interpretierend mit „artistic composition“; zu Carraud siehe oben Anm. 59. Bettini (S. 249 und Anm. 18) überträgt dagegen *curiosa dispersio* treffend mit „l'attenta fatica di chi le sparge“.

⁶¹ Vgl. Alberti, *De pictura*, II, § 41-45. Man beachte die doppelte Antithese (*exsanguium vivi* und *immobilium motus*), dazu die Gleichförmigkeit der Verteilung der vier Hauptwörter und ihrer Beifügungen: sorgfältige Rhetorisierung.

⁶² Vgl. Rawski, Bd. 2, S. 192, Anm. 9. Vgl. Alberti, *De pictura*, II, § 46: *Io, coi dotti e non dotti, loderò quelli visi quali come scolpiti parranno uscire fuori della tavola . . .*

atmender Züge,⁶³ so daß Du geradezu erwartest, daß Stimmen hervorkommen; und eben hierin liegt die Gefahr, daß hiervon große Geister ganz besonders in den Bann geschlagen werden, so daß an dem, woran ein Ungebildeter mit belustigtem und kurzem Verwundern vorübergeht, ein Feingebildeter sich mit einem Seufzer der Verehrung nicht losreißen kann.⁶⁴ Es wäre mühsam, ist aber auch nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit,⁶⁵ von den Anfängen an Ursprung und Entwicklung der Kunst aufzudecken,⁶⁶ dazu die wundervollen Werke und der Künstler Fleiß und der Mächtigen Wahn und die enormen Preise,⁶⁷ zu denen sie dergleichen aus Übersee erwarben und dann in Rom in Göttertempeln oder Kaisergemächern und auf öffentlichen Plätzen und in Säulenhallen weihten. Doch ist das nicht hinreichend tadelnswert,⁶⁸ wenn sie⁶⁹ nicht, was bereits edelste Philosophen Griechenlands getan,⁷⁰ dieser Kunst ihre Hände und gar ihren Geist widmeten, der doch eigentlich einem höheren Tun bestimmt ist.

§ 5 So kam es, daß die Malerei bei Euch längst zwar, als der Natur näher, vor den (anderen?) mechanischen Künsten rangierte,⁷¹ doch bei den Griechen (wenn Ihr irgend dem Plinius

⁶³ Zu diesem Topos siehe Vergil, Aen. VI, 847, weiter unten zitiert in Anm. 89. Besonders auf Properz (c. II, 31, 8; III, 9, 9) sollte hingewiesen werden, da Petrarca dessen Gedichte besaß (Fedeli, S. VI).

⁶⁴ Vgl. Rawski, Bd. 2, S. 192-196, Anm. 10. Dieser Gedanke kehrt gleichlautend in Petrarcas Testament wieder, das seine Ikone einer Madonna mit Kind von Giotto lobt *cuius pulchritudinem ignorantibus non intelligunt, magistri autem artis stupent* (Baxandall 1971, S. 60, Anm. 20). Interessanterweise sind Einzeltafeln mit Madonna und Kind von der Hand Giottos mehr als rar (vgl. das Exemplar im Ashmolean Museum, Oxford).

⁶⁵ Man beachte das erneute (vgl. Anm. 57) Wortspiel *operosum – opus*.

⁶⁶ Zum Ursprung der Malerei, der Plastik (aus Bronze, Gips und Ton) sowie der Marmorskulptur, ihrer jeweils bedeutendsten Vertreter, ihrer Sammler und ihrer Preise siehe Plinius, nat. hist. XXXIV, 15-99 (Bronzeplastik), XXXV, 1-150 (Malerei), XXXV, 151-165 (Plastik aus Gips und Ton), XXXVI, 9-43 (Marmorskulptur). Vgl. Alberti, *De pictura*, II, § 26. Zu den verschiedenen Legenden über den Ursprung der Bildkünste siehe Bettini, S. 249f., Asemissen/Schweikhart, S. 9-12. – Petrarcas eigenes, mit Randnotizen versehenes Plinius-Manuscript ist erhalten in Paris, Bibl. Nat., Parisinus Latinus 6802 (Bettini, S. 245), vgl. weiter Blake McHam, S. 63-71.

⁶⁷ Man beachte auch hier die sorgsame Verteilung der Substantive und Attribute. Zu den hohen Preisen von Gemälden in der Antike siehe auch Alberti, *De pictura*, II, § 27.

⁶⁸ Das *neque id satis nisi* schien uns kaum übersetzbar. Vgl. Bettini, S. 265: „Né ciò fu a sufficienza“. Wir rechnen mit einem Wortausfall, s. Anm. 18.

⁶⁹ „Sie“ meint Römer von hohem Stand. Plinius, nat. hist. XXXV, 19-21, nennt eine Reihe von freigeborenen, bzw. hochgestellten Männern, die sich als Maler betätigten, so Fabius Pictor aus dem Geschlecht der Fabii, der um 300 v.C. einen Tempel der Salus ausmalte (er ist nicht mit seinem Nachfahr zu verwechseln, der historische Schriften verfasste); als nächsten nennt Plinius Pacuvius, den Neffen des Ennius, weiter den mit der Linken malenden Ritter Turpilius, den Praetor Titedius Labeo, der auf seine Miniaturen stolz war usf. Vgl. die lange Reihe der freigeborenen Künstler bei Alberti, *De pictura*, II, § 27-28. Filarete erwähnt, um seinen Herrn von der *scienza* des *disegno* zu überzeugen, die Kaiser Nero und Hadrian als die ersten Maler, ebenso die Fabier etc. (Tigler, S. 144).

⁷⁰ Dem Gemeinen würde wohl „was (leider) bereits“ am besten entsprechen. – Alberti, *De pictura*, II, § 27: *Socrates, Plato Metrodorusque Pyrrhoque philosophi pictura claruere*. Zu Socrates siehe Plinius, nat. hist. XXXV, 137, zu Metrodorus XXXV, 135 (in Petrarcas Plinius mit einer Randnotiz versehen: *pictor et philosophus* [Bettini, S. 251]); zu Pyrrhus XXXIV, 80 (der Bildhauer war). Bettini (S. 251) führt an, daß Petrarca von Platons Tätigkeit als Maler aus Apuleius wissen konnte.

⁷¹ Vgl. das in der „Würdigung“ hierüber Gesagte. Ich kenne keinen Beleg aus Petrarcas Zeit für diese Ansicht. Daß dieser Gedanke aber möglicherweise Allgemeingut war, zeigt Alberti, *De pictura*, II, § 26: *Sed et hoc in primis honore a maioribus honestata pictura est ut, cum caeteri ferme omnes artifices fabri nuncuperentur, solus pictor in fabrorum numero non esset habitus*. Dieser Passus fehlt in der italienischen Version seines Textes, vielleicht aus Höflichkeit gegenüber den Künstlern, denen der Text gewidmet war und unter denen sich kaum ein

Glauben schenkt) unter den Freien Künsten an die allererste Stelle gesetzt wurde.⁷² Ich lasse dies auf sich beruhen, weil es der angestrebten Kürze und der vorliegenden Thematik irgendwie widerstrebt; es könnte ja scheinen, daß es eben die Krankheit, für die ich ein Heilmittel in Aussicht stellte, befördere und daß die Berühmtheit dieser Gegenstände den Wahn des Gaffenden entschuldige. Ich sagte allerdings bereits, daß die Prominenz der Irrenden ihr Irren keineswegs mindere, vielmehr habe ich dies Thema darum berührt, um zu verdeutlichen, wie mächtig dieses Übel ist, zu dem sich so viele und bedeutende Geister zusammen gefunden haben, und dem die Menge – allen Irrens Ursprung – und – die Mutter der Gewohnheiten⁷³ – die lange Zeit und – stets die Hauptursache allen Übels – die Popularität beisprangen, so daß Lust und Staunen die Geister allmählich von der Betrachtung des Höheren abwendet und abzieht.

Du aber, sollte dies Wahnschaffene und Schattenhafte mit seinem leeren Schein Dich immer noch erfreuen, erhebe die Augen zu Ihm, der des Menschen Haupt mit Sinnen, die Seele mit Verstand, den Himmel mit Gestirnen, mit Blumen die Erde gemalt hat, und Du wirst verachten, die Du für Künstler anstauntest.⁷⁴

Maler befand. Vgl. zu dieser Frage im Allgemeinen siehe Kristeller, Bd. 2, S. 164-206, bes. 170, 176f.; zu Ghiberti siehe Lessing, S. 64-67; zu Filarete siehe Hubert, S. 40; zum Status des Bildhauers in der Renaissance siehe Poeschke 2006; zum Beweis Leonardos der Malerei als *scienza* siehe Echinger-Maurach.

⁷² Vgl. oben Anm. 69 sowie Plinius, nat. hist. XXXV, 77: *Ipse [Pamphilus] Macedo natione, sed ... primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse [...] . Huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omissam ante graphicen [hoc est picturam] in buxo, docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium.* Der Zusatz *hoc est picturam*, der heute angezweifelt wird, ist wohl die Grundlage für Albertis Auffassung, daß die Malerei – nach meiner Ansicht für ihn synonym mit der Zeichnung – alle Künste hervorbringe. Vgl. Alberti, *De pictura*, II, § 29; zu den Kenntnissen des Malers in den freien Künsten ebenda, III, § 53. Zum Studium der Graphiké (v.a. im Dienst der Geometrie) bei den Griechen siehe Wright, S. 118f., 130, zur Einreihung der Graphiké unter die vier wichtigsten Artes liberales in Aristoteles' *Politik* und deren Rezeption durch die Dominikaner, insbesondere Thomas von Aquin, siehe ebenda, S. 147, vgl. S. 162. Wir danken Julian Kliemann herzlich für den Hinweis auf diese wichtige Publikation (siehe dazu auch weiter unten Anm. 84).

⁷³ Zur *consuetudo* siehe Rawski, Bd. 2, S. 197f., Anm. 15.

⁷⁴ Die gleiche Argumentation bereits im zweiten Teil des vorhergehenden Kapitels über die Gemmen.

Dialog 41: Von den Standbildern

§ 6 Freude: Aber⁷⁵ an Standbildern habe ich Freude.

Vernunft: Die Kunstfertigkeit zwar ist eine andere, der Wahn der gleiche, und es haben eben diese Künste ein und dieselbe Quelle,⁷⁶ ein und dasselbe Ziel, aber das Material ist verschieden.⁷⁷

§ 7 Freude: Es machen die Standbilder Freude!

Vernunft: Es nähern sich diese zwar mehr der Natur als Bilder. Die nämlich erwecken nur einen Augenschein, diese aber kann man auch berühren, sie haben einen dichten und soliden und darum dauerhaften Körper, weswegen von den Gemälden der Alten keines irgendwo erhalten ist,⁷⁸ von ihren Standbildern aber zahllose.⁷⁹ Daher denn unser Zeitalter, in vieler Hinsicht im Irrtum, als Erfinderin der Malerei erscheinen möchte oder – was dem Erfinden am nächsten – als deren glänzendste Vollenderin und Ausgestalterin,⁸⁰ und dies, obgleich sie bezüglich jeglicher Gattung der Skulptur, und obgleich sie im Falle aller skulptierten Darstellungen⁸¹ und Standbilder nicht zu leugnen wagt, wiewohl sonst leichtfertig und schamlos, daß sie bei weitem unterlegen ist,⁸² und obwohl es zudem wohl nur eine einzige Kunst⁸³ gibt oder, falls mehrere, doch nur, wie gesagt, eine einzige Quelle der Künste – ich

⁷⁵ Die Fiktion ist, daß Freude direkt und hartnäckig auf die Vorhaltungen am Ende des 40. Dialogs antwortet.

⁷⁶ Siehe hierzu unten Anm. 84. Man erinnere sich hier an das oben in § 3 Gesagte: So wie alles Freuen aus der himmlischen Liebe hervorquillt, so denkt sich Petrarca auch die Künste aus *einem* Quell entspringen.

⁷⁷ Daß die *artes* einer Quelle (nämlich dem *disegno*) entstammten und ein gemeinsames Ziel, nämlich die Nachahmung der Natur hätten, auch wenn sie in unterschiedlichen Materialien arbeiteten, wird ausführlich von Benedetto Varchi in seiner *Lezzione* abgehandelt (Barocchi, S. 44).

⁷⁸ Plinius, nat. hist. XXXV, 15 ff., behandelt die Geschichte der Malerei von den Ägyptern an, aber für Petrarca war sie untergegangen, denn was sich von den Zeugnissen der Malkunst römischer Zeit erhalten hatte, war zu seiner Zeit noch nicht ausgegraben.

⁷⁹ Petrarca reist im Frühjahr 1337 erstmals nach Rom; siehe Weiss, S. 31ff., zu den Statuen, die er dort sah, siehe ebenda, S. 35 f. Siehe weiter Bettini, S. 231-233; Rawski, Bd. 2, S. 198f., Anm. 2, mit Abdruck und Übersetzung des Briefes von Giovanni Dondi; Blasio, passim.

⁸⁰ Der Sinn könnte sein: Wenn die antike Malerei untergegangen ist, diese Kunst aber in Petrarcas Zeit wiedererweckt wurde, darf diese Periode sich Erfinderin der Malerei nennen.

⁸¹ In der deutschen Übertragung von 1559 fehlt dieser Abschnitt. Twyne (Baxandall 1971, S. 56) übersetzt *signa* als *seales*, Remigio 1584 mit *ogni sorte di scoltura, ò di intaglio ò di statue*, Rawski (Bd. 1, S. 131) mit „relief work“, Carraud mit „gravure“, als handele es sich um Intaglio-Arbeit, wie sie für Pyrgoteles bezeugt ist.

⁸² Nämlich den Alten. Die zeitgenössische Kunst darf sich also nicht so rühmen, wie sie es nach Petrarcas Worten zu tun wagt.

⁸³ Baxandall (1971, S. 61 und Anm. 23) führt zur Aussage, daß es nur *eine* Kunst gebe, zu Recht folgende Stelle aus Cicero, de or. III, 26, an: *Una fingendi est ars, in qua praestantes fuerunt Myro, Policlitus, Lysippus. [...] Una est ars ratioque picturae, dissimillimique tamen inter se Zeuxis, Aglaophon, Apelles; neque eorum quisquam est cui quicquam in arte sua deesse videatur.*

meine die *graphis*⁸⁴ – und eben diese Künste insgesamt zweifelsohne gleichaltrig sind und zur gleichen Zeit ihre Blüte hatten (es hatte ja ein und dasselbe Zeitalter einen Apelles, einen Pyrgoteles und Lysipp).⁸⁵ Daraus erhellt, daß der übermäßige Stolz Alexanders des Großen⁸⁶ eben diese aus allen übrigen auswählte, von denen der erstgenannte ihn malen sollte,⁸⁷ der zweite ihn (in Gemmen) schneiden,⁸⁸ der dritte modellieren und dann in einer Statue abbilden sollte,⁸⁹ wobei durch Gesetz allen verboten wurde, im Vollgefühl der eigenen Begabung und

⁸⁴ Der Begriff *graphis* ist bei Vitruv eine *scientia*, die dazu dient, Zeichnungen mit Stift oder Pinsel nach bestimmten Regeln hervorzubringen. Vitruv I, 1 (bei den Kenntnissen des Architekten): *deinde graphidis scientiam habere, quo facilius exemplaribus pictis quam velit operis speciem deformare valeat*. Plinius, nat. hist. XXXV, 68: *hanc ei [Parrhasius] gloriam concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes; et alias multa graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices*.

In der deutschen Übertragung des Petrarca-Textes von 1559 fehlt der Passus zur *graphis* ganz. Den Begriff *graphis* überträgt Remigio 1584 mit *grafide*, Rawski (Bd. 1, S. 131) wie Twyne mit „the art of drawing“, Carraud (S. 207) mit „dessin“. Ich denke, man kann die Wichtigkeit dieser Äußerung Petrarca nicht hoch genug einschätzen; denn hier scheint der Grund für den zentralen *disegno*-Begriff der italienischen Renaissance gelegt zu sein (vgl. die bloße Namensnennung bei Kemp, S. 224, s. weiter Wright, S. 161). Petrarca scheint hier weniger an die materielle Ausführung in Form der Zeichnung gedacht zu haben, sondern den Gedanken darlegen zu wollen, daß die Künste alle aus *einer* Quelle hervorgehen. Diesen Gedanken sehe ich in der antiken Kunstschriftstellerei nicht entwickelt. Zwar spielt in den beiden Legenden, wie die Malerei bzw. die Plastik entstanden seien, das Ziehen von Umrißlinien eine Rolle (siehe Bettini, S. 254f.), doch dies vermag nur bedingt zu überzeugen. Gerade der Ursprung der ältesten Kunst, der Marmorbildhauerei, wird im Unterschied zu Malerei und Plastik nicht erklärt (vgl. Plinius, nat. hist. XXXVI, 9, 15) und diese kann auch vom Stoff her keine gezogene Linie zur Grundlage haben. Die Kunst aus einer *einzig*en Quelle ableiten zu wollen, ist ein Problem philosophischer Begriffsbildung, aber kein Gedanke, den der praktisch arbeitende Künstler ernsthaft brauchbar finden könnte, man lese dazu Michelangelos Antwort an Varchi (Barocchi, S. 82). Bei Michelangelo finden wir wie vorher bei Alberti den Gedanken, daß Malerei und Skulptur vom selben Ingenium hervorgebracht würden, auch wenn Alberti die Malerei vorzieht und sie zur *magistra* erklärt: *Sunt quidem cognatae artes eodemque ingenio pictura et sculptura nutritae. Sed ipse pictorium ingenium, quod in re difficillima versetur, semper praeferam* (*De pictura*, II, § 27 und ebenda, § 26): *Quid, quod omnium artium vel magistra vel sane praecipuum pictura ornamentum est*. Zu Cennino Cennini und die Rolle der Zeichnung siehe Löhr 2008, S. 166, 178-182 (mit Literatur). Für Lorenzo Ghiberti gilt: *el disegno è fondamento et teorica di queste due arti* (i.e. Malerei und Bildhauerei; Ghiberti, Bd. 1, S. 5; vgl. dazu Lessing, S. 67). Filarete schließt auch andere manuelle Tätigkeiten mit ein: *il disegno è fondamento e via d'ogni arte che di mano si faccia* (Tigler, S. 146). Vasari bezeichnet den *disegno* erst als Mutter, dann als Vater der Schwestern Skulptur und Malerei (Vasari 2004, S. 39 und Anm. 54, S. 47 und Anm. 69, S. 193-196). Zu Varchi siehe oben Anm. 77. Zu Zuccaris Begriffsentwicklung und zur Darstellung des *disegno* in der Sala del Disegno der Bibliotheca Hertziana siehe Kliemann, S. 161-176.

⁸⁵ Es kostet einige Mühe, diesem nicht eindeutigen Satz in der Übersetzung innere Konsistenz zu verleihen. Wir wagen eine Paraphrase: Petrarca Zeit rühmt sich, Erfinderin oder Vollenderin der Malerei zu sein, derweil ist sie in der Bildhauerkunst zugegebenermaßen der Antike unterlegen; wenn es nun so ist, daß es im Grunde nur *eine* Kunst gibt und nur *eine* Quelle der Kunst, dann kann nicht ein Teil der Kunst (die Malerei) zu dieser Zeit nicht vorhanden, also neu erfunden worden sein, er kann nur vorübergehend verschwunden sein, und daß es ihn einmal gegeben hat, zeigen die Textzeugen.

⁸⁶ Horaz, *epi.* 2, 1, 237: *edicto vetuit ne quis se praeter Apellen / pingeret aut alius Lysippo duceret aera / fortis Alexandri vultum simulantia ...*. Plinius, nat. hist. VII, 37, 125: *idem hic imperator edixit ne quis ipsum alius quam Apelles pingeret, quam Pyrgoteles scalperet, quam Lysippus ex aere duceret ...*.

⁸⁷ Zu Apelles siehe Plinius, nat. hist. XXXV, 79-97. Zu seiner Bedeutung in der Neuzeit siehe den Katalog *Apelles am Fürstenhof*, hier bes. Pfisterer, *passim*.

⁸⁸ Zu Pyrgoteles siehe Plinius, nat. hist. VII, 125; XXXVII, 8, und in Petrarca Text, I, Kap. 39 über die Gemmen, sowie unsere Abb. 1.

⁸⁹ Diese Passage ist bisher nicht befriedigend übersetzt worden. Die deutsche Übertragung von 1559 lautet: *der dritte gar auß butzen schnitzen und machen*. Twyne 1579 übersetzt nur *the thyrde carve him*, Remigio 1584 *il terzo gli facessi la statua*, Rawski (Bd. 1, S. 131) „the third to carve him and to cast his statue“, Carraud (S. 207)

Kunstfertigkeit das Aussehen des Königs irgend anzutasten. Und dieser eine Wahnwitz ist darum nicht geringer als die übrigen, vielmehr ist all solche Krankheit desto schlimmer, je fester das Material, auf das sie sich stützt.

§ 8 Freude: Aber mich erfreuen Statuen!

Vernunft: Du musst nicht glauben, daß Du allein irrst oder nur mit niedrigen Gleichgesinnten zusammen, denn wie hoch einst das Ansehen von Statuen war und wie groß bei den Alten und hochberühmter Männer das eifrige Verlangen nach ihnen, das lässt sich an des Augustus und des Vespasian⁹⁰ und anderer, die alle aufzuzählen langweilig und aufdringlich wäre, Caesaren und Könige und bedeutender Männer auch des zweiten Ranges eifriger Suche und, wenn gefunden, Verehrung, Bewachung und Weihung beurteilen. Hinzu kommt der große⁹¹ Ruhm der Künstler, der nicht von einfachen Leuten oder nur aufgrund von stummen Werken, sondern auch von weithin tönenden Schriften der Autoren verbreitet wird und der, wie es scheint, in seiner Größe keinesfalls aus einer geringen Wurzel herkommen konnte. Ein großer Name entsteht ja nicht aus nichts, es muss schon großartig⁹² sein oder scheinen, wovon die Großen so ernsthaft handeln. Doch auf all diese Fragen wurde schon oben geantwortet, und zwar zielen sie darauf, Dich zu der Einsicht zu führen, mit welcher Anstrengung man einem so alten und starken Wahn begegnen muss.

§ 9 Freude: Ich ergötze mich an verschiedenartigen Statuen.

Vernunft: Unter den Kunstfertigkeiten, welche mit der Hand die Natur nachahmen, gibt es

„le troisième en modelage et en sculpture“. Der Satzteil *tertius fingeret atque in statuam excuderet* läßt sich leichter interpretieren, wenn man ihn auf Vergil, Aen. VI, 847, bezieht: *Excudent alii spirantia mollius aera / (credo equidem), vivos ducent de marmore voltus /...* Hier wird das Verb *excudere*, das sonst das Herausmeißeln aus einem Marmorblock bezeichnet, mit einer Plastik aus Bronze, das Verb *ducere*, das man üblicherweise für das Modellieren von Tonfiguren benutzt, mit einer Skulptur aus Marmor verknüpft, d.h. die beiden einschlägigen Verben werden vertauscht (siehe Bömer, passim). Vergils Verse leben im anonymen Epitaph für Donatello, das Vasari überliefert, fort: *Excudit nemo spirantia mollius aera...* (Vasari-Milanesi, 1906, Bd. II, S. 424). Diese offensichtliche Vertauschung der „einschlägigen“ Verben kann für die Übersetzung dieser Passage hilfreich sein. Da Lysipp keine Marmorskulpturen geschaffen hat (siehe Plinius, nat. hist. XXXIV, 61), kann Petrarca eigentlich nur Bronzewecke meinen. Der Autor scheint daher wirklich auf den doppelten Vorgang von Modell und Guß einer Bronzestatue anzuspielen, auch da der Begriff *statua* eher auf eine Bronzestatue als auf eine Marmorskulptur hindeutet: Als Plinius, nat. hist. XXXVI, 15, von den Marmorwerken des Phidias zu sprechen anhebt, bemerkt er, daß die Marmorbildhauerei älter sei als *pictura et statuaria*, d.h. als Malerei und die Fertigung von Bronzestatuen. Im selben Kapitel heißt es etwas weiter unten (XXXVI, 20): *Praxitelis aetatem inter statuarios diximus ...*, d.h. Praxiteles' Zeitalter habe ich schon unter den Bronzebildnern erwähnt. Auch Varchi unterscheidet in seiner *Lezzione* (Barocchi, S. 40) in selber Weise die Werke in Marmor von der „statuaria“, den Statuen in Bronze: „... prima allegando Plinio, il quale dice che l'arte della scultura, che i Latini chiamano marmoraria, fu molto innanzi della pittura e della statuaria, cioè del gittare le statue di bronzo ...“. Bettini (S. 256) ist bisher der einzige, der zwar zu Recht *ingere* auf das Modell für eine Bronzestatue bezieht, aber danach doch recht frei übersetzt: „il terzo ne traesse modello in creta per poi fondere“.

⁹⁰ Plinius, nat. hist. XXXVI, 27-28 (Statue der Venus im Templum Pacis durch Vespasian, Janus Pater im Janus-Tempel durch Augustus).

⁹¹ Wir übersetzen *ingens* und ähnliche superlativische Adjektive nicht mit Superlativen, da solche Adjektive schon in der Antike ihren Steigerungsgrad eingebüßt hatten, s. Maurach, S. 83.

⁹² Der Druck von 1554 bietet *de nihilo magnum nomen magnum esse*, was sinnvoll ist; die Drucke von 1554 und 1581 lassen laut Carraud *magnum nomen* aus.

eine, die man Plastik⁹³ genannt hat. Sie arbeitet mit Gips und Wachs, dazu mit formfestem Ton. Zwar sind alle Künste miteinander verwandt, diese aber ist der Tugend befreundeter oder doch weniger feindlich der Bescheidung und vor allem der Anspruchslosigkeit, ziehen diese doch tönernen Bilder der Gottheiten den goldenen⁹⁴ vor – und dennoch: Was hier ergötzlich ist, warum⁹⁵ Du wächserne oder irdene Gesichter liebst,⁹⁶ verstehe ich nicht.

§ 10 Freude: Mich ergötzen edle Statuen.

Vernunft: Den Einfluss von Habgier spüre ich hier am Werk: Der Preis, so denke ich, gefällt, nicht die Kunst. Eine einzige Statue aus Gold von nur mittelmäßiger Qualität sei, so meinst Du wohl, vielen aus Bronze und Marmor, noch viel eher tönernen vorzuziehen, und das hat auch seinen Grund angesichts der heutigen Wertvorstellung. Aber das heißt das Gold lieben, nicht die Statue.⁹⁷ Eine solche kann doch wie aus billigem Material edel, so aus reinem Gold roh ausfallen.⁹⁸ Wie hoch würdest Du den Wert eines Standbildes einschätzen, etwa jener Gold-Statue des Assyrekönigs⁹⁹ von sechs Ellen Höhe, die nicht anzubeten die Todesstrafe nach sich zog (und die heutzutage viele gern anbeten würden, könnten sie sie dadurch erwerben), oder den der anderen von vier Ellen, von der Du lesen kannst, daß sie – und das ist erstaunlich genug! – aus einem riesigen Topas für die Königin Ägyptens¹⁰⁰ gearbeitet war? Vermutlich wärest Du dabei nicht eifrig bemüht zu erfahren, wer sie gemacht,

⁹³ Plinius, nat. hist. XXXV, 151.

⁹⁴ Aus Plinius (nat. hist. XXXV, 157f.) war zu erfahren, daß die ältesten Götterstatuen in Rom aus schlichtem Ton und nicht aus kostbaren Materialien gemacht waren. Interessanterweise bemerkt Plinius, daß nur Silber-, keine Goldschmiede je großen Ruhm errungen hätten. Die Einstellung zu goldenen Kunstwerken hatte sich seit dem frühen Mittelalter sehr verändert. Elbern (S. 7-11) zeigt, welchen Rang die Goldschmiedekunst seit dem frühen Mittelalter vor allem im nordalpinen Raum einnahm, welchen Status sie den Ausübenden einräumte und wieviele Künstlersignaturen von Goldschmieden erhalten sind. Er leitet diese Wertschätzung einerseits aus der Bedeutung des Goldschmucks bei den Germanen, andererseits von der Semantik des Goldes im Christentum ab (ebenda, S. 100-123, hier bes. S. 100: „Charakteristisch für die Kunst in edlen Metallen aber bleiben die kleinen Formate, ihre Größe ist in der Sphäre gehobener Bedeutungen zu sehen“). Die Abwertung der Goldplastik, bzw. des Goldes überhaupt, wie sie Petrarca einleitet und besonders Alberti in *De pictura* (II, § 49) fortführt, wirkt noch bis heute fort. Elbern bedauert zu Recht, daß man zwar die kleinformatische Kunst der Buchmalerei und der Elfenbeinschnitzerei korpusartig gewürdigt habe, „für die Goldschmiedekunst eine Epochendarstellung bisher fehlt“. Man rechne sie „ein wenig abwertend der ‚Kleinkunst‘ bzw. dem ‚Kunsth Handwerk‘ zu. Erst in jüngster Zeit findet das Gold wieder eine besondere Art der Aufmerksamkeit; vgl. dazu die Ausstellungskataloge *Goldene Pracht* (Münster) bzw. *Asche und Gold* (Marta Herford) von 2012.

⁹⁵ Die Drucke bieten *quid quo cereos*, worin *quo* nicht sinnvoll scheint.

⁹⁶ Lysistrates von Sikyon, Bruder des Lysipp, soll als erster ein Gesicht in Gips abgeformt haben, das dann mit Wachs ausgegossen und nachgearbeitet worden ist (Plinius, nat. hist. XXXV, 153). Zur Wachsbilderei siehe Schlosser.

⁹⁷ Vgl. oben Anm. 94.

⁹⁸ Vgl. Alberti, *De pictura*, II, § 49: die *imitatio* der *razzi dell'oro* sei viel lobenswerter als die direkte Verwendung von Gold. Zum „Eigenwert künstlerischer Arbeit“ siehe auch Aurenhammer, S. 367.

⁹⁹ Zu Nebukadnezars Standbild siehe AT, Daniel, III, 1-6.

¹⁰⁰ Zum Standbild der Arsinoe aus einem einzigen Topas siehe Plinius, nat. hist. XXXVII, 108. Daß auf die Erwähnung einer Statue aus Gold eine aus Topas folgt, könnte durch die Farbe vermittelt sein. Gold und Topas finden wir auch in einer Quelle von 1208 vereint, in der Bischof Konrad den Halberstädter Schatz preist: *Thesaurus super aurum et topazion nobis dilectus* (Legner, S. 79).

zufrieden mit der Erkundigung nach den Material.

§ 11 Freude: Kunstreiche Statuen erfreuen das Auge.

Vernunft: Ja, es waren einst die Statuen Verbildlichungen der Tugenden, jetzt sind sie Reize für das Auge; sie wurden aufgestellt zu Ehren derer, die Grosses vollbracht oder für das Gemeinwesen zu Tode kamen, so wie die (Statuen), welche beschlossen wurden zum Andenken an die vom König der Fidenaten¹⁰¹ ermordeten Gesandten oder die für Africanus, den Befreier Italiens, die er aber in seiner Souveränität und vielbewährten Bescheidenheit nicht annahm, die er freilich nach seinem Ableben nicht gut abzulehnen vermochte.¹⁰² Sie wurden zu Ehren von begabten und gelehrten Männern aufgestellt, z.B. lesen wir von einer zu Ehren des Victorinus,¹⁰³ heute aber werden sie errichtet für Reiche, die mit teurem Marmor aus dem Ausland handeln.¹⁰⁴

§ 12 Freude: Kunstreiche Statuen gefallen.

Vernunft: Kunst nimmt wohl jeder Werkstoff an; ich spüre allerdings, daß Dein Ergötzen erst dann vollständig wird, wenn der Adel von Geist und Materie zusammenwirken. Und doch gibt es hier, auch wenn das Gold und ein Phidias¹⁰⁵ zusammen kommen, kein echtes Erfreuen oder echten Adel, mag auch die rötliche Hefe der Erde,¹⁰⁶ Amboß, Hämmer, Zangen, Kohlen, Begabung und Fleiß des Handwerkers¹⁰⁷ – was hieraus für einen Mann an Wünschenswertem und wahrhaft Großartigem entstehen könnte, darüber denke einmal nach!

§ 13 Freude: Ich kann nicht anders: Statuen erfreuen mich.

Vernunft: Sich am Geist der Menschen zu erfreuen, wenn es in Maßen geschieht, kann man hinnehmen, besonders wenn sie hierin hervorragen (es sei denn, der Neid hindere),¹⁰⁸ denn leicht bestaunt man ja an einem anderen, was man für sich selbst schätzt. Auch seine Freude

¹⁰¹ Dies Ereignis des Jahres 437 v. C. erwähnen Cicero, Phil. IX, 4f.; Livius, I, 15, 17 (zu Petrarcas Interesse an Livius siehe Weiss, S. 31ff.).

¹⁰² Die Anekdote findet sich bei Val. Max. III, 6, 1; IV, 1, 6.

¹⁰³ Marius Victorinus, Verfasser rhetorischer, grammatischer und umfangreicher neuplatonischer Schriften, erhielt nach seiner Konversion zum Christentum eine Statue auf dem Forum Traianum (Augustin, conf. VIII, 23ff.).

¹⁰⁴ Dazu ist uns aus Petrarcas Zeit nichts bekannt; die Passage erinnert aber an Plinius' Klagen (nat. hist. XXXVI, 2-4), daß man unter größten Mühen Marmor aller Art beschaffe.

¹⁰⁵ Ist Phidias hier als großer Künstler schlechthin gemeint? Zur chryselephantinen Statue des Zeus in Olympia siehe Plinius nat. hist. XXXIV, 54; zu seinem Ruhm XXXVI, 18. Zum Ruhm des Phidias als Bildhauer und Maler siehe ausführlich Aurenhammer.

¹⁰⁶ Gemeint ist das Gold.

¹⁰⁷ Hier scheint ein Verb wie „zusammentreffen“ zu fehlen.

¹⁰⁸ In *nisi enim obstat livor* ist *enim* unverständlich; man kann zu *eis* ändern oder *enim* nach *facili* stellen, es bleibt bei einer Textstörung.

an heiligen Bildwerken, welche die Betrachter an die Himmelsgaben gemahnen, ist oftmals fromm und durch das Aufwecken des Gemütes nützlich. Die profanen aber, auch wenn sie zuweilen bewegen und zur Tugend empor richten, indem sie Laue durch Erinnerung an Edles erglühen lassen,¹⁰⁹ soll man nicht über das rechte Maß lieben oder mit ihnen Umgang pflegen, auf daß man nicht Zeuge der Dummheit oder Stützer der Habgier oder Aufrüher gegen den rechten Glauben und gegen jenen berühmten Lehrsatz werde: „Hütet Euch vor Götzenbildern!“¹¹⁰

In Wahrheit jedoch, wenn Du auch hier¹¹¹ zu Jenem aufblickst, der die feste Erde, das bewegte Meer, den drehenden Himmel machte und der nicht Schein- sondern wahre und lebendige Menschen und die Vierbeiner auf Erden, Fische im Meer, am Himmel Vögel schuf, dann wirst Du wohl den Protogenes und Apelles, ebenso auch Polyklet und Phidias fahren lassen!

¹⁰⁹ Zu profanen Werken der Malerei wie der Skulptur zu Petrarca's Zeit siehe Poeschke/Kusch-Arnhold/Weigel 2008; Weigel/Poeschke.

¹¹⁰ NT, erster Johannes-Brief 5, 21.

¹¹¹ „Auch hier“ weist zurück auf das Ende des Malerei-Traktats: Gleiche Endstruktur in beiden Kapiteln.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

Alberti

Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, vol. III: *Trattati d'arte, Ludi rerum mathematicarum, Grammatica della lingua toscana, Opuscoli amatori, Lettere*, a cura di Cecil Grayson, Bari: Laterza, 1973

Apelles am Fürstenhof

Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, hg. von Matthias Müller, Klaus Weschenfelder, Beate Böckem und Ruth Hansmann, Ausstellungskatalog (Veste Coburg, 22. August bis 7. November 2010), Berlin: Lukasverlag, 2010

Asche und Gold

Asche und Gold, Ausstellungskatalog, hg. von Marta Herford GmbH, Redaktion Michael Kröger und Anne Schloen, Köln: Wienand, 2012

Asemissen/Schweikhart

Hermann Ulrich Asemissen u. Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin: Akademie Verlag, 1994

Aurenhammer

Hans H. Aurenhammer, *Phidias als Maler. Überlegungen zum Verhältnis von Malerei und Skulptur in Leon Battista Albertis De Pictura*, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 43, 2001, S. 355-410

Barocchi

Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, Bari: Laterza, 1960

Baxandall 1971

Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanists Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford: Clarendon Press, 1971

Baxandall 1972

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford/New York: UP, 1972

Blake McHam

Sarah Blake McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, New Haven and London: Yale Univ. Press, 2013

Blasio

Maria Grazia Blasio, *Petrarca e Roma*, Atti del convegno di studi (Roma, 2, 3, 4 dicembre 2004), Roma: Roma nel Rinascimento, 2006

Bömer

Franz Bömer, *Excudent alii*, in: *Hermes*, 80, 1952, S. 117 ff.

Bettini

Maurizio Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von S. Settis, I. *L'uso dei classici*, Torino: Einaudi, 1984, S. 222-267

Echinger-Maurach

Claudia Echinger-Maurach, *Zur virtù des Malers in Leonardo da Vincis paragone*, in: Poeschke/Weigel/Kusch-Arnhold 2006, S. 83-108

Elbern

Victor H. Elbern, *Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988

Fedeli

Paulus Fedeli, *Sexti Properti Elegiarum Libri IV*, Stuttgart: Teubner, 1984

Fiske/Fowler

Mary Fowler (Hg.), *Catalogue of the Petrarch Collection Bequeathed by Willard Fiske*, London: Oxford UP, 1916

Ghiberti

Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I commentarii), hg. von Julius von Schlosser, 2 Bde., Berlin: Bard, 1912

Goldene Pracht

Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, Katalog zur Ausstellung vom 26. Februar bis 28. Mai 2012 im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, und in der Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster, hg. vom Bistum Münster (Gesamtred. Olaf Siart und Ulrich Althöfer), München: Hirmer, 2012

Hubert

Hans W. Hubert, *Filarete – Der Architekt als Tugendfreund*, in: Poeschke/Weigel/Kusch-Arnhold 2006, S. 31-54

Jacobsen

Werner Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2001

Kemp

Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219-240

Kliemann

Julian Kliemann, *Bilder für eine Akademie. Die malerische Ausstattung des Palastes unter Federico Zuccari*, in: *100 Jahre Bibliotheca Hertziana*, hg. von E. Kieven unter Mitarbeit von J. Stabenow, München: Hirmer, 2013, S. 139-348

Kristeller

Paul O. Kristeller, *Das moderne System der Künste*, in: Ders., *Humanismus und Renaissance. Philosophie, Bildung und Kunst*, hg. von Eckhard Keßler, Übersetzung aus dem Engl. von

Renate Schweyen-Ott, 2 Bde., München: Fink, o.J.

Legner

Anton Legner, *Romanische Kunst in Deutschland*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 (orig. München: Hirmer, 1982)

Lessing

Constanze Lessing, „*Per ignorantia dell’arte si oscurano le virtudi*“. *Virtus und Virtuosität in den „Commentarii“ des Lorenzo Ghiberti*, in: Poeschke/Weigel/Kusch-Arnhold 2006, S. 55-72

Löhr

Wolf-Dietrich Löhr, „*Disegna sechondo che huoi*“. *Cennino Cennini e la fantasia artistica*, in: *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di Marzia Faietti e Gerhard Wolf, Firenze: Marsilio, 2008, S. 163-190

Maurach

Gregor Maurach, *Lateinische Dichtersprache*, 2. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1994

Panofsky

Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row, 1972

Petrarca 1559

Hüllff / Trost und Rath in allem anligen der Menschen, Francisci Petrarche / des hochweisen / ... / zwei Trostbücher / Von Arznei und Rath beyde im guten und widerwertigen Glück, Franckfurt am Mein: bei Christian Egenolffs Erben, 1559 (mit Ill.), repr. 1613, 1682

Pfisterer

Ulrich Pfisterer, *Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500*, in: *Apelles am Fürstenhof*, S. 9-21

Poeschke 2003

Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München: Hirmer, 2003

Poeschke 2006

Joachim Poeschke, *Virtus und Status des Bildhauers in der Renaissance*, in: Poeschke/Weigel/Kusch-Arnhold 2006, S. 73-82

Poeschke/Weigel/Kusch-Arnhold 2006

Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Schriftenreihe des SFB 496, Bd. 15), hg. v. Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster: Rhema, 2006

Poeschke/Weigel/Kusch-Arnhold/ 2008

Reiterdenkmäler von der Antike bis zum Klassizismus (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des SFB 496, Bd. 22), hg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster: Rhema, 2008

Rawski

Conrad H. Rawski, *Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul*, A Modern English Translation of *De remediis utriusque Fortune*, with a Commentary, 2 vol., Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991

Schlosser

Julius von Schlosser, *Tote Blicke. Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs; ein Versuch*, Berlin: Akad. Verlag, 1993

Tigler

Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin: De Gruyter, 1963

Vasari 2004

Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, neu übersetzt und kommentiert, Berlin: Wagenbach, 2004

Vasari-Milanesi 1906

Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Bde, Firenze: Sansoni, 1906 [1. Aufl. 1878-1885]

Vitruv

Vitruvii De Architectura Libri Decem, edidit et annotavit Dr. Curt Fensterbusch/ *Vitruv Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981

Weigel/Poeschke

Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen der Renaissance, (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des SFB 496, Bd. 36), hg. von Thomas Weigel und Joachim Poeschke unter redaktioneller Mitarbeit von Britta Kusch-Arnhold, Münster: Rhema, 2013

Weiss

Roberto Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford: Blackwell, 1973

Wright

D. R. Edward Wright, *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*, Firenze: Olschki, 2010

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Von Steinschneiden, Pallieren, und Sigelgraben.
Aus: Francesco Petrarca, *Hülff, Trost und Rath in allem anligen der Menschen. Francisci Petrarche, des hochweisen, fürtreflichen Poeten und Oratorn, zwei Trostbücher, Von Artzney und Rath beyde im güten und widerwertigen Glück*, Zu Franckfurt am Mein: Bei Christian Egenolffs Erben, 1559, Cap. XXXIX, Fol. XXXVII *verso*

2. Von lust Kunstreicher gemalter Taflen (sic).
Aus: Francesco Petrarca, *Hülff, Trost und Rath* (s. Abb. 1), Cap. XL, Fol. XXXVIII *recto*

3. Von geschnitzten Bilderen, und Bildhawern.
Aus: Francesco Petrarca, *Hülff, Trost und Rath* (s. Abb. 1), Cap. XLI, Fol. XXXVIII *verso*

4. Von Ehrinnen Gefässen.
Aus: Francesco Petrarca, *Hülff, Trost und Rath* (s. Abb. 1), Cap. XLII, Fol. XXXVIII *recto*



1. Von Steinschneiden, Pallieren, und Sigelgraben.

Aus: Francesco Petrarca, *Hülff, Trost und Rath in allem anligen der Menschen. Francisci Petrarche, des hochweisen, fürtreflichen Poeten und Oratorn, zwei Trostbücher, Von Artzney und Rath beyde im güten und widerwertigen Glück*, Zu Franckfurt am Mein: Bei Christian Egenolffs Erben, 1559, Cap. XXXIX, Fol. XXXVII verso



2. Von lust Kunstreicher gemalter Taflen (sic).

Aus: Francesco Petrarca, *Hülff, Trost und Rath* (s. Abb. 1), Cap. XL, Fol. XXXVIII *recto*



3. Von geschnitzten Bilderen, und Bildhawern.

Aus: Francesco Petrarca, *Hülff, Trost und Rath* s. Abb. 1), Cap. XLI, Fol. XXXVIII verso



4. Von Ehrinnen Gefässen.

Aus: Francesco Petrarca, *Hülff, Trost und Rath* (s. Abb. 1), Cap. XLII, Fol. XXXVIII *recto*