

Giovan Paolo Lomazzo: Das Porträt als Zeichensystem (1584)

L'uso del ritrarre dal naturale, cioè di far le imagini de gl' uomini simili a loro, sí che da chiunque gli vede siano riconosciuti per quei medesimi, credo io che sia tanto antico, che nascesse in un punto insieme con l' arte stessa del dipingere, la quale da prima non fu ritrovata ad altro che a fare le imagini, cioè i ritratti de' grandi uomini come d' idoli in terra. Onde ne è che in quei primi tempi solo i principi l' usarono, come scrive Lattanzio, dicendo che le imagini, over ritratti, cosí di rilievo, come di pittura, furono fatte per memoria de i re, i quali vivendo avevano bene governati i popoli, acciò che morendo lasciassero di sé grandissimo desiderio a posterì svegliati da quelli pitture o statove, spesso ripetessero nella memoria i loro fatti illustri et opere gloriose, e s' accendessero ad imitarle.

[...]

Per il che comprendiamo in quanto pregio fosse tenuta da tutti i popoli quest' arte del ritraere dal naturale, massime perché non era se non da eccellenti pittori, scultori et incavatori essercitata; ancora che a tempi nostri si sia divulgata tanto, che quasi tutta la sua dignità è perduta, non solamente perché senza alcuna distinzione si tolera da principi e dalle republiche che ognuno con ritratti cerchi di conservare la memoria sua eterna et immortale, ma anco perché ogni rozzo pittore che a pena sa che cosa sia empiastiare carta, vuol ritraere. [...]

Perché, doppo che è entrato questo abuso, se alcuno vuole far un ritratto con quelle ragioni e parti che riechiede l' arte e il grado di colui che si fa ritraere, non gli è se non da pochissimi concesso, et è astretto posporre le regole e precetti dell' arte al capriccio di chi ritrae. Per questa cagione di rado il buon pittore esprime il suo concetto, senza cui non è possibile che alcuna buona cosa riesca, tanto piú a pittori goffi e materiali, síche in vece di ritratti si veggono, come a dire, metamorfosi. Ciò non ostante ho tuttavia voluto io raccogliere qua alcune cose necessarie alla vera composizione del far ritratti, acciò che in parte vengano a conoscere quelli che non sanno, in quanto errore si trovino, ritrando, over facendosi ritrarre.

Primieramente, adunque, bisogna considerare la qualità di colui che si ha da ritrarre e secondo quella dargli il suo particolare segno che lo dia a conoscere, come sarebbe ad uno imperatore la corona di lauro, come si vede osservato nelle statove antiche e come giudiciosamente ha osservato Tiziano ne' Cesari ch' egli dipinse al Duca di Mantova, con lauri appresso e con bastoni in mano che denotano il suo dominio, come lo denota ancora lo scettro e le armi all' antica; ma con certa discretezza, per levar la bruttezza de l' abito, acciò che sempre il ritratto resti bello. Per la qual cagione gl' antichi imperatori volsero nelle statove e figure essere rapresentati cosí armati. Talvolta anco si facevano ignudi, per accennare che l' imperatore deve

esser libero e mostrare apertamente quello che è a popoli, e così che debbe essere riverito per la bontà sua e temuto per la giustizia che ministra. Secondariamente l'imperatore, sopra tutto, sí come ogni re e principe, vuol maestà et aver un aria a tanto grado conforme, sí che spiri nobiltà e gravità; ancora che naturalmente non fosse tale. Conciosia che al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto gl'antichi pittori, i quali solevano sempre dissimulare et anco nascondere le imperfezioni naturali con l'arte; sí come fece ne i ritratti delle dee Zeusi, ed Aurelio in quello di Pericle, dove lo rappresentò con l'elmo in testa, perché l'aveva acuta; e leggesi d'Apelle che, ritratando Antigono, gl'ascose l'occhio difettoso. E queste parti vogliono essere osservate da gl'intendenti. [...] Con tal arte si vengono gentilmente a dissimulare e ricoprire le imperfezioni et i mancamenti della natura et accrescere et ampliare le buone parti e le bellezze. Le quali parti non osservò l'antico pittore Demetrio, che fu piú curioso di rappresentar la simiglianza che la bellezza. Onde gl'antichi espressero la stabilità in Catone, lo studio in Socrate, la penetrazione in Pittagora, la crudeltà e fierezza in Nerone, la clemenza e nobiltà in Ottavio, la lascivia in Eliogabalo, la durezza in Mario, la maestà in Cesare, e così in tutti gl'altri usarono sempre di far risplendere quello che la natura d'eccellente aveva concesso loro. E così vedesi c'hanno osservato molti moderni in alcuni ritratti di poeti, come fece Giotto, il quale esprime in Dante la profondità, Simon sanese nel Petrarca la facilità, frate Angelo la prudenza nel Sannazaro e Tiziano nell'Ariosto la facundia et ornamento e nel Bembo la maestà e l'accuratezza.

[...].

Nelle femine maggiormente va osservato, con esquisita diligenza, la bellezza, levando quando si può con l'arte gli errori della natura; e così imitar i poeti quando cantano in verso le lodi loro.

[...]

Né è da tacere il gran ritratto che volse fare ad Alessandro Magno Dinocrate nel grandissimo monte Atos, nel quale voleva che nella man sinistra avesse tenuto una città capace di diece milla persone, sí come racconta Vitruvio. Benché molto maggiori sono i ritratti intellettuali, i quali dalle mani de gl'artifici sono poste in forme naturali all'occhio, esprimendo il concetto della sua mente over idea.

Giovan Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et Architettura, Milano 1584, in: Ders., Scritti sulle Arti, Bd. II, hrsg. v. R. Ciardi, Florenz 1973, S. 374 ff.

Die Sitte, nach der Natur zu malen, d. h. Bilder der Menschen anzufertigen, die ihnen so ähnlich sind, daß sie, wer auch immer sie sehen mag, als diese erkannt werden, wurde, wie ich glaube, gleichzeitig mit der Malkunst selbst geboren. Diese wurde zunächst zu

nichts anderem erfunden, als zum Anfertigen von Bildern, d. h. von Porträts bedeutender Menschen als Götzenbilder aus Erde. Daher verhält es sich so, daß nur Fürsten sie in diesen ersten Zeiten verwendeten, wie Laktanz berichtet. Er sagt, daß die Bildwerke oder Porträts, seien sie in Relief oder in Malerei gefertigt, zur Erinnerung an diejenigen Könige gemacht wurden, die als Lebende gut regierten und dadurch nach ihrem Tod ein sehr großes Verlangen nach sich zurückließen, das durch die Porträts oder Statuen wachgehalten wurde, so daß deren Taten im Gedächtnis wiederholt wurden und zur Nachahmung anstachelten

[...]

Daraus können wir ersehen, in welchem Ansehen die Kunst des Porträtierens nach der Natur bei all diesen Völkern stand, vor allem, weil sie nur von ausgezeichneten Malern, Bildhauern und Meistern der Reliefkunst ausgeführt wurde, auch wenn sie heute so erniedrigt ist, daß fast ihre ganze Würde verlorengegangen ist. Und das nicht nur, weil Fürsten und Republiken es ohne Ansehen von Unterschieden dulden, daß sich jedermann durch Bildnisse ein ewiges und unsterbliches Gedächtnis zu sichem sucht, sondern auch, weil jeder rohe Maler, der gerade weiß, was es heißt, Papier zu beschmieren, Porträts anfertigen möchte. [...]

Nachdem nun dieser Mißbrauch eingetreten ist, wird es einem Maler nur von sehr wenigen gestattet werden, Porträts nach den Überlegungen und Teilen anzufertigen, wie sie die Kunst und der Rang desjenigen, der sich porträtieren läßt, verlangen und er wird gezwungen sein, Regeln und Gebote dem zu überlassen, den er porträtiiert. Der gute Maler drückt aus diesem Grund selten seine Idee aus, ohne die etwas Gutes unmöglich entstehen kann; noch viel weniger tun das daher die schlechten und plumpen Maler. Daher kommt es, daß man anstelle von Porträts gewissermaßen Metamorphosen sieht. Dessen ungeachtet wollte ich hier dennoch einige Dinge zusammentragen, die beim Anfertigen von Porträts für eine echte Komposition notwendig sind, so daß dadurch diejenigen, die es nicht wissen, zum Teil erfahren, in welchem Irrtum sie sich befinden, wenn sie Porträts malen oder sich porträtieren lassen.

Zuallererst ist es also notwendig, die Qualität desjenigen zu bedenken, den man porträtieren möchte und ihm daraus folgend ein besonderes Zeichen zu geben, das ihn zu erkennen gibt. Etwa, wie wenn man einem Kaiser den Lorbeerkrantz beigibt, wie man es bei antiken Statuen sehen kann. Das hat auch Tizian beachtet, als er die Caesaren für den Herzog von Mantua mit Lorbeer bekränzte und mit dem Feldherrenstab in der Hand malte, der ihr Herrschaftsgebiet bedeutet, so wie dieses ebenso durch das Szepter und den antiken Waffenschmuck angedeutet werden kann. Dies jedoch nur mit einer gewissen Mäßigung, indem man die Häßlichkeit der Bekleidung beseitigt, so daß das Porträt immer schön bleibt. Aus diesem Grund wollten die antiken Kaiser in ihren Statuen und Figuren bewaffnet dargestellt werden. Manchmal ließen sie sich auch nackt darstellen, um dadurch an-

zuzeigen, daß der Kaiser frei sein muß und dem Volk, das, was er ist, offen zeigen muß und daß er für seine Güte verehrt und für die Gerechtigkeit, die er walten läßt, gefürchtet sein muß. Des weiteren will der Kaiser, wie jeder König und Fürst, vor allem Majestät und einen Ausdruck, der ihm bis zu einem solchen Grad gemäß ist, daß er Adel und Würde auszustrahlen scheint, auch wenn er von Natur aus nicht so beschaffen ist. Deswegen empfiehlt es sich, daß der Maler in den Gesichtern Erhabenheit und Majestät vergrößert und die natürlichen Mängel verbirgt, so wie es auch, wie man sieht, die antiken Maler getan haben, die die natürlichen Unvollkommenheiten immer zu verschleiern und zu verstecken pflegten, so wie es Zeuxis bei den Bildnissen der Göttinnen tat und Aurelius bei demjenigen des Perikles, auf dem er ihn mit dem Helm auf dem Kopf darstellte, und Apelles, von dem man liest, daß er das fehlerhafte Auge des Antigonos verbarg, als er diesen porträtierte. Diese Teile müssen von den Verständigen genauestens beachtet werden. [...] Mit dieser Kunst wird man die Unvollkommenheiten und Fehler der Natur freundlich verschleiern und bedecken und die guten Teile und Schönheiten sich ausbreiten und erweitern lassen. Jenen Bereich hat aber der antike Maler Demetrius nicht beachtet, der mehr an der Ähnlichkeit als an der Schönheit interessiert war. Damit drückten die Alten in Cato die Standhaftigkeit, das Forschen in Sokrates, die Geistesschärfe in Pythagoras, Grausamkeit und Stolz in Nero, Milde und Edelmut in Oktavian, Freizügigkeit in Helio-gabalus, Härte in Mario und Größe in Caesar aus. Auch bei anderen ließen sie immer das hervorleuchten, was ihnen die Natur an Vortrefflichem zugebilligt hatte. Man wird auch sehen, daß ebenso viele Moderne verfahren sind, die dies in einigen Dichterporträts beachtet haben. So machte es Giotto, der in Dante den Tiefsinn zum Ausdruck brachte, Simone Martini in Petrarca die Mühelosigkeit, Montorsoli in Sannazaro Klugheit, Tizian in Ariost die Fruchtbarkeit und den Schmuck, und in Bembo Größe und Genauigkeit.

[...]

Bei den Frauen ist mit ausgesuchter Sorgfalt vor allem die Schönheit zu beachten, indem man, wo man kann, mit der Kunst die Fehler der Natur vermeidet und so die Dichter nachahmt, wenn diese sie in ihren Liedern preisen.

[...]

Auch ist das große Bildnis Alexanders des Großen nicht zu verschweigen, das Dinkrates am riesenhaften Berg Athos ausführen wollte, in dessen rechter Hand, wie Vitruv berichtet, eine Stadt für zehntausend Einwohner Platz haben sollte. Sehr viel besser sind aber intellektuelle Porträts, die sich, nachdem sie vom Künstler ausgeführt wurden, dem Auge in natürlicher Form darbieten, indem sie eine Vorstellung seines Geistes oder seiner Idee ausdrücken.

Übersetzung: Autorin.

Kommentar

Daß der Intellekt als das kostbarste und hervorragendste aller menschlichen Vermögen zu gelten habe, steht am Anfang von Giovan Paolo Lomazzos (1538–1600) »Traktat über die Kunst der Malerei, Skulptur und Architektur« von 1584.¹ Trotz der sinnlichen Freuden, die die Malerei zu bieten im Stande ist, erfüllt sie ihre eigentliche Aufgabe erst in der Hinwendung zu dem, was Lomazzo als »geistige Vorstellungen« – »congetti della mente« bezeichnet hat. Erst dann kann sie den Intellekt in seiner Tätigkeit unterstützen, weil sie sich wie die Schrift in den Dienst des menschlichen Gedächtnisses stellt: »Denn alles, was der Intellekt intendiert, das hinterlegt und bewacht er im Gedächtnis ... und da das Gedächtnis sich nicht an alles erinnern kann, bedarf es jemandes, der ihm hilft und der es wachrüttelt und zu den geeignetsten und passendsten Instrumenten, dies auszuführen gehört in erster Linie die Malerei./Imperoché tutto quello che l'intelletto intende lo ripone e custodisce ne la memoria ... e la memoria, perciocché non puo ricordarsi di tutto, ha bisogno di chi l'aiuti e di chi la svegli: e tra gli istromenti più adatti et accomodati ad operar questo e principalissima la pittura.«²

Die der Malerei damit zugeschriebene universelle Aufgabe erklärt die komplizierte Anlage des bisweilen verwirrenden und schwierigen Traktates, der als ein Versuch zur Grundlegung einer »scientia universalis« der Bildkunst gelten kann. Als ein Thesaurus unendlicher Möglichkeiten und Verbindungen des Denk- und Darstellbaren steht der Text in deutlicher Nähe zu dem ebenfalls in Mailand entstandenen memotechnischen »Teatro della Memoria« des Giulio Camillo Delminio, der den Bildern im Rahmen einer hermetischen Philosophie eine vergleichbare Funktion beimißt.³

Bevor sich Lomazzo im sechsten, der »prattica della pittura« gewidmeten Buch dem Porträt als einem Gegenstand künstlerischer Praxis zuwendet, findet sich bereits eine erste Erwähnung der Gattung in der Einleitung des Traktates, in der der Autor anhand eines Bildnisses das Verhältnis von Malerei und Skulptur zu klären sucht. Lomazzo betont die Wesensgleichheit der beiden künstlerischen Techniken, die nur auf unterschiedlichen Verfahren und Materien beruhen, nicht aber auf einem Unterschied in der Essenz. Das Wesentliche sei vielmehr die in beiden Fällen identische Vorstellung des Künstlers, die »ideae forma«, die dieser von der Person des Porträtierten habe.⁴ Schon in dieser antimaterialistischen Deutung des Paragone kündigt sich an, daß das Porträt an einer Intellektualisierung der Kunst partizipieren kann.

Im einundfünfzigsten Kapitel des sechsten Buches, das mit dem Titel »composizione del ritrarre dal naturale« überschrieben ist, beklagt der Autor die Erniedrigung, die die Porträtmalerei in der Gegenwart erfahren habe. Seine Polemik richtet sich dabei gegen jene Maler, die es gerade verstünden, »Papier zu beschmutzen«, sich also ausschließlich mit der materiellen Seite der Malerei befaßten, nicht aber mit deren Theorie. Der nicht nur

durch die Künstler, sondern auch durch die Auftraggeber verschuldeten gegenwärtigen Vulgarisierung der Porträtkunst setzt Lomazzo ihr würdiges Alter und ihre Herkunft entgegen. In ihren Ursprüngen, die noch in assyrische Zeit zurückreichen und mit der Geburt der Malerei selbst gleichzusetzten sein sollen, sei diese Kunst den Herrschern vorbehalten gewesen, zu deren Verehrung und Gedächtnis sie beitrug.⁵ Indem ihre Verwendung nur auf hervorragende Menschen beschränkt war, habe sie die Betrachter zu Tugend und zur Überbietung des vorbildhaften Verhaltens angespornt.⁶ Es ist bezeichnend, daß Lomazzo, der in seinem Traktat nahezu alle verfügbaren kunsttheoretischen Informationen verarbeitete, hier jeden Hinweis auf die von Plinius berichtete Dibutadeslegende⁷ unterlassen hat. Offenbar schien ihm ein kleiner Handwerkerhaushalt kein standesgemäßer Geburtsort einer Kunst, deren Nobilität sich nicht zuletzt auch darin zeigt, daß Christus sich als Porträtmaler betätigt hat, als er sein Gesicht in das Schweiß Tuch der Veronika abdrückte.⁸

Um das verlorene Ansehen der Bildniskunst wiederherzustellen, sind auf seiten des Dargestellten Tugend und eine herausragende soziale Position, auf seiten der Darstellung Schönheit, »bellezza«, und Mäßigung, »discretezza« oder »discrezione«, zu berücksichtigen. »Discretezza« meint zunächst jene Zurückhaltung und Verschleierung, die die Mängel zugunsten des Schönen verbirgt, wie dies die von Lomazzo zitierten Anekdoten von Antigonos, Perikles und Demetrius dokumentieren.⁹ »Discrezione« ist aber zugleich das für jede gelungene künstlerische Tätigkeit notwendige Unterscheidungs- und Urteilsvermögen, das zwischen den Regeln der Kunst und ihrer Ausführung vermittelt.¹⁰

Seine wirkliche Aufgabe kann das Porträt allerdings erst dann erfüllen, wenn es auch die »qualità« des Porträtierten zum Ausdruck bringt. Die entscheidende Leistung des guten Porträtmalers besteht daher darin, die besonderen Eigenschaften seines Modells zu erkennen und diese visuell umzusetzen: »premieramente . . . bisogna considerare la qualità di colui che si ha da ritrarre«. Auch wenn Qualität, wie Aristoteles betont, ein vieldeutiger Begriff ist, kann darunter sehr allgemein die Beschaffenheit von Personen verstanden werden.¹¹ Dabei werden meist vier Arten von Qualitäten unterschieden. Lomazzo dürfte es vor allem um die erste Kategorie, d. h. um solche beständigen Eigenschaften einer Person gehen, die wie die Tugenden ihren »Habitus« ausmachen.¹² In der Reihe seiner Beispiele der für ihn auf kosmologische Einflüsse zurückgehenden Qualitäten der Seele nennt er etwa Standhaftigkeit, Milde, Klugheit, aber auch Grausamkeit und Stolz, Härte, Genauigkeit und Geistesschärfe.

Entscheidend und durchaus ungewöhnlich ist Lomazzos Überlegung, daß der Maler diese Qualitäten mit Hilfe von Zeichen darstellen könne. Jedes gelungene Porträt ist daher mit bestimmten bedeutungshaltigen »segni« versehen, die den Betrachter auf die zuvor bestimmte Eigenschaft verweisen (». . . che denotano . . .«). Dabei können solche Zeichen Verwendung finden, die der Person beigegeben sind, wie Lorbeerkranz oder Feldherrenstab, aber auch solche, die sich an ihr selbst befinden, wie die Bewegungen des Körpers

in Gestik und Mimik, die Farbe der Haut oder die Betonung bestimmter Körperteile. So kann die rechte Hand für die Stärke des Porträtierten stehen, seine nackte Brust dagegen für Aufrichtigkeit und Unverletzlichkeit. Auch das Inkarnat und die verwendeten Farben können zur Bezeichnung beitragen, denn wie alle anderen Elemente des Bildes sind auch sie bedeutungsvoll. So deutet Weiß etwa Einfachheit und Reinheit an (»denota«), während Blau für die Erhebung des Geistes steht (»le significazioni sono ...«).¹³ Mit Farben, Bewegungen, Proportionen sowie Gestik und Mimik und deren jeweiliger Bedeutung hat sich Lomazzo in den der »theoria« gewidmeten Büchern ausführlich beschäftigt, so daß der Leser auf die dort entwickelten Überlegungen zurückverwiesen ist.¹⁴ Für die attributiven Zeichen knüpft Lomazzo dagegen vor allem an die Bedeutungslehre des Piero Valeriano an.¹⁵ Wenn auch die von ihm geschilderte Technik der Bedeutungsproduktion, die in ihrem Verfahren dem der Allegorie in wesentlichen Punkten gleicht, in der Praxis durchaus gebräuchlich war, so ist sie für die Kunsttheorie des Porträts aber nie explizit formuliert worden.¹⁶ Erst bei Lomazzo erfährt das Porträt daher eine so grundlegende Semantisierung,¹⁷ daß es zu einem System aus Zeichen wird.

Für den Künstler bietet dieses Verfahren der visuellen »Bezeichnung« einer Person die Möglichkeit, auch im Porträt ein »concetto« sichtbar werden zu lassen, das als mentale Vorstellung oder »idea« Ziel jeder künstlerischen Tätigkeit ist.¹⁸ Diese Vorstellungen, die der Künstler nur in Einsamkeit und Stille entwickeln kann, entstammen nicht dem sublimen Bereich der Dingwelt, sondern sind göttlichen Ursprungs.¹⁹ Als »concetti« müssen sie nicht für jedermann sofort erkennbar sein, sondern dürfen so im Verborgenen liegen, daß sie sich nur dem Eingeweihten mitteilen: »Percio che è meno apprezzato nella pittura da savi quello che si vede, che quello che sotto si gli nasconde come splendore velato da belli colori ...«.²⁰

Das Insistieren auf dem »concetto« liegt auch Lomazzos Kritik an den kolossalen Porträts der Antike zugrunde. Deren Strategie besteht im wesentlichen in der Überwältigung durch Größe, nicht aber darin, wie der Autor betont, dem Betrachter »in natürlicher Form ein Konzept vor Augen zu stellen«. Der Koloß als übermenschliche Form ist daher schon deshalb unangemessen, weil der menschliche Körper durch ihn seinen Status als natürliches Zeichen verlieren würde, nicht zuletzt aber auch, weil bei seinem Anblick der Verstand als dasjenige Vermögen, an den sich das intellektuelle Porträt wendet, eine Beeinträchtigung erfährt.

Durch das von Lomazzo vorgetragene Verfahren der Bedeutungskonstitution im Porträt ist das gelungene Bildnis als »ritratto intellettuale« weder ein Gegenstand einfacher Mimesis, noch ausschließlich idealisierender »imitazione« im Sinne Vincenzo Dantis.²¹ Vielmehr wird es zu einem komplexen Zeichensystem, das in einem zum Teil allegorischen Verfahren²² zu einem Träger von Bedeutung im Sinne eines »significet« wird.

Weil aber für Lomazzo die Natur in ihren Erscheinungen – wie etwa dem menschl-

chen Körper und Gesicht – selbst zeichenhaft ist, können und müssen sich im Bildnis »natürliche Form« und mentale Vorstellung überlagern. Ähnlich wie die Sprachphilosophie des sechzehnten Jahrhunderts, die sich auf die Suche nach einer vollkommenen Sprache begab, in der »res« und »verba« nicht auseinanderfielen²³, können auch Lomazzos Bemühungen um das Porträt als Suche nach einer vollkommenen, adamitischen Sprache des Porträts verstanden werden, in der natürliche Form und mentale Vorstellung zur Deckung kommen sollen.

Hannah Baader

Anmerkungen

- 1 Eine ältere Bibliographie zu Giovanni Paolo Lomazzo findet sich s. v. Lomazzo, in: *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, Bd. II, Venedig 1988, S. 750. Zu Lomazzos kunsttheoretischen Schriften: E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstgeschichte*, 4. Aufl. Berlin 1982 (1924), S. 39–56; G. M. Ackermann, *The Structure of Lomazzo's Treatise on Painting*, Ann Arbor 1991 (Ph. D. Pennsylvania 1964); zusammengefaßt in: *Art Bulletin* 49, 1967, S. 317–327; R. Ciarda, *Introduzione*, in: G. P. Lomazzo, *Scritti sulle Arti*, Bd. I, Florenz 1974, S. VII–CXII; M. Kemp, *Equal Excellences. Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts*, in: *Renaissance Studies*, Bd. I, 1987, S. 1–27. Zu Lomazzos Porträttheorie und ihrer möglichen Rezeption in der englischen Kunst siehe W. Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, S. 382 (dort aber auch Anm. 24) u. S. 388. Zum »ritratto intellettuale« bei Lomazzo vgl.: L. Grassi, *Lineamento per una storia del ritratto*, AAM, 13–16, 1961, S. 477–494; K. Hermann-Fiore, *Due artisti allo specchio. Un doppio ritratto del Museo di Würzburg attribuito a Giovanni Battista Paggi*, *Storia dell'Arte* 47 (1983), S. 29–39, S. 33.
- 2 Lomazzo, *Trattato, Proemio*, S. 16; Zum Begriff »concetto«: R. Klein, *La Théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les »imprese« 1555–1612*, (1957), in: ders., *La forme et l'intelligible*, Paris 1970, S. 125–151; M. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Bd. 2., erweiter. Aufl. Rom 1964; *Barocchi-Scritti*, Bd. III, S. 2737–48; D. Briesemeister, s. v. »concetto«, in: *HWRh* 2, Sp. 311–314. S. Art. Benedetto Varchi: *Principium factivum. Der Anfang des Porträts und die Seele des Künstlers* (1546).
- 3 Die erstaunlichen Parallelen zu Delminios in Mailand entstandenem, unvollendetem und 1550 posthum ediertem Traktat »Idea del Teatro« fanden bisher zu wenig Beachtung. Zu Delminio vgl. F. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim 1990, S. 123 ff; Eingehend erforscht wurde dagegen Lomazzos Abhängigkeit von der »Philosophia occulta« des Agrippa von Nettesheim und dessen magisch-kabbalistischem Denken; Ciardi, S. XXII, XXIX ff.
- 4 Lomazzo, *Trattato, Proemio*, S. 17 f; s. a. Panofsky, S. 105, Anm. 195.
- 5 Lomazzo betont nachdrücklich die herausgehobene Rolle des Herrscherbildes, das allein seine unzweifelhafte Berechtigung hat; vgl. auch die Bemerkungen bei Paleotti; s. Art. Gabriele Paleotti. Ähnlichkeit als Kategorie der Moral (1590); s. a. Art. André Félibien: *Das Porträt eines Porträts. Le Portrait du Roy* (1663).
- 6 S. Art. Francesco Petrarca: *Das Porträt, der Ruhm und die Geschichte. Exempla Virtutis* (1355).

- 7 S. Art. Caius Plinius Secundus d. Ä.: Trauerarbeit/Der Schatten an der Wand (77 n. Chr.).
- 8 Vgl. Lomazzo, Trattato, Proemio, S. 19.
- 9 S. Art. Caius Plinius Secundus d. Ä., Imago, indiskret und diskret (77 n. Chr.).
- 10 Am leichtesten greifbar wird der komplexe Begriff in der vier Jahre später publizierten Schrift »Idea del Tempio della Pittura«, die in nächster Nähe zum »Trattato« konzipiert worden sein muß; Lomazzo, Scritti, Bd. I, S. 254 f.; vgl. auch Grassi-Pepe, s. v. »Discrezione«, Bd. I, S. 154.
- 11 »Unter Qualität verstehe ich das, vermöge dessen man so oder so beschaffen heißt.«; Aristoteles, Organon I, Kategorien, in: ders., Philosophische Schriften, Bd. 1, übers. v. E. Rolfes, S. 21–28, S. 21; S. Blasche, s. v. Qualität, HWPh, Bd 7, Sp.1748.
- 12 Aristoteles, a.a.O., S. 24.
- 13 Zum Inkarnat und seinem Verhältnis zu den Temperamenten vgl. Lomazzo, Trattato, VI, Kap. IX, S. 268 f.; zu den Farben und ihren Bedeutungen s. III, Kap. I–XIX, S. 164 ff, insbesondere S. 178 ff.
- 14 Zu denken ist vor allem an die Lehre von den Ausdrucksbewegungen, den »moti«, die Lomazzo mit besonderer Sorgfalt ausdifferenziert hat. Waren es dort primär die Affektationen, geht es im Porträt um den Habitus; Trattato, II, Kap. I–XXIII, S. 95–162.
- 15 Lomazzo, Trattato, VI, Kap. LII, S. 382 und passim.
- 16 Der Versuch, die »Qualität« des Porträtierten darzustellen, findet sich etwa in vergleichbarer Form bei Vasari, der über das Bildnis Lorenzo des Prächtigen schreibt: »... desidero in questo ritratto accompagnarlo con tutti quegli ornamenti che le gran qualità sue gli fregiavano la vita ...«; vgl. dazu U. Davitt-Asmus, Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance, Berlin 1977, S. 41. Zur Rezeption insbesondere in der englischen Kunst siehe W. Busch, S. 382.
- 17 Eine Definition seines Zeichenbegriffes fehlt; vgl. aber zu dem von ihm häufig verwendeten Begriff der »Denotation«: U. Eco, Denotation, in: ders. u. Costantino Marmo, On the Medieval Theory of Signs, Amsterdam/Philadelphia, 1989, S. 43–81.
- 18 Zum Begriff »conchetto« s. o. Anm. 2.
- 19 Lomazzo, Trattato, S. 415. Welche Bedeutung der Erfahrung bei der Herausbildung der »conchetti« zukommt, ist schwer zu bestimmen; zum Problem vgl. Panofsky, S. 53 ff.
- 20 Lomazzo, Trattato, VII, Kap. I, S. 459.
- 21 S. Art. Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – »imitare« statt »ritrarre« (1570).
- 22 Wie für die Allegorie ist auch für die Imprese eine ausgefeilte Zeichenprache notwendig, und wo in der Imprese als »anima« die Schrift steht, mag für Lomazzo der in der Imprese sonst ja gerade nicht erlaubte menschliche Körper stehen; M. Praz, S. 51; Über die Möglichkeiten solcher zeichenhafter Darstellung vergleiche auch den Disput über die Exequien Philipp II. in Florenz, in: T. Frangenberg, Der Betrachter. Studien zur Florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, Berlin 1990, S. 183.
- 23 E.J. Ashworth, Traditional logic, in: The Cambridge History of Renaissance Philosophy, hrsg. v. Ch. Schmitt u. Q. Skinner, Cambridge 1988, S. 143–173, 156; U. Eco, Die Suche nach der vollkommenen Sprache, München 1994.