

ULRICH PFISTERER

KÜNSTLERISCHE *POTESTAS AUDENDI* UND
LICENTIA IM QUATTROCENTO

BENOZZO GOZZOLI, ANDREA MANTEGNA, BERTOLDO DI GIOVANNI

INHALTSVERZEICHNIS

I. Malerei und Dichtung in der humanistischen Diskussion	109
1. <i>Ut Pictura Poesis?</i>	109
2. Kommentare zur <i>Ars Poetica</i> des Horaz	112
3. Auslegungen des <i>Dictum Horatii</i>	114
II. Das ›Musterbuch der Gozzoli-Werkstatt‹	118
1. Die <i>donna morta</i>	119
2. Die Ranke mit Putto	121
3. Die Konsole	122
4. <i>Venus a tergo</i>	123
III. Mantegnas Wagemut	126
1. Die Selbstbildnisse	126
2. Der ›Hl. Sebastian‹ in Wien	130
3. › <i>Battaglia de' mostri marini</i> ‹	134
4. Das Werk als ›Abbild‹ des Künstlers	137
IV. Bertoldo di Giovanni, ›Bellerophon zügelt den Pegasus‹	138
Abkürzungen und mehrfach zitierte Literatur	146

I. MALEREI UND DICHTUNG IN DER HUMANISTISCHEN DISKUSSION

1. *Ut Pictura Poesis?*

Als Rensselaer W. Lee 1940 seine grundlegende Untersuchung zur »Humanistic Theory of Painting« mit dem Horaz-Zitat »Ut Pictura Poesis« überschrieb, hatte er nicht allein die zentrale Formel der Kunst und Kunsttheorie des späteren 16. und 17. Jahrhunderts gewählt – dieser Zeit galt seine Studie insbesondere –, sondern zugleich eine der erfolgreichsten und allgegenwärtigen Titelformulierungen der neueren Kunstgeschichtsschreibung geprägt, die für sämtliche Überlegungen zum Verhältnis Bild–Text seit Dante und den Malereien Giotto's zutreffend schien.¹ So fällt es nicht sofort auf, daß in Michael Baxandalls ergänzender Studie »Giotto and the Orators« (1971), die gerade die Entstehung dieser humanistischen Kunsttheorie von Petrarca bis Alberti, die Abhängigkeit der Kunstbetrachtung und -beurteilung von Kriterien der lateinischen Sprache und Literatur verfolgt, noch keine einzige Quelle explizit von *ut pictura poesis* spricht.² Ein ganz vereinzelter Anklang an die Wendung des Horaz ließe sich erstmals um 1450 im 9. Buch des Albertischen Architekturtraktates vermuten, wo die Lehre der *genera dicendi* auf die malerische Ausstattung und

das angemessene *decorum* verschiedener Gebäudegattungen übertragen wird: »Cumque pictura ut poetica varia sit – alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu, alia quae privatorum civium mores, alia quae aratoriam vitam exprimat.«³

Der Analogieschluß zwischen Literatur und bildender Kunst, für den später das *ut pictura poesis* steht, gehörte nach dem Vorbild antiker Rhetorik- und Poetiktraktate freilich von Anfang an zum topischen Standard-Repertoire humanistischer Gelehrsamkeit. Gerade deshalb konnte die Gegenüberstellung auch allein als Ausdruck einer an der Antike geschulten Bildung, als rhetorisches Stilelement *all'antica* fungieren. Weder spiegelt sie notwendig eine konkrete Seherfahrung oder reflektierte »Kunsttheorie« des Autors, noch belegt sie die tatsächliche Gleichstellung der ursprünglichen *artes mechanicae* Malerei und Skulptur mit der *ars liberalis* Dichtung bzw. Rhetorik.⁴ Die gegenteilige Einschätzung läßt sich für die meisten Exponenten der neuen *studia humanitatis* – der Meister des Wortes, nicht der Bilder – belegen: Petrarca, mithin der Begründer einer humanistischen Kunstliteratur, apostrophierte alle nicht-literarischen Kunstprodukte in letzter Konsequenz als »inanis

¹ Rensselaer W. Lee, »Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting«, *Art Bulletin*, 22 (1940), S. 197–257; als Analogie verstanden – noch ohne eine strukturelle Abhängigkeit der Malerei und Kunsttheorie von Rhetorik und Poetik zu postulieren – bei William G. Howard, »Ut Pictura Poesis«, *Publications of the Modern Language Association*, 24 (1909), S. 40–123; Karl Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, Rom 1912; Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Bd. 1, Leipzig 1914, S. 97 f.; Cicely Davis, »Ut Pictura Poesis«, *Modern Language Review*, 30 (1935), S. 159–169; vgl. auch jüngst den Überblick von Henryk Markiewicz, »Ut pictura poesis... A History of the Topos and the Problem«, *New Literary History*, 18 (1987), S. 535–558; das Verhältnis Bild-Text im Trecento unter dem Schlagwort *ut pictura poesis* zusammengefaßt etwa in den Aufsätze von BETTINI, v. a. S. 233 und Jens T. Wollesen, »Ut poesis pictura?«. Problems of Images and Texts in the Early Trecento«, in: *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, hg. v. K. Eisenbichler u. A. A. Iannucci, Toronto 1990, S. 183–210.

² BAXANDALL 1971; bereits 1957 hatte John R. Spencer, »Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting«, *JWCI*, 20 (1957), S. 26–44, darauf hingewiesen, daß im Quattrocento nicht streng zwischen Dichtungs- und Rhetoriktheorie unterschieden wurde, für die Kunsttheorie eher Strukturen und Kategorien aus Quintilian und Cicero relevant gewesen seien: Es wäre also besser, von *ut rhetorica pictura* zu sprechen; dazu v. a. für das 17. Jh. Jaqueline Lichtenstein, »Contre l'Ut pictura poesis: une conception rhétorique de la peinture«, *Word & Image*, 4 (1988), S. 99–104.

³ ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 805 (lib. IX, cap. 4); gegen Ende des 15. Jh.s kann dann der Begriff *poesia* überhaupt auf Darstellungen mythologischer Themen übertragen werden, s. Charles Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992, bes. S. 25–29.

⁴ Vgl. Carl Goldstein, »Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque«, *Art Bulletin*, 63 (1991), S. 641–652; dazu auch die Briefe *Art Bulletin*, 64 (1992), S. 521 f.

delectatio nec minor vanitas«. ⁵ Für Lorenzo Valla und Giannozzo Manetti rangieren die *artes pingendi et scalpendi* zwar geschätzt in der Nähe, aber eben doch unter Rhetorik und Dichtung. Noch in der ersten Fassung von Polizians Klassifikation der »bonae artes et disciplinae« erscheinen Malerei, Skulptur und Architektur überhaupt nicht. ⁶ Der Ferrareser Humanist Ludovico Carbone bringt sicherlich die Einschätzung vieler seiner Kollegen auf den Punkt: »pictura scilicet, quae nullo modo cum mechanicis artibus connumeranda, sed liberalibus potius disciplinis omnium doctorum iudicio coniugenda est«. Daß sich freilich hinter dem qualifizierenden *potius*, dem »eher mit den freien Künsten zu verbinden«, immer noch ein kategorialer Unterschied verbirgt, erläutert er an anderer Stelle ausführlich: »Augustinus: Diligis pictores, o Lodovice, quia cum poetis vestris

similitudinem quandam habere videntur. *Lodovicus*: Est quidem nonnulla, ut ais, pictorum ad poetas comparatio, cum utriusque res ante oculos ponant, sed longe maior est differentia, cum pictura poema tacitum sit, poemata vero picturae loquentes. [...] *Aug.*: Sic vere affirmare possumus pictores humanos esse; poetas vero divinos.« ⁷

Dagegen hatten Alberti und seine Anhänger einen schweren Stand, die *pictura* im Rang wirklich den freien Künsten anzugleichen; und erst mit dem späten Michelangelo sollte dann auch für einen Künstler *divinus* zum regelmäßigen Epitheton werden. ⁸

Zu den unabdingbaren Bildungsgrundlagen der Jugend jedenfalls wurden die *artes figurativae* in den wichtigsten Handbüchern wohl kaum gezählt, obwohl man sich damit bewußt gegen die Zeugnisse der Antike entschied. ⁹ Pier

⁵ Zu Petrarca BAXANDALL 1971, S. 51–66 und BETTINI, passim.

⁶ Lorenzo Valla, »Elegantiarum Linguae Latinae Libri«, in: ders., *Opera Omnia*, Basel 1540, fol. 4: »illae artes, quae proxime ad liberales accedunt, pingendi, scalpendi, fingendi, architectandi«; vgl. VALLA, 2, 32, § 1–2, S. 87; Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominum*, hg. v. E. Riley Leonard, Padua 1975, S. 60; Ida Maier, »Un inédit de Politian: La classification des »arts«, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 22 (1960), S. 338–355. Polizians endgültige Fassung – publiziert 1492 unter dem Titel *Panepistemon* (POLIZIAN 1553, S. 469 f.) – analysiert Vladimír Juren, »Politien et la théorie des arts figuratifs«, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 37 (1975), S. 131–140; vgl. auch SUMMERS 1981, S. 250–261, ohne Kenntnis von Juren. Der Malerei, Skulptur, Architektur, Musik und Dichtung gleichberechtigt vereinende Begriff der »Schönen Künste« stammt erst aus dem 18. Jh., Paul O. Kristeller, »The Modern System of the Arts«, *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951), S. 496–527; 13 (1952), S. 17–46.

⁷ Ludovico Carbone, *Oratio pro nepote Galeotti Assasini* (ca. 1460, nach ZIPPEL, S. 405) und ders., *De amoenitate, utilitate, magnificentia Herculei Barchi* (ca. 1475/76, nach *Le Muse e il Principe. Arte di Corte nel Rinascimento padano*, hg. v. A. Mottola Molino u. M. Natale, Bd. 2 Saggi, Mailand 1991, S. 328–331); um 1428 zählte selbst noch Leon Battista Alberti, *De commodis litterarum atque incommodis*, hg. v. L. Goggi Caroti, Florenz 1976, S. 61 (§ 27), die Beschäftigung mit Malerei zu den von den höchsten Zielen des Gelehrten ablenkenden Tätigkeiten.

⁸ ALBERTI 1973, z. B. S. 50 f. (§ 28) u. S. 92 f. (§ 53); zu Albertis Eingeständnis, für die Malerei sei im Gegensatz zur abstrakten Mathematik eine »pinguiore Minerva« vonnöten, David Cast, »Humanism and Art«, in: *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, hg. v. A. Rabil, Philadelphia 1988, Bd. 3, S. 412–449, hier S. 421–427; vgl. Leonardo Giustinianis »Laus picturae« (BAXANDALL 1971, S. 161–163); fraglich bleibt, inwiefern das so offensichtlich patriotisch motivierte Lob der Florentiner Künstler bei Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus* (BAXANDALL 1971, S. 146) und der »arti d'industria« bei Matteo Palmieri, *Della Vita Civile*, hg. v. G. Belloni, Florenz 1982, S. 39–42, von den Humanisten ernst genommen wurde. Daß Albertis Einschätzung nicht der Regel entsprach, wird in den meisten Aufsätzen zur *disputa delle arti*, die gerade Albertis Innovationen betonen, nicht deutlich, vgl. Carroll W. Westfall, »Painting and the Liberal Arts: Alberti's View«, *Journal of the History of Ideas*, 30 (1969), S. 487–506; Emma Barelli, »The »Sister Arts« in Alberti's *Della Pittura*«, *The British Journal of Aesthetics*, 19

(1979), S. 251–262; Katharina B. Lepper, *Der »Paragone«. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350–1480*, Bonn 1987; Gerda S. Panofsky, »Ghiberti, Alberti und die frühen Italiener«, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. v. P. Ganz u. a. (Wolfenbütteler Forschungen 48), Wiesbaden 1991, S. 1–28.

Im 15. Jh. werden je einmal Brunelleschi und Pisanello ein *divinum ingenium* konzediert (Brunelleschis Epithaph im Florentiner Dom; Tito Vespasiano Strozzi über Pisanello [nach BAXANDALL 1971, S. 160]: »equas divini viribus ingenii«); 1461 spricht Cencio dei Rustici von den »veterum sculptorum ingenia pene divina« (nach *Memoria*, Bd. 1, S. 89); »divinus Polyclethus« bei Francesco Contarini, *Dialogus* (ca. 1450, nach Arnaldo Segarizzi, »Francesco Contarini«, *Nuovo Archivio Veneto*, N.S. 12 [1906], S. 272–306, Zitat S. 304) nach einem Fehler im Servius-Kommentar zu Vergil, *Eclogae* 3, 37. Von »divo Apelles« und »Borgho mio divino« spricht Giovanni Testa Cillenio (1470er Jahre ?, nach Corrado Ricci, »Un Sonetto artistico del sec. XV«, *Arte e Storia*, 16 (1897), S. 27 f.); bereits Ende des 13. Jh.s berichtet Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo*, hg. v. A. Morino, Florenz 1976, II, 8, 4, S. 200 über die Produzenten antiker Vasen: »diciano che quelli artfici furono divini«; vgl. unvollständig KEMP, S. 393–395; SUMMERS 1981, S. 527 f., Anm. 40; Marco Collareta, »Le »luci della fiorentina gloria«, *Artista* (1991), S. 136–143.

⁹ Vgl. zur Stellung der Künste bei den Griechen Aristoteles, *Politik*, 1338 a–b, und Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 77: »reciperetur [...] in primum gradum liberalium«; darauf verweist bereits Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, cap. XL »De tabulis pictis« (nach PETRARCA, Bd. 1, fol. 50 f.): »Unde effectum, ut pictura diu quidem apud vos, ut naturae coniunctor, ante omnes mechanicas in pretio esset, apud Graios vero, siquid Plinio creditis, in primo gradu liberalium haberetur«; um 1465–1471 Francesco Patrizi, *De Institutione Reipublicae libri novem*, Paris 1518, fol. XVIII und XIX: »Quocirca non erit verendum, ne manus adolescentulorum coloribus inquinentur, cum proxima doctrinae accedat pictura. Hinc fundamentum praebet ars illa οὐρανόδοσ, quam Graeci appellant, nos autem signandi nuncupare possumus, unde & signa dicuntur, & per diminutionem sigilla. Hanc artem Aristoteles summopere laudat, vultque ut pueri eam ediscant, quando alijs plerisque artibus necessaria sit, non modo sculpturae, & celaturae, quae sine ea nullo modo esse possunt, verum compluribus, & praecipue Architecturae [...] Pictura, Sculptura, ac Celatura, artes sunt peregrinae, & ad disciplinam litterarum proxime accedunt, adeo ut nulla ex parte civili viro penitendae esse videantur.«

Paolo Vergerio, Maffeo Vegio und Francesco Filelfo widmen ihnen zwar noch ein kurzes, kaum halbseitiges Kapitel ihrer umfangreichen Erziehungstraktate, betonen jedoch gleich in der Einleitung, daß die *ars designativa* »nunc in usu non est pro liberali«; bei Aeneas Sylvius Piccolomini (um 1450) entfällt dann der Abschnitt.¹⁰

Welcher Formeln – wenn nicht des *ut pictura poesis* – bediente sich dann der Vergleich zwischen den Disziplinen? Zum einen beruhte das Wortspiel zwischen dichterischem, imaginärem *finxit* und anschaulichem *pinxit* auf der vielbeschworenen Eigenschaft der Rede zu *evidentia*, d. h. Sprache konnte entsprechend der Malerei etwas nicht Gegenwärtiges als (geistiges) Bild vor dem (inneren) Auge evozieren (*ante oculos ponere*).¹¹ In der zum *locus classicus* avancierten Formulierung Quintilians: »ἐνάργεια, quae a Cicerone illu-

stratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere.«¹² Die frühesten damals bekannten Werke im Kanon der klassischen Literatur, die beiden Epen Homers, galten als Musterbeispiele einer solchen ›Malerei‹, aus der etwa Phidias das (Vorstellungs-)Bild für seinen Olympischen Zeus hatte gewinnen können.¹³ In beiden *artes* ging man von geistigen Entwürfen, von ›Ideen‹ aus, in beiden realisierte man diese mittels Linien – der Zeichnung bzw. der Schrift – und schmückte sie durch echte Farben bzw. durch *colores rhetorici*.¹⁴ Geläufig war auch das von Plutarch und in der *Rhetorica ad Herennium* überlieferte Sprichwort des Simonides, daß Dichtung sprechende Malerei, Malerei aber stumme Dichtung sei.¹⁵ Bereits Dante scheint mit seiner paradoxen Formulierung vom ›sichtbaren Reden‹, dem *visibile parlare* als der Eigenschaft gottgeschaffener, auf Erden

¹⁰ Pier Paolo Vergerio, »De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae«, hg. v. A. Gnesotto, in: *Atti e Memorie della Reale Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, N.S. 34 (1917–18), S. 75–157, hier S. 122 f.; um 1444 entstand Maffeo Vegio, *De educatione liberorum et eorum claris moribus libri sex*, Paris 1511, Buch 3, Kap. 4, »De figurativa qua docendi sunt pueri«: »Quod ad figurativam vero pertinet non multum instamus: quod nec multum nunc inter liberales artes habeatur.« Fast wörtlich wiederholt von Francesco Filelfo, *De liberorum educatione aurei libri sex*, Paris 1508, fol. lxiii v (entstanden Anfang 1470er Jahre); zu Piccolomini s. Joel S. Nelson, *Aeneas Silvii De Liberorum Educatione*, Washington D. C. 1940; zu diesen Texten insgesamt *Il pensiero pedagogico dello umanesimo*, hg. v. E. Garin, Florenz 1958, und David Robey, »Humanism and Education in the Early Quattrocento: The *De ingenuis moribus* of P. P. Vergerio«, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 42 (1980), S. 27–58; dagegen wurden in der Schule des Vittorino da Feltre am Hofe zu Mantua auch *pictores* beschäftigt (BAXANDALL 1971, S. 128 f.).

¹¹ Zur mit *evidentia* verbundenen Theorie zuletzt John Shearman, *Only connect . . . Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 192–226; Perrine Galand-Hallyn, »De la rhétorique des affects à une métopoétique: Évolution du concept d'energeia«, in: *Renaissance-Rhetorik. Renaissance Rhetoric*, hg. v. H. F. Plett, Berlin u. New York 1993, S. 244–265; Fritz Graf, »Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike«, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hg. v. G. Boehm u. H. Pfothner, München 1995, S. 143–155. – Das Wortspiel zwischen *finxit* und *pinxit* bereits bei Isidor v. Sevilla, *Etymologiarum sive originum libri XX*, hg. v. W. M. Lindsay, Oxford 1911, lib. XIX, 16: »Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas.« Es findet sich auf dem Frontispiz von Petrarca's Vergil-Ausgabe, s. Andrew Martindale, *Simone Martini*, Oxford 1988, S. 191 f., Nr. 15. Vgl. Filippo Villani über Giotto, bei BAXANDALL 1971, S. 147; s. auch Anne-Marie Lecoq, »Finxit. Le peintre come ›factor‹ au XVIe siècle«, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 37 (1975), S. 225–243.

¹² Quintilian, *Institutio Oratoria*, 6, 2, 32, vgl. 12, 10, 6; bei POLIZIAN 1978, S. 136 liest sich die Definition so: »Figurae insunt energeia, quam nostri evidentiam ac representationem dicunt; ea fit cum res, de qua agitur, clare atque ita ut cerni videatur enuntiat. Non enim satis efficit nec, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad auris volet atque id, de quo agitur, narrari creditur, non exprimi et oculis mentis ostendi.«

¹³ Unter Berufung auf Homer, *Ilias*, 1, 528–430, etwa Lukian, *Imagines*, 8; Dion Chrysostomos, 12, 25 f.; Philostratos, *Vita Apollonii*, 6, 19; Cicero, *Orator*, 2, 8 f.; Strabo, *Geographia*, 8, 354; Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, 3, 7, Ext. § 4; bereits Francesco Petrarca, *Trionfo della Fama*, III, 15 (*Le rime sparse e i trionfi*, hg. v. E. Chiòboli, Bari 1930, S. 352), nennt Homer »primo pintor delle memorie antiche« (vgl. auch PETRARCA, S. 464); Angelo Decembrio, *De Politia litteraria libri septem*, Basel 1562, S. 18 f., wo Homer und Livius als *pictores* der Welt angesprochen werden, und S. 48: »Vellum Homeri poemata, seu mavis picturas intelligeres«; zu Alberti: Ulrike Müller-Hofstede, »Malerei zwischen Dichtung und Skulptur – L. B. Alberti's Theorie der Bilderfindung in *Della Pittura*«, *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen*, 18 (1994), S. 56–73.

¹⁴ Etwa Pier Candido Decembrio, »De laudibus Mediolanensis Urbis Panegyricus«, in: *Rerum Italicarum Scriptores XX/1*, hg. v. A. Buti u. a., Bologna s. a., S. 1011–1025, hier S. 1016: »Unde igitur exordiar? An ut pictores solent? sic equidem existimo, id erit quam aptissimum dicendi initium. Pictores itaque, cum celeberrimas imagines effingere student, primum ydeam quamquam excellentem ac venustam mente concipiunt, quod convenientissimum facto opus sit, cogitantes deinde stilo manus applicant, ac prius verticem, et, ut ita dicam, vultum coloribus liniunt, subinde notas in reliqua membra distingunt. Itidem nos, cum praestantissimam urbem describere avemus, ab ipso veluti capite sumemus exordium.«; Angelo Decembrio, *De Politia Litteraria* (nach BAXANDALL 1963, S. 325): »pictura scripturam quam idcirco graeci latini-que pariter uno saepe vocabulo scripturam appellaverunt«; TORTELLI, s.v. »Graphia [...] dici potest a nostris scriptura: quae non solum exarationem litterarum: sed cum hoc etiam picturam quemadmodum apud graecos ea dictio graphia significat: unde scribo apud nostros pro eo quod est pingo.« Vgl. auch ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 609–611 (lib. VII, cap. 10): »Et picturam ego bonam [...] non minore voluptate animi contemplanor, quam legero bonam historiam. Pictor uterque est: ille verbis pingit, hic pennicillo docet rem; caetera utrisque paria et communia sunt. In utriusque et ingenio maximo et incredibili diligentia opus est.«

¹⁵ Plutarch, *Moralia*, 346F–347A, auch 18A u. 748A; geläufiger war sicherlich das Zitat in der Cicero zugeschriebenen *Rhetorica ad Herennium*, 4, 28, 39: »Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse«; im 15. Jh. verweisen auf das *Dictum* etwa Leonardo Giustiniani (vor 1446, nach BAXANDALL 1971, S. 161 f.): »Proinde summos, ac eruditissimos quosdam fuisse homines audio, qui ei Poeticam

nie verwirklichter Kunstwerke, darauf zu rekurreren.¹⁶ Schließlich berief man sich tatsächlich auf die *Ars Poetica* des Horaz, ein durch alle Jahrhunderte hinweg überaus populäres Werk,¹⁷ allerdings auf eine andere, die einleitende Passage des gesamten Traktats, die Malern und Dichtern denselben künstlerischen Wagemut (*potestas audendi*) und dieselbe Freiheit (*licentia*) zugestand. Dieser Abschnitt ist – das soll das Weitere zeigen – Ausgangspunkt der wichtigsten Überlegungen des 15. Jahrhunderts zum Verhältnis von Dichtung/Rhetorik und Kunst.¹⁸

maxima ex parte Sororem adiuxerint. Quid enim aliud picturam, nisi tacens Poema deffinierunt?«; Bartolomeo Fazio, *De Viris Illustribus* (1455, nach BAXANDALL 1971, S. 163): »Neque enim est aliud pictura quam poema tacitum. Namque in inventione ac dispositione operis utrorumque cura propemodum par.« Francesco Patrizi, *De Institutione Reipublicae libri novem*, Paris 1518, fol. XVIIv (entstanden zwischen 1465–71): »Pictura eruditionem maximam prae se fert, & commercium cum poetica, & oratoribus habet. Sextus Empiricus ex Simonidis poete sententia picturam dixit esse tacentem poesim, poesim autem loquentem, & certe magni ingenii est, & divinam prope cognitionem attingit varias animalium, rerumque species sic mente concipere, ut penicillo, & variis coloribus adeo exprimentur, quasi nihil in illis praeter spiritum desit.« Rudolph Agricola, *De inventione dialectica* (1479, nach Peter Mack, »Agricola's Use of the Comparison between Writing and the Visual Arts«, *JWCI*, 55 [1992], S. 169–179, hier S. 173): »Erudite itaque Plutarchus inquit, poema picturam loquentem esse, picturam esse tacens poema, illud significans, docere ambas, et persaepe res easdem, sed alteram loqui, id quod altera ostendat.« Angelo Poliziano, *Oratio in expositione Homeri* (1486, nach POLIZIANO 1553, S. 489): »Quid si eundem picturae quoque magistrum auctoremque vocemus, num opinor mentimur? Cum praesertim sapientis dictum feratur, poesin esse loquentem picturam, sicut e contrario pictura ipsa muta poesin vocatur.« Zu Leonardo s. u. S. 117 f.

¹⁶ Dante, *Divina Commedia*, Purg. X, 92–94; s. zuletzt Claudio Ciociola, »Visibile parlare: agenda«, *Rivista di letteratura italiana*, 7 (1989), S. 9–77; James A. W. Heffernan, *Museum of Words*, Cambridge u. London 1993, S. 37–45; Norman E. Land, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, Pennsylvania 1994.

¹⁷ Vgl. die Zusammenstellung der Handschriften und Kommentare bei Claudia Villa, »I manoscritti di Orazio«, *Aevum*, 66 (1992), S. 95–135; 67 (1993), S. 55–103; 68 (1994), S. 117–146; bereits Hilda Buttenwieser, »Popular Authors of the Middle Ages«, *Speculum*, 17 (1942), S. 50–55, hier S. 53 f.

¹⁸ Auf die Bedeutung dieser Passage haben bislang nur CHASTEL, SUMMERS 1978 u. SUMMERS 1981, S. 17–20 u. 128–143, hingewiesen. Häufiger zitiert oder paraphrasiert wird auch Horaz, *Ars Poetica*, 102 f.: »si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi«; ALBERTI 1973, S. 70 f. § 41; Bartolomeo Fazio, *De viris illustribus* (nach BAXANDALL 1971, S. 163 f.), mit den unmittelbar vorausgehenden Versen; GUARINO, Bd. 2, Nr. 650, S. 193. Dazu auch Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988.

¹⁹ Zu den frühen gedruckten Kommentaren der *Ars Poetica* zusammenfassend Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago u. London 1974, Bd. 1, S. 71–110, und zuletzt FRIIS-JENSEN; allgemein zur Dichtungstheorie der Renaissance mit früherer Lit. AGUZZI-BARBAGLI. Für mittelalterliche Kommentare und Rezeption der Horazschen Poetik vgl. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, Paris 1924; T. F. Lawler, »John of

2. Kommentare zur *Ars Poetica* des Horaz

Die ersten gedruckten Kommentare zur *Ars Poetica* von Christoforo Landino (1482), Iodocus Badius Ascensius (1500) und Pomponius Gauricus (ca. 1510), die in einer Reihe von Ausgaben um die beiden wichtigen spätantiken Scholien des (Pseudo)Acron und Porphyrios ergänzt werden, geben Einblick in die zeitgenössische Horaz-Lektüre.¹⁹ Sie messen der Formulierung *ut pictura poesis* keine größere Bedeutung bei, paraphrasieren nur das Original. Das verwundert nicht angesichts des schwer verständlichen Kontexts des Zitats, das überhaupt erst in Zeile 361 der Horazschen Poetik zu finden ist:

Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.

»Das Dichtwerk gleicht dem Gemälde: manches wird dich, wenn du näher stehst, mehr ansprechen, ein anderes bei weiter entferntem Standpunkt; dieses liebt den dunklen Platz, jenes will sich bei vollem Licht zeigen und bangt nicht vor des Kenners eindringendem Scharfblick; dieses gefiel das erstmal, ein andres wird bei zehnfacher Wiederkehr gefallen.«²⁰

Es gehe – so erläutern zumindest die genannten Kommentatoren – um kleinere Regelverstöße in Dichtungen, die bei einer flüchtigen Lektüre verziehen werden, wie auch manche fehlerhaften Bilder aus einiger Entfernung, bei schlechter Beleuchtung und auf den ersten Blick durchaus gefallen mögen.²¹

Garland and Horace: A Medieval Schoolman Faces the ›Ars Poetica‹, *Classica Folia*, 22 (1968), S. 3–13; Franz Quadlbauer, »Purpureus pannus«. Zum Fortwirken eines horazischen Bildes in Spätantike und lateinischem Mittelalter, *Mittellateinisches Jahrbuch*, 15 (1980), S. 1–32; eine Edition des sog. ›Materia‹-Kommentars bei Karsten Friis-Jensen, »The Ars Poetica in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland«, *Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin*, 60 (1990), S. 319–388; ders., »Addenda et corrigenda«, *ibid.*, 61 (1991), S. 184; Claudia Villa: »Per una tipologia del commento mediolatino: L'›Ars poetica‹ di Orazio«, in: *Il Commento ai testi*, hg. v. O. Besomi u. C. Caruso, Basel, Boston u. Berlin 1992, S. 19–46; Karsten Friis-Jensen, »Horace and the Early Writers of Arts of Poetry«, in: *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, hg. v. S. Ebbesen, Tübingen 1995, S. 360–401; s. auch *I 2000 Anni dell'›Ars Poetica‹* (XVe Giornate Filologiche Genovesi), Genua 1988.

²⁰ Horaz, *Ars Poetica*, 361–365; alle deutschen Übersetzungen nach Horaz, *Sämtliche Werke*, hg. v. H. Färber, München u. Zürich 1985.

²¹ Landino (nach HORATIUS, fol. 181v–182r; dort auch die spätantiken Kommentare des Acron und Porphyrios): »Vt pictura Pictura perfecta quanto in maiori luce aspicitur & magis de propinquo: tanto magis pla-

Badius Ascensius' einleitende Bemerkung zur Stelle resümiert wohl die *communis opinio* des Quattrocento: »Comparat deinde Poeta, sicut in principio huius opusculi, Poesim picturae.«²² Die viel entscheidendere Parallelisierung von Dichtung und Malerei, die zudem zwei Begriffe an die Hand gibt, worin sich beide Künste vor allen anderen Disziplinen auszeichnen, findet der Leser gleich in der Einleitung der *Ars Poetica*:

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit, et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?
credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. ›pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.‹
scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;
sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes avibus gementur, tigribus agni.
[...] dabiturque licentia sumpta prudenter.

cet. Quae autem non ita perfecta est: magis in obscuro probatur. Eadem ratio est in poesi. Quapropter quae non reformidat iudicium acutissimi viri semper placebit: etiam si decies legatur.« BADIO ASCENSIO, fol. 165v: »Comparat deinde Poeta, sicut in principio huius opusculi, Poesim picturae: quia sicut picturam quaedam propter aptos colores: licet mensuram non servaverit, longius stantibus & semel inspicientibus placet: & quaedam propter symmetriam in bonam commensurationem propter stantes, & bene inspicientibus plus delectat: ita & Poesis quaedam semel audita placet [...] haec .i. quae vult de longe & in obscuro videri: placuit semel .i. cum primum visa est: & haec volens de prope & sub luce videri, placebit repetita .i. revisa decies: idest frequentissime.« GAURICUS, fol. Dii: »Itaque uestra poesis facit e sit ut pictura quemadmodum enim hec spectari consuevit, alia longius, alia propius alia in obscuro, alia sub aperto & tunc creditur esse perfecta quum umbris luminibusque suis interstincta cognoscatur, ac nullius unquam Iudicis iudicium uereatur. Sic et illa quedam proferre debet a loco proximior: quedam a longiniquiore: quedam enuntiabit obscurius: quedam apertius, modo rem solis lineamentis designatam: modo perfectissime suis coloribus exornatam.« – Vgl. dagegen die modernen Interpretationsversuche von Wesley Trimpi, »The Meaning of Horace's *Ut Pictura Poesis*«, *JWCI*, 36 (1973), S. 1–34; ders., »Horace's ›Ut Pictura Poesis‹: The Argument for Stylistic Decorum«, *Traditio*, 34 (1978), S. 29–73; eine Übersicht bei Manfred Fuhrmann, *Dichtungstheorien der Antike*, Darmstadt 1992, und Ernst Doblhofer, *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt 1992, S. 128–133 u. S. 197 f.

²² Die nur als Mss. überkommenen Kommentare des 15. Jh.s scheinen dies zu bestätigen, oft verweisen sie zur Erklärung auf das Sprichwort des Simonides: Bibl. Vaticana, Ottob. lat. 1256, fol. 103v–149v (Kommentar des Martino Filetico), fol. 141r zu Z. 361: »pictura sit muta poesis loquens et pictura«; Florenz, Bibl. Laur. Ashb. 268, fol. 2r–57r;

»Ein Menschenhaupt mit Pferdes Hals und Nacken: denkt euch, so schüfe es die Laune eines Malers; dann trüge er buntes Gefieder auf, liehe aus allen Arten die Glieder zusammen; zu unterst wär's ein häßlich grauer Fisch, und war doch oben als ein schönes Weib begonnen. Denkt euch, ihr Freunde wärt zur Schau geladen: würdet ihr euch des Lachens erwehren? Im Ernst, ihr Lieben vom Hause Piso, solchem Gemälde sprechend ähnlich wird ein Schriftwerk aussehn, das wie ein Kranker im Fiebertraum unwirkliche Einzelglieder reiht, wo dann nicht Kopf, nicht Fuß zur Einheit, zur Gestalt sich fügen will. ›Doch war ja Malern wie Dichtern immer schon das denkbar Kühnste verstatet.‹ Ganz recht; und diese Freiheit erbitten wir, vergönnen wir uns wechselseitig; doch nicht die Freiheit, Zahmes mit Wildem zu gesellen, Schlangen mit Vögeln zu paaren und Lämmer mit Tigern. [...] die Kühnheit wird erlaubt sein, wenn sie sich taktvoll begrenzt.«²³

Den künstlerischen Wagemut (*potestas audendi*) und die wenig später genannte künstlerische Freiheit (*licentia*) will Horaz neben anderem in seiner Abhandlung definieren. Beides, so paraphrasierte bereits der als Autorität dem Horaz in nichts nachstehende Quintilian die Passage²⁴, sei keinesfalls ein Freibrief für regellose Willkür, wie sie etwa zur Erfinn-

Florenz, Bibl. Ricc. Ms 3594, fol. 1v zu Z. 10 (nach FRIIS-JENSEN, S.234): »propter magnam inter se conuenientiam pictura est poema tacens et poema est pictura loquens« und fol. 17v zu Z. 361: »similis est in omni re pictura ipsa poesis, nisi quod pictura est tacens, poesis uero loquens«; zum Kommentar des Tommaso Schifaldo in der Bibl. Comunale von Palermo G. Bottari, »Tommaso Schifaldo e il suo commento all'Arte poetica di Orazio«, in: *Umanità e storia. Scritti per Adelchi Attisani*, Neapel 1972, Bd. 2, S. 221–259. – Einzig eine Stelle bei Francesco Petrarca, *Familiarium Rerum libri*, hg. v. V. Rossi, Bd. 4, Florenz 1942, XXIII, 19, 8, ist mir in der humanistischen Kunstliteratur bekannt, die sich mit dem Kontext des *ut pictura poesis* und den verschiedenen Betrachterstandpunkten auseinanderzusetzen scheint: »non vaga quidem ac luxuriantia litera, qualis est scriptorum seu verius pictorum nostri temporis, longe oculos mulcens, prope autem afficiens ac fatigans, quasi ad aliud quam ad legendum sit inventa.« Vgl. BETTINI, S.244. Zur mittelalterlichen Diskussion John Gage, »Horatian Reminiscences in Two Twelfth-Century Art Critics«, *JWCI*, 36 (1973), S. 359–360.

²³ Horaz, *Ars Poetica*, 1–13 u. 51 (Übersetzung wie Anm. 20).

²⁴ Quintilian, *Institutio Oratoria*, 8, 3, 60, im Zusammenhang mit falsch verwendeten rhetorischen *ornamenta*; vgl. auch ebd., 7, Proem. 1–4: Nach der Gegenüberstellung rhetorischer *dispositio* mit Logik und Ordnung der Architektur folgt ein Vergleich mit richtig gebildeten Statuen bzw. willkürlich zusammengesetzten Monstern (*prodigium*); ähnliche Überlegungen wie im Horazschen *Dictum* bei Lukian, *Pro Imaginibus*, 18; Dion Chrysostomos, 12, 64–70; Philostratos, *Imagines*, Proem., gesteht Dichtung wie Malerei *φαντασία* zu, die sich u. a. im realen Auftreten der Götter äußere; Boethius, *In Porphyrium Dialogus I* und *In Porphyrium Commentaria* (*Patrologia Latina*, hg. v. J.-P. Migne, Bd. 64, Sp. 19 u. 84).

dung von Kentauren und Sirenen führe. *Inventio* und *dispositio* hätten sich vielmehr – wie dann Landino, Badius Ascensius und Gauricus als allgemeine Vorschrift formulierten – an die Richtschnur des in der Natur Möglichen zu halten.²⁵

Die um 1500 scheinbar erzielte Übereinkunft: die einleitende Passage der *Ars Poetica* sei im Sinne einer inhaltlich wie formal durch das *verosimile* regulierten *potestas audendi* und *licentia* auszulegen, täuscht allerdings. Zu Beginn der 1520er Jahre kritisierte Mario Equicola die offensichtlich abweichende Interpretation gewisser *ignoranti*. Folgt man dem Zeugnis des Francisco da Hollanda hätte auch Michelangelo zu diesen, den Verfechtern uneingeschränkter künstlerischer Erfindungsfreiheit, gezählt.²⁶

3. Auslegungen des *Dictum Horatii*

Die konträren Verstehensweisen des *Dictum Horatii* haben eine lange Tradition, sie finden sich bereits im Mittelalter. Auf der einen Seite verurteilen Bernhard von Clairvaux in seiner bekannten Kritik der Künste und noch um 1450 der Erzbischof Antoninus von Florenz die allenthalben in Kirchen und Klöstern anzutreffenden *monstra*, die nicht Devotion, sondern ausschließlich eitle *curiositas spectandi* provozierten. Aller Wahrscheinlichkeit nach berufen sie sich dabei implizit auch auf Horaz. Andererseits gesteht Durandus im

Rationale divinatorum officiorum den Malern aufgrund eines Abschreibefehlers zwar nicht *Wagemut* (*potestas audendi*), wohl aber »Freiheit im Zusammenfügen und Ergänzen von Einzelheiten« (*potestas addendi*) zu: »Sed et diversae hystoriae tam novi quam veteris testamenti pro voluntate pictorum depinguntur; nam pictoribus atque poetis quaelibet addendi semper fuit aequa potestas.«²⁷ Boccaccio wird die Freizügigkeiten seines *Decamerone* in der *Conclusionone* unter Berufung auf diese »ikonographischen« Freiheiten des Malers rechtfertigen. Die radikalste Forderung deduziert jedoch zu Beginn des Quattrocento Cennino Cennini in seinem Lehrbuch der Malerei aus den ersten Zeilen der Horazschen Dichtkunst: »conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia.«²⁸

Für die Humanisten des 15. Jahrhunderts mit ihren Bestrebungen nach philologisch korrekter Lesart und Kommentierung stellte sich erneut die Frage, was denn genau unter der Horazschen *potestas audendi* von Dichtern und Malern zu verstehen sei, worin deren *licentia* bestünde.²⁹

²⁵ Landino (zit. nach HORATIUS, fol. 170r–v): »Nam cum omnis ars naturam imitetur: ita irridebitur poeta: si monstruosa describat: ut ridebitur pictor: si equi cervicem capiti humano subdat & ipsi cervici equinae corpus ex variis avibus ita appingat: & ultima membra piscium sint. [...] Pictoribus a. p. licet pictori fingere: licet poetis illi coloribus huic verbis. licet ergo formare chimeram formare carminibus humanis vescentes equos. Itaque petimus tanquam poetae hanc veniam & concedimus tanquam critici & censores. Sed tamen non ita a natura descendendum est: ut mitibus immitia admisceantur.«; BADIUS ASCENSIO, fol. 139r–v: »Pictoribus, atque poetis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas. Cuius ordo est, ac si dicant Pisones, Horati: Vetus est deverbium: quod aequa: idest aequalis potestas audendi supple pingere & fingere: vel (ut alii legunt) addendi: quidlibet: id est quam libet rem: fuit semper pictoribus, atque poetis: idest pictores & poetae habuerunt semper potestatem pingendi & fingendi quicquid vellent. Qui ergo vitio datur si pro libito operantur? [...] quasi dicat [Horaz] licitum quidem est pictori pingere & poetae fingere dummodo in ipsa pictura & figura nihil sit repugnans, aut a natura abhorrens: quia nihil aut pingi, aut fingi debet quod non sit vero simile [...] Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas, non tamen addendi. Non sine delectu autem posuit Poeta ea quae in textu habentur animalia.« GAURICUS, fol. Aiii r: »Primum igitur Inquit Pisones: si optimorum Poetarum nomen consequi studetis: quam maxime vobis cavendum esse puto: id quod in omnibus rebus agendis solet esse primum. Ne velut egroti quum somniant vanas ideas mente concipiatis. Tale siquidem opus futurum est: quales eius species animo praevolaverint. Nunque enim aut Phidias Olympium Iovem tam digne finxisset: aut apelles cois Venerem tam praeclaram

pinxisset: ni formas illas animo praevidissent. Ridebitur quidem Poetae liber: qui vanas species commiscitur: haud aliter quam Pictoris tabula: que monstrum aliquod non antea visum exhibeat. Habere enim oportebit: si hominem reddere volet speciem hominis: sin autem equum: equi. Nam quod aiunt Pictoribus ac poetis licere quod velint: ea tenus licet: quatenus a natura non recedant. absurdissimum enim ut cuius natura sit humilis ac gravior: videatur sublimis ac levior: cuius vero immitis ac saevior: videatur esse facilis ac mansuetior.«

²⁶ Mario Equicola, *Institutioni al comporre ogni sorte di rima nella lingua volgare*, Mailand 1541 (nach *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. v. P. Barocchi, Bd. 1, Mailand u. Neapel 1971, S. 258 f.); Francisco de Hollanda, *Da pintura antiga*, hg. v. J. de Vasconcellos, Wien 1899, S. 102 f.; vgl. SUMMERS 1981, S. 128–143; für entsprechend differierende Verstehensweisen nördlich der Alpen vgl. Oskar Bätschmann u. Pascal Griener, »Holbein – Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994), S. 626–650, v. a. S. 628–631: Während Erasmus von Rotterdam in seinem *Encomium moriae* das *Dictum* im Sinne fehlender Logik der Argumentation auslegt, scheint die Randillustration einer Chimäre in Holbeins Exemplar des Buches Freiheit für den Künstler zu postulieren.

²⁷ Vgl. auch die Vorschriften des sog. *Pictor in Carmine*, s. M. R. James, »Pictor in Carmine«, *Archaeologia*, 94 (1951), S. 141–166: »Ad moderandam itaque pictorum licentiam immo ad informandam eorum operam in ecclesiis ubi pingi permittitur«; zur Deutung Rudolf Berliner, »The Freedom of Medieval Art«, *Gazette des Beaux-Arts*, ser. VI, 28 (1945), S. 263–288; Meyer Schapiro, »On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art«, in: *Art and Thought. Issued in Honor of Dr.*

Eine Einigung wurde nicht erzielt, so daß sich nur die wichtigsten Interpretationsvorschläge resümieren lassen.

Guarino da Verona – einer der prominentesten Vertreter – gibt in einem Brief von 1446 zum Unterschied zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung einen ersten Hinweis auf die geläufigste Lesart: »Id quod importunum sit, tum vero turpe et absurdum est, si falsa commentent, in historia praesertim, quae nuntia veritatis est. [...] Ubi scriptor animadvertat oportet plurimum ab historia differre poeticam. Haec enim vel intempestive laudare et plusquam verisimilia licenter proferre profitetur et alatos equos effingere et in deos mortales vertere nil veretur: pictoribus atque poetis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas. Nec in tanta licentia ullus vel invidiae vel odii vel mendacii timor incumbit.«³⁰ Wagemut und Freiheit des Dichters wie auch des Malers erlauben es, die Wahrheit unter einem Mantel aus Fiktionen zu verhüllen und nach Gesichtspunkten der Kunst zu gestalten. Pier Candido Decembrio präzisiert dann in den 1460er Jahren, daß diese Erfindungen, Fabeln und hybriden Lebewesen nur zu billigen seien, sofern sie sich korrekt auf antike, zumeist literarische Vorbilder zurückführen ließen. Die Absurditäten der transalpinen spätgotischen Maler verurteilt er streng: »Quod si pictoribus atque poetis quod libet audendi semper fuit aequa potestas ita tamen audendum effigendumque docet Horatius: ut quam aptissime alia aliis respondentia: non rerum vel fabularum ordinem excedant. Ergo politius quidem fuerat solo carbonis facillime picturae

liniamento rectissime vel fabulosa depingere.« Keinesfalls jedoch ließe sich aus dem *Dictum* eine tatsächliche Gleichstellung beider Künste ableiten: »poetarum ingenia: quae ad mentem plurimum spectant: longe pictorum opera superare: quae sola manus ope declarantur.«³¹

Die Legitimität der auf Fiktion basierenden heidnischen Dichtung, diene sie nun der Verhüllung einer höheren Wahrheit vor der Profanierung oder allein dem Vergnügen des Lesers, war um 1450 eine über hundert Jahre kontrovers diskutierte Streitfrage, die mit der quasi Verehrung der *sancta antiquitas* durch die frühen Humanisten erneute Virulenz gewonnen hatte.³² War für einen Christen aus den antiken Schriften inhaltlich wie formal überhaupt Nutzen zu ziehen? Ließ sich christliche Heilswahrheit in klassischer Gewandung präsentieren und mit dem heidnischen Wissen in Einklang bringen?

Bereits Dante mußte seine Personifikation des Liebesgottes Amor mit der »maggior licenza largita di parlare« des Dichters rechtfertigen.³³ Seine Gegner konnten sich für die verderbliche Macht dieser *licenza* auf die Autorität wichtiger Kirchenväter – von den antiken Kritikern mimetischer Künste ganz abgesehen – stützen, die für den gesamten antiken Aberglauben an Götter und Mythen letztlich poetische Erfindungen verantwortlich machten. Laktanz sei als Beispiel zitiert, bei dem das Täuschungswerk des Dichters mit dem des Malers verglichen wird: »hinc homines decipiuntur, maxime quod dum haec omnia ficta esse a poetis arbitran-

Ananda K. Coomaraswamy *on the Occasion of His 70th Birthday*, hg. v. K. Bharatha, London 1947, S. 130–150; CHASTEL; SUMMERS 1981, S. 44–51 u. 128–143; Claudia Villa, »Ut pictura poesis«. Appunti iconografici sui codici dell' *Ars Poetica*«, *Aevum*, 62 (1988), S. 186–197; Michael Camille, *The Gothic Idol. Image-Making and Ideology in Medieval Art*, Cambridge 1989, S. 37 f. u. 204; Conrad Rudolph, *The Things of Greater Importance. Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude toward Art*, Philadelphia 1990, S. 104–124; Clark Hulse, *The Rule of Art*, Chicago u. London 1992, S. 26–76; Carlo Ginzburg, »Idols and likenesses: Origen, *Homilies on Exodus* VIII.3, and its reception«, in: *Sight & Insight*, S. 55–72. 1389 verweist Antonio Loschi in der Beschreibung eines fiktiven Tempels der Keuschheit auf das *Dictum Horatii*, s. Margaret L. King, »Goddess and Captive: Antonio Loschi's Poetic Tribute to Maddalena Scrovegni (1389): Study and Text«, *Medievalia et Humanistica*, 10 (1981), S. 103–127, hier S. 122.

²⁹ Vgl. für die Genese philologischer Studien und des Kommentarwesens Anthony Grafton, »Quattrocento Humanism and Classical Scholarship«, in: *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, hg. v. A. Rabil, Philadelphia 1988, Bd. 3, S. 23–66.

³⁰ GUARINO, Bd. 2, Nr. 796, S. 461; vgl. die Definitionen bei Lorenzo Valla, »Elegantiarum Linguae Latinae Libri«, in: ders., *Opera Omnia*, Basel 1540, fol. 127, für den der Begriff *licentia* stets eine Entartung der *libertas* meint.

³¹ Nach BAXANDALL 1963, S. 316–319 u. 325.

³² Aus der umfangreichen Lit. seien genannt Giorgio Ronconi, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia*, Rom 1975; Bodo Guthmüller, »Der Mythos zwischen Theologie und Poetik«, in: *Die Antiken-Rezeption in den Wissenschaften während der Renaissance*, hg. v. A. Buck u. K. Heitmann, Weinheim 1983, S. 129–148; David Robey, »Humanist Views on the Study of Poetry in the Early Renaissance«, *History of Education*, 13 (1984), S. 7–25; Laetitia Panizza, »Italian Humanists and Boethius: Was Philosophy For or Against Poetry?«, in: *New Perspectives on Renaissance Thought: Essays in the History of Science, Rhetoric and Philosophy*, hg. v. J. Hendy u. S. Hutton, London 1990, S. 48–67; David Rutherford, »Timoteo Maffei's Attack on Holy Simplicity: Educational Thought in Gratian's Decretum and Jerome's Letters«, in: *Auctoritas Patrum. Zur Rezeption der Kirchenväter im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. v. L. Grane u. a., Mainz 1993, S. 159–173.

³³ Dante, *Vita Nuova*, lib. 24 f.; vgl. allgemein Antonio D'Andrea, »L'allegoria dei poeti. Nota a Convivio II.1«, in: *Dante e le forme dell'allegoresi*, hg. v. M. Picone, Ravenna 1987, S. 71–78.

²⁸ CENNINI, cap. I, S. 17 f.; zur Deutung dieser bekannten Passage CHASTEL und ders., »Le «si come gli piace» de Cennino Cennini«, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, hg. v. M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto u. P. Dal Poggetto, Mailand 1977, Bd. 1, S. 21–24; KEMP, S. 366–369; Norberto Gramaccini, »Cennino Cennini e il suo Trattato della Pittura«, *Res publica litterarum*, 19 (1987), S. 143–151, v. a. S. 148 f.; nicht überzeugend der Versuch von Norman E. Land, »Michele Giambono, Cennino Cennini and Fantasia«, *Konsthistorisk Tidskrift*, 55 (1986), S. 47–53, der Cenninis Lehre in den Malereien Giambonos umgesetzt sehen will.

tur, colunt quod ignorant. nesciunt enim qui sit poeticae licentiae modus, quousque progredi fingendo liceat, cum officium poetae in eo sit, ut ea quae vere gesta sunt in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat. [...] nisi forte non tantum poetae, sed pictores etiam fictoresque imaginum mentiuntur.«³⁴

Die Verteidiger der Dichtkunst konterten mit dem bewährten Konzept des *poeta theologus* und des *integumentum*: Die für den menschlichen Geist nicht faßbare göttliche Weisheit ließe sich überhaupt nur unter einem Schleier der Fiktion offenbaren, nichts weniger als wertloses Hirngespinnst eröffne allein Dichtung den Zugang zur *theologia*, werde allein der Dichter zum Mittler des höchsten Wissens.³⁵ Das *Dictum Horatii* wurde spätestens um 1400 anlässlich der wohl bekanntesten Auseinandersetzung zwischen dem Florentiner Staatskanzler Coluccio Salutati und Giovanni Domenici, dem Prior des Dominikanerklosters S. Maria Novella, in die Diskussion eingeführt. Ein Argument berief sich darauf, daß auch in kanonischen christlichen Schriften ähnlich wie bei Horaz aus verschiedenen Körperteilen zusammengesetzte Bilder und Personifikationen entworfen würden, biblische und heidnisch-poetische Fiktion sich also einer ganz ähnlichen Technik bedienen: »Denique si quis prudenter excogitaverit quid sit mysticum corpus Ecclesie, ex quibusque membris disparibus componatur, apud Oratium non mirabitur de artificioso pictore deliberante apponere humano capiti cervicem equinam, ut tandem portentum desinat in piscem.«³⁶

³⁴ Laktanz, *Divinae Institutiones*, 1, 11; vgl. Petrarca, *Collatio Laureationis*, 9 (nach *Italia Medioevale e Umanistica*, 13 [1970], S. 20f.); als weniger bekanntes, dafür um so expliziteres Beispiel ließe sich eine Passage aus den *De Spiritalis Historiae Gestis* des Avitus (ca. 490–518) nennen (*Alcimi Ecdicii Aviti Viennensis episcopi Opera quae supersunt*, hg. v. R. Peiper): »Quamquam quilibet acer ille doctusque sit, si religionis propositae stilum non minus fidei quam metri lege servaverit, vix aptus esse poemati queat; quippe cum licentia mentiendi quae pictoribus ac poetis aequae conceditur, satis procul a causarum serietate pellenda sit.« Dazu Michael Roberts, »The Prologue to Avitus' *De Spiritalis Historiae Gestis*: Christian Poetry and Poetic License«, *Traditio*, 36 (1980), S. 399–407.

³⁵ Vgl. Ernst R. Curtius, »Theologische Poetik im italienischen Trecento«, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 9 (1940), S. 1–15; ferner ders., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, Kap. 12 »Poesie und Theologie«. Ronald Witt, »Coluccio Salutati and the Conception of the Poeta Theologus in the Fourteenth Century«, *Renaissance Quarterly*, 30 (1977), S. 538–563; Craig Kallendorf, »From Vergil to Vida: The Poeta Theologus in Italian Renaissance Commentary«, *Journal of the History of Ideas*, 58 (1995), S. 41–62.

³⁶ Giovanni Domenici, *Lucula Noctis*, hg. v. E. Hunt, Notre Dame (Ind.) 1940, lib. 9, Z. 269 ff.; s. ohne Erwähnung dieser Stelle Claudio Mésogniat, *Poetica Theologia. La »Lucula Noctis« di Giovanni Domenici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Rom 1984.

³⁷ Bartolomeo Fonzio, *De Poetica ad Laurentium Medicem Libri III*, in: Charles Trinkaus, »The Unknown Quattrocento Poetics of Bartolomeo

Der erste bekannte Poetiktraktat des 15. Jahrhunderts, den Bartolomeo Fonzio zwischen 1490 und 1492 dem Lorenzo de' Medici widmete, verdeutlicht zusammenfassend, daß im Verständnis des späten Quattrocento mit der Frage nach »Wagemut« und künstlerischer »Freiheit« an den Wesenskern von Dichtung und Malerei gerührt wurde: Als guter *poeta* könne nur gelten, wer mit seinem Geist unbekannte Gefilde erobere und den Mut zu neuen Wort- und Satzfiguren mitbringe. Zwar setze eine gewisse naturgegebene Wahrscheinlichkeit, das Decorum und der jeweilige Sinnzusammenhang der *allegoria* Grenzen. Innerhalb dieses Rahmes stünden der Kunst und dem Willen des Autors jedoch alle Möglichkeiten offen. Der Sinn von Dichtung muß nicht mehr über verborgene Wahrheiten gerechtfertigt werden, Fonzio nennt offen den literarischen Genuß als ein Ziel: »aut rei causa variandae aut animi recreandi aut acrius excitandi.«³⁷

Ein Jahrzehnt später konnte Ambrogio Calepino in seinem *Dictionarium*, einem Bestseller nach heutigen Kategorien, für die Definition des Dichters ganz selbstverständlich auf das *Dictum Horatii* verweisen und damit rechnen, daß es für seine Leser als eine Art Schlüsselbegriff alle zentralen Merkmale dieser Spezies evozieren würde: »POETA, ποιητης, ἀπό τοῦ ποίεω, quod est facio, effingo, quasi fctor. Est enim elegantia carmina fingit. Horat. in Arte: Pictoribus atque poetis. Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas [...].«³⁸

Freilich war mit der Auslegung des *Dictum Horatii* im Sinne einer durch gewisse Regeln kontrollierten Fiktional-

meo della Fonte«, *Studies in the Renaissance*, 13 (1966), S. 40–122, Zitate S. 108–112): »Audendum quoque est in novis verbis vel aliunde flectendis ac derivandis vel a nobis ipsis confingendis. Nam si id prioribus hominibus est concessum, cur non etiam liceat nobis praesertim in iis quae habeant elegantiam cultiorem? [...] Cum vero nullos intra rerum terminos poeta coerceatur, sed passim ac libere tutoque per omnia evagetur, cumque ei multa liceat ad arbitrium suum confingere, quod qui non fecerit nullo modo bonus poeta fuerit, sciat tamen ita sibi haec licere omnia, ut non confundat, non modum excedat, neque natura contraria inter se iungat. Quod si quando monstrum aliquod, ut Scylla et cum Cyclope Charybdis scribitur, aliquam cum naturae viribus similitudinem veri habeant. Quae enim decorum non servant, quae naturam excedunt, quae saltem allegoriam non patiuntur, liquenda sunt. Nam quemadmodum picturae probari non merentur, quae nihil habent simile veritati, sic figmenta poetica probabiles rationes sine offensa legentium non habentia. Siquando vero impossibilia hominibus, ut interdum accidit, describuntur, non ea a mortalibus fiant, sed a caelitis. [...] At quia non nunquam accidit, ut aut rei causa variandae aut animi recreandi aut acrius excitandi fiant quaedam digressiones; quotiens usu venerit, suo sunt loco et tempore inserendae. Nam qui eas temere annexerit, idem quod malus ille pictor apud Horatium fecerit, qui a naufrago oratus ut casum suum depingeret, nunquid cupressi appingi in eo vellet interrogavit. Unde etiam in eos ortum proverbium, qui propositis rebus non responderent.« Es folgt eine Aufzählung richtig verstandener poetischer Inventionen: »Praeter haec autem similitudinibus, comparationibus, maiorum exemplis, gentium

lität von Dichtung und Malerei dessen Deutungsspielraum keineswegs erschöpft.

Der Venezianer Leonardo Giustiniani versammelte in einem nicht näher datierbaren, jedenfalls vor 1446 verfaßten Brief zum Lobe der Malerei sämtliche ihm greifbaren antiken Topoi. Die *potestas audendi* bewies für ihn die Geistesschärfe und göttliche Inspiration von Dichtern und Malern gleichermaßen: »Etenim Pictoribus, atque Poetis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas, utrumque certe mentis acumine, et divino quodam spiritu excitari, ac duci constat.«³⁹

Dem Dargestellten oder Besungenen Unsterblichkeit zu verleihen, war für Ludovico Carbone um 1460 das Tertium comparationis des Vergleichs: »Nam a veteribus tacitum poema est appellata pictura, et noster Horatius pictoribus atque poetis aequam semper potestatem fuisse scripsit, propterea quod uterque donare immortalitate homines possunt.«⁴⁰

Rudolphus Agricola scheint in seinem großenteils in Ferrara niedergeschriebenen Hauptwerk *De inventione dialectica* (1479) den Tadel des Horaz auf mangelndes Anordnungs- und Kompositionsvermögen (*dispositio* bzw. *compositio*) angesichts einer Fülle von durchaus gut dargestellten Einzelheiten zu beziehen.⁴¹

Wohl von der korrumpierten Version *potestas addendi* ausgehend, verstand Francesco di Giorgio unter künstlerischer Freiheit die Möglichkeit, den *cose naturali* etwas hinzuzufügen, sie »künstlich« zu bereichern (*ampliare*). Am Beispiel der Erfindung des korinthischen Kapitells durch

Kallimachos erläutert er: »Calimaco – come avvine che li scultori o pittori ampliando una cosa naturale, come a loro et a li poeti sempre è licito, formano una artificiale più ornata –, considerò tutto quello cesto insieme con [quel]le riflesse e ritorte frondi possere essere similitudine d'uno capitello«⁴²

Dagegen scheint Leonardo nicht nur dem Fehler des »ogni dipintore dipinge se« verfallen zu sein, nämlich jede Person eines Bildes nach dem eigenen Muster zu gestalten, sondern auch die von Horaz vorgegebenen Grenzen einheitlicher Komposition durch zügellose *fantasia* und *licentia* zu sprengen. So jedenfalls lauten die Vorwürfe, die Gasparo Visconti gegen einen ungenannten *pictor malus* – mit großer Sicherheit eben Leonardo – erhebt:

Un depentor fu già che non sapea
desegnare altra cosa che un cupresso,
per quel che Orazio nei suoi versi ha messo
dove insegnar poetica intendea.

[...]

Vero è che lascia quel che più par prema,
ciò è l'andare a spasso del cervello
ciascuna volta che la luna scema: unde a far bon poema
e far che quadri tutta l'opra bene,
mancano i ceppi, i lacci e le catene.⁴³

Die Literaten hatten allen Grund, gegen den Künstler zu polemisieren. Postulierte doch Leonardo wohl ebenfalls unter impliziter Berufung auf Horaz, daß die Erfindungen

populorumque ritibus, vaticiniis, monstris, portentis, deorum numinibus, rebus novis, inauditis, inexpectatis, iocis, seriis, ridiculis, facietis, fabulis, commiserationibus, indignationibus, laudibus, reprehensionibus, affectibus, denique omnibus suis est in locis saepe utendum.« Siehe auch Filippo Di Benedetto, »Fonzio e Landino su Orazio«, in: *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, hg. v. R. Cardini u.a., Rom 1985, Bd. 2, S. 437–453.

³⁸ Ambrogio Calepino, *Dictionarium*, Venedig 1542, s. v. »poeta«.

³⁹ BAXANDALL 1971, S. 161–163

⁴⁰ Ludovico Carbone, *Oratio pro nepote Galeotti Assasini* (nach ZIPPEL, S. 405); zur früheren Diskussion, ob Dichtung oder Bildhauerei längeren Nachruhm gewähre, Francesco da Fiano, *Contra ridiculos oblocutores et fellitos detractores poetarum*, hg. v. M. L. Plaisant, *Rinascimento*, 2. ser., 1 (1961), S. 119–162, hier S. 159–161; Ermolao Barbaro il Vecchio, *Orationes contra poetas* (Bibl. Vaticana, Reg. Lat. 313, fol. 185; vgl. die moderne Ausg. hg. v. G. Ronconi, Florenz 1972).

⁴¹ Rudolphus Agricola, *De inventione dialectica*, Köln 1539, fol. 197, der sich allerdings nicht wörtlich auf das *Dictum* beruft: »Quemadmodum enim nemo pictorem quempiam, aut fictorem consummatum dixerit, qui omnia quidem seorsum membra exacte exprimeret, iungere autem ea nesciret, et in eam habitudinem componere, ut motus aut actus alicuius quam vellet imaginem imitarentur, sic nec dialectici quidem nomen sibi vendicabit qui omnia faciendae fidei invenire sciat, sed disponere et in ordinem redigere, ut fidem cui destinantur facere possint, nesciat.« Dazu Michael Baxandall, »Rudolph Agricola and the Visual

Arts«, in: *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift Hanns Swarzenski*, hg. v. P. Bloch u. a., Berlin 1973, S. 409–418, und Peter Mack, »Agricola's Use of the Comparison between Writing and the Visual Arts«, *JWCI*, 55 (1992), S. 169–179, v. a. S. 171–173; vgl. Bartolomeo Fazio, *De viris illustribus*, der ganz ähnlich im Hinblick auf *inventio* und *dispositio* »magna quaedam affinitas« zwischen Dichtern und Malern konstatiert (nach BAXANDALL 1971, S. 163 f., Analyse S. 97–111).

⁴² FRANCESCO DI GIORGIO, Bd. 2, S. 379 f.; zu dieser Textpassage zuletzt in anderem Zusammenhang Joseph Rykwert, »Did Francesco di Giorgio misread Vitruvius or misunderstand him?«, in: *Hülle und Fülle*, S. 477–481.

⁴³ Gasparo Visconti, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, hg. v. P. Bongrani, Mailand 1979, Nr. CLXVIII, S. 117 f., die *Canzonieri* zusammengestellt zwischen 1495–99; dazu Martin Kemp, »Leonardo da Vinci: Science and the Poetic Impulse«, *The Royal Society of the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce Journal*, 133 (1985), S. 196–213; zum Sprichwort »ogni pintore...« s. u. S. 137 f.; zur spätestens um 1500 sprichwörtlich gewordenen Zypresse RICCHIERI, fol. 692 f.: »Est ab hac arbore Proverbium alterum, Cupressum simulat, de Pictore malo, et Imperito, ut exposuit Porphyrio, qui aliud prorsus nihil expingere norit, Quod in arte poetica significat Oratius [es folgt Zitat *Ars Poetica* Z. 19–21]. Sed cur nam electa Cupressus, Quae potissimum proverbio locum faceret? Nempe (quod à Doctoribus incuriosius praetermissum miror) quia, ut Plinius scribit, trahebatur etiam in picturas opere Historiali, Venatus, Classese, & imagines rerum tenui Folio, brevique, & virente supervestiens.«

der Maler in ihrer Wirkung die der Dichter noch überträfen: »Se tu dimanderai la pittura mutta poesia, anchora il pittore potrai dire la poesia orba pittura. Hor guarda quale è più dannoso mostro, ol chieco ol mutto. Se 'l poeta è libero, come 'l pittore, nelle invenzioni, le sue finctioni non sonno di tanta satisfatione alli homini quanto le pitture.«⁴⁴

So offensichtlich die Abhängigkeit der Kunst- von der Literaturtheorie auch ist, so schwierig bleibt der Nachweis, daß die Künstler des 15. Jahrhunderts Malerei und Skulptur in der Praxis tatsächlich nach Kriterien und Strukturen der Rhetorik und Poetik ausgerichtet hätten, die Werke nicht erst *post festum* mit entsprechenden Begriffen belegt wurden – mit anderen Worten: der Nachweis eines konkreten Ein-

flusses der humanistischen Theorie auf das einzelne Werk.⁴⁵ Michael Baxandalls Untersuchung zum »period style« des Quattrocento jedenfalls rekonstruiert einen ganz anderen Bedingungen folgenden Sehhorizont.⁴⁶ Im folgenden soll am Beispiel dreier Künstler – Benozzo Gozzolis, Andrea Mantegnas und Bertoldo di Giovanni – die Reflexion über *potestas audendi* und *licentia* im Werk selbst gezeigt werden. Dies illustriert die zentrale Bedeutung des *Dictum Horatii* von der *aequa potestas* der beiden Gattungen nicht nur in der humanistischen Diskussion. Deren disparaten Auslegungen entsprechend wird man auch hier keine kontinuierliche »Entwicklung«, sondern drei individuelle Herangehensweisen und Interpretationen erwarten dürfen.

II. DAS ›MUSTERBUCH DER GOZZOLI-WERKSTATT‹

Im sog. ›Musterbuch der Gozzoli-Werkstatt‹, einer sukzessiv zwischen ca. 1450 und 1465 entstandenen, heute nur mehr fragmentarisch überkommenen Sammlung von ›Skizzenblättern‹ des Meisters (?) und seiner Gehilfen, findet sich das *Dictum* des Horaz leicht modifiziert: »PICTORIBUS ATQUE POETIS SEMPER FUIT ET ERIT EQUA POTESTAS«.⁴⁷ Es wurde mit großen Antiqua-Buchstaben dreizeilig in die Mitte der einzigen erhaltenen Seite ohne Zeichnungen geschrieben (Abb. 1). Am oberen Rand und wesentlich kleiner ist zudem der dreisprachige Titulus vom Kreuz Christi notiert,⁴⁸ in der linken unteren Ecke eine spätere Paginierung mit 31. Auf der Rückseite (Abb. 2) sind eine

Akanthus-Konsole zu sehen, der verwesende Leichnam einer Frau – beschriftet »UNA DONNA M[OR]T[A]« – sowie zwei Teile eines antiken, bislang nicht exakt zu identifizierenden Blattranken-Ornaments mit einem kleinen geflügelten Putto, der auf einem der Stengelenden sitzt. Die beschnittenen Abbildungen zeigen, daß dieses Folio, wie auch mit einer Reihe anderer geschehen, wohl bei der Zusammenstellung zu einem Zeichnungsband um einige Zentimeter verkleinert wurde.

Man hat sich über das Blatt anscheinend keine weiteren Gedanken gemacht, etwa ob die zumindest im erhaltenen Bestand einzigartige Motivkombination mit dem Horaz-

⁴⁴ FARAGO, S. 208 f.; vgl. die Ausführungen Leonardos ebd., S. 196–241; mögliche Anregung durch Horaz, *Ars poetica*, 180–182: »segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator«, zu Leonardos zwei expliziten Erwähnungen des Horaz s. Edmondo Solmi, »Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci. Contributi« [1908], in: ders., *Scritti vinciani*, Florenz 1976, S. 218 f.; vgl. KEMP, S. 376–384 und Sixten Ringbom, »Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting«, *JWCI*, 52 (1989), S. 34–51.

⁴⁵ Vgl. bereits KEMP, S. 347: »caution is required in applying the principle *ut pictura poesis* to fifteenth-century art and theory«; auf Arbeiten Svetlana Alpers aufbauend: Christopher Braider, *Refiguring the Real*, Princeton 1993, v. a. S. 3–36, der durch die Doktrin des *ut pictura poesis* die eigentliche Leistung neuzeitlicher Malerei, »the picture-language of naturalism«, verdrängt sieht (dazu Rez. von Celeste Brusati, *Art Bulletin*, 77 [1995], S. 134–137); Fernand Halryn, »«*Ut pictura poesis*»: La Correspondance dans les études interdisciplinaires«, in: *Les méthodes du discours critique dans les études seizièmistes*, hg. v. G. Mathieu-Castellani u. J.-C. Margolin, Paris 1987, S. 39–52; Joachim Knappe, »Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit«, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit*, hg. v. W. Kühlmann u. W. Neuber, Frankfurt a. M. u. a. 1994,

S. 507–532: Es gäbe keine Übertragung spezifisch »rhetorischer Kategorien« auf die Malerei, sondern nur in Rhetoriktraktaten bewußt formulierte »semiotische Universalien«, die unabhängig voneinander in Literatur, Kunst und Musik als Zeichensystemen angelegt seien. Domenico de Robertis, »Ut pictura poesis«, *Interpres*, 1 (1978), S. 27–42 unternimmt den Versuch, vice versa den Einfluß zeitgenössischer profaner Malerei auf Albertis Liebesdichtung aufzuzeigen.

⁴⁶ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972.

⁴⁷ Erstmals publ. von Arthur E. Popham, »A Book of Drawings of the School of Benozzo Gozzoli«, *Old Master Drawings*, 4 (1929–30), S. 53–58; DEGENHART / SCHMITT, Bd. I/2, S. 478–490 (Kat. 441) u. Bd. I/4, Taf. 32e–f; vgl. zuletzt den Überblick zu Zuschreibung, Datierung und Funktion bei Robert W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995, S. 371–380 (Kat. 36) und Francis Ames-Lewis, »Benozzo Gozzoli's Rotterdam Sketchbook Revisited«, *Master Drawings*, 33 (1995), S. 388–404.

⁴⁸ Dieser *titulus* dürfte als Gedächtnisstütze für die schwierigen Schriftzeichen des Griechischen und Hebräischen gedient haben, ich kann keinen Zusammenhang mit dem *Dictum Horatii* erkennen.

Zitat in Beziehung steht.⁴⁹ Die Zeichnungen der Rückseite scheinen ihrer ausgewogenen, aufeinander Rücksicht nehmenden Anordnung, dem Stil und der Technik zufolge gleichzeitig entstanden. Für unsere Fragestellung ist dabei nebensächlich, ob sie ein älteres identisches Blatt kopieren, oder Elemente verschiedener Vorlagen erstmals vereinen. Die Verbindung mit dem *Dictum* ließe sich in jedem Falle ursprünglich auf zwei Arten zustande gekommen denken: Entweder befand sich die Inschrift bereits auf dem Blatt und wurde daraufhin durch Zeichnungen illustriert. Oder aber gerade diese drei Zeichnungen haben das kommentierende *Dictum* herausgefordert. Die dritte Möglichkeit – Vorder- und Rückseite haben nichts miteinander zu tun – dürfte, wie die folgenden Überlegungen zeigen, die unwahrscheinlichste sein.

1. Die *donna morta*

Interesse am Tod und den damit einsetzenden Veränderungen des Körpers – um mit der *donna morta* anzufangen – überliefert die *Naturalis Historia* des Plinius bereits für Apelles, der auch Sterbende porträtiert haben soll. Aufgrund dieser Nachricht sah sich Petrarca dazu veranlaßt, das Bild eines solchen von der Hand eines »praeclarissimus artifex« aufzubewahren.⁵⁰ Dantes berühmter Vers »morti li morti e i vivi parean vivi« lobt die von Gott selbst geschaffenen Reliefbilder des Purgatorium u. a. für ihren schonungslosen Realismus (*il vero*) bei der Wiedergabe von Toten. Cennini und Alberti schließlich geben detaillierte Anweisungen, wie Leichen zu malen seien.⁵¹

Das mit der Darstellung des Häßlichen und Abstoßenden verbundene ästhetische Problem und erstmals eine positive

Lösung des Dilemmas, nämlich die Unterscheidung zwischen »Naturschönem« und »Kunstschönem« – der »Schönheit« mimetischer Reproduktion im Gegensatz zur absoluten »Schönheit« eines Objekts – findet sich in der *Poetik* des Aristoteles: »Gegenstände, die wir eigentlich mit Widerwillen betrachten, bereiten uns als realistische Abbildungen Vergnügen, so z.B. die Darstellung von Kriechtieren oder selbst von Leichen.«⁵² Nun war bekanntlich gerade diese Schrift des Stagiriten vor ihrer eigentlichen »Wiederentdeckung« im frühen 16. Jahrhundert so gut wie unbekannt.⁵³ Die Lehre vom »Kunstschönen« unter Verweis auf Darstellungen häßlicher Menschen und Tiere, moralisch verwerflicher Handlungen und selbst Sterbender entwickelte jedoch auch Plutarch in seiner Schrift *Quomodo adolescens poetas audire debeat*, wie der Titel in den lateinischen Übersetzungen lautete.⁵⁴ Daß diese Überlegungen zumindest im Ansatz auch dem Mittelalter bekannt waren, mag eine Passage der *Summa Theologica* des Thomas von Aquin belegen: »unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem.«⁵⁵ Zu Beginn des Quattrocento machte zudem der Byzantiner Manuel Chrysoloras die westliche Gelehrtenwelt erneut mit den originalen griechischen Textstellen gerade zu diesem kunsttheoretischen Problem vertraut, wie Michael Baxandall gezeigt hat.⁵⁶ Und um die Mitte der 1420er Jahre finden wir die Passage dann tatsächlich in Verbindung mit dem Horazschen *Dictum*. Die derb erotische, an den antiken *carmina priapea*, Ovid, Martial und Catull orientierte Gedichtsammlung *Hermaphroditus* des Antonio Beccadelli Panormita hatte eine heftige Diskussion über die Grenzen des ästhetisch Schönen entfacht.⁵⁷ Seine Gegner argumentierten, wenn der behandelte Gegenstand an sich zu unwürdig und häßlich sei, könne ihn auch keine noch so kunstvolle

⁴⁹ Die in Anm. 47 genannten Autoren bieten keine Interpretation, vgl. auch die Erwähnungen bei CHASTEL, S. 376 und SUMMERS 1981, S. 18 u. 495, Anm. 96.

⁵⁰ Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 90: »sunt inter opera eius et exspirantium imagines«; Petrarca's Randnotiz dazu in seinem Exemplar der Naturgeschichte lautet: »qualem nos hic unam habemus praeclarissimi artificis« (nach BETTINI, S. 254).

⁵¹ Dante, *Divina Commedia*, Purg. XII, 64–69; vgl. auch die Formulierung des Cyriacus d'Ancona in seiner Beschreibung des heute verlorenen Beweinungsaltars Rogier van der Weydens für Lionello d'Este: »Nam vivos aspirare vultus videres, quos viventes voluit ostentare, mortuique similemque defunctum« (nach *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, hg. v. A. Mottola Molfino u. M. Natale, Bd. 2 Saggi, Modena 1991, S. 326); CENNINI, cap. CXLVIII, S. 133 f.; ALBERTI 1973, S. 64 f. (§ 37); wenig ergiebig und unvollständig Norman E. Land, »The Living and the Dead: From Dante to Vasari«, *Source*, 14/2 (1995), S. 27–29.

⁵² Aristoteles, *Poetik*, 1448 b 10–12; die gegenteilige Meinung vertritt etwa Plotin, *Enneaden*, 6, 7, 22.

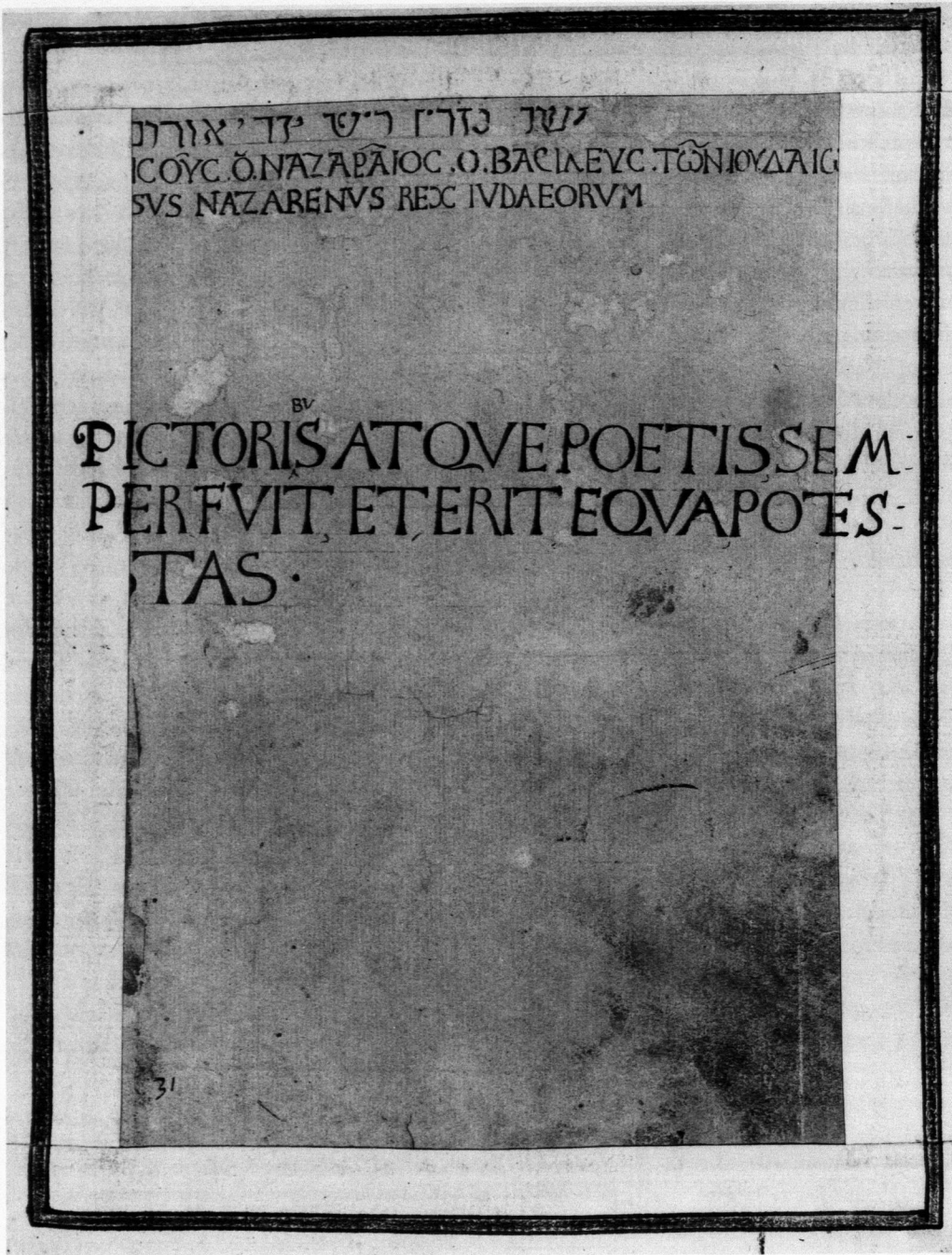
⁵³ Nach den wenig einflußreichen lateinischen Übersetzungen des Hermannus Alemannus und Guillelmus de Moerbeke, beide aus der 2. Hälfte des 13. Jh.s, erschien Giorgio Vallas lateinische Fassung 1498, die griechische Editio princeps 1508, Robertellos Kommentar 1548; vgl. Eugène N. Tigerstedt, »Observations on the Reception of the Aristotelian *Poetics* in the Latin West«, *Studies in the Renaissance*, 15 (1968), S. 7–24; H. A. Kelly, »Aristotle-Averroes-Alemannus on Tragedy: the Influence of the *Poetics* in the Middle Ages«, *Viator*, 10 (1979), S. 161–209; AGUZZI-BARBAGLI, S. 107–121 mit weiterer Lit.

⁵⁴ Plutarch, *Moralia*, 17F; vgl. zur »Entdeckung« Plutarchs um 1400 Ronald Witt, *Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham, N. C., 1983, S. 302–310.

⁵⁵ Thomas v. Aquin, *Summa Theologiae*, I, qu39, ar8, co; dazu Willehad P. Eckert, »Der Glanz des Schönen und seine Unerfüllbarkeit im Bilde«, in: *Thomas von Aquin. Interpretation und Rezeption*, hg. v. W. P. Eckert, Mainz 1974, S. 229–244.

⁵⁶ Michael Baxandall, »Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras«, *JWCI*, 28 (1965), S. 183–204; vgl. auch Götz Pochat, »Natura Pulchrior Ars?«, in: *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, hg. v. W. Erzgräber, Sigmaringen 1989, S. 205–219.

⁵⁷ BAXANDALL 1971, S. 39 f.



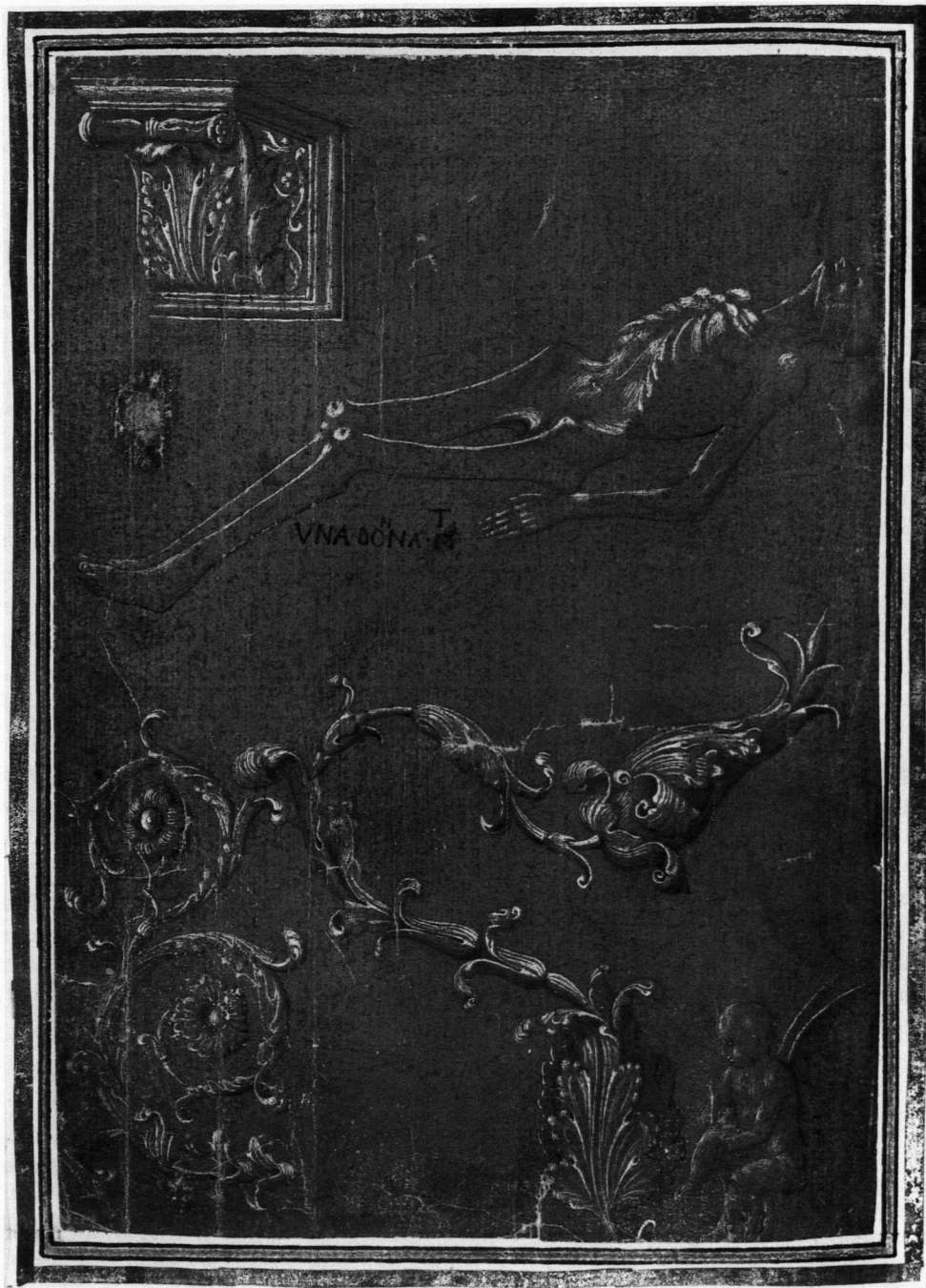
1. Werkstatt
des Benozzo Gozzoli,
»Musterbuch«
fol. 31r. Rotterdam,
Museum
Boymans-van Beuningen

Form der Darbietung rechtfertigen. Panormita berief sich auf *potestas audendi* und *licentia* des Dichters.⁵⁸ Poggio Bracciolini riet in einem wohlwollenden Brief zum Kompromiß, Maler und Dichter sollten trotz ihrer künstlerischen Freiheit die *obscena corporis membra* nach dem Vorbild der Natur verhüllen, worauf dann Guarino da Verona anstelle des Autors mit dem Verweis auf die Passage des Aristoteles über die Darstellung des Häßlichen konterte: »si vermes angues mures scorpiones ranas muscas fastidiosasque bestiolas expresserint, num ipsam admiraberis et extolles artem artificisque solertiam?«⁵⁹

Auf dem Blatt des »Skizzenbuches« *ars* und *ingenium* des Malers gerade durch die kunstvolle Darstellung des Häßlichen - einer verwesenden Leiche - zu demonstrieren, mußte im zeitgenössischen Betrachter also die Horazschen Kategorien des Wagemutes und der künstlerischen Freiheit evozieren.

⁵⁸ Antonius Bononiae Beccatellus, *Epistolarum libri V*, Venedig 1553, S. 81: »ut Horatius in poeticis institutionibus scriptum reliquit, semper Poetis, atque pictoribus concessum fuit quodlibet audere, licere. cum vero lasciviam delegerint, ea lex est Poetis, & verissima illa quidem, quam Catullus dixit. Nam castum decet & pium Poetam Ipsum, versiculos nihil necesse est.«

2. Werkstatt
des Benozzo Gozzoli,
»Musterbuch«
fol. 31v. Rotterdam,
Museum
Boymans-van Beuningen



2. Die Ranke mit Putto

Die Ranke mit dem Putto dürfte dagegen aufgrund der Kenntnis des Vitruv auf das Blatt gelangt sein.⁶⁰ Im Kapitel seines Architekturtraktates über die Wandmalerei (VII,5) ta-

⁵⁹ Poggio Bracciolini, *Lettere*, hg. v. H. Harth, Bd. 2, Florenz 1984, S. 57 (Nr. 4): »Etiam pictores quibus omnia licent, item ut poetis, cum nudam mulierem pinxere, tamen obscena corporis membra aliquo contexere velamento, duces naturam imitati que eas partes que haberent aliquid turpitudinis procul e conspectu seposuit.« GUARINO, Bd. 1,

S. 702; vgl. ebd. Bd. 2, S. 210–212: »Id et in pictoribus usu venire cernimus, quorum cum in adumbrando scorpione mure serpente partibusque reconditis et latere volentibus aptitudinem miramur, non tamen non ea fastidimus abhorremusque spectando.«

⁶⁰ Vitruv-Handschriften waren bereits vor Poggio Bracciolinis Entdeckung eines Manuskripts in der Bibliothek von St. Gallen 1414 in Florenz bekannt, vgl. Lucia A. Ciapponi, »Il *de architectura* di Vitruvio nel primo umanesimo«, *Italia medioevale e umanistica*, 3 (1960), S. 59–99; Carol H. Krinsky, »Seventy-eight Vitruvian Manuscripts«, *JWCI*, 3 (1967), S. 36–70; Pier N. Pagliara, »Vitruvio da testo a canone«, in: *Memoria*, Bd. 3, S. 3–85 mit ausführlicher Bibli.; Manuela Morresi, »Pier Candido Decembrio, Francesco Pizolpasso e Vitruvio«, *Ricerche di Storia dell' arte*, 28–29 (1986), S. 217–223.

3. Die Konsole

delte der römische Theoretiker den neuen, entarteten Geschmack (»iniquis moribus«) seiner Zeit, der *monstra* dem Abbild der Wirklichkeit vorzog. Zu diesen Verirrungen zählten u.a. zarte, volutenförmige Stengel mit Blüten, in oder an denen Figürchen sitzen: »surgentes ex radicibus cum volutis teneri flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla«. ⁶¹ Das Ornament unserer Zeichnung weist alle genannten Merkmale auf: Voluten, eine Blüte und ein *sigillum*, den kleinen Putto, der gemäß der zweimaligen Beschreibung sitzt. Der erste ausführliche, freilich sechzig Jahre spätere Kommentar zu dieser Textpassage in der Vitruv-Ausgabe des Cesare Cesariano (1521) diskutiert dann auch den gesamten Abschnitt über die *monstra* vor dem naheliegenden theoretischen Hintergrund des Horazschen *Dictums*: »Ma queste quale da le vechie & vere cose li exempli si sumeano Vitruvio arguire vole li pseudii & Idioti pictori quali delirano da la verita de li exemplarii naturali: licet habia dicto Virgilio in secundo Aeneidos atque animum pictura pascit inani: etiam licet Horatio habia scripto pictoribus atque poetis. Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas: tamen si de considerare che la fictione convene havere coloratione & similitudine de veritate«. ⁶² Cesariano bezieht die Äußerungen Vitruvs auf die im späten 15. Jahrhundert entdeckten römischen Grottesken, nennt als Beispiele dann jedoch nicht Malereien, sondern insbesondere Reliefs an Goldschmiedearbeiten und in Stein, unter denen auch die Vorlage für die Ranke des »Skizzenbuches« zu vermuten ist.

Das *Dictum Horatii* würde in diesem Fall über das Tertium comparationis der *monstra* mit Vitruv in Verbindung gebracht und durch ein dort genanntes Beispiel, eben eine Ranke mit Blüten und kleinen Lebewesen, ergänzt.

Über die Gründe für die Wahl der Konsole lassen sich nur Vermutungen anstellen. Vitruv – für ein architektonisches Element der richtige Gewährsmann – nennt unter den modischen Neuerungen auch »appagineculi cum crispis foliis et volutis« anstelle der üblichen »fastigia«, dem Giebel oder auch den Giebelschrägen in der gängigen Übersetzung, ⁶³ Der nur hier belegt und selbst in modernen kommentierten Ausgaben nicht gedeutete Begriff *appagineculus*, bei dem es sich um ein gegen die architektonische Gesetzmäßigkeit am Giebel angebrachtes Schmuckelement handeln muß, ⁶⁴ hat mit der Konsole des »Skizzenbuches« vorerst zumindest die »krausen Blätter und Voluten« gemeinsam.

Cesarianos kommentierte Ausgabe verzeichnet eine Reihe in verschiedenen Manuskripten überlieferter Lesarten für dieses Element, das anstelle der »fastigii: cioe summitate« verwendet würde: *arpaginetuli*, *apaginetuli*, *arpiestriati*, *apagines*, *apages*, *arpages*. Es folgt ein Resümee der offensichtlich bislang vorgeschlagenen etymologischen Ableitungen und Erklärungsversuche von Harpyie, Harpe (Krummschwert) sowie einige von Cesariano sofort verworfene Spekulationen. Der letzte Vorschlag schließlich könnte weiterführen: »Sed legi arpages ut supra dictum est in libro quarto & alibi: ma de queste cose non mi pare extendere cum siano notissime per le opere de le frisarie & foliamenti de pictori & sculptori: in le quale opere si affigurano molte variatione de ramegiamenti quali fingendo il suo nascimento radicale: vano ascendendo con varie foglie ultra le principale del herba di achanto«. ⁶⁵ Weder im 4. Buch noch sonst im ganzen Werk ist freilich eine Erklärung von *arpages* zu finden. Allerdings kommt Vitruv im 2. Kapitel des 4. Buches,

⁶¹ Vitruv, *De architectura*, 7, 5, 3f. Später überträgt Vasari diese Kritik auf den »gotischen Stil«, dazu Ernst H. Gombrich, *Die Kunst der Renaissance I, Norm und Form*, Stuttgart 1985, hier S. 110 f.

⁶² CESARIANO, fol. CXVIIr–v; vgl. Francesco P. Fiore, »La traduzione vitruviana di Cesare Cesariano«, in: *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, hg. v. S. Danesi Squarzina, Mailand 1989, S. 458–466; Sergio Gatti u. Elio Monducci, *Nuovi documenti su Cesare Cesariano e la sua edizione del »De Architectura« di Vitruvio (Como 1521)*, Reggio Emilia 1994.

⁶³ Vgl. die Lesart der Editio princeps des Johannes Sulpitius, Rom 1486 [?] (fol. 59v): »pro fastigiis apaginetuli striati cum crispis foliis & volutis teneris«, die Ausgabe des Fra Giocondo, Venedig 1511: »pro fastigiis arpaginetuli striati cum crispis foliis, & volutis«, sowie die Volgare-Übersetzung des Fabio Calvo für Raffael von ca. 1514/15 (nach *Vitruvio e Raffaello. Il »De architectura« di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, hg. v. V. Fontana u. P. Morachiello, Rom 1975, S. 287 f.): »Perché in luoco di colonne fanno canne et in luoco di fastigio arpaginetuli, cioè cardii con implicate foglie striate e cresse e con li suoi voluti, e fanno candilieri che sustengono figure di templietti e cassucie, e sopra li fastigii di quelli fano molti cauliculi e teneri fistuchi con li lor voluti, che par che eschino dalle radice, et anchora da quelli caulette e festuchi fanno uscir fiori, in li quali siano mezze figure, parte humane e parte con capi di bestie.«

⁶⁴ Ausführliche Zusammenstellung der früheren Kommentare bei Bernardino Baldo, *De Verborum Vitruvianorum Significatione*, Augsburg 1612, S. 84 f. s. v. »Harpaginetuli«.

⁶⁵ CESARIANO, fol. CXVIIv.

⁶⁶ Vitruv, *De architectura*, 4, 2, 5: »mutuli cantheriorum proiecturae ferunt imaginem [...] denticuli ex proiecturis asserum habent imitationem. [...] Etiam quod antiqui non probaverunt, neque instituerunt in fastigiis [mutulos aut] denticulos fieri sed puras coronas, ideo quod nec cantherii nec asseres contra fastigiorum frontes distribuuntur nec possunt prominere, sed ad stillicidia proclinati collocantur. Ita quod non potest in veritate fieri, id non putaverunt in imaginibus factum posse certam rationem habere.« Die moderne Konjektur »mutulos aut« fehlt in den früheren Ausgaben; da jedoch unmittelbar anschließend sowohl von *cantherii* als auch *asseres* die Rede ist, läßt sich leicht erschließen, daß die *coronae purae* weder durch Konsolen noch Zahnschnitt zu schmücken seien.

⁶⁷ CESARIANO, fol. LIIIr, die zugehörigen Erläuterungen fol. LIIIv und LIIIr.

⁶⁸ Vgl. eine stark beschnittene Seite aus dem »Musterbuch«, die neben der bekannten eine weitere, noch fantastischere Konsolenform mit zwei Delphinen zeigt (DEGENHART / SCHMITT, Bd. I/2, S. 488, Kat. 465 und Bd. I/4, Taf. 337 b).

das die historische Ableitung der Formen des Steinbaus aus dem Holzbau entwickelt, nochmals auf die bei den *antichi* richtig gebildeten *fastigia* zu sprechen. Sie hätten deshalb schmucklos zu sein, da an den Giebelschrägen weder Dachsparren (*canterii*) noch Latten (*asserres*) enden, und Ornamente am Gesims nur Umsetzungen und fiktive Verblendungen dieser ehemals konstruktiven Teile des Holzbaus sein könnten.⁶⁶ Zur Verblendung der Latten dienten normalerweise *denticuli*, für die Dachsparren *mutuli*, d. h. der Form nach eben die gesuchten Konsolen, wie aus den Abbildungen Cesarianos zu ersehen ist.⁶⁷

Damit läßt sich eine ganz einfache Überlegung formulieren, die es dem Zeichner der mit Akanthus verzierten Konsole erlaubt hätte, sie mit den Vitruvschen *arpaginetuli* bzw. *arpages* gleichzusetzen:

1) Bei *arpaginetuli* handelt es sich um ein gegen die Gesetzmäßigkeit am Giebel (*fastigium*) angebrachtes Ornament mit phantastischen Blattformen und Voluten (Vitruv VII.5).

2) Nach der Logik des Holzbaus sind Zahnschnitte (*denticuli*) und Konsolen (*mutuli*) am Giebelgesims sinnlos (Vitruv IV,2).

3) Also muß es sich bei den fälschlich am *fastigium* angebrachten *arpaginetuli* entweder um eine Variante der *denticuli* oder *mutuli* handeln. Die gegen den ehemaligen konstruktiven Sinn am Bau angebrachte Ornamentik wäre Zeichen derselben künstlerischen Zügellosigkeit (»*iniqui mores*«), die sich auch an Pflanzenranken mit kleinen Lebewesen oder etwa stengeldünnen Säulchen zeigt. Da die Form eines *denticulus* nicht weiter zu verändern ist, bleibt die Identifizierung mit einer besonders aufwendig mit Blattwerk bereicherten Sonderform der Konsole (*mutulus*).⁶⁸

Das prinzipielle Interesse der Zeichner des Gozzoli-Kreises gerade an ausgefallenen und aufwendigen antiken

Schmuckformen belegt ein Blick auf die übrige Auswahl an römischen Basen-, Kapitell- und Gebälkformen, deren Herkunft zum Teil genau verzeichnet wurde.⁶⁹ Da nicht nur Cesariano in den weiteren Erläuterungen seines Kommentares, sondern bereits Francesco di Giorgio das Horazsche *Dictum* eben im Sinne einer *amplificatio* – einer künstlichen Bereicherung und »Figurierung« – verstand, ließe sich als ein Movens hinter dieser Zusammenstellung von »Sonderformen« vermuten, die in der Antike dem Architekten konzedierte künstlerische Freiheit zu dokumentieren.⁷⁰

Um zur Ausgangsfrage zurückzukehren: Es ist kaum zu bezweifeln, daß zumindest zwei der drei Zeichnungen auf fol. 31v des »Musterbuches der Gozzoli-Werkstatt«, die *donna morta* und die Ranke mit ihrem *sigillum*, das Sprichwort des Horaz auf der Vorderseite illustrieren bzw. dessen verkürzt zitierte Fassung im Sinne von Wagemut und künstlerischer Freiheit präzisieren. Für die Konsole läßt es sich nur zu einem gewissen Grad wahrscheinlich machen. Allerdings wurden nicht die vom Dichter selbst genannten Bildbeispiele, die Kentauren und Seeweibchen, verwendet, vielmehr scheint man nach weiteren Belegen für die *quidlibet potestas audendi*, so im Architekturtraktat des Vitruv und bei griechischen Dichtungstheoretikern, gesucht zu haben.

4. Venus a tergo

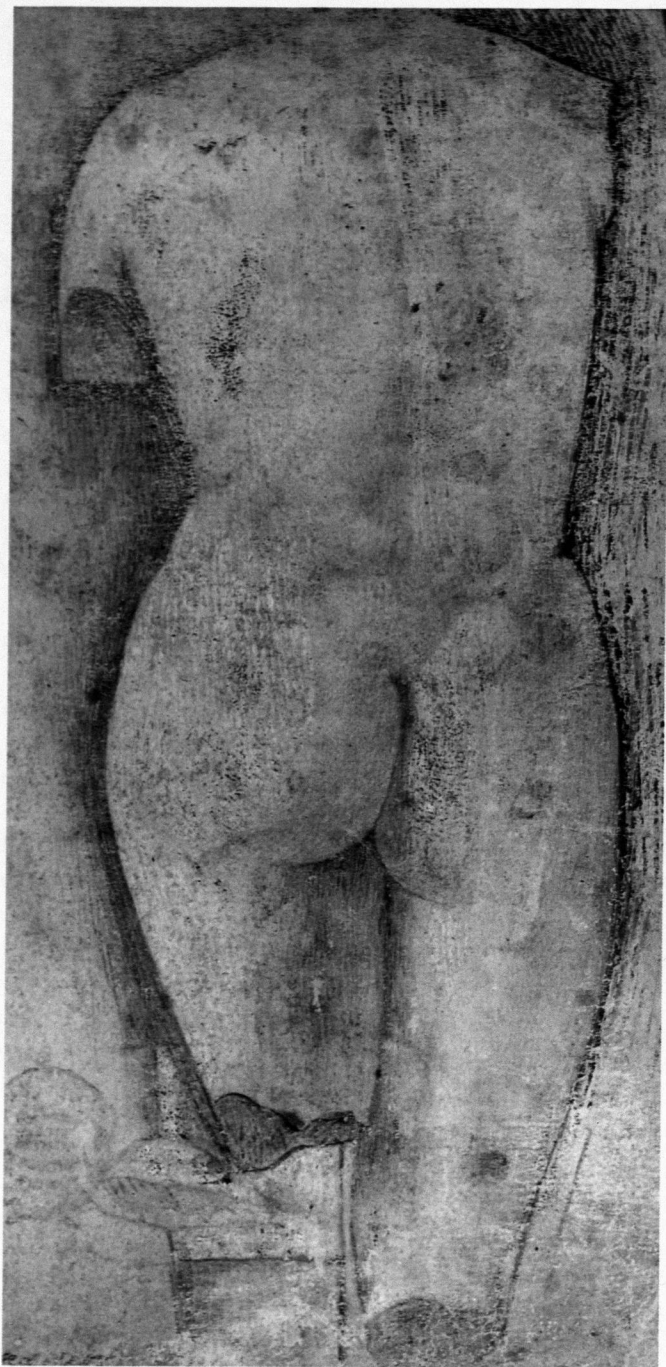
Noch ein weiteres Blatt der Sammlung, dessen alte Foliierung abgeschnitten wurde, hätten die Zeitgenossen wohl nur unter Verweis auf diese *potestas audendi* des Künstlers zu rechtfertigen gewußt (Abb. 3).⁷¹ Es zeigt den Torso einer nackten antiken Venusstatue, zudem noch in Rückenansicht.⁷² Man könnte – ein neues formales Interesse an

⁶⁹ Vgl. Stefania Pasti, »Nicolò V, l'Angelico e le antichità di Roma di Benozzo Gozzoli«, in: *Pisanello*, S. 135–141; mit Einschränkungen Michael Wiemers, »Zur Funktion und Bedeutung eines Antikenzitats auf Benozzo Gozzolis Fresko »Der Zug der Könige«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), S. 441–470; fol. 33r zeigt als einziges der erhaltenen Sammlung Brokatmuster (DEGENHART / SCHMITT, Bd. I/2, 482 f., Kat. 442 u. Bd. I/4, Taf. 329 a). CESARIANO, fol. CXVIIv setzt seine Ausführungen zur *potestas audendi* just mit solchen Stoffmustern fort: »Ma la pictura: & le cose perveniente da epsa: ho siano colorate vel non: como e in lo artificio textrino de li panni Frigionarii seu Tapa-cerrii: Vel de li velutarii: aut aurei & argentei adrapamenti nominati brocati«. Diese Stoffe sind gemacht für den »*dilecto de la superba excellentia vel diva Nobilitate non minus: per contenere la gratiosa: & lestificante decoratione: & la ornata venustate: le quale cose proprie sono apete da li sublimi animi & egregii intellecti di praecleara vel peregrina sorte.*«

⁷⁰ Zusammenfassend zu Zeichnungen nach antiken Werken: Arnold Nesselrath, »I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia«, in: *Memoria*, Bd. 3, S. 89–147 und Michael Wiemers, »Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento«, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, hg. v. R. Harprath u. H. Wrede, Mainz 1989, S. 39–60.

⁷¹ DEGENHART / SCHMITT, Bd. I/2, S. 487 u. Bd. I/4, Taf. 335 b.

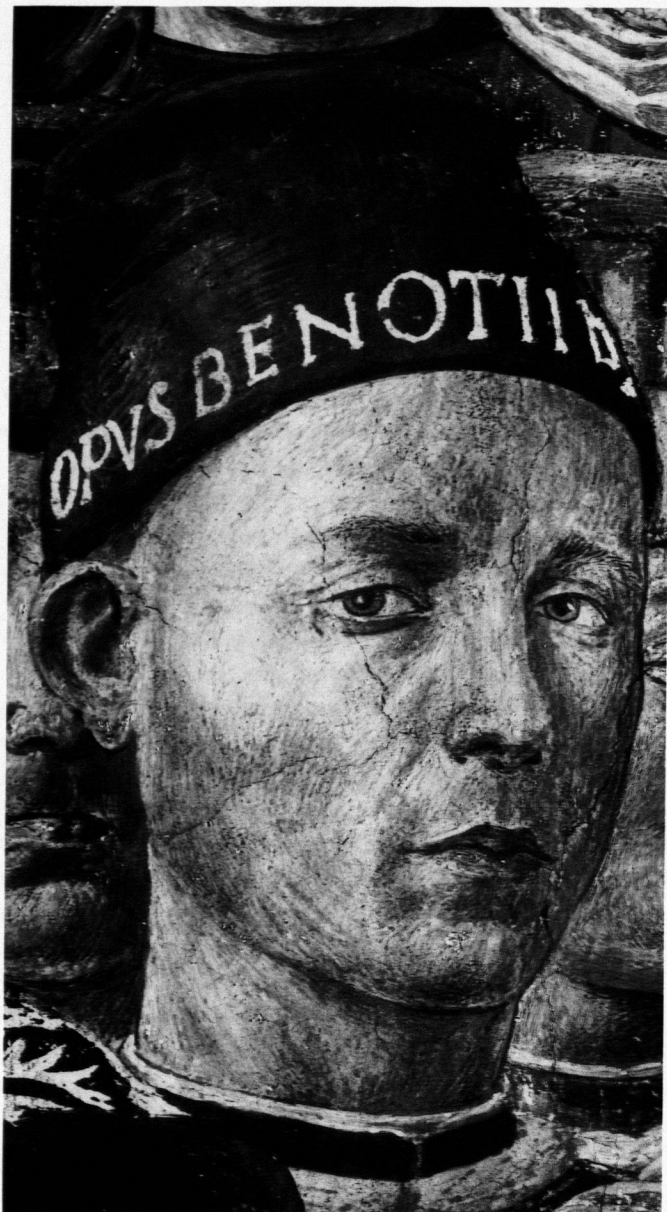
⁷² Während für den mittelalterlichen Schönheitsbegriff »Unversehrtheit« (*integritas*) unabdingbare Kondition war, findet sich die früheste mir bekannte Wertschätzung auch fragmentierter Statuen in einem Brief des Manuel Chrysoloras an Demetrius Chrysoloras von 1411 (nach der lat. Übersetzung in der *Patrologia Graeca*, hg. v. J.-P. Migne, Bd. 156, Sp. 58): »*nec desunt qui plures equos viventes pro uno lapideo a Phidia aut Praxitele manufacto, etiamsi non integer, imo aliqua parte laesus fuerit, libentissime darent*«; spätere Zeugnisse bei Gunter Schweikhart, »Zwischen Bewunderung und Ablehnung: Der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert«, *Kölner Jahrbuch*, 26 (1993), S. 27–47. Das Blatt kann auch als Indiz für ein neues Interesse an statuarischer Mehransichtigkeit gelten, die sich erstmals in der voll ausgearbeiteten Rückenansicht von Donatello's Bronze-David manifestiert; vgl. die Beschreibung des Bartolomeo Fazio nach dem verlorenen »Frauenbad« des Jan van Eyck in Urbino (1456, nach BAXANDALL 1971, S. 166): »*eximia forma feminae e balneo exeuntes [...] posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit, ut et terga quemadmodum pectus videas*«, sowie die Absicht des neapolitanischen Conte de Mataloni (1471), einen bronzenen Pferdekopf im Hofe seines Palastes so aufzustellen, »*che se vede da omne canto*« (publ. bei Hans Semper, *Donatello. Seine Zeit und Schule*, Wien 1875, S. 309).



3. Werkstatt des Benozzo Gozzoli, Torso einer Venusstatue. New York, Cooper-Hewitt National Museum of Design, Smithsonian Inst.

›Mehransichtigkeit‹ immer mitbedacht – das ›Timanthes-Argument‹ verbildlicht sehen: Es bewaise das *ingenium* des Malers, das nicht Darstellbare, in diesem Fall die noch strahlendere Schönheit der Vorderseite, der Imagination des Betrachters zu überlassen.⁷³ Viel näher lag jedoch die Asso-

⁷³ Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 72–74, über den Maler Timanthes, der bei der Opferung Iphigeniens den jede Darstellung übersteigenden Schmerz ihres Vaters unter einem über den Kopf gezogenen Mantel ver-



4. Benozzo Gozzoli, Selbstbildnis im ›Zug der hl. Drei Könige‹. Florenz, Palazzo Medici-Riccardi

barg; vgl. Cicero, *Orator*, 22, 74; Quintilian, *Institutio Oratoria*, 2, 13, 1–14, und Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, 8, 11, Ext. § 6, mit weiteren Beispielen für »quaedam nulla arte effici posse«; im 15. Jh. ALBERTI 1973, S. 74 f. (§ 42); Giannozzo Manetti, »Oratio ad clarissimum equestris ordinis virum Angelum Accaiolum de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae habitis«, publ. im Anhang zu Eugenio Battisti, »Il mondo visuale delle fiabe«, in: *Umanesimo e Esoterismo, Atti del V Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, hg. v. E. Castelli, Padua 1960, S. 310–320, hier S. 310 f.; POLIZIAN 1553, S. 5: »Quare imitabor Timantem, quodque exprimere penicillo non possum, velo contegam.« Soweit mir bekannt, überträgt erstmals Jacobo Sannazaro, *Arcadia*, das Argument auf eine Rückenansicht, s. Julian Kliemann in diesem Band, S. 296. Bereits bei Boccaccio, *Teseida*..., chiosa a VII 50, 471, ein ähnliches Argument zu bekleideten Körperpartien einer Venus: »per quella parte di Venere che sotto la sottile copertura appare, intende [der

ziation mit der berühmten Venus des Praxiteles auf Knidos; dort konnte man die versteckten Reize des Meisterwerks durch eine Tür *a tergo* bewundern. Daß sich ein Jüngling in das Standbild verliebte und nachts an ihm verging, gehörte zum allgemein bekannten Anekdotenschatz.⁷⁴ Bestenfalls hätte die Zeichnung im Betrachter also *honestam voluptas*, Augenlust, wahrscheinlicher jedoch *lascivia* oder *libido* erregt.⁷⁵ Wie die Auseinandersetzung um den *Hermaphroditus* des Panormita zeigte, entzündete sich mit Vorliebe an den *lascivie* die Frage nach den Grenzen künstlerischer Freiheit, das *Dictum Horatii* konnte für die Argumente der Gegner wie Befürworter der Sinnenlust herhalten. Die Meinungen waren noch in den 1450er und 60er Jahren gespalten. Zwar finden sich Zeugnisse größerer Toleranz – im Garten Cosimos de' Medici stand selbst eine Priapusstatue, auf Cassoni und Kuperstichen erscheinen vermehrt Frauenakte⁷⁶ –, doch zur selben Zeit brandmarkte der einflußreiche Florentiner Erzbischof Antoninus die Erfindungen und das *ingenium* der Maler, »quando formant imagines provocativas ad libidinem, non ex pulcritudine sed ex dispositione earum, ut mulieres nudas et hujusmodi.«⁷⁷ Die Rückenansicht unserer Venus fiel im Urteil des Kirchenmannes mit Sicherheit unter diese *dispositiones libidinosae*, mit denen der Künstler die ihm gesetzten Grenzen des *decorum* überschreitet.

Autor Boccaccio] di mostrare quale sia l'occulta estimazione di quegli che alle cose apparenti si prendono, perciò che questi cotali, veggendo un bel viso ad una donna, incontanente con la stimazione trascorrono a credere che le parti celate da' vestimenti abbiano in sé alcuna bellezza e dolcezza più che quelle d'una che abbia meno bello il viso«, vgl. die Zusammenstellung der Textstellen bei Michel David, »Boccaccio Pornoscopo?«, in: *Medioevo e Rinascimento Veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padua 1979, Bd. 1, S. 215–243.

⁷⁴ Vgl. Bertold Hinz, »Knidia oder: Des Aktes erster Akt«, *Kritische Berichte*, 17 (1989), S. 51–79; ders., »Statuenliebe. Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 22 (1989), S. 135–142.

⁷⁵ Ein Gedicht Raffaele Zovenzonis auf einen Venus-Torso in der Sammlung Gentile Bellinis (nach Mitte 15. Jh.) verdeutlicht am besten die sexuelle Verführungskraft auf zeitgenössische Betrachter (Baccio Ziliotto, *Raffaele Zovenzoni, la vita, i carmi*, Triest 1950, S. 109, Nr. 135): »In Venerem Gentilis Bellini. / Qui Paphiam nudis Venerem vidisse papillis / Optet in antico marmore Praxitelis, / Bellini pluteum Gentilis quaeat; ubi stans, / Trunca licet membris vivit imago suis.« Vgl. auch das Lob des nackten Frauenkörpers bei VALLA, lib. I, cap. 19 f.; S. 25 f., als Beispiel dient ihm eine antike Gruppe der Diana mit ihren Nymphen beim Bade auf dem Celio; auch Angelo Decembrio, *De Politia Litteraria* (nach BAXANDALL 1963, S. 313–315); dazu Wolfgang Liebenwein, »Honestam Voluptas. Zur Archäologie des Genießens«, in: *Hülle und Fülle*, S. 337–357; Maristella de Panizza Lorch, »Il volto bello e la statua (PULCHRA FACIES e SIMULACRUM) nella teoria del piacere di Lorenzo Valla«, in: *Letteratura italiana e arti figurative*, hg. v. A. Franceschetti, Florenz 1988, Bd. 1, S. 391–396.

⁷⁶ Von der Statue Cosimos ist nur der Titulus bekannt, vgl. Francesco Caglioti, »Donatello, i Medici e Gentile de' Becci: un po' d'ordine intorno alla 'Giuditta' (e al 'David') di Via Larga. I«, *Prospettiva*, 75–76 (1994), S. 14–49. Francesco Marcanova besaß ein weiteres Exemplar

Zu religiöser Kunst heißt es bei Antoninus abschließend in der bereits erwähnten, wohl auf Bernhard von Clairvaux rekurrierenden Stelle: »In historiis etiam sanctorum seu in ecclesiis pingere curiosa, quae non valent ad devotionem excitandam, sed risum et vanitatem, ut simias et canes insequentes lepores, et hujusmodi, vel vanos ornatus vestimentorum, superfluum videtur et vanum.« Keinen größeren Gegensatz könnte es zur gleichzeitigen Selbsteinschätzung Ghibertis geben, der gerade im freien Erfindungsreichtum der Porta del Paradiso den Höhepunkt seines Künstlertums sah: »Fummi allogata l'altra porta cioè la terca porta di sancto Giouani la quale mi fu data licentia io la conducessi in quel modo ch'io credessi tornasse più perfettamente et più ornata et più riccha.«⁷⁸ Die Signatur an der Bronzetür selbst – »LAURENTII CIONIS DE GHIBERTIS MIRA ARTE FABRICATUM« – rühmt ebenfalls den stolzen Schöpfer. Das bildliche Äquivalent, sein Selbstporträt in der Rahmenleiste daneben, verleiht dieser *licentia* und *potestas audendi* des Künstlers jedoch noch keinen Ausdruck, es präsentiert vielmehr den ehrenwerten Florentiner Bürger.⁷⁹

Ein Blick auf das wenig spätere Selbstbildnis des Benozzo Gozzoli (Abb. 4) – vom Musterbuch seiner Werkstatt waren wir ausgegangen – in der Kapelle des Palazzo Medici lehrt, daß für ihn und seine Kunst *mutatis mutandis* noch dasselbe gilt.⁸⁰

in seiner Sammlung (Codice Marcanova fol. 159, s. *Pisanello*, Taf. I); vgl. BOCCACCIO, lib. XIV, cap. 6, S. 698 f.; zu den gleichzeitigen Anfängen einer erotischen Bilderwelt in Florenz Berthold Hinz, »Amorosa Visione. Inkunabeln der profanen Malerei in Florenz«, *Städte-Jahrbuch*, N.F. 11 (1987), S. 127–146.

⁷⁷ Antoninus, *Summa Theologica*, pars III, tit. 8, cap. 4 (nach Creighton E. Gilbert, *L'Arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Florenz u. Wien 1988, S. 172–175); zur Kunstauffassung des Florentiner Erzbischofs, nicht immer überzeugend, Creighton E. Gilbert, »The Archbishop of the Painters of Florence, 1450«, *Art Bulletin*, 41 (1959), S. 75–87 und ders.: »Saint Antoin de Florence et l'art«, *Revue de l'Art*, 89 (1990), S. 9–20. Im Argument Antonins, die Darstellung der Trinität als Tricaput erzeuge ein »monstrum in rerum naturae«, scheinen nicht nur die *monstra* des Horaz und Bernardin anzuklingen. Auch Origines hatte es in seiner Homilie zu Exodus VIII, 3, die wörtlich in der *Glossa Ordinaria* zitiert wird (*Patrologia Latina*, hg. v. J.-P. Migne, Bd. 113, Sp. 251C), verurteilt »ut si quis humanis membris caput canis aut arietis formet, vel in uno hominis habitu duas facies, aut humano pectori postremas partes equi aut piscis«.

⁷⁸ Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, hg. v. J. v. Schlosser, Berlin 1912, Bd. I, S. 48.

⁷⁹ Zum Selbstporträt Ghibertis: Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, S. 171; Alexander Perrig, *Lorenzo Ghiberti: Die Paradiestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt*, Frankfurt a. M. 1987, S. 47–49; s. auch *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti* (Ausstellungskatalog), Florenz 1978, S. 345–348.

⁸⁰ Peter Meller, »Ritratti 'bucolici' di artisti nel Quattrocento«, *Emporium*, 132 (1960), S. 3–10; zuletzt Cristiana Acidini Luchinat, »Medici e cittadini nei cortei dei Re Magi«, in: *Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi*, hg. v. C. Acidini Luchinat, Mailand 1993, S. 363–370, hier S. 367, und Hermann U. Asemussen u. Gunther Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 63–65.

III. MANTEGNAS WAGEMUT

1. Die Selbstbildnisse

Wie kein nachantiker Künstler vor ihm bemühte sich dagegen Andrea Mantegna in einer Reihe von Bildnissen um Selbststilisierung.⁸¹ Das letzte bislang bekannte Porträt, eine antikisierende Bronzestatuette, die wohl in den 1480er Jahren entstand, wurde posthum in Mantegnas Grabkapelle in S. Andrea zu Mantua als *imago clipeata* vor einer Porphyrscheibe montiert (Abb. 5). Eine Inschrift klärt den Besucher darüber auf, daß er hier den modernen Konkurrenten des Apelles vor sich habe.⁸² Die Büste zeigt das mit Lorbeer bekränzte Selbstporträt eines Mannes in den Fünfigern, auf der Höhe seines Ruhms, mit ernstem, nachdenklich in sich gekehrtem Blick, zusammengezogenen Augenbrauen und wallendem, gelocktem Haar, das auf den nackten Schulter- und Brustansatz fällt. Alle diese Elemente eines leoninen, heroischen Menschentypus verweisen normalerweise auf Tugend, Mut und Tapferkeit des Dargestellten, im Falle des Künstlers Mantegnas, jedoch auch – wie David Summers

gezeigt hat – auf den künstlerischen ›Wagemut‹, der das *ingenium* beflügelt und zu neuen Inventionen befähigt.⁸³

Anspruch auf eine den Dichtern gleichgestellte Erfindungsgabe und -freiheit demonstriert allein schon der Lorbeerkranz, geläufiges Attribut des Poeta laureatus für herausragendes *ingenium* und *ars*.⁸⁴ Bereits Cennini hatte *fantasia* und *operazione di mano*, wie seine entsprechende Übersetzung ins Volgare lautet, als Bedingungen dafür angesehen, der Malerei den zweiten Platz nach den *scienze* zuzusprechen und sie mit der *poesia* zu bekrönen. Der Maler sei in Anspielung auf das Horazsche *Dictum* »libero di potere comporre e legare sì e no come gli piace, secondo sua volontà.«⁸⁵ Landino interpretierte in seinen Horaz-Kommentaren den Kranz dann erstmals als Zeichen des *divino furore afflato*, des göttlichen Inspiriert-Seins, das den Dichter durch die exzeptionelle kreative, d.h. nicht mehr nur imitierende, sondern der göttlichen *creatio ex nihilo* angenähernten Potenz über die Normalsterblichen in eine Mittelstellung zwischen Gott und Menschen erhebt.⁸⁶ Erinnerung sei, daß

⁸¹ Zu Mantegnas Bildnissen zuletzt Keith Christiansen, »I ritratti«, in: *Mantegna*, S. 323–327 und Antoinette Roesler-Friedenthal in diesem Bd. Zum Selbstporträt im 15. Jh. mit der früheren Lit. Gunter Schweikhart, »Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert«, in: *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, hg. v. J. Poeschke, München 1993, S. 11–39, und Ulrich Becker, »Aspekte der Porträtplastik in Bronze in der Renaissance«, in: *Bronzen*, S. 56–69; nur Albertis Bemühen um das eigene Abbild scheint mit Mantegnas Reihe von Selbstporträts vergleichbar.

⁸² Die Inschrift unter der Büste lautet: »ESSE PAREM / HVNC NORIS / SI NON PREPO/NIS APELLI / AENEA MANTINIAE / QVI SIMVLACRA / VIDES«; darüber beinahe nicht mehr sichtbar die aufgemalte Angabe: »M.D. XVI / MENS. OCTOBRIS / DIE. XXI«; davor im Boden die Grabplatte: »OSSA ANDREAE MANTINIAE FAMOSISSIMI / PICTORIS CVM DVOBVVS FILIS IN SEPVLCRO / PER ANDREAM MANTINIAM NEPOTEM / EX FILIO CONSTRVCTO REPOSITA – MDLX«; es scheint mir keinen zwingenden Grund gegen die Zuschreibung der Büste an Mantegna selbst zu geben, vgl. für die bisherigen Attributionen, Datierungsvorschläge, Quellen und die Geschichte der Grabkapelle LIGHTBOWN, S. 131 f. u. 455 f. (Kat. 62), sowie die überzeugende Argumentation von Anthony Radcliffe in: *Mantegna*, S. 89 (Kat. 1); jüngst ohne Begründung von Giovanni Agosti, »Su Mantegna, 4. (A Mantova nel Cinquecento)«, *Prospettiva*, 77 (1995), S. 58–83, 68–70, einem »scultore mantovano tra Quattro e Cinquecento« zugeschrieben. – Neben dem Vorbild antiker *imagines clipeatae* ist auf die Ehrenmonumente für Giotto und Brunelleschi im Florentiner Dom hinzuweisen, s. Elisabeth Oy-Marra, *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994. Die norditalienischen Vergleichsbeispiele bei Alison Luchs, *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice, 1490–1530*, Cambridge 1995, S. 9–24 u. 55–57. Für die Implikationen des Materials Bronze

zuletzt Elisabeth Delucas, »Ars erit archetypus naturae. Zur Ikonologie der Bronze in der Renaissance«, in: *Bronzen*, S. 70–81. Zur ›Wiederentdeckung‹ des Porphyrs und dem Einsatz an Grabmälern: Wendy Stedman Sheard, »Verrocchio's Medici tomb and the language of materials«, in: *Verrocchio and Late Quattrocento Sculpture*, hg. v. S. Bule u.a., Florenz 1992, S. 63–90; Andreas Beyer, »Funktion und Repräsentation: Die Porphyrrotae der Medici«, in: *Piero de' Medici 'il Gottoso' (1416–1469)*, hg. v. A. Beyer u. B. Boucher, Berlin 1993, S. 151–167; Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien*, München 1994, s. Index zu Porphyrr und Bronze.

⁸³ SUMMERS 1978; die in der aristotelischen *Physiognomica* formulierten Merkmale leoniner Physiognomie finden sich bereits in einem anonymen französischen, im Trecento ins Italienische übersetzten Traktat (*La Fisiognomia. Trattatello in Francesco antico colla versione italiana del Trecento*, hg. v. E. Teza, Bologna 1864, Kap. XIX), dann bei Michele Savonarola, *Speculum physiognomiae*, und in Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, dazu Peter Meller, »Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits«, in: *The Renaissance and Manierism. Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, hg. v. M. Meiss, Princeton 1963, Bd. 2, S. 53–69.

⁸⁴ LIGHTBOWN, S. 132; zur Dichterkrönung s. J. B. Trapp, »The Owl's Ivy and the Poets Bays«, *JWCI*, 21 (1958), S. 227–255. Ein ca. 1507 entstandener Stich des Nicoletto da Modena zeigt das bekränzte Idealbildnis des ›Apel[les]. Poeta tacentes a tempo suo ciliberimus«, Mark J. Zucker, *Early Italian Masters* (The Illustrated Bartsch, Bd. 25, Commentary), New York 1984, S. 190.

⁸⁵ Siehe o. S. 114 u. Anm. 28.

⁸⁶ Vgl. den 1482 publizierten Kommentar zu Horaz, *Carmen* I,1, 29 f. (nach HORATIUS, fol. 6v–7r), allerdings über einen Efeukranz (s. Servius zu Vergil, *Eclgae* 8, 12): »Haedere, i. poetica facultas quae haedera coronatur [...] Doctarum frontium, i. frontium doctorum

5. *Andrea Mantegna,
Selbstbildnis.
Mantua, S. Andrea*



hominum [...] Nec iniuria doctos appellat poetas. Nam & si omnis in sua disciplina eruditus doctus iure habeatur; tamen nihil bono poeta doctius est: cum non solum ille humanas omnes doctrinas amplectatur: sed insuper divino furore afflatur«; sowie die allgemeine Definition des Dichters zu Beginn des *Ars Poetica*-Kommentars (nach HORATIUS, fol. 170r–v): »Cum hujuscemodi ingenium oporteat esse poetis: si modo eo se dignos nomine exhibere volunt: ut omni humanitate sub se relicta: altiora petant: & se inter deum hominemque, medios praestent. Facit homo ex materia quicquid facit. Deus ex nihilo creat. At poeta: & si non omnino ex nihilo aliquid praestet: tum divino favore afflatus ea eleganti carmine fingit: ut grandia quaedam & penitus admiranda suis figmentis pene ex nihilo producere videatur.« Vgl. Vinzenz Rühner, »Homo secundus Deus: Eine geistesgeschichtliche Untersuchung zum menschlichen Schöpfertum«, *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 63 (1955), S. 248–291; Hans Blumenberg, »Nachahmung

der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, *Studium Generale*, 10 (1957), S. 266–283; Eugène N. Tigerstedt, »The Poet as Creator. Origins of a Metaphor«, *Comparative Literature Studies*, 5 (1968), S. 455–488; Clemens Zintzen, »Die Inspiration des Dichters. Ein Brief Ficinos aus dem Jahr 1457«, *Pratum Saraviense. Festgabe für Peter Steinmetz*, hg. v. W. Görler u. S. Koster, Stuttgart 1990, S. 189–203; Reinhard Steiner, *Prometheus*, München 1991; William Bouwsma, »The Renaissance Discovery of Human Creativity«, in: *Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation Thought. Essays in Honor of Charles Trinkaus*, hg. v. J. W. O'Malley u. a., Leiden 1993, S. 17–34 (zur Bedeutung der christlichen Schöpfungslehre für die Vorstellung von *creatio ex nihilo*); Alfons Reckermann, »Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie«, in: *Innovation und Originalität*, hg. v. W. Haug u. B. Wachinger, Tübingen 1993, S. 98–132.



bereits Leonardo Giustiniani die *potestas audendi* eben im Sinne dieses »divino quondam spiritu excitari« definierte.⁸⁷ In den Statuenbeschreibungen des Kallistratos fand man zudem eine antike Autorität, die den ›Hauch des Göttlichen‹ nicht allein dem *poeta*, sondern auch dem Künstler zusprach. Es heißt dort: »Nicht nur die Zungen von Dichtern und Prosaschriftstellern sind von göttlichen Kräften inspiriert, nein, auch die Hände der Bildhauer, wenn diese vom Geschenk göttlicher Inspiration überkommen werden.«⁸⁸

Mantegna scheint freilich vom Betrachter seiner Büste zu erwarten, daß er noch ein weiteres Werk des Horaz memoriert, das nicht mehr allgemeine Theorie, sondern jetzt die eigene Dichterkrönung und den Wunsch auf ewigen Nachruhm besingt, die Ode III,30:

⁸⁷ Siehe o. S. 117.

⁸⁸ Kallistratos, *Descriptiones*, 2, 1; Editio princeps bei Aldus unter dem Titel: *Luciani opera. Icones Philostrati [...]* *Icones junioris Philostrati, Descriptiones Callistrati*, Venedig 1503.

⁸⁹ Horaz, *Carmina*, 3, 30 (Übersetzung wie Anm. 20); vgl. den Kommentar Landinos (nach HORATIUS, fol. 127r–v): »Exegi monumentum. Videtur ita huiusmodi ode hunc tertium librum concludere tanquam

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multaue pars mei
vitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens. [...]
[...] sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

»Hochauf schuf ich ein Mal dauernder noch als Erz
Majestätischer als der Pyramiden Bau,
Das kein Regen zernagt, rasenden Nordes Wut
Nicht zu stürzen vermag, noch der Jahrhunderte
Unabsehbare Reihn oder der Zeiten Flucht.
Nein, ich sterbe nicht ganz, über das Grab hinaus
Bleibt mein edleres Ich; und in der Nachwelt noch
Wächst mein Name [...]
[...] Nimm den erhabnen Preis,
Den mein Wirken verdient, winde, Melpomene,
Huldreich mir um das Haupt
den delphischen Lorbeerzweig!«⁸⁹

7. Giovanni Boldù,
Medaille mit Selbstbildnis, Revers



Nur aus dem Wettstreit mit dem literarischen Monument des Dichters konnte die für einen Künstler stolze und vorbildlose Idee entspringen, sich selbst zu Lebzeiten eine bronzene, lorbeerbekränzte Büste zu setzen: Mantegnas Kunst – so ist impliziert – wird gerade nicht dem alles zerstörenden Lauf der Zeit zum Opfer fallen, auch sie garantiert ihrem tugendhaften Schöpfer Unsterblichkeit.⁹⁰ Nach dem Zeugnis des Ludovico Carbone offenbart sich eben in diesem Anspruch künstlerische *audacia*.

Wagemut birgt jedoch die Gefahr, in Über- bzw. Hochmut – *superbia* als dem zentralen Vergehen des spätmittelalterlichen Sündenkatalogs – umzuschlagen, wie es auch schon

in der ambivalenten Formulierung »*superbiam quaesitam meritis*« der Ode anzuklingen scheint.⁹¹ Spätestens Dante hatte die Disposition gerade der Dichter und Künstler zur *superbia* publik gemacht. Als warnende Exempla für die Hinfälligkeit des irdischen Strebens nach Ruhm erscheinen auf der ersten Stufe des Purgatoriums, wo Hochmut zu sühnen ist, die Paare Cimabue und Giotto, die Buchmaler Franco Bolognese und Oderisio da Gubbio sowie die beiden Dichter Guido Guinizzelli und Guido Cavalcanti, die zu überreffen als Dantes eigenes hochfahrendes Ziel aufscheint.⁹²

Zudem kannte Mantegna sehr wahrscheinlich eine weit- hin rezipierte Medaille des Venezianers Giovanni Boldù, die

lyricis carminibus finem impositurus sit. [...] scripsit huiuscemodi sui nominis monumentum futurum: ut aeterna durata sit eius fama: Aere perennius .i. magis perpetuum quam sint aut statue: aut trophea: aut reliqua huiuscemodi: quae in memoriam clarorum virorum ex aere eriguntur.« Ähnlich Properz, *Elegiarum libri*, 3, 2, 18–26.

⁹⁰ Siehe o. zu Ludovico Carbone Interpretation des *Dictum Horatii*; vgl. auch Dürers Signatur des Rosenkranzfestes mit Anspielung auf Horaz: »Exegit quinqueseimestri spatio Albertus Durerus Germanus MVI.«

⁹¹ Vgl. neben Joh. 2, 16 und Dantes Abfolge der Sünden im Purgatorium den berühmtesten Beichtspiegel des 15. Jh.s vom hl. Antoninus Florentinus, *Confessorum refugium atque naufragium portus tutissimus*, zit. Ausg. Venedig 1505, fol. 52–4: »Superbia secundum Gregorium: est regina omnium capitalium vitiorum: et est vitium multum subtile: et difficile ad cognoscendum: et consistit in appetitu inordinato proprie excellentie«, mit Verweis auf Gregor, *Moralia*, 31, 45 (*Patrologia*

Latina, hg. v. J.-P. Migne, Bd. 76, Sp. 620 f.); s. etwa L. K. Little, »Pride Goes Before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom«, *The American Historical Review*, 76 (1971), S. 16–49.

⁹² Zur Selbstreflexion des Dichters Kenneth J. Atchity, »Dante's Purgatorio: The Poem Reveals Itself«, in: *Italian Literature. Roots and Branches. Essays in Honor of Thomas Goddard Bergin*, hg. v. G. Rimaneli u. K. J. Atchity, New Haven u. London 1976, S. 85–115; vgl. bereits die Ambivalenz der mittelalterlichen Künstlerdarstellungen und -nennungen, die sowohl den Wunsch auf Nachruhm als auch die eigene Sündhaftigkeit thematisieren, dazu Albert Diel, »In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos«, *Römische Historische Mitteilungen*, 29 (1987), S. 75–125; s. auch die Lit. bei Peter C. Claussen, »Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46/47 (1993/94), Bd. 1, S. 141–160.

unter dem Datum 1458 erstmals ein Künstlerporträt mit nackter Büste, lockigem Haar und Lorbeerkranz zeigt (Abb. 6 u. 7). Den auf dem Avers formulierten Anspruch kontrariert das Revers mit seinem *memento mori*: Der wiederum nackte Künstler verzweifelt über einen Putto, der ihm die Symbole der Vergänglichkeit, Flamme und Totenkopf, vorweist.⁹³ Stolztes Bewußtsein der eigenen Leistung und Erkenntnis ihrer Relativität *sub specie aeternitatis* erscheinen als – ganz wörtlich genommen – zwei Seiten einer Medaille.

Möglicherweise hätte für den zeitgenössischen Betrachter der abweisende, ernst-kontemplative Gesichtsausdruck von Mantegnas Porträtbüste entsprechend nicht allein die ›löwenhafte‹ *audacia* des Künstlers, des besten Malers seiner Zeit, evoziert, sondern zugleich dessen Wissen eben um die Grenzen des eigenen *ingenium* gespiegelt. Die spätere Aufstellung in einer Grabkapelle⁹⁴ könnte also durchaus von Anfang an mitbedacht worden sein.

Der ›löwenhafte‹ Kopftypus und speziell die zusammengezogenen Augenbrauen sollten in der Folge mit Michelangelo und Giorgione um 1500 zum gängigen Signum künstlerischer *potestas audendi* werden.⁹⁵ Mantegna hatte diese Charakterisierung allerdings nicht mit der Bronzestatue erfunden, sondern bereits an seinen früheren Selbstbildnissen etwa in der Mantuaner Camera degli Sposi (ca. 1471) und zuerst um die Jahrhundertmitte in der Cappella Ovetari

in Padua entwickelt.⁹⁶ Deren 1944 zerstörte Freskenausmalung hatte er gemeinsam mit seinem Partner Niccolò Pizzolo in Form zweier fingierter marmorner *teste gigantesche* mit ihren heroisch stilisierten Porträtzügen signiert (Abb. 8).⁹⁷ Den kolossalen Köpfen scheint noch in anderer Hinsicht die Idee des ›Wagemutes‹ zugrunde zu liegen. Plinius berichtet nämlich im 24. Buch seiner *Naturalis Historia*: »Durch glücklichen Erfolg, dann aber auch durch Kühnheit schwang sich die Kunst über menschliche Vorstellungen empor. [...] Für die Kühnheit gibt es unzählige Beispiele. Wir sehen ja, daß man riesige Statuen erdacht hat, die man Kolosse nennt, Türmen gleichkommend.«⁹⁸ Noch scheint Mantegna von Albertis Feststellung, daß die *historia* mehr künstlerisches *ingenium* beweise als die Darstellung von *colossi*, unberührt.⁹⁹

2. Der ›Hl. Sebastian‹ in Wien

Nicht nur in den Selbstporträts, auch in den Werken scheint Mantegna in ganz neuer Weise über die Möglichkeiten künstlerischer *potestas audendi* zu reflektieren.

So mag die frühe Tafel mit dem hl. Sebastian in Wien zwar um 1460 als Devotionalie nach einer Pest in Auftrag gegeben worden sein, der Maler nutzte die Themenvorgabe

⁹³ Vgl. zuletzt *Currency of Fame*, S. 102 f. (Kat. 27); zur Deutung Christiane Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1988, S. 113–121.

⁹⁴ Die Kapelle in S. Andrea wird allerdings erstmals 1504 erwähnt, KRISTELLER, S. 570–572 (Dok. 163). Einen ähnlichen Fall stellen die von Vecchieta und Cosmè Tura gestifteten und teils selbst realisierten Grabkapellen dar, dazu Hendrik van Os, »Vecchieta and the Persona of the Renaissance Artist«, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, hg. v. I. Lavin u. J. Plummer, New York 1977, S. 445–453; das Testament Turas publ. bei Luigi N. Cittadella, *Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura detto Cosmè*, Ferrara 1866, S. 12: »Eo vero mortuo, et post eius mortem, voluit quod de et ex suis bonis hereditatis fiat una Ecclesia sub vocabulo Sanctorum Cosmi et Damiani [...] sub eo designo, quod erit designatum in fine presentis testamenti.«

⁹⁵ SUMMERS 1978; SUMMERS 1981; Wendy Stedman Sheard, »Giorgione's Portrait Inventions c. 1500: Transfixing the Viewer«, in: *Reconsidering the Renaissance*, hg. v. M. A. Di Cesare, Binghamton, N. Y., 1992, S. 141–176.

⁹⁶ Wolfram Prinz, »Die Darstellung Christi im Tempel und die Bildnisse des Andrea Mantegna«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 12 (1962), S. 50–54; Rodolfo Signorini, »L'Autoritratto del Mantegna nella Camera degli Sposi«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz*, 20 (1976), S. 205–212; Ingeborg Walter, »Andrea Mantegnas ›Darbringung im Tempel‹«, *Städte-Jahrbuch*, N. F. 12 (1989), S. 59–70. Vgl. Anm. 81.

⁹⁷ Die Idee, mit einem Bildnis zu signieren, rekuriert möglicherweise auf das berühmte Selbstbildnis des Phidias auf dem Schild der Athena Parthenos (die antiken Textstellen bei Felix Preisshofen, »Phidias – Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos«, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 89 [1974], S. 50–69); im 15. Jh. erwähnen

die Episode etwa Pier P. Vergerio, *Epistolario*, hg. v. L. Smith, Rom 1934, S. 196 f.: »qui, cum Palladem finxisset, in eius se egide medium sculpsit« (1397); Bartolomeo Fajio 1451 (in: Antonius Bononiae Beccatellus, *Epistolarum libri V*, Venedig 1553, fol. 106–108); Matteo Palmieri, *Libro del Poema Chiamato Città di Vita*, hg. v. M. Rooke, Northampton (Mass.) 1927–28, lib. II, cap. 22, Z. 46 ff.: »nel quale capitolo si truovano quegli che sono passionati per la cupidita del honore [...] Di questo ancor themistocle invanio di questo phydia quando nello scudo fe di minerva se stesso scolio«; TORTELLI, s. v. »Phidias«: »cum inscribere non liceret: sui oris similem speciem. adeo artificiose inclusit in clipeo. quod ea convulsa tota operis colligatio solveretur«. Formales Vorbild für die »teste gigantesche« mögen die heute verlorenen, erstmals bei Marcantonio Michiel verzeichneten »giganti di chiaro e scuro [...] de mano de Paulo Uccello Fiorentino« in der Casa Vitaliani in Padua gewesen sein (Franco u. Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, Mailand 1992, S. 321 f., Kat. 22); zur Ovetari-Ausstattung zuletzt Alberta de Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padua 1993, S. 31–86 u. 101; Keith Shaw, *The Ovetari Chapel: Patronage, Attribution, and Chronology*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1994.

⁹⁸ Plinius, *Naturalis Historia*, 24, 38 f.: »evecta supra humanam fidem ars est successu, mox et audacia. [...] Audaciae innumera sunt exempla. moles quippe excogitatas videmus statuarum, quas colossaeas vocant, turribus pares«; vgl. für das Cinquecento: Charles Davis, »Colossus facere ausus est«, *Psicon*, 3.6 (1976), S. 32–47.

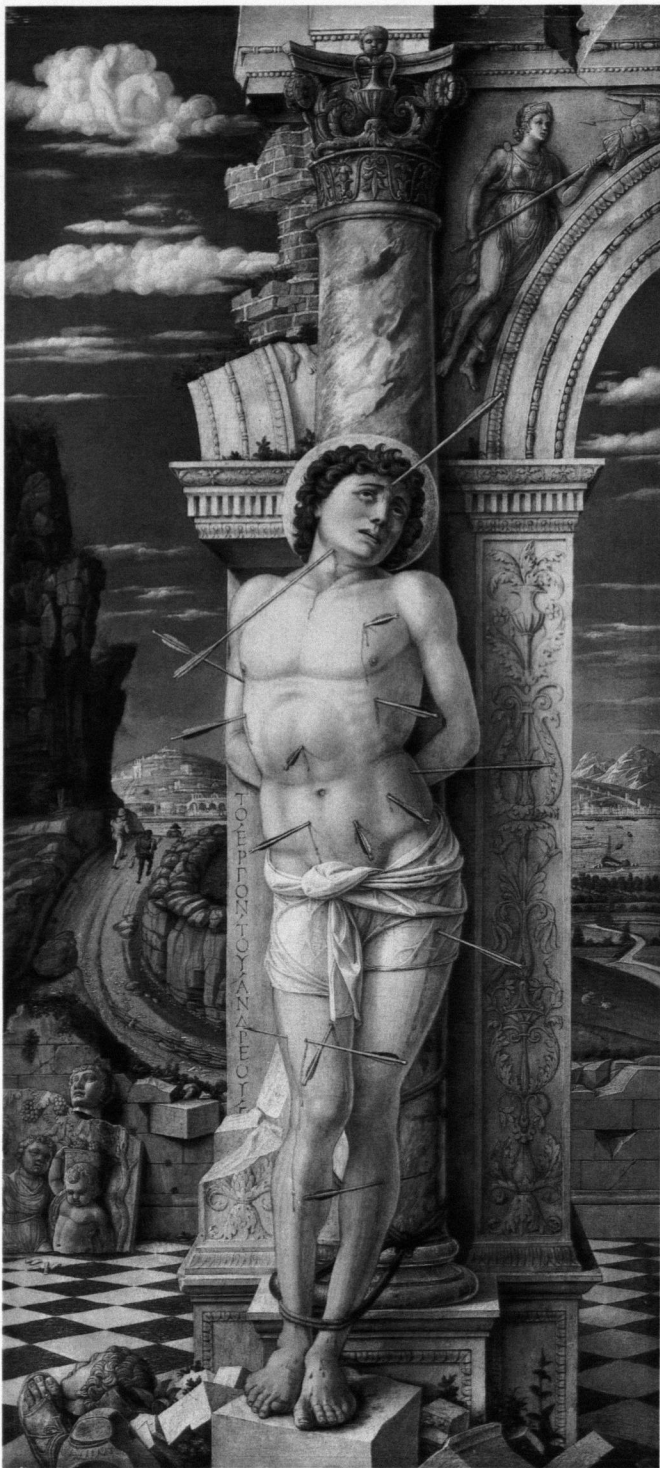
⁹⁹ ALBERTI 1973, S. 60 f. (§ 35), dagegen die positive Verbindung von *ingegno* und *colosso* in *De Statua* (Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*, hg. v. C. Grayson, Oxford 1972, S. 118) und ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 856–858 (lib. IX, cap. 10). Vgl. auch die vom *Dictum Horatii* ausgehende Diskussion extrem verkleinerter und vergrößerter Darstellungen bei Decembrio, s. BAXANDALL 1963, S. 318 f.

8. *Andrea Mantegna, Selbstporträt. Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari*



jedoch offensichtlich, um auf einer zweiten Leseebene seine Kunst und ihre Prinzipien zu demonstrieren (Abb. 9). Dies hätte für die humanistische und antiquarische Gedankenwelt des Malers, seiner Freunde und Auftraggeber – vermutlich Jacopo Antonio Marcello im Falle des ›Sebastian‹ – sicherlich keinen Widerspruch bedeutet.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Millard Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator*, New York 1957, S. 62; Eugenio Battisti, »Il Mantegna e la letteratura classica«, in: *Arte Pensiero e Cultura a Mantova nel primo Rinascimento...*, *Atti del VI convegno internazionale di studi sul Rinascimento*, Florenz 1965, S. 23–56, hier S. 49–52; LIGHTBOWN, S. 79 f. und 408 (Kat. 10); GREENSTEIN, S. 59–85; Francis Ames-Lewis, »Introduction«, in: *Court Culture*, S. 7–16, v.a. S. 10 f.; Jennifer Fletcher, »Mantegna and Venice«, ebd., S. 17–25, bes. S. 2 f.



9. Andrea Mantegna, Hl. Sebastian. Wien, Kunsthistorisches Museum

Der nackte Heilige verbildlicht den christlichen Tugendhelden, den *Athletas Dei*, und zugleich ließ sich an ihm das künstlerische *artificium* Mantegnas unter Beweis stellen. Denn – so wird in einem zeitgleichen Dialog im Kontext des *Dictum Horatii* argumentiert – selbst für die keuschesten antiken Bildhauer hätte allein der menschliche Akt als Prüf-

stein höchsten Könnens gedient.¹⁰¹ Die Fragmente antiker Statuen und Reliefs erinnern an die Zerstörung heidnischer Idole, derentwegen Sebastian überhaupt das Martyrium erlitt.¹⁰² Zusammen mit der griechischen Signatur »TO ERGON TOU ANDREOU« (»Das Werk des Andreas«) vertragen sie jedoch auch den selbstbewußten Paragone Mantegnas insbesondere mit den klassisch-griechischen Meisterwerken. Daß er sich diesem Vergleich getrost stellen könne, bestätigten ihm seine Panegyriker in immer neuen Versen.¹⁰³ In den Wolken erkannte der Betrachter ein »Zufallsbild der Natur«, einen Reiter, welcher ihm eine umfangreiche, von Horst W. Janson ausführlich beschriebene kunsttheoretische Diskussion ins Gedächtnis rufen mußte, die letztlich auf die menschliche *fantasia* zielte, eine für den künstlerischen Schaffensprozeß zunehmend als bedeutsam erkannte Kategorie.¹⁰⁴ Es sei nur die wenig spätere, von Janson nicht angeführte Beschreibung solcher Erscheinungen im *Comento de' miei sonetti* des Lorenzo de' Medici zitiert: »Vedesi [...] qualche volta nelle nubi aeree diverse e strane forme d'animali e d'uomini; e, considerando certa ragione di pietre che sieno molte piene di vene, vi si forma ancora dentro el più delle volte quello che piace alla fantasia.«¹⁰⁵ Dem Reiter gegenüber schließlich ist in einem Zwickel der

¹⁰¹ Vgl. den Titulus unter dem Sebastiansfresko des Benozzo Gozzoli an der inneren Fassadenwand der Collegiata von San Gimignano (1465): »AD LAVDEM GLORIOSISSIMI ATHLETE SANCTI SEBASTIANI HOC OPVS CONSTRUCTVM FVIT [...]«, dazu Diane Cole Ahl, »Due San Sebastiano di Benozzo Gozzoli a San Gimignano: Un contributo al problema della pittura per la peste nel Quattrocento«, *Rivista d'Arte*, 40 (1988), S. 31–61, hier S. 46; allgemein Colin Eisler, »The Athlete of Virtue. The Iconography of Asceticism«, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. v. M. Meiss, New York 1961, S. 82–97; Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit*, Opladen 1985, hier S. 98–114; Irving L. Zupnick, »Saint Sebastian. The Vicissitudes of the Hero as Martyr«, in: *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*, hg. v. N. T. Burns u. Ch. J. Reagan, Albany 1975, S. 239–267; BAXANDALL 1963, S. 317–319.

¹⁰² Mantegna recurrierte wohl auf den Mirakel-Bericht der *Legenda Aurea*, vgl. CALDWELL, S. 374.

¹⁰³ Zu diese Formel der Signatur vgl. Martino Filetico, *Iocundissimae Disputationes*, hg. v. G. Arbizzoni, Modena 1992, S. 226–228: »Scutum Phidia factum et in arce Palladis positum et quia sibi egregium videbatur suum nomen inscripsit, quemadmodum opifices nobilissimi solent avidi gloriae, ut ἔργον Φιδίου«; zwar wird im folgenden Dialog richtiggestellt, daß Phidias seine Athena gerade nicht signieren durfte, der Irrtum erhellt jedoch die zeitgenössische Einschätzung (ca. 1462–63). Zur Vorstellung von den griechischen Meisterwerken Luigi Beschi, »La scoperta dell'arte greca«, in: *Memoria*, Bd. 3, S. 293–372. Zur Signatur vgl. den hebräischen Namenszug Lorenzo Costas auf einem Sebastian in Dresden (Rosemarie Molajoli, *L'opera completa di Cosmè Tura*, Mailand 1974, S. 90, Nr. 46); insgesamt Nigel G. Wilson, »Greek Inscriptions on Renaissance Paintings«, *Italia medioevale e umanistica*, 35 (1992), S. 215–252.

¹⁰⁴ Horst W. Janson, »The »Image Made by Chance« in Renaissance Thought«, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. v. M. Meiss, New York 1961, S. 262–264; vgl. Heinz Ladendorf, »Zur Frage der künstlerischen Phantasie«, in: *Mouseion*.

ruinösen Triumphbogenarchitektur, an die der Märtyrer gefesselt wurde, eine Viktoria zu sehen, von ihrem Pendant haben nur die Füße überdauert. Der Zerfall paganer (Sieges-)Monumente, den Mantegna wie kein Maler vor ihm durch die präzise Differenzierung des verschiedenen Mauerwerks und seiner Flickungen als historischen Prozeß charakterisiert, steht für den Triumph des *miles Christianus* und der neuen Religion.¹⁰⁶

Worin liegt jedoch die einheitsstiftende Idee vor allem hinter den beiden letzten Bildelementen? Warum erscheint hier im *Œuvre* Mantegnas erstmals ein Wolkenbild? Und weshalb ist es der so prominent ins Bild gesetzten Viktoria gegenübergestellt?

Ein Anhaltspunkt findet sich in den zwei Büchern *Contra Orationem Symmachi* des frühchristlichen Autors Prudentius, mit denen dieser endgültig die Selbsttäuschung der heidnischen Vielgötterreligionen zu widerlegen hoffte.¹⁰⁷ Im folgenden soll freilich nicht behauptet werden, Mantegna illustrierte Prudentius. Vielmehr vereint dessen Schrift eine Reihe von Argumenten, wie sie dann für die Humanisten in der schon angesprochenen Diskussion um die Möglichkeiten einer christlichen Dichtung an Bedeutung gewannen.¹⁰⁸

Als emphatischen Auftakt zum zweiten Buch seiner *Oratio* unternimmt es Prudentius, das von seinem Gegner Symmachus mit aller Verführungskraft der Redekunst heraufbe-

schworene Bild der römischen Siegesgöttin – am Vorschlag einer Wiederaufstellung des Viktoria-Standbildes in der römischen Kurie hatte sich der wortgewaltige Schlagabtausch entzündet – als poetische Fiktion zu erweisen: »Noch nie hat ein gerüstetes Heer ein geflügeltes Mädchen gesehen, welches die Waffen der schnaubenden Männer gelenkt hätte. Du fragst, welche Kräfte dann über den Sieg bestimmen? Die eigene Rechte und der allmächtige Gott, keine Kriegerin mit aufwendig frisierten Haaren, barfüßig dahinschwebend und mit einem Band gegürtet, gekleidet in ein über die schwellenden Brüste fließendes Gewand. Entweder haben euch die Maler mit ihrer Kunst gelehrt, nach Art der Dichter solch' monströse Gottheiten zu erfinden, oder aber die Malerei hat sich leichthin einer Gottheit aus eurem Heiligtum bemächtigt, der sie mit vielfältigen Pinselstrichen und geschmolzenem Wachs [d. h. enkaustischer Technik] eine Gestalt gab, wobei sie von ihrer Gefährtin, der Dichtkunst, angefeuert wagemutig mit den Farben spielte. Diesem Vorgehen sind sowohl Homer, der feinsinnige Apelles als auch Numa gefolgt und haben eine Reihe eitler Traumgebilde entworfen. Denn ein gemeinsames Ziel verfolgen Malerei, Dichtkunst und Götzendienst, dreier Mittel bedient sich die irreführende Kraft [des Aberglaubens]. Wenn dem nicht so wäre, dann möge man erklären, warum ihr eure Kultobjekte in Malerei oder Wachs nach den Fabeln der Dichter bildet. [...] Wenn Schamgefühl in dir ist, höre mit dem heidnischen

Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 21–35; Paula Findlen, »«Quanto scherzevole la natura». La scienza che gioca dal Rinascimento all'Illuminismo«, *Intersezioni. Rivista di storia delle Idee*, 3 (1990), S. 413–436 (Hinweis Frank Fehrenbach). Eine wichtige Ergänzung zu Janson sind die »Wolkenbildern« gewidmeten Abschnitte in den *Quaestiones perspectivae* des Biagio Pelacani da Parma (das älteste Manuskript datiert bereits von 1390, eine Abschrift von 1428 enthält jedoch spätere Ergänzungen): »Nunc patet quid ad problema sit dicendum unde recordor in domini anno 1403 quod in Lombardia iuxta quoddam castrum, quod dicitur Busetum, apparuerunt per tres dies, omni die, ante horam tertiarum, turba magna armigerorum equitum et peditum in media regione aeris mutuo se invadentium cum ensibus et lancis [...]«, sowie die »ymagines multas ad instar angelorum« über Mailand, die Pelacani als Spiegelung des Engels am Kirchturm von S. Gotthardo in den Wolken erklärt. Fast wörtlich übernimmt der Venezianer Giovanni da Fontana diese Beschreibungen seines Lehrers Pelacani in seinem *Tractatus* (ca. 1454). Die Verbindung zu Mantegna wäre über Jacopo Bellini gegeben, dem Fontana einen verlorenen Traktat über perspektivische Wirkungen von Schattierungen und Farben widmete, vgl. Graziella Federici Vescovini, »Le questioni di «Perspectiva» di Biagio Pelacani da Parma«, *Rinascimento*, 2. ser., 1 (1961), S. 163–243 (unsere Zitate S. 241 f.); Giordana Mariani Canova, »Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei Disegni del Louvre«, *Arte Veneta*, 26 (1972), S. 9–30, hier S. 21–24; vgl. auch PETRARCA, Bd. 1, S. 548. Zu Zufallsbildern allgemein Lothar Sickel, »Ein Felsenbild in Mantegnas Uffizien-Epiphanie und seine Bedeutung«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994), S. 682–687.

¹⁰⁵ Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, hg. v. T. Zanato, Florenz 1991, S. 232 (Nr. XVII, Kommentar zu Sonnett XCVI); datierbar zwischen 1480–1483, vgl. Einleitung, S. 123–129.

¹⁰⁶ CALDWELL, die die Häufung von Vergänglichkeitsmotiven analysiert, gegenüber denen nur der christliche Glaube Bestand hat; Arnold Esch, »Mauern bei Mantegna«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), S. 293–319; Roger Jones, »Mantegna and Materials«, *I Tatti Studies*, 2 (1987), S. 71–90; s. auch die Ausführungen Felix Thürlemanns zu Mantegnas San Zeno-Altar und Jacopo Bellinis »Kreuztragung« in: ders., *Vom Bild zum Raum*, Köln 1990, S. 43–70 u. 91–109.

¹⁰⁷ Vgl. Danuta Shanzer, »The Date and Composition of Prudentius' *Contra Orationem Symmachi Libri*«, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 117 (1989), S. 442–462; dies., »Allegory and Reality: Spes, Victoria and the Date of Prudentius's *Psychomachia*«, *Illinois Classical Studies*, 14 (1989), S. 347–363, bes. S. 353–357; Martha Malamud, *A Poetics of Transformation: Prudentius and Classical Mythology*, Ithaca, N. Y. 1989; Michael Roberts, *Poetry and the Cult of the Martyrs. The Liber Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor 1993. Speziell zum Verhältnis zu Horaz: Ilona Opelt: »Prudentius und Horaz«, in: *Forschungen zur römischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner*, hg. v. W. Wimmel, Wiesbaden 1970, S. 206–213, und Roberto Palla, »Variazioni cristiane su Orazio: il caso di Prudenzio«, in: *Atti del Convegno nazionale di studi su Orazio*, hg. v. R. Uglione, Turin 1992, S. 219–238.

¹⁰⁸ Prudentius wird bereits von BOCCACCIO, Bd. 2, S. 746–749 (lib. XIV, cap. 22) und noch in den Exzerpten Polizians »de poesi et poetis« (vor 1479/80) empfohlen, s. Lucia Cesarini Martinelli, »De poesi et poetis: uno schedario sconosciuto di Angelo Poliziano«, in: *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, hg. v. R. Cardini u. a., Rom 1985, Bd. 2, S. 455–487, bes. S. 461.

Unsinn auf, für unkörperliche Dinge eine Gestalt zu erfinden.«¹⁰⁹

Aus der *potestas audendi* des Horaz wird bei Prudentius die *potestas fallendi* von Dichtern und Malern, abstrakte Begriffe und Ideen wie den Sieg zu personifizieren und in dieser vermenschlichten Form als Götterbilder zu präsentieren. Genauso lächerliche *monstra*, darauf kommt der Autor mehrfach zurück, resultierten freilich aus dem Glauben, die Götter würden sich als kaum wahrnehmbare Luftwesen durch die Welt bewegen: »esse deum nigrante sub aere formas«. ¹¹⁰ Wolkenreiter und Viktoria in Mantegnas Bild sollten dem Betrachter des 15. Jahrhunderts also wohl zwei verschiedene Aspekte der antiken Idolatrie vor Augen führen.

Ebenso korrespondieren Mantegnas Bildmetaphern für den Triumph des Christentums über die Heiden, die langsame Dekadenz der antiken Götterbilder Roms, mit der Beschreibung dieses Verfallsprozesses bei Prudentius: »Ich dulde nicht, daß du unter meiner Führerschaft noch den alten Phantasiegespinsten nachhängst oder die zerfallenden Götterungeheuer verehrst. Handelt es sich [bei diesen] um Stein, zerbröckeln sie durch das Alter oder die stetige Erschütterung; bei weichem, mit Metall verkleidetem Gips zeigen sich langsam Risse in dem täuschenden Material.«¹¹¹ War der Sieg jedoch erst einmal errungen, sollen die heidnischen Statuen, von jeder kultischen Verehrung gelöst und als reine Kunstgebilde betrachtet, weiterhin zum Schmuck der Stadt dienen: »liceat statuas consistere puras, / artificum magnorum opera: haec pulcherrima nostrae / ornamenta fuant patriae«. ¹¹²

Von Prudentius ausgehend scheint jetzt die Sinneinheit gegeben: Die Zufallsbilder der Natur, welche die menschliche *fantasia* entdeckt, und die bewußt gestaltende *fantasia* der Künstler können und haben in der Antike zu zwei verwandten Formen der *idolatria* geführt. Aus fehlgeleiteter Einbildungskraft entstanden die seit Horaz verurteilten *monstra*. Als reine Kunstprodukte jedoch – und mehr sind die Fragmente zu Füßen des Sebastian ja auch nicht mehr – dürfen die antiken Relikte studiert und nachgeahmt werden, wie es die Malerei Mantegnas vorführt. Die Sebastiansmarter als Beispiel christlicher Kunst hat keine *incorporea*, keine wolkenförmigen Geister, sondern Menschen und historische Begebenheiten zum Gegenstand. Malerei im Dienste der Affirmation des Glaubens hätte auch Prudentius gut heißen: »historiam pictura refert, quae tradita libris / veram vetusti temporis monstrat fidem.«¹¹³ Der aufwärts gewandte Blick des Sebastian, für den mir kein früheres signifikantes Beispiel bekannt ist, scheint die Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen christlicher Kunst noch weiterzuführen: Der Erkenntnisweg führt *per visibilia ad invisibilia*, das eigentlich nicht Darstellbare, Gottvater, hat sich der Betrachter in seiner Imagination zu ergänzen. Als Glaubensdoktrin formuliert: »Fides est virtus qua creduntur quae non

videntur.«¹¹⁴ Vor allem in dieser *invenzione* dürfte Mantegna hier seine richtig angewandte, christliche *potestas audendi* gesehen haben.

3. »Battaglia de' mostri marini«

Schließlich zeigt ein von Vasari mit »Battaglia de' mostri marini« titulierter Stich Mantegnas (Abb. 10) vielleicht am deutlichsten, daß der Künstler nicht nur einzelne Bildelemente, sondern gesamte Bildinventionen als Ausweis seines Wagemuts verstand.¹¹⁵ Eine alte Vettel am linken

¹⁰⁹ Prudentius, *Contra Orationem Symmachi*, 2, 33–58: »numquam pinnigeram legio ferrata puellam / vidit, anhelantum regeret quae tela virorum. / vincendi quaeris dominam? sua dextera cuique est, / et Deus omnipotens, non pexo crine virago / nec nudo suspensa pede strophioque recincta / nec tumidas fluitante sinu vestita papillas. / aut vos pictorum docuit manus adsimulatis / iure poetarum numen componere monstris, / aut lepida ex vestro sumpsit pictura sacello / quod variis imitata notis ceraque liquenti / duceret in faciem, sociique poematis arte / aucta coloratis auderet ludere fucis. / sic unum sectantur iter, sic inania rerum / somnia concipiunt et Homerus et acer Apelles / et Numa, cognatumque volunt pigmenta, Camenae, / idola, convaluit fallendi trina potestas. / [. . .] desine, si pudor est, gentilis ineptia, tandem / res incorporeas simulatis fingere membris.«

¹¹⁰ Ebd. 1, 10–12; auch 1, 423 f.; 1, 445–458.

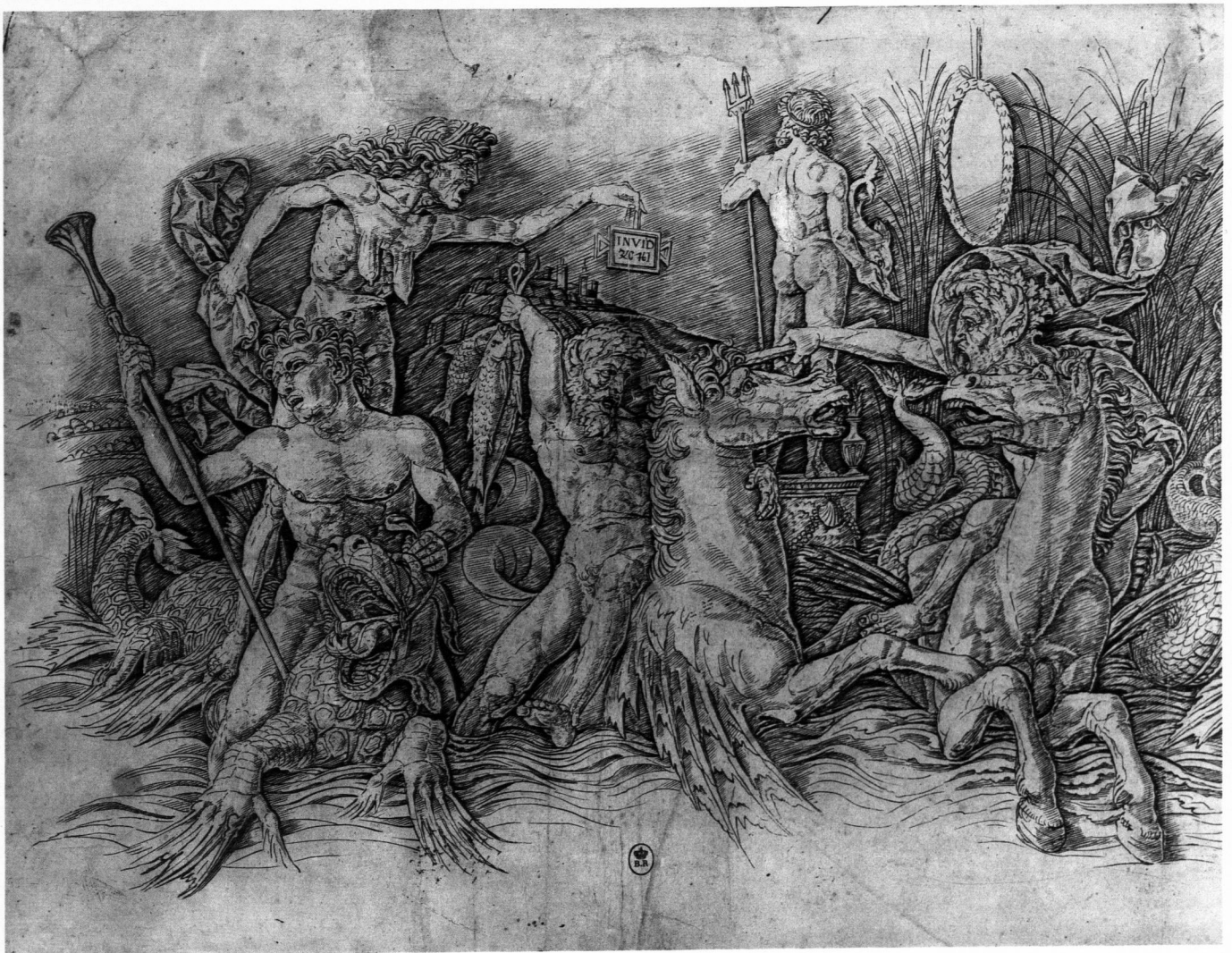
¹¹¹ Prudentius, *Contra Orationem Symmachi*, 1, 433–441: »Non patiar veteres teneas ut me duce nugas, / ut cariosorum venereris monstra deorum. / si lapis est, senio dissolvitur aut crepat ictu / percussus tenui; mollis si brattea gypsum/texerat, infido rarescit glutine sensim.« Die Stadt im Hintergrund der Sebastianstafel dürfte durch das Kolosseum, die um eine Tonnenwölbung erweiterte Maxentiusbasilika und die Aurelianische Mauer wohl als Rom zu identifizieren sein.

¹¹² Ebd. 1, 408–505; vgl. die Motivationen der wenig späteren Statuen aufstellung auf dem römischen Kapitoll, dazu Tilmann Buddensieg, »Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20 (1983), S. 33–73; Christof Thoenes, »Sic Romae«. Statuenstiftung und Marc Aurel«, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hg. v. V.v. Flemming u. S. Schütze, Mainz 1996, S. 86–99.

¹¹³ Prudentius, *Peristephanon Liber*, 9, 19 f.

¹¹⁴ Das Zitat aus Petrus Lombardus, *Sententiarum Libri Quattuor*, lib. III, dist. 23, 2 (nach *Patrologia Latina*, hg. v. J.-P. Migne, Bd. 192, Sp. 805), vgl. bereits Joh. 20, 29; auch Prudentius, *Contra Orationem Symmachi*, 2, 260–262, thematisiert den Blick zum Himmel; ein Lobgedicht des Guarino auf ein Hieronymus-Bild Pisanellos mag eine ähnliche humanistische Sicht illustrieren: »Sancta supercilio. Quae contemplatio mentem / Abstrahit in superos. Presens quoque cernitur absens. / Hic et adest et abest; corpus spelunca retenat / Celo animus fruitur« (GUARINO, Bd. 1, S. 556); für die hier nur angedeuteten Überlegungen Christel Meier, »Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter«, in: *Text und Bild, Bild und Text*, hg. v. W. Harms, Stuttgart 1990, S. 35–65, und Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995 (frz. Erstausgabe 1990).

¹¹⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, hg. v. G. Milanesi, Florenz 1878, Bd. 3, S. 409; zu technischen Angaben und der schwierigen Frage nach der Entstehungszeit Zucker (wie Anm. 84), S. 90–93; LIGHTBOWN, S. 241, und Mantegna, S. 285–287 (Kat. 79): Eine Datierung in die späteren 1470er Jahre scheint mir am



10. Andrea Mantegna, *Battaglia de' mostri marini* (linkes Blatt)

wahrscheinlichsten. Das Interesse gerade an kompositen antiken Fabelwesen belegt ein Brief Angelo Tovaglias an Ludovico Gonzaga vom 24. Okt. 1476: »E gli è molti mesi che io con grande deligentia et studio ò cerco et facto cercare d'avere uno libro del ritracto de certe sculture antiche, le quale la più parte sono bataglie di centauri, di fauni et di satiri, così ancora d'uomini et di femine accavallo et appié, et altre cose simili. Et maxime desiderrei havere quelle de centauri perché dell'altre c'è di qua qualche notitia«, zit. nach Clifford M. Brown, »Gleanings from the Gonzaga Documents in Mantua«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17 (1973), S. 153–159, hier S. 158; dazu auch Luca Leoncini, *Il Codice detto del Mantegna*, Rom 1993, v. a. S. 70–82.

¹¹⁶ Vgl. JACOBSEN; das antike Vorbild für die Statue dürfte die heute in Oxford befindliche sog. Felix-Gemme geliefert haben, s. Michael Vickers, »The Felix Gem in Oxford and Mantegna's Triumphal Program«, *Gazette des Beaux-Arts*, 101 (1983), S. 97–104.

¹¹⁷ JACOBSEN. Durch die hier erstmals herangezogenen zeitgenössischen Texte ist die Argumentation von Patricia Emison, »The Rancousness of Mantegna's Mythological Engravings«, *Gazette des Beaux-Arts*, 136 (1994), S. 159–176, Mantegnas Inventionen seien »unrestricted by any extensive literary program«, zu revidieren.

Bildrand, welche durch die Inschrift auf einem Täfelchen (»INVID«) eindeutig als Personifikation des Neides gekennzeichnet ist, scheint die kämpfenden Fabelwesen anzuspornen. Als einfache Moral lässt sich vorerst festhalten: Neid, der den Menschen zum *monstrum* herabwürdigt, verursacht Zwietracht. Die Tugend, vertreten in der Neptunstatue in Rückenansicht und dem *clipeum virtutis* daneben, wendet sich davon ab.¹¹⁶

Den Weg zur Identifizierung der mythischen Kämpfer hat bereits Michael A. Jacobsen gewiesen, als er vorschlug, in den Figuren des Stiches die Telchinen zu sehen, jene bei Strabo, Ovid, Statius, Pindar und Nonnos als hervorragende Bildhauer und zugleich für Neid und Streitsucht gerühmten sagenhaften Bewohner der Insel Rhodos.¹¹⁷ Jacobsens Hypothese lässt sich an dieser Stelle durch bisher unbeachtete Quellen belegen. Es handelt sich um den frühesten gedruckten Kommentar (1475) zu den *Silvae* des Statius aus

der Feder des Veronesen Domitio Calderini. Der Leser erfährt dort: »Telchines. maris filii cum Caphyrna oceani filia neptunnum educarunt Artium inventores fuerunt. Statuas deorum fecerunt primi [...] nonnulli tradiderunt eos proprias formas mutare solitos: Invidiosque fuisse in artium disciplinas.«¹¹⁸ Der Neptun in Mantegnas Komposition verbildlicht also nicht allein die abgewandte *virtus*, der Gott erinnert zugleich an seine Kindheit bei diesem mythischen Volksstamm und steht als Pars pro toto für deren Erfindung der Gattung ›Götterstandbild‹. Die kämpfenden Telchinen scheinen neben ihrer »invidia in artium disciplinas« durch ihre seltsamen Metamorphosen vom Menschen zum Seeungeheuer ganz anschaulich das »formas mutare«, ihr häufiges Wechseln des Aussehens, vor Augen zu führen.

Dem wissenden Betrachter würde sich Mantegnas Stich daher nicht mehr nur als Warnung vor Neid im allgemeinen darstellen, sondern als Pamphlet über die *invidia* unter Künstlern. Solchen Anfechtungen durch die Umwelt sah sich der für seine *virtus* gepriesene Mantuaner Hofmaler offensichtlich in verstärktem Maße ausgesetzt, eine mehrfach in Briefen an Francesco Gonzaga zu findende Formulierung Mantegnas illustriert wohl zutreffend seine Grundstimmung: »virtuti semper adversatur ignorantia, che è verissimo che sempre la invidia regna negli uomini da pocho e sonno inimici della virtù e degli uomini da bene.«¹¹⁹ Somit wäre die Komposition des *alter Apelles* Mantegna¹²⁰ als exaktes Pendant zum klassischen Fall der ›Verleumdung des Apelles‹ zu verstehen, einer allegorischen Bilderfindung, mit der sich der antike Malerfürst gegen seine Neider verteidigt hatte. Seitdem Guarino die von Lukian überlieferte Episode ins Lateinische übersetzt (1408) und Alberti sie prominent in *De Pictura* erwähnt hatte, galt die *Calumniæ* als Musterbeispiel künstlerischer, den literarischen Themenfindungen gleichgestellter *inventio*. Mantegna selbst versuchte um 1504–1506 eine zeichnerische Rekonstruktion des Bildes.

¹¹⁸ CALDERINI, fol. m4r zu 4, 6, 47; der Kommentar lautet weiter: »Et eisdem fascinatos. solitosque infundere aquam stygiam plantis Et animalibus Alii ab aemulis id fictum aiunt. eisdem dictos Jdeos Dactylos non nulli tradunt. Ex Creta in Ciprum navigarunt: Cum Rhodium: Primi aes et ferrum Fabricati sunt. Feceruntque harpem saturno Plinius Jdeos Dactylos ferri inventores fuisse scribit.« Vgl. den noch ausführlicheren Kommentar des POLIZIAN 1978, S. 675 f. Von den Telchines als neidvollen Künstlern und Magiern berichtet bereits Pius II, *Commentarii*, Rom 1584, lib. VIII, fol. 374B; später RICCHIERI, fol. 826 f., lib. XVI, cap. xxiii, »Oculi eruditi Qui intelligentur. Statuarum luxus, & primordia. De Pictura«: »Alii Telchines Rhodios primum opinantur Statuas honori Divino confabricatos.«

¹¹⁹ Siehe die Zitate bei KRISTELLER, S. 550 u. 545 f.

¹²⁰ Mantegna wird ausschließlich mit Apelles verglichen bei Jannus Pannonius 1458, Camillo Leonardi 1502, Merlino Cocaio 1517 und erstmals um 1521–25 als *alter Apelles* bei Giovanni Bonavoglia, *Gonzagium Monumentum* (KRISTELLER, S. 489, 495–498); vgl. auch die zwischen 1516 und 1550 entstandene Grabinschrift.

Sein ehemaliger Mitarbeiter Leonardo Leonbruno sollte darauf aufbauend eine ›Verleumdung‹ malen, die er mittels Inschriften zweifelsfrei auf seine eigene Situation als Künstler bezog.¹²¹ Bei Leonardo da Vinci wird der Zusammenhang mit der künstlerischen *invenzione* bzw. *fictione* im Sinne des *Dictum Horatii* am deutlichsten formuliert: »l poeta è libero, come l pittore, nelle invenzioni [...] Et potrai dire un poeta, io farò un finzione che significara cose grande, questo medesimo fara il pittore, come fece Apelle la Calunnita.«¹²²

In der »Battaglia de' mostri marini« als einer Neuschöpfung des Verleumdungsthemas fiel der Mut des Malers Mantegna, seine *virtus* gegen jede Art neidvoller Angriffe zu verteidigen, mit der gewagten, neuartigen Bilderfindung des Stiches zusammen. So bestätigte sich brillant das Urteil der Zeitgenossen, daß in den Kategorien *inventione* und *fantasia* niemand Mantegna gleichkäme, »nessuno non po arivare a m. Andrea Mantegna«.¹²³ Das Werk würde zumindest in diesem Falle zum Spiegel von Charakter und Biographie des Künstlers.

¹²¹ Lukian, *Calumniæ non temere credendum*; ALBERTI 1973, S. 92 f. (§ 53); Guarinos Übersetzung von 1408 sowie weitere Quellen des 15. Jh.s bei David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven u. London 1981, S. 197–231; Lucia Faedo: »L'impronta della parola. Due momenti della pittura di ricostruzione«, in: *Memoria*, Bd. 2, S. 3–42; Jean-Michel Massing, *La calomnie d'Apelle*, Straßburg 1990, S. 171–196, 264 f. u. 321 f. zu Mantegna und Leonbruno; zuletzt Leandro Ventura, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore di corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Rom 1995 (Hinweis Julian Kliemann); s. auch David Rosand, »Ekphrasis and the Renaissance of Painting: Observations on Alberti's Third Book«, in: *Florilegium Columbianum, Essays in honor of Paul Oskar Kristeller*, hg. K.-L. Selig u. R. Somerville, New York 1987, S. 147–165.

¹²² FARAGO, S. 208–212, vgl. auch S. 216.

¹²³ Lorenzo de Pavia an Isabella d'Este, 6. und 16. Juli 1506: »de invenzione nessuno non po arivare a m. Andrea Mantegna« (KRISTELLER, S. 572 f. [Dok. 164 f.]); Giovanni Santi: »De invenzione un lucido ornamento, / Tal chè, se spente fusse e morto in tucto, / Le fantasie, secondo io vedo e sento, / Foran rinate in lui cum tanto fructo [...] Da honesto zelo e gentil cor se mosse, / Per ricoprir l'infamia dei moderni, / Che ad avaritia lor mente en percosse.« (zw. 1482–94, KRISTELLER, S. 493–495); vgl. den ähnlichen Gedanken in Mantegnas Stich der ›Virtus combusta‹, dazu Matthias Winner, »Berninis ›Verità‹ (Bausteine zur Vorgeschichte einer ›Invenzione‹)«, in: *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag* 1966, hg. v. T. Buddensieg u. M. Winner, Berlin 1968, S. 393–413. – Mantegnas Stolz auf seine Stiche betonen Evelyn Lincoln, »Mantegna's Culture of the Line«, *Art History*, 16 (1993), S. 33–59; Keith Christiansen, »The Case for Mantegna as Printmaker«, *Burlington Magazine*, 135 (1993), S. 604–612 und Martin Kemp, »Coming into Line: Graphic Demonstrations of Skill in Renaissance and Baroque Engravings«, in: *Sight & Insight*, S. 221–244. Vgl. die Überlegungen von Campbell zu Turas linearem Stil: Stephen J. Campbell, »Pictura and Scriptura: Cosmè Tura and the Style as Courtly Performance«, *Art History*, 19 (1996), S. 267–295.

4. Das Werk als ›Abbild‹ des Künstlers

Die *potestas audendi* und *licentia* überträgt Mantegna erstmals auf die stilisierte Physiognomie seiner Selbstporträts. Die im Werk anschaulichen kunsttheoretischen Kriterien und die im Erscheinungsbild des Künstlers ablesbaren Charaktereigenschaften entsprechen sich. Das Kunstprodukt erscheint in der Folge nun seinerseits als unverwechselbare, ›charakteristische‹ Schöpfung des jeweiligen Künstlers.

Man ist versucht, diese Angleichung mit dem erstmals um 1480 überlieferten, Cosimo de' Medici in den Mund gelegten Sprichwort »ogni dipintore dipinge se«, jeder Maler malt sich selbst, zu verbinden. Martin Kemp und Frank Zöllner haben jedoch anhand der ausführlichen Erläuterungen des Leonardo da Vinci gezeigt, daß die Redewendung im späteren 15. Jahrhundert einen negativen Sachverhalt, die über die engen Grenzen des eigenen *ingenium* nicht hinauskomme Automimesis, kritisiert: Maler würden in der Regel ihre Bildfiguren nach dem naheliegenden, aber ganz unvollkommenen Muster der eigenen Person gestalten.¹²⁴ Die Begründung für dieses ganz wörtliche Verständnis dürfte vor allem auf der zeitgenössischen, letztlich aristotelischen Theorie vom *giudizio* als dem eingeborenen Urteilsvermögen des Menschen basieren und nicht primär, wie André Chastel vermutete, auf der neoplatonischen Ideenlehre.¹²⁵ Die äußerliche Erscheinung eines jeden Individuums wird – so der zugrundeliegende Gedankengang in aller Kürze – durch die formende Potenz seiner Seele disponiert. *Giudizio* ist ebenfalls ein Teilbereich der Seele. Also folgen die für den Körperbau zuständigen Seelenkräfte und die das Urteilsvermögen des Menschen, speziell des Künstlers, leitenden Seelenkräfte den gleichen Prinzipien, daher entsprechen sich auch die Endprodukte, die Bildfiguren gleichen dem Maler. Für den Künstler folgt, daß er sein beschränktes *giudizio* durch vergleichende Naturstudien, aus denen eine allgemeingültige Schönheitsnorm und Gesetzmäßigkeit resultiert, verbessern muß.

Die den Körperbau disponierenden Kräfte der *anima* kontrollieren jedoch nicht allein den *giudizio*, sondern sor-

gen bei der Fortpflanzung auch dafür, daß die Nachkommen ihren Eltern gleichen. Im Resümee des Aristoteles: »Der Samen bringt etwas in der Weise hervor wie der Künstler das Kunstwerk.«¹²⁶ In dieser allgemeineren Wendung war die Lehre positiv auf das Verhältnis von Künstler und Werk zu übertragen, ließen sich Zeugungskraft und künstlerisches *ingenium* parallelisieren. Die Anschaulichkeit der Gegenüberstellung sicherte ihr offensichtlich eine von ihrem naturphilosophischen Kontext losgelöste Verbreitung. Bereits im Sommer 1430 schreibt Guarino da Verona einem Freund anlässlich der Entscheidung zu heiraten, es gäbe für einen Mann keine größere Genugtuung, als Kinder nach seinem ›Bilde‹ zu zeugen. Dies entspräche dem Vorgehen des Malers, der durch und in seinen Werken das eigene ›Bild‹ (*vultus artifices*) verewige: »Nullum maius, verius, excellentius magni et eximii hominis edere signum ac testimonium potes, quam ut tui similes vel praedices vel gignas homines: quae tibi res et optimi et integerrimi viri nomen refert, sicut et in pictoribus cernis, quibus adumbratae illae vivis coloribus imagines et spirantes formae pictura vultus artifices illos sempiterna commemoratione donarunt.«¹²⁷

Bekanntlich entstammt jedoch die zentrale Tradition, Werke im besten Sinne als ›Abbilder‹ ihrer Produzenten zu sehen, ursprünglich platonischem, vom Christentum abgewandelt übernommenem Gedankengut: Um vom allumfassenden Göttlichen ein ›Vorstellungsbild‹ zu gewinnen, betrachte man seine Schöpfung.¹²⁸ Nun war nicht nur während des Mittelalters der Vergleich Gottes mit einem Handwerker stehender Topos (*deus artifex*). Sobald der Künstler zum *quasi altro iddio* erhoben, sobald ihm nicht mehr nur ›imitierende‹, sondern ›kreative‹, Neues schaffende

vermögens von der Antike bis um 1600 ergänzend jetzt David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987, bes. S. 71–124.

¹²⁶ Aristoteles, *Metaphysik*, 1033 a–1034 b.

¹²⁷ Luciano Capra u. Cesare Colombo, »Giunte all'Epistolario di Guarino Veronese«, *Italia medioevale e umanistica*, 10 (1967), S. 165–257, Zitat S. 244.

¹²⁸ Plato, *Timaios*, 29–31; Philon v. Alexandrien, *De monarchia*, 1, 216M: »Stets sind Werke geeignet, Aussagen über ihren Produzenten zu machen. Denn wer erhält nicht beim Anblick von Statuen oder Gemälden sofort einen Begriff von dem [dafür verantwortlichen] Bildhauer oder Maler?« Die christliche Vorstellung, bereits mit Verweis auf den *artifex*, resümiert Thomas von Aquin, *Summa contra Gentiles*, 2, 2, am stringentesten: »Quod consideratio creaturarum utilis est ad fidei instructionem. [...] Primo quidem, quia ex factorum meditatione divinam sapientiam utcumque possumus et admirari et considerare. Ea enim quae arte fiunt, ipsius artis sunt repraesentativa, utpote ad similitudinem artis facta. Deus autem sua sapientia res in esse produxit: propter quod in psalmo dicitur: omnia in sapientia fecisti. unde ex factorum consideratione divinam sapientiam colligere possumus, sicut in rebus factis per quamdam communicationem suae similitudinis sparsam.« Dazu allgemein Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, Wien 1991 (ital. Originalausg. 1987), v. a. S. 34 f.

¹²⁴ Das Sprichwort publ. in Angelo Polizians *Tagebuch*, hg. v. A. Weselski, Jena 1929, S. 72 (Nr. 150); die Zuschreibung an Polizian jüngst wieder in Frage gestellt von Barbara C. Brown, »The Collection of Facezie Attributed to Angelo Poliziano«, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56 (1994), S. 27–38; Martin Kemp, »Ogni dipintore dipinge se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?«, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul O. Kristeller*, hg. v. C. H. Clough, Manchester 1976, S. 311–323; Frank Zöllner, »Ogni Pittore Dipinge Sé. Leonardo da Vinci and ›Automimesis‹«, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. v. M. Winner, Weinheim 1992, S. 137–160.

¹²⁵ André Chastel, *Art e humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 2. Aufl. 1982, S. 102–105; zur Theorie des Urteils-

Fähigkeiten zugebilligt wurden, war auch der Weg frei, die Werke als Spiegel ihres Schöpfers zu sehen.¹²⁹

In Marsilio Ficinos zwischen 1469 und 1474 verfaßter *Theologia Platonica*, die bereits im programmatischen Titel die Verbindung von platonischer und christlich-thomistischer Weltsicht verkündet, findet sich im Kapitel »De formis Deo simillimis« erwartungsgemäß die Synthese beider Gedankentraditionen: »in arte operibus forma triplicem habet gradum. Est enim primum in artificis animo, secundo in instrumentis ab eo agitatis, tertio in materia inde formata, ita formae rerum quas Deus per coeli motus vel traducentes, vel preparantes hic generat aut creat [...] Pictor etiam per instrumentum suum penicillum formam aliquam signat in pariete, non penicilli similem, sed animi sui potius, qui eam in se prius conceperat, & postea parit.« Der im Werk veräußerlichte Entwurf spiegelt daher das *ingenium*, weiter gefaßt die Seele (*animus*), das Wesen des Künstlers: »Omnia sane artificis opera quae ad adspectum pertinent, aut audi-

tum, totum pene artificis declarant ingenium. [...] In picturis autem aedificiisque consilium & prudentia fulget artificis. Dispositio praeterea & quasi figura quaedam animi ipsius inspicitur. Ita enim seipsum animus in operibus istis exprimit & figurat, ut uultus hominis intuentis in speculum, seipsum figurat in speculo. [...]«¹³⁰

Es scheint also kein Zufall, daß gerade mit dem Wagemut Mantegnas auch die eigentlichen »Geburtswehen des Individualstils« – die bewußte Wahrnehmung und Wertschätzung einer unverwechselbar individuellen Handschrift des Künstlers – einsetzen.¹³¹ Für Vasari spiegelt diese »Handschrift« dann ganz selbstverständlichen den Charakter und das Wesen ihres Schöpfers. Letztlich nimmt die Vorstellung, künstlerisches Genie, als dessen Vorstufen *potestas audendi, licentia* und die mit beiden verbundene *fantasia* gelten müssen, manifestiere sich nicht allein in den Werken, sondern auch im Erscheinungsbild und Verhalten des Dichters, Malers oder Bildhauers, von Mantegna ihren Ausgang.¹³²

IV. BERTOLDO DI GIOVANNI, »BELLEROPHON ZÜGELT DEN PEGASUS«

Nach wenigen einleitenden Wortwechseln in Platons Dialog *Phaidros* wird Sokrates um seine Meinung zu den antiken Fabeln gefragt: Die Wunderwesen der Hippokentauren, Gorgonen, der Chimaira und des Pegasus halte er zwar für »etwas ganz Hübsches«, zur Deutung dieser poetischen Inventionen bedürfe es allerdings eines sich »gerne abmühenden Geistes« und vor allem der Muße.¹³³

Eine Kleinbronze des Bertoldo di Giovanni aus den frühen 1480er Jahren hätte, so die abschließende These, dem

zeitgenössischen Betrachter genau diese Art von intellektuellem Zeitvertreib der Mythendeutung geboten (Abb. 11). Mehr noch, die Skulptur hätte ihm überhaupt die Grundbedingungen richtig verstandener dichterischer und künstlerischer Erfindungskraft – dem Ursprung aller Mythen – sowie die damit eng verbundene humanistische Auslegungstradition zum *Dictum Horatii* vor Augen geführt.¹³⁴

Die Signatur auf der Unterseite der Sockelplatte, die wohl nach vermeintlich antikem Vorbild zwischen Künstler

¹²⁹ Zum Beispiel ALBERTI 1973, S. 46 f. (§ 26); neben der Lit. in Anm. 86) bereits Ernst Kris u. Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934, S. 47–65; Charles Trinkaus, *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, London 1970.

¹³⁰ Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*, lib. X cap. 4, in: ders., *Opera Omnia*, Basel 1576, Bd. 1, fol. 228 f.; vgl. André Chastel, *Marsile Ficino et l'Art*, Paris 1954, S. 63–70, der die Stelle noch mit dem Sprichwort »ogni dipintore« verbindet; Werner Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 11), Heidelberg 1980, v. a. S. 47–50. Noch vor Ficino sieht Nikolaus Cusanus das Werk als *imago* des Künstlers, vgl. die einschlägigen Stellen in *De Visione Dei* (in: ders., *Opera Omnia*, Paris 1514, Bd. 1, fol. CXIIIv) und *Idiota de Mente* (ebd., fol. XCIIv).

¹³¹ Martin Warnke, »Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswehen des Individualstils«, *Idea*, 1 (1982), S. 54–71; Martin Kemp, »Equal Excellences: Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts«, *Renaissance Studies*, 1 (1987), S. 1–26.

¹³² Dazu zuletzt (nicht in allen Punkten überzeugend) David Summers, »Aria II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renais-

sance Art«, *Artibus et Historiae*, 20 (1989), S. 19–31. Vgl. ferner Martin Kemp, »Virtuous Artists and Virtuous Art; Alberti and Leonardo on Decorum in Life and Art«, in: *Decorum in Renaissance Narrative Art*, hg. v. F. Ames-Lewis u. A. Bednarek, London 1992, S. 15–23; Patricia Rubin, »What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist«, in: *Art History*, 13 (1990), S. 34–46.

¹³³ Platon, *Phaidros*, 229C–230A.

¹³⁴ Grundlegend Theodor Frimmel, »Die Bellerophongruppe des Bertoldo«, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 5 (1887), S. 90–96, der die Signatur wiederentdeckte; zuletzt für technischen Befund, Datierung und Provenienz Manfred Leithe-Jasper, in: *Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna*, hg. v. M. Leithe-Jasper, Washington 1986, S. 51–57; DRAPER, S. 176–185 (Kat. 18), und M. Leithe-Jasper in: *Bronzen*, S. 142–145 (Kat. 7).

¹³⁵ Vgl. ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 528 f. (lib. VII, cap. 1) mit Unterscheidung zwischen *factor* und *faber*; Marco Collareta, »Considerazioni in margine al »De Statua« ed alla sua fortuna«, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. 3, 12 (1982), S. 171–187, hier S. 173–175.



11. Bertoldo di Giovanni, Bellerophon zügelt Pegasus. Wien, Kunsthistorisches Museum

und Bronzegießer differenziert¹³⁵, schließt jeden Zweifel an der Zuschreibung aus: »EXPRESSIT ME BERTHOLDVS · CONFLAVIT HADRIANVS«. Zwischen 1521 und 1543 erwähnt Marcantonio Michiel das Stück erstmals im Hause des Paduaners Alessandro Capella: »Lo Bellerophonte di bronzo che ritiene el Pegaso, de grandezza dun piede, tutto ritondo, fu di mano di Bertoldo, ma gettando da Hadriano suo discipulo, et è opera nettissima et buona.«¹³⁶ Dem venezianischen Kunstkennner zufolge zeigt die 32,5 cm hohe Gruppe also eine in der nachantiken Kunst äußerst seltene, in Italien vor Bertoldos Beispiel nicht nachweisbare Ikono-

graphie, den heroisch nackten Bellerophon beim Zügeln des geflügelten Götter- und Musenrosses Pegasus.¹³⁷ Die Forschung verwies auf Pindars 13. Olympische Ode als letztendlicher Textquelle, kein zweiter antiker Autor schildere vergleichbar ausführlich die Mühen des phrygischen Helden um sein zukünftiges Reittier.¹³⁸ Einige Ungereimtheiten hätten offensichtlich weder Bertoldo noch Michiel gestört: Warum fehlen ausgerechnet die goldenen Zügel, die Bellerophon laut Pindar nach langem vergeblichem Ringen mit Pegasus von Athena erhielt, und mit deren Hilfe er das Pferd dann mühelos aufzuzäumen vermochte?

¹³⁶ Anonimo Morelliano (*Marcanton Michiel's Notizia d'Opere del Disegno*), hg. v. Th. Frimmel, Wien 1888, S. 18

¹³⁷ Zum Mythos und den antiken Darstellungen zuletzt Nikolas Yalouris, »Pegasus und die Antike«, in: *Pegasus*, S. 27–35, sowie die Katalogbeiträge verschiedener Autoren, S. 133–148, und Catherine Lochin in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, Zürich u. München 1994, Bd. 1, S. 214–230, s. v. »Pegasos«; das Bertoldo zeitlich nächstfolgende Beispiel zeigt ein Stich des Nicoletto da Modena, datier-

bar um 1500, s. Zucker (wie Anm. 84), S. 170 f.; in *Pegasus* kein einziges Beispiel des 15.–16. Jh.s; das ominöse *ferreum simulacrum Bellerophontis* bei Magister Gregorius, *De Mirabilibus Urbis Romae* (nach *Codice topografico della città di Roma*, hg. v. R. Valentini u. G. Zucchetti, Bd. 3, Rom 1946, S. 152) beruht auf einer Legende.

¹³⁸ Pindar, *Olympia*, 13, 60–131; zur Deutung Thomas K. Hubbard, »Pegasus' Bridle and the Poetics of Pindar's Thirteenth Olympian«, *Harvard Studies in Classical Philology*, 90 (1986), S. 27–48.

Zwar könnte der nicht eindeutig zu identifizierende Gegenstand über Bellerophons linkem Oberarm, den man zunächst als ›Armbinde‹ zu bezeichnen versucht ist, einen Zügel oder auch nur einen Strick andeuten, mit dem er das Tier festzubinden gedachte. Um Athenas wundertätig besänftigendes, für den Handlungsverlauf zentrales Geschenk dürfte es sich bei dem marginalen Detail jedenfalls nicht handeln. Vielmehr scheint Bertoldos keulenschwingender Heros mit seiner Aufgabe auch ohne Deus ex machina fertig zu werden.¹³⁹

Wie immer die thematischen Vorgaben lauteten, der Künstler orientierte sich für die exzeptionelle Aufgabe an dem antiken Vorbild der Rossebändiger des Quirinals, welche die Sockelinschriften als Werke der berühmten griechischen Bildhauer Phidias und Praxiteles auswiesen. Bertoldo kombinierte den Jüngling des ›Phidias‹ mit dem ›praxitelischen‹ Pferd, das im Vergleich zu seinem Pendant wesentlich besser erhalten war. Dabei lassen sich formale Schwächen der Umsetzung nicht leugnen. Betrachtet man die auf eine Seitenansicht festgelegte, reliefartig konzipierte Bronze-

gruppe frontal, scheint Bellerophon mit dem Pferdeleib zu verschmelzen (Abb. 12).¹⁴⁰

Auch wenn sich schließlich über Auftraggeber und ursprünglichen Kontext nur spekulieren läßt: Das an Bertoldos sonstigen Produkten gemessen äußerst sorgfältig gearbeitete Sammler-Stück wird man ins Studiolo bzw. die Bibliothek eines Humanisten oder zumindest Bildung prä-tendierenden reichen Käufers zu lokalisieren haben. Ein möglicher Kandidat wäre Alessandro Vater Febo Capella, der intensive Beziehungen zu Lorenzo de' Medici und Florenz unterhielt.¹⁴¹

In einem solchen durch Bücher definierten Ambiente der Muse, des *otium*, hätte ein steigender Pegasus simpel den inspirierten und nach Ruhm strebenden Höhenflug des literarischen Geistes verbildlicht, wie es etwa das Revers einer ungefähr zeitgleichen Medaille auf den ›hervorragenden Dichter‹ (POETAE CL.) Niccolò Lelio Cosmico mit der Umschrift ›GENIVS‹ verdeutlicht – wäre da nicht der das Pferd bändigende Bellerophon.¹⁴²

Pegasus als Pferd der Musen und Apolls, das mit seinem Huf die Quelle Hippokrene am Parnas losschlug, wurde von einer Reihe antiker Dichter zu Beginn ihrer Werke als Metapher für die Suche nach und Hoffnung auf Inspiration angerufen.¹⁴³ In diesem Zusammenhang erfuhr das Fabeltier zu Beginn des Trecento im Zentrum des ›Musenkreises‹ des Paolino Veneto seine *rinascità*. Petrarca beschreibt es als Attribut einer Statue Apolls, des Gottes der Künste, im späteren Quattrocento findet man es auf den Frontispizen latei-

¹³⁹ Angesichts der Keule an Herkules mit einem der Rosse des Diomedes oder mit dem Pferd Areion zu denken, scheint mir unbegründet. Diese Pferde werden im 15. Jh. niemals als geflügelt beschrieben; vgl. die seltenen Erläuterungen zu Arion in den zeitgenössischen Kommentaren zu Properz 2, 34, 37 und Statius, *Silvae*, 1, 1: Niccolò Perotti, *In P. Papinii Statii Silvarum Expositionem*, Bibl. Vaticana, Lat. 6835; BEROALDO, fol. [h6v]; CALDERINI, fol. b3. Nur POLIZIAN 1978, S. 137–140, erwähnt Herkules: »Dono accepit illum [Arionem] Hercules ab Oncho.« Ob Bertoldos Bronzereiter in Modena mit seinem Satyrschwänzchen wirklich einen Herkules vorstellen soll (so zuletzt DRAPER, S. 153–159, Nr. 14; *Bronzen*, S. 138–141, Nr. 5–6), ist fraglich, s. Günter Passavant, »Zur Nachwirkung von Bertoldos Schlachtenrelief im Bargello«, in: *Hülle und Fülle*, S. 433–463, v. a. S. 434 f.

¹⁴⁰ Es wurden dafür sowohl gußtechnische Gründe als auch der Umstand verantwortlich gemacht, daß sich Bertoldo an Zeichnungen nach den Originalen orientierte. Die Variationen nach den Rossebändigern im abschließenden Fries der ›Auferstehungs‹-Kanzel Donatellos für San Lorenzo, an denen Bertoldo als *garzone* mitarbeitete, differieren stark von der Bellerophon-Gruppe. Für die Rezeption der Rossebändiger Annegrit Schmitt, »Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge der Antikennachzeichnung. II. Gentile da Fabriano und der Beginn der Antikennachzeichnung«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 11 (1960), S. 91–146, v. a. S. 112, 127 f.; Arnold Nesselrath, »Simboli di Roma«, in: *Pisanello*, S. 195–205, hier S. 196–198; zu den Restaurierungsversuchen der Gruppen im Jahre 1470 und ca. 1500 sowie Anticos verlorenen Bronzerepliken (vor 1496) s. Arnold Nesselrath, »Antico and Monte Cavallo«, *Burlington Magazine*, 124 (1982), S. 353–357; vgl. auch ein Marmorrelief aus dem Bambaia-Umkreis (1520er Jahre) in London, das Panofsky überzeugend als Alexander, der Bucephalus bezwingt, gedeutet hat (John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, Bd. 2, S. 545–549 (Kat. 585)). Dagegen scheint die Deutung der Rossebändiger auf dem Quirinal als Alexander und Bucephalus erstmals um die Mitte des Cinquecento bei Pirro Ligorio und Onofrio Panvinio formuliert, s. Phyllis Pray Bober u. Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London u. Oxford 1986, S. 159–161 (Kat. 125).

¹⁴¹ So der Vorschlag von DRAPER und Matteo Ceriana in: *Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, hg. v. P. Barocchi (Ausstellungskatalog), Florenz 1992, S. 33–36 (Kat. 1); bereits 1474/75 war in Padua während eines Umzuges mit anschließendem Turnier ein als Bellerophon verkleideter Teilnehmer auf einem ›Pegasus‹ zu sehen, s. Johannes J. Cane, *De ludo equestri Patavii edito ad Ludovicum Fuscarenum carmen*, Vincenza 1475: »Fortis equus pegasi in faciem conversus uterque / Parte ferox allas quassat: stetit ardua cervix / Ungulaque & fontes scopulis factura revulsis. / Ipse medusea sompes aspergine frena/ Inficiebat: eum tergo ferus ipse premebat/ Baldasar infaciem conversus bellorophontis. / [...] Ante ipsum fractis ducuntur amazones armis / Devicte: & manibus moerent post terga revinctis / Tum solio in celso stat prodigiosa chymera / Ore leo: sed ventre caper: cui cetera pone / Postera serpentem monstrabant terga fuisse«.

¹⁴² George Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance Before Cellini*, London 1930, S. 104 (Kat. 406); vgl. eine Medaille der 1480er Jahre auf Girolamo Ridolfi (*Currency of Fame*, S. 134, Kat. 43). Vgl. die Deutung bei Leon Battista Alberti, *Intercoenales – Anuli*, in ders.: *Opera inedita*, hg. v. G. Mancini, Florenz 1890, S. 229 u. 233 f.

¹⁴³ Etwa Persius, *Saturae*, Prol.; Properz, *Elegiarum libri*, 3, 3, 2; s. auch die Ausführungen bei TORTELLI, s.v. »prologus«; ein einfaches Pferd als Metapher dichterischer Inspiration bei Properz, *Elegiarum libri*, 2, 10, 2; dazu etwa *Propertii Aurelii nautae poetae clarissimi Elegiarum libri cum interpretationibus Antonii Volsci*, Venedig 1488: »Equo demonio [!]: poetico calori ut ea celebret quae Octavius in aemonia gessit.«



12. Bertoldo di Giovanni, Bellerophon zügelt Pegasus. Wien, Kunsthistorisches Museum

nischer Klassiker.¹⁴⁴ Allerdings listen die noch im 15. Jahrhundert vielgelesenen mittelalterlichen mythographischen Handbücher des Fulgentius und Mythographus Vaticanus III, wie dann in deren Gefolge Boccaccio, das Flügelpferd

¹⁴⁴ Francesco Petrarca, *Africa*, lib. III, Z. 158 f., vgl. Z. 181–185 (PETRARCA, Bd. 3, 1285); Elisabeth Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael*, Hildesheim u. New York 1977; Thomas Ketelsen, »Das Lob der Malerei. Pegasus und die Musen in der italienischen Kunst«, in: *Pegasus*, S. 46–60.

nicht allein als *allegoria* für die *sapientia poetis*, sondern auch als solche für *fama*, *fons aeternus* und *terror* auf.¹⁴⁵ Und die enigmatischen Darstellungen eines geflügelten Pferdes mit Satyrn und Putten über einem Sarkophagdeckel in den Skizzenbüchern Jacopo Bellinis und abgewandelt in der *Hypnerotomachia Poliphili* scheinen noch weitergehende Interpretationen – etwa als »Schicksalspferd« – zu erfordern.¹⁴⁶

Horst Bredekamp wollte daher ausgehend von dem »schwer bezähmbaren Seelen-Pferd« in Platons *Phaidros* die in Bertoldos Kleinbronze thematisierte Bändigung als Bild für das heroisch-tugendhafte, innermenschliche Beherrschen der Sinnenlust und des Lasters verstanden wissen. Seine abschließende, wenig vermittelte Wendung versucht dann doch noch die Deutung im Sinne dichterischer Inspiration einzubeziehen. »Bellerophon wird somit zum Gleichnis des schöpferischen Menschen: Pegasus ist die konturlose Raselei in ihm selbst, die er zu bändigen hat, um der Kraft der Eingebung Rahmen und Struktur zu geben.«¹⁴⁷

Dagegen berief sich jüngst Manfred Leithe-Jasper auf den späteren Verlauf des Mythos, der die »Ambivalenz des Helden« Bellerophon noch deutlicher offenlege: Zwar sollte er auf dem Pegasus reitend die Chimaira, die Solymi und Amazonen besiegen, dann jedoch den Himmel zu erlangen versuchen. Von den Göttern wird er zur Strafe für seine Hybris in den Tod gestürzt, nach anderer Version irrte er nach dem Sturz blind umher. »In diesem Sinne kann Bellerophon als ein republikanisches Symbol *in negativo* erkannt werden,

¹⁴⁵ Die Zitate aus dem *Mythographus Vaticanus III* (nach *Scriptores Rerum Mythicarum Latini Tres*, hg. v. G.H. Bode, Zelle 1834, S. 252 f.); vgl. Fabius Planciadis Fulgentius, *Mitologiarum libri tres*, I.xxi »Fabula Persei et Gorgonarum« und III.i »Fabula Bellerofontis« (nach *Fabii Planciadis Fulgentii ... Opera*, hg. v. R. Helm, Stuttgart 1970, S. 32 f. u. S. 59–61); BOCCACCIO, Bd. 2, S. 508 u. 668.

¹⁴⁶ In Jacopos Pariser Skizzenbuch fol. 39 (Aufschrift: »Pegasus fo di Perseo che amazo Medusa«), im Londoner fol. 4, vgl. Bernhard Degenhart u. Anegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Teil II–6: *Venedig, Jacopo Bellini*, Berlin 1990, S. 359 f. u. 447–449; in der *Hypnerotomachia* ist nur von einem »caballo [...] cum le ale« bzw. dem »EQVVS INFOELICITATIS« die Rede, COLONNA, Bd. 1, S. 24 f., Kommentar Bd. 2, S. 64 f.; spätestens auf einer Zeichnung Niccolo dell'Abbate wird das Flügelpferd der *Hypnerotomachia* von Pegasus unterschieden, dazu Sylvie Béguin, »A Lost Fresco of Niccolo dell'Abbate at Bologna«, *JWCI*, 18 (1955), S. 114–122, v. a. S. 119 f.

¹⁴⁷ Horst Bredekamp, »Mythos und Widerspruch – 3. Schönheit und Schrecken«, in: *Natur und Antike*, S. 158–162, unter Berufung auf Platon, *Phaidros* 246B; doch die Flügel des Pegasos machen jeden direkten Rekurs auf den *Phaidros* unwahrscheinlich, in Ficanos Auslegungen besitzt sie nur die gereinigte Seele; völlig ausgeschlossen ist aus dieser Sicht, daß sie ungebändigter Lust und *fantasia confusa* zugehören; dazu Michael J. B. Allen, *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer*, Berkeley, Los Angeles u. London 1981, v. a. S. 98 f., 222 f.; 228 f.; im Umkreis Donatellos war das Pferd als Sinnbild der Lust und der platonische Wagenlenker bestens bekannt, vgl. die Medaille auf dem Rücken des Holofernes und die bronzene Jünglingsbüste im Bargello.

das eine Warnung von fürstlicher Seite beinhaltet, die Herakles als positives Leitbild in Anspruch nahm.¹⁴⁸

Man fragt sich freilich, warum dann nicht gleich der Himmelsritt dargestellt wurde oder der Kampf mit der Chimaira, welcher in zeitgenössischen Texten tatsächlich als Exemplum für den Sieg über das Laster fungiert. Eine Medaille Francesco di Giorgios auf Federico da Montefeltre, die Bellerophon über dem Ungeheuer als Zeichen für die *virtus* des Fürsten einsetzt, hätte als Vorbild dienen können.¹⁴⁹

Die bislang vernachlässigten Kommentare des späteren Quattrocento zu den einschlägigen antiken Erwähnungen des Pegasus lehren nun, daß zwar der allwissende Polizian Pindars 13. Olympische Ode kannte (und Bertoldo in Florenz hätte instruieren können), seine Humanistenkollegen jedoch ausnahmslos auf die geläufigeren Schilderungen des Mythos in den Werken des Homer, Hyginus, Plinius, Ovid oder Strabo verwiesen, von denen überhaupt nur noch dieser die Bändigung erwähnt.¹⁵⁰ In der lateinischen Übersetzung des Guarino da Verona lautet die kurze Passage im 8. Buch der *Geographia*: »Infra verticem Pirenem fontem adesse contigit [...] Fama est equum Pegasus cum potaret hoc in loco a Bellerophonte deprehensum fuisse.«¹⁵¹ Von der Hilfe durch Athena und ihren goldenen Zügeln ist hier nicht die Rede, der Held vollbringt seine Aufgabe aus eigener Kraft. Dafür wird der Ort des Geschehens betont: Bellerophon zügelte das Pferd an der Musenquelle! Diese Ver-

sion findet sich mit großer Regelmäßigkeit und wörtlich zitiert in einer Reihe von Dichtungskommentaren zu Horaz, Properz, Ovid und Statius, als Beispiel sei nur auf Antonio Mancinellis kurze Erläuterung zum Stichwort »Bellerophonte« in *Carmen* 3,12 des Horaz verwiesen: »Bellerophonte: qui pegasus alatum equum ascendit. nam prope corynthum achaiae urbem mons est excelsus acrocorynthus nomine: vertex eius veneri sacram habebat aediculam. infra verticem pirene fons erat haud affluentes aquas habens caeterum perspicuas ad imum potuique suavissimas. fama est equum pegasus quum potaret hoc in loco a Bellerophonte deprehensum fuisse.«¹⁵² Dagegen erwähnen die dem Quattrocento eigentlich als mythographisches »Nachschlagewerk« dienenden *Genealogie* des Boccaccio sowie die Lexika des Giovanni Tortelli, Niccolo Perotti und Ambrogio Calepino die Bändigung mit keinem Wort.¹⁵³

Bertoldos Bronzegruppe rekurriert also wohl nicht auf Pindars Oden, sondern geht von der populären Schilderung des Ereignisses in Strabos *Geographia* aus. Über die nicht sicher erkennbare »Binde« am Oberarm Bellerophons und dessen Keule gibt auch diese Quelle keine Auskunft. Aber einmal von der Suche nach den Pindarschen »goldenen Zügeln« befreit, läßt sich zumindest eine Hypothese formulieren. Bertoldo konsultierte aller Wahrscheinlichkeit nach Zeichnungen der antiken Rossebändiger, sei es, daß er sie nicht im Original gesehen hatte, sei es zur Auffrischung des

¹⁴⁸ Manfred Leithe-Jasper in: *Bronzen*, S. 142–145.

¹⁴⁹ Zuletzt Roberto Bartolini in: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450–1500*, hg. v. L. Bellosi (Ausstellungskatalog), Siena 1993, Mailand 1993, S. 354–357 (Kat. 69a, 69b, 70), mit Hinweis auf Kopien an der Fassade und im Chiostro Grande der Certosa di Pavia; die Deutung als Tugendheld bei Horaz, *Carmine*, 1, 27, 23 f., den mittelalterlichen Mythographen und noch bei COLONNA, S. 379: »essendo ad la etate virile pervenuto et in progresso di tempo, per le cose ottimamente geste et cum animo forte, excelso, generoso, robusto constantissimamente varie adeptae victorie et tuti gli honori militari perfuncto, quale Bellerophonte.«

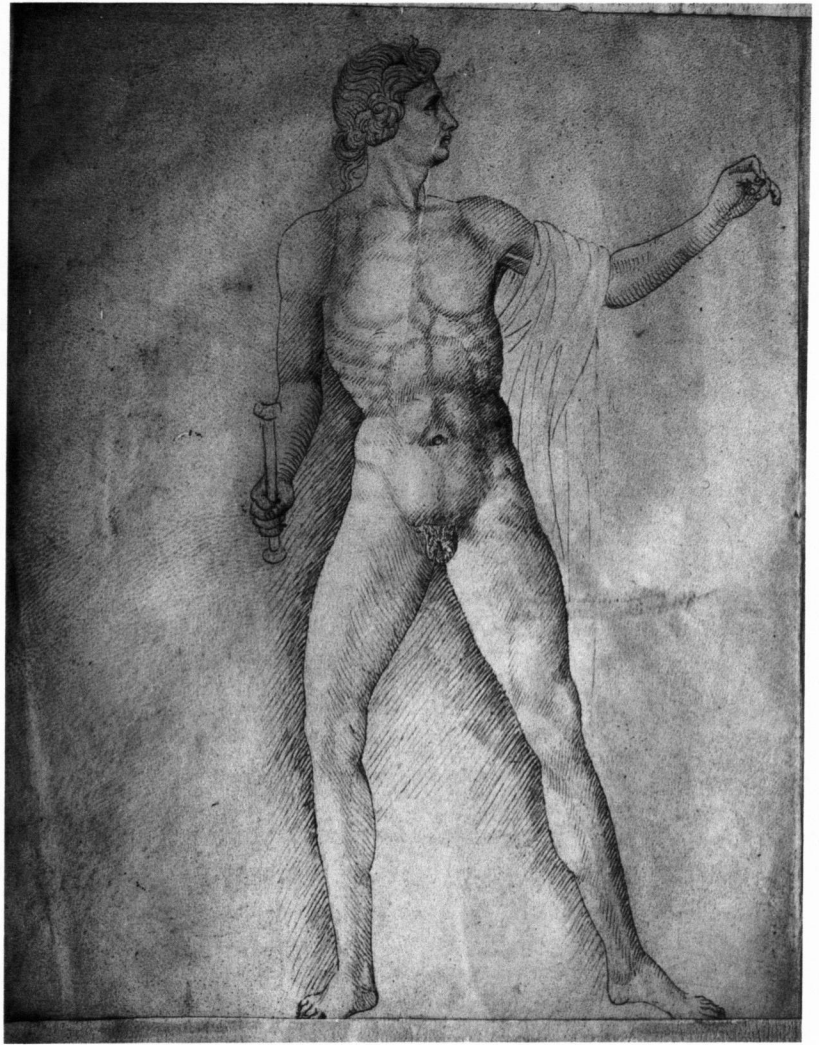
¹⁵⁰ Angelo Poliziano, *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, hg. v. F. Lo Monaco, Florenz 1991, S. 276 f. Charakteristisch ist dagegen die lapidare Bemerkung in: *Decii Iunii Iuvenalis Aquinatis Satyrarum libri [...] Domitii Calderini Veronensis Secretarii apostolici commentarii [...] Georgii Vallae Placentini commentarii*, Venedig 1491, fol. q2v, zu 10, 325: »DO. De bellerophonte notissima est historia apud Homerum: & Hyginum«; Pausanias, *Graeciae Descriptio*, 2, 4, welcher Athena eigenhändig den Pegasus zügeln läßt, scheint trotz der 1477 begonnen Übersetzung des Domitio Calderini in den 1480er Jahren noch keine Bedeutung zu haben, s. George B. Parks, »Pausanias«, in: *Corpus Translationum et Commentarium*, hg. v. P. O. Kristeller, Bd. 2, Washington D. C. 1971, S. 215–220.

¹⁵¹ *Strabonis Cappadocis seu Gnosii Amasini scriptoris celeberrimi de situ orbis libri*, s.l. 1472, fol. 103v (zu 8, 6, 21), die Stelle lautet weiter: »Allatum inquam caballum e Medusae cervice: & de Gorgonis execto gutture prosilientem Vulgatum est etiam Caballinum in Heliconae fontem erupisse: cum subiectam ibi rupem feriret ungula.«; zu den konkurrierenden Übersetzungen des Guarino da Verona und Gregorio Tifernates s. Aubrey Diller u. Paul O. Kristeller, »Strabo«, in: *Corpus*

(wie Anm. 151), S. 225–237; Aubrey Diller, *The Textual Tradition of Strabo's Geographia*, Amsterdam 1975.

¹⁵² HORATIUS, fol. 108v–109r zu 3, 12; auch fol. 48v–49r zu 1, 27 (Acron, Porphyrios u. Landino erwähnen in ihren Kommentaren zu beiden Stellen die Zügelung nicht); CALDERINI, fol. [g5]v zu Statius, *Silvae*, 2, 2, 38: »Strabo pegasus alatus equus illic [an der Musenquelle] bibens deprehensus est a bellerophonte«; vgl. auch zu 1, 4; dagegen POLIZIANO 1978, S. 441–443: »Datus illi equus Pegasus a diis.«; BEROALDO, fol. [i4v], zu Properz 3, 3, 2: »Bellerophonte equi. In helicone fons est caballinus carminibus poetarum notissimus factus ab equo pegaso: quem bellerophonteum nominant. Quoniam a bellerophonte ut inquit strabo deprehensus est: et eo usus in expeditione adversus chimeram: preceps decidit ut supra narravimus.« *Propertii Aurelii nautae poetae clarissimi Elegiarum libri cum interpretationibus Antonii Volsci*, Venedig 1488, fol. e3 zu 3, 3, 2: »Recubans: in Helicone phocidis monte ocia sub umbra terens. unde caballinum fontem scaturire diximus: cum terram pegasus equus alatus infessore bellorophonte ungula percuteret«; sowohl Paulus Marsus als auch Antonius Constantius Fanensis erwähnen das Ereignis in ihren Kommentaren zu den *Fasti* des Ovid (*Ovidius de fastis cum duobus commentariis*, Venedig 1497, fol. CIXv–CX zu 3, 450–453); nicht erwähnt wird die Zügelung in den Kommentaren des Raffaello da Reggio zu Ovids *Metamorphosen* (*P. Ovidii Metamorphosis cum integris ac emendatissimis Raphaelis Regii enarrationibus*, Venedig 1497, zu 4, 786) sowie des Bartolomeo Fonzio zu den *Satyrae* des Persius (*Auli flacci Persii poetae Satyrarum opus cum Commentario Bartholomei Fontii*, Venedig 1482, zum Prol.). Zur »Wiederentdeckung« dieser Autoren: Frank-Rutger Hausmann, »Datierte Quattrocento-Handschriften lateinischer Dichter (Tibull, Catull, Properz, Ovid – Epistula Sapphos ad Phaonem, Martial, »Carmina Priapea«) und ihre Bedeutung

13. Pisanello,
Rossebändiger.
Mailand, Ambrosiana



Gedächtnisses. Lag ihm dabei eine Ansicht vor, wie sie etwa eine zwanzig Jahre später entstandene, dem Autor des Codex Escorialensis zugeschriebene Federzeichnung tradiert, so wäre der auf den Oberarm des ›phidiasischen‹ Dioskuren gerutschte Mantel tatsächlich nur mehr als eine Art ›Armbinde‹ zu sehen gewesen.¹⁵⁴ Wie immer Bertoldo die Kenntnis der Rossebändiger vermittelt wurde und er dieses Gewanddetail deutete oder mißverstand, er übernahm es für seine Kleinbronze kraft der Autorität des vorbildlichen antiken Monuments, nicht aufgrund einer literarischen Vor-

gabe. Die Keule kann dagegen als ein früher ›Rekonstruktionsversuch‹ der fragmentierten Antiken gelten. Die komplizierte Hand- und Fingerhaltung der Rossebändiger hatte immer schon die Aufmerksamkeit beansprucht und Rätsel aufgegeben, im Mittelalter waren sie deswegen gar als *computistae*, als Rechenmeister, mißdeutet worden.¹⁵⁵ Bereits Pisanello vermutete, daß der Dioskur des ›Phidias‹ in seiner rechten Hand etwas gehalten habe, auf seiner präzisen Nachzeichnung ergänzte er einen dünnen Stab (Abb. 13).¹⁵⁶ Offenbar schien Bertoldo eine robustere Keule zur Bändi-

für die Erforschung des italienischen Humanismus«, in: *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, hg. v. U. J. Stache u. a., Hildesheim 1986, S. 598–632.

¹⁵³ Vgl. BOCCACCIO, Bd. 2, S. 508 u. 668, TORTELLI, PEROTTI u. Ambrogio Calepino, *Dictionarium*, Venedig 1542, s. v. »Pegasus«, »Bellerophon-tes« u. »Chimaira«; s. auch die weniger verbreiteten mythographischen Werke des Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis*, hg. v. B. L. Ullman, Zürich 1951, Bd. 1, S. 253, Bd. 2, S. 369, 385, 417 u. 424 f. und Giovanni Caldiera, *Concordantiae poetarum philosophorum et theo-*

logorum (nach Bibl. Vaticana, Pal. lat. 985, fol. 116r–119v ›Capitulum de gloria et meritis sapientium‹; wenig zuverlässig die gedruckte Ausg. Venedig 1547).

¹⁵⁴ Zuletzt Arnold Nesselrath in: *Pisanello*, S. 211.

¹⁵⁵ Dazu Andreas Thielemann, »Roma und die Rossebändiger im Mittelalter«, *Kölner Jahrbuch*, 26 (1993), S. 85–131.

¹⁵⁶ Zuletzt Arnold Nesselrath in: *Pisanello*, S. 211 f., und Brigit Blass-Simmen, »Pisanellos Tätigkeit in Rom«, in: *Pisanello und Bono da Ferrara*, hg. v. B. Degenhart u. A. Schmitt, München 1995, S. 81–117.

gung des widerspenstigen Pferdes besser geeignet. Auch in diesem Falle also wäre die Phantasie des Künstlers mehr durch das antike Monument als durch die wenig detailreiche Schilderung des Ereignisses bei Strabo angeregt worden.

Allerdings dürfte sich Bertoldo bewußt gewesen sein, daß die Begegnung an der Musenquelle stattgefunden hatte, sein ›Kunst- und Sammlerstück‹ allein schon deshalb als Verweis auf den Ort der Inspiration zu verstehen war. Der zeitgenössische Betrachter jedenfalls hätte den Anblick von Bellerophon mit Pegasus, eine Kombination, welche er – von der Lektüre Strabos einmal abgesehen – nur aus dem Kontext der Dichtungskommentare kannte, in irgend einer Form eben mit der *ars poetica* in Verbindung gebracht. Darüber hinaus scheint der Bellerophon-Mythos, der die hybride Idee eines geflügelten Musenpferdes mit dem Phantasieprodukt der Chimaira vereint, bei einer Reihe von Autoren als Musterbeispiel für die Horazsche *licentia* dichterischer Fiktion zu fungieren.¹⁵⁷ Damit sind wir wieder bei der Ausgangsfrage: Warum wird der Pegasus, d.h. der Höhenflug des Geistes (*ingenium*) durch Bellerophon gezügelt?

¹⁵⁷ Ein *equus alatus* im Zusammenhang mit dem *Dictum Horatii* führt GUARINO, Bd. 2, Nr. 796, S. 461, an, Leonardo Dati lobt an Pisanellos Kunst, daß sie »alipedes« zum Leben erwecke (nach Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, I. *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, hg. v. A. Venturi, Florenz 1896, S. 35). Die Chimaira als exemplarisches Phantasieprodukt außer in Platos *Phaidros* im Kommentar des Themistius zu Aristoteles, *De anima*, 427b16 (*Commentaire sur le Traité de l'âme d'Aristote. Traduction de Guillaume de Morbeke*, hg. v. G. Verbeke, Louvain u. Paris 1957, S. 204); ferner bei Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive originum libri XX*, hg. v. W. M. Lindsay, Oxford 1911, lib. I, 40 ›De Fabula‹ u. lib. XI, 3 ›De Portentis‹; im *Pictor in Carmine* (hg. v. M. R. James, *Archaeologia*, 94 [1951], S. 142) und bei Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortigiano*, lib. II, cap. 39 (*Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, hg. v. C. Cordié, Mailand u. Neapel 1960, S. 138); spätestens seit RICCHIERI (lib. VII, cap. xxix ›Chimæram allegorice tres indicare Rhetoricae partes, Vel item Vitiourum multiformem vim‹) kann das Mischwesen auch für Fehler und Auswüchse der Redekunst stehen; vgl. SUMMERS 1981, S. 48–50 u. 128–131; Martin Warnke, »Chimären der Phantasie«, in: *Pegasus*, S. 61–69; Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge 1993, S. 145.

¹⁵⁸ Francesco Petrarca, *Familiarium rerum libri*, 6, 2, hg. v. V. Rossi, Bd. 2, Florenz 1934, S. 58: »Hoc Praxitelis Phidiaeque extans in lapide tot iam seculis de ingenio et arte certamen«; ders., *Africa*, VIII, Z. 862 ff. (PETRARCA, Bd. 3, S. 1324): »Inde Quirinalem superato uertice montem / Transierant, nudosque duos astare Gigantes / Corpore conspiciunt, in quot certamina famae / Praxitelis opus Phidiaeque insigne supremi.« Im Quattrocento werden kunsttheoretische Überlegungen mit Vorliebe am Beispiel der Rossebändiger entwickelt: Angelo Decembrio, *De Politia Litteraria* (nach BAXANDALL 1963, S. 313): »Quin ipsis in conflationibus marmorumque caesuris. si qua sunt excellentissima signa. ut plurimum nudata omni ex parte uel seminuda conspiciuntur. [...] In primis opera praxitelis et phidiae: ita enim Romae sunt nudorum hominum seu cum modico certe uelamento nudorum equorum corpora regentium.« VALLA, 2, 28, 8, S. 77:

Über das formale Zitat nach den Rossebändigern des Quirinals scheint Bertoldo das bereits durch den Pegasus präsente Thema *ingenium* durch sein eigenes Tun zu ›kommentieren‹. Die beiden antiken *giganti* in Rom mit den Unterschriften OPVS FIDIAE und OPVS PRAXITELIS standen seit Petrarca für den »ingenio et arte certamen«, den Künstlerwettstreit zweier der größten Bildhauer überhaupt.¹⁵⁸ Bertoldo mißt nun seinen Geist und sein Können gegen diese Meisterwerke – nicht zufällig ist der Pegasus auch seine einzige (erhaltene) signierte Kleinbronze. Freilich nimmt er eine zusätzliche Schwierigkeit auf sich: Während

»Eadem ratio est philosophorum, non dico mercatum sed celum ipsum terras ac maria contemplantium que puerorum ac puellarum tabernas circumforaneas intuentium et ornamenta argentariorum, venustatem picturarum, decorem statuarum admirantium et inter se comparantium. At tu maiorem voluptatem capis ex ratione celi inventa quam ego ex ornatu fori. Certe quia plus intelligis et re maiore delectaris. Et ego quoque plus delector gemino simulacro Phidie et Praxitelis quam unus quilibet puerorum quia utriusque artificis ingenium diversitatemque intelligo quod puer ignorat. Quanquam non est maior voluptas tua celum ac sidera inspectantis quam mea decoram faciem intuentis. Nisi quod tu, si quid argutius contemplando inuenis, laudatiunculas expectas et hac spe magis titillaris«; Flavio Biondo, *De Roma Instaurata*, lib. I, xcix, Turin 1527, fol. 15: »Proximo ac pene contiguo loco sunt lapidei caballi Praxitelis unus, alter Phidiae, ut tituli indicant, opera sane tantis opificibus digna: quod nullus multis ante actis saeculis inventus est, qui nedum ea magnitudine omnem uiventium formam superante, sed vel minima aut mediocri statura equum similem vel saxo excidere vel aeramento fundere aut cudere noverit.« Francesco Filelfo, *Epistula de opinionibus philosophorum* (1464, nach James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden u.a. 1990, Bd. 2, S. 518 f.): »Nonne idem de opificibus usu uenire cognoscimus? Num putemus uel Praxitelen uel Phid[i]an, cum duos illos equos marmoreos et iuuenes item duos factos e marmore quos mira magnitudine atque pulchritudine ab illis elaboratos uel hac tempestate in urbe Roma intueri licet, aliquos esse exterius contemplatos uel equos uel adolescentis, unde similitudinem capientes opera illa pulcherrima relinquerentur? Cogitauerunt ii quidem speciem quandam et equorum et iuuenum perfectam atque praestantem ad cuius imitationem, quae facturi forent, retulerunt.« Francesco Filelfo, *De morali disciplina* (ca. 1475, nach Jill Krays, »Francesco Filelfo's Lost Letter De Ideis«, *JWCI*, 42 [1979], S. 236–249, hier S. 240): »Quod eius rei opifices quoque sequutos arbitramur. Intueri licet vel hac tempestate Romae et equos duos marmoreos et item iuuenes iuxta duos factos e marmore utrosque mirae pulchritudinis magnitudinisque eximiae, quos Praxitelis et Phidias nobili opificio elaborarunt. Non enim aut in equis Cillarum atque Arium, aut in iuuenibus fingendis Herculem aliquem et Iasona ante oculos habuerunt, ad quorum similitudinem tam praeclara opera posteritati admiranda reliquerent; sed ingenii acrimonia et cogitatione sua pro exemplari sunt usi.« Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, hg. v. A. M. Finoli u. L. Grassi, Mailand 1972, Bd. 2, S. 576 f.: »Ancora gli era appresso il cavallo e l'uomo di marmo che oggi di si vede in Roma, a presso a questo era quello di Presitele, e ancora è oggi di a Roma, i quali sono tanto simili, che non è uomo, per intendente che sia, che possa giudicare essere meglio fatto l'uno che l'altro. Ma tutti e due nonchè d'una mano d'uno maestro, ma se stati fussono come a improntare un suggello medesimo in cera, così questi parevano fatti, e così degni quanto la natura mai facessi.«

die Marmorstatuen bereits ein die *audacia* beweisendes kolossales Format besitzen, muß er in kleinem Maßstab den Eindruck des Großen erzeugen. Daß an das Stück wohl genau diese Kategorien anlegt wurden, läßt sich aus den ausführlichsten erhaltenen Ekphrasen antiker Kleinbronzen erschließen, die den Kunstkennern des 15. Jahrhunderts sicherlich als Anleitung zur Betrachtung und Beurteilung dienten. In den *Silvae* des Statius war in diesem Sinne zu lesen: »quicquid et argenteo primum, vel in aere minori / lusit et enormes manus est experta colossos«, und zu einer Herkulesstatuette des Lysipp: »quis modus in dextra, quanta experientia docti / artificis curis, pariter gestamina mensae / fingere et ingentes animo versare colossos!«¹⁵⁹

Höhenflug des geschärften Geistes, will sagen: Inspiration also nicht allein des Literaten sondern auch des Künstlers. Mit den bereits bekannten Worten des Leonardo Giustiniani: »Etenim Pictoribus, atque Poetis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas, utrumque certe mentis acumine, et divino quodam spiritu excitari, ac duci constat.« Damit Wagemut und künstlerische Freiheit jedoch nicht in der Produktion von *monstra* entarten, gilt es den Pegasus zu zügeln. Ein oft zitiertes, auf die vielfältigsten Sachverhalte anwendbares antikes Sprichwort besagt, daß der ungestüm Voranstürmende zu bremsen, der Träge jedoch anzuspornen sei. Bei Lodovico Ricchieri, dessen immenses, knapp 1000 Seiten starkes Kompendium der *Antiquarum lectionum libri* (1516) das gesamte bis dato bekannte antike Wissen vereinte, wird es bereits ganz selbstverständlich auf den dichterischen *furor divinus* bezogen.¹⁶⁰ Vitruv überliefert dieses Gesetz der *aurea mediocritas* in etwas anderer Wendung, seine Formulierung greifen Lorenzo Ghiberti, Francesco di

Giorgio und mit Einschränkungen wieder Lodovico Ricchieri auf: »Neque ingenium sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere.«¹⁶¹ Horaz selbst bezeichnet die Gegensätze als *natura* und *ars, ingenium* und *studium* (*Ars Poetica*, 408 ff.). Im Zusammenspiel von Geist und Gesetz sind unkontrollierte Ausgeburten der Phantasie nicht zu befürchten. Dasselbe wird unter dem Mantel der Fabel verschleiert: Indem es Bellerophon gelingt, den Pegasus seiner Führung zu unterwerfen, ihn als Reittier zu gewinnen, wird es möglich, die Chimaira als exemplarische Personifikation eines monströs entarteten Phantasieproduktes zu besiegen.

Das Selbstverständnis von Humanisten wie Künstlern des 15. Jahrhunderts definierte sich maßgeblich über die einleitenden Verse der *Ars Poetica* des Horaz. Sie lieferten zentrale, in ihrer Deutung freilich heftig umstrittene Kriterien des eigenen Schaffens: Wie ließen sich *potestas audendi* und *licentia* mit *disciplina* vereinen? Die unablässige Mühe, inspirierte, aber ungeordnete Gedankenflut einem rationalen Regulativ zu unterwerfen, kurz: den immer neuen Kampf um die richtige Interpretation und Anwendung des *Dictum Horatii* hätte Bertoldos Kleinbronze im Sinnbild der »heroischen Zügelung des Pegasus durch Bellerophon« veranschaulicht.¹⁶²

Wer immer diesem heldenhaften Unternehmen schließlich doch nicht gewachsen gewesen wäre, hätte dankbar auf das Eingeständnis des Properz zurückgegriffen:

quod si deficient vires, audacia certe
laus erit: in magnis et voluisse sat est.

»Wenn auch die Kräfte versagen sollten, der Wagemut wird sicher Ruhm einbringen, bei großen Vorhaben genügt allein schon der Wille zur Tat.«¹⁶³

¹⁵⁹ Statius, *Silvae*, 1, 3, 50 f. und 4, 6, 45–7; dazu der Kommentar bei CALDERINI, fol. m4r: »admirantis autem est quod in tam parvi signo tanta representetur forma. Vgl. *Silvae*, 4, 35–8: »tantus honos operi finesque inclusa per artos/ maestas! [...] parvusque videri/ sentirique ingens!« Erstaunlicherweise geht POLIZIAN 1978 auf die Maßstabsfrage nicht ein; beide Kommentare vergleichen die Herkulesstatuette mit dem ebenfalls Lysipp zugeschriebenen Hercules Victor des Kapitoll (s. auch Matthias Winner, »Der eberne Herkules Victor auf dem Kapitoll«, in: *Hülle und Fülle*, S. 629–642); zur Kenntnis des Statius: M. D. Reeve, »Stadius' ›Silvae‹ in the fifteenth century«, *Classical Quarterly*, 71 (1977), S. 202–225.

¹⁶⁰ Zum Beispiel Cicero, *Brutus*, 204: »Isocratem in acerrimo ingenio Theopompi et lenissimo Ephori dixisse traditum est, alteri se calcaria adhibere alteri frenos«; Horaz, *Epistolae*, 2, 1, 182 und 217; Seneca, *De vita beata*, 25, 5–7: »Non enim est, quod existimes ullam esse sine labore virtutem, sed quaedam virtutes stimulis, quaedam frenis egent.« Vgl. RICCHIERI, S. 593, lib. XI, cap. liii »Equo Sophocleo similis, proverbium quid inferat. Itam Damiani, & Sophoclis historia:« »Vel quia Poetae furoris divini afflatu perciti vicem Equi implent, Equitits vero infidens numen, sive is Apollo sit, seu Musa, sive quisvis alius. Nam & in Sibylla, hoc ipsum servavit Poeta nobilis. Ea frena furenti concutit, & Stimulos sub pectore vertit Apollo.«

¹⁶¹ Vitruv, *De Architectura*, 1, 1, 3; Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, hg. v. J. v. Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, S. 5: »Bisogna sia di grande ingegno a disciplina, maestreuole imperoche. Ilo ingegno sanca disciplina o la disciplina sanca ingegno non può fare perfecto artefice.« FRANCESCO DI GIORGIO, Bd. 1, S. 37: »Lo ingenio senza dottrina o la dottrina senza ingenio l'artefice perfetto far non può.« RICCHIERI, fol. 161, lib. IV, cap. iiiii, stellt dagegen die göttliche Inspiration über die *disciplina*; vgl. auch KEMP, v. a. S. 389.

¹⁶² Daß frühe Kleinbronzen und Schreibtafelaufsätze die literarische Tätigkeit ihrer Besitzer thematisieren, scheint kein Einzelfall, vgl. die Interpretation zu Riccios »Grillenfänger« von Norberto Gramaccini, »Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini«, in: *Natur und Antike*, S. 198–225, sowie das als Sandbehältnis dienende Horazsche Mischwesen aus weiblichem Oberkörper, geflügeltem Löwenleib und Adlerkrallen des Severo da Ravenna (*Bronzen*, S. 214 f., Nr. 36).

¹⁶³ Properz, *Elegiarum libri*, 2, 10, 5 f.

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- ALBERTI 1966 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, hg. v. G. Orlandi u. P. Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966.
- ALBERTI 1973 Leon Battista Alberti, *De Pictura – Della Pittura*, in: L. B. Alberti, *Opere Volgari*, hg. v. C. Grayson, Bari 1973, Bd. 3, S. 5–107.
- AGUZZI-BARBAGLI Danilo Aguzzi-Barbagli, »Humanism and Poetics«, in: *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, hg. v. A. Rabil, Bd. 3, Philadelphia 1988, S. 85–169.
- BADIO ASCENSIO *Quint. Horatii Flacci Omnia Poemata cum ratione carminum & argumentis ubique insertis Acrone, Porphirione, Iano Parrashio, Antonio Mancinelli, necnon Iodoco Badio Ascensio, viris eruditissimis*, Venedig 1544.
- BAXANDALL 1963 Michael Baxandall, »A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este«, *JWCI*, 26 (1963), S. 304–326.
- BAXANDALL 1971 Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, London u. Oxford 1971.
- BEROALDO *Commentarii in proprietium a Philippo beroaldo*, Bologna 1487.
- BETTINI Maurizio Bettini, »Francesco Petrarca e le arti figurative«, in: *Memoria*, Bd. 1, S. 219–267.
- BOCCACCIO Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium Libri*, hg. v. V. Romano, 2 Bde., Bari 1951.
- Bronzen *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*, hg. v. V. Krahn (Ausstellungskatalog), Berlin 1995.
- CALDERINI *Domitii Calderini Veronen. ... in Sylvas Statii Papinii*, Brescia 1476.
- CALDWELL Joan G. Caldwell, »Mantegna's St. Sebastians«, *JWCI*, 36 (1973), S. 373–377.
- CENNINI Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, hg. v. M. Serchi, Florenz 1991.
- CESARIANO Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Commentati: & con mirando ordine Insigniti ...*, Como 1521 (zit. Nachdruck hg. v. A. Bruschi u. a., Mailand 1981).
- CHASTEL André Chastel, »Le DICTUM HORATII QUIDLIBET AUDENDI POTESTAS et les artistes (XIIIe–XVIe siècles)«, in: ders., *Fables, Formes, Figures*, Paris 1978, Bd. 1, S. 363–376.
- COLONNA Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, hg. v. G. Pozzi u. L. A. Ciapponi, 2 Bde., Padua 1964.
- Court Culture* *Mantegna and Fifteenth-Century Court Culture*, hg. v. F. Ames-Lewis u. A. Bednarek, London 1993.
- Currency of Fame* *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, hg. v. S. K. Scher (Ausstellungskatalog Washington), London u. New York 1994.
- DEGENHART / SCHMITT Bernhard Degenhart u. Annetrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*. Teil I: *Süd- und Mittelitalien*, 4 Bde., Berlin 1968.
- DRAPER James D. Draper, *Bertoldo di Giovanni. Sculptor of the Medici Household*, Columbia u. London 1992.
- FARAGO Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden 1992.
- FRANCESCO DI GIORGIO Francesco di Giorgio, *Trattati di Architettura*, hg. v. R. Bonelli u. P. Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1967.
- FRIIS-JENSEN Karsten Friis-Jensen, »Commentaries on Horace's Art of Poetry in the Incunabule Period«, *Renaissance Studies*, 9 (1995), S. 228–239.
- GAURICUS Pomponius Gauricus, *Super Arte Poetica Horatii*, Rom 1541.
- GREENSTEIN Jack M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago u. London 1992.
- GUARINO Guarino da Verona, *Epistolario*, hg. v. R. Sabbadini, 3 Bde., Venedig 1915–1919.
- HORATIUS *Horatii Flacci lyrici poetae opera. Cum quatuor commentariis: & figuris nuper additis*, Venedig 1405 [1505].
- Hülle und Fülle* *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hg. v. A. Beyer, V. Lampugnani u. G. Schweikhart, Alfter 1993.
- JACOBSEN Michael A. Jacobsen, »The Meaning of Mantegna's Battle of the Sea Monsters«, *Art Bulletin*, 64 (1982), S. 623–629.
- JWCI* *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*.
- KEMP Martin Kemp, »From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts«, *Viator*, 8 (1977), S. 347–398.
- KRISTELLER Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin u. Leipzig 1902.
- LIGHTBOWN Ronald Lightbown, *Mantegna: with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986.

- Mantegna* Andrea Mantegna, hg. v. J. Martineau (Ausstellungskatalog), London 1992.
- Memoria* Memoria dell'antico nell'arte italiana, hg. v. S. Settis, 3 Bde., Turin 1984–1987.
- Natur und Antike* Natur und Antike in der Renaissance, hg. v. H. Beck u. P. C. Bol (Ausstellungskatalog), Frankfurt a. M. 1985.
- Pegasus* Pegasus und die Künste, hg. v. C. Brink u. W. Hornborstel (Ausstellungskatalog Hamburg), München 1993.
- PEROTTI Niccolò Perotti, *Cornucopiae, sive linguae latinae commentarii*, Venedig 1489.
- PETRARCA Francesco Petrarca, *Opera*, 3 Bde., Basel 1554.
- Pisanello* Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini, hg. v. A. Cavallaro u. E. Parlato (Ausstellungskatalog Rom), Mailand u. Rom 1988.
- POLIZIAN 1553 Angelo Poliziano, *Opera Omnia*, Basel 1553.
- POLIZIAN 1978 Angelo Poliziano, *Commento inedito alle Selve di Stazio*, hg. v. L. Cesarini Martinelli, Florenz 1978.
- RICCHIERI Lodovicus Caelius Rhodiginus, *Lectio-num Antiquarum libri XXX*, Venedig 1516.
- Sight & Insight* Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85, hg. v. J. Onians, London 1994.
- SUMMERS 1978 David Summers, »David's Scowl«, in: *Collaboration in Italian Renaissance Art*, hg. v. W. Stedman Sheard u. J. T. Paoletti, New Haven u. London 1978, S. 113–124.
- SUMMERS 1981 David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- TORTELLI Giovanni Tortelli, *De Orthographia*, Rom 1471.
- VALLA Lorenzo Valla, *De vero falsoque bono*, hg. v. M. De Pannizza Lorch, Bari 1970.
- ZIPPEL Giuseppe Zippel, »Artisti alla corte Estense nel '400«, *L'Arte*, 5 (1902), S. 405–407.

Abbildungsnachweis: Alinari 4, 5; Böhm 8; Degenhart-Bauer 13; Cooper-Hewitt Museum, New York 3; Kunsthist. Museum, Wien 9, 11, 12; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1, 2; Museum of Fine Arts, Boston 6, 7.