

PHIDIAS UND POLYKLET VON DANTE BIS VASARI

Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance

Ulrich Pfisterer

Immer noch scheint unser Blick auf Florenz und auf die Kunst der *rinascità* seit Giotto in vieler Hinsicht durch Giorgio Vasari geprägt. Als dieser etwa für die zweite Auflage seiner Viten (1568) die Beschreibungen des Skulpturenschmucks am Dom-Campanile um eine Reihe von Einzelheiten ergänzte, referierte er auch für die beiden Reliefdarstellungen der *Pittura* und *Sculptura* ebendort (Abb. 1 und 2) eine zu seiner Zeit offenbar ganz geläufige Interpretation, die scheinbar so naheliegend und überzeugend war, daß sie im weiteren widerspruchlos übernommen wurde: Die beiden Szenen zeigten die griechischen Künstler Apelles und Phidias bei der Arbeit.¹ Am Campanile illustriert der untere Kranz aus ursprünglich 21 Reliefplatten bekanntlich nach drei Szenen mit Gottes Erschaffung der Stammeltern und deren erster, erzwungener Arbeit die wichtigsten *artes mechanicae*: Diese Tätigkeiten, die nach mittelalterlichem Verständnis eigentlich aus Gottes Bestrafung der Menschheit nach dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies resultierten, ermöglichten es den Menschen andererseits, sich langsam wieder zu besseren Lebensbedingungen emporzuarbeiten. Waren die Handwerke (*artes mechanicae*) zunächst darauf ausgerichtet, das unmittelbar Lebensnotwendige (*necessitas*) zu sichern, so folgten bald diejenigen „Künste“, welche die praktischen Tugenden (*virtus*) des zwischenmenschlichen Zusammenlebens regelten bzw. sich ganz dem Wissen (*sapientia*) verschrieben (*artes liberales*). Den krönenden Abschluß bildete schließlich – neben Personifikationen der Planeten, Tugenden und Freien Künste im zweiten Register des Campanile zu sehen – die Religion mit ihren Sakramenten.² Die einzelnen *artes* werden in den Florentiner Reliefs zu meist von ihren legendären biblischen oder heidnischen „Erfindern“ bzw. mythischen Repräsentan-

ten vorgeführt: So steht die Szene mit Tubalkain an der Esse für die Schmiedekunst, die Trunkenheit Noahs für die Entdeckung des Weines, der Wettstreit zwischen Athena und Arachne für die Webkunst etc. Zu den Darstellungen von Malerei und Skulptur – um 1340 von Andrea Pisano gemeißelt und dann nach einem Planwechsel versetzt und teilweise ergänzt³ – bemerkte Vasari nun: „due [storie] fatte da Giotto, come si disse, dove una, per la Pittura, Apelle dipinge, e nell'altra Fidia per la Scultura, lavora con lo scarpello.“⁴ Während also die landläufige Zuschreibung des Reliefentwurfs an Giotto noch durch ein „come si disse“ eingeschränkt wurde, schien die Identifizierung der Dargestellten als Apelles und Phidias über jeden Zweifel erhaben. Warum man nicht die „Erfinder“ von Malerei und Skulptur im strengen Sinne, sondern die „Hauptvertreter“ – das heißt die vermeintlich berühmtesten antiken Künstler der jeweiligen Disziplin – vor sich glaubte, läßt sich leicht erklären. Es kursierte nicht nur eine Vielzahl konkurrierender Ursprungsmythen zu den bildenden Künsten – man denke an Prometheus, (Di)Butades oder Narcissus –, sondern es differierten auch die historisch-antiquarischen Erklärungsversuche, welche die Anfänge der Künste wahlweise bei den Chaldäern, Ägyptern, Israeliten oder Griechen zu verankern suchten.⁵ Mangels einer allgemein akzeptierten Aitiologie scheint man auf die beiden griechischen Meister als die bedeutendsten Exponenten ihrer jeweiligen Disziplin verfallen zu sein. Bereits Polydoro Vergilio hatte in seinem kurz vor 1500 geschriebenen und vielfach aufgelegten Standardwerk zu dieser Frage, den ‚De inventoribus rerum‘, unter den Kapiteln zu Malerei und Standbildern die widersprüchlichen Ursprungstheorien angesprochen und ebenfalls keine Namen von mythischen „Erfindern“ genannt,



1 Andrea Pisano, Sculptura, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo
(vom Campanile des Doms)

wohl aber Phidias als herausragenden Vertreter.⁶ Daß neben diesem als Repräsentant der Malerei bei Vasari der Name des Apelles erscheint, gründet schon in der Hochschätzung des Plinius: „Verum omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles Cou[s] [...].“⁷ Selbst Zeuxis, dessen Bekanntheit die vor allem bei Cicero und Valerius Maximus überlieferte und vielfach aufgegriffene Künstlerlegende von den Jungfrauen sicherte, konnte diese Führungsrolle nicht ernsthaft in Frage stellen, obwohl ihn dann etwa Alberti im Zusammenhang mit dieser Episode als „praestantissimus et omnium doctissimus et peritissimus pictor“ bezeichnete.⁸ Und die singuläre Bemerkung in Xe-

nophons ‚Memorabilia‘, Zeuxis hätte als bester Maler, Polyklet hingegen als bester Bildhauer zu gelten, dürfte wenig Resonanz gefunden haben.⁹ Jedenfalls war im Gegensatz zur unbezweifelten Führungsstellung des Apelles die Einschätzung des Phidias lange Zeit umstritten: Es wird sich erweisen, daß noch Andrea Pisano bzw. Giotto, wenn die Entwürfe für die beiden Reliefs tatsächlich von ihm stammen sollten, in dem Bildhauer des Campanile keinesfalls Phidias, sondern Polyklet sah.

Die folgenden drei Kapitel versuchen, die entscheidenden Momente und Wandlungsprozesse im Nachruhm dieser beiden griechischen Bildhauer –



2 Andrea Pisano, Pictura, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo
(vom Campanile des Doms)

deren Fama während der Renaissance erst jüngst wieder ins Blickfeld der Forschung rückte, freilich mit ganz kontroversen Einschätzungen¹⁰ – durch neues Quellenmaterial zu klären: Gezeigt wird, daß (I.) die führende Stellung des Polyklet im Urteil Giotto's bzw. Andrea Pisanos und ihrer Zeitgenossen auf einer fehlerhaften lateinischen Übersetzung der ‚Nikomachischen Ethik‘ des Aristoteles beruhte, wohingegen Phidias als Künstler überhaupt erst in den 1330er Jahren im Zusammenhang mit der Kommentierung eines anderen antiken Autors – des Valerius Maximus – wiederentdeckt wurde. Diese verspätete, noch während des gesamten 14. Jahrhunderts zögerliche und von Irrtümern

durchsetzte Rezeption des Phidias macht (II.) eine jüngst formulierte These sehr unwahrscheinlich, daß nämlich die Nachricht von dem „versteckten“ Selbstporträt des Phidias auf dem Schild der Athena Parthenos einige der frühesten im Trecento nachweisbaren Künstlerselbstdarstellungen beeinflusst habe. Dagegen wird hier das erste aus Italien bekannte eigenständige Künstlerselbstbildnis des Cola Petruccioli aus einem imaginären Wettstreit mit Polyklet heraus gedeutet. So bestätigt sich dessen Rolle als vorbildlicher und vermeintlich bester antiker Meister auch aus der Sicht der Künstler selbst. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts begann der Ruhm des Phidias, den des Polyklet zu über-

flügeln (III.). Die Gründe dafür sind allerdings nicht vorrangig – wie vermutet wurde – in einer aus der Antike überlieferten Einschätzung des Phidias als dem paradigmatischen „Ideenkünstler“ zu suchen: Denn erst in den 1460er Jahren werden die übermenschlich erhabenen und schönen Qualitäten seiner Götterstatuen als Beispiel im Kontext der philosophischen *idea*-Diskussionen erwähnt.

Über die konkrete Deutung von Andrea Pisanos *Sculptura*-Relief hinaus soll mit diesen Überlegungen ein Grundgerüst geliefert werden für einen bislang vernachlässigten Aspekt der vor allem auf die Werke selbst konzentrierten Forschungen zur Antikenrezeption der Früh- und Hochrenaissance:¹¹ Untersucht wird das „biographische Wissen“ über die antiken *sculptores*, wie es ein Anhang für den Zeitraum zwischen Dante und Vasaris erster Viten-Edition von 1550 zusammenstellt. Dieses Wissen, alles andere als künstlerisch „unfruchtbar“, antiquarische Gelehrsamkeit, beeinflusste entscheidend den Blick der Renaissance-Künstler auf die antiken Werke und die künstlerisch-ästhetischen Kriterien, die ihre Nachahmung und ihren Wettstreit mit den antiken Meistern leiteten – Formen einer *imitatio*, die bis zur „Identifizierung“ mit dem antiken Vorbild führen konnten.

I. Polyklet als „*maximus artifex statuarum*“ und die „Entdeckung“ des Phidias

Rund drei Jahrzehnte, bevor Andrea Pisano das *Sculptura*-Relief fertigte, hatte bereits Dante in seiner ‚Göttlichen Komödie‘ nicht auf Phidias, sondern auf Polyklet als den paradigmatischen Bildhauer, wenn nicht den besten Künstler der Antike überhaupt verwiesen: Auf der ersten, dem Laster der *superbia* verschriebenen Stufe des Läuterungsberges (*Purgatorio*, X) trifft der Jenseitswanderer auf drei in die Marmorwand gemeißelte Reliefs, die Gottvater selbst als Exempla für die Büßer dort angebracht hat. Sie zeigen je ein Beispiel herausragender Demut des Neuen und Alten Testaments sowie der heidnischen Antike: die Verkündigung an Maria, den Tanz Davids vor der Bundeslade und die sogenannte ‚Gerechtigkeit des Trajan‘. Ihre überragende künstlerische Qualität und täuschende „Lebendigkeit“ scheint nicht nur die Werke Poly-

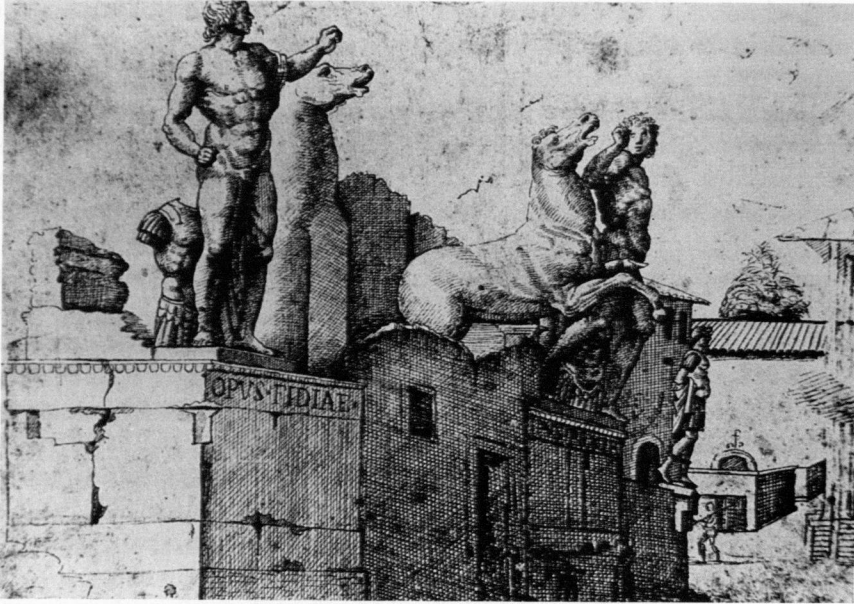
klets, sondern selbst die Schöpfungen der Natur zu übertreffen: „D’intagli sì, che non pur Policleto, / Ma la natura li avrebbe scorno.“¹² Alle frühen Dante-Kommentatoren bestätigen einstimmig, daß tatsächlich Polyklet der „größte Bildhauer“ der Antike gewesen sei, „einen größeren habe es nie gegeben“.¹³ Aufgrund von Dantes Vorbildfunktion für die nachfolgende Volgare-Literatur wurde sein Polyklet-Vergleich zur oft zitierten und variierten Formel, so daß in Franco Sacchettis populärem ‚Trecentonovelle‘ schließlich sogar eine Bauersfrau ganz selbstverständlich den Meister als höchsten Maßstab der Bildhauerei heranzuziehen scheint.¹⁴ Erst mit Cristoforo Landino zeichnet sich eine Wende ab. In seinem *Commedia*-Kommentar von 1481, dessen weitreichender Einfluß allein schon die *editio princeps* durch die außerordentliche Auflage von 1200 Exemplaren garantierte, erscheint Polyklet nur mehr als ein Vertreter aus der Schar der antiken *optimi sculptori*.¹⁵

Bisher ungeklärt ist die zentrale Frage, warum Dante gerade Polyklet – und nicht etwa den in der antiken Literatur öfter erwähnten Phidias – auswählte.¹⁶ Ein erster Anhaltspunkt dafür läßt sich bei den Kommentatoren des 14. Jahrhunderts vermuten, die als Quellen für ihre Erläuterungen zum Stichwort „Polyklet“ auf Valerius Maximus, Cicero, Plinius und Aristoteles verweisen – Autoren, das sei gleich vorweggenommen, denen der moderne Leser auf den ersten Blick keine unumstrittene Bevorzugung des Polyklet zu entnehmen vermag.¹⁷ Valerius Maximus etwa erwähnt in Wirklichkeit dessen Namen an keiner Stelle, gerade dieser Fehlverweis scheint aber signifikant, bezeugt er doch indirekt die große Bedeutung seiner ‚Facta et dicta memorabilia‘ für das Wissen über antike Künstler im Trecento (s. u.). Cicero äußert sich ebenfalls nicht zur Rangfolge der antiken Bildhauer. Dafür ließen sich möglicherweise drei Äußerungen des Plinius – allerdings kaum eindeutig – im Sinne einer Führungsstellung des Polyklet auslegen: Bei einem Vergleich der Amazonen-Statuen des Phidias, Kresilas, Kydon, Phradmon und Polyklet trägt dieser den Sieg davon.¹⁸ Und gleich im Vorwort zur gesamten ‚Naturalis historia‘ wird berichtet, daß die antiken Künstler selbst ihre absoluten Meisterwerke nur mit „*faciebat*“ („arbeitete und arbeitet noch immer daran“) signierten, um

sich so in aller Bescheidenheit die Option einer Verbesserung offen zu halten. Namentlich genannt werden Apelles und Polyklet als die „Begründer“ (*conditores*) von Malerei und Bildhauerei.¹⁹ Außerdem bezeichnet Plinius den Polyklet als Vollender der von Phidias erfundenen *ars toreutica*. Henning Wrede hat gezeigt, daß bis ins 18. Jahrhundert unter diesem Begriff nicht Toreutik in moderner Definition, sondern allgemein skulptierte Reliefs verstanden wurden, der Passus deshalb als „Polyklet, der Vollender der Reliefkunst“ gelesen werden mußte.²⁰ Aber selbst wenn die Frühhumanisten des Trecento diese Passagen entsprechend rezipiert haben mögen, so dürfte Dante zu Beginn des Jahrhunderts die ‚Naturkunde‘ des Plinius wohl nur dem Namen nach bekannt gewesen sein.²¹ Schließlich vermerkte Benvenuto da Imola, daß Polyklet der „größte Statuen-Bildhauer“ („*maximus artifex statuarum*“) gewesen sei, „wie der Philosoph [d. h. Aristoteles] im 7. Buch der Ethik schreibt“. Trotz der ansonsten demonstrierten Gelehrsamkeit des Benvenuto und obwohl die ‚Nikomachische Ethik‘ zu den wichtigsten Quellen Dantes zählt, scheint auch dieser Verweis irrig, nicht wegen der falschen Stellenangabe – die entscheidende Referenz findet sich im 6. Buch –, sondern weil Aristoteles dort in einem Atemzug und ohne Abstufung von Polyklet und Phidias spricht, also keineswegs jenen allein zum „*maximus artifex statuarum*“ kürren will. Die Passage handelt vom Begriff der ‚Weisheit‘ (σοφία), die als das jeweils zur bestmöglichen Verwirklichung einer „Kunst“ (τέχνη) notwendige Wissen bestimmt wird.²² Als Beispiele für in diesem Sinne „weise“ bzw. „wissende“ Männer nennt Aristoteles die beiden Künstler: Jeder sei in seiner Disziplin der beste, Phidias als Stein- und Polyklet als Bronzesculptur, denn so wird man die griechischen Epitheta λιθοουργόν für den einen und ἀνδριαντοποιόν für den anderen eigentlich zu interpretieren haben. Dante schöpfte seine Kenntnis des Aristoteles jedoch entweder aus der weit verbreiteten lateinischen Übersetzung des Robert Grosseteste (bzw. aus einer wenig später entstandenen, anonym revidierten Version), oder aber – und noch wahrscheinlicher – Dante kannte die ‚Ethik‘ vor allem indirekt aus dem Kommentar des Thomas von Aquin, der seinerseits auf Grossetestes lateinischer Fassung basier-

te.²³ Grosseteste jedoch hatte die beiden griechischen Begriffe fälschlich nicht auf verschiedene Werkstoffe für Statuen (Stein, Bronze) bezogen, sondern überhaupt auf ganz verschiedene Berufe: „Weisheit‘ im Hinblick auf die Künste schreiben wir denen zu, die am sichersten [d. h. am besten] in diesen Künsten sind; [in diesem Sinne] ist z. B. Phidias ein weiser Steinmetz [*latomus*], Polyklet ein [weiser] Statuenbildner [*statuificus*]. ‚Weisheit‘ bedeutet an dieser Stelle nichts anderes als die ‚[herausragende] Tüchtigkeit‘ in einer Kunst.“²⁴ Nicht nur der Kommentar des Thomas, sondern etwa auch das ungefähr gleichzeitig entstandene, weit verbreitete Wörterbuch („*Catholicon*“) des Giovanni Balbi bestätigen, daß Grosseteste mit dem Begriff „*sapiens latomus*“ Phidias tatsächlich zum Steinmetz (*lapidum incisor*) bzw. auch zum „Architekten“ erklärte, wohingegen allein Polyklet Bildwerke herzustellen schien – „*sapiens statuificus, id est factor statuarum*“.²⁵ Erklären läßt sich diese Fehlinterpretation vielleicht damit, daß bereits wenige Absätze zuvor – Buch VI, 4, 3 – Aristoteles die Architektur als Beispiel angeführt hatte. Die auf Thomas folgenden Kommentare zur ‚Nikomachischen Ethik‘, die vor allem seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an enormer Popularität gewann, scheinen allesamt dieses Mißverständnis weitergegeben zu haben, sofern sie die Bildhauer überhaupt erwähnen.²⁶ Erst die neuen „humanistischen“ Übersetzungen der ‚Nikomachischen Ethik‘ durch Leonardo Bruni (1416/17) und Giovanni Argyropulo (1464) sollten dann den Fehler korrigieren und λιθοουργόν korrekt als *lapidarius* bzw. *sculptor lapidum* wiedergeben.²⁷ Benvenuto da Imola hatte jedenfalls das Richtige getroffen: Für Dante und seine Zeitgenossen²⁸ mußte Polyklet aufgrund der falsch verstandenen Autorität des Aristoteles als bester Statuenbildner der Antike gelten. Dagegen war allen Erwähnungen der künstlerischen Errungenschaften des Phidias in antiken, patristischen und byzantinischen Texten zum Trotz die Vorstellung von diesem Meister als Bildhauer im Italien des 13. und frühen 14. Jahrhunderts anscheinend völlig verblaßt.²⁹

Der Künstler Phidias – im Mittelalter kannte man dagegen nur einen Philosophen, Wahrsager und Rechenmeister Phidias³⁰ – scheint dann erst im



3 Umkreis des Giuliano da Sangallo, Rossebändiger (um 1505/8), ehem. Dresden, Kupferstichkabinett

Umkreis Petrarcas „wiederentdeckt“ worden zu sein. Jedenfalls nennt dieser in seinen Werken nicht nur mehrfach den Namen des Phidias im Zusammenhang mit anderen antiken Bildhauern, sondern deutet auch die Inschriften OPVS FIDIAE und OPVS PRAXITELIS an den Sockeln der Rossebändiger in Rom wieder richtig als Künstlersignaturen (Abb. 3).³¹ Petrarcas früheste Nennung des Meisters findet sich in einem vermutlich nach seinem Romaufenthalt 1337 verfaßten Brief, in dem er den antiquarisch hochgelehrten Dominikaner Giovanni Colonna – zu diesem Zeitpunkt im Dienst der päpstlichen Kurie in Avignon – an ihre gemeinsamen Streifzüge durch die antiken Ruinen der Urbs erinnert. Im imaginären Nachvollzug ihrer Wanderungen auf dem Quirinal angekommen, heißt es in dem Brief: „Hoc Praxitelis Phidieque extans in lapide tot iam seculis de ingenio et arte certamen.“³² Wie lassen sich die Identifizierung der Inschriften als Künstlersignaturen – die Colonna offensichtlich bereits bekannt war, da Petrarca ganz selbstverständlich auf jede auch noch so kurze Erklärung verzichtet – und das neue Interesse und Wissen um den antiken Bildhauer Phidias nur knapp drei Jahrzehnte nach Dante erklären?

Mit Beginn des 14. Jahrhunderts entwickelte

sich die Sammlung exemplarischer Taten des Valerius Maximus, die ‚Factorum et dictorum mirabilium libri novem‘, zu einem der beliebtesten Bücher der Zeit. Es mehrten sich schlagartig die – teilweise sogar illustrierten³³ – Abschriften, Übersetzungen ins Volgare³⁴ wurden angefertigt, Exzerpte, gereimte Versionen und frei nachempfundene Umarbeitungen entstanden (so z. B. auch Petrarca ‚Rerum memorandarum libri‘). In schneller Folge erschienen die ersten vier Kommentare von Dionysius de Burgo San Sepulcro (ca. 1330-38, Schlußredaktion ca. 1339-42), Milianus de Spoletto (nur Buch I-III, 2, 3; ca. 1338), Johannes Caballinus de Cerronibus (3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts bis 1350) und des Frater Lucas (1340er Jahre?). Auffälligerweise standen drei der Autoren in engstem Kontakt zum päpstlichen Hof in Avignon, Caballinus und Milianus verkehrten zudem in Rom, Dionysius schließlich dedizierte seinen Kommentar einem Verwandten von Petrarca Begleiter, dem Kardinal Giovanni Colonna.³⁵ Valerius kommt nun an zwei Stellen auf Phidias zu sprechen, die keinen Zweifel daran lassen, daß es sich um einen Bildhauer oder zumindest einen Künstler handeln muß: Unter der Überschrift ‚De fiducia sui‘ wird berichtet, wie Phidias auf die Frage ei-

nes Freundes, wie er die übermenschliche – majestätische und zugleich schöne – Erscheinung des Olympischen Jupiters konzipieren konnte, antwortete, er habe sich die Verse Homers über das Aussehen des Göttervaters zum Vorbild genommen. Im Kapitel ‚De gloria sui‘ findet sich die Episode mit dem Schild der Athena Parthenos, auf dem Phidias, nachdem ihm untersagt worden war, sein Werk mit dem Namen zu signieren, so kunstvoll ein „verstecktes“ Selbstporträt einarbeitete, daß jeder Versuch, es wieder zu entfernen, unweigerlich zum Einsturz des gesamten Monumentes geführt hätte.³⁶ Zwei dieser bislang nicht beachteten Kommentare (der unvollständige des Milianus und die Glossen des Johannes Caballinus äußern sich zu den relevanten Passagen nicht) bestätigen, daß im Kontext der Künstleraneddoten des Valerius Maximus neben Zeuxis, Parrhasios, Praxiteles und Timanthes nun auch wieder der Bildhauer Phidias ins Bewußtsein eines engen Kreises früher Humanisten zurückkehrte.³⁷ Natürlich hätte man schon vor den 1330er Jahren aus anderen antiken Autoren, Cicero und Vitruv etwa,³⁸ leicht erschließen können, daß es sich bei Phidias um einen Bildhauer handeln mußte. Aber offenbar wurden deren Werke unter anderer Fragestellung gelesen. Wenn dann just um 1330-40 der *Ottimo Commento* zu Dantes Erwähnung von Künstlern auf der ersten Stufe des Läuterungsberges entschuldigend anfügt: „E non ti maravigliare, lettore, se l'Autore pone questi artefici meccanichi in onore ed in fama, che Valerio Massimo il fece elli apertamente“, bestätigt dies indirekt, wie eng im 4. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts das neuerwachte Interesse an (antiken) Malern und Bildhauern mit der Lektüre des Valerius Maximus verbunden war.³⁹

Petrarcas Kenntnis und Interesse an Phidias dürfte also schon vor seiner Besichtigung der Rossebändiger durch die in den 1330er Jahren aktuelle Beschäftigung mit Valerius Maximus in seinem engsten Umkreis vorbereitet worden sein. Hier bestätigt sich nun auch überdeutlich, was sich bei Dantes Hochschätzung des Polyklet aufgrund der ‚Nikomachischen Ethik‘ des Aristoteles angekündigt hatte: Die Vorstellung des Trecento von antiker Kunst und Künstlern beruhte auf einer sehr beschränkten (und in jedem Einzelfall genau zu prüfenden) Auswahl von Quellen, unter denen insbe-

sondere der später vielbemühte Plinius in der ersten Jahrhunderthälfte weitgehend fehlte. Nicht, daß gar keine Plinius-Manuskripte bekannt gewesen wären – auf dem ionischen Kapitell einer Langhaussäule von S. Lorenzo fuori le mura in Rom scheinen bereits die Cosmaten-Bildhauer nach dem bei Plinius überlieferten Vorbild der antiken Meister Sauras und Batrachos mit einer Eidechse und einem Frosch signiert zu haben.⁴⁰ Boccaccio, Benvenuto da Imola und dann bekanntlich Lorenzo Ghiberti rekurrieren ausführlich auf die Informationen aus den letzten Büchern der ‚Naturkunde‘.⁴¹ Aber bezeichnenderweise beklagte Petrarca bei seinem (erst) 1350 erworbenen Manuskript der ‚Naturalis historia‘ dessen desolaten Zustand, und es mußte schließlich Niccolò Niccoli seinen Gönner Cosimo de' Medici dazu veranlassen, in Lübeck (!) ein vollständiges Exemplar des Plinius für Florenz zu erwerben. Noch über fünfzig Jahre später sollten die Herausgeber der *editio princeps* mit der Verderbtheit des Handschriftenmaterials zu kämpfen haben.⁴² Jedenfalls nicht durch eine lückenhafte Textgrundlage erklärbar bleibt das selektive Interesse des Lodovico de' Guasti, der wohl um 1420 für den Stadtherrn von Lucca, Paolo Guinigi, Epitomen der 37 Bücher der ‚Naturalis historia‘ verfaßte: Dahingestellt sei, daß Lodovico etwa in seiner Zusammenfassung des 36. Buches die antike Zeitrechnung nach Olympiaden nicht verstand und deshalb die Anfänge der Bildhauerkunst mit der ersten Olympiade in Verbindung brachte, aber auch, daß er die Knidische Venus des Praxiteles, an der sich nach der bekannten Anekdote des Nachts ein Jüngling verging, dem Phidias zuschrieb (wie es bereits die meisten Dante-Kommentatoren vor ihm getan hatten, s. u.). Aber Lodovico interessierte sich, wenn es um Leben und Werk der antiken Künstler ging, ausschließlich für solche Kuriosa: Neben der Venus-Anekdote und einer Episode aus der Vita der beiden ersten berühmten Marmorbildhauer Dypelios und Sylus erfahren wir aus der Fülle von Kurzbiographien des 34. und 36. Buches nur noch und ebenfalls fehlerhaft, daß Nicomedes ein so kleines Pferdegespann gearbeitet hatte, daß es unter den Flügeln einer Fliege Platz fand, und Alicrates eine naturgetreue Ameise, ebenfalls *en miniature* – kein weiteres Wort etwa zu Polyklet, Praxiteles oder Myron.⁴³



4 Giovanni d'Agostino (?), Bildhauer, Florenz, Museo Bardini

Bei Petrarca's neuer Begeisterung für den Namen des Phidias ist aber nicht zu vergessen, daß er auch an prominenter Stelle auf Polyklet verweist, so etwa, als er Simone Martinis Porträt der Laura durch eine Art visionäre Schau des Paradieses zu erklären versucht, obwohl doch gerade diese visionär-überirdische Darstellungsgabe in der Antike stets als herausragendes Vermögen des Phidias galt.⁴⁴ Polyklet blieb jedenfalls in der Einschätzung des 14. Jahrhunderts der „maximus artifex statuarum“ der Antike, erst um die Wende zum neuen Jahrhundert sollten sich dann auch häufiger Erwähnungen des Phidias finden.

Der Bildhauer auf dem um 1340 entstandenen Campanile-Relief kann sich also schon deshalb kaum auf Phidias beziehen, weil die Zeitgenossen Andrea Pisanos dessen in den 1330er Jahren von einer kleinen Humanistengruppe wiederentdeckten Namen noch nicht oder jedenfalls noch nicht weithin kannten. Einmal von der Identifizierung des 16. Jahrhunderts befreit, läßt sich auch verstehen, warum der abgebildete Künstler ausgerechnet an einer nackten Männerstatue meißelt (Abb. 1), die für einen Betrachter des Trecento den gefährlichen heidnischen Idolen zum Verwecheln ähnlich sehen mußte.⁴⁵ Der „Erwartungshorizont“ ange-

sichts einer der seltenen Künstlerdarstellungen im 14. Jahrhundert war jedenfalls ein anderer: Die Schutzpatrone der christlichen Steinmetzen bzw. Bildhauer – die Quattor Coronati – hatten gerade wegen ihrer Weigerung, solche Götzenbilder herzustellen, das Martyrium erlitten.⁴⁶ Und eine Giovanni d'Agostino zugeschriebene Konsole, auf der ein Bildhauer bei der Arbeit an einem – wohl aus Holz oder Elfenbein zu denkenden – Kruzifix zu sehen ist, dürfte auf eine weitere christliche Legende zu beziehen sein, laut der Nicodemus als Augenzeuge der Kreuzigung ein „authentisches“ Christusbild fertigte (Abb. 4).⁴⁷ Mit dem Campanile-Relief vergleichbar – wenn auch qualitativ weit unterlegen – scheint dagegen einzig die ungefähr zeitgleiche Bildhauerdarstellung an einem der Portalgewände des Palazzo dei Priori in Perugia, wo ein Bildhauer ebenfalls einen nackten Mann bzw. einen großen Putto bearbeitet (Abb. 5).⁴⁸

Sollte Andrea Pisanos Bildhauer statt Phidias jedoch Polyklet darstellen, dann ließ sich in dem exzeptionellen Männerakt gerade kein *idolum*, sondern dessen berühmtestes Werk, der ‚Kanon‘, erkennen. Die Kenntnis von dieser vermeintlichen „Musterstatue“ wurde vor allem durch das Corpus der galenischen Schriften überliefert, bei deren me-



5 Sculptura am sog. Portale dei Patroni, Perugia, Palazzo dei Priori

dizinisch-anatomischen Erörterungen Polyklets Werk als ideales Beispiel eines wohlproportionierten Körpers fungierte.⁴⁹ So vermerkt etwa Pietro d'Abano im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, daß eine ausgeglichene Temperamentenmischung wie die „Statue des Polyklet“ als „Regel und Maß aller Abweichungen“ dienen müsse.⁵⁰ Und um 1442 schloß nicht nur Pietro d'Abanos Paduaner Nachfolger Michele Savonarola in ähnlichem Kontext noch ein Paragone-Argument der Künste an: „Die Bildhauer jedoch, die mehr Sorgfalt auf alle Arten von Abmessungen / Proportionen verwenden [als die Maler] und immer [...] mit dem Winkelmaß zugange sind, [...] orientieren sich insbesondere nach dem [ausgewogenen / ‚goldenen‘] Mittelmaß dieser Abmessungen, weshalb sich auch die Bildwerke des Polyklet so nach diesen wohlgefälligen Proportionen richten, daß wir aus dessen mittleren Maßen keinen geringen Erkenntnisgewinn über die Proportionen an sich erlangen.“⁵¹ Auch Leon Battista Albertis ungefähr gleichzeitige Bemühungen um die menschlichen Proportionen, wie sie die Schrift ‚De statua‘ festhält, dürften sich als Versuch einer Rekonstruktion des Polykletischen Kanons verstehen lassen.⁵² Dieser war jedenfalls schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts so bekannt, daß man auf ihn sogar in der Liebesdichtung verweisen konnte.⁵³

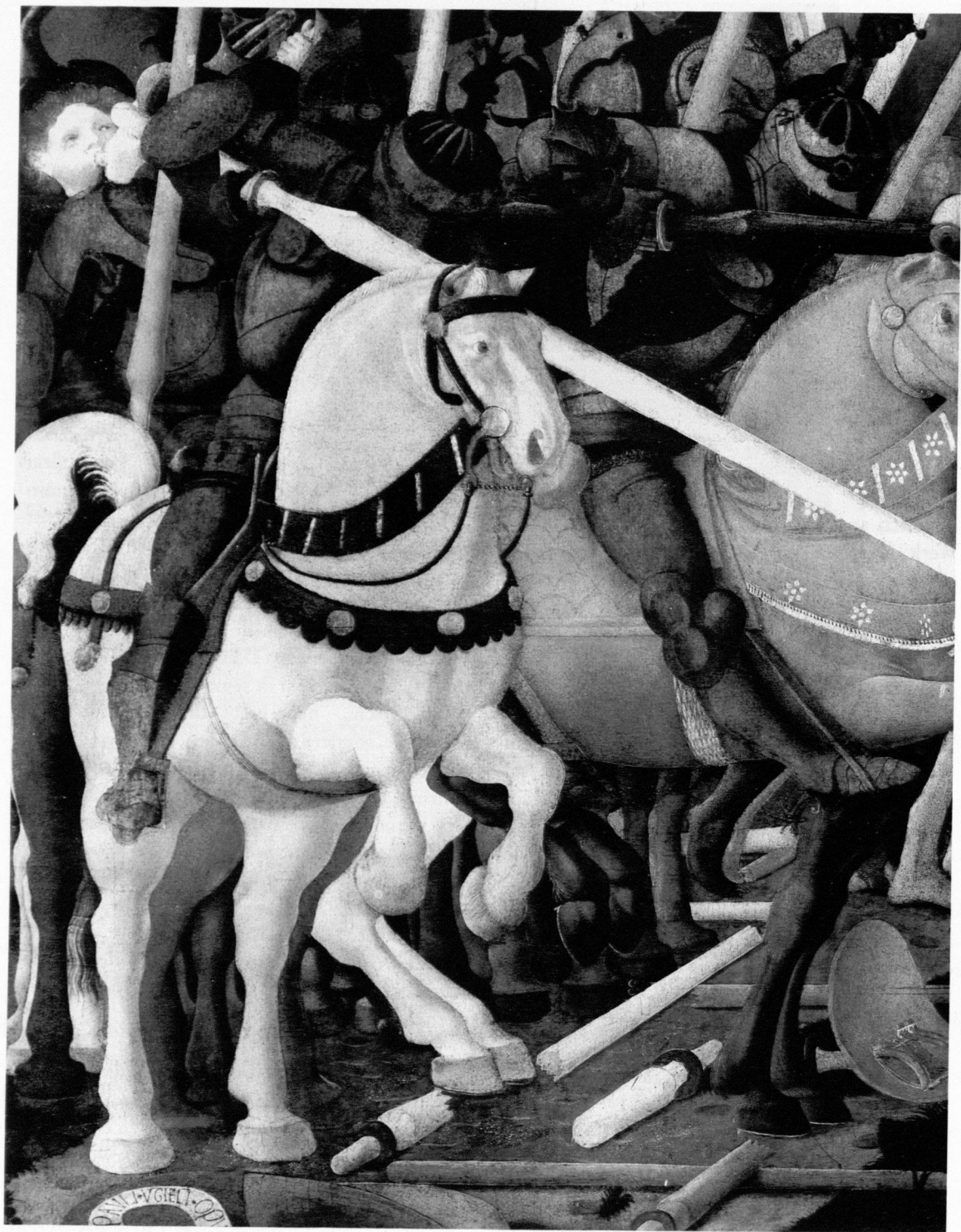
Die Folgerung liegt auf der Hand: Andrea Pisanos Campanile-Relief zeigt stellvertretend für die

Disziplin der *Sculptura* den „größten Bildhauer der Antike“ Polyklet bei der Arbeit an seinem berühmtesten Werk, dem Kanon der menschlichen (d. h. männlichen)⁵⁴ Figur.

II. Künstlerselbstbildnisse und andere Mißverständnisse

Das so beschworene Vorbild der berühmtesten antiken Bildhauer und Maler mußte Künstler wie Kunstschriftsteller zum wetteifernden Vergleich mit diesen herausfordern. Zwar erhoben sich zunächst in dem aufflammenden Streit zwischen *antiqui* und *moderni* – das heißt zwischen den unbedingten Verehrern der Antike und den Verteidigern der modernen Leistungen – auch einflußreiche Stimmen wie diejenige Petrarcas, die zumindest den zeitgenössischen Bildhauern jede ernstzunehmende *aemulatio* der antiken Errungenschaften absprachen.⁵⁵ Dagegen konterten dann insbesondere die Florentiner Patrioten mit dem Verweis auf die kulturelle Führungsstellung ihrer Stadt und das Gespann Dante – Giotto: Giotto – so etwa Cino Rinuccini in seiner Polemik gegen Antonio Loschi – habe nicht nur den „modernen“ Cimabue, sondern auch Skopas, Polyklet und Praxiteles überwunden.⁵⁶ Im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts verlor die Auseinandersetzung freilich schnell an Schärfe und die Gegenüberstellungen dienten zumeist nur noch dazu, in panegyrischen – häufig die gesamte Phalanx der antiken Künstler evozierenden – Überbietungstopoi die zeitgenössischen Bildhauer und Maler oder ihre Werke in den nobilitierenden Kreis der antiken Meister einzureihen bzw. ihnen sogar noch vorzuziehen.⁵⁷

Nun finden sich allerdings die expliziten Gleichsetzungsformeln, die einen Zeitgenossen als „neuen“ oder „zweiten“ Polyklet, Phidias, Apelles etc. apostrophierten und sozusagen in eine andere „Rolle“ schlüpfen ließen, erst seit der Wende zum 15. Jahrhundert.⁵⁸ Bedenkt man dies wie auch die, von Petrarca einmal abgesehen, geringe Bedeutung des Phidias auch noch im späteren 14. Jahrhundert, scheint die jüngst aufgestellte These wieder fraglich, daß die frühen, demutsvollen Künstlerselbstporträts am Rande erzählender Szenen, wie wir sie



6 Paolo Uccello, Schlacht von San Romano, Detail, Florenz, Uffizien

– vertraut man Ghibertis bzw. Vasaris Überlieferung – zuerst von Orcagna (1359), Agnolo Gaddi (ca. 1380) und Altichiero (Anfang der 1380er Jahre) kennen, tatsächlich auf das „versteckte“ Selbstporträt des Phidias auf dem Schild der Athena Parthenos rekurren und die Dargestellten als einen *alter Phidias* ausweisen sollten.⁵⁹ Zwar kommentiert Dionysius de Burgo San Sepolcro die relevante Passage bei Valerius Maximus korrekt, und Petrarca wie dann auch 1396 Pier Paolo Vergerio und um die gleiche Zeit Domenico di Bandino beziehen sich in ihren Schriften auf das Selbstbildnis.⁶⁰ Im übrigen ließ sich die Episode auch an anderem Ort, etwa in Ciceros ‚*Tusculanae Disputationes*‘, nachlesen.⁶¹ Aber es dürfte sich bis um 1400 noch keinesfalls um (auch unter Künstlern) weitverbreitetes „Allgemeinwissen“ gehandelt haben, wenn sogar Gelehrte wie Frater Lucas und Benvenuto da Imola in ihren Valerius-Maximus-Kommentaren und dann selbst noch im späteren 15. Jahrhundert einige Humanisten Phidias den Schild der Athena malen und mit einem „kunstvoll angebrachten“ Namenszug und gerade nicht einem Selbstbildnis signieren lassen.⁶²

Zu überlegen wäre wohl erst im Fall von Paolo Uccello, ob sich der Künstler mit seiner Signatur: „PAVLI · VGIELI · OPVS“ auf einem der am Boden liegenden Schilde in der ‚Schlacht von San Romano‘ an diesem falsch verstandenen Beispiel des Phidias orientierte (Abb. 6).⁶³ Es fällt jedenfalls auf, daß der Maler die an das OPVS FIDIAE erinnernde Signatur nur für den Schlachtenzyklus und das Reiterstandbild Hawkwoods⁶⁴ verwendete (zumindest dem erhaltenen Bestand nach zu schließen), Schlachten und Pferde aber als bevorzugte Themen des Phidias gelten mußten. Nördlich der Alpen scheint sich dagegen bereits in den 1430er Jahren Jan van Eyck zum „neuen Phidias“ stilisiert zu haben.⁶⁵

Andrea del Castagno tritt dann eindeutig in einen künstlerischen Wettstreit mit dem antiken Meister. Sein lederner Paradeschild mit dem siegreichen David über Goliath gilt allgemein als Werk aus den letzten Lebensjahren des Florentiners, entstanden zwischen 1450 und 1457 (Abb. 7).⁶⁶ Der jugendliche Held in kurzer Hirtengewandung hat seinen übermächtigen Gegner niedergestreckt, dessen abgeschlagener Kopf liegt blutüberströmt



7 Andrea del Castagno, David, Washington, National Gallery

am Boden. Die Schleuder erneut geladen, den linken Arm abwehrend einem imaginären, neben dem Betrachter zu vermutenden Feind zugewandt, scheint der nicht zur Ruhe gekommene David mit ausgreifendem Schritt, windgeblähtem Haar und Tunika über den Kopf des Goliath hinweg einer neuen Gefahr zu begegnen. Die Szene spielt in kargem Bergland, der Akteur erscheint größtenteils vor blauem Himmel. Der formale Kontrast der bewegten Figur zu den älteren David-Darstellungen (etwa Donatellos) könnte kaum größer sein. Erst jüngst gelang es, diese David-Figur Castagnos überzeugend von dem linken, dem Phidias zugeschriebenen Rossebändiger des Quirinals herzuweisen (vgl. Abb. 3).⁶⁷ Sollte der tiefe Horizont des Bildes durch eigenes Studium vor der Skulpturengruppe angeregt sein, die durch die erhöhte Aufstellung ebenfalls von der Himmelsfolie hinterfangen wird, würde sich die Entstehungszeit auf die drei letzten Lebensjahre nach Castagnos dokumentiertem Romaufenthalt 1454 präzisieren. War-



8 Michelangelo, sog. Kentaurenschlacht, Florenz, Casa di Michelangelo

um freilich der Rekurs auf den Rossebändiger, wodurch die außergewöhnliche Pose erst bedingt wurde? Sicherlich intendierte der Maler einen Paragone mit (antiker) Skulptur und ein Exempel extremer körperlicher und emotionaler Bewegung – zumal schon die beiden antiken Rossebändiger seit Petrarca als Musterbeispiel eines künstlerischen Wettstreits galten.⁶⁸ Aber ihren vollen Sinn gewinnt die Übernahme erst, wenn man sie mit den Informationen des Plinius über Phidias verbindet: Der Meister hatte seine Karriere nämlich als Maler eines Schildes begonnen, und ein zweiter Schild steht *pars pro toto* für das spätere Können und den späteren Ruhm als Bildhauer. Denn Plinius wollte seinen Lesern, die den Olympischen Zeus und die Athena Parthenos nicht aus eigener Anschauung kennen, als kleinen, freilich völlig ausreichenden Beweis dieser künstlerischen Meisterleitungen nur den skulptierten Schild des Athena-Standbildes genauer beschreiben: Kampfszenen, unter anderem in der Mitte die Schlacht zwischen Göttern und Giganten, schmücken ihn.⁶⁹ Mit dem Hinweis

gerade auf den Schild scheint Plinius im übrigen an die berühmten Schildbeschreibungen bei Homer und Vergil anzuknüpfen, bei denen die vom antiken Schmiedegott Hephaistos/Vulcanus persönlich verfertigten Meisterwerke einen übermenschlichen künstlerischen Maßstab setzten.⁷⁰ Der intendierte Bezug zwischen den Schilden des Phidias und Castagno dürfte für die zeitgenössischen Kunstkenner offensichtlich gewesen sein: Dessen Werk sollte als christlich-modernes Gegenstück zu den Schilden des Phidias verstanden werden, statt heidnischer Schlachten zwischen Göttern und Giganten nun der „Gotteskämpfer“ David gegen Goliath, anstelle eines der berühmtesten Künstler der Antike nun der Florentiner Maler. Um diesen Bezug zu Phidias explizit zu machen, mußte Castagno das einzige weithin bekannte „Werk“ des Phidias zitieren. Dem zeitgenössischen Betrachter wurde der Wettstreit der Kunst und Begabung (*ars et ingenium* mit den Worten Petrarcas) dadurch überdeutlich vor Augen geführt. Und nicht zufällig beschreibt auch Landino 1481 den Stil Castag-

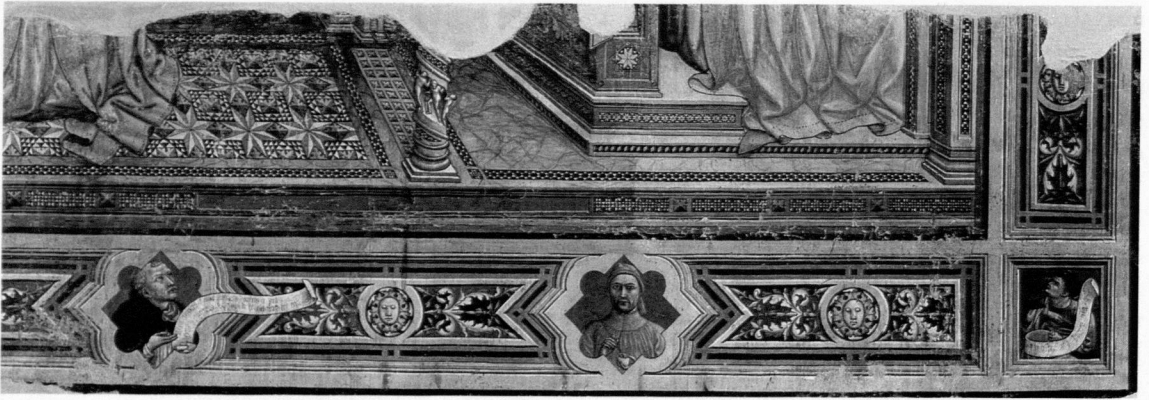
nos, als ob er gerade diesen Schild vor Augen gehabt hätte: „Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo: amatore delle difficoltà dell'arte et de scorci, vivo et prompto molto et assai facile nel fare.“⁷¹ Castagno scheint bewußt auf kleinstem Raum einen Beweis seiner Meisterschaft und Erfindungsgabe zu präsentieren. Auch in dieser Selbstbeschränkung folgte er den Vorgaben des Plinius, der die „argumenta parva et ingenii tantum“ des Phidias hervorgehoben hatte: „Diese bei läufigen Bemerkungen [zum Schild der Athena] über den niemals genug gelobten Künstler mögen ausreichen, damit man zugleich erkenne, daß sich jenes künstlerische Talent auch in kleinen Gegenständen gleichermaßen zeigte.“⁷² Nur auf das versteckte Selbstporträt des Phidias auf dem Athena-Schild, zu dem bei Plinius allerdings auch nichts zu erfahren war, spielt Castagnos Paradeschild wohl nicht an – es sei denn, man wollte seinen forcierten Individualstil als „verstecktes Abbild“ des Künstlers verstehen.

Offenbar sollte erst der junge Michelangelo mit seinem frühen Schlachtenrelief (Abb. 8) auf dieses Selbstporträt rekurrieren und für sich eine Identifizierung als „neuer Phidias“ einfordern: Der glatzköpfige Alte am linken Rand, der im Begriff ist, einen Stein mit beiden Händen über den Kopf zu schleudern, folgt *ad litteram* der Schildbeschreibung Plutarchs, wie Paul Barolsky als erster erkannt hat.⁷³ Aber auch noch ein anderes Werk Michelangelos, der David, läßt sich mit Phidias in Verbindung bringen – wenn auch nicht ganz so eindeutig: Zum einen erwähnt Plinius einzig unter den Werken des Phidias eine nackte Kolossalstatue (*colossicon nudum*).⁷⁴ Darüber hinaus berichtet Cicero, allein dieser Meister könne „eine Statue mit einem rohen Block beginnen und vollenden, er könne aber auch einen bereits von jemand anderem begonnenen Block übernehmen; und in diesem zweiten Vorgehen gleiche er der Weisheit selbst, die den Menschen roh von der Natur übernehme und dann [im Hinblick auf den Geist] vollende.“⁷⁵ Die Florentiner Neoplatonisten mußten dieses (metaphysische) Prinzip der Weisheit natürlich mit Gott verbinden. Denn auch dessen Werk bestand zu einem Gutteil aus dem Zurechtrichten des Unvollkommenen: „Genauso häufig gilt es, Unförmiges wieder in Form zu bringen wie von Anfang an

zu formen [...]. Daher steht es Gott als dem Schöpfer von allem an, das Unvollkommene zu vervollkommen [...].“⁷⁶ Michelangelo verwandelte mit dem David den von Agostino di Duccio verhaue- nenen Marmor in ein Meisterwerk. So konnte er durch die Vollendung eines begonnenen Blocks nicht nur sein dem Phidias ebenbürtiges Künstlertum unter Beweis stellen, sondern zugleich rückte sein Tun in die Nähe „gottgleichen“ Schaffens.

Aber selbst noch am Ende des 15. Jahrhunderts finden sich einflußreiche Stimmen wie die des Sienesen Francesco Patrizi, der nicht nur von einem gemalten Schild ausging, sondern das selbstherrliche Vorgehen des Phidias überhaupt tadelte: Während nämlich Perikles ein öffentliches Bildnis aufgrund seiner kriegerischen Tugend verdient habe, hätte der Bildhauer seine Position ganz unberechtigt ausgenützt, was man auch daran ersehen könne, daß er – und hier folgt Patrizi der Überlieferung Plutarchs – von seinen Neidern zur Strafe ins Gefängnis geworfen worden und dort gestorben sei. Überhaupt garantierten schriftliche Zeugnisse viel längeren Nachruhm, wie man ja auch vom Schild der Athena Parthenos mit seinen Porträts nur mehr aus Büchern wisse.⁷⁷

Nicht das versteckte Selbstbildnis des Phidias und auch nicht allein die zunehmend verbreiteten Berichte etwa des Valerius Maximus und Plinius über Künstler(selbst)porträts in der Antike,⁷⁸ sondern Dantes Erwähnung des Polyklet könnte für Motivation und Konzeption eines der ersten bekannten eigenständigen Künstlerselbstbildnisse eine Rolle gespielt haben. Der umbrische Maler Cola Petruccioli porträtierte sich in den Jahren um 1400 mit Pinsel und Farbtopf in den Händen auf der Rahmenbordüre einer Verkündigung und „signierte“ so anschaulich das ehemals wohl sehr prestigeträchtige Werk – Teil eines umfangreichen Marienzyklus im Chor von S. Domenico zu Perugia.⁷⁹ Das Bild ist heute bis auf einen schmalen Streifen mit den Füßen des Engels und Mariens sowie der gemalten unteren Rahmenleiste zerstört (Abb. 9 und 10). Dante beschreibt nun als erstes Reliefbild des Läuterungsberges ebenfalls die Verkündigung als Exemplum größter Demut (s. o.). Gegen diese christliche *humilitas* aber versündigen sich insbesondere auch die Künstler durch ihr maßloses



9 Cola Petruccioli, Verkündigung, Fragment, Perugia, San Domenico

Ruhmesstreben, weshalb sie sich auf dieser Stufe des Purgatoriums befinden. Die anschließenden berühmten Verse über Cimabue, der sich für den besten Maler hielt und doch nach kürzester Zeit von Giotto übertroffen wurde, kannte sicher jeder Künstler des Tre- und Quattrocento auswendig.⁸⁰ Einen vergleichbaren Zwiespalt zwischen Stolz auf die eigene Leistung und Demut scheint auch Petrucciolis anspruchsvolles Porträt ausgerechnet auf dem Verkündigungsfresko und „zu Füßen Mariens“ zu spiegeln – ein Zwiespalt, wie er sich im übrigen auch häufig in mittelalterlichen Künstlersignaturen findet.⁸¹ Daß Petruccioli mit seinem Fresko wirklich den Vergleich mit Dantes Reliefbeschreibung und dem Maßstab „antike Kunst“ bzw. „Polyklet“ suchte, könnte auch das glücklicherweise in prominenter Position zwischen Engel und Maria erhaltene Fragment einer gedrehten und mit drei nackten Männern bevölkerten Säule *all'antica* bestätigen – ähnliche gedrehte Säulen dienten in der umbrischen Malerei der Zeit allgemein als Verweis auf antike (Säulen-)Monumente.⁸² Möglicherweise sollen die kleinen nackten Gestalten, die mit aller Kraft die Windungen zu stützen scheinen, sogar auf die unter schwerer Steinlast gebeugten Hochmütigen des Purgatoriums verweisen. Die Verbindung des Freskos zu Dante und Polyklet bliebe aber dennoch eine sehr schwache Hypothese, wenn nicht zudem bekannt wäre, daß Petruccioli bereits für seinen um 1380 geborenen Sohn den ganz unchristlichen und mit großen Hoffnungen verbundenen Taufnamen „Policleto“ gewählt hätte.⁸³ Das Selbstbildnis wäre dann nicht aus der direkten Nachahmung eines entsprechenden (aus

der Antike nicht überlieferten) Selbstporträts des Polyklet entstanden, sondern als Zeichen einer außergewöhnlich hohen Selbsteinschätzung zu verstehen: Das Bildnis hätte unter Petrucciolis meisterhafter Verkündigung angezeigt, „che non pur Policleto, / Ma la natura li avrebbe scorno“.

Daß man sich tatsächlich auch als Maler mit Polyklet identifizieren konnte, wie es nach Petrucciolo die Zeitgenossen zumindest mit Michelino da Besozzo und Gentile da Fabriano taten, schienen Passagen bei Cicero („Tusculanae disputationes“) und Vitruv zu rechtfertigen, in denen ein *Polyclitus pictor* bzw. *Polycles* erwähnt wird.⁸⁴ Man glaubte also, Polyklet sei wie Phidias in beiden Künsten bewandert gewesen. So spricht nicht nur bereits zu Ende des Duecento Guittone d'Arezzo vom „bon pintore Policleto“, sondern auch ein späterer Kenner der Kunstliteratur wie Leon Battista Alberti gibt zu Beginn der 1430er Jahre dem Phidias einen Meißel, Polyklet dagegen einen Pinsel in die Hand.⁸⁵ Noch Luca Pacioli listete neben den Bildhauern Phidias, Praxiteles, Apollonius und Nestor die Maler Apelles, Myron und Polyklet auf.⁸⁶ Ein Inventar der Medici-Sammlung aus dem späten 15. Jahrhundert spricht dann immerhin von „den beiden Polyklet“, aber noch 1540 sollte es den Ferrareser Humanisten Celio Calcagnini einige argumentative Anstrengung kosten, die irrtümliche Identifizierung mit philologisch-antiquarischen Argumenten endgültig zu widerlegen: Es sei weder wahrscheinlich, daß es sich bei der Erwähnung des *Polyclitus pictor* um einen Lapsus Ciceros, noch, daß es sich um einen Abschreibefehler handle. Vielmehr müsse man endgültig von zwei ganz ver-



10 Cola Petruccioli, Selbstporträt, Ausschnitt aus Abb. 9

schiedenen Künstlern mit zufällig dem gleichen Namen ausgehen.⁸⁷

Andere Beispiele für eine solche Konkurrenz bzw. Identifizierung mit den antiken Meisterkünstlern können hier nicht ausführlich verfolgt werden: Es läßt sich etwa eine Reihe von Donatellos Werken der 1430er Jahre aus einem idealen Wettstreit mit Polyklet verstehen, wohingegen sich Ghiberti um dieselbe Zeit – akzeptiert man eine Hypothese von Ernst H. Gombrich – am Vorbild und den Proportionen des Lysipp orientierte.⁸⁸ Gesichert ist auch, daß um dieselbe Zeit ein weiterer großer Meistername der Antike – Praxiteles – mit dem norditalienischen Bildhauer Jacopino da Tradate verbunden wurde: Sowohl die Verse unter dessen Sitzstatue Papst Martins V. im Mailänder Dom als auch die Grabinschrift bemühen den Vergleich.⁸⁹ Ebenso wenig läßt sich hier die frühe Entwicklungsgeschichte der seit dem späten Trecento nachweisbaren Zuschreibungsversuche antiker Werke an überlieferte Meisternamen – die ersten Zeugnisse einer „kunsthistorischen Attribution“ – darstellen. Es würden sich aber auch unter diesem Gesichtspunkt die bisherigen Überlegungen bestätigen: Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurden acht Werke für Polyklet in Vorschlag gebracht, davon bereits sechs vor ca. 1450, an sieben antiken Skulpturen glaubte man die Hand des Praxiteles und nur an dreien die des Phidias zu erkennen.⁹⁰

Halten wir fest: Polyklet erscheint seit Dante und Andrea Pisano als die künstlerische Identifikationsfigur des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dann beginnt ihm Phidias um die Mitte des Quattrocento – sekundiert von Praxiteles und Lysipp – den Rang streitig zu machen. Denn auch abgesehen davon, ob man bereits auf Uccellos Schlachtenbild in den Uffizien eine Allusion auf den Schild des Phidias erkennen und wie früh man das Werk datieren will: Für das Jahr 1441 ist überliefert, daß Jacopo Bellini bezeichnenderweise im Zusammenhang mit dem berühmten, gegen Pisanello ausgetragenen Wettbewerb um das Porträt des Leonello d’Este und offenbar als erster Künstler als „*novelo Fidia*“ apostrophiert wurde.⁹¹ Um 1461/64 führt Phidias dann in Filaretos fiktiver Galerie herausragender Erfinder und Künstler den Reigen der Bildhauer an.⁹²

III. Phidias als idea-Künstler und die Viten antiker Bildhauer vor Vasari

Wie läßt sich nun diese Umwertung im Verhältnis Polyklet – Phidias, wie dessen fulminanter Aufstieg zum vermeintlich „besten Bildhauer der Antike“ erklären? Bekanntlich steht bei einer ganzen Reihe antiker Autoren der Name des Phidias für den „Ideenkünstler“ *kat’ exochen*, der – in aller Verkürzung formuliert – vermittels seiner *phanta-*

sia die Ebene der dem äußeren Schein verhafteten Naturnachahmung verlassen und zur unmittelbaren Schau des Wesens der Dinge, den „Ideen“, vorzudringen vermag: Daher auch die besondere Begabung des Phidias, das Numinose der Götter und insbesondere des Göttervaters Jupiter darzustellen.⁹³ Was läge also näher, als die zunehmende Hochschätzung des Phidias im 15. Jahrhundert mit seiner außergewöhnlichen Gabe der „Ideenschau“ zu motivieren? Zumal in den Jahren zwischen ca. 1415 und 1460 mit Philostrats ‚Leben des Apollonius von Tyana‘, Ciceros ‚Orator‘, dem *Timaios*-Kommentar des Proklos, den Reden des Dion Chrysostomos und der ‚Anthologia Palatina‘ die wichtigsten antiken Autoren und Werke, die eine solche Sicht des Meisters propagierten, wiederentdeckt bzw. in lateinischer Übersetzung einem weiteren Leserkreis zugänglich wurden.⁹⁴ Dennoch trifft diese Vermutung nur sehr eingeschränkt zu.

Nach der „Wiederentdeckung“ des Künstlers Phidias im Zusammenhang mit der Lektüre und Kommentierung des Valerius Maximus und seinem allgemeinen Bekanntwerden um die Wende des 15. Jahrhunderts⁹⁵ schien der Ruhm des Meisters seit Beginn der 1430er Jahre in humanistischen Kreisen eine aufsehenerregende Entwicklung zu durchlaufen. Ein anonymer Briefpartner des Guarino da Verona vermerkt dies 1435 *expressis verbis*: „Phidias, dessen Name hier seit jüngster Zeit in aller Munde ist, wäre schnell ausgelöscht gewesen und der Vergessenheit anheim gefallen, wenn er seine Statuen aus einem minderwertigen/vergänglichen Material und nicht aus Gold und Elfenbein verfertigt hätte.“⁹⁶ Zunächst erstaunt das Argument, die Fama des Phidias begründe sich auch aus den edlen Materialien seiner Werke. Vertrat nicht Alberti zur gleichen Zeit in ‚De pictura‘ – und im übrigen auch schon rund ein Jahrhundert zuvor Petrarca, beide im Gefolge antiker Autoren wie Ovid, Plinius und Lukian – die gerade entgegengesetzte Ansicht, daß selbst das einfachste aller Metalle, Blei nämlich, unter der formenden Hand eines Phidias oder Praxiteles kostbarer als sein Gegengewicht in Silber würde?⁹⁷ Das Zitat entstammt jedoch einem Argumentationskontext über die Möglichkeiten, Literatur und Kunst losgelöst von ihrem Darstellungsinhalt unter rein formal-künst-

lerischen Aspekten zu betrachten und zu schätzen – eine Diskussion, die in den 1430er Jahren durch die überaus freizügige Gedichtsammlung ‚Hermaphroditus‘ des Antonio Beccadelli gen. Panormita erneut an Brisanz gewann.⁹⁸ Gegen diese Gedichtsammlung nun (und gegen die Verabsolutierung der Form) war die Argumentation von Guarinos Briefpartner gerichtet, wobei der Vergleich mit Statuen sein Mißfallen anschaulich begründen sollte: Nicht ganz logisch setzte er die Thematik eines Gedichts mit dem Material eines Kunstwerks gleich, das heißt die erotisch-anzüglichen Sujets des ‚Hermaphroditus‘ mit dem „minderwertigen Rohstoff“ einer fiktiven Phidias-Statue. Die etwas gesuchte Gegenüberstellung zeigt, daß er damit implizit ein berühmtes Argument dieser – schon auf die Kirchenväter und deren Auseinandersetzung um die Lektüre heidnischer Autoren zurückgehenden – Debatte über den Zusammenhang von Form und Inhalt zu entkräften suchte. Bereits Basilus Magnus hatte in seiner Schrift ‚Ad adolescentes‘, der sicherlich einflußreichsten patristischen Apologie heidnischer Autoren, allerdings in etwas anders gelagertem Argumentationskontext die rhetorische Frage gestellt, ob es nicht lächerlich wäre, wenn sich Phidias angesichts seines Elischen Jupiters oder Polyklet angesichts seiner Argivischen Juno statt ausschließlich der eigenen künstlerischen Leistung auch des Materialwerts der Statue gerühmt hätte.⁹⁹ Giovanni Boccaccio bemühte in den letzten beiden Büchern der ‚Genealogie deorum libri‘, in denen er die antike Dichtung verteidigte, mit ähnlicher Intention den Kunstvergleich: Wenn Praxiteles oder Phidias die versuchte Vergewaltigung der Iole durch Priapus und Apelles die Liebschaft von Mars und Venus darstellten, würde nur ein Dummkopf diese Kunstwerke deshalb als solche verdammen.¹⁰⁰ 1416 beklagte Cincius Romanus die Barbarei der Römer, unersetzliche Kunstwerke der Antike wegen ihres vermeintlich idolatrischen Sujets zu zerstören: Er zöge eine kleine Statue des Phidias oder Praxiteles – man muß ergänzen: ohne Rücksicht auf die Ikonographie allein des künstlerischen Wertes wegen – jedem noch so lebendig scheinenden Standbild solcher Banauen vor.¹⁰¹ Diese Argumentationstradition also, Form und Inhalt in Literatur und Kunst getrennt betrachten und das eine trotz des anderen schätzen

zu können, versucht der Vergleich von unzüchtigem Gedicht und „minderwertigem Statuenmaterial“ anschaulich zu widerlegen. Aber auch abgesehen von diesem speziellen Kontext findet sich noch im späteren 15. Jahrhundert der lobende Hinweis auf das Gold und Elfenbein phidiasischer Statuen mehrfach.¹⁰²

Zur aufstrebenden Fama des Phidias – um 1435 „in aller Munde“ – trugen neben den kostbaren Werkstoffen freilich noch andere Faktoren bei: die Entdeckung immer neuer antiker Texte, wobei allerdings zunächst gerade die Passagen rezipiert wurden, die seinen Ruhm nicht aus der „Ideen-schau“ begründeten, Reisen zu den antiken Relikten in Griechenland selbst, aber auch die Tatsache, daß sich die Rossebändiger als vermeintlich monumentales Beispiel eines antiken Künstlerwettstreits zum kunsttheoretischen Musterbeispiel entwickelten.¹⁰³ Schließlich galt stets als ein allgemein anerkannter Vorzug des Phidias sein exzeptionelles *ingenium* und eine diesem angemessene Beschränkung auf „edle Themen“: „Es ist überliefert, daß sich der hochedle Bildhauer Phidias allein den göttlichen Körpern und herausragenden Personen zuwenden wollte: Denn [...] es ziemt dem einzigartigen *ingenium* und der hervorragenden Kunst nicht, bei niederen Dingen zu verweilen.“¹⁰⁴ Das Profil eines „Ideenkünstlers“ zeichnet sich aber auch hier noch nicht ab.

Eindeutig in diesem Sinne scheint Phidias erstmals in den 1460er Jahren im Kontext des aktuellen Streits zwischen „Platonikern“ und „Aristotelikern“ apostrophiert worden zu sein: Die Extrempositionen dieser Auseinandersetzung waren 1455 durch Georgios Trapezuntios (*Comparationes philosophorum Platonis et Aristotelis*) zugunsten des Peripatos und in Reaktion darauf 1456/58 durch Kardinal Bessarion (*In calumniatorem Platonis libri IV*) zugunsten der Akademie abgesteckt worden. In vermittelnder Position dürfte sich dann der griechische Humanist Giovanni Argyropulos, der ab dem Winter 1456/57 am Florentiner *studium* den ersten systematischen Vorlesungszyklus zur gesamten Philosophie des Aristoteles abhielt, als Spezialist für die „Ideenlehre“ etabliert haben.¹⁰⁵ Insgesamt wurde versucht, die platonische Doktrin von Umdeutungen und Synkretismen zu befreien, zugleich aber mit den Aussagen des Ari-

stoteles und der christlichen Lehre zu harmonisieren. Um ein geläufiges Negativbeispiel eines solchen Synkretismus zu nennen, gegen das sich diese Bemühungen richteten: In der Kunsttheorie des früheren Quattrocento läßt sich ein Sprachgebrauch nachweisen, der letztlich ausgehend von Cicero und Seneca „Idee“ im Sinne einer im Geist des Künstlers entworfenen Form (*forma, species*) definierte, die es dann vermittels der Hand in Materie umzusetzen gelte – das heißt die *idea* wurde hier (miß)verstanden als je individuelles „Vorstellungsbild“, für dessen tatsächliche Realisierung dann die vier aristotelischen *causae* verantwortlich zeichneten.¹⁰⁶ Vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, wenn 1461 Niccolò Tignosi in seinem Pietro de' Medici gewidmeten Kommentar zur ‚Nikomachischen Ethik‘ im Gefolge der aristotelischen Ideenkritik forderte, daß man Bildhauern und Malern wie Phidias, Polyklet und Zeuxis für ihre Tätigkeit doch wohl kaum die dem Menschen höchste Fähigkeit der Ideenschau zubilligen dürfe. Konsequenterweise vermied er in seinem späteren Traktat ‚De ideis‘ jeden Verweis auf Künstler.¹⁰⁷ Auch der Großmeister des Florentiner Neuplatonismus, Marsilio Ficino, erwähnte – obwohl kein Feind der bildenden Künste – den Namen des Phidias nicht.¹⁰⁸ Dagegen griff Francesco Filelfo, der 1464 in einem Brief die antiken *idea*-Definitionen Revue passieren ließ, Ciceros Rekurs auf Phidias positiv auf, ersetzte für seine Interpretation allerdings das Beispiel des phidiasischen Jupiter und der Minerva durch die näherliegenden Rossebändiger.¹⁰⁹ Der Verweis auf den Künstler erlangte im folgenden zwar eine gewisse Popularität: Cristoforo Landino etwa argumentierte in seinem 1471 verfaßten Traktat ‚Über die Seele‘, in dem ein Ausgleich zwischen platonischer und aristotelischer Erkenntnislehre (und damit auch beider Standpunkt zu den „Ideen“) unternommen wurde, gleich mehrfach mit Phidias.¹¹⁰ Und in aller Ausführlichkeit entwickelte 1481/84 der Sieneser Humanist Francesco Patrizi seine Ideenlehre am Beispiel des Olympischen Jupiter des Meisters.¹¹¹ Allein diese teils widersprüchlichen Äußerungen des späteren 15. Jahrhunderts über den *idea*-Künstler Phidias scheinen seine sich bereits in den 1430er Jahren abzeichnende Hochschätzung allenfalls unterstützt zu haben.

Von allen philosophischen Argumenten unbelastet und ganz in der alten Paragone-Tradition wird jedenfalls noch um die Wende zum 16. Jahrhundert Pomponius Gauricus darlegen, wieso die Ekphrasen des Homer und Statius den entsprechenden „Visualisierungen“ des Phidias und Donatello immer überlegen bleiben.¹¹² Und bereits um 1470 brachte Roberto Valturio, auf einen angesehenen antiken Autor wie Plutarch rekurrierend, sicherlich die *communis opinio* vieler Gelehrter auf den Punkt: „Kein begabter junger Mann möchte – selbst wenn er den Jupiter des Phidias gesehen hat – ein Phidias oder Polyklet werden, so sehr er ihre Werke auch bewundern mag.“¹¹³

Die bislang skizzierte Entwicklung zu den Wandlungen im Nachruhm der antiken Bildhauer bestätigt sich abschließend beim Blick auf eine Reihe von Kurzviten (s. Anhang), wie sie neben der Kunstliteratur im engeren Sinne insbesondere Wörterbücher, Lexika und Kommentare, das heißt die täglich benutzten Handbücher der Humanisten, enthielten.

Noch die Erläuterungen der Dante-Kommentatoren des 14. Jahrhunderts zum Stichwort „Polyklet“ waren unter diesem Gesichtspunkt („Leben und Werke“) – mit einer Ausnahme – allesamt unbrauchbar: Betont wurde in ganz allgemeinen Termini der „Naturtreue“ und „Lebendigkeit“ die künstlerische Qualität des Meisters, für die als Beleg dann zumeist die angeblich so verführerische Venus-Statue in Knidos angeführt wurde – eine Verwechslung mit der Knidischen Venus des Praxiteles.¹¹⁴ Allein Benvenuto da Imola lieferte um 1375/80 einige wirklich biographische Informationen aus Plinius. Um dieselbe Zeit scheint die Kenntnis der wichtigsten antiken Bildhauer auch aus dem engen Fachwissen einiger Humanisten heraus ins allgemeine Bewußtsein Eingang gefunden zu haben, wie sich an ihrer Aufnahme in den Kanon der „berühmten Männer“ zeigt. Noch wenige Jahre zuvor – nichts offenbart deutlicher die gewandelte Wertschätzung – hatten etwa Petrarca, Giovanni Colonna und Guglielmo Pastrengo allein Staatsmänner, Redner und Dichter unter den Reihen der *virii illustres* zugelassen.¹¹⁵ Boccaccio ergänzte offenbar erstmals seine auf Paolino Minorita basierende Liste „berühmter Männer“ auch um

zwei Künstlernamen: „Giottus florentinus pictor illustris“ und „Iohannes Pisanus sculptor insignis“ lauten die knappen Einträge.¹¹⁶ Bei Filippo Villani bezeugen vor allem die zeitgenössischen Künstler die der Antike vergleichbare kulturelle Blüte der Stadt Florenz.¹¹⁷ In seiner während des letzten Jahrzehnts des Trecento entstandenen Enzyklopädie ‚Fons mirabilium universi‘ widmete Domenico di Bandino dann den Namen des Polyklet, Phidias und Lysipp – aber auch den „modernen“ Künstlern Cimabue und Giotto – eigene Stichworte.¹¹⁸ Allerdings gilt es einzuschränken, daß die ersten aus dem Trecento überlieferten Kurzviten von Künstlern überhaupt nicht Männern, sondern Frauen galten. Denn Boccaccio übernimmt bereits zwischen ca. 1361 und 1375 für seine Zusammenstellung von *mulieres clares* die Informationen aus Plinius zu den drei antiken Malerinnen Martia (eigentlich: Iaia), Irene und Tamyris (eigentlich: Timarete): Entweder empfand er beim weiblichen Geschlecht auch schon die Beschäftigung mit einer *ars mechanica* als äußerst bemerkenswert, oder aber der relative Mangel aus der Antike überlieferter Frauennamen ließ ihn seine Liste mit Künstlerinnen auffüllen.¹¹⁹ Jedenfalls sollten auch noch im späten 15. Jahrhundert die entsprechenden, Boccaccios Text freilich nur geringfügig variierenden Abschnitte im Werk des Jacobus Philippus Bergomensis über „berühmte Frauen“ zu den umfangreichsten, bis dato verfaßten Lebensbeschreibungen von Künstlern zählen.¹²⁰

Die Zusammenschau der in den Kurzviten zitierten antiken Autoren läßt zumindest ansatzweise drei Phasen des philologisch-antiquarischen Wissens erkennen: Bis ins sechste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts stammen die wichtigsten Kenntnisse aus Valerius Maximus, Plinius und Quintilian. Valerius Maximus scheint danach seine Reputation als ernsthafter Informant verloren zu haben, jedenfalls wird auf ihn nicht mehr verwiesen. Die bedeutende Rolle der erst 1416 in vollständiger Fassung entdeckten ‚Institutio Oratoria‘ des Quintilian belegt, wie eng das Wissen über antike Rhetorik und Kunst miteinander verbunden war.¹²¹ Ähnliches gilt für die Verweise auf Martial, Properz und Juvenal.¹²² Diese Autoren waren den vorrangig an antiker Literatur bzw. Dichtung interessierten Humanisten nicht nur besonders vertraut, ihre Aussa-

gen wurden auch als feststehende Zitate weitergereicht und gerieten zu Topoi. In den Jahren um 1470 sollten dann Francesco Patrizi mit Diogenes Laertios und Junianus Maius mit Pausanias erstmals griechische Autoren erwähnen. Dieser erweiterte Lektüre-Kanon reagierte mit rund fünfzigjähriger Verspätung auf die frühen Griechenland-Reisen der Humanisten und ihren Import griechischer Manuskripte in die italienischen Heimatstädte. Allerdings warnt auch hier die auf Pausanias basierende „Bildsignatur“ Filaretos an seiner Bronzetür von St. Peter davor, pauschal bei allen Künstlern erst um 1470 solche Informationen vorauszusetzen.¹²³ Aber zumindest das in allgemein zugänglichen Handbüchern greifbare „biographische Wissen“ über die antiken *sculptores* erreichte um diese Zeit eine Stufe, wie sie für die *antiquitates* die posthume Publikation (ca. 1472-75) von Flavio Biondos ‚De Roma triumphante‘ markierte.¹²⁴ Mit Raffaele Maffei setzte zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der Vitenschreibung die antiquarische Spezialforschung ein, die alle erreichbaren Informationen – unter anderem aus Aelian, Diogenes Laertios und Diodorus Siculus – zusammenzustellen und nun auch in zwei Fällen kritisch mit dem visuellen Befund archäologischer Zeugnisse zu verbinden sucht: Zum einen bezweifelt Maffei wohl erstmals die Echtheit der Künstlersignaturen unter

den Rossebändigern, da Praxiteles kein Zeitgenosse des Phidias gewesen sei. Zum anderen möchte er eine jüngst bei S. Lorenzo in Panisperna ausgegrabene Statue mit einem bei Plinius erwähnten „Apollo impubes“ des Praxiteles in Zusammenhang bringen.¹²⁵ Bis in die Zeit Vasaris werden die Lexika und Wörterbücher über diesen Stand nicht hinauskommen.

Kehren wir nun noch einmal vor den Campanile des Florentiner Doms zurück und fokussieren unsere Überlegungen zu den Wandlungen im Nachruhm der antiken Bildhauer auf das *Sculptura*-Relief des Andrea Pisano: Aus der neu gewonnenen Perspektive erscheint es jetzt als selbstverständlich, daß Vasari 1568 den dargestellten Meister als Phidias deutete, zu diesem Zeitpunkt längst der berühmteste und vermeintlich bedeutendste Künstler der Antike (wenn auch der wohl prominenteste Antiquar des Cinquecento, Pirro Ligorio, immer noch dem Polyklet den qualitativsten, mit Raffael vergleichbaren Stil attestierte).¹²⁶ Andererseits läßt sich nun aber auch zwingend argumentieren, daß der mit einer nackten Statue beschäftigte Bildhauer ursprünglich – das heißt um 1340 – als Polyklet, der „Entdecker des Kanons“ und „maximus artifex statuarum“ im Urteil des Trecento, konzipiert worden war.

Abkürzungen

BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
 BMLF Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz

Anmerkungen

Für ihre Hilfe danke ich herzlich Wolfger Bulst, Michael Cole, Margaret Daly Davis, Frank Fehrenbach, Ingo Herklotz, Eike Schmidt und Gabriele Wimböck.

- 1 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, ed Architettori*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 3, Florenz 1971, 50. Vgl. dann etwa Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Florenz 1757, Bd. 6, 66 und die Lit. in Anm. 2.
- 2 Zusammenfassend (mit der älteren Lit.) Gerd Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, 48-

60, v. a. Anm. 318; Anita Fiderer Moskowitz, *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge 1986, 31-50. – Seitdem: Francesco Gandolfo, *Convenzione e realismo nell'iconografia medioevale del lavoro*, in: *Lavorare nel Medio Evo* (Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medioevale XXI), Todi 1983, 371-403; Chiara Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Turin 1983, 184-191; Antonio Paolucci, *I rilievi del Campanile: una teologia del lavoro*, in: *Alla Risoperta di Piazza del Duomo*, 2. Santa Maria del Fiore, hg. von Timothy Verdon, Florenz 1993, 65-87; Timothy Verdon, „Alza la voce con forza“:

- L'iconografia del Campanile e l'annuncio cristiano, in: *Alla Riscoperta di Piazza del Duomo*, 3. Il Campanile di Giotto, hg. von Timothy Verdon, Florenz 1994, 85-116; Johannes Zahltzen, *Humana inventa*. Zur künstlerischen Darstellung der *artes mechanicae*, in: *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter*, hg. von Ingeborg Craemer-Ruegenberg und Andreas Speer, Berlin / New York 1994, 1009-1022, v. a. 1016f.; Emma Simi Varanelli, *Artisti e dottori nel medioevo*. Il campanile di Firenze e la rivalutazione delle ‚arti belle‘, Rom 1995, v. a. 164-178; Diana Norman, The art of knowledge: two artistic schemes in Florence, in: *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400*, hg. von Diana Norman, New Haven / London 1995, Bd. 2, 217-241; Tanja Michalsky, Der Reliefzyklus des Florentiner Domcampanile oder: Die Kunst der Bildhauer, sich an der Heilsgeschichte zu beteiligen, in: *Artes im Mittelalter*, hg. von Ursula Schaefer, Berlin 1999, 324-343. – S. auch den Versuch von Gabriele Frings, Dosso Dossis *Allegorie der Musik* und die Tradition des *inventor musicae* in Mittelalter und Renaissance, in: *Imago Musicae*, 9/12, 1992-95, 159-203, den bislang als Tubalkain identifizierten Schmied in Jubal umzubenenennen.
- 3 Die Zuschreibungen zusammengestellt bei Kreytenberg (wie Anm. 2), v. a. Anm. 318. – Zu der bereits 1933 von J. Lányi vermuteten Planänderung s. die Rezension von Creighton Gilbert zu Marvin Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral* (1971), in: *Art Quarterly*, 35, 1972, 427-432, hier 430f.
- 4 Vasari (wie Anm. 1), 50.
- 5 S. die bei Vasari abgedruckten Erläuterungen Giovambattista Adrianis (Vasari [wie Anm. 1], Bd. 1, 179-227): „[...] dico che impossibil cosa sarebbe volere veracemente raccontare chi fussero coloro i quali primieramente dettero principio a queste arti [...]“. – Vgl. im späten 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Marcus Antonius Sabellicus, *Carmen de rerum et artium inventoribus*, Paris s. a., fol. aiiii r, mit Prometheus und dem Ägypter Gyges als dem Erfinder der Malerei; das 1502 erstmals erschienene Werk des Camillo Leonardi, *Speculum lapidum* (zit. Venedig 1516, fol. XLVII v - XLVIII v) bezeichnet lib. III, cap. ii, in quo declaratur qui fuerunt primi sculptores & quomodo ars successit & qui hodiernis temporibus optimi sculptores ac pictores existunt‘ die Israeliten als Erfinder der Bildhauerkunst; zu Francesco Patrizi s. Anhang 10; Giovanni Matteo, *Libellus de Rerum inventoribus*, Paris 1520 (zit. 2. Aufl., Hamburg 1613, 50f.), cap. XVI ‚Inventa pictorum‘ nennt Gyges als ersten Maler und die von den Bildhauern Pythagoras, Mentor und Polyklet eingeführten Neuerungen; schließlich ausführlich Oto Lupano, Torricella – Dialogo nel quale si ragiona delle statue e miracoli ..., Mailand 1540 (die relevante Passage auch in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. 2, hg. von Paola Barocchi, Mailand / Neapel 1973, 1177-1195). – Zur Frage nach den *inventores* allgemein Marian Rothstein, *Etymology, Genealogy and the Immutability of Origins*, in: *Renaissance Quarterly*, 43, 1990, 332-347.
- 6 Polydorus Vergilius, *De Rerum inventoribus libri octo*, Basel 1550, 150-155, lib. II, cap. xxiii ‚De origine simulachrorum & qui primi statuas posuerint ...‘: „In hac statuaria arte plurimi olim floruerunt, quos Pli. in 34. luculenter explicat: ante omnes tamen Phidiam Athen. Magnis ad coelum fert laudibus, de quo Fab. itidem lib. 12. meminit.“ – 155f., lib. II, cap. xxiii ‚De origine picturae & quis primus colores invenerit, aut penicillo pinxerit‘: „Incerta igitur de picturae initijs quaestio est: nam & Aegyptij eodem Plinio teste, ante sex millia annorum apud se inventam, quam in Graeciam transiret, affirmant. Graeci autem alij apud Sicyonios, alij apud Corinthios repertam dicunt: omnes ab umbra hominis lineis circumducta. [...] si omnia percenseas, nulla sit ars, qualis inventa est, nec intra initium steti.“ – Vgl. insgesamt die Einleitung in Vergil Polydore, *De inventoribus rerum* (Beginnings and Discoveries), hg. von Beno Weis und Louis C. Perez, Nieuwkoop 1997.
- 7 Plinius, *nat.* 35, 79. – Zum Ruhm des Apelles in der italienischen Renaissance vgl. etwa Ruth Wedgwood Kennedy, *Apelles Redivivus*, in: *Essays in Memory of Karl Lehmann*, hg. von Lucy Freedman Sandler, New York 1964, 160-170; H. van de Waal, *The Linea Summa Tenuitatis of Apelles*; Pliny's Phrase and its Interpreters, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12, 1967, 5-32; John Gage, *A Locus Classicus of Color Theory: The Fortunes of Apelles*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, 1-26; John M. Moffitt, *Leonardo's „sfumato“ and Apelles' „atramentum“*, in: *Paragone*, 40, 1989, 88-94; James A. W. Heffernan, *Alberti on Apelles: Word and Image in De Pictura*, in: *International Journal of the Classical Tradition*, 2, 1996, 345-359; Klaus Irle, *Apelles, Zeuxis, Lysippos und die Malerei des Cinquecento*, in: *Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung*, Bd. 1, hg. von Gunter Schweikhart, Köln 1996, 123-135.
- 8 Cicero, *inv.* 2, 1; Plinius, *nat.*, 35, 64 und 66; Valerius Maximus, *III*, 7, ext. 3; Dionysios Halicarnasensis, *De veteribus scriptoribus censura* I; Alberti, *De Pictura*, § 56, vgl. § 46 (nach Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hg. von Cecil Grayson, Bd. 3, Bari 1973, 96f. und 82f.). – Zu weiteren frühen Erwähnungen der Jungfrauen des Zeuxis s. neben den unten genannten Valerius-Maximus-Kommenta-

- ren zu III, 7, ext. 3 auch Giovanni Boccaccio, *Il commento alla Divina Commedia ...*, hg. von Domenico Guerri, Bari 1918, Bd. 2, 128f.; Coluccio Salutati, *Epistolario*, hg. von Francesco Novati, 4 Bde., Rom 1891-1911, Bd. 3, 114f.; Leon Battista Alberti, *Canis* (nach Cecil Grayson, *Il Canis* di Leon Battista Alberti, in: *Miscellanea di Studi in Onore di Vittore Branca*, Bd. 3/1, Florenz 1983, 193-204, hier 201). – Insgesamt Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, 34-39; Hermann U. Asemissen / Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, 14-19; Roberto Guerrini, *Les représentations d'artistes dans la peinture italienne à la Renaissance. Sources et modèles antiques*, in: *Les „Vies“ d'artistes*, hg. von Matthias Waschek, Paris 1996, 55-80; Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Florenz 1997, 13-59; zu Alberti: Anthony Grafton, Panofsky, Alberti, and the Ancient World, in: *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, hg. von Irving Lavin, Princeton 1995, 123-130, hier 127f.
- 9 Xenophon, *mem.*, 1, 4, 3. – Zur Überlieferung etwa Dennis E. Rhodes, *The first collected latin edition of Xenophon*, in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 56, 1981, 151-153.
- 10 Nach den zwei Pionierarbeiten zu Polyklet und Praxiteles von Julius von Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 24, 1903, 125-159 (überarbeitet in ders., *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Basel 1941, 121-164) und André Chastel, *Di mano dell'antico Prassitele*, in: ders., *Fables, formes, figures*, Paris 1978, Bd. 2, 9-16 (erstmal erschienen 1954), jüngst: Frank Zöllner, *Policretior manu – Zum Polykletbild der frühen Neuzeit*, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausst.-Kat., Frankfurt/Main 1990, 450-472; Henning Wrede, *Römische Reliefs griechischer Meister? Zur Antikenrezeption der Renaissance*, in: *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag*, Erlangen 1990, 219-234; Phyllis Pray Bober, *Polykles and Polykleitos in the Renaissance: The „Letto di Policreto“*, in: *Polykleitos, Doryphoros, and Tradition*, hg. von Warren G. Moon, Madison 1995, 317-326. Dagegen betont die vorrangige Bedeutung des Phidias Andreas Thielemann, *Phidias im Quattrocento*, Phil. Diss. Köln 1992, Köln 1996. – Allgemein das Kapitel ‚Policreto in bottega: antichità presso gli artisti‘ bei Claudio Franzoni, *„Rimembranze d'infinita cose.“ Le collezioni rinascimentali di antichità*, in: *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, Bd. 1, Turin 1984, 304-360, und Luigi Beschi, *La scoperta dell'arte greca*, in: ebd., Bd. 3, Turin 1986, 293-372.
- 11 S. den Überblick bei Gunter Schweikhart, *Bücher und Aufsätze zum Themenkreis der Antikenrezeption*, in: *Kunstchronik*, 45, 1992, 49-62 und jüngst Henning Wrede, *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts*, in: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae und Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, 83-115, hier 84ff.
- 12 Zu dieser vielzitierten und -interpretierten Stelle zuletzt James A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago / London 1993, 37-45; Marco Collareta, *Visibile parlare*, in: *Prospettiva*, 86, 1997, 102-104; Andreas Kablitz, *Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes Purgatorio (Purg. X-XII)*, in: *Mimesis und Simulation*, hg. von Andreas Kablitz und Gerhard Neumann, Freiburg 1998, 309-356, hier 323f. zu Polyklet mit Hinweis auf den Dante noch nicht bekannten Quintilian, *Inst. Or.* XII, 10, 8. – S. auch für das Folgende John Larner, *The Artist and the Intellectuals in Fourteenth Century Italy*, in: *History*, 54, 1969, 13-30.
- 13 Vgl. *L'Ottimo Commento della Divina Commedia*, hg. von Alessandro Torri, Pisa 1827-1829, Bd. 2, 154f.; Pietro Aldighieri, *Super Dantis Ipsius Genitoris Comoediam Commentarium*, hg. von Vincentio Nannucci, Florenz 1845, 368f.; *Chiose sopra Dante*, hg. von Vincentio Nannucci, Florenz 1846, a. l.; für Benvenuto de Rambaldi de Imola s. unseren Anhang 3; Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Comedia*, hg. von Crescentino Giannini, Pisa 1858-1862, Bd. 2, 230; *Commento anonimo alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del Secolo XIV*, hg. von Pietro Fanfani, Bologna 1868, Bd. 2, 171f.; *Fratris Johannis [Bertoldi] de Serravalle [...] Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii*, hg. von Marzellino da Civezza und Teofilo Domenichelli, Prati 1891, a. l.
- 14 Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, hg. von Antonio Lanza, Florenz 1984, CLXXXIII, 4; vgl. auch CXXXVI, 9; zu Sacchettis Hinweisen auf Kunst und Künstler in den *Novellen* s. Anita Simon, *Letteratura e arte figurative: Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age*, 105, 1993, 443-479. – Dantes Verse variieren etwa Federico Frezzi, *Il Quadriregio*, hg. von Enrico Filippini, Bari 1914, 347, oder die anonymen *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, hg. von Guglielmo Volpe, in: *Rerum Italicarum Scriptores*, XXVII/1, Città di Castello 1907, 5.
- 15 Cristoforo Landino, *Commento sopra la comedia di Danthe aligheri*, Venedig 1497, fol. 163: „Preterea dimostra che tali imagini sono si proprie: che non che policleto o qualunque altro optimo sculto-

- re. Ma la natura non le potrebbe fare si proprie. Ilche niente altro significa se non che tale humilita debba essere in sua propria imagine: in forma che ne ingegno dhuomo ne moto naturale la possi far piu propria. Policletto fu figliuolo dagelade & della citta di Sicione Sculptore molto celebrato appresso de glantichi & maxime per una statua alquale chiamano Diadumeno Stimata cento talenti. Ilperche hebbe nome conveniente ad se perche policletto in greco significa huomo di molta fama.“
- 16 Zu den antiken Quellen: Johannes Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868; Thomas Pekáry, Die griechische Plastik in den römischen Rhetorenschulen, in: *Boreas*, 12, 1989, 95-104 und (unvollständig) Norbert Kaiser, Schriftquellen zu Polyklet, in: *Polyklet* (wie Anm. 10), 48-78.
- 17 Plinius und Aristoteles werden von Benvenuto de Rambaldi de Imola, nur Plinius wird vom *Comento anonimo* zitiert; der *Ottimo Comento* nennt Valerius Maximus; Pietro Aldigheri verweist auf „Tullio in secundo Rethoricae“ (gemeint: *De orat.*, 2, 69f.), vgl. Anm. 13.
- 18 Plinius, nat., 1, praef. 26f. (diese Stelle fehlt bei Kaiser [wie Anm. 16]). Aufgegriffen bei Francesco Petrarca, *Rerum memorandum Libri IIII*, in: ders., *Opera*, Basel 1554, Bd. 1, 486, ohne Künstlernamen und Hinweis auf die Quelle bei Plinius; Angelo Poliziano, *Opera Omnia*, Basel 1553, 264; Niccolò Perotti, In C. Plynii Secundi prooemium *Commentariolus*, in: ders., *Cornucopiae*, Venedig 1490, fol. 287r-291v, hier 291r. – Dazu Vladimir Juren, La signature épigraphique, und ders., *Fecit – faciebat*, in: *Revue de l'Art*, 26, 1974, 24-26, und 27-30.
- 20 Wrede (wie Anm. 10). – Vgl. die zeitgenössischen Definitionen bei Giovanni Tortelli, *De Orthographia*, Rom 1471, s. v. „Toreumata“ und Niccolò Perotti, *Cornucopiae, sive linguae latinae commentarii*, Venedig 1499, fol. 262.
- 21 S. *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 4, Rom 1973, 556f.
- 22 Aristoteles, *Nikom. Ethik*, VI, 7, 1. – Vgl. ähnlich die hier sicher nicht relevanten, anonymen *Dissoi Logoi*, dazu Elena Ghisellini, Note in margine a due fonti su Policletto, in: *Xenia*, 20, 1990, 33-40.
- 23 Vgl. zur allgemeinen Bedeutung des Aristoteles und Thomas für Dante die Zusammenfassungen von Maria C. de Matteis in: *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 1, Rom 1970, 372-377, und Kenelm Foster, ebd., Bd. 5, Rom 1976, 626-649. – Zu Dantes Polyklet-Vergleich s. Dante Alighieri, *The Divine Comedy. Purgatorio Commentary*, hg. von Charles S. Singleton, Princeton 1973 (zit. 2. Aufl. 1977, 202), und *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 4, Rom 1973, 582, die beide auf den Thomas-Kommentar zur ‚Ethik‘ verweisen, jedoch den entscheidenden Übersetzungsfehler (s. u.), durch den Phidias für Dante als Bildhauer ausschied, nicht erkennen. Vgl. noch Zöllner (wie Anm. 10), 351f. – Zur spätmittelalterlichen Rezeption der aristotelischen ‚Ethik‘ Charles H. Lohr, *Medieval Latin Aristoteles Commentaries*, in: *Traditio*, 23, 1967, 313-413; 24, 1968, 149-245; 26, 1970, 135-215; 27, 1971, 251-351; 28, 1972, 281-396; 29, 1973, 93-197; 30, 1974, 119-144; Georg Wieland, *The Reception and Interpretation of Aristoteles' Ethics*, in: *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, hg. von Norman Kretzmann, Cambridge u. a. 1982, 657-672.
- 24 *Aristoteles Latinus XXVI/3, Ethica Nicomachea. Translatio Roberti Grosseteste Lincolniensis sive ‚Liber Ethicorum‘*, hg. von Renatus A. Gauthier, Leiden / Brüssel 1972, 259: „Sapientiam autem in artibus certissimis artes assignamus, puta Pheidian latomum sapientem, Policleiton statuificem. Hic quidem igitur nichil aliud significantes sapientiam, quam quoniam virtus artis est.“ Vgl. auch den *textus recognitus*, ebd. XXVI/4, 1973, 483. – Entsprechend sein Kommentar, s. Roberto Grosseteste, *Sententia libri Ethicorum*, Venedig 1483. – Albertus Magnus, der den ersten vollständigen lateinischen Ethik-Kommentar verfaßte, erwähnt die beiden Künstler nicht in diesem Zusammenhang (vgl. *Alberti Magni super Ethica Commentum et Quaestiones*, hg. von W. Kübel [Alberti Magni *Opera Omnia XIV*], Münster 1987, Bd. 2). Wohl aber konnten seine Leser ausführlich von Polyklet als exemplarischem Statuenbildner in der ‚*Metaphysica*‘, lib. V, tract. 1 (hg. von B. Geyer [Alberti Magni *Opera Omnia XVI*], Münster 1960, Bd. 1, 211f.) erfahren (nach Aristoteles, *metaph.*, 1012 a 24). – Eine weitere dem Mittelalter bekannte Nennung von Polyklet und Apelles bei Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii VI* (hg. von A. Dick, Stuttgart 1969, 288, Z. 20f.), wurde zumindest im weitverbreiteten Kommentar des Remigius Autissiodorensis, *Commentum in Martianum Capellam*, hg. von Cora E. Lutz, Leiden 1962, Bd. 2, 129, fälschlich auf Geometer bezogen.
- 25 Thomas v. Aquin, *Sententia Libri Ethicorum*, lb6 lt5 n. 6: „[...] dicit ergo primo, quod inter artes nos assignamus nomen sapientiae certissimis artibus, quae scilicet cognoscentes primas causas in genere alicuius artificii dirigunt alias artes quae sunt circa idem genus; sicut architectonica ars dirigit manualiter operantes. et secundum hunc modum dicimus phydiam fuisse sapientem latomum, id est lapidum incisorem, et policlitum sapientem statuificum, id est factorem statuarum: ubi nihil aliud dicimus sapientiam, quam virtutem artis, id est ultimum et perfectissimum in arte [...]“; Polykletus auch bei Thomas: In *libros physicorum*, lb2 lc6 n. 4. – Gio-

- vanni Balbi de Ianua, *Catholicicon*, Mainz 1460, s. v. „Lathomus. a laos quod est lapis et thomus thomus quod est divisio. [...] lathomus. mi. cesor lapidis. quia incidit lapides. et dividit. Et corripit tho.“; s. v. „Statuarius. a statua dicitur statuarius ria rium. ad statuam pertiens. et hoc statuarius rij. qui status facit. [...]“ – Zu den Bezeichnungen des Bildhauers im 14. und 15. Jahrhundert vgl. auch Frank Balzers, *Der grammatische Bildhauer. Kunsttheorie und Bildhauerkunst der Frührenaissance: Alberti – Ghiberti – Leonardo – Gauricus*, Aachen 1991, 65–71.
- 26 Z. B. der vor 1329 verfaßte Kommentar des Gerardus Odonis, *Expositio super libros ethicorum Aristotelis*, Brescia 1482, fol. B2v: »[...] verbi gratia magistrum pheridiam [!] dicebamus esse sapientem lathomum. Quia erat certissimus in arte sua. Item magistrum policletum dicimus esse sapientem statuificem.“ Vgl. entsprechend Gualterius Burlaeus, *Expositio super decem libros Ethicorum*, Venedig 1481, fol. Q4r; Ioannes Buridanus, *Quaestiones super X Libros Aristotelis ad Nicomachum*, [Paris] 1489, fol. CLXIr. Der zu Beginn des 15. Jahrhunderts verfaßte Kommentar des Paulus Nicolettus Venetus, *Conclusiones Ethicorum*, BAV, Vat. lat. 2125, hier fol. 39v–41r, erwähnt die Bildhauer nicht.
- 27 Leonardo Bruni, *Conversio librorum Moralium Aristotelis*, BMLF, cod. 89 sup. 53, fol. [80r]: „Sapientia vero in artibus tribuimus illis qui excellentissimi sunt veluti phidiam lapidarium sapientem et policletum statuarium.“ – Die Version des Johannes Argyropulos nach BMLF, cod. 79, 1, fol. [61r]: „Sapientem autem circa artes ijsce tribuimus, qui suis in artibus sunt exactissimi. Fidiam enim sapientem sculptorem lapidum dicimus. Et polycletum statuarium identidem sapientem.“ – Zur zeitgenössischen Diskussion um die neuen Übersetzungen insgesamt (ohne Verweis auf diese spezielle Stelle) Ludwig Bertalot, *Zur Bibliographie der Übersetzungen des Leonardus Brunus*, in: ders., *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, hg. von Paul O. Kristeller, Rom 1975, Bd. 2, 265–303, hier 271ff. (Erstveröffentlichung 1936–37); Hanna-Barbara Gerl, *Philosophie und Philologie. Leonardo Brunis Übertragung der Nikomachischen Ethik in ihren philosophischen Prämissen*, München 1981.
- 28 Polyklet erwähnen etwa auch Guittone d’Arezzo, *Le Rime*, hg. von Francesco Egidi, Bari 1940, 3, Nr. 1 (allerdings als Maler), und Dino Compagni, *L’Intelligenza*, hg. von Vittorio Mistruzzi, Bologna 1928, 33.
- 29 Die entgegengesetzte Meinung vertritt Thielemann (wie Anm. 10), 18f. – Die antiken Quellen zu Phidias in Anm. 16. In den Bänden der *Patrologia Latina* wird Phidias erwähnt von Tertullian (Bd. 2, Sp. 803A), Arnobius (Bd. 5, 1192A), Laktanz (Bd. 6, Sp. 271A), Symmachus (Bd. 18, Sp. 158A), Ausonius (Bd. 19, Sp. 827B), Eusebius (Bd. 27, Sp. 453), Sidonius Apollinaris (Bd. 58, Sp. 567B und 744Cf.), Prudentius (Bd. 60, 470A) und einem Anonymus (Bd. 69, Sp. 719A); in der *Patrologia Graeca* etwa von Clemens Alexandrinus (Bd. 8, Sp. 147); Origenes (Bd. 11, Sp. 1543–1546); Athanasius (Bd. 25, Sp. 69) und Gregor von Nazianz (Bd. 36, Sp. 62).
- 30 Zu den Legenden um die Rossebändiger Cesare d’Onofrio, *Un popolo di statue racconta*, Rom 1990, 103–188; Andreas Thielemann, *Roma und die Rossebändiger im Mittelalter*, in: *Kölner Jahrbuch*, 26, 1993, 85–131. – Zur möglicherweise frühesten künstlerischen Rezeption im Mittelalter durch Giovanni Pisano s. Max Seidel, *Die Rankensäulen der Sienerer Domfassade*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 11, 1969, 157–187, hier 141–145.
- 31 Petrarca erwähnt Phidias neunmal: *Rerum familiarum libri*, I, 1, 37; V, 17, 5; VI, 2, 13, und XVIII, 5, 4; *De remediis utriusque fortunae*, I, 41, und II, 88; *Canzoniere CXXX*; *Seniles II*, 3, und *Africa VIII*, 910; vgl. ferner die Marginalien Petrarca in seinen 1350 erworbenen Quintilian- und Plinius-Manuskripten, s. Maria Accame Lanzillotta, *Le postille del Petrarca a Quintiliano* (Cod. Parigino lat. 7720), in: *Quaderni Petrarqueschi*, 5, 1988, 188 (zu X, 10, 7–9), und Paris, BN, Lat. 6802, fol. 255 (dazu Maurizio Bettini, *Tra Plinio e sant’Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in: *Memoria dell’antico*, Bd. 1 [wie Anm. 10], 256, Anm. 65). – Zu Petrarca’s Einschätzung antiker Skulptur insgesamt s. neben Bettini jüngst Peter Seiler, *Petrarca kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit*, in: *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, hg. von Renate Colella u. a., Wiesbaden 1997, 299–324. Allgemein auch Norberto Gramaccini, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996, v. a. 118–129.
- 32 Thielemann (wie Anm. 10), 16–24, dort Anm. 21 eine Zusammenstellung derjenigen Forscher, die den Brief erst nach Petrarca’s Dichterweihe 1441 datieren; auch Marco Santagata, *Petrarca e i Colonna: sui destinatari di R. v. f.*, 7, 10, 28 e 40, Lucca 1989; Philip Jacks, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity. The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge u. a. 1993, 35–38.
- 33 Beispiele bei Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge 1989, S. 48f.
- 34 Zwischen 1321 und 1337 entstand eine Übersetzung in Messineser Dialekt: *Valeriu Maximu translato in vulgar Messinesi per Accursu di Cremona*, hg. von Francesco A. Ugolini, Palermo 1967, Bd. 1, 136 (III, 7, Ext. 4) und Bd. 2, 183 (VIII, 14, 6).

- 35 S. zusammenfassend Dorothy M. Schullian, Valerius Maximus, in: *Catalogus Translationum et Commentariorum*, Bd. 5, hg. von F. Edward Kranz, Washington, D.C. 1984, 287-403. – Vgl. zum Einfluß auch Roberto Guerrini, *Dal testo all'immagine. La 'pittura di storia' nel Rinascimento*, in: *Memoria dell'antico*, Bd. 2 (wie Anm. 10), 43-93.
- 36 Valerius Maximus, III, 7, ext. 4 und VIII, 14, 6.
- 37 Zu Dionysius und Frater Lucas s. Anhang 1 und 2. – Johannes Caballinus de Cerronibus, [Glossen zu Valerius Maximus], BAV, Vat. lat. 1927, fol. [28r] und [82r]. – Der erste gedruckte Kommentar (um 1480) zu Valerius Maximus von Omnibono Leonicensino bringt im Vergleich zu den Erläuterungen des 14. Jahrhunderts keine neuen Informationen (zit. Opus Valerii Maximi cum Omniboni Leonicensi ... interpretatione, Mailand 1487, fol. [giii v] und fol. zi r, wo Phidias als „optimus sculptor“ bezeichnet wird).
- 38 Cicero, Tusc., 1, 15, 34; Vitruv, 63, 13.
- 39 Ottimo Commento (wie Anm. 13), Bd. 2, 186.
- 40 Nach Plin., nat., 36, 24; zu dessen Überlieferung Charles G. Naubert Jr., in: *Catalogus Translationum et Commentariorum*, Bd. 4, hg. von F. Edward Cran, Washington, D. C. 1980, 297-422; Arno Borst, *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments* (Abh. der Heidelberger Akademie der Wiss., philosoph.-hist. Kl., Abh. 2), Heidelberg 1994. – Zum erweiternden Neubau von S. Lorenzo durch die Vassalletto-Werkstatt ab 1216 und den ‚Bildsignaturen‘ s. Peter C. Claussen, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, 19-54, hier 34-38.
- 41 Zu Benvenuto und Ghiberti s. Anhang 3 und 7; zu Boccaccio s. Anm. 118.
- 42 Petrarca's Manuscript heute Paris, Bibliothèque Nationale, Parisinus Latinus 6802, der eigenhändige Kaufvermerk datiert vom 6. Juli 1350 aus Mantua; vgl. auch Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, I, 43. – Zu Niccoli s. Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, hg. von Aulo Greco, Florenz 1976, Bd. 2, 229. – *Zur editio princeps* Martin Davies, *Making sense of Pliny in the Quattrocento*, in: *Renaissance Studies*, 9, 1995, 240-257, und Michael Koorbojian, *Politiano's role in the history of antiquarianism and the rise of archeological methods*, in: *Poliziano nel suo tempo*, hg. von Luisa Secchi Tarugi, Florenz 1996, 265-273.
- 43 S. den Text in Anhang 5. – Lodovico gibt alle Namen falsch wieder: Plinius, nat., 36, 9f., berichtet von den Kretern Dipoenus und Scyllis; nat., 36, 43, überliefert das Miniatur-Pferdegespann für Myrmekides und die Ameise für Kallikrates. Von einem ähnlichen Pferdegespann des Theodoros ist bei Plin., nat., 34, 82, die Rede, der Ameise vergleichbar scheint Myrons „monumentum cicadae ac locustae“ (nat., 34, 57). – Zu dieser Vorliebe für Miniaturdarstellungen s. auch die wenig späteren Äußerungen bei Angelo Decembrio (Michael Baxandall, *A dialogue on art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De politia litterarum* Pars LXVIII, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1963, 304-326) und die Überlegungen von Joy Kenseth, *The Virtue of Littleness: Small-Scale Sculptures of the Italian Renaissance*, in: *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, hg. von Sarah Blake McHam, Cambridge 1998, 128-148.
- 44 Vgl. Petrarca's Canzone LXXVII ‚Per mirar Policeto a prova fiso‘; dazu jüngst (mit der früheren Lit.) Andreas Kablitz, *Pygmalion in Petrarca's Canzoniere*, in: *Pygmalion*, hg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg 1997, 197-223; Seiler (wie Anm. 31); Hannah Baader, *Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit* (1336), in: *Porträt*, hg. von Rudolf Preimesberger u. a., Berlin 1999, 177-188.
- 45 Zu den heidnischen Idolen Camille (wie Anm. 33); Seiler (wie Anm. 31); André Chastel, *Les „idoles“ à la Renaissance*, in: *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 1989, 468-476.
- 46 Zu den Quattuor Coronati zuletzt Catherine King, *Narrative in the representation of the Four Crowned Martyrs: Or San Michele and the Doge's Palace*, in: *Arte Cristiana*, LXXIX/743, 1991, 81-89, und Renzo Dionigi, *SS. Quattro Coronati. Bibliography and Iconography*, Mailand 1998, 160f., 170, 187, 205f.: *Darstellungen des Trecento in Venedig, Dogenpalast; Campione d'Italia, S. Maria dei Ghirli; Bergamo, S. Maria Maggiore und Pavia, S. Pietro in Ciel d'Oro, Arca di S. Agostino*.
- 47 Museo Bardini, Florenz; dazu – ohne Hinweis auf Nicomedes – Enrica Neri Lusanna, *Giovanni d'Agostino artista consapevole?*, in: *Antichità viva*, 24, 1985, 107-111; zur Legende von Nicodemus Corine Schleif, *Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider*, in: *Art Bulletin*, 75, 1993, 599-626; Genoveffa Palumbo, *Immagini e devozione. Gli antichi modelli delle immagini di devozione tra predicazione e missione*, in: *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive*, hg. von Sonja Boesch Gajano, Rom 1997, 181-209.
- 48 Dazu (mit den verschiedenen Datierungsvorschlägen: ca. 1315 bzw. 1321-1333 bzw. Mitte des 14. Jahrhunderts) Corrado Fratini, *La decorazione*

- scultorea duecentesca e trecentesca, in: Il Palazzo dei Priori di Perugia, hg. von Francesco F. Mancini, Perugia 1997, 253-278.
- 49 Zur Überlieferung Galens s. Richard J. Durling, A Chronological Census of Renaissance Editions and Translations of Galen, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, 230-305; ein verbreiteter Text etwa: Burgundio of Pisa's Translation of Galen's ΠΕΠΙ ΚΡΑΣΕΩΝ (Galenus Latinus I), hg. von Richard J. Durling, Berlin / New York 1976, 45 (I, 9); s. für das Quattrocento die Erwähnungen Polyklets in der Ausgabe Galieni Pergamensis Medicorum omnium Principis Opera, Venedig 1490, Bd. 1, fol. 61r und 169r, Bd. 2, fol. 26r und 26v.
- 50 Pietro d'Abano, *Conciliator Controversiarum, quae inter philosophos et medicos versantur*, Venedig 1565, fol. 28, 1B, diff. 18 'Utrum sit complexionem aequalem, seu temperatam reperire necne', propter secundum: „Alij quoque quatuor ponentes compositas solum videntur aequalem indifferentem omisisse, seu communius fuit ante Gale. sentitum. Hos autem nititur exterminare quam plurime: dicit enim eos de relinquisse complexionem aequalem, quae ceteras praecedit potentia, & bonitate necessarijssimam maxime: sine hac enim nihil potest ratiocinari in theorica: cum sit alienarum regula, & mensura directiva ut seu Polyclleti statua: neque etiam in pratica: cum omnis complexio distemperata conservetur, aut reducatur, seu curetur relatione ad ipsam habita.“ – Auch fol. 29, 1B, propter tertium: „Sanitas non est angusta, neque impartibilis, sed in sufficientem latitudinem extenti potius videtur bene se habere: si debeatur utilis sermo esse futurus exercentibus artem: non solum raro corpus & velut exemplar Polyclleti exercere in ea: sed & in deficientibus quidem speciem aliquid ab ipsa.“ – Vgl. Marie-Thérèse d'Alverny, Pietro d'Abano traducteur de Galien, in: *Medioevo*, 11, 1985, 19-64; Graziella Federici Vescovini, La simmetria del corpo umano nella *Physiognomica* di Pietro d'Abano: Un canone estetico, in: *Concordia discors. Studi su Niccolò Cusano e l'umanesimo europeo offerti à Giovanni Santinello*, hg. von Gregorio Piaria, Padua 1993, 347-360.
- 51 Michele Savonarola, *Speculum physiognomiae*, Venedig, MS. San Marco, lat. VI. 156, coll. 2672, fol. 100r; zit. nach Federici Vescovini (wie Anm. 50), 353: „sculptores autem, quibus cura de omnibus dimensionibus maior fuit, semperque cum [...] cesto operantur, [...] magisque mediocritate hiis que mensuris adherentes sunt, unde Pollicleti imagines ita hiis mensuris ornatus conspiciunt ut ex illius mediocritate metrum de mensuris ipsis agnitionem non parvam capiamus.“
- 52 Dazu Zöllner (wie Anm. 10), 456-458, allerdings in der Meinung, Alberti habe Polyklet in seinen Schriften nicht erwähnt (vgl. jedoch Leon Battista Alberti, *Intercoenales – Virtus*, in: ders., *Opera inedita*, hg. von Hieronymus Mancini, Florenz 1890, 133f.).
- 53 Brizio Visconti, *Mal d'Amore parla chi d'amor non sente*, in: *Poesie italiane del Trecento*, hg. von Piero Cudini, Mailand 1978, 39-44.
- 54 Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, hg. von Fernando Tempesti, Mailand 1984, 73f. (cap. LXX) verweist für Proportionsstudien ausdrücklich auf den Mann, denn der Körper einer Frau „non ha nessuna perfetta misura“.
- 55 Francesco Petrarca, *Rerum familiarum libri*, V, 17; vgl. entsprechende Einschätzungen bei Giovanni Dondi (Neal W. Gilbert, *A letter of Giovanni Dondi dall'Orologio to Fra' Guglielmo Centucri: A fourteenth-century episode in the quarrel of the ancients and the moderns*, in: *Viator*, 8, 1977, 299-346, hier 336f.) und Carlo Marsuppi, *Consolatio de obitu matris*, hg. von Pier G. Ricci, in: *La Rinascita*, 3, 1940, 362-433, hier 397. – Insgesamt Charles Trinkaus, *Antiquitas versus Modernitas: An humanist Polemic and its Resonance*, in: *Journal of the History of Ideas*, 48, 1987, 11-21.
- 56 Cino Rinuccini, *Invettiva Contro A Certi Calunniatori Di Dante E Di Messer Francesco Petrarca E Di Messer Giovanni Boccaccio, I Nomi De' Quali Per Onesta Si Tacciono*, in: Antonio Lanza, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo quattrocento*, Rom 1971, 246.
- 57 Einige besonders überbordende Beispiele: Guarino da Verona auf Pisanello (*Epistolario*, hg. von Remigio Sabbadini, 3 Bde., Venedig 1915-1919, Bd. 1, 554-557); Porcelio dei Pandoni auf den Bildhauer Isaia da Pisa (Vincenzo Golzio / Guiseppe Zander, *L'Arte a Roma nel secolo XV*, Bologna 1968, 434f.); zwei Gedichte Felice Felicianos auf den Bildhauer Cristoforo Geremia (*Versi del '400 e del '600, attinenti a pittori, od a cose di arte, tratti da Mss. Estensi e pubblicati per le Nozze Venèri Mazzòli, Carpi 1892*, 8f.); Ugolino Verino über die Florentiner Künstler seiner Zeit (hg. von Heinrich Brockhaus, in: *Festschrift zu Ehren des Florentiner Instituts*, Leipzig 1897, s. p.); Piattino Piatti, *Epigrammi Elegiaequae*, Mailand 1502, 52, über den Bildhauer Giovanni Antonio Piatti.
- 58 Das früheste mir bekannte Beispiel um 1401 bei Leonardo Bruni, *Dialoghi ad Petrum Paulum Histrium* (nach Prosatori latini del Quattrocento, hg. von Eugenio Garin, Mailand 1952, 72). – Zuvor scheint nur *alter Daedalus* geläufig, s. Albert Dietl, *In arte peritus*. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 29, 1987, 75-125, hier 109-112, 116-118. Das Attribut

- „policretior manu“ für Nicola Pisano in der Chronik des Pisaner Katherinen-Konvents läßt sich nicht sicher datieren, jedoch stammt die aktuelle Redaktion erst von Fra Domenico da Peccioli, gest. 1407 (*Chronica antiqua conventus Sanctae Catharinae de Pisis*, hg. von Francesco Bonaini, in: *Archivio storico italiano*, 6, 1845, 467; Riccardo Barsotti, *I manoscritti della Cronica e degli Annales del convento domenicano di S. Caterina di Pisa*, in: *Memorie Domenicane*, 45, 1928, 211-214, 284-286, 368-371).
- 59 So etwa Thielemann (wie Anm. 10), 60-66, und Stefanie Marschke, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998, 57-60 und 104-115, die auch Ghibertis glatzköpfiges Selbstporträt an der Paradiestür als Phidias-Allusion versteht. – Sicher auszuschließen ist nun die Hypothese von Decio Gioseffi, *Marginalia Giotteschi*, in: *Antichità Viva*, 26/5-6, 1987, 12-19, ein vermeintliches Selbstporträt Giotto's neben dem Bildnis des Auftraggebers Scrovegni in der Arena-Kapelle stelle einen Bezug zu Phidias und Perikles her. – Zu den frühen Künstler selbstporträts allgemein Gunter Schweikhart, *Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert*, in: *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, hg. von Joachim Poeschke, München 1993, 11-39; Kristina Weber / Justus Müller-Hofstede, „Non si fa niente contra la verità“ – Historischer Schauplatz und ikonographische Inszenierung im Vermählungsbild von Rubens' Medici-Zyklus, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 51, 1990, 131-163; Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, New Haven / London 1998, 43-53; Justus Müller-Hofstede, *Florentiner Maler der Frührenaissance im Zeichen von Devotion, Humilitas und Künstlerstolz. Zur Entstehung des Selbstporträts im Kontext der sakralen Historie*, in: *Florenz in der Frührenaissance. Kunst und Literatur in der Sphäre des Humanismus. Festschrift für Paul Oskar Kristeller zum 90. Geburtstag*, hg. von Justus Müller-Hofstede, Bonn (im Druck). Nicht überzeugend die vermuteten frühen Beispiele bei James H. Stubblebine, 'The „face in the crowd“. Some early Sieneese self-portraits', in: *Apollo*, 108, 1978, 388-393. – Zu Vasaris Porträt-Konzeption etwa Georges Didi-Huberman, *Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: La légende du portrait „sur le vif“*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106, 1994, 383-432.
- 60 Zu Dionysius de Burgo San Sepolcro s. Anhang 1; Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, II, 88; Pier Paolo Vergerio, *Epistolario*, hg. von Leonardo Smith, Rom 1934, 196; zu Domenico di Bandino s. Anhang 4.
- 61 Die antiken Quellen bei Felix Preisshofen, Phidias – Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 89, 1974, 50-69.
- 62 Zu Frater Lucas s. Anhang 2; Benvenuto da Imola, [Expositio super Valerium Maximum], BMLF, cod. Strozzii 59, fol. 135r: „fidias pictor grecus cum pinisset clipeum paladis in medio clipei inscripsit nomen suum ita artificialiter quod aboleri non poterat nisi destrueretur imago pulcrei clipei illius.“ – Den gleichen Fehler trägt noch Francesco Patrizi (vgl. Anm. 77) und um 1462/3 ein Sprecher bei Martino Filetico, *Iocundissimae Disputationes*, hg. von Guido Arbizzoni, Modena 1992, 226-8 vor, der im folgenden allerdings korrigiert wird.
- 63 Zu Uccellos Signatur auf der heute in den Uffizien bewahrten Tafel, allerdings ohne Hinweis auf Phidias, Randolph Starn / Loren Partridge, *Representing War in the Renaissance: The Shield of Paolo Uccello*, in: *Representations*, 5, 1984, 33-65. – Zur schwierigen Datierung des Werks, die zwischen den späten 1430er und den frühen 1450er Jahren schwankt, sowie zu Auftrag und Thema zuletzt Franco und Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, Mailand 1992, 206-228, 308-313 (Kat. 14); Volker Gebhardt, *Paolo Uccello – Die Schlacht von San Romano*, Frankfurt/Main 1995; bei Pietro Roccacese, *Paolo Uccello. Le Battaglie*, Mailand 1997, 22, die Hypothese, der Schild mit der Signatur verweise heraldisch auf Uccellos Beziehung zur Bologneser Familie der Uccelli.
- 64 Borsi (wie Anm. 63), 304-307. Zu literarischen Anregungen Eve Borsook, *L'Hawkwood d'Uccello et la „Vie de Fabius Maximus“ de Plutarque. Evolution d'un projet de cénotaphe*, in: *Revue de l'Art*, 55, 1982, 44-51.
- 65 Rudolf Preimesberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54, 1991, 459-489, hier 484f.; Volker Herzner, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995, hier 198, 277 und 281.
- 66 Marita Horster, *Andrea del Castagno*, Oxford 1980, 178, mit allen Angaben und der älteren Lit.; zur Deutung David Barolsky, *The Significant Form of Castagno's David*, in: *Source*, 8, 1989, 19f.
- 67 Arnold Nesselrath, *Simboli di Roma*, in: *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, Ausst.-Kat., hg. von Anna Cavallaro und Enrico Parlato, Rom / Mailand 1988, 195-205, hier 198; ohne diesen Aufsatz zu kennen Dalia Haitovsky, *The Sources of the Young David* by Andrea del Castagno, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29, 1989, 174-182; zu früheren Ableitungsvorschlägen – insbesondere von dem sog. „Niobiden-Pädagogen“ – s. Horster (wie Anm. 66), 28, 178.

- 68 Dazu Thielemann (wie Anm. 10), passim. – Auf diesen vermeintlichen Wettstreit des Phidias und Praxiteles scheinen etwa auch die Signaturen OPVS MINI – OPVS PAVLI unter zwei Engeln eines Tympanons für S. Giacomo degli Spagnuoli in Rom Bezug zu nehmen (Shelley E. Zuraw, Mino da Fiesole's First Roman Sojourn, in: Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture, hg. von Stephen Bule u. a., Florenz 1992, 303-319, hier 305). Vgl. die Signaturen TVLLII LOMBARDI OPVS und ANTONII LOMBARDI O P F auf den nebeneinander liegenden Reliefs in der Cappella di S. Antonio im Paduaner Santo (Sarah Blake McHam, The Chapel of St. Anthony at the Santo and the Development of Venetian Renaissance Sculpture, Cambridge 1994, 41) und den Kommentar über ihren Wettstreit allgemein („cum summa est artis aemulatio“) bei Pomponius Gauricus, De Sculptura (1504), hg. von André Chastel und Robert Klein, Genf / Paris 1969, 254f.
- 69 Plin., nat., 36, 18f.
- 70 Homer, Ilias, 18; Vergil, Aen., 8, 622-731. – Dazu Heffernan (wie Anm. 12).
- 71 Landino (wie Anm. 15), fol. 12v; Analyse bei Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy, 2. erg. Aufl., Oxford 1988, 139-147.
- 72 Plin., nat., 36, 18f.
- 73 Paul Barolsky, Michelangelo's Nose. A Myth and Its Maker, University Park / London 1990, 52-54; Thielemann (wie Anm. 10), 161-193. In der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts bleiben dagegen die Vergleiche Michelangelo – Phidias ganz unspezifisch, s. Giorgio Vasari, La Vita di Michelangelo, hg. von Paola Barocchi, Mailand / Neapel 1962, Bd. 5, ‚Indice Analitico‘, s. v. ‚Fidia‘. – Zu technischen Angaben, Datierung und Deutungsversuchen von Michelangelos Relief zuletzt resümierend Michael Hirst / Agnese Parronchi, in: Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo, Ausst.-Kat., hg. von Paola Barocchi, Florenz 1992, 52-62.
- 74 Plin. nat., 34, 54.
- 75 Cicero, fin., 4, 34-37.
- 76 Marsilio Ficino, De christiana religione, in: ders., Opera Omnia, Basel 1576, Bd. 1, 22: „Non minus ferme est deformia refomare, quam formare simpliciter ab initio, siquidem non minus est bene esse, quam simpliciter esse. Decuit igitur Deum omnium effectorem perficere, quae defecerant [...]“. – Schon die Zeitgenossen scheinen Michelangelos Umarbeitung des verhaueenen Blocks mit der göttlichen Kraft zu beleben und aufzuerwecken assoziiert zu haben: „E certo fu miracolo quello di Michele Angelo, far riscutare uno ch'era tenuto per morto.“ (Vasari [wie Anm. 1], Bd. 6, 20).
- 77 Francesco Patrizi, De Regno & Regis institutione, Prato 1531, 72 (lib. II, tit. x ‚Historiographos et Annalium libros Reges futuri lectent, maiorum statuas & imagines parum curent.‘), entstanden zwischen 1481-84: „Ambitiose admodum mihi egisse videtur Pericles, qui si Athenis in scuto Minervae cum Amazone pugnans a Phidia pingi voluit, quum esset vir summus in re bellica, consilio, & virtute, ac rerum gestarum gloria floreret. Cuius quidem monimenta longe diutius scriptorum memoria, quam tenui pictura servarentur. Atqui si artifex ille, sui ipsius imaginem imitatus est, calvi senis specie saxum utriusque manibus attolentis, non est admirandum eius enim laus ex solo penicillo & coloribus pendeat, non ex animi virtute & rebus gestis, sicut illa Periclis, quae non modo diuturna, verum immortalis futura erat, literarum lumine accensa. His vero ex rebus tantam invidiam contraxit Phidias, ut prae livore obtreptatorum in carcerem duceretur, & brevi tempore tabe ex moerore confectus perijt, poenasque dedit artifex nobilissimus nimis affectatae gloriae.“ – Zum gemalten Schild des Phidias nochmals ebd., 396.
- 78 Beispiele bei Lilian Armstrong, The illustrations of Pliny's ‚Historia naturalis‘: manuscripts before 1430, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 46, 1983, 19-39, hier 38, Tf. 11b, und Asemissen / Schweikhart (wie Anm. 8), 55f.
- 79 Miklòs Boskovits, Pittura umbra e marchigiana fra medioevo e rinascimento, Florenz 1973, 20f.; Maria R. Silvestrelli, Il primo tempo di Ottaviano Nelli fra novità e tradizione, in: Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi – Firenze, Annali III, 1996, 39-49, hier 39f. u. Abb. 25. – Ein einziges weiteres Malerselbstbildnis aus dem Quattrocento mit den Arbeitsutensilien in der Hand ist mir noch bekannt: auf dem abgenommenen Fresko des Trionfo della Morte in der Galleria Nazionale, Palermo von ca. 1440.
- 80 Zumindest zitiert die Dante-Verse Domenico di Bandino (wie Anhang 4), fol. 111r-v, unter dem Stichwort ‚Cimabue‘.
- 81 Heinrich Klotz, Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: Gesta, 15, 1976, 303-313; Harald Keller, Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter, in: Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Wiesbaden 1981, 191-219; Dietl (wie Anm. 58); Marschke (wie Anm. 59), 85-95.
- 82 Vgl. Salvatore Settis, Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico, in: Memoria dell'Antico, Bd. 3 (wie Anm. 10), 373-486, hier 458-460; Seidel (wie Anm. 30).

- 83 Vgl. Umberto Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923, 298f.; s. auch Schlosser, *Leben und Meinungen* (wie Anm. 10), 134.
- 84 Cicero, *Tusc.* I, 4; Vitruv, 63, 23. – Vgl. Wrede (wie Anm. 10); zu Michelino s. Carl Brandon Strehlke, ‚Li magistri con li discepoli‘: Thinking about art in Lombardy, in: *Quattro Pezzi Lombardi*, hg. von Barbara Agosti u. a., Brescia 1998, 20: „Michelinum pictorem elegantissimum adhibuit, alterum hac nostra tempestate Polycletum, qui totum hunc ludum artificiosissime ornatissimeque depingeret.“ Zu Gentile Epitaph s. Giorgio Vasari, *Le vite*. 1. Gentile da Fabriano e il Pisanello, hg. von Adolfo Venturi, Florenz 1896, 20.
- 85 Guittone d'Arezzo (wie Anm. 28); Alberti (wie Anm. 52).
- 86 *Sermo habitus per Reverendum patrem M. Lucam Paciolum ... in Ecclesia Sancti Bartholomei Venetiis 1508*, in: *Euclidis Megarensis ... Opera a Campano interprete fidissimo tralata, Venedig 1508*, fol. 30r: „Quomodo pictores celeberrimi Appelles, Miron, Policletus et caeteri quos historiae nominant aliquid laude dignum prospectivo aspectu suis posteris reliquissent si in eorum figuris lineamenta distantiasque debitas, altitudines et latitudines proportionaliter non servassent? Lapididae quoque seu lapidum sculptores Phidias, Praxiteles, Apollonius, Nestor et reliqui industria tali praediti, non ne eandem diligentissime proportionem marmoris aeneisque statuīs accomodarunt, prout in dies frustis talium hinc inde repertis facile datur intellegi?“
- 87 Zu dem Medici-Inventar Eugène Müntz, *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Paris / London 1888, 56. – Celio Calcagnini, *Opera aliquot*, Basel 1544, 202-4, Brief an Bernardino Barbuleio (Ferrara 1540): „Superest ut ad eum Ciceronis locum accedam, de quo tu mentionem habes in tuis literis, qui positus est in primo Tusculanarum libro: in quo plerique visus est Cicero contra fidem historiae Polycletum inter nobiles pictores recensuisse: quod nonnulli inter Ciceronis $\mu\eta\mu\omicron\nu\iota\kappa\acute{\alpha}$ $\acute{\alpha}\mu\alpha\rho\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha$ annumerarunt, qualia multa aliquando Atticus & amicus & accuratus scriptorum Ciceronis censor, miniatulis caeris praesignavit. Sed in re tam nota tamquam agitata ac toties repetita Ciceronem memoria lapsus vix mihi persuaderi potest. [...] Multo autem minus eos probo, qui praefidenter nimis (ut tu vere scribis) abiurataque omni veterum codicum religione, pro Polycleto Polygnotum substituerunt [...]“
- 88 Dazu ausführlich meine demnächst veröffentlichte Diss. Donatello und die ‚Entdeckung der Stile‘, 1430-1445; zu Ghiberti s. Ernst H. Gombrich, *The Renaissance concept of artistic progress and its consequences*, in: *Actes du XVIIe congrès interna-*
- tional d'histoire de l'art, Den Haag 1955, 291-307, hier 294-300.
- 89 Giovanni Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Turin 1990, 53f.
- 90 Vgl. Pfisterer (wie Anm. 88).
- 91 In einem Gedicht des Ulisse Aleotti, s. Ursula Lehmann-Brockhaus, *Die Fama Jacopo Bellinis*, in: Bernhard Degenhart / Anegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Bd. II/5 ‚Jacopo Bellini‘, Berlin 1990, 18-33; Thielemann (wie Anm. 10), 105-111.
- 92 Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di Architettura*, hg. von Anna M. Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 2, 575f., allerdings heißt es noch 567: „Policreto si dice che trovò la scoltura d'intagliare marmi e pietre.“
- 93 Dazu Erwin Panofsky, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig / Berlin 1924; J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New Haven / London 1974, 53ff., 61f., 131ff., 295ff.; Jean Pépin, $\text{I}\delta\epsilon\alpha$ /Idea dans la patristique grecque et latin. Un dossier, in: *Idea*, hg. von M. Fattori und M. L. Bianchi, Rom 1990, 13-42; Ernst H. J. Gombrich, *Idea in the theory of art: philosophy or rhetoric?*, ebd., 411-420.
- 94 In diese Richtung argumentieren Thielemann (wie Anm. 10), 96-144, der eine Entwicklung über Manuel Chrysoloras und Guarino da Verona hin zu Filarete und Filelfo postuliert, und Ulrike Müller-Hofstede, *Malerei zwischen Dichtung und Skulptur – L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung in Della Pittura*, in: *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen*, 18, 1994, 56-73; vgl. für Alberti dagegen David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, New Jersey 1981, 487, Anm. 26. – Eine vermeintliche Entwicklung der Kunsttheorie des 15. Jahrhunderts zu immer stärkerer Betonung der *phantasia / idea* bei Martin Kemp, *From Mimesis to ‚Fantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: *Viator*, 8, 1977, 347-398.
- 95 Vgl. Erwähnungen des Phidias etwa bei Boccaccio (wie Anm. 100); Filippo Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hg. von Giuseppe Tanturli, Padua 1997, 463f.; Manuel Chrysoloras (s. Baxandall [wie Anm. 8], 150-152); Francesco de Fiano, *Contra ridiculos oblocutores et fellitos detractores poetarum*, hg. von Maria L. Plaisant, in: *Rinascimento*, 2. Ser., 1, 1961, 119-162, hier 160; Domenico di Bandino (Anhang 4); Vergerio (wie Anm. 60); Giovanni Gherardi da Prato, *Filomena*, in: *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, hg. von Carlo Del Balzo, Bd. 3, Rom 1891, 406 (II, 7); Giovanni Gherardi da Prato, *Il*

- Paradiso degli Alberti, hg. von Antonio Lanza, Rom 1975, I, 81.
- 96 Guarino da Verona (wie Anm. 57), Bd. 2, 210f.: „Phidiam, cuius recentissimum adhuc nomen omnia per ora volitat, mox exaruisse et aboleri oblivione contigisset, si putrida ex materia, non autem auro vel ebore statuas effinxisset.“
- 97 Alberti, *De pictura*, § 25 (wie Anm. 8), 44-47. – Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, I, 41; dazu Baxandall (wie Anm. 8), 51-59; Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, v.a. 18-25 und 46-50.
- 98 Baxandall (wie Anm. 8), 39f.; Eugène O'Connor, *Panormita's Reply to His Critics: The Hermaphroditus and the Literary Defense*, in: *Renaissance Quarterly*, 50, 1997, 985-1010.
- 99 Basilius Magnus, *Ad Nepotes Quomodo ex Gentilium Doctrinis Proficiant*, 9, 23 (nach ders., *Opera*. Köln 1523, 151). – Zur zentralen Bedeutung für die Humanisten zuletzt Richard Klein, *Die Bedeutung von Basilius' Schrift 'ad adolescentes' für die Erhaltung der heidnisch-griechischen Literatur*, in: *Römische Quartalschrift*, 92, 1997, 162-176.
- 100 Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, hg. von Vincenzo Romano, Bari 1951, Bd. 2, 698f. (lib. XIV, cap. vi): „Sed deprecor, si Praxitiles aut Phydias, sculptura doctissimi, impudicum sculpsertint Pryapum in Yolem nocte tendentem potius quam spectabilem honestate Dianam, aut si pingat Apelles, seu noster Ioctus, quo suo evo non fuit Apelles superior, Martem seu Veneri inmiscentem potius quam Iovem diis ex throno iura prebentem, has artes damnandas fore dicimus? Stoldissimum esset fateri!“
- 101 Der Brief des Cincius Romanus bei Ludwig Bertalot, *Cincius Romanus und seine Briefe*, in: ders., *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, hg. von Paul O. Kristeller, Rom 1975, Bd. 2, 146f.
- 102 Etwa in einem Brief des Bernardo Giustinian an Georgius Trapezuntius, 1441, zur Frage, welcher Redestil zu wählen sei: „Nos tamen uberiorem fructum colligere possumus in fecundiore quam steriliore. Nam etsi Phidie signum tantam in ligno incisum habet in se operis venustatem quantum in auro et ebore, tamen, quicunque Phidiam voluit imitari ad aurum sepius quam ad lignum oculum misit quod ibi plura que imitaretur invenit quam in simplicibus, nuda rudique materia.“ (nach *Collectanea Trapezuntiana. Texts, Documents, and Bibliographies of Georg of Trebizond*, hg. von John Monfasani, Binghamton 1984, 156f.). – Lorenzo Valla, *Collatio Novi Testamenti*, hg. von Alessandro Perosa, Florenz 1970, 7f. – Antonio da Crema, *Itinerario al Santo Sepolcro 1486*, hg. von Gabriele No-
- ri, Pisa 1996, 59: „E ne le confine di Argos e de Mycene era il tempio dicato a Iunone, dove erano li simulacri di Policreto, prestantissima laude de l'arte de tutti li altri, cedendo invero a le imagini de Phidia de spesa e de magnitudine.“ (nach Strabo, *Geogr.*, VIII, 6); vgl. aber S. 54f. die ebenfalls von Strabo übernommene Kritik an der Größe des Jupiters, der beim Aufstehen das Dach des Tempels durchstoßen hätte.
- 103 Etwa Matteo Palmieri, *Della Vita Civile*, hg. von Gino Belloni, Florenz 1982, I, 133: „Ma ancora fia honorato a chi segue il sommo grado dell' opere virtuose rimanere nel secondo et, se non può, nel terzo. [...] Fidia ancora lascia honorato Policreto.“ nach Cicero, *orat.*, 5, bzw. Columella, *De re rustica*, I praef.; Mariarosa Cortesi / Enrico V. Maltese, *Ciriaco d'Ancona e il „De virtutibus“ pseudoaristotelico*, in: *Studi Medievali*, 3. Ser. XXXIII, 1992, 133-164, hier 157f., nach Flavius Josephus, *ant. Iud.*, 19, 4-10; vgl. auch Antonio da Crema (wie Anm. 102). – Zu den Rossebändigern in der Kunsttheorie Thielemann (wie Anm. 10), 96-144.
- 104 Guarino (wie Anm. 57), Bd. 1, 123 (Brief an Leonardo Giustinian, 1416): „Memoriae commendatum est nobilissimum sculptorem Phidiam non nisi circa divina corpora et excellentissimas personas versari voluisse: indignum enim, ut arbitrator, duxit singularem ingenii et artis praestantiam infimis intermori rebus.“ – Auch Bd. 2, 117: „[...] in Olympico Iove Phidiae nomen vivit et in Alexandro Apelles ac Lysippus.“ – Vgl. die Zusammenfassung Tortellis (Anhang 6).
- 105 Zu Argyropulos s. *Vespasiano da Bisticci* (wie Anm. 42), Bd. 1, 346f.; zusammenfassend Arthur Field, *The origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton (N.J.) 1988; James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden u. a. 1991, Bd. 1, v. a. 27-101, 193-216.
- 106 Cicero, *orat.*, 2, 8-3, 10; Seneca, *epist.*, 65, 7. – Vgl. um 1435 Petrus Candidus Decembrius, *De laudibus Mediolanensis Urbis Panegyricus*, in: *Rerum Italicarum Scriptores*, Bd. XX/1, hg. von Attilio Buti u. a., Bologna o. J., hier 1016: „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.“ Ähnlich etwa auch Savonarola (wie Anm. 51) und Nicolaus de Cusa, *Opera*, Paris 1514, fol. 150v. – Zur Vorgeschichte: Wolfgang Hübener, *Idea extra artificem. Zur Revisionsbedürftigkeit von Erwin Panofskys Deutung der mittelalterlichen Kunsttheorie*, in: *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, hg. von Lucius

- Grisebach und Konrad Renger, Frankfurt a.M. u.a. 1977, 27-52.
- 107 Nicolai Tignosi Fulginatis ... ad Petrum Cosmae Medicen ... In Aristotelis Ethicorum Libros Comenta. BMLF, Plut. 76, 49, fol. [13v-14r]: „*At debis quidem satis dictum sit. [...] Quero an existimes non dico Homerum Archylocum Pyndarum sed Phydiam Policretum Zeusim ad sua opera perficienda ad tales hydeas contemplandas prius mentes direxisse.*“ – Vgl. insgesamt Enrico Berti, La dottrina platonica delle idee nel pensiero di Niccolò Tignosi da Foligno, in: *Filosofia e cultura in Umbria tra medioevo e rinascimento*, Perugia 1967, 533-565; Field (wie Anm. 105), 138-158.
- 108 S. André Chastel, *Marsile Ficin et l'Art*, Genf / Lille 1954.
- 109 Filelfo's Brief in Hankins (wie Anm. 105), Bd. 2, 518f.; der Humanist sollte noch zweimal, in einem verlorenen Traktat ‚De ideis‘ und in ‚De morali disciplina‘, den Passus zur Ideelehre aufgreifen und ausarbeiten, s. Jill Kraye, Francesco Filelfo's Lost Letter *De Ideis*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, 236-249; ohne Kenntnis des Briefes von 1464 Thielemann (Anm. 10), 125-129.
- 110 Christophorus Landinus, *De nobilitate animae dialogi*, hg. von Alessandro Paoli und Giovanni Gentile, in: *Annali delle università Toscane*, 34, 1915, 19; NS 1, 1916, 34, und NS 2, 1917, 32. – Dazu Ute Rüschen gen. Klaas, *Untersuchungen zu Cristoforo Landino, De anima*, Stuttgart 1993, v. a. 185-189.
- 111 Patrizi (wie Anm. 77), lib. II, tit. i (fol. 60f.) ‚*Formas quasdam primarias quas sola mente concipimus, quae a Platone ideae dicuntur ...*‘: ‚*Simulacrum iovis olympij quod ex ebore fecerat Phidias Atheniensis, quo nihil praestantius in eo genere omnes fere scriptores extitisse testantur, cum intueretur Pandemus pictor eximius, admiratione magna ductus artificem rogavit, unde tam praeclari operis exemplar accepisset. Tum Phidias ex tribus Homeri versibus eiusmodi imaginem delibasse respondit, qui sunt ad hanc ferme sententiam. [...] His cogitationibus affectus est Phidias, ut vulgo diceretur vel solus imagines deorum videre, vel solus ostendere. Haec mihi cogitanti occurrit maximi oratoris sententia illa, quum ait. Ego enim sic statuo nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde imago exprimitur, quod nullis humanis sensibus percipi potest, mente tamen, & cogitatione complectimur. Et quum de Phidia paulopost loqueretur, dixit. Insidebat in mente illius artificis species quaedam pulchritudinis eximia, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem, & manum dirigebat. [...] Absolutas illas rerum formas Plato Ideas appellat.*“
- 112 Gauricus (wie Anm. 68), 65-67; dazu Luigi Torraca, *La cultura classica di Pomponio Gaurico e il testo del trattato ‚De Sculptura‘*, in: *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, hg. von Alberto Granese u. a., Salerno 1992, 109-136. – Vgl. dagegen 1457 die *captatio benevolentiae* des Iordanus Ursinus Venetus, *Oratio ad sacrum Cardinalium Collegium edita pro successore [Callisti Tercii] eligendo* [Rom 1457], in: BAV, Vat. lat. 4872, fol. 58v: ‚*Apparebit namque illico ante oculos divini splendoris lumine illustratos ille ipse, cuius formam nobis ego non ut phidias aut Apelles quispiam, sed ut mediocris vir ingenij festinami oratione desculptam proponere sum conatus.*“
- 113 Roberto Valturio, *De re militari*, Verona 1472, fol. [28v]: ‚*Quom nec ullus unquam ingenuus adolescens quom ipse Iovem sit intuitus: phidiam se fieri concupiverit neque polycletum: et si vehementer eorum opera sit admiratus.*“ – Der Gedanke stammt von Lukian, *Somnium sive Vita Luciani*, 8f., bzw. Plutarch, *Perikles*, cap. 2; zur antiken Einschätzung Thomas Pekáry, *Welcher vernünftige Mensch möchte schon Phidias werden? Das Ansehen des Künstlers im antiken Rom*, in: *Boreas* 18, 1995, 13-18.
- 114 S. die Kommentare in Anm. 13.
- 115 Francesco Petrarca, *De viris illustribus*, hg. von Guido Martellotti, Florenz 1964; Giovanni Colonna (BAV, Barb. lat. 2351); Guglielmo Pastrengo, *De viris illustribus et de originibus*, hg. von Guglielmo Bottari, Padua 1991.
- 116 Boccaccios Zibaldone Magliabechiano in Florenz, *Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 50*, fol. 190v. – Grundlegend für diese Anfänge Giuliano Tanturli, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in: *Il Vasari storiografo e artista*, Florenz 1976, 275-298.
- 117 Philippi Villani *de origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hg. von Giuliano Tanturli, Padua 1997, 463f. – Baxandall (wie Anm. 8), 66-78.
- 118 Vgl. Anhang 4. – Zu Autor und Werk allgemein s. A. Teresa Hankey, *Domenico di Bandino of Arezzo* (c. 1335-1418), in: *Italian Studies*, 12, 1957, 110-128; dies., *The successive revisions and surviving codices of the ‚Fons mirabilium universi‘ of Domenico di Bandino*, in: *Rinascimento*, 2, 1960, 3-49.
- 119 Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, hg. von Vittorio Zaccaria, Verona 1967, cap. LVI, LIX und LXVI; dazu Gunter Schweikhart, *Boccaccios De claris mulieribus und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert*, in: *Der Künstler über sich* (wie Anm. 40), 113-136; Woods-Marsden (wie Anm. 59), 187-222.
- 120 Jacobus Philippus Bergomensis, *De claris selectisque Mulieribus*, Ferrara 1497, ‚*De Thamiri pictrice egregia capitulum .xlvi.*‘ (fol. XXXV v – XXXVI r);

- „De Yrene greca mirabili picture. capitulum .I.’ (fol. XXXVIII v); „De Martia Romana mira pictrix capi. li.’ (fol. XXXVIII v – XXXX r).
- 121 Zu den unvollständigen mittelalterlichen Hss. und der Verbreitung s. Priscilla S. Boskoff, Quintilian in the Late Middle Ages, in: *Speculum*, 27, 1952, 71-78; ergänzend Cornelia C. Coulter, Boccaccio’s Knowledge of Quintilian, in *Speculum*, 33, 1958, 490-496; Michael S. Winterbottom, Fifteenth-Century Manuscripts of Quintilian, in: *Classical Quarterly*, N.S. 17, 1967, 339-369.
- 122 Vgl. etwa Anhang 4, 6, 14. – Plinius, nat., 34, 70 nennt den Apollo Sauroktonos allerdings „puberes“, vgl. aber Martial, XIV, 172. – Zur späteren Geschichte des Statuentypus s. Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven / London 1981, 151-153.
- 123 Zu Filaretos ‚Bildsignatur‘ nach Pausanias, III, 18, 14 s. Catherine King, Filarete’s Portrait Signature on the Bronze Doors of St Peter’s, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, 296-299.
- 124 Zu Biondos bis ins 17. Jahrhundert wegweisender Synopsis der Kultur des antiken Roms, die allerdings schon in den späten 1450er Jahren verfaßt worden war: Ottavio Clavuot, Biondos „Italia illustrata“ – Summe oder Neuschöpfung?, Tübingen 1990; Jacks (wie Anm. 32), S. 113-124; zum Einfluß Ingo Herklotz, Das Museo Cartaceo des Cassiano del Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts, in: *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, hg. von Elizabeth Cropper u. a., Bologna 1992, 81-125; s. auch Angelo Mazzoco, Linee di sviluppo dell’antiquaria del rinascimento, in: *Poesie e poetica delle rovine di Roma: Momenti e problemi (Quaderni di studi romani 47)*, hg. von Angelo Mazzoco, Rom 1987, 53-71.
- 125 Vgl. Anhang 16. – Zu den ersten, bereits für Benvenuto da Imola und dann aus der ersten Hälfte des Quattrocento überlieferten Belegen, die visuelle Zeugnisse und Texte zu verbinden versuchen, s. Carlo R. Chiarlo, „Gli frammenti dilla sancta antiquitate“: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d’Ancona a Francesco Colonna, in: *Memoria dell’antico*, Bd. 1 (wie Anm. 10), 271-297.
- 126 Schlosser, *Leben und Meinungen* (wie Anm. 10), 126f.; Wrede (wie Anm. 10).

Anhang

Kurzviten antiker Bildhauer vor Vasari (1550)

Dokument 1:

Dionysius de Burgo San Sepulcro, *Expositio super Valerium Maximum* (zit. BMLF, Con. Soppr. 483, fol. [56v] und fol. [124r])
entstanden ca. 1330-1338, Schlußredaktion ca. 1339-1342

[zu III, 7, Ext. 4] *Phydias quoque etc.* posuit de picture exemplum. Nunc ponit exemplum de fabricatore / phidia qui simulacrum nobilissimum Jovis olympi perfecit intantum quod manus humane fabric[at]e nullum admirabilius nec praestantius supple autem fecerant [...] *quonam mente suam dirigens Jovis vultum propemodum ex ipso celo petitum eboris lineamentis.* quod de ebore erat. *esset amplexus* interrogaret illis versibus hic in greco scriptis quasi magistro usum respondit / sensus quod se ipso usus fuit magistro. q. d. ita feci sic huius operis magister dignus.

[zu VIII, 14, 6] *phidie* illius hominis videlicet *exemplum secutus qui phidias clipeo minerve* dee, id est figure in modum clipei sculpte, *effigiem suam* in sculpturam *inclusit qua sculptura convulsa* et destructa *tota colligatio operis solveretur.*

Dokument 2:

Frater Lucas, [Kommentar zu Valerius Maximus] (zit. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Hist. 2^o, 229, fol. [98r-v] und fol. [277v])
entstanden 1340er Jahre (?)

[zu III, 7, Ext. 4] *Phidias quoque* postquam narravit fiduciam pictoris nunc narrat eadem fiduciam sculptoris *Phydias enim fuit excellentissimus sculptor [...]* et sculpsit in ebore ymaginem iovis olimpy id est celestis habet enim iupiter multa cognomina sicut apud christianos sancta maria Et in toto mundo non reperiebatur ita pulchra ymago et interrogatus ab amico ubi direxisset mentem suam quando illud opus faciebat respondit quod direxit cogitationem suam ad versus homeri qui versus non sunt in isto textu et si essent non intelligeretis eos. Sed innuitur quod illi versus exprimebant excellentissime pulchritudine faciei quantum ad omnia lineamenta [...] illorum versuum usus est quasi magistra.

[zu VIII, 14, 6] [...] inducit simile exemplum cuidam qui in clipeo minerve dee suam figuram inclusit id est suum nomen scripsit qua scriptura destructa tota colligatio operis solveretur.

Dokument 3:

Benvenuto de Rambaldis de Imola, Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, hg. von Guilielmus Warren Vernon / Jacobus Ph. Lacaïta, Florenz 1887, Bd. 2, 279f.

entstanden ca. 1375-80

[...] *che non pur Policleto*, qui fuit maximus artifex statuarum, ut scribit philosophus VII Ethicorum, *ma la natura*, quae est potentior arte, cum ars sit quaedam imago naturae, *gli avrebbe scorno*, quia videret se delusam, et numquam fecisse figuras aequae pulcras aut similes istis. Et hic nota, quod iste Polycleetus fuit excellentissimus statuarius graecus, de quo scribit Plinius XXXIII. naturalis historiae, dicens, quod Polycleetus Sicionius Hage-ladis discipulus multa opera mirabilia de aere fecit, adeo quod solus hominum artem istam fecisse iudicatur: fecit duos pueros ludentes nudos, qui fuerunt in atrio Titi imperatoris, quo opere nullum perfectius multi iudicaverunt; unde hanc scientiam consummasse iudicatur. Ego autem vidi Florentiae in domo privata statuam Veneris de marmore mirabilem in eo habitu in quo olim pingebatur Venus. erat enim mulier speciosissima nuda, tenens manum sinistram ad pudenda, dextram vero ad mamillas, et dicebatur esse opus Polycleeti, quod non credo, quia ut dictum est Polycleetus sculpsit in aere, non in marmore. Ideo ulterius volo te notare, lector, quod poeta noster forte melius et magis proprie dixisset Praxiteles quam Polycleetus, quia ut dicit idem Plinius, Praxiteles ergo fuit marmore felicior; ideo clarior fuit. Praxiteles ergo marmore nobilitatus fecit opera quasi incredibilia; inter alia fecit Venerem tantae pulcritudinis, quod quidam juvenis furioso amore ipsam maculavit; et multi de diversis partibus navigaverunt ad insulam Gnidon ubi erat ista statua pro ea videnda: et rex Nicomedes voluit solvere omnia debita Gnidorum, quae erant maxima, pro illa habenda, sed non potuit obtinere.

Dokument 4:

Domenico di Bandino, Fons mirabilium universi, pars V: De viris claris (zit. BMLF, cod. Edili 172, fol. [235v], [309v] und [321v])

entstanden vor 1374-1418

Lisippus. arte sculptoria tantus fuit quod alexander magnus prout scribit valerius sub titulo Quam magni effectus artium sunt / a nullo alio sculpi voluit / editto poenito capitali // De quo dicit valerius martialis in Epygrammatibus lib. 9. nobile lisippi munus opus que vides. Phidias Egregius praehibent Sculptor Dicente Quintiliano li. 12 de Institutione ora. phydias tamen dijs quam hominibus efficiendis melior artifex fuit / Quod probat minerva quem fecit athenis / Et Iupiter olympius quem fecit in Elide / Et plinius li. 6. hystoriae naturalis phydie inquit Iuppiter olympius quotidie artificij excellentis testimonium perhibet / dicente valerio sub titulo De fiducia sui phidias perfecto simulacro Iovis olympi quo nullum praestantius aut admirabilius hominum manus fe-

cerant Interrogatus ab amico quonam mentem suam dirigens vultum Iovis prope modum ex ipso celo peti-tum eboris lineamentis amplexus esset homeri versibus quasi magistro se usum fuisse titulo // dicente eodem va-lerio sub titulo de cupiditate glorie. Cum excellentissime Minerve simulacrum sculpsisset Effigiem suam inclusit clipeo adeo artificiose quod ea convulsa tota operis col-ligatio solvebatur.

Policretus fuit natione grecus adeo excellentissimus fa-ber quod alexander magnus ab eo tam ere voluerit ym-maginem suam duci Edixitque ut si quis alius de hoc mol-iretur manus ponere non secus meum quam in sacrili-gum penas daret prout scribit Apullegius in primo li. floridori.

Dokument 5:

Lodovicus de Guastis, Epithoma libri XXXVII historiae naturalis Plinii secundi, lib. XXXIV und XXXVI (zit. Bibl. Riccardiana, Florenz, Ms. 992, fol. [LXXXVIIv-LXXXIIIr; neue Zählung 107v-108r] und fol. [Cr-CI-Iv; neue Zählung: 110r-112v])

entstanden ca. 1420 (?)

Primum metallorum apud Romanos fuit aes inde aerari-um dicitur: hoc in Achaia optimum: in Campania et Germania quondam candelaborum usum primo insti-tuerunt: Athenienses Armodio & Aristigenj tyrannicidis et eisdem statuas posuerunt anno expulsionis Regum de urbe: Statuae prius togatae dicabantur deinde hastam tenentes hastatae. Graeci nihil velatum ponebant: at con-tra Romanj omnia velabant: Caesari loricata in foro po-sita: Accio poetae et Romulo sine tunica: Octavio qui Antioeum circulo circumscriptis ab illo ob hanc causam preemto honoratissima data est: Athenis Phalari et De-metrio .ccclx. statuas dicatas invenio / infra tamen an-num destructas: unde arguitur populorum vanitas. Sta-tuas sex Marij Sylla prostravit. Cloeae equestris statua / Fabritio statua libertatis / quoniam absidione Romanos liberavit / datae sunt [...].

De marmore.

Marmorum celebritas apud Romanos grandis fuit ad quae sculpenda claruerunt Dypelius & Sylus Cretenses imperantibus Medis / ante imperium Cyri in Persis olympiade .L. Isti autem non recepto praemio sculptu-rae aufugerunt in Aetholos: & dum relictam sitionis fa-mes praemeret habitio responso cesaturam famae / si illi duo ad perficienda simulacra redirent / quae imperfecta reliquerant: vix eos manis pollicitationibus revocaverunt: Nascitur marmo candissimum in Paro / ideo dicitur pario de marmore: Porphitus in aegypto nascitur: Lapi-cidae ubique sunt.

De arte Lapidarum.

Lapidarum ars cum Olympiade coepta creditur: hanc pictura vetustiore aiunt / vel aequalem: quarum utra-que cum Fidia coepit / quem Venerem sive Minervam mirandae formae sculpsisse dicunt: huius laudes quem omnis prisca aetas venerata est / nemo satis digne expli-

care poterit: nam illius simulacrum tantae venustatis fuit / ut iuvenis quidam in illud / mulierem spetiosam existimans sperma amisit in insula Gnidi: Nicomedes sculpsit quadrigam / quam etiam et aurigam cohoperuit alis muscae: Alicrates formicam / cuius pedes vel alas videre non contingebat sine summo intuitu: Alabastrum cavatur circa Thebas aegyptias et Damascum Syriae: probatissimum est in Germania et India: Vitiosus in eo color est candidus corneus vel si vitro similis fuerit. Obeliscus.

Dokument 6:

Giovanni Tortelli, De Orthographia, Rom 1471, s. v. entstanden 1441-1449, Endredaktion ca. 1451

Alcámenes cum .c. simplici scribitur. fuit vir statuarius. de quo Quintilianus li. xii. de institutione oratoria meminit.

Euphranor cum .ph. aspirato scribitur fuit Istmus statuarius suo tempore laudatissimus hoc est olympiade .li. huius teste Plinio libro .xxxiii. naturalis historiae Alexander paris est In quo laudatur: quod omnia simul intelligantur Iudex dearum Amator Helenae: & tamen Achillis interfector eiusdem dicit esse minervam romae quae Cattulliana appellatur: hoc est infra capitolium a .Q. luctatio catulo dicata & simulachrum boni eventus. Dextra pateram & sinistra spicam & papaver tenens eundem libro .xxxv. dixit Idem Plinius fecisse colossos & pinxyse ac composuisse volumina de Symmetria & coloribus Quin & eum docilem ac laboriosum & in quocumque genere excellentem fuisse asserit. Unde ait Quintilianus libro .xii. de Institutione oratoria Euphranorem admirandum facit. quod & caeteris optimis studiis inter praecipuos pingendi fingendique idem mirus artifex fuit. Lysippus. prima cum .y. greco sequens cum .i. latino atque duplicato .p. scribitur. fuit in arte sculptoria artifex clarissimus: ut Martialis in Epigrammatibus libro viiii. Nobile Lysippi munus opusque vides unde Carolus Arretinus conterraneus meus ludens cum poggio de Mercurio sibi misso a Cyriaco Anconitano in quodam carmine elegiaco inquit Denique Lysippus fingat Spirantia signa. Omnia mercurio cedere visa meo. Nam animosa signa effingere dicebatur. & teste Quintiliano libro duodecimo ad veritatem optime accessit. Ac ut refert Plinius lib. xxxiiii. naturalis historiae ad sexcenta decem signorum opera effecisse dicitur.

Myron. cum .y. scribitur: fuit teste plinio li. xxiiii naturalis historiae statuarius Eleutheris natus: & Hagesiladis discipulus. [...].

Phidias cum .i. latino utrobique scribitur apud graecos vero est in prima .ei. diphthongus quae a nostris ut saepe vidimus in .i. productam commutatur. Fuit statuarius clarissimus & teste Quintiliano in .xii. de Institutione oratoria diis quam hominibus effingendis melior artifex creditus in ebore vero longe citra aemulum. vel si nihil nisi Minervam Athenis aut Olympium in elide Iovem fecisset cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae

religioni videtur adeo maiestas operis deum aequavit. Quare inquit Plinius in .xxxvi. naturalis historiae Phidiam clarissimum esse per omnes gentes quae dei Iovis olympii famam intelligunt nemo dubitat. Sed ut merito laudari sciant etiam qui opera eius non viderunt perferimus argumenta parva & ingenii tantum Neque ad hoc Iovis olympii pulchritudine utemur. Non Minervae Athenis factae amplitudine cum sit ea cubitorum viginti sex ebore haec & auro constat sed in scuto eius in quo Amazonum praelium caelavit ambitu parmae eiusdem concava parte. & gigantum dimicationem. In soleis vero lapitharum & centaurum. Adeo momenta omnis artis illi fuere. In Basi autem quae quod celatum est dii sunt triginta numero. Noscentes victoriam mirabili & praecipuo precio. Miramur & serpentem & sub ipsa cuspidae aeream sphingem haec ille. Sed ut ait Cicero in primo tusculanarum. cum inscribere non liceret: sui oris similem speciem adeo artificiose inclusit in clipeo. quod ea convulsa tota operis colligatio solveretur. Et ut de fiducia sui Valerius maximus retulit perfecto simulachro. Iovis olympici quo nullum praestantius aut admirabilius hominum manus fecerant. Interrogatus ab amico quo nam mentem suam dirigens vultum Iovis prope modum ex ipso caelo petito. Eboris lineamentis amplexus esset. Homeri versibus quasi magistro se usum fuisse respondit. Et plinius in .vii. naturalis historiae Phidiae Iuppiter olympius inquit quotidie artificii excellentia testimonium perhibet. & libro .xxxvi. Rettulit venerem illius esse Romae in Octaviae operibus eximia pulchritudinis: & libro .xxxiiii. dixit illum floruisse olympiade tertia & octagesima. Circiter tricentesimo nostrae Urbis anno: Nec solum ex ebore ut in eodem libro idem auctor ostendit Sed ex aere singa fecit. Fuereque eodem tempore eius aemuli Calchimenes. Critias. Bestotes. Aeglas. & deinde olympiade octogesima septima. Hagelladas. Gallon. Polycleus. Gorgias. Lacon. Myron. Pythagoras. Scopas. Pelius. Ex his Polycleus discipulos habuit. Argium. Asopodorum. Alexim: Aristidem. Phoemionem. Dmonem. Antenodorum. Demeem. Clitorium. Myron. Nonagesima quinta Olympiade florere Nancides Dinon. Patroclus. Centesima secunda Polycles: Cephisodotus. Lemares. Hipptodorus. Centesima quarta. Praxiteles. & Euphranor. Centesima septima. Etioter. Hymachus. Centesima quartadecima Lysippus. Fuit cum & Alexand[r] magnus. Item Lysias. Tosius: & frater eius Thenes. Euphronides Sostratus. Ion qui teste Plinio nullo doctore nobilis fuit. Ipse discipulum habuit Zeusiadem Centesima vigesima Eutychedes Eyticrates Chepis Sicrotus. Timarchus Pyrhomachus. Cessavit deinde ars teste eodem Plinio. Ac rursus olympiade. Centesima quinquagesima sexta revixit habuitque artifices longe infra predictos probatos.

Polycleus cum .y. greco & .c. ac .t. exilibus scribitur fuit teste Plinio in .xxxiiii. naturalis historiae statuarius suae aetate maximus Hageladisque discipulus. fuitque in eodem teste Quintiliano libro xii. de Institutione oratoria

diligentia ac decor supra caeteros. Cui quanquam a plerisque tribuitur palma. tamen ne nihil detrahatur deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum. ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse. nihil ausus ultra leves genas. Et quae Polycleto defuerunt: Phidiae atque Alcameni dantur. Nam & in ebore ut phidias operatus est dicente etiam Iuvenale in Satyra S[t]emmata quid faciunt. phidiacum vivebat ebur nec non polycleti.

Praxiteles. cum .x. consonante: sequente .i. latino & .t. exili: atque unico .l. scribitur: fuit inter marmoris statuarios gloria summus. Sculpsitque inter caetera Venerem Cnidi quae non solum ibi teste Plinio in .xxxvi. naturalis historiae: Sed in toto orbe terrarum precipua fuit. quam ut viderent multi navigaverunt Cnidum. Nam duas fecerat: quas simul vendere optabat. alteram velata specie: quam quidam praetulerunt optime: severum: id atque pudicum arbitrans. conditio erat cum eodem precio. Reliquam Cnidi emerunt immensa differentia famae voluit etiam postea a Cnidis mercari Rex Nicomedes. totum aes civitatis alienum quod erat ingens dissoluturum re promittens: omnia Cnidi perpeti maluere. Nec immerito. Illo enim signo Praxiteles nobilitaverat cnidum. Aedicula eius tota aperitur ut & conspici possit undique effigies deae: favente ipsa. ut credimus facta. Nec minor ex quacumque parte ammirata est. ferunt amore captum quendam cum delituisset noctu simulachro cohaesisse. eiusque cupiditatis esse indicem maculam. Haec Plinius. Iuxta quae dixit noster Carolus Arretinus. Praxitelesque cnidi rursus te marmore signet Pulchra venus. quo sit nobilis ipsa cnidos. Omnia mercurio cedere visa meo. Quae autem illius signa Romam portata fuerunt posuit Plinius in praefatio libro: quod qui voluerit cognoscere ibidem legere poterit.

Dokument 7:

Lorenzo Ghiberti, I Commentarii (zit. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, hg. von Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, 14-20)
entstanden ca. 1447-1455

Dokument 8:

Antonio Averlino detto Il Filarete, Trattato di Architettura, hg. von Anna M. Finoli / Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 2, 575-579
entstanden nach 1451

Dokument 9:

Niccolò Perotti, Cornucopiae, sive linguae latinae commentarii, Venedig 1499, s. v.:
entstanden 1460er Jahre (vollendet 1478)
myron etiam proprium nomen. Sic enim uocatus est elegans statuarius. (fol. 488)
praxis vero terminatio dicitur, a quo propria nomina Praxiteles, qui marmorum sculptor nobilissimus fuit.

sculpsitque inter caetera Venerem Gnidi, quae in toto orbe terrarum praecipua habita est, multique ut eam viderent, Gnidum sunt profecti. (fol. 58)

pythodorus, qui marmorarius sculptor eximius fuit, qui Romae palatinas Caesarum domos una cum cratero probatissimis signis replevit [...] (fol. 297)
polycletus, qui statuarius maximus fuit (fol. 236)

Dokument 10:

Francesco Patrizi, De rei publicae institutione, lib. I, tit. x, De pictura, sculptura, & caelatura, & de earum inventoribus: & qui in illis profecerint, Paris 1575, fol. 38v-39r

entstanden ca. 1465-71

[...] laudem meruit [...] diligentia & decore *Polycletus* [pictor!], cui plerique ad palmam hoc unum tantum deuisse volunt, quod pondere quodam careret in pingendis numinibus: & ut humanae formae aliquid supra veritatem adderet, ita aliquid de auctoritate deorum demeret, atqui leves duntaxat genas pingere nitentur, graviorem autem aetatem consilio fingeat. Huic contrarius, quamvis sculptor, fuit Phidias, nam longe melius deos quam homines expressit. Is magnam assecutus est gloriam ex Iovis Olympij simulachro, quod ex ebore purissimo fecit: quo (confessione omnium) nihil in eo genere fortius inveniri potuit. Lysippus tamen & praxiteles eius artis artifices peregregij proprius ad veritatem accesserunt, quod praecipue ostendit Praxiteles in Caero Veneris imagine, cuius pulchritudinem nullus artifex imitari nunquam potuit. Nec Callicles etiam in hac arte parvam laudem meruit, adiutus non modo disciplina, sed acri oculorum acie. Sculpsit nanque ex ebore tam parvi corporis formicas. Ut earum artus vix invenire potuerint qui distincte cernerent. Scribit Laecius Diognenes Socratem philosophum hac arte delectatum lapides sculpsisse, opusque eius Gratias esse quae Athenis in arce erant.

Dokument 11:

Iunianus Maius, De priscorum proprietate verborum, Venedig 1490, s. v.

entstanden ca. 1470

Lysippus sculptor clarissimus. Pli. xxxiii.

Myron statuarius: de quo Pli. xxxiii. graece unguentum: de quo Pli. principio. xiiii.

Polycletus statuarius. Plinius xxxiii. Quintilia. Duodecimo

Phidiam Plinius clarissimum ecce per omnes gentes quae Iovis olympii famam intelligunt nemo dubitat alibi ante omnes tamen phidias atheniensi Iove olympio facto ex ebore statuam, cum dicatur Iuppiter fulmine probavit ut scribit pausanias.

Dokument 12:

Domitius Calderinus, In Sylvas Statii Papinii, Brescia 1476:

entstanden vor 1475

[zu I, 1, 100] *Lysippus* nobilitatur rubicina temulenta: quam expressit: hic fecit sexcenta et decem opera statuarum: Alexandrum magnum multis operibus effinxit: a puericia eius orsus. quadriges item multorum generum. vult igitur Papinius videri Lysippum praestantissimum statuarium: a quo solo Alexander opera sua sculpti voluit ut ait Plini. huius equi caesarei fuisse opificem.

[zu I, 1, 102] *Phidias* Atheniensis simulacro Jovis olympii ex ebore efficto. Perpetua nobilitate claruit invidit: quam familiaritate periculis contraxit: tandem in carcerem coniectus mortuus est: Plinius fidiam Clarissimum ecce per omnes gentes quae Jovis olympii famam intelligunt nemo dubitat alibi. ante omnes tamen phidias Atheniensis Jove olympio facto ex ebore statuam: cum dicaretur: Jupiter fulmine probavit ut scribit Pausanias. *Senior*: nam fuit alter phidias pictor et iunior.

[zu II, 2, 66] *Myron* eleutheris natus ageladis discipulus buccula maxime nobilitatur celebratis versibus laudata: fecit et canem et discobolon cuius meminit Fabius [Quintilianus]: et perseae alia praeterea multa quorum meminit plinius: corpora quidem curiose formavit animi sensus non satis expressit: capillum quoque et pubem non fecit emendatius quam rudis antiquitas: victus a pythagora regino in pancrathiaste effingendo: qui delphis est positus.

[zu II, 2, 67] *Polycletus* Sicionis Ageladis discipulus Diadumenum fecit molliter iuvenem centum talentis nobilitatum Doryphorum viriliter puerum multa praeterea huius proprium fuit excogitasse ut uno pede insisterent signa ut Varro ait: et pene ad unum exemplum.

[zu IV, 6, 27] *praxiteles* marmoris gloria etiam semet vicit: Duas Veneres vendidit magnae admirationis. Alteram cois velata specie quod illi pluris fecerunt: putantes id esse severum et pudicum: alteram: quae reliqua erat emerunt Gnydii: ad quam spectandam multi navigabant nicomedes rex eam voluit emere repromittens se dissoluturum totum aes alienum gnydiorum: illi recusarunt tota aedicula aperiebatur ut spectaretur: par erat ex omni parte admiratio signum contaminatum est macula: quam contraxit cum iuvenis amore eius captus clam noctu ei cohesisset: praxitelis signa erant romae flora Tripolemus ceres in hortis servilianis boni eventus et bonae fortunae simulacra in capitolio menades.

Dokument 13:

Angelo Poliziano, *Comento inedito alle Selve di Stato*, hg. von Lucia Cesarini Martinelli, Florenz 1978, 170-173 (zu I, 1, 100), 174-176 (zu I, 1, 102) und 444 (zu II, 2, 66 und 67)

entstanden ca. 1480-1481

Dokument 14:

Ambrogio Calepino, *Dictionarium*, Venedig 1542, s. v.: entstanden vor 1502

LYSIPPVS, clarissimus statuarius, qui ad sexanta decem opera fecisse traditur, quae singula arti claritatem dare

potuissent. Hic teste Quintiliano ad veritatem optime accessit. Propertius: Gloria Lysippo est animose fingere signa.

MYRON, proprium nomen statuarii. Cic. in Ver. act. 6. Verum ut ad illum sacrarium redeam, signum erat hoc, quod dico, Cupidinis e marmore, ex altera parte Hercules egregie factus ex aere. is dicebatur esse Myronis, & opinor. Hic fecit ex aere bucculam celebratis versibus laudatam. Propertius: Atque aram circumsteterant armenta Myronis Quattuor artificis invidia signa boves. [...].

PHIDIAS, Φειδίας, statuarius clarissimus, qui Minervae statuam egregie fabricavit, amplitudine cubitorum 26. quae ebore & auro constabat. In cuius scuto Amazonum proelium coelavit & deorum gigantumque dimicationem, in soleis lapitharum & centaurorum. A Plin. dicitur est artifex nunquam satis laudatus. De quo Quintil. libro 12 Phidias diis, quam hominibus efficiendis, melior. In ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam. Athenis. aut Olympium in Helide Iovem fecisset. Hinc Phidiacus, a, um, Φειδίαχος, pen. cor. Propertius: Phidiacus signo se Iupiter ornat uberno.

POLYCLETVS, πολύκλειτος, pen. prod. Statuarius eximius, diligentia & decore supra caeteros (ut inquit Quintilia.) Nam ex aere signa fecit, nobilitata scriptorum praeconio. sum primis fecit astragalizontes: hoc est talis ludentes, quo opere nullum absolutis iudicant. Fuit Sytonius, & discipulus Ageladae.

PRAXITELES, πρᾶξιτέλης, pen. cor. nomen statuarii, qui marmorum nobilis sculptor fuit. sculpsit inter caetera Venerem Gnydi quae in toto orbe praecipua habita est. Multique ut eam viderent, Gnydum sunt profecti. De hoc Propertius: Praxitelem Parius vindicat arte lapidis. Plin. 33. cap. 8

Dokument 15:

Pomponius Gauricus, *De sculptura*, hg. von André Chastel und Robert Klein, Genf / Paris 1969, 251-263 entstanden vor 1504

Dokument 16:

Raffaele Maffei Volterranus, *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII*, Rom 1506 [1507?], lib. XIII – XXI, fol. CLXX-CCLXXXVIII, s. v. entstanden vor 1506

ALCMANES Statuarius Atheniensis Phidie discipulus. Cuius opera Athenis plura memorentur Pli.

Callimachus alter Sculptor ut ait Pausanias. Sibi nomen adoptavit τηξίτεχνον. Quasi artis interpolatorem & qui eam intenuiorem exquisitioremque disciplinam reduxerit τήκειν enim liquefacere conflareque est Nam ipse prius lapidem perforavit minutatemque tractavit.

[Epitherses] Alius item Sculptor lysippi discipulus ut auctor Plinius.

[HERMOLAUS] Memorantur [...] Alius item Plinio sculptor inter eos qui Caesarum domos signis nobilibus replevere.

Lysippus Sicyonius nobilis sculptor in honore apud Alexandrum a quo tantum fingi volebat
 Myron. Syracusanus statuarius Cuius vacca multorum poetarum epigrammatis celebratur Alter Atheniensis ut Pausanias.
 Pyrgoteles. Sculptor nobilis gemmarum a quo tantum Alexander sculpi volebat.
 POLYCLETUS. Statuarius Duas eodem argumento statuas fecit alteram arte sua alteram vero vulgi opinione quam de sententia cuiusvis praetereuntis celaverat Quibus perfectis turbam admittit Ac primum sua ostensa magnopere laudatur. Altera deinde non aequae Atqui inquit Scitote quod hanc quam tantopere laudatis ego feci quam vero vituperatis vos fecistis Auctor Aelianus de va. Histo.
 PRAXITELES Marmore nobilitatus Duplici venere Gnidia & Coa set Gnidia Vesano amore Iuvenis insignis qui noctu delituit in templo simulacroque coesit Tum Nicomedis estimatione regis grande Gnidiorum etc alieno alieno promutare eam conantis. Natus est in grecia Italiae ora Civitate Romana donatus. Scripsit teste Varro Quinque volumina Nobilium operum in toto orbe Eius Romae opera Triptolemus flora Ceres Boni eventus & bonae fortunae simulachra Mericidas & Carsatidas Silenus Iuppiter eburneus in aede Metelli Apollo impubes auctor Plinius. Hunc Apollinem putamus qui nostra aetate in ruinis S. Laurentii Panispernae effossus Nunc in ortis Aedium apud Apostolos conspicitur. Inscriptio vero apud equos qui Tiridatis regis existimantur Vnucum Phidia falso apposita est Cum diversis fuerint temporibus. Hic enim aetate GN. Pompei fuit Phidias autem Olymp. lxxxiii. Ut idem auctor.
 PHIDIAS ab Initio pictor domi Statuarius Olymp. lxx-xiii. Cuius artis inclitae Iuppiter Olympius cottidie testimonium peribet Est & Romae in Octaviae porticibus eius venus auctor Plinius. Hic etiam statuam Nemesis deae Denum cubitorum apud Rhamnunte Asiae oppidum fecit que in manu mali ramum tenebat ex qua parva surgebat complicatio ubi teste Antigono Carystio inscriptum erat Agorantus parvis fecit Hunc .n. discipulum suum Phidias adeo dilexit ut nomen eius suo inscripserit operi ex quo proverbium Rhamnusia Nemesis. Ex libro proverbiorum grecorum.
 SIMONES plures hunc etiam nomen [...] Alius sculptor Quorum omnium auctor Diogenes.
 Sostratos plures fuisse constat. [...] Alius qui ex aere & alio modo signa faciebat teste item Plinio.
 [THEON] Plinius his Theonem sculptorem addit inter Quinque qui Mausoleum celavere
 Theodorus & Teladeus fratres Samii Roeci filii sculptores celeberrimi quorum alter in Samo. Pythii apollinis signum incepit Alter Theodorus ephesi eodem tempore & alio saxo absolvit quibus simul compositis ita convenit ut unum corpus ab uno artifice & ex uno lapide sculptum videretur. Genus artis est grecis ignotum set apud Aegyptios frequentatum Nam soli hominum non oculis

tantum totius statuae compositionem metiebantur. set dimensione ut ex variis multisque lapidibus in unum corpus in certam mensuram statua perduceretur Haec Diodorus. De hoc Theodoro Diogenes testatur quod non solum sculptor set Architectus fuerit unusque consuluit subiciendos esse carbones fundamentis Ephesii templi Nam cum humidus esset locus omnia ligni natura soliditatem accepit humor immobilem De eodem Pausanias scribit quod primus ferrum fundere docuit statuamque ferream fecit.

Dokument 17:

Johannes Ravisius Textor, Officina, Basel 1581, Sp. 863-869 ‚Sculptores, Caelatores, Statuarij, & Marmorarij.‘ entstanden 1520

Phidias sculptor atheniensis claruit minoribus simulachris sculpendis. Idem fecit statuam Minervae ex auro & ebore amplitudine XXVI. cubitorum: in cuius scuto caelavit praelium Amazonum, & Gigantomachiam: in soleis pugnam Lapytharum & Centaurorum. Plinius eum vocat artificem nunquam satis laudatum. Fabius: Phidias (inquit) dijs quam hominibus efficiendis melior. In ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis, aut Olympium in Elide Iovem fecisset. Mar. li. 3. Artis Phidiacae toreuma clarum, Pisces aspicias, adde aquam, natabant.

Lysippus Sicyonius adeo claruit sculptura, ut ab eo solo fingi voluit Alexand. Quemadmodum pingi a solo Apelle. Hor. Edicto cavit, ne quis se praeter Apellem Pingeret, aut alius Lysippo duceret aera. hunc Pli. ait fecisse ad 610. opera.

Praxiteles marmore nobilitatus est, duplicique Venere, Coa et Gnydia, sed Gnydia praecipue, cui ob elegantem formam noctu congressus est puer, relictis maculis tantae libidinis indicit. Quintilianus: Cedat Praxiteles, cuius muliebris imago procacem Impulit ad coitum iuvenem. Sunt tamen qui hoc dicant de alio simulachro. Scripsit quinque volumina nobilium operum in toto orbe. Speculum argenteum primus fecit.

[...; weitere Stichworte zu Theodorus und Teladeus, Timotheus, Arcesilas, Callimachus, Diopoenus und Scybis, Epitherses, Alchimedon, Alcon, Boetus und Agraganton, Eurycion)

Polycletus statuarius fuit, Ageladis discipulus, qui quantum reliquos superavit in forma Hominum ad veritatem effingianda, tantum abfuit ab auctoritate reddenda formae Numinum, quod Phidiae & Alcameni datum est. Signa fecit ex aere nobilitata scriptorum praeconio, ut Asragalizontes, id est talis ludentes. De eo et alijs Mart. lib. 8 Quis labor in Phiala, docti Myos? Anne Myronis? Mentoris manus est, an Polyclete tua?

[...; weitere Stichworte zu Euphranor, Mentor und zum Wert von Kunstwerken]

Myro statuarius fuit numerosior in arte quam Polycletus. Utebatur aere Deliaco. Ageladis fuit discipulus. Hunc maxime nobilitavit Bucula celebratis versibus. Fe-

cit & Canem, et Discobolon, & Persea et Prides, & Satoryrum admirantem tibias, & Minervam, & Delphidos pentathlos Pancratistas. Ipse tamen corporum tenuis curiosus, animi sensus non expressit. Iuvenalis Saty. 8. Et cum Parrhasij tabulis signisque Myronis.

[...; weitere Stichworte zu Calamis, Scopas, Pythis, Menestratus, Socrates, Papippus, Eutychedes, Philiscus, Polycles und Dionysius, Heliodorus, Polycharmus, Lysias, Amphistratus, Agesander, Polydoros und Athenodorus, Pyrgoteles, Alcimenes, Agoracritos etc.]

Dokument 18:

Il Codice Magliabechiano ..., hg. von Carl Frey, Berlin 1892, 3-45
entstanden ca. 1536-1546

Dokument 19:

Robertus Stephanus (Estienne), Dictionarium Nominum Propriorum ..., Köln 1563, s. v.
entstanden 1541

Lysippus Sicyonius, nobilis sculptor, a quo tantum Alexander se pingi passus est. Cice. in Epist. Neque enim Alexander ille gratiae causa ab Apelle potissimum pingi, & a Lysippo fingi volebat: sed quod illorum artem cum ipsis, tum etiam sibi gloriae fore putabat, &c.

Myron, teste Plinio li. 34. cap. 2. statuarius Eleutheris filius, & Ageladis discipulus, Syracusanus, cuius vacca multorum poetarum epigrammatis celebratur. Alter Atheniensis fuit, ut scribit Pausanias.

Phidias, primum pictor, deinde statuarius. Cuius artis Iupiter Olympius testimonium exhibet, & Romae in porticibus Octaviae Venus. Auctor Plinius lib. 35. ca. 8. Hic etiam statuam Nemesis deae denu cubitorum, apud Rhamnunte Atticae oppidum fecit: quae in manu mali ramum tenebat, ex quo parva surgebat complicatio:

ubi, teste Antigono, inscriptum erat, Agoracritus Parius fecit. Hunc enim discipulum suum Phidias adeo dilexit, ut nomen eius suo inscripserit operi. ex quo proverbium Rhamnusia Nemesis. Ex libro proverbiorum Graecorum.

Polycletus, statuarius, duos eodem argumento statuas fecit: alteram arte sua, alteram veero de vulgi opinione, quam de sententia cuiusvis praetereuntis caelaverat. Quibus perfectis turbam admittit: ac primum sua ostensa magnopere laudatur. Altera deinde non aequae. Atqui scitote, quod hanc quam tantopere laudatis, ego fecit: quam vero vituperatis, vos fecistis. Auctor Aelianus de varia historia.

Praxiteles, statuarius, marmore nobilitatus, praesertim duplici Venere, & Gnidia & Coa: Sed Gnidia vesano amore iuvenis, insignis, qui delituit in templo simulacrae cohaesit. Tum Nicomedis aestimatione regis, grandi Gnidiorum aere alieno permutare eam conantis. Natus est in Graecia Italiae ora, civitate Romana donatus. Scripsit, teste Varrone, quinque volumina nobilium operum in toto orbe. Eius Romae opera Triptolemus, Flora, Ceres in hortis Servilianis. Boni eventus, & Bonae fortunae simulacra in Capitolio: Item & Maenades, & quas Thyadas vocant & Caryatidas, & Sileni in Asinij Pollionis monumentis, & Apollo, & Neptunus. Ex Plinio cap. 5. lib. 36.

[weitere Stichworte zu Alcamenes, Callimachus, Callistratus, Pyrgoteles, etc.]

Dokument 20:

Marius Nizolius, Dictionarium seu Thesaurus Latinae Linguae, Venedig 1550, s. v. (überarbeitete und ergänzte Version des ‚Dictionarium‘ von Robertus Stephanus)
entstanden 1550.

Abbildungsnachweis

Alinari, Florenz: 1, 2, 6, 8
Carlo Fiorucci, Perugia: 5, 9, 10

Kunsthistorisches Institut, Florenz: 3, 7
Museo Bardini, Florenz: 4