

Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte
München 2015, Heft 2

Im Wettstreit mit Apelles

Archäologische Bemerkungen
zur Konzeption von Giorgiones *Tempesta*

Matthias Steinhart

Vorgetragen in der Sitzung vom 12. Dezember 2014



Bayerische
Akademie der Wissenschaften

ISSN 0342 5991

ISBN 978 3 7696 1670 5

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2015

Satz/Layout: a.visus, München

Druck und Bindung: Tutte Druckerei & Verlagsservice GmbH

Vertrieb: Verlag C.H. Beck, München

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

www.badw.de

www.badw.de/publikationen/index.html

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
I.	
Giorgiones <i>Tempesta</i> . Zu Komposition und Deutung	6
II.	
Giorgione und Apelles	23
Exkurs	
Das Vorbild des Apelles: Holbein, Botticelli und Vasari	50
Anhang	
Plinius über Apelles	66
Quellen- und Literaturverzeichnis	75
Abbildungsnachweis	86
Akademie der Wissenschaften	
Veröffentlichungen/Backlist	87

Hans-Joachim Gehrke
zum 28. Oktober 2015

Vorwort

Bereits im Mittelalter und noch mehr in der Renaissance wurden griechische Künstler und Kunstwerke hochgeschätzt, deren Kenntnis allerdings lediglich auf Erwähnungen und Beschreibungen in der antiken Literatur beruhte; Künstler der Klassik wie die Bildhauer Phidias und Polyklet oder die Maler Apelles und Zeuxis fanden dabei stets besondere Beachtung. Vor diesem Hintergrund wird hier eine Beobachtung zur *Tempesta* Giorgiones vorgelegt, die die künstlerische Auseinandersetzung des Malers mit den nur in antiken Texten überlieferten Werken des Apelles als eine Grundlage des Gemäldes erschließt.

Für anregende Diskussionen danke ich den Kollegen und Kolleginnen der Akademie sowie Wolfgang Augustyn und Kurt Zeitler, beide München; ein besonderer Dank gilt zudem Roland Baumhauer, Würzburg, für sein Interesse an den Auswirkungen der ›Kleinen Eiszeit‹. Für ihre freundliche Unterstützung bin ich den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Dokumentlieferdienstes des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, für Abbildungsvorlagen folgenden Institutionen und Personen sehr dankbar: Anne Schulte und Astrid Winte, bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin; Isabella Donadio, Image Research and Permissions Coordinator, Harvard Art Museums, Cambridge/Mass.; Peter Jan Bomhof, Leiden, Rijksmuseum van Oudheden; den Trustees of The British Museum, London; Dr. Astrid Fendt, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München; dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München; dem Metropolitan Museum of Art, New York. Für die gute Zusammenarbeit bei der Druckvorbereitung danke ich Nikoletta Helidonis und Michael Hempel.

Die folgenden Überlegungen sind Hans-Joachim Gehrke gewidmet, der sich außer für die Antike stets auch für die lebendige Auseinandersetzung mit der antiken Kultur in Geschichte wie Gegenwart begeistern kann.

Matthias Steinhart · Würzburg, im Juni 2015

*In seiner Arbeit schätzte er das Gute,
und so wählte er zur Darstellung immer nur das Allerschönste
und Variantenreichste aus.*
Vasari¹

I. Giorgiones *Tempesta*. Zu Komposition und Deutung

Wie es für das Œuvre von Giorgione (1477/78–1510) nicht untypisch zu sein scheint, handelt es sich auch bei seinem nach der ersten Erwähnung im 16. Jahrhundert als *Tempesta* bezeichneten Gemälde (Abb.1) um ein kleinformatiges Werk, das gleichwohl eine Fülle von Details und eine oft beobachtete eigentümliche Atmosphäre aufweist; das 82×73 cm messende, wohl um 1508 entstandene Bild wurde vermutlich für Gabriele Vendramin (1484–1552) angefertigt, in dessen berühmter Kunst- und Antikensammlung die *Tempesta* jedenfalls zum ersten Mal nachgewiesen ist.²

Vor einer reichen Landschaftsangabe mit einem Säulenmonument, einer befestigten Stadt, einem Gewässer mit Brücke sowie Bäumen und einer Quelle befinden sich drei unterschiedliche Personen: Im Vordergrund links steht ein junger Mann mit halblangem Haar, der mit der herabgesenkten Rechten einen langen Stab hält und die Linke hinter

1 Vasari 2008a, S.18.

2 Giorgione: Vgl. Brucher 2013, S.15–24 (Quellenlage); Vasari 2008a; Hope 2008; Nepi Scirè – Ferino-Pagden 2004; Pignati – Pedrocco 1999. – Charakterisierung: Vgl. Aikema 2013, S.106. – *Tempesta*, Venedig, Galleria dell’Accademia 881: Vgl. Aikema – Brown 1999, S.338; Anderson 1996, S.301f.; Banzato – Pellegrini – Soragni 2010; Belting 2001, S.45–68; Brown 1996, S.228; Brucher 2013, S.107–116; Campbell 2003; Campbell 2006, S.82–84; Cassegrain 2011; von Einem 1972, S.34–38; Eller 2007, S.93–99 Nr.13; Falciani 2009; Norbert Huse, in: Huse – Wolters 1996, S.250 f.; Lettieri 1994; Lüdemann 2007; Giovanna Nepi Scirè, in: Nepi Scirè – Ferino-Pagden 2004, S.188–196 Nr.7; Pignati – Pedrocco 1999, S.144–149 Nr.20; Rapp 1998; Rapp 2004; Settis 1982; Wind 1969; Zeleny 2008. – Sammlung Vendramin: Vgl. Anderson 1979 und u. Anm. 20. – Zur Geschichte des Gemäldes, das 1601 von der Familie veräußert wurde und nach mehreren Besitzerwechseln 1932 in die Accademia von Venedig gelangte: Anderson 1996, S.301; Mason 2002, S.185. – Erste Erwähnung: Vgl. u. m. Anm. 20.



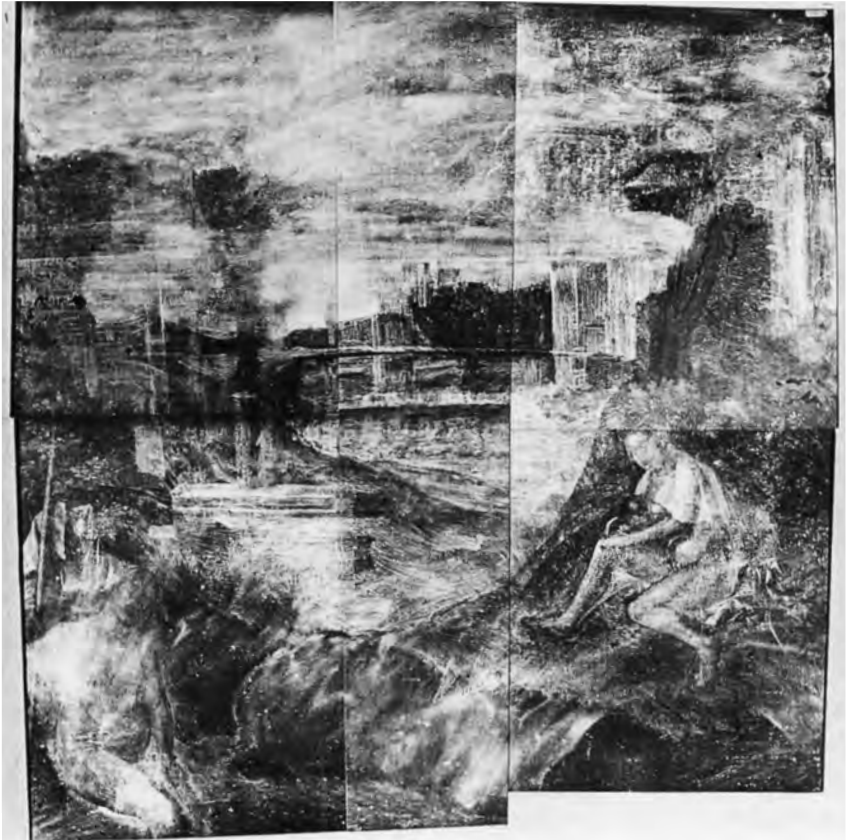
1 Giorgione, *Tempesta*. Venedig, Galleria dell'Accademia

der Hüfte aufstützt; seine elegante Kleidung mit den zweifarbigem Beinkleidern, dem weißen Hemd und einer roten Kurzjacke entspricht zeitgenössischen Gepflogenheiten. Der Mann blickt über einen Wasserlauf zu einer sitzenden nackten Frau, die einem Kind die Brust gibt; sie sitzt auf ihrer tuchähnlichen – antikisierenden – Kleidung und hat das Gewand schützend um das Kind herum und über ihre Schulter geführt. Die Szenerie wird von einem wolkenverhangenen Himmel überzogen, durch den ein Blitz zuckt. Hinzu kommen noch weitere Details, die in Abbildungen kaum zu entdecken sind: Ein Vogel auf dem Turmdach an der Brücke – gedeutet als Reiher, Kranich oder auch Storch –, ein Raubtier oder Mischwesen an einem Turm, in dem man einen (Markus-)Löwen wie einen Drachen gesehen hat, sowie die Wiedergabe des «carro» am Brückentor, des Wappens der vom 14. Jahrhundert bis zur Niederlage gegen Venedig 1406 die Stadt Padua beherrschenden Carrara.³ Das alles ist von einer vereinheitlichenden Farbgebung geprägt, die durch eine Restaurierung des Gemäldes im Jahr 1887 wieder sichtbar wurde; mit Herbert von Einem:⁴

In der Landschaft tiefgrüne und braune Töne, der See in der Mitte tiefblau. Der reichbewegte ... Himmel in sattem Ultramarin. Dazu gelbe und graulila Töne in den Häusern und Weiß im Tuch der Frau. Der stärkste Farbakzent ist das leuchtende Rot in der Jacke des Jünglings. Die Farben haben nichts Lokales mehr, wirken mit vielen Stufungen, Brechungen, Mischungen harmonisch zusammen ... Selbst das Rot bei dem Jüngling bleibt in das Grün und Braun der Umgebung gebunden.

-
- 3 Vogel: Vgl. Rapp 1998, S. 56 f. – Löwenartiges Mischwesen (?): Vgl. Rapp 1998, S. 55. – Carrara: Vgl. Kaplan 1986, S. 406 f.; Rapp 1998, S. 55 f. Als Förderer der Künste, u.a. von Petrarca (1304–1374): Vgl. McHam 2013a, S. 71. 81. Antikisierende Münzporträts der Carrara: Vgl. Brown 1996, S. 96–98; McHam 2013a, S. 83.
- 4 Zitat: von Einem 1972, S. 34 f.; vgl. auch die Beschreibungen bei Brucher 2013, S. 113. – Zu Blau und Grün bei Giorgione und dem frühen Tizian vgl. Busch 1999, S. 91–105. Busch bespricht einen Brief Pietro Aretinos von 1544, in dem die Bedeutung dieser Farbgebung hervorgehoben wird (ebenda S. 92, vgl. dazu bes. S. 96). – Den stark verdunkelten Zustand vor der Restaurierung 1887 dokumentiert eine 1870 entstandene Kopie des Bildes von August Wolf in der Sammlung Schack (Inv.-Nr. 11487); vgl. Rott 2009, S. 223. – Zur Farbgebung der *Tempesta* vgl. auch u. m. Anm. 80.

Unter der *Tempesta* im heutigen Zustand verbirgt sich dann noch eine abweichende Fassung, die 1939 mit einer Röntgenaufnahme entdeckt wurde (Abb. 2): Der Sitzenden mit Kind war hier anstelle des jungen Mannes eine nackt am Ufer sitzende Frau beigesellt. Weitere Untersuchungen in den 80er Jahren bestätigten diese Figurenkonstellation – auf deren Deutung noch zurückzukommen sein wird – und erschlossen weitere Veränderungen, deren Interpretation zum Teil umstritten ist.⁵



2 Giorgione, *Tempesta*. Röntgenaufnahme

5 Vgl. Rapp 1998, S. 62–64 m. Lit.; Rapp 2004, S. 119 f.

Antike und Renaissance – Zur Figurenkomposition der *Tempesta*

Das Paar der *Tempesta* wurde mit dem stehenden bekleideten Mann und seiner Profilansicht sowie der sitzenden nackten Frau in Dreiviertelansicht sehr unterschiedlich und geradezu gegensätzlich ausgeführt. Die so prägnante Gestaltungsweise mag damit zunächst an eine Ausführung Leon Battista Albertis (1404–1472) zur *varietas* in Gemälden erinnern:⁶

Nun wird gewiss in jedem Vorgang [historia] die Mannigfaltigkeit [varietas] an sich als erfreulich empfunden; trotzdem schätzen alle insbesondere ein solches Gemälde, auf dem die Stellung

-
- 6 Zur *Tempesta* vgl. Cassegrain 2011, S. 44. – *De Pictura* 40. Alberti 2000, S. 267 f.; vgl. Pfisterer 2002, S. 407 mit Hinweis auf den Zusammenhang mit Quintilian. – Da es auch im Folgenden nicht um eine philologische Interpretation des Textes geht, wurde auf die Wiedergabe der Originaltexte verzichtet. – Man kann in diesem Zusammenhang auch die Überlieferung zum kompositorischen Einfallsreichtum Giorgiones anführen, der von Giorgio Vasari (1511–1574) insbesondere bei der Beschreibung der von Giorgione und Tizian bemalten Fassade des Fondaco dei Tedeschi in Venedig hervorgehoben wurde (vgl. u. Abb. 7. 8): «Und weil Giorgiones Ruhm gewachsen war, wurde er von dem, der dafür Sorge trug, hinzugezogen und damit beauftragt, das Gebäude mit farbigen Fresken gemäß seiner eigenen Phantasie zu bemalen, wenn er nur sein Können beweisen und ein außerordentliches Werk schaffen würde, da es sich als Blickfang an der schönsten Stelle dieser Stadt befindet. Aus diesem Grund dachte Giorgione, sobald er Hand angelegt hatte, an nichts anderes, als Figuren nach seiner Phantasie zu schaffen und damit seine Kunstfertigkeit zu demonstrieren, weshalb man dort tatsächlich keine Szenen findet, die einer Ordnung folgen oder die die Taten der gezeigten Personen schildern, seien sie nun antik oder modern; ich für meinen Teil habe sie nie verstanden und konnte auch durch Nachfragen niemanden ausfindig machen, der sie versteht.» Vasari 2008a, S. 23 f. m. Lit. (vgl. auch Vasari 2005, S. 62 f. Anm. 14); vgl. Anderson 1996, S. 267–286. 305 f.; Eller 2007, S. 100–107 Nr. 14; Hope 2008, S. 15–38. Als ähnlich erfindungsreich beschreibt Vasari auch die Fassade des Palazzo Soranzo in Venedig; Vasari 2008a, S. 21: «Mit großem Vergnügen malte er in Fresko und gestaltete unter vielen Dingen, die er so ausführte, eine ganze Fassade des Hauses der Soranzo auf dem Platz von San Polo. Außer der großen Zahl an Bildern, Szenen und anderen, seiner Phantasie entsprungenen Darstellungen sieht man dort ein mit Ölfarben auf den Putz gemaltes Bild, das Wasser, Sonne und Wind standgehalten und bis heute überdauert hat. Dort ist überdies der Frühling dargestellt, der meines Erachtens zu den schönsten Dingen gehört, die er in Fresko gemalt hat.» – Die Fassadengestaltungen folgen wohl einer Tradition, in der auf ein eng geführtes Programm absichtlich verzichtet wurde; vgl. Nova 2008.

gen und Bewegungen der Körper untereinander unähnlich sind. So mögen die einen mit dem ganzen Antlitz sichtbar dastehen, die Hände nach oben gewandt, mit gestreckten Fingern, das Gewicht auf einen Fuß verlagert; das Gesicht der andern sei weggedreht, die Arme gesenkt, die Füße aneinander gefügt; und an jedem einzelnen seien bestimmte Bewegungen und Handlungen sichtbar, indem sie sitzen oder auf einem gebogenen Knie aufrufen oder beinahe liegen. Einige seien nackt, wenn sich das so geziemt, manche sollen – in kunstvoller Mischung beider Möglichkeiten – teils verhüllt teils nackt hinzutreten.

Für die Kombination von bekleidetem Mann und nackter Frau wird man dann vor allem an das *Concert champêtre* denken; und wenn hier eine von Ernst Friedrich von Liphart (1847–1932) für die Sammlung von Adolf Friedrich Schack (1815–1894) angefertigte Kopie abgebildet wird, so kann dies für die referenzhafte Bedeutung des – als Giorgione gelten-



3 Liphart, Kopie des *Concert champêtre*. München, Sammlung Schack

den – Malers wie des Gemäldes in der Kulturgeschichte stehen (Abb. 3): Zwei sich anschauende bekleidete Männer und eine sitzende nackte Frau sind vor einer Landschaft mit Bäumen, Landhaus und Hirte mit Schafen zu einer Dreiergruppe vereint, die auch durch die Aufteilung der Musikinstrumente Laute und Flöte miteinander verbunden ist; daneben steht noch eine halbnackte Frau mit einem Glaskrug – ein idyllisch-erotisches Beisammensein, das in weiteren arkadischen Bildschöpfungen Venedigs seine Entsprechung findet.⁷ Dagegen wird im Falle der *Tempesta* mit der Platzierung der Figuren beiderseits des Wasserlaufs die Trennung, durch die Kopfwendung des jungen Mannes zugleich aber auch eine Zusammengehörigkeit von Mann und Frau zum Ausdruck gebracht.⁸ Die vielschichtige Konzeption dürfte im Vergleich mit einem Tizian (1488/90–1576) zugeschriebenen Gemälde und dessen grundsätzlich übereinstimmender Figurenkonstellation noch deutlicher werden (Abb. 4)⁹: Wie bei Giorgione befinden sich auch hier

7 *Concert champêtre*: Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures 71; vgl. zum Gemälde Anderson 1996, S. 308; Fehl 1992, S. 18–29. Zur Zuschreibungsfrage vgl. Brucher 2013, S. 153–165 (Giorgione); Vasari 2008a, S. 116 (Giorgione). Hier abgebildet die 1877 entstandene Kopie München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack 11663 (vgl. Rott 2009, S. 224). – Die Wertschätzung von Giorgione lässt sich im 19. Jahrhundert etwa auch bei Paul Cézanne (1839–1906) und Auguste Rodin (1840–1917) fassen; vgl. Belting 1998, S. 238. Als Edouard Manets (1832–1883) *Déjeuner sur l'herbe* (Paris, Musée d'Orsay RF 1668) im «Salon des Refuses» von 1863 zum Skandal geriet, berief sich der Maler für die Kombination einer nackten Frau – hier Victorine Meurent – und bekleideter Männer auf Giorgione und das *Concert champêtre*; vgl. Körner 1997, S. 183 f. Wie schon lange erkannt wurde, hatte Manet beim *Déjeuner sur l'herbe* allerdings nicht nur Giorgione im Sinn, sondern ließ sich von der Dreiergruppe eines Flussgottes mit Nymphen im *Parisurteil* (um 1515–1520) Marcantonio Raimondis (1470/82–1527/34?) nach einem Entwurf Raffaels (1483–1520) inspirieren, der seinerseits die entsprechende Gruppe eines römischen Sarkophagreliefs aufgreift; vgl. Körner 1997, S. 183 f.; Warburg 2010, S. 647–659. Ein solches «Quellenstudium» wie bei Manet kann auch zu noch überraschenderen Ergebnissen führen, so insbesondere im Falle von Paul Gauguins (1848–1903) Rückgriff auf Figuren des Parthenonfrieses; vgl. Neils 2001, S. 237. – Zum «arkadischen Kontext» in Venedig vgl. Korbacher 2014, S. 136–165.

8 Vgl. von Einem 1972, S. 38.

9 Harvard, Fogg Art Museum 2007.106. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Kate, Maurice R. and Melvin Seiden Special Purchase Fund in Honor of Konrad Oberhuber and Sydney Freedberg, Richard Norton Memorial Fund, and Richard Norton Fund; vgl. Anderson 1996, S. 334 (Sebastiano del Piombo, Tizian?); Cassegain 2011, S. 46 f.

eine sitzende Frau mit Kind und ein stehender Mann in einer Landschaft mit Architekturangaben. Doch Frau wie Mann sind beide zeitgenössisch gekleidet, und der soldatisch ausgerüstete Mann wendet sich geradezu brüsk von Frau und Kind ab.

Findet die Figurenkonstellation der *Tempesta* im *Concert champêtre* eine grundsätzliche Entsprechung, so stehen auch die Einzelfiguren des Bildes in ihrer Zeit nicht alleine. Bei der sitzenden Frau (Abb. 1) fällt dabei vor allem die weit geöffnete Beinhaltung mit dem einen steil nach oben geführten und dem abgewinkelt nach unten weisenden Bein auf: Sitzfiguren mit variantenreichen Beinhaltungen hat Giorgione auch an der zwischen 1507 und 1509 bemalten Fassade des Fondaco dei Tedeschi gestaltet (vgl. Abb. 7, 8).¹⁰ Die Art der Beinhaltung ist dabei kaum mit den «klassischen» Sitzposen von Frauen in der Antike zu verbinden, bei der beide Beine tendenziell nach vorne geführt sind, wobei das eine leicht vor das andere gesetzt werden kann, wie es dann auch in der Renaissance begegnet.¹¹ Dass der Typus einer leicht vorgebeugt sitzenden Frau mit aufgestütztem bzw. abgewinkeltem Bein in der Zeit vielfach gestaltet wurde, belegen etwa gut vergleichbare Madonnen von Michelangelo (1475–1564) oder Raffael (1483–1520): Giorgione scheint demselben Interesse an solchen Figurenentwürfen zu folgen.¹²

10 Vgl. zu dieser Auffälligkeit Justi 1936, S. 116. – Fondaco: Vgl. Anm. 6. 61.

11 Zu «klassischen» Sitzfiguren, die in der Renaissance rezipiert wurden, vgl. z. B. Barkan 1999, S. 182–185; Bober – Rubinstein 2010, Nr. 1. 9. 17. 36. 40. 110. – Giulio Bodon hat als mögliches Vorbild an antike Darstellungen reitender Nereiden erinnert, die allerdings nur bedingt verwandt scheinen und unter denen ein konkretes Vorbild nicht zu benennen wäre; vgl. Bodon 2010, S. 103. Rezeption von Nereidenfiguren in der Renaissance: Vgl. Bober – Rubinstein 2010, S. 142–147; Cavallaro 1991, S. 266–268. – Nicht unverwandt ist etwa auch die Beinhaltung des ansonsten allerdings recht anders gestalteten Adam in dem auf Raffaels Entwurf zurückgehenden *Sündenfall* der Loggien im Vatikan; sein Vorbild ist ein kniender gallischer Bogenschütze, vgl. Bober – Rubinstein 2010, S. 200 Nr. 150. Die auf ein Siegesmonument der Herrscher von Pergamon zurückgehenden knienden und fallenden Gallier (vgl. Stewart 2004) wurden häufig und in unterschiedlichsten Zusammenhängen aufgegriffen (vgl. Bober – Rubinstein 2010, S. 198–201 Nr. 148–152) und blieben bis in die Gegenwart künstlerische Anregung; vgl. Neer 2014, S. 63–66.

12 Michelangelo: Vgl. z. B. die Zeichnung Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 685 (Recto); vgl. Joannides 2003, S. 107–113 Nr. 16. Zu Michelangelo und Giorgione vgl. insbesondere Paatz 1959; Smyth 1979. – Raffael: Vgl. die *Heilige Familie Canigiani* (1507 oder 1508), München, Alte Pinakothek 476. Vgl. Vasari 2004, S. 25 f.; zu Raffael und Giorgione vgl.



4 Tizian, Soldat und Frau mit Kind. Harvard Art Museums

Für den jungen Mann der *Tempesta* (Abb. 1) hat Giulio Bodon die Verbindung mit dem statuarischen Typus des «Ruhenden Herakles» erkannt, der von dem Bildhauer Lysipp (um 370–320 v. Chr.) geschaffen wurde und in römischen Nachbildungen überliefert ist (vgl. Abb. 5).¹³ Lysipp gestaltete einen Herakles, der sich nach der Erringung der Äpfel der Hesperiden auf seine Keule gelehnt auszuruhen scheint und dabei eine Hand hinter der Hüfte aufstützt; das bereits in der Antike sehr

5 Lysipp, Herakles
(römische Kopie). Leiden,
Rijksmuseum van Oudheden



Paatz 1959. – Ihren Höhepunkt findet die Gestaltungsweise in Michelangelo's *Ignudi* auf der 1508 bis 1512 entstandenen Decke der Sixtina mit ihren geradezu verspielten Positionen; hier wird der Einfluss der 1506 entdeckten Laokoongruppe deutlich. Vatikan, Sixtinische Kapelle, Decke; vgl. Himmelmann 1985, S. 33–35; Panofsky 2014, S. 173–177. Laokoon Vatikan 1059, 1064, 1067; vgl. Steinhart 2014, S. 47–57. Rezeption: Bober – Rubinstein 2010, S. 164–168 Nr. 122; McHam 2013a, S. 215–224.

- 13 Lysipp: Vgl. Edwards 1996; Hallof – Kansteiner – Lehmann – Seidensticker 2014; Moreno 1995. – Vorbild: Vgl. Bodon 2010, S. 103. – «Ruhender Herakles»: Vgl. Cain 2002; Edwards 1996, S. 145–147; Himmelmann

geschätzte Werk ist verloren, jedoch in zahlreichen antiken Kopien und variierenden Nachahmungen wie auch als Bronzestatuetten oder in Reliefdarstellungen überliefert. An Übereinstimmungen zwischen Lysipps Statue und der spiegelbildlich dazu konzipierten Männerfigur der *Tempesta* sei nur auf das Standmotiv mit beiden am Boden aufsetzenden Füßen, den im Gegenzug zur Hüfte ausschwingenden Oberkörper sowie die Armhaltung – der eine herabhängende und der hinter der Hüfte aufgestützte Arm – hingewiesen.¹⁴ Antike Wiederholungen des «Ruhenden Herakles» sind um 1500 nachgewiesen, und der Figurentypus wurde etwa in Zeichnungen auch sonst rezipiert.¹⁵ Eine bewusste Verwen-

2009, S. 143–147; Moreno 1995, S. 352–361; Rausa 2010; Vermeule 1975. Der Figurentypus wurde auch für Gruppen verwendet, so etwa mit Telephos; vgl. Sterling 2008, S. 106 Nr. 5. Hier abgebildet eine römische Kopie aus der Sammlung Andrea Vendramins (1565–1629), die über die Sammlung Reynst nach Leiden (Rijksmuseum van Oudheden Pb.87; vgl. Logan 1979, S. 180 f. Nr. 7; Moreno 1995, S. 360) gelangte. – Die Verwendung von Skulpturen in Gemälden hatte bereits Alberti aus pragmatischen wie künstlerischen Gründen nahegelegt: «Fühlt sich trotzdem jemand dazu eingeladen, die Werke anderer nachzuahmen (weil Kunstwerke sich geduldiger als lebende Wesen dem Blick darböten), so lautet meine Empfehlung folgendermaßen: Man möge sich eher eine mittelmäßige Skulptur als etwas hervorragend Gemaltes als Modell vornehmen. Denn mit Hilfe gemalter Gegenstände gewöhnen wir die Hand lediglich daran, eine gewisse Ähnlichkeit zu erzielen, während der Nutzen von Skulpturen darin besteht, dass wir von ihnen sowohl Ähnlichkeit als auch wirkungsgetreue Licht-Schatten-Verhältnisse herleiten können ... Ob man nun nach der Kunst des Malers strebt oder nach der des Bildhauers: Wichtig ist, dass man sich stets ein erlesenes und einzigartiges Modell vornimmt. Dieses gilt es dann zu betrachten und nachzuahmen.» (Alberti, *de pictura* 58, um 1436, nach: Alberti 2000, S. 302–304).

- 14 Das Standmotiv bildet den deutlichsten Unterschied zu weiteren antiken Statuentypen mit der einen auf dem Gesäß aufgestützten Hand, die auf die Heraklesstatue des Polyklet (um 460 – um 410 v. Chr.) zurückgehen; vgl. Beck – Bol – Bückling 1990; Hallof – Kansteiner – Seidensticker 2014. – Herakles: Vgl. Bol 1990. Zur Geschichte des Motivs vgl. Linfert 1990, S. 286 f.; Zanker 1974, S. 17. 26 f. Eine als «Pylades» bezeichnete Statue (Los Angeles, County Museum of Art A 5141), die in der Renaissance rezipiert wurde, weist bei ansonsten gänzlich anderer Gestaltung ebenfalls die aufgestützte Hand auf; vgl. Zanker 1974, S. 54 Nr. 2,6. – Angesichts der Übereinstimmungen wird die von Aikema 2013, S. 9 f. vorgeschlagene kunstgeschichtliche Ableitung nicht diskutiert; zum angenommenen Einfluss von Arbeiten Dürers (1471–1528) vgl. Morrall 2013, S. 171 f.
- 15 Statue Rom, Villa Borghese. Bober – Rubinstein 2010, S. 179 f. Nr. 130 (auch zu Statuetten); Vermeule 1975, S. 325 Nr. 3; zur Rezeption vgl. Blume 1985, bes. S. 135 m. Lit.; Bober – Rubinstein 2010, S. 179 f. Nr. 130. – Eine Variante

derung des Statuentypus im Sinne einer Nachahmung des Lysipp ist für Giorgione allerdings nicht zu belegen: Der Bildhauer wurde in Mittelalter und Renaissance wie die noch deutlich berühmteren Phidias (um 470–420 v. Chr.) und Polyklet (um 460–410 v. Chr.) zwar sehr geschätzt;¹⁶ im frühen 16. Jahrhundert konnten aber wohl noch keine erhaltenen antiken Skulpturen mit seinem Œuvre verbunden werden.¹⁷

-
- ist in einem Skizzenblatt Jacobo Bellinis (um 1400–1471) bezeugt; vgl. Degenhart – Schmitt 1990, S. 416 f. – Rezeption bei Albrecht Dürer: Vgl. Friend 1943. – Die Datierung venezianischer Bronzestatuetten, die den Typus aufgreifen, ist umstritten; vgl. Krahn 2003, S. 46 f. Nr. 6.
- 16 Lysipp in der Renaissance: Kris – Kurz 2014, S. 38–46; McHam 2013a, S. 116; Pfisterer 2002, passim; Pfisterer 2008, passim; Schlosser 1924, S. 125 f.; Waldman 2000 (vgl. S. 101: «was less of a household name in the Renaissance than other Greek sculptors such as Phidias or Praxiteles.»; vgl. Pfisterer 1999); Wesche 2008, S. 5. Bei der Bezugnahme auf Lysipp dürften seine antike Bewertung als ein Künstler, der neue Gestaltungsweisen einführte, wie seine herausgehobene Stellung als alleiniger Porträtist Alexander des Großen von zentraler Bedeutung gewesen sein; vgl. jüngst McHam 2013, S. 260. Die in der antiken Kunstliteratur beschriebenen neuartigen Proportionen der Statuen Lysipps – schlank und mit relativ kleinem Kopf – wurden wohl von Lorenzo Ghiberti (um 1378–1455) aufgegriffen; vgl. Gombrich 1985a, S. 17 f. Eine überraschende Form der Wirkungsgeschichte ist der Künstlername Lysippos der Jüngere eines Medaillenschneiders des 15. Jahrhunderts; vgl. Hill 1908, S. 274; Pfisterer 2008; Waldman 2000; Wesche 2008. Zwar sind weder der berühmte Lysipp noch ein gleichnamiger antiker Künstler als Münzstempel- oder Gemmenschneider bezeugt, doch weist Waldman 2000, S. 101 ff. darauf hin, dass die Vorstellung von Lysipp als Münzschneider zumindest im 16. Jahrhundert belegt ist.
- 17 Das im 11. Jahrhundert entstandene Relief der Kanzel der Kirche Santa Maria Assunta auf Torcello mit der Personifikation des Kairos, das einige Entsprechungen zu der in der antiken und späteren Literatur beschriebenen Statue des Lysipp in Sikyon aufweist – ein davoneilender Jüngling, der eine Waage hält –, folgt einer bereits antik bezeugten Variante der Kairosikonographie, wohl ohne dass noch an Lysipp gedacht wurde; Kairos: Vgl. Hallof – Kansteiner – Lehmann – Seidensticker 2014, S. 310–325 Nr. 12; Koch 2013, S. 106–108; Moreno 1990. Torcello: Vgl. Brown 1996, S. 3; Moreno 1990, S. 923 Nr. 14. Für die Kenntnis von Statuen Lysipps könnten vor allem zwei bekannte Textstellen des 14. und 15. Jahrhunderts herangezogen werden: So soll in Siena im frühen 14. Jahrhundert eine Statue mit der inschriftlichen Nennung Lysipps auf dem Sockel gefunden worden sein (Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, Buch 3. Übersetzung K. Bergdolt, zitiert nach Wiegartz 2004, S. 195 f.: «Noch eine [Statue] ... wurde in der Stadt Siena gefunden. Man veranstaltete wegen ihr ein gewaltiges Fest, und sie wurde von Kennern für ein wunderbares Werk gehalten. An ihrem Sockel stand der Name eines ganz ausgezeichneten Meisters. Sein Name war Lysippos. Sie hatte an ihrem Standbein einen Delphin.»; vgl. Wiegartz 2004, S. 195–201). Die

Das typologische Vorbild des ruhenden Herakles wurde von Giorgione spiegelbildlich und vor allem mit einer veränderten Kopfhaltung aufgenommen, doch sind solche Veränderungen gerade in der Renaissance wohl bekannt: Und so ist von der getreuen Übernahme des Vorbildes – etwa bei Tizians *Venus und Adonis*, dessen Venus der Frauenfigur eines Reliefs entspricht – über das «Umdrehen» der Ansicht – etwa bei Tizians *Bacchus und Ariadne* mit der weiblichen Figur eines römischen Sarkophagreliefs in einer neugeschaffenen Rückansicht – bis zu einer Geschlechtsumwandlung, mit der Michelangelo aus der Florentiner Ringer-Gruppe mit Herakles und Antaios einen dramatischen Frauenraub werden lässt, manches möglich.¹⁸ Von einer bloßen Nachahmung im Sinne formaler Unselbständigkeit ist man damit allerdings weit entfernt: Vielmehr zeigt sich das Phänomen einer kreativen Aufnahme von Anregungen, die zu eigenständigen Formulierungen und Inhalten führt.¹⁹

Statue wurde zunächst aufgestellt, dann aber als Unglücksbringer zerstört; zu der verbreiteten Vorstellung über die Auffindung von Statuen gerade der Aphrodite, ihres unheilvollen (erotischen) Wirkens und ihrer Zerstörung oder Bestrafung wie 1551 bei der Venus in Trier vgl. Klöckner 2012, S. 29 f. und mit weiteren Beispielen Wiegartz 2004, S. 31 f. sowie u. m. Anm. 64. Im Falle der Sieneser Statue hat man an Aphrodite, aufgrund des Delphins aber auch an Poseidon gedacht (Statue in Korinth: Vgl. Hallof – Kansteiner – Lehmann – Seidensticker 2014, S. 304 Nr. 5). Allerdings wurde die Echtheit der Signatur (die Angabe könnte auch bei einer römischen Kopie vorhanden sein) nur bedingt für glaubhaft gehalten, zumal von Lysipp keine Statue der Aphrodite bezeugt ist; zudem wäre auch an gleichnamige Bildhauer zu erinnern: Lysipp d. J. (3. Jh. v. Chr.), vgl. Hallof – Kansteiner 2014b; Lysipp aus Herakleia (1. Jh. v. Chr.), vgl. Hallof – Kansteiner 2014c. – Sabadino degli Arienti (um 1455–1510) nennt in *de triumphis religionis* einen Herakles des Lysipp als visuellen Vergleich («la ymago de Hercule sculpta infra seicento opere de Lysippo»); vgl. Pfisterer 2002, S. 168. Hier kämen neben dem «Ruhenden Herakles» (Abb. 5) weitere Heraklesstatuen Lysipps in Frage; vgl. Hallof – Kansteiner – Lehmann – Seidensticker 2014, S. 325–331 Nr. 13. S. 332 Nr. 14. S. 332 f. Nr. 15. S. 334–338 Nr. 16. S. 338 f. Nr. 17. Die Zahl von «seicento opere» ist antik nicht bezeugt; Plinius, Nat. Hist. 34, 37 nennt 1500 Statuen.

- 18 Tizian: Madrid, Prado P00422; vgl. Bober – Rubinstein 2010, S. 140; Rosand 1975. London, National Gallery NG 35; vgl. Bober – Rubinstein 2010, S. 150. Antikenrezeption bei Tizian: Vgl. Brendel 1955; Curtius 1938; Grundmann 1987. – Michelangelo: Zeichnung Haarlem, Teyler Museum A 24; vgl. Bober – Rubinstein 2010, S. 188 Nr. 137; Wölfflin 1983, S. 114. – Nicht viel anders ist es im Übrigen bei der Aufnahme von Vorbildern in der antiken Kunst bestellt; vgl. etwa Himmelfmann 1996; Zanker 1974, *passim*.
- 19 Dass es sich hier auch formal nicht um ein bloßes «Nachahmen» handelt,

Paris und Oinone. Zur Deutung der *Tempesta*

Die *Tempesta* wurde zum ersten Mal im Jahr 1530 durch den «Kunstfreund und Kunstkenner» Marcantonio Michiel (um 1484–1552) erwähnt, der das Bild im Palazzo Vendramin sah:²⁰

Im Hause von Messer Chabriel Vendramin, 1530. – Die kleine Landschaft auf Leinwand mit dem Sturm, mit der Zigeunerin und dem Soldaten, war von der Hand des Zorzi da Castelfranco.

Die «Landschaft» («paesetto») kann dabei angesichts der häufig betonten Stellung des Bildes in der Geschichte der Landschaftsmalerei als zukunftsweisender Begriff gelten²¹ Und die «Landschaft» wird auch anlässlich der Erstellung eines Inventars nach Gabriele Vendramins Tod in einem Eintrag vom 14. März 1569 genannt, doch ist aus dem «Soldaten» nun ein «Hirte» geworden:²²

Ein weiteres Bild von einer Zigeunerin, einem Hirten in einer kleinen Landschaft mit einer Brücke, mit seinem Nussbaumrahmen mit Schnitzereien und vergoldeten Perlschnuornamenten, von der Hand des Zorzi da Castelfranco.

Bei Michiel wie in dem Inventareintrag werden nur einzelne Figuren angeführt und gedeutet, jedoch kein eigentliches Bildthema genannt. Mit «Zigeunerin» («cingana»), Soldat («soldato») und Hirte («pastor») wurde denn auch ein vielfältiger Reigen von Deutungsansätzen und In-

betonte schon Heinrich Wölfflin, vgl. Wölfflin 1983, S. 14 f.; vgl. auch Gombrich 1985b. – Bei Goethe: Vgl. Anm. 32. – Zum Phänomen in Mittelalter und Früher Neuzeit vgl. die Beiträge in Augustyn – Söding 2010.

20 Michiel 1888, S. 218; vgl. Rapp 1998, S. 45 (Zitat [«In casa de M. Gabriel Vendramin. 1530 ... El Paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato, fu de man de Zorzi da Castelfranco»] und Übersetzung). – Marcantonio Michiel: Vgl. Anderson 1996, S. 53–60; Favaretto 1990, S. 71–73; Fletcher 1981; Schlosser 1924, S. 189–191 (Zitat S. 190).

21 Vgl. Belting 2001; Goodchild 2011.

22 Vgl. Rapp 1998, S. 45 mit Zitat («Un altro quadro de una cingana un pastor in un paeseto con un ponte con suo fornimento de noghera con intagli et paternostri doradi de man de Zorzi de Castelfranco») und Übersetzung. Noch lakonischer bleibt die Nennung in einem Inventar von 1601 («Un quadro de paese con una Donna che latta un figliuolo sentado et un'altra figura ...»); vgl. Anderson 1979; Ferino-Pagden – Nepi Scirè 2004, S. 188; Rapp 1998, S. 45.

terpretationen eröffnet, der in sehr unterschiedliche inhaltliche Richtungen geführt hat: So wurde ebenso ein Verständnis als Gemälde ohne wirklichen erzählerischen Inhalt erwogen wie als mögliche Themen mythische Stoffe der Antike, Erzählungen der Bibel, allegorisch-philosophische Darstellungen oder historisch-politische Anspielungen genannt. Und auch innerhalb der Spielformen des kulturellen Gedächtnisses reicht eine beachtliche Bandbreite von «Adrastos und Hypsipyle mit Opheltos» bis zu «Venus und Adonis», von «Adam» und der «Auffindung des Moses» bis zur «Flucht nach Ägypten» und von einer Anspielung auf die Familiengeschichte der Vendramins bis zur Personifikation von «Carita» und «Fortezza»; häufig wurden zudem auch zeitgenössische Texte wie Jacopo Sannazaros (1458–1530) *Arcadia* oder Gedichte auf die Familie Vendramin als Grundlage einer Deutung erprobt.²³ Eine Schwierigkeit der Deutung liegt dabei offensichtlich in der schlichten Vieldeutigkeit gleich mehrerer Motive der *Tempesta* begründet: Wie ist etwa die nackte Frau zu verstehen – als in Armut lebend oder als Idealpersonifikation? Und der Sturm: Liebestumult oder Untergangsszenario?

Die Vielfalt der Interpretationen kann hier nicht ausführlich gewürdigt oder gar diskutiert werden, soll aber auch nicht katalogartig abgehandelt werden, was dem einzelnen Gedankengang kaum gerecht werden würde. Stattdessen möchte ich in aller Kürze nur denjenigen Deutungsvorschlag nennen, der mir die überzeugendste Erklärung des Gemäldes zu bieten scheint: Gemeint ist die Interpretation von Jürgen Rapp, der in dem jungen Mann Paris sieht, der auf dem Ida die Nymphe Oinone und den gemeinsamen Sohn Korythos verlässt.²⁴ Rapp gelingt es dabei, zahlreiche Bildelemente zu einer überzeugenden Gesamtdeutung zusammenzuführen: So verbindet die mythische Figur des Paris in idealer Weise die soldatisch-aristokratische Tracht mit dem Hirtenstab und ist damit «Hirte und zugleich Soldat und Höfling»; ebenso kann die sitzende nackte Frau sehr gut als Nymphe verstanden werden.²⁵ In der Stadt ist dann Troja zu sehen, zugleich – wie Paul Kaplan anhand des Wappens der Carrara erkannt hat – aber auch Padua: Die im

23 Vgl. insbesondere den Überblick bei Settis 1982 sowie Brucher 2013; Cassegain 2011; Giovanna Nepi Scirè, in: Nepi Scirè – Ferino-Pagden 2004, S. 194; Rapp 1998; Stefaniak 2008, S. 123 f.; Zeleny 2008b.

24 Vgl. Rapp 1998 sowie ergänzend Rapp 2004.

25 Vgl. Rapp 1998, S. 48 (Zitat). 49. 51.

ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts umkämpfte Stadt galt als Gründung der Trojaner, konnte aber auch mit Troja gleichgesetzt werden.²⁶ Auf den Zusammenhang mit einer Stadt vor dem Untergang mögen mit Rapp auch der als Reiher – ein unheilvolles Symbol – verstandene Vogel sowie das Monument mit zwei Säulenresten deuten, das auf das überlieferte Doppelgrab von Paris und Oinone weisen soll, vielleicht aber doch nur «antikisch» zu verstehen ist.²⁷ Die Deutung von Rapp bietet schließlich noch den Vorzug, neben der heutigen Bildkonstellation auch die erste Fassung des Bildes (Abb. 2) schlüssig zu erklären, in der außer Oinone (und Korythos) ihre Schwester Asterope dargestellt war, die in der Mythenüberlieferung häufiger genannt wird.²⁸

Der Mythos von Paris und Oinone, der in der antiken Kunst kaum dargestellt wurde, war in der Renaissance durch antike Texte – insbesondere Ovid (43 v. Chr. – 18 n. Chr.) – gut bekannt.²⁹ Weiter hat Rapp zu Recht darauf hingewiesen, dass Mythen um Paris mit zwei indirekt überlieferten Gemälden – einer «Geburt des Paris» sowie einem «Parisurteil» – im Œuvre Giorgiones mehrfach belegt sind.³⁰ Ein zentraler Aspekt für die Aktualität der Thematik in Venedig dürfte dabei sein, dass mit dem bevorstehenden Untergang Trojas in einer prospektiven Sicht die daraus entstehende Gründung Venedigs thematisiert wird; durch die Gleichsetzung von Troja und Padua wird zudem auf den Sieg Venedigs über die Stadt und damit auf den Besitz der *Terra ferma* angespielt.³¹ Der Untergang Troja-Paduas konnte so in zweierlei Hinsicht als

26 Vgl. Kaplan 1986, S. 407; Rapp 1998; Rapp 2004; Zeleny 2008b.

27 Reiher: Vgl. Rapp 1998, S. 56. – Säulen: Ebenda S. 59 f. Vgl. aber auch unten zu einem Säulenmonument mit Apelles (Abb. 13) oder z. B. den Zeichner vor einem ruinenhaften Säulenmonument in Stadtansicht auf einer Federzeichnung von Virgil Solis (1514–1562); Berlin, Kupferstichkabinett SMB, Inv. KdZ 962, vgl. Thimann 2007.

28 Vgl. Rapp 1998, S. 62–66. Die inhaltliche Zusammengehörigkeit der Bildfassungen (Abb. 1. 2) ist zwar umstritten, doch dürfte es kein Nachteil einer Interpretation sein, wenn beide sinnvoll gedeutet werden können.

29 Antike Kunst: Vgl. Kahil 1994 mit gerade 15 Darstellungen, darunter mehreren unsicheren. – Ovid: Rapp 1998, S. 60 f. – Für die Akzeptanz des Themas sei nur erwähnt, dass ein Humanist des 15. Jahrhunderts neben weiteren Briefen ein Antwortschreiben des Paris auf den *Brief Oinones an Paris* in Ovids *Heroides* ersonnen hat; vgl. jetzt Braun 2014.

30 Vgl. Rapp 1998, S. 48 f.; zu Paris bei Giorgione vgl. auch Hartlaub 1925; Joannides 2010.

31 Vgl. Brown 1996, S. 12 f. 41 f. 70–74. 156–160; Brown 2000, S. 28–37; Zeleny 2008b, S. 199.

Voraussetzung für den Aufstieg und die Machterhaltung der *Serenissima* gelten.

Die Deutung auf Paris und Oinone dürfte die mythische Dimension der *Tempesta* also überzeugend erschlossen haben, doch bleiben weitere Überlegungen zur Konzeption des Gemäldes damit gleichwohl möglich. Und so wird im Folgenden eine Beobachtung zu einer konzeptionellen Grundlage der *Tempesta* vorgestellt, die unabhängig von der thematischen Interpretation einen künstlerischen Subtext des Gemäldes betrifft: Die *Tempesta* als Wettstreit mit Apelles.

Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's.
Goethe³²

II. Giorgione und Apelles

Es ist schon häufiger angemerkt worden, dass das Unwetter der *Tempesta* an eine berühmte Bildgestaltung des griechischen Malers Apelles denken lässt und von diesem angeregt sein könnte; zugleich wurde dieser Vorschlag aber auch explizit zurückgewiesen.³³ Vergleicht man nun die *Tempesta* mit der Gesamtheit der Themen und Motive im Œuvre von Apelles, so ergeben sich allerdings noch weitere Übereinstimmungen, die den Zusammenhang nahelegen.

Die antike Überlieferung zu Apelles

Wie berühmt Apelles in der Antike war, spiegelt sich bereits in der bloßen Anzahl der Anspielungen, Erwähnungen, Anekdoten und Werkbeschreibungen, die der Maler und seine Gemälde in der Literatur vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis in die Spätantike gefunden haben. Am ausführlichsten wird Apelles in der *Naturgeschichte* des Plinius (23/24–79 n. Chr.) behandelt, die ausgehend von Materialfragen eine Vielzahl von Nachrichten zu antiken Künstlern und Kunsttechniken überliefert und dabei keinen anderen Künstler so ausführlich würdigt wie den griechischen Maler (Text: s. Anhang).³⁴

32 Goethe 1981, S. 176. – Goethe vertritt hier nicht die Idee einer imitierenden Nachahmung, sondern der kreativen Anregung; vgl. o. m. Anm. 19.

33 Anregung: Belting 2001, S. 53; Kennedy 1964, S. 167; Logan 1972, S. 165. 229; Lüdemann 2007, S. 260; Marek 1985, S. 28 f.; McHam 2013b, hier S. 91 f.; Rapp 1998, S. 69. Dagegen z. B. Settis 1982. – Rezeption antiker Maler in der Renaissance: Vgl. Bätschmann – Griener 1994, S. 626–650; Bätschmann – Griener 1997, S. 19–22; Kris – Kurz 2014, S. 26; Pommier 2007; Scheibler 1994, S. 9–13. 42–76.

34 Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a; Scheibler 1998, passim sowie im Folgenden. – Die frühesten Zeugnisse zu Apelles gehören in die 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr.

Nach der antiken Überlieferung soll Apelles in Ephesos, Kolophon oder auf Kos geboren sein und erlebte seine künstlerische Blütezeit (*Akme*) um 330 v. Chr.³⁵ Sein bedeutendster Lehrer war der ebenfalls berühmte und als höchst gebildet geltende Pamphaios (1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.), der auch mehrere Abhandlungen über Malerei verfasst hat.³⁶ Geradezu legendär war dann die Verbindung des Apelles mit Alexander dem Großen (356–323 v. Chr.), für dessen Porträts in der Malerei ihm – wie Lysipp im Bereich der Skulptur und Pyrgoteles bei Gemmen – eine Art Monopol zugeschrieben wurde und dem gegenüber sich Apelles angeblich auch ein freies Wort erlauben konnte.³⁷

Jedenfalls zeigte er auch ein höfliches Verhalten und war deshalb bei Alexander dem Großen, der häufig in seine Werkstatt kam, besonders beliebt – denn dieser hatte, wie wir gesagt haben [7, 125], durch eine Verordnung jedem anderen verboten, ihn zu malen – ; wenn der König aber in seiner Werkstatt ohne

(Herondas; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 125 f. DNO 2847. – Leonidas; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 147 DNO 2880. – Polemon: Vgl. Anm. 43. – In das 3. Jh. v. Chr. wird auch ein Papyrustext zu Apelles datiert; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 146 DNO 2879); möglicherweise wurde Apelles auch schon bei Naevius (um 265–200 v. Chr.) erwähnt; vgl. Seidensticker 2014, S. 775 f. DNO 3582. – Plinius, *Naturgeschichte* 35, 79–96, Übersetzungen nach: Plinius 1997, S. 67–79. Zu Plinius vgl. jetzt McHam 2013a, ebenda S. 23–56 zu Leben und Werk; vgl. zudem Barkan 1999, S. 66–80; Joost-Gaugier 1999, S. 296; Koch 2013, S. 229–240; Pommier 2007, S. 416; Robert 2005, S. 213; Roeck 2013, S. 112–114; Schlosser 1924, S. 206. Apelles bei Plinius: McHam 2013a, S. 47–50. Zur älteren – weitgehend verlorenen – Kunstliteratur vgl. als Überblick Steinhart (im Druck). – Zum Vergleich zu den Ausführungen des Plinius über Apelles (35, 79–96) s. etwa zu Euphranor: 35, 128 f., Nikias: 35, 131–133, Nikomachos: 35, 108–110, Parrhasios: 35, 67–72, Pausias: 35, 123–127, Protogenes: 35, 101–106, Zeuxis: 35, 61–64; bei berühmten Bildhauern vgl. zu Phidias: 34, 54, 36, 15–19; Polyklet: 34, 55 f.; Lysipp: 34, 61–66; Praxiteles: 34, 69–71. 36, 20–24.

35 Ephesos und Kos: Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 125 f. DNO 2846–2848. S. 128 DNO 2851. Kolophon (und Adoption in Ephesos): Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 127 DNO 2850.

36 Vgl. Mielsch 2014c; Steinhart (im Druck).

37 Vgl. Plin. nat. hist. 35, 85 und dazu McHam 2013a, S. 322 Nr. 1; Mielsch – Lehmann 2014a, S. 128–131 DNO 2852–2858; Pfisterer 2014, S. 42; Pommier 2007, S. 434. Dieselbe Überlieferung findet sich mit Megabyzos (vgl. Anm. 40) bei Plutarch, *moralia* 58 d; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 131 f. DNO 2860. – Wirkungsgeschichte: Vgl. Kris – Kurz 2014, S. 66 f.; Müller – Weschenfelder 2010. Eine geradezu ironische Behandlung des Themas hat Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) gestaltet; vgl. Gott dang 1999.

Sachkenntnis über vielerlei sprach, riet Apelles ihm freundlich, stille zu sein, indem er ihm sagte, dass die Knaben, welche die Farben rieben, über ihn lachen würden. [86] Derart groß war die Macht seines Ansehens über einen sonst jähzornigen König.

Bei den Bildthemen des Malers erschließt sich eine große Vielfalt: Zu nennen sind Götter und Heroen (Aphrodite, Artemis, Charis, Dioskuren, Tyche, Herakles, ein Heros³⁸), Personifikationen (Gewitter, Krieg, Verleumdung [s. Exkurs]³⁹), Porträts (Philipp, Alexander der Große, Feldherrn aus der Umgebung Alexanders, Monarchen, der Priester Megabyzos in Ephesos, der Tragödienschauspieler Gorgosthenes, Pankaspe; den Porträts wurde eine große Ähnlichkeit nachgesagt⁴⁰), Genrehaftes (Opferprozession, Sterbende⁴¹) und Tierbilder (Pferde, Hirschkalb⁴²); unklar bleibt die Nennung eines/einer «monocnemon», umstritten die allerdings schon sehr früh bezeugte Beteiligung an einem Porträt des Tyrannen Aristratos von Sikyon.⁴³ Falls eine nur fragmentarisch erhaltene Überlieferung («Hier hat Apelles sich selbst im Bilde gemalt...») zutrifft, hätte Apelles zudem das erste Selbstporträt eines Künstlers geschaffen.⁴⁴ Mit dem Œuvre des Apelles wurden jedoch auch zahlreiche weitere innovative Gestaltungsweisen verbunden, und so kann es auch kaum überraschen, wie Plinius zu Beginn seiner Ausführungen die überragende Bedeutung der Gemälde wie der Schriften des Malers gewürdigt hat:⁴⁵

38 Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, Nr. 1 f. Nr. 5. Nr. 3. Nr. 4. Nr. 6. Nr. 7.

39 Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, Nr. 8. Nr. 11 f. Nr. (9).

40 Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 167–173 Nr. 10–12. S. 173 f. Nr. 13–19. S. 174 f. Nr. 20 f. S. 176 f. Nr. 22. S. 177 f. Nr. 24. – Megabyzos ist im 4. Jh. v. Chr. als Persönlichkeit, später auch als Name des Priesteramtes belegt; vgl. Burkert 2011, S. 61. 69 f.; Mielsch – Lehmann 2014a, S. 177 f. Nr. 24; vgl. auch Anm. 37. – Ähnlichkeit: Plin. nat. hist. 35, 88 (Text im Anhang); vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 190 DNO 2943.

41 Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, Nr. 25. Nr. 26.

42 Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, Nr. (27). Nr. (28).

43 *Monocnemon*: Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, Nr. (29). – Aristratos: Polemon (spätes 3./frühes 2. Jh. v. Chr.) fr. 17, genannt bei Plutarch, Arat 13, 2–5; vgl. Mielsch 2014 d.

44 *Anthologia Graeca* 9, 595 (Übersetzung H. Beckby); vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 177 DNO 2927 mit Hinweisen auf die Überlieferung anderer Eigenporträts von Künstlern.

45 Plin. nat. hist. 35, 79; zur biographischen Überlieferung vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 125–128 DNO 2846–2851. – Ähnlicher Lobpreis bei Quintilian

Alle Vorgänger und Nachfolger aber übertraf Apelles aus Kos in der 112. Olympiade [332–329 v. Chr.]. Er allein trug zur Förderung der Malerei mehr bei als fast alle anderen, sogar durch Herausgabe von diesbezüglichen Lehrschriften. Hervorragend war in seiner Kunst die Anmut, obgleich zur selben Zeit sehr große Maler lebten.

Apelles soll zudem über menschliche Vorzüge verfügt und sich etwa gegenüber seinen Konkurrenten höchst großzügig gezeigt oder deren malerisches Können neidlos anerkannt haben.⁴⁶ Wie sehr der Maler schließlich auch auf einer anderen Ebene rezipiert wurde, zeigt sich an den Motti und Redensarten, die auf ihn zurückgeführt wurden: Die Ermahnung zur steten Übung seiner Fertigkeiten («nulla dies sine linea») bezieht sich dabei auch auf die besondere Bedeutung der Linie im Werk des Apelles, während «Schuster bleib bei Deinem Leisten» auf den souveränen Umgang mit unberechtigter Kritik verweist.⁴⁷

Apelles übrigens hatte es sich zur beständigen Aufgabe gemacht, niemals, auch wenn er noch so beschäftigt war, einen Tag vergehen zu lassen, ohne durch Ziehen einer Linie sein Können zu üben, was durch ihn zum Sprichwort wurde. Seine vollendeten Werke stellte er im Vorbau seines Hauses für die Vorübergehenden aus und hörte, hinter der Tafel verborgen, die Fehler, die man anführte, wobei er das Volk als einen sorgfältigeren

12, 10, 6; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 193 DNO 2947. – Zu den sonstigen Würdigungen des Malers vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 195–203 DNO 2953–2990. Vgl. auch Plin. nat. hist. 35, 96 f. (Text im Anhang) – Dass die Lebendigkeit und die Naturnähe seiner Werke gepriesen wird (Plin. nat. hist. 35, 95, Text im Anhang; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 180–183 Nr. [27].), entspricht allerdings einem bekannten Topos der Kunstschriftstellerei. – Schriften: Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 194 DNO 2950–2952; Apelles soll diese für seinen Schüler Perseus abgefasst haben, über den sonst nichts bekannt ist; vgl. Kansteiner 2014a. – Zum Schrifttum griechischer Künstler vgl. den Überblick bei Steinhart (im Druck).

46 Plin. nat. hist. 35, 80. 85. 87 f. (Text im Anhang); vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 186 DNO 2938. S. 130 DNO 2857. S. 139 DNO 2869.

47 Vgl. Plin. nat. hist. 35, 84 (Text im Anhang); vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 185 DNO 2936; Rezeption in der Renaissance: McHam 2013a, S. 323 Nr. 6. – Schuster: Vgl. Plin. nat. hist. 35, 85 (Text im Anhang); vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 141–143 DNO 2871 f.; Rezeption in der Renaissance: McHam 2013a, S. 323 Nr. 7.

Richter betrachtete als sich selbst. [85] Man berichtet, ein Schuster habe getadelt, dass er an den Schuhen auf der Innenseite eine Öse zu wenig angebracht habe; als dieser aber am nächsten Tage, übermütig durch die Verbesserung des vorher genannten Fehlers, etwas am Bein bekittelte, soll Apelles, darüber aufgebracht, hervorgesehen und gesagt haben, der Schuster solle bei seinem Leisten bleiben, was ebenfalls zum Sprichwort wurde.

Insgesamt gewinnt man den Eindruck, geradezu einen Künstler nach dem Herzen der Renaissance vor sich zu haben: Der berühmteste Maler aller Zeiten, vielfältig in seinen Themen, vollendet in seiner Kunstfertigkeit, innovativ und technisch versiert, zudem weltmännisch auftretend und nicht zuletzt hochgeachtet von einem Herrscher wie Alexander dem Großen.

Die Entsprechungen zwischen der *Tempesta* und Apelles

Die Kenntnis des Œuvres von Apelles war durch die Ausführungen des Plinius auch im frühen 16. Jahrhundert ohne Schwierigkeiten zu erlangen – sei es durch eigene Lektüre oder Dank eines gelehrten Umfelds, wie es gerade in Venedig vorhanden war; für die Kenntnis und Verbreitung der *Naturgeschichte* war die Stadt ohnehin von zentraler Bedeutung, hatten hier doch Cristoforo Landino (1424–1498) 1472 seine einflussreiche Übersetzung der *Naturgeschichte* und Ermolao Barbaro (1453/54–1493), ein Verwandter der Vendramins, 1492/3 eine maßgebliche textkritische Edition veröffentlicht.⁴⁸ Vergleicht man nun die *Tempesta* und die bei Plinius aufgeführten Themen und Motive des Apelles, so ergeben sich mehrere motivische Entsprechungen zwischen dem Gemälde des Giorgione und Werken des Apelles: Die Gewitterdarstellung, die Wiedergabe von Mann, Frau und Kind, der weibliche Akt sowie ein Mann in Profilansicht; und weiter ist noch auf einen Aspekt der Farbgebung hinzuweisen.

48 Vgl. McHam 2013a, S. 9. 147–156. – Überlieferungen bei Plinius als Grundlage für eine künstlerische Umsetzung in Venedig: Vgl. Huse – Wolters 1996, S. 90; McHam 2001.

«*tonitrua, fulgetra, fulgura*»

Für das namengebende Motiv der *Tempesta* wurde bereits mehrfach das mögliche Vorbild des Apelles genannt; die Überlieferung zu dessen berühmter Unwetterdarstellung findet sich ausschließlich bei Plinius:⁴⁹

Er malte auch das, was außerhalb des Bereichs der Malerei liegt, Bilder wie Donner, Wetterleuchten und Blitze, was «die Griechen» Bronté, Astrapé und Keraunobolia heißen.

Bei aller Begeisterung des Plinius ist die Frage, wie die Neuerung des Apelles tatsächlich ausgesehen hat, nicht ganz einfach zu beantworten: Blitzdarstellungen sind in der griechischen Kunst seit der Archaik geläufig, wobei der Blitz als langgestrecktes Objekt mit Volutenverzierungen und sich aufteilenden Strahlenangaben wiedergegeben wurde.⁵⁰ «Donner, Wetterleuchten und Blitze» bei Plinius dürfte also offensichtlich etwas anderes meinen, wobei gerade der «Donner» immer wieder an Personifikationen denken ließ. Da Personifikationen in der griechischen Kunst jedoch bereits seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. bekannt sind und gegen Ende des 5. und im 4. Jahrhundert v. Chr. sogar immer häufiger werden, müssten die als neuartig angesehenen Verkörperungen des Unwetters von sehr außergewöhnlicher Darstellungsart gewesen sein.⁵¹ Wie eindrucksvoll die Gestaltungsmöglichkeiten von Personifikationen des Gewitters in der antiken Vorstellung sein konnten, vermittelt wohl am besten eine der imaginären Bildbeschreibungen des kaiserzeitlichen Autors Philostrat d. Ä. (2./3. Jh. n. Chr.); das Thema des Gemäldes ist der Tod der Semele:⁵²

49 Nat. hist. 35, 96. Zum Gemälde vgl. Borg 2004; Mielsch – Lehmann 2014a, S. 164 f. Nr. 8. – Anregung für Giorgione bzw. Ablehnung des Vorschlags: Vgl. o. Anm. 33. – Wie in den folgenden Abschnitten ist das Zitat zu Beginn der entsprechenden Passage bei Plinius entnommen; der Text findet sich im Anhang.

50 Vgl. Jacobsthal 1906. Ein vom Blitz getroffener Aias war das Thema eines Gemäldes des Apollodoros von Athen (spätes 5. Jh. v. Chr.): Plin. nat. hist. 35, 60; vgl. Hallof – Kansteiner 2014a, s. 778 DNO 1580.

51 Vgl. Borg 2002; Shapiro 1993.

52 Philostrat, Bilder 1, 14, 1. Text und Übersetzung nach Philostrat 2004, S. 125; zum Autor vgl. Steinhart (im Druck). Rezeption in der Renaissance: vgl. Foerster 1904.

Der Donner, eine grause Gestalt, und der Blitz, der Flammen aus den Augen sprüht, und das vom Himmel herabstürzende Feuer, das ein Herrscherhaus ergriff, deuten auf folgende Sage, wenn du sie kennst. Eine feurige Wolke, die Theben einhüllt, bricht über das Haus des Kadmos herein, da Zeus als Freier zu Semele gekommen ist ...

Die bildimmanente Bedeutung des Unwetters der *Tempesta* bleibt dabei von der Verbindung mit Apelles unberührt und kann mit der Deutung Rapps als Symbol für den drohenden Untergang Troja-Paduas verstanden werden.⁵³ Wie weitere «Unwetterbilder» um 1500 nahelegen mögen, war das Thema des Unwetters vielleicht aber auch noch aus einem anderen Grund von aktuellem Interesse:⁵⁴ Da starke Unwetter in Mitteleuropa während der «Kleinen Eiszeit» an Häufigkeit und Intensität deutlich zunehmen, mag dies eine weitere Anregung für entsprechende Bildgestaltungen gewesen sein.⁵⁵

Als Entsprechung zu Apelles gewinnt das Unwetter der *Tempesta* jedoch eine besondere Qualität: Wie Apelles hat dann auch Giorgione ein Motiv gemeistert, das mit den Worten des Plinius die Grenzen der Malerei sprengt und der Kunst völlig neue Bildinhalte eröffnet. Und so konnte die Gewitterdarstellung auch in der Renaissance zum Beweis malerischen Könnens werden.⁵⁶

53 Vgl. Rapp 1998; Rapp 2004; Zeleny 2008b; allgemein: Steinhart 2011b, S. 150 f. m. Lit.

54 Erinnert sei nur an Albrecht Dürers Holzschnitt «Hercules» (um 1496, vgl. Steinhart 2011b, S. 150 f.) oder Sebastiano del Piombos (1485/6–1547) *Seesturm*; vgl. Vasari 2008a, S. 29 f.

55 Für Auskünfte zur Unwetter- und Gewitterneigung im frühen 16. Jahrhundert danke ich Roland Baumhauer, Würzburg.

56 Vgl. McHam 2013a, S. 324. Leonardo da Vinci (1452–1519) notierte auf der Rückseite eines Skizzenblattes von 1513 «Astrapé, Bronté und Keraunobolia»; vgl. McHam 2013a, S. 167.

«... *Archelaum cum uxore et filia* ...»

Die Figurenkonstellation der *Tempesta* gibt mit Mann, Frau und Kind eine Art Familienbild wieder, wobei der Mann als soldatischer Hirte gekennzeichnet wird. Apelles hat eine entsprechende Gruppe in einem Gemälde gestaltet, das wiederum ausschließlich bei Plinius bezeugt ist:⁵⁷

... *Archelaos mit Frau und Tochter* ...

Die thematische Entsprechung ist offensichtlich, wobei sich diese mit der Deutung von Rapp noch verstärkt: Dann steht das bei Apelles intendierte Thema eines Mitstreiters Alexander des Großen mit Frau und Kind Giorgiones Gegenüberstellung des wehrhaften Paris und der Frau (Oinone) mit Kind (Korythos) inhaltlich noch näher. Das Gemälde mit Archelaos wird von Plinius in demselben Abschnitt (35, 96) angeführt wie die Gewitterbilder.



6 Giorgione, Venus. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

57 Nat. hist. 35, 96. Zum Gemälde des Apelles und der Person des Archelaos vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 173 f. Nr. 13–19.

«*nudam pingi*»

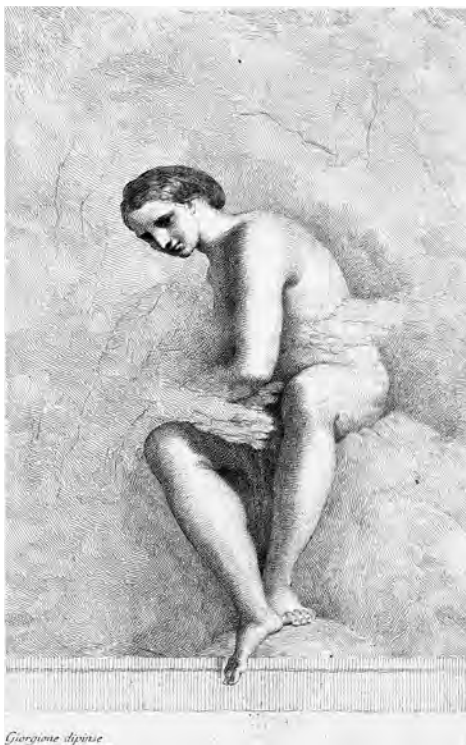
Der Akt einer Frau dürfte neben dem Gewitter die berühmteste Entsprechung zwischen Giorgione und Apelles darstellen. Die Nacktheit der Frau der *Tempesta* ist dabei je nach Deutung und Interpretationsansatz sehr unterschiedlich verstanden worden, was angesichts der ausgedehnten Diskussion über das grundsätzliche Phänomen auch kaum überraschen kann.⁵⁸ Geht man wie hier von Rapps Deutung aus, so ist bildimmanent die Nacktheit der Oinone als Nymphe ikonographisch überaus passend.⁵⁹ Akte sind in Giorgiones Œuvre aber ohnehin ein bedeutendes Motiv: Vor allem ist hier an die «nackte Venus» (Michiel) zu denken, mit der der Maler eine vielbewunderte Inkunabel des liegenden Aktes schuf (Abb. 6);⁶⁰ ähnlich wie bei der Sitzenden der *Tempesta* dienen auch bei der Venus nun weißer und roter Stoff als Folie für den ausgestreckt präsentierten nackten Körper. Eine reiche Vielfalt der Figurengestaltung weisen dann die sitzenden und stehenden weiblichen Akte der Fassade des Fondaco dei Tedeschi auf (Abb. 7, 8), die im Unterschied zur *Tempesta* (Abb. 1) wie zum *Concert champêtre* (vgl. Abb. 3) auch männliche Pendants hatten.⁶¹

58 Zum kulturellen Phänomen der Nacktheit vgl. Agamben 2010; Jullien 2003. In der Antike: Himmelfmann 1990. Renaissance: Vgl. Ames-Lewis 2013; Himmelfmann 1985; McHam 2013a, S. 131; Steinhart 2011b, S. 160 f. Bei Giorgione: Anderson 1996, S. 193–239; Fehl 1992, S. 18–29; Helke 1999, S. 19–27. Einen interessanten Deutungsansatz eröffnet Burke 2013, die für Darstellungen der Nacktheit in der Renaissance – insbesondere Antonio del Pollaiuolo (1431–1498) Darstellung nackter Männer im Kampf – auf die zeitgenössische Überlieferung zu Nacktheit bei exotischen Völkern sowie in der Wiedergabe der Frühgeschichte des Menschen hinweist.

59 Vgl. Steinhart 2011b, S. 160 f.

60 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 185. Vgl. Anderson 1996, S. 307 f.; Eller 2007, S. 124–126 Nr. 21 (mit Zitat nach Michiel); Pignatti – Pedrocchio 1999, S. 172–175; zur ursprünglichen Fassung mit einem Amor vgl. Anderson 1996, S. 86. Zur Frage der Urhebererschaft der Landschaft und des Amor vgl. Vasari 2005, S. 61 Anm. 11. – Rezeption bei Goethe: Vgl. Maaz 2011, S. 241. – Motiv des liegenden Aktes: Vgl. Dyballa 2014, S. 146–148; Korbacher 2014, S. 166–189; Lüdemann 2008.

61 Fondaco (vgl. o. Anm. 6): Hier wiedergegeben nach der Darstellung der Reste der Fassadengestaltung bei Zanetti 1760; London, British Museum 1872,1012.4738 («nuda»), 1872,1012.4737 (Sitzende). Vgl. Favaretto 1994, S. 4; Justi 1936, S. 119; McHam 2013b, S. 86; Giovanna Nepi Scirè, in: Nepi Scirè – Ferino-Pagden 2004, S. 218; Rapp 1998, S. 66, auch zu der in Teilen erhaltenen «Nuda».



7 «Nuda». Nach Giorgione. Ehemals Venedig, Fondaco dei Tedeschi

8 Sitzende Frau. Nach Giorgione. Ehemals Venedig, Fondaco dei Tedeschi

Für die Akte Giorgiones und damit auch die sitzende Frau der *Tempesta* bieten nun die Aktdarstellungen des Apelles vorbildhafte Entsprechungen; bei Plinius sind ein Gemälde der nackten *Kampaspe* (die Geliebte Alexanders des Großen ist hier mit dem Namen Pankaspe überliefert) und ein Gemälde mit der nackten Aphrodite in der Gestalt der Kampaspe bezeugt.⁶²

62 Zum Gemälde des Apelles vgl. McHam 2013a, S. 316 Nr. 1; Mielsch – Lehmann 2014a, S. 176 Nr. 22. – Ein weiteres Gemälde mit Aphrodite blieb unvollendet; vgl. u. m. Anm. 123.

[86] ... Doch erwies ihm Alexander durch eine beispielhafte Auszeichnung seine Wertschätzung. Als er nämlich veranlasst hatte, dass eine von ihm besonders geliebte Nebenfrau, namens Pankaspe, wegen ihrer bewunderungswürdigen Gestalt von Apelles nackt gemalt werde, und dabei beobachtete, dass dieser, indem er gehorchte, selbst in Liebe entbrannte, gab er sie ihm zum Geschenk – groß durch seine Gesinnung, noch größer durch seine Selbstbeherrschung und durch diese Tat nicht weniger bedeutend als durch einen seiner Siege. [87] Denn er hat sich selbst besiegt und schenkte nicht nur seine Lagergenossin, sondern auch seine Neigung dem Künstler, wobei er sich nicht einmal durch Rücksicht auf die Geliebte abhalten ließ, die erst einem König angehört hatte und nun einem Maler gehören sollte. Einige meinen, dass dieser seine Aphrodite Anadyomene nach ihrer Gestalt gemalt habe.

Aus der Erzählung zu Kampaspe konnte in der Renaissance geradezu eine Art Wunschkunst des Künstlertums werden. Dies betrifft zum einen das Verhältnis von – modern gesprochen – Hofkünstler und Herrscher, der den Künstler so sehr schätzt, dass er ihm gar die Geliebte überlässt. Der Akt war aber als solcher auch bereits in der Antike berühmt, zumal Kampaspe dem Maler als Modell für das Gemälde einer Aphrodite auf der Insel Kos gedient haben soll: Es handelte sich um die vielgerühmte Darstellung der Aphrodite Anadyomene, der aus dem Meer steigenden Göttin, die das Wasser aus ihrem Haar presst. Die nackte Aphrodite des Apelles findet in der Skulptur des 4. Jahrhunderts v. Chr. mit der im Original verlorenen, jedoch in zahlreichen römischen Statuenkopien bezeugten «Aphrodite von Knidos» des Praxiteles (um 370–320 v. Chr.) eine berühmte Entsprechung; Praxiteles schuf mit ihr die erste nackte Frauenfigur der Großplastik, wobei die Nacktheit der Göttin durch den Zusammenhang des Bades inhaltlich begründet wurde, auf das ein Gefäß für Wasser verweist (Abb. 9).⁶³

63 Praxiteles: Vgl. Söldner – Hallof – Seidensticker 2014, zur Aphrodite von Knidos S. 51–79 Nr. 2. – Ältere Tradition der Darstellung nackter Frauen und Nymphen beim Bade, vor allem auf Vasenbildern: Steinhart – Slater 1997, S. 209; Tiverios 2005. – Hier abgebildet die römische Kopie München, Glyptothek 258, eine leicht veränderte Fassung der Aphrodite; vgl. Steinhart 2011a, S. 13; Vierneisel-Schlörb 1979, S. 323–352 Nr. 31.



9 Praxiteles, Aphrodite von Knidos (römische Kopie).
München, Glyptothek

Die «Aphrodite von Knidos» wurde dann auch zum Objekt erotischer Begierden, was zu höchst unziemlichen Handlungen im Heiligtum geführt haben soll; ebenso wurde aber auch die erotische Ausstrahlung der Aphrodite des Apelles hervorgehoben:⁶⁴

*Die aus ihrer Mutter Schoß entsprungene, noch
vom Meeresschaum umspielte, lustvolles Bett gewährende Kypria,
Sieh', so wie Apelles ihre Schönheit, die begehrenswerteste,
nicht gemalt, sondern belebt abgeformt hat.
Vortrefflich zwar presst sie mit den Fingerspitzen das Haar,
Vortrefflich aber aus den Augen leuchtet hervor das stille Verlangen,
und die Brust, der Blüte Kunderin, reif wie eine Quitte.
Sie selbst, Athena, und des Zeus Ehefrau
sagen da: «O Zeus, den Wettstreit haben wir verloren.»*

Das Gemälde des Apelles war also aus mehreren Gründen höchst berühmt und wurde schließlich auch nach Rom gebracht, wo es trotz einer erheblichen Beschädigung ausgestellt und bewundert wurde:⁶⁵

*Eine aus dem Meer steigende Aphrodite, Anadyomene genannt,
weihte der Divus Augustus im Tempel seines Vaters Caesar, wo-
bei ein solch bedeutendes Werk durch das Lob in griechischen
Versen in den Schatten gestellt, aber auch berühmt gemacht
wurde. Als der untere Teil des Bildes verdorben war, konnte nie-
mand für die Wiederherstellung gefunden werden, so dass selbst
der Schaden dem Künstler Ruhm einbrachte.*

Im frühen 16. Jahrhundert hat die Überlieferung zu diesem Gemälde eine originelle Aufnahme bei Hans Holbein d. J. (1497/8–1543) gefunden,

64 Praxiteles: Vgl. Söldner – Hallof – Seidensticker 2014, S. 52 f. DNO 1857. S. 54 f. DNO 1859 f.; zur erotischen Wirkung von Statuen der Aphrodite vgl. Bredekamp 2010, S. 141–143. Derartige Überlieferungen spiegeln sich auch in den Traditionen zu Statuen der Liebesgöttin vom Mittelalter (vgl. o. m. Anm. 17) bis zu Werken wie Joseph von Eichendorffs «Das Marmorbild» (1819) und Prosper Mérimées «Venus d'Ille» (1835); zur älteren Tradition vgl. Frühwald 2007. In weniger düsterer Weise wird das Thema im 20. Jahrhundert mit Hohoff 1984 oder Kluge 1935 variiert. Die Statue des Praxiteles bildet aber auch den Ausgangspunkt für Jullien 2003. – Apelles: Anthologia Graeca 16, 182 (Übersetzung M. St.); vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 145–157 Nr. 1, hier S. 147 DNO 2880. – Zu Kampaspe als Vorbild vgl. ebenda S. 157.

65 Plin. nat. hist. 35, 91; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 145 f. DNO 2878.



10 Holbein d. J., Apelles malt Aphrodite.
Basel, Kupferstichkabinett

der am Textrand des 1515 erschienen «Lobes der Torheit» des Erasmus von Rotterdam (1466? – 1536) Apelles beim Malen wiedergegeben hat (Abb. 10); die Darstellung ist einer Erwähnung des Malers im Text geschuldet, die geradezu Auswüchse eines Künstlerkults erahnen lässt.⁶⁶

Wenn jemand ein Brett, das mit zinnoberroter und gelber Farbe stümperhaft bekleckst wurde, ergriffen bestaunt, weil er überzeugt ist, es handle sich um ein Gemälde von Apelles oder Zeuxis, ist er dann nicht glücklicher als jener, der für ein Original dieser Künstler viel Geld ausgelegt hat, vielleicht aber an diesem Schaustück weniger Genuss empfinden wird?

Holbein lässt den sitzenden Apelles an einem Gemälde der Aphrodite arbeiten, wobei die nackte und frontal gesehene Frauenfigur knapp unterhalb der Knie endet.⁶⁷ Ein Aktbild der Aphrodite konnte dabei als

66 Erasmii Roterodami encomium moriae, Basel 1515, fol. L3v. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett (= Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit 2002, S. 121); vgl. Bättschmann – Griener 1994, S. 628 Abb. 3; Bättschmann – Griener 1997, S. 14; Panofsky 1969, S. 219 f.

67 Zu Tizians Gestaltung der im Meer stehenden und sich ins Haar fassenden Göttin, die ebenfalls nur bis zu den Oberschenkeln gezeigt wird und antiken Beschreibungen verpflichtet scheint, vgl. McHam 2008; McHam 2013a,

besonders typisch für den Maler gelten, wie dies in der Antike etwa von Properz (um 47–2 v. Chr.) zum Ausdruck gebracht worden war:⁶⁸ «Geht es um Gemälde von Aphrodite, so nimmt Apelles den ersten Rang in Anspruch.»

Die Verbindung der Akte von Kampaspe und Aphrodite wird jedenfalls dazu beigetragen haben, dass Darstellungen der Kampaspe in der Renaissance als «Verherrlichung der Malerei» galten und in Allegorien der Malerei einbezogen werden konnten.⁶⁹ Giorgiones Akt in der *Tempesta* kommt damit den Werken eines Meisters des Aktbildes gleich.⁷⁰

«obliquam namque fecit»

Und schließlich die zunächst recht unauffällige Profilansicht des jungen Mannes der *Tempesta*. Im Sinne der Bildlogik dient die Kopfwendung natürlich der Verbindung mit der sitzenden Frau. Nun hat aber auch Apelles eine noch dazu sehr berühmte Profilansicht gemalt: Das Porträt des makedonischen Königs Antigonos Monophthalmos («der Einäugige», um 382–301 v. Chr.). Bei Strabon (64/3 v. Chr. – um 25 n. Chr.) wird ein entsprechendes Gemälde ohne jede Beschreibung nur genannt, während Plinius mehrere Porträts des Antigonos von der Hand des Apelles kennt:

35,90: Er malte auch ein Bild des Königs Antigonos, der ein Auge verloren hatte, und dachte als erster an ein Verfahren, Schäden zu verbergen; er malte ihn nämlich von der Seite, damit das, was dem Körper mangelte, eher der Malerei zu fehlen schien, und zeigte nur den Teil des Gesichts, den er ganz zeigen konnte.

S. 16. 177. Tizian und Apelles: Freedman 2013; als weitere Anregung könnten Torsen von Aphroditestatuetten gedient haben; vgl. Sheard 1978, S. 205 f.

68 Properz 3, 9, 11; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 153 DNO 2890. Übersetzung nach Properz 1996, S. 169.

69 Vgl. Pommier 2007, S. 434 (auch Zitat); zum Zusammenhang von Erotik und künstlerischem Akt vgl. Kris – Kurz 2014, S. 147 f.; Pfisterer 2014. In diesem Zusammenhang mag vielleicht auch an die Bedeutung des schönen Körpers und der Liebe im Zusammenhang der neuplatonischen Kunstauffassung erinnert werden; vgl. Cheney 2002.

70 Vgl. o. Anm. 7.

35,96: Er schuf auch ... den Antigonos, wie er im Harnisch sein Pferd führt. Die bedeutenderen Kunstverständigen bevorzugen von allen seinen Werken denselben zu Pferde sitzenden König ...

Da nicht eindeutig ist, welche der bei Plinius genannten Gemälde identisch sind, kann die Anzahl der Porträts des Antigonos allerdings nicht mehr bestimmt werden.⁷¹

Der Ruhm der Profilansicht galt nun einem Meisterstück der verborgenden Malerei.⁷² Da es sich gleichsam um einen rhetorischen Kunstgriff handelte, wurde dieser gerade auch von Quintilian (um 35–100 n. Chr.) gerühmt:⁷³

Im Gemälde kommt am besten das ganze Gesicht zur Erscheinung. Apelles indessen zeigt das Bild des Antigonos nur von einer Seite, um den hässlichen Verlust des einen Auges zu verbergen. Müssen nun nicht auch in der Rede manche Dinge verdeckt werden, sei es, dass man sie nicht zeigen darf oder dass man sie mit Rücksicht auf den Rang der Person nicht ausdrücken kann?

In diesem Sinne wurde das Gemälde dann ebenso in der Renaissance bewundert und etwa in Albertis *De pictura* genannt.⁷⁴

71 Zum Gemälde und den Quellen vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 174–176 Nr. 20 f.; Preimesberger 2014. – Antigonos: Vgl. Badian 2006. – Hessler 2014, S. 282 geht von drei Gemälden aus, doch sind auch zwei möglich; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 174–176 Nr. 20 f.

72 Für die empfindlichen Reaktionen des Herrschers auf sein Aussehen vgl. Preimesberger 2014, S. 52 f., auch zur Todesstrafe für die Verspottung als «Kyklops». Einen geistreichen Umgang mit dem Thema belegt dagegen Plutarch *moralia* 458 F (*de cohibenda ira*).

73 Quintilian, Redekunst 2, 13, 12. Übersetzung nach: Quintilianus 1988, S. 225; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 175 f. DNO 2923.

74 Übersetzung nach: Alberti 2000, hier S. 268. – In der italienischen Fassung *Della Pittura* (Kap. 40) wird das Porträt ohne Künstlerzuweisung erwähnt; vgl. Alberti 2002, S. 131. – Rezeption in Texten der Renaissance: McHam 2013a, S. 325 f. Nr. 23. – In Benedetto Varchis *Lezzione nella quale si disputa della Maggioranza dell'arti, et qual sia piu nobile, la Scultura, o la Pittura* von 1546 wird die Profilansicht im Sinne des Paragone beider Gattungen dann sogar als Vorteil der Malerei gegenüber der Bildhauerei angeführt werden: «Deshalb wurde die Klugheit des Apelles hoch gelobt, der, als er Antigonos porträtieren musste, der auf einem Auge blind war, der Figur eine solche Stellung gab, dass jenes Auge verborgen blieb und nicht zu sehen war, was ein Bildhauer in einer Rundplastik nicht hätte tun können.»

Apelles zeigte auf dem Portrait, das er von Antigonos malte, nur diejenige Seite des Gesichts, auf welcher der Verlust des einen Auges nicht sichtbar war.

Das Gemälde des Apelles begegnet im 15. und 16. Jahrhundert aber auch im Zusammenhang eines tatsächlichen Porträts der Renaissance. Dabei wird auf Piero della Francescas (um 1416–1492) Bildnis des Federico da Montefeltro (1422–1482) Bezug genommen (Abb. 11), der 1451 bei einem Turnier das rechte Auge und den oberen Teil der Nase eingebüßt hatte und auf allen späteren Porträts in strenger Profilansicht erscheint.⁷⁵

11 Piero della Francesca, Porträt des Federico da Montefeltro. Florenz, Uffizien



(Übersetzung nach Varchi 2013, S. 197; vgl. McHam 2013, S. 271). – Die Weiterführung des Topos kann hier nicht verfolgt werden; vgl. etwa Schmidt 2014.

- 75 Zu Federico da Montefeltro vgl. Roeck – Tönnemann 2011. – Porträts: Roeck – Tönnemann 2011, S. 12–16. 190–199. Diptychon Piero della Francesca, Florenz, Galleria degli Uffizi 1890: Vgl. Hessler 2014, S. 261–476; Roeck – Tönnemann 2011, S. 13 f. 191 f. Das Gegenstück zu Federico zeigt das Profil

Dies ist bei einem Herrscherbildnis zwar zunächst kaum überraschend und lässt etwa an das Vorbild antiker Münzen denken, doch kann gleichwohl eine spezielle Absicht verfolgt werden. Dafür spricht im Übrigen auch, dass die Profilansicht Federicos auch nach rechts ausgerichtet vorkommt, dann aber nichts anderes darstellt als die gespiegelte unversehrte Gesichtsseite. Das Porträt Pieros wurde bereits kurz nach der Entstehung und auch noch später mit Apelles in Beziehung gesetzt; ob Piero della Francesca selbst an Apelles gedacht hat, ist freilich nicht zu sagen.⁷⁶

Vom individuell begründeten Fall einmal abgesehen, scheint die als ungewohnt aufgefasste Profilansicht des Antigonos zudem einem generellen Interesse des Apelles an solchen Ansichten entsprochen zu haben, wie es sich auch bei einem Gemälde mit Herakles zeigt:⁷⁷

Von der Hand des gleichen Künstlers soll auch im Tempel der Diana ein Herkules sein, der sich so abwendet, dass, was außerordentlich schwierig ist, die Malerei sein Gesicht naturgetreuer zeigt, als sie es andeutet.

Doch damit zurück zur *Tempesta*. Die Frage kann hier natürlich nicht sein, ob bei der nicht sichtbaren Gesichtsseite des Mannes (Abb. 1) – für uns ohnehin die «andere Seite des Mondes» – etwas zu verbergen war. Ungeachtet der Unterschiede in der Begründung wie im Genre bleibt jedoch als schlichte Entsprechung festzuhalten, dass Giorgione wie Apelles eine männliche Profilansicht gemalt hat. In diesem Zusammenhang mag es dann doch von Bedeutung sein, dass es im Figureschema des jungen Mannes (Abb. 1) gegenüber Giorgiones statuarischem Vorbild – dem «Ruhenden Herakles» des Lysipp (vgl. Abb. 5) – nur eine wesentliche Veränderung gibt: Die Profilansicht.

seiner Frau Battista Sforza (1446–1472) nach rechts, beide erscheinen zudem auf den Rückseiten. Auf die Frage der von Hessler ebenda vorgeschlagenen weiteren Bezugnahmen auf Apelles wird hier nicht eingegangen.

76 Vgl. Hessler 2014, S. 277–285 mit den Quellen. – Münzbilder: Vgl. Steinhart 2010 m. Lit. Antikisierendes Porträt in Venedig: Vgl. Brown 1996, S. 231–242. Bei den Carrara: s. o. Anm. 3.

77 Plin. nat. hist. 35,94; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 163 f. Nr. 6 sowie ebenda S. 176.

«nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret»

Eine weitere Entsprechung zwischen Giorgione und Apelles dürfte schließlich auch in der Farbgebung des Gemäldes zu fassen sein. Die vereinheitlichende Gestaltung der Farben ist als typische Gestaltungsweise Giorgiones wie der venezianischen Malertradition schon häufiger hervorgehoben worden. Ein verwandtes Gestaltungsmoment des Apelles wird wiederum bei Plinius überliefert.⁷⁸

Seine Erfindungen waren auch den übrigen Malern in der Kunst von Nutzen ... mit großer Berechnung aber bewirkte er auch, dass der Glanz der Farben das Auge nicht schmerzt, indem man sie wie durch einen Spiegelstein sah, und dass aus der Ferne der gleiche Kunstgriff den allzu leuchtenden Farben unvermerkt einen tieferen Ton verlieh.

Der «tiefere Ton» des Apelles hat in der Renaissance auch sonst Beachtung gefunden: So konnte für Tizian gezeigt werden, dass sowohl dessen Themenwahl als auch Elemente der Farbgestaltung den Beschreibungen von Gemälden des Apelles verpflichtet sind.⁷⁹ Für die *Tempesta* wurde auf die Einbindung der Farbtöne wie des Rot in die Gesamtanlage des Bildes bereits hingewiesen – und dass sich Giorgione mit der Farbgebung der Antike auseinandergesetzt hat, betonte in anderem Zusammenhang schon Carlo Ridolfi (1594–1658) in seinem *Le Maraviglie dell'Arte* von 1648:⁸⁰

... die von Giorgione nachgeahmt wurde mit wenigen Farben, in Entsprechung zum Thema, das er zum Ausdruck bringen wollte, auf eine Art, die von den Alten vorgeführt wurde (wenn wir den Schriftstellern Glauben schenken), von Apelles, Echion, Melanthios und Nikomachos, berühmten Malern ...

78 Plin. nat. hist. 35, 97; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 187 f. DNO 2940. Vgl. Gombrich 1962; McHam 2013a, S. 50.

79 Vgl. Kennedy 1964, S. 167 f. sowie Freedman 2013. – Zu Leonardo da Vincis «sfumato» vgl. McHam 2013a, S. 168; Vasari 2006, S. 26.

80 *Tempesta*: Vgl. o. m. Anm. 4. Ridolfi 1648, S. 89; vgl. dazu Gage 1981, S. 14. Dass sich die antike Vierfarbenlehre ursprünglich nicht nur auf Fleischtöne bezieht, ist in diesem Zusammenhang nicht von Bedeutung; zur Vierfarbentechnik vgl. Gage 1981, S. 2–9; Koch 2013, S. 122 m. Lit.; McHam 2013a, S. 234; Scheibler 1994, S. 102 f. 121 f.

Die *Tempesta* – Eine Antwort auf Apelles

In der *Tempesta* Giorgiones sind damit abgesehen von der Farbgebung Themen – das Unwetter sowie die Gruppe von Mann, Frau und Kind – und Darstellungsformen – der Akt einer Frau, ein Mann in Profilansicht – vereint, die als Werke bzw. typische Eigenheit des Apelles im frühen 16. Jahrhundert wohlbekannt und zum Teil so berühmt waren, dass es zu einem weiterführenden Kunstdiskurs gekommen ist. Wenn sich dabei alle diese Motive in das Bildgeschehen der *Tempesta* einfügen und im Sinne der Bildlogik verständlich sind, so spricht dies keineswegs gegen die gezielte Entsprechung zu Apelles, sondern lässt eine Gestaltungsweise erkennbar werden, die den oben angeführten Beispielen einer kreativen Umsetzung statuarischer Vorbilder in der Renaissance zu vergleichen ist.⁸¹ Giorgione hat so sein Können in einem einzigen Bild gezeigt, das gleichwohl die Vorzüge mehrerer Gemälde des berühmtesten antiken Malers bietet; vergleichbare Bildanlagen finden sich im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert auch bei anderen Künstlern (s. Exkurs).

Angesichts des hier erschlossenen imaginären Wettstreits zwischen Giorgione und Apelles mag man sich geradezu an die Künstleragone und das gegenseitige Wetteifern von Malern und Bildhauern in der Antike wie in der Renaissance erinnern fühlen;⁸² dabei dürfte es auch beinahe keinen Unterschied machen, ob sich ein Maler antiken oder zeitgenössischen Herausforderungen stellt, können doch im literarischen Kunstdiskurs der Renaissance auch ein Phidias und ein Leonardo da Vinci (1452–1519) ein gemeinsames Gespräch über Kunst führen.⁸³ Das agonale Verständnis der *Tempesta* findet zudem seine gedankliche Parallele in der Überlieferung zu einem anderen Gemälde Giorgiones, mit dem dieser die Gattung der Skulptur zu übertreffen suchte; der *Paragone* wird unter anderem bei Giorgio Vasari (1511–1574) beschrieben.⁸⁴

81 Vgl. o. m. Anm. 18.

82 Vgl. Clifton 1996, S. 25–41; Hessler 2014, S. 155–221. 677–726; Kris – Kurz 2014, S. 153–157; McHam 2013a, S. 39 (Bildhauer); Künstleragone gab es in der Antike auch im Bereich der Keramik; vgl. Steinhart 2014, S. 47.

83 Vgl. Hessler 2014, S. 90–92 mit weiteren Beispielen.

84 Vgl. Vasari 2008a, S. 25; vgl. Vasari 2010a, S. 54; zu Überlieferung und Parallelen vgl. Hessler 2014, S. 40–43. 143. 164. 727; Roeck 2013, S. 137; Varchi 2013, S. 18. Zur inhaltlichen Verbindung mit Leonardo da Vinci vgl. Helke 1999, S. 11.

Es heißt, Giorgione habe zu jener Zeit, als Andrea del Verrocchio das Bronzepferd ausführte, mit einigen Bildhauern diskutiert, die der Skulptur den Vorrang vor der Malerei geben wollten, weil diese – während man sie umschreitet – in einer einzigen Figur verschiedene Haltungen und Ansichten zeigen könne, wodurch sie der Malerei, die nur eine einzige Seite einer Figur darzustellen vermöge, überlegen sei. Giorgione aber – in der Meinung, dass in einer gemalten Szene auf einen einzigen Blick, und ohne dass man herumzulaufen habe, alle Arten von Positionen, die ein Mensch in seinen Gesten einzunehmen vermag, in Erscheinung kämen (etwas, das die Skulptur nicht leisten kann, wenn nicht Standort und Blickrichtung verändert werden, weil sie statt einer mehrere Ansichten besitzt) – schlug vor, mit einer einzigen gemalten Figur Vorder- und Rückansicht sowie beide Profile von der Seite zu zeigen, womit er sie zur Vernunft bringen wollte. Und er bewerkstelligte dies auf folgende Weise: Er malte einen nackten Mann, der [dem Betrachter] den Rücken zukehrt, während man am Boden eine Quelle mit klarstem Wasser sah, in deren Widerschein er die vordere Ansicht darstellte. An der einen Seite befand sich ein polierter Brustpanzer, den der Mann abgelegt hatte und in dem sich das linke Profil zeigte, weil im Glanz dieser Rüstung alles zu erkennen war. Gegenüber sah man einen Spiegel, in dem die fehlende Seitenansicht des Nackten betrachtet werden konnte: Von schönstem Einfallsreichtum und capriccio ist dieses Werk, mit dem gezeigt werden sollte, dass die Malerei tatsächlich mit größerer Leistung und Mühe verbunden ist und mehr, als dies die Skulptur vermag, in einer einzigen Ansicht naturgetreu abbildet. Dieses Kunstwerk wurde in höchstem Maß gelobt, da es zugleich geistreich und schön war.

Wie Andrea del Verrocchio (1436–1488) war auch Apelles als ›imaginärer Kontrahent‹ Giorgiones hervorragend geeignet, galt der berühmteste Maler der Antike doch seit dem Mittelalter als ein modellhafter Bezugspunkt künstlerischen Schaffens:⁸⁵ So wurde bereits für Maler byzantinischer Zeit der Vergleich mit Apelles gezogen, der dann für Giotto (um

85 Vgl. Bätschmann – Griener 1994; Gombrich 1987, S. 161–165; McHam 2013a, passim; Pommier 2007; Pfisterer 2010.

1266–1337) wie Fra Angelico (um 1387–1455), für Mantegna (1431–1506), Leonardo da Vinci, Tizian oder auch Albrecht Dürer (1471–1528) und Hans Holbein d.J. (vgl. Abb.10,18) eingesetzt wurde, wobei diese dem antiken Vorbild jeweils zumindest gleichgekommen sein, aber Apelles mitunter sogar übertroffen haben sollen.⁸⁶

Wenn die *Tempesta* sich damit in ein verbreitetes Interesse an Apelles einfügt, so bieten zwei Darstellungen des Malers im frühen 16. Jahrhundert noch näherliegende Vergleiche, die auch schon in unterschiedlicher Weise mit Giorgione und der *Tempesta* verbunden wurden.⁸⁷ Als erstes ist auch hier ein Wandfries in Giorgiones Geburtsort Castelfranco zu nennen, der immer wieder mit Giorgione als Maler in Zusammenhang gebracht wird (Abb.12).⁸⁸ In dem knapp 80 cm hohen Fries der Casa Marta-Pellizzari wurde eine gelehrte Abfolge von Porträts, Büchern,



12 Wandfries in Castelfranco

- 86 Byzanz: Vgl. Mango 1963, S. 66. – Vgl. Pommier 2007; Rapp 1998, S. 69. – Dürer: Bättschmann – Griener 1994, S. 22; Gage 1981, S. 13 f.; Robert 2005, hier S. 213. – Holbein: Bättschmann – Griener 1997. – Italiener: Freedman 2013; Gage 1981, S. 15 f. (Tizian); Panofsky 1969, S. 223 Anm. 72; Pommier 2007. Zu nennen ist z. B. auch Gherardo di Giovanni (1444–1497), der Briefe als «Gerardus Apelleius» signierte; vgl. Baskins 2009, S. 113. Zur Rezeption der Anekdoten des Plinius über Apelles vgl. McHam 2013a, S. 322–327 Nr. 1–31.
- 87 Vgl. Bättschmann – Griener 1994, S. 632–636; Pommier 2007.
- 88 Castelfranco, Casa Marta-Pellizzari; vgl. Anderson 1996, S. 324–326; Brown 1996, S. 253 f.; Eller 2007, S. 56–61 Nr. 4; Favaretto 1990, S. 68; Gentili 2004, S. 124–131; Helke 1999, S. 41; Pignati – Pedrocco 1999, S. 200 f.; Pommier 2007, S. 428.

Musikinstrumenten oder astronomischen Geräten mit lateinischen Sinnsprüchen kombiniert. Auf der Ostwand des Raumes erscheint die Malkunst mit einem Motto nach Martin von Braga (um 515–580):⁸⁹

SI
PRVDENS
ESSE
CVPIIS
INFVTVRA
PROSPECTVM
INTENDE

Die Malerei wird mit Malerutensilien, Büchern und Kunstgegenständen in Szene gesetzt: So finden sich Staffelei, Pinsel und Palette, Malstöcke oder Farbtöpfchen, ein Buch mit Diagrammen zur Perspektive, ein Gemälde mit einer nackten Frau sowie mehrere Reliefmedaillons mit männlichen Köpfen im Profil, Reitern oder einem stehenden Mann, wobei zum Teil wohl Abdrücke nach Gemmen gemeint sind. Inmitten dieses malerischen Ensembles wird dann ein großes Medaillon mit dem unbärtigen Kopf eines Mannes im Profil nach rechts gezeigt, der einen Lorbeerkranz trägt: Die Buchstaben A P bezeichnen diesen offensichtlich als Ap(elles): Der *all'antica* wiedergegebene Maler als Vertreter der Malkunst schlechthin.

Eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit Elementen der *Tempesta* wie des Frieses von Castelfranco weist dann ein um 1507 entstandener Kupferstich (Abb. 13) des Nicoletto da Modena (2. Hälfte 15. Jh. – um 1520?) auf:⁹⁰ In einer Landschaft mit einzelnen Architekturangaben, deren Ruinencharakter auf die Antike verweist, steht der unbärtige Apelles in nachdenklich wirkender Haltung vor einem Podest mit zwei Säulenstümpfen.⁹¹ Auf diesem befinden sich ein Winkelmaß und eine

89 *De quattuor virtutibus cardinalibus, sive De formula honestae vitae* 2, 20. Der gelehrte Bischof hat vielleicht auf ein heute verlorenes Werk des Seneca (um 1–65 n. Chr.) zurückgegriffen.

90 Hier abgebildet: London, British Museum Kk, 8.15. Vgl. Bätschmann – Griener 1994, S. 633; Gage 1981, S. 10–13; Kennedy 1964, S. 162; Lüdemann 2007 mit Bezug auf die *Tempesta*; McHam 2013a, S. 181. 234–236; Pommier 2007, S. 429; Zucker 1984, S. 190–192 Nr. 031 (auch zur Datierung).

91 Die Figur des Apelles stellt die spiegelbildliche Wiedergabe eines – nicht bekränzten – Häretikers in Filippino Lippis (um 1457–1504) *Triumph des Heiligen Thomas von Aquin* in der Cappella Carafa von Santa Maria sopra Minerva dar, die um 1490 ausgemalt wurde; vgl. Lüdemann 2007, S. 257; Zucker



13 Nicoletto da Modena, Apelles. London, British Museum

II. Giorgione und Apelles

Tafel mit vier geometrischen Grundelementen (Kreis, Dreieck, Quadrat, Oktagon); zudem weist es über der Darstellung von zwei Pinseln in einem Farbtöpfchen und einem Zirkel eine erklärende Inschrift auf:

A P E L E S (oberhalb Kranz)
S
P O E T A · T A C E N T E S
A T E M P O S V O
C I L I B E R I M V S

Mit dieser Inschrift wird nicht nur der berühmte Künstler genannt, sondern zugleich auch auf das seit der Antike diskutierte Verhältnis von Bild und Text verwiesen; das POETA·TACENTES geht dabei auf eine vieldiskutierte Formulierung des griechischen Dichters Simonides (um 557/6–468/7 v. Chr.) zurück.⁹² In den Zusammenhang der Kunsttheorie gehören dann auch die geometrischen Symbole auf der Tafel, die in unterschiedlicher Systematisierung mit den vier Elementen wie mit vier Farben in Verbindung gebracht wurden.⁹³ Damit wird hier in besonderem Maße an Apelles als Theoretiker erinnert, dessen Schriften in der Renaissance immer wieder erwähnt und deren Verlust etwa von Dürer beklagt wurde.⁹⁴

Der Wettstreit des Giorgione mit Apelles wird sich schließlich auch zu den Gemälden Giorgiones mit antiken Themen fügen, wie sie weitere Bilder zum Mythos des Paris oder die Venus in Dresden (Abb. 6)

1984, S. 191. – Cappella Carafa: Vgl. Roettgen 1997, S. 202–229. Taf. 112. 115. – Dass hier der Maler gemeint sei, wurde auch angezweifelt und stattdessen an einen antiken Dichter vor dem Grab des Apelles gedacht, vielleicht Vergil (vgl. Lüdemann 2007, bes. S. 258 f.). Doch kann hierzu darauf verwiesen werden, dass Nicoletto da Modena wie hier mit einer Inschrift zu Apelles z. B. auch bei seiner *Fama* das Thema mit der Inschrift FAMA VOLAT an einem Podest benannt hat; vgl. Zucker 1984, S. 174 Nr. 014. – Der Maler eines Medaillons von Andrea Pisano (um 1290–1348/9) am Campanile von Florenz (nach 1334) wurde von Vasari als Apelles gedeutet, der Bildhauer eines anderen als Phidias (Opera di Santa Maria del Fiore; vgl. Hessler 2014, S. 110 Anm. 313; Löhr 2013, S. 46 f.; Pfisterer 1999, S. 75; Poeschke 2000, S. 168; Pommier 2007, S. 420); ob bestimmte Personen oder doch Personifikationen gemeint sind, bleibt allerdings umstritten. Zu Vasaris Darstellung des Apelles im Atelier s. Exkurs.

92 Vgl. Bredekamp 2010, bes. S. 48–56; Hessler 2014, passim, bes. auch S. 437 f.; Roock 2013, S. 62 f.; Steinhart 2009, S. 22 m. Lit. – Simonides: Vgl. Campbell 1991, S. 362 f.

93 Vgl. Gage 1981, S. 12.

94 Vgl. McHam 2013a, S. 85; Pommier 2007.

zeigen, vermutlich aber auch die *Drei Philosophen*.⁹⁵ Für Giorgione, in Venedig aufgewachsen, dürfte dabei der kulturelle Kontext des Humanismus und der Wirkungsgeschichte antiker Kunst in der Stadt eine wesentliche Rolle gespielt haben.⁹⁶ Auf die Bedeutung Venedigs für Überlieferung und Wirkung des Plinius war bereits hinzuweisen, doch sind hier ja zahlreiche weitere Ausgaben und Übersetzungen antiker Autoren oder bei Manutius Aldinus (1449–1515) die an Bezügen zur Antike so reiche *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) erschienen.⁹⁷ Aber auch die erhaltenen Zeugnisse antiker Kunst fanden in Venedig reges Interesse, wie die dortigen Antikensammlungen oder die Dokumentation von Antiken etwa in den Skizzenbüchern Jacobo Bellinis (um 1400–1471) belegen.⁹⁸ Wie vielfältig der Einfluss der Antike im Kunstschaffen Venedigs sein konnte, zeigt sich wohl am signifikantesten bei Tullio Lombardo (um 1455–1532), der antike Statuen restauriert, Werke getreu nach antiken Vorlagen angefertigt und Skulpturen wie den *Adam* für das Grabmal des Dogen Andrea Vendramin (um 1393–1478) *all'antica* gestaltet hat (Abb. 14).⁹⁹ In einem solchen Umfeld war die *Tempesta* eine besonders angemessene Antwort auf den berühmtesten Maler der Antike.¹⁰⁰

-
- 95 Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie GG_111; vgl. Zeleny 2008a. – Carlo Ridolfi hat in seinen *Le Maraviglie dell'Arte* von 1648 zudem eine große Fülle weiterer antiker Themen bei Giorgione angeführt, die sich im erhaltenen Œuvre allerdings nicht wiederfinden lassen, darunter große Zyklen nach Ovid; Ridolfi 1648; vgl. Favaretto 1994, S. 4.
- 96 Vgl. Belozerkaya – Kenneth Lapatin 2000; Brown 1996, bes. S. 59–64. 77–91. 109 f. 149–162. 245–262; Brown 2000; Greenhalgh 1990; Padoan 1979.
- 97 Vgl. Brown 1996, S. 207–222.
- 98 Antikensammlungen: Vgl. Brown 1996; Fano Santi 1996; Favaretto 1990; Favaretto 1994, bes. S. 67 f. (Giorgione); Favaretto – Traversari 1990; Favaretto – Ravagnan 1997; Favaretto 2002; Martin 2000; Perry 1972; Perry 1975; Perry 1978; Perry 1981. Trotz anderer Ausrichtung sei gerade hier auch an Furtwängler 1898 erinnert. Zur Numismatik vgl. Asolati, zu Gemmen Lemburg-Ruppelt 1987; Nardelli 1999; Neverov 1984. – Jacobo Bellini: Vgl. Degenhart – Schmitt 1990.
- 99 Tullio Lombardos Skulpturen wurden immer wieder mit den Gemälden Giorgiones verglichen. Vgl. Brown 1996, S. 118–141. 185–206; Stedman Sheard 1979; Luchs 2009 mit mehreren Beiträgen zur Antikenrezeption in der Familie Lombardo. – *Adam*: New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1936. Acc.no. 36.163. Vgl. Brown 1996, S. 169–172; Poeschke 1992, S. 135 f. Nr. 128. – Restaurierung und Rezeption: Vgl. Pincus 1979; Pincus 1981. – Vgl. allgemein Giuliano 1996, S. 190–193; McHam 2013, S. 82–93.
- 100 Zur *Tempesta* und der Kultur des *studiolo* vgl. Campbell 2003, S. 299–332; McHam 2013b, S. 90.



14 Tullio Lombardo, Adam. New York, The Metropolitan Museum of Art

Exkurs

Das Vorbild des Apelles: Holbein, Botticelli und Vasari

Die *Tempesta* als Vereinigung mehrerer in der antiken Literatur überlieferter Gemälde des Apelles findet in der Renaissance verschiedene Parallelen; hier werden nur drei berühmte Beispiele angeführt, die unterschiedliche Facetten des Phänomens aufzeigen: Eine Kombination zweier Werke des Apelles zu einem neuen Bild (Holbein), die Verbindung mehrerer Gemälde antiker Maler in einem Bildzusammenhang, der auf Apelles zurückgeführt wird (Botticelli), sowie die Verwendung von Traditionen zu Apelles und Zeuxis (Vasari).

Holbein: Linie und Künstlerhand

In der 1521 entstandenen Buchmarke Hans Holbein d. J. (1497/8–1543) für den in Basel lebenden Buchhändler und Verleger Valentinus Curio (Abb. 15) werden zwei Gemälde des Apelles zusammengeführt; ein Interesse Holbeins an Apelles konnte ja bereits die Randzeichnung zum *Lob der Torheit* des Erasmus von Rotterdam belegen (vgl. Abb. 10).¹⁰¹ Die Buchmarke zeigt vor einer bogenartigen Architektur zwei stehende und zwei sitzende Putti, von denen drei ein schildförmiges Bildelement halten: Hier zieht eine große Hand mit dem Pinsel auf einer aufgehängten Tafel eine Linie mitten zwischen zwei weiteren. Motivisch greift die Darstellung damit die Linie auf, die Apelles in kollegialem Wettstreit mit Protogenes zum Sieg verhalf.¹⁰²

101 Hier abgebildet: London, British Museum 1895, O122.878; vgl. Bätschmann – Griener 1994, S. 626 f.; Bätschmann – Griener 1997, S. 14.

102 Plinius nat. hist. 35, 81; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 139 f. DNO 2870. – Protogenes: Vgl. Mielsch – Lehmann 2014b.



15 Holbein d. J., Buchmarke für Valentinus Curio.
London, British Museum

[81] Reizvoll ist eine Begebenheit, die sich zwischen Protogenes und ihm abspielte. Jener lebte auf Rhodos; als Apelles dort gelandet war, begierig die Werke eines Mannes, der ihm nur dem Rufe nach bekannt war, kennen zu lernen, begab er sich sofort in dessen Werkstatt. Der Künstler selbst war abwesend, eine alte Frau aber bewachte eine auf der Staffelei stehende Tafel von beachtlicher Größe, die für das Malen zurechtgemacht war. ›Die Frau‹ gab Bescheid, Protogenes sei fortgegangen, und fragte, wen sie als Besucher nennen solle. ›Diesen‹, sagte Apelles, nahm einen Pinsel und zog mit Farbe eine farbige Linie höchster Feinheit über die Tafel. [82] Nachdem Protogenes zurückgekehrt war, berichtete ihm die alte Frau, was sich ereignet hatte. Man erzählt, der Künstler habe die Feinheit ›der Linie‹ betrachtet und sogleich gesagt,

Apelles sei gekommen, eine so vollendete Leistung passe zu keinem anderen; dann habe er selbst mit einer anderen Farbe eine noch feinere Linie in jene gezogen und beim Weggehen den Auftrag gegeben, wenn Apelles wiederkomme, solle sie ihm diese zeigen und hinzufügen, der sei es, den er suche. Und so traf es ein. Denn Apelles kehrte zurück und, beschämt, besiegt worden zu sein, durchzog er mit einer dritten Farbe die Linien, so dass für etwas noch Feineres kein Platz mehr war. [83] Protogenes aber bekannte sich als besiegt und eilte zum Hafen, um seinen Gast zu suchen; man beschloss, die Tafel so der Nachwelt zu überliefern, zum ehrfürchtigen Staunen aller, besonders aber der Künstler. Ich vernehme, dass sie bei dem ersten Brand von Caesars Haus auf dem Palatin vernichtet wurde; vorher aber konnte man sie auf Rhodos sehen; sie enthielt auf einer großen Fläche nichts anderes als kaum sichtbare Linien; unter den herrlichen Werken vieler Künstler war sie gleichsam leer, lockte aber gerade darum an und war berühmter als jedes andere Kunstwerk.

Wie so viele Werke des Apelles war auch das Linienbild höchst berühmt und gelangte schließlich nach Rom, wo es bei einer der berühmten Brandkatastrophen in der Stadt unterging.¹⁰³ Die eigentliche Bedeutung des Linienwettstreits ist dabei umstritten, auch wenn die Bedeutung der Linie für Apelles offenkundig ist; in der Renaissance wurde die Überlieferung häufig angeführt und auch im Sinne eigener Interessen ausgelegt, so etwa wenn Lorenzo Ghiberti (um 1378–1455) den antiken Maler mit der Linie die Perspektive einführen lässt.¹⁰⁴ Holbein fügt dem Linienbild nun noch die malende Hand des Künstlers hinzu, die sich plastisch vom Untergrund abhebt. Wie schon gesehen wurde, entspricht dieser Kunstgriff einem bei Plinius überlieferten Gemälde des Apelles in Ephesos, das Alexander den Großen zeigte.¹⁰⁵

103 Vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 139 f. DNO 2870. – Rezeption in der Renaissance: Hessler 2014, S. 160. 690–692; McHam 2013a, S. 323 Nr. 8 und passim.

104 Linie: Vgl. o. m. Anm. 47. – Perspektive: Vgl. Belting 2009, S. 177; Gombrich 1987; Kris – Kurz 2014, S. 127 f.; McHam 2013a, S. 111. – Möglicher Einfluss auf Botticelli: Joost-Gaugier 1999, S. 295 f.

105 So Bätschmann – Griener 1994, S. 626 f.; Bätschmann – Griener 1997, S. 14. – Gemälde des Apelles: Plin. nat. hist. 35, 92; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 167 Nr. 10 (nur bei Plinius bezeugt).

Er malte auch Alexander den Großen mit dem Blitz in der Hand im Tempel der Artemis zu Ephesos für zwanzig Talente Gold. Es scheint, als würden die Finger deutlich hervorragen und der Blitz außerhalb des Gemäldes sein ...

Diese Besonderheit wurde dann auch in zahlreichen Texten der Renaissance hervorgehoben.¹⁰⁶ Bei Holbein verbinden sich damit ähnlich wie in Giorgiones *Tempesta* ein Motiv und eine technische Besonderheit unterschiedlicher Gemälde des Apelles zu einem neuen Ganzen.

Die *Verleumdung* Botticellis

Sandro Botticellis (1444/48–1510) um 1495 entstandenes Gemälde ist zweifelsohne die berühmteste Neufassung eines mit Apelles verbundenen Bildes (Abb. 16–18);¹⁰⁷ seine 62 × 91 cm messende *Verleumdung* geht auf einen Text des vielseitigen Schriftstellers, Essayisten und Satirikers Lukian (um 120–nach 180 n. Chr.) zurück.¹⁰⁸

Um uns also vor diesem Übel möglichst zu verwahren, gedenke ich in dieser Schrift, wie in einem Gemälde, darzustellen, was die Verleumdung ist, woher sie entspringt und was sie für Wirkungen tut; wiewohl mir der Maler Apelles von Ephesus hierin schon lange mit seinem Pinsel zugekommen ist. Auch er war bei dem Könige Ptolemäus fälschlich angegeben worden, als ob er an der Verrätereirei des Theodotas (der die Stadt Tyrus dem Antiochus in die Hände spielte) Anteil gehabt hätte; wiewohl der gute Apelles weder in seinem Leben jemals die Stadt Tyrus gesehen hatte noch wusste,

106 Rezeption in der Renaissance: Vgl. McHam 2013a, S. 107. – Zu einer möglichen weiteren Rezeption dieser Besonderheit bei Vasari vgl. Koshikawa 2001, S. 24.

107 Florenz, Galleria degli Uffizi 504. Vgl. Cast 1981; Heffernan 1996, Joost-Gaugier 1999; Körner 2006, S. 345–353 («Der Florentiner Apelles»); Lightbown 1978, Band 2, S. 87–92 B 79; Scheibler 1994, S. 43–45; Vasari 2010b, S. 33 f.

108 Lukian, Gegen die Verleumdung (Übersetzung nach Lukian 1974, Band 2, S. 268–270). Lukian hat sich auch sonst häufig mit der Bildenden Kunst auseinandergesetzt; vgl. Steinhart (im Druck). Bekanntheit des Textes seit dem frühen 15. Jahrhundert: Vgl. Joost-Gaugier 1999, S. 297 Anm. 15; Vasari 2010b, S. 34.

wer Theodotas war, außer dass er, wie tausend andere, gehört hatte, er sei einer von den Ministern des Ptolemäus und zum Statthalter über Phönizien gesetzt. Diesem ungeachtet hatte ein anderer Maler, namens Antiphilus, sein Nebenbuhler in der Kunst und der wegen der Achtung, worin Apelles bei dem Könige stand, einen heftigen Neid auf ihn geworfen hatte, Mittel gefunden, dem Ptolemäus beizubringen, als ob Apelles um alle geheimen Anschläge des Theodotas wisse; er könne einen Zeugen aufstellen, der ihn in Phönizien mit dem Theodotas speisen gesehen und bemerkt habe, dass sie während der Tafel einander immer ins Ohr geflüstert hätten; kurz, der Abfall der Tyrier und die Übergabe von Pelusium sei mit Vorwissen und Mitwirken des Apelles zustande gekommen. Ptolemäus, der überhaupt kein Mann von großer Klugheit und (wie die meisten großen Herren) unter lauter Schmeichlern aufgewachsen war, geriet über diese so ganz unwahrscheinliche Verleumdung in einen so heftigen Grimm, dass ihm von allem, was ihm bei der kleinsten Überlegung hätte einfallen müssen, nichts einfiel; und anstatt zu bedenken, der Angeber sei ein eifersüchtiger Kunstverwandter vom Apelles – dieser Maler sei der Mann nicht, der sich in ein so großes und gefährliches Unternehmen einlassen werde, am allerwenigsten, da er so viel Gutes von ihm empfangen hatte und allen seinen Kunstgenossen ohne Ausnahme vorgezogen worden war –, ohne an etwas dergleichen zu denken, ja ohne sich nur vorher zu erkundigen, ob Apelles wirklich in Syrien gewesen sei, brach er gleich in eine rasende Wut aus und erfüllte die ganze königliche Burg mit seinem Geschrei über den undankbaren, verräterischen Kerl – und wenn nicht einer von den Mitverschwornen, aus edlem Unwillen über die Unverschämtheit des Antiphilus und aus Mitleiden mit dem armen Apelles, erklärt hätte, dass der Mann nicht das geringste mit ihnen zu tun gehabt habe, so würde er das Verbrechen der Tyrier unschuldigerweise mit seinem Kopfe haben büßen müssen. Ptolemäus, sagt man, ließ sich das Vorgegangene dermaßen gereuen, dass er den Apelles mit hunderttausend Talern beschenkte, den Antiphilus hingegen zur Leibeigenschaft verurteilte und in seine Gewalt gab. Apelles aber, auf den die Gefahr, die er gelaufen war, einen tiefen Eindruck gemacht hatte, verschaffte sich selbst durch ein Gemälde Genugtuung, das folgenden Inhalts ist.



16 Botticelli, *Die Verleumdung des Apelles*. Florenz, Uffizien



17 Botticelli, *Die Verleumdung* (Ausschnitt). Der Dornauszieher

18 Botticelli, *Die Verleumdung* (Ausschnitt). Kentaurenfamilie nach Zeuxis

Rechter Hand sitzt ein Mann, der so ansehnliche Ohren hat, dass ihnen wenig zu Midasohren fehlt, und schon von ferne der auf ihn zukommenden Verleumdung die Hand entgegenreicht. Zu beiden Seiten stehen zwei Frauenspersonen neben ihm, die mir die Unwissenheit und das Misstrauen vorzustellen scheinen. Diesem nähert sich von der andern Seite die Verleumdung in Gestalt eines wunderschönen, aber etwas erhitzten Mädchens, deren Gesichtszüge Groll und Ingrimme verraten: sie trägt in der linken Hand eine brennende Fackel und schleppt mit der rechten einen jungen Menschen bei den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel streckt und die Götter zu Zeugen seiner Unschuld nimmt. Vor ihm geht ein häßlicher, bleichsüchtige, hohlaugichter Mann, der so aussieht, als ob er von einer langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre, und den man ohne Mühe für den Neid erkennt. Hinter der Verleumdung gehen zwei andere Weibspersonen, die sie aufzuheizen zu unterstützen und an ihr zu putzen scheinen und deren eine (wie mir der Vorweiser und Ausleger des Gemäldes sagte) die Arglist und die andere die Täuschung vorstellt. Noch weiter hinter folgt in einem schwarzen und zerrißnen Traueraufzug die Reue: sie weint und wendet das Gesicht beschämt vor der Wahrheit, die sich ihr nähert, ab, als ob sie sich scheute, ihr in die Augen zu sehen. Auf diese Weise suchte Apelles das Andenken der gefährlichen Lage, in die ihn die Verleumdung gebracht hatte, durch ein Werk seiner Kunst zu erhalten.

Der Text bzw. seine Rezeption in der Kunstliteratur wurde von zahlreichen anderen Künstlern – darunter Andrea Mantegna (1431–1506) oder Dürer – aufgegriffen und über 50mal für Neufassungen genutzt.¹⁰⁹ Dies dürfte auch kaum ein Zufall sein, hatte doch Alberti in *De Pictura* die *Verleumdung* als Vorlage für Gemälde empfohlen; im entsprechenden Abschnitt wird die erwünschte Bildung eines Malers angesprochen.¹¹⁰

109 Zu den «Neufassungen» vgl. Bäessler 2012, S. 63–65; Campbell 2006, S. 122–124; Cast 1981; Heffernan 1996; Marek 1985, Abb. 23–30; McHam 2013a, S. 174–176; Pommier 2007, S. 435 f. sowie zu weiteren «Rekonstruktionen» nach Zeuxis und Aetion ebenda, S. 434–438; Riether 2015; Scheibler 1984, S. 43–48.

110 Alberti, *De Pictura* 53 f.; Alberti 2000, S. 294–297; vgl. Lightbown 1978, Band 2, S. 90 f.

Wohl unterrichtet wünsche ich mir den Maler, wenn möglich, in allen Freien Künsten ... Ferner wird es der Sache dienen, wenn sie den Dichtern und den Rednern gerne ihre Aufmerksamkeit schenken. Denn diese teilen viele ihrer Zierstücke mit dem Maler. In der Tat, die Schriftsteller, die über einen reichen Schatz an Kenntnissen vieler Dinge verfügen, können durchaus Hilfe leisten, wenn es darum geht, die Komposition eines Vorgangs schön zu planen: dessen lobenswertes Gelingen hängt ja zumal von der ›Erfindung‹ ab. Ja, so wesentlich ist der Beitrag der Erfindung, dass sie sogar für sich allein zu erfreuen vermag, d.h. auch dann, wenn die malerische Umsetzung fehlt. So entlockt jene berühmte Beschreibung der ›Verleumdung‹, die Lucianus nach einem Gemälde des Apelles angefertigt hat, bei der reinen Lektüre Bewunderung. Wenn ich sie hier wiedergebe, wird das, denke ich, nicht von meinem Vorsatz ablenken; vielmehr mag es den Malern in Erinnerung rufen, dass sie ihre Achtsamkeit auf die Herstellung solcher Erfindungen richten müssen ... [Es folgt die Beschreibung] ... Dieser Vorgang vermag die Herzen bereits zu fesseln, während er nur in Worten dargeboten wird: Angesichts dessen stelle man sich vor, wieviel Anmut und Liebreiz von ihm ausgegangen sein müssen, als man das Gemälde des hervorragendsten Malers noch selbst betrachten konnte!

Allerdings stellt sich die Frage, ob man mit Alberti überhaupt jemals «das Gemälde des hervorragendsten Malers ... betrachten konnte». In der archäologischen Forschung ist die Existenz der «Verleumdung», also eines aufwendigen allegorischen Gemäldes des Apelles, jedenfalls wiederholt bestritten worden.¹¹¹ Die Problematik liegt bereits darin begründet, dass in der literarischen Gattung der Ekphrasis neben tatsächlichen Bildbeschreibungen auch Texte vorkommen, die fiktive Kunstwerke als rhetorische Meisterstücke gestalten.¹¹² Eine Schwierigkeit stellt zudem dar, dass der historische Kontext des Gemäldes bei Lukian unrichtig sein muss, da aufgrund des genannten Konflikts in Syrien mit dem ägyptischen Herrscher Ptolemaios IV. (245–204 v. Chr.) gemeint

111 Vgl. Borg 2004; Mielsch – Lehmann 2014a, S. 137 f. DNO 2868. 165–167 Nr. (9).

112 Zur Problematik der Ekphrasis vgl. den Überblick bei Steinhart (im Druck).

ist.¹¹³ Allerdings werden bei Plinius im Zusammenhang mit Apelles ebenfalls Streitigkeiten und Verleumdungen am ptolemäischen Königshof angeführt, so dass gleichwohl ein grundsätzlich richtiger Sachverhalt zugrunde liegen könnte und die fehlerhafte historische Einordnung nicht zwingend gegen die Existenz des Gemäldes sprechen muss.¹¹⁴

Von größerer Bedeutung wird ohnehin die kunsthistorische Frage sein, ob man einem Maler des fortgeschrittenen 4. Jahrhunderts v. Chr. eine derartige allegorische Bilderzählung zutrauen möchte: Die in der griechischen Kunst seit dem 6. Jh. v. Chr. bezeugten Personifikationen werden allerdings gerade seit dem späteren 5. Jh. v. Chr. auch in größeren Bildzusammenhängen gezeigt.¹¹⁵ Wenn dabei gegen die Existenz des Gemäldes angeführt wurde, dass entsprechende Personifikationen «ruhig nebeneinanderstehend gezeigt» würden, «nicht in heftiger Aktion wie hier», so kann auf entsprechende Bildgestaltungen wie den Kampf zwischen den Personifikationen der Gerechtigkeit (*Dike*) und der Ungerechtigkeit (*Adikia*) verwiesen werden, der als Relief auf einer verlorenen Weihung des korinthischen Herrschergeschlechts der Kypseliden in Olympia (frühes 6. Jahrhundert v. Chr.) bei Pausanias (2. Jh. n. Chr.) beschrieben wird und im späten 6. Jh. v. Chr. auf zwei Vasenbildern Athens auch erhalten ist.¹¹⁶ Für die Möglichkeit der Authentizität könnte zudem sprechen, dass im Werk des Apelles außergewöhnliche Personifikationen eine wichtige Rolle einnehmen, sind doch abgesehen von der umstrittenen *Verleumdung* auch die vermutlich personifizierten Unwetter («tonitrua, fulgetra, fulgura») und eine Personifikation des Krieges bezeugt:¹¹⁷

... ferner eine Darstellung des Krieges mit auf den Rücken gebundenen Händen und den auf einem Triumphwagen einherfahrenden Alexander.

113 Vgl. Borg 2004, S. 28 f.; ähnlich Mielsch – Lehmann 2014a, S. 139.

114 Plin. nat. hist. 35, 89 (Text im Anhang); vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 138 f. 166 f. und in diesem Sinn auch Scheibler 1984, S. 44.

115 Vgl. o. m. Anm. 51. – Zweifelnd Borg 2004; Mielsch – Lehmann 2014a, S. 139. 167; Scheibler 1984, S. 45.

116 Zitat: Mielsch – Lehmann 2014a, S. 167. – «Kypselos-Lade»: Pausanias, Beschreibung Griechenlands 5, 18, 2; vgl. Shapiro 1993, S. 39–42. – Amphora, Wien Kunsthistorisches Museum 3722; Beazley 1963, S. 11 Nr. 3; Oxford, Beazley Archive Database Nr. 200050. – Fragmente Basel, Sammlung H. A. Cahn, HC 826; Oxford, Beazley Archive Database Nr. 28963.

117 Plin. nat. hist. 35, 93; vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 170–173 Nr. 11 f.

Angesichts dieses auch durchaus zeittypischen Interesses an Personifikationen sowie der sonst kaum mehr verständlichen Tradition zur Erfindungsgabe des Apelles sollte die Diskussion um die *Verleumdung* wohl zumindest als nicht abgeschlossen gelten.

Botticelli folgte in seiner *Verleumdung* auch in den Details den Angaben bei Lukian, sei es aus eigener Kenntnis oder durch vermittelnde Humanisten. Doch erweiterte er das Geschehen «nach Apelles» um eine aufwändige Architekturangabe mit zahlreichen Statuen und Reliefs; dazu zählt unterhalb des Herrschers die Reliefdarstellung einer Kentaurenfamilie, die einem wiederum bei Lukian beschriebenen Gemälde des Zeuxis (spätes 5./frühes 4. Jh. v. Chr.) folgt (Abb. 18).¹¹⁸

Der berühmte Zeuxis, der erste Maler seiner Zeit, hatte das Eigene, dass er sich mit den gemeinen alltäglichen Gegenständen seiner Kunstverwandten, mit Göttern, Heroen, Schlachten und dergleichen, gar nicht oder nur selten abgab, sondern immer etwas Neues und noch von keinem andern Bearbeitetes unternahm. Hatte er aber irgendein ungewöhnliches und sonderbares Sujet ausgedacht: so verwandte er alles, was die Kunst vermag, darauf, um ein Meisterstück daraus zu machen. Unter andern Werken dieser Art hat man auch eine Zentaurin von ihm, die einem Paar noch sehr kleinen Zwillingszentauren zu saugen gibt ...

Auf einem Rasen von schönstem Grün liegt die Zentaurin mit dem ganzen Teile, woran sie Pferd ist, auf dem Boden, die Hinterfüße rückwärts ausgestreckt: der obere, weibliche Teil hingegen hebt sich sanft in die Höhe und ist auf einen Ellenbogen gestützt. Aber die Vorderfüße sind nicht ebenfalls gestreckt, als ob sie auf der Seite liegen: sondern der eine scheint mit rückwärts gebogenem Hufe auf dem Knie zu ruhen, der andere hingegen ist im Aufstehen begriffen und stemmt sich gegen den Boden, wie es die Pferde zu machen pflegen, wenn sie vom Boden aufspringen wollen. Von ihren beiden Jungen hält sie das eine in den Armen und reicht ihm die Brust; das andere hingegen liegt unter ihr

118 Lukian, Zeuxis (Übersetzung nach Christoph Martin Wieland, Band 3, S. 201–203); vgl. Lightbown 1978, Band 2, S. 90; Pommier 2007, S. 437; Scheibler 1984, S. 46–48. – Zum Gemälde Mielsch 2014a, S. 872–876 Nr. 5; Schörner 2002.

und saugt wie ein Fohlen. Über ihr zeigt sich von einer Anhöhe ein Zentaur, der ihr Mann zu sein scheint, aber nur bis zur Hälfte des Pferdes sichtbar ist: er schaut freundlich lachend auf sie herab, indem er in der einen Hand den Welpen eines Löwen emporhält, als wolle er seine Kleinen zum Scherz damit erschrecken wollen.

Ich bin zu wenig Kenner, um von denjenigen Vollkommenheiten dieses Gemäldes sprechen zu können, die nicht einem jeden so unmittelbar in die Augen fallen, wiewohl sie alles, was die Malerkunst vermag, in sich begreifen, und ich muss es also den Söhnen der Kunst, deren Sache es ist, sich auf solche Dinge zu verstehen, überlassen, die Schönheiten dieser Art, die in diesem Meisterwerke zusammenkommen, als die ungemeine Richtigkeit der Umrisse, die meisterliche Mischung und verständige Wahl der Farben, die geschickte Schattierung, die schönen Verhältnisse aller Teile gegeneinander und die daraus entstehende Harmonie des Ganzen, nach Würde zu preisen.

So hat Botticelli also einen Text über ein antikes Bild als Vorlage für ein Gemälde und einen zweiten Text für ein gemaltes Relief verwendet. Zu dieser Bildwerdung antiker Literatur kommen dann auch noch Darstellungen antiker Skulpturen – der *Spinario* (Abb. 17) neben der Personifikation der Wahrheit – hinzu.¹¹⁹ Der Maler vereint damit eine Fülle von Kunstwerken, mit denen die *Verleumdung* gleichsam zur imaginären Kunstsammlung gerät.¹²⁰

119 Vgl. Lightbown 1978, Band 2, S. 88 f. – Dornauszieher: Vgl. Bober – Rubinstein 2010, S. 254–256.

120 Vgl. Joost-Gaugier 1999, S. 294 m. Lit. – Mit der antiken Auffassung des Gemäldes als moralischer Mahnung stimmt überein, dass dem Bild Botticellis ebenfalls eine Warnung in der Gegenwart der Renaissance zugeordnet wurde: «Eine Tafel von ihm ... besitzt der florentinische Edelmann Messer Fabio Segni; darin ist die Verleumdung des Apelles gemalt, so schön, wie es nur irgend geht. Unter dieser Tafel, die er selbst seinem lieben Freund Antonio Segni schenkte, liest man heute folgende Verse Messer Fabios: «Diese kleine Tafel mahnt die Könige dieser Erde, niemandem auf der Grundlage falschen Zeugnisses zu beschuldigen. Eine ähnliche hat Apelles dem König von Ägypten geschenkt. Der König erwies sich als würdig, und das Geschenk war es seiner.»; Vasari 2010b, S. 33 f. – Zu antiken Münzen als Träger moralisch verstandener Botschaften bei Petrarca vgl. Steinhart 2010, S. 56 f.

Vasari: Apelles im Atelier

Giorgio Vasari (1511–1574) hat in seinen Häusern in Florenz und Arezzo mehrere Episoden aus der Überlieferung zur antiken Kunst aufgegriffen.¹²¹ In Florenz findet sich unter den um 1570 entstandenen Wandmalereien neben der Erzählung von Apelles und dem Schuster auch ein Wandfresko mit Apelles und einem Gemälde mit Artemis (Abb. 19).¹²² Gezeigt werden Maler, Gemälde und Modelle in einem atelierhaften Raum sowie durch eine offene Tür ein Nebenraum mit mehreren sitzenden Männern. Im Vordergrund der Szene steht ein Maler vor dem Gemälde einer nackten Artemis mit Mondsichel und Speer, bei der der obere Teil des Körpers bereits ausgeführt ist, während der untere nur skizziert wurde. Dieser Zustand des Gemäldes kommt dem unvollendeten Bild einer Aphrodite nahe, das Apelles wie seine berühmte *Anadyomene* für Kos anfertigen sollte; Plinius überliefert das Vorhandensein der Vorzeichnung, die niemand zu ergänzen wagte:¹²³

Apelles hatte noch eine andere Aphrodite zu Kos begonnen, mit der er seine frühere noch übertreffen wollte. Als es zum Teil vollendet war, versagte ihm der Tod in seiner Missgunst die Fertigstellung, und es fand sich niemand, der an dem Werk nach den skizzierten Linien fortarbeiten konnte.

Zwei Bemerkungen Ciceros (106–43 v. Chr.) ist zu entnehmen, dass der Kopf und ein Teil des Oberkörpers vollendet gewesen sein sollen.¹²⁴

Neben dem Gemälde steht ein weitgehend nacktes Modell mit einem um die Schultern gelegten Gewand und Speer. Doch sind dazu noch zwei weitere sitzende nackte Frauen zu sehen, die dabei sind, sich aus- oder anzuziehen, offensichtlich weitere Modelle. Wenn damit mehrere Frauen als Vorbild für einen Akt dienen können, so entspricht dies der Überlieferung zur Verwendung der schönsten Körperteile mehrerer Frauen, wie sie in der Antike für die Maler Parrhasios (um 460–

121 Vgl. Koshikawa 2001; McHam 2013a, passim.

122 Schuster: Plin. nat. hist. 35, 84 f. (Text: vgl. Anhang); vgl. McHam 2013a, S. 231. – Artemis: Vgl. Koshikawa 2001; McHam 2013a, S. 228–230; Vasari 2010a, S. 38.

123 Plin. nat. hist. 35, 92; vgl. McHam 2013a, S. 231; Mielsch – Lehmann 2014a, S. 157 f. DNO 2898, zum Gemälde S. 157–159 Nr. 2.

124 Cic. epistulae ad familiares 1, 9, 15 (Mielsch – Lehmann 2014a, S. 158 DNO 2900) und de officiis 3, 10 (Mielsch – Lehmann 2014a, S. 159 DNO 2901).

420 v. Chr.) und Zeuxis berichtet wird, in der Renaissance jedoch ausschließlich mit Zeuxis und seinem Gemälde der Helena oder Hera für die Stadt Kroton verbunden wurde; Vasari hat die Episode in seinem Haus in Arezzo wiedergegeben.¹²⁵ Das Gemälde des Malers in Florenz (Abb. 19) zeigt jedoch eine Artemis, die als Bildsujet für Apelles, nicht aber für Zeuxis überliefert ist.¹²⁶

*... eine Artemis mitten unter der Schar opfernder Jungfrauen
[«sacrificantium virginum»], womit er die Verse Homers, der
eben dies «es Motiv» beschreibt, übertroffen zu haben scheint.*

Mit den «Verse(n) Homers, der eben dies «es Motiv» beschreibt», ergibt sich dabei die Schwierigkeit, dass eine entsprechende Textpassage in den frühgriechischen Epen nicht bekannt ist; zu vergleichen ist lediglich eine bereits von Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) im *Laokoon* herangezogene Textstelle (*Odyssee* 6, V. 102–106) mit tanzenden Nymphen, weshalb Lessing auch eine Textverbesserung («*sylvis vagantium*» statt «*sacrificantium*») erwogen hatte.¹²⁷ Doch wie dem auch sei: Wie schon lange erkannt wurde, hat Vasari in jedem Fall einen Maler bei der Arbeit an einem Gemälde des Apelles unter Verwendung eines Kunstgriffs des Zeuxis dargestellt.

Ob derartige Vermischungen der Überlieferung wie bei Vasari nun allerdings höchst absichtsvoll geschehen, einer abweichenden Traditionsbildung verdankt werden oder schlicht einem Versehen entsprungen sind, lässt sich wohl kaum in jedem Fall eindeutig ausmachen. Ein eindrucksvolles Beispiel für das Phänomen im literarischen Bereich bietet der Lobpreis des Erasmus von Rotterdam auf Dürer:¹²⁸

-
- 125 Vgl. McHam 2013a, S. 228–230. Zeuxis: Plin. nat. hist. 35, 64; vgl. Alberti, *De Pictura* 56; Alberti 2000, S. 300 f. sowie Barkan 2000; Gombrich 1982, S. 7 f.; Koch 2013, S. 9 f.; Mielsch 2014a, S. 878–888 Nr. 9; Koshikawa 2001, S. 18–20; Kris – Kurz 2014, S. 70; McHam 2013a, S. 47. 228. 345 Nr. 161; Pommier 2007; Roeck 2013, S. 74 f. – Der zugrundeliegende Gedanke war auch Inhalt einer Rede des Sophisten Gorgias auf Helena; vgl. dazu und zu Parrhasios Koch 2013, S. 9 f.; Mielsch 2014a, S. 846–848 DNO 1684. – Arezzo: McHam 2013a, S. 228.
- 126 Plin. nat. hist. 35, 96; zum Gemälde vgl. Mielsch – Lehmann 2014a, S. 162 f. DNO 2905.
- 127 Vgl. Lessing 2007, S. 159 f. Anm. 3 sowie zur weiteren Forschung Mielsch – Lehmann 2014a, S. 162 f.
- 128 Erasmus, *Dialogus de recta latini graecique sermonis pronunciatione*, 1528, nach Erasmus 1978, S. 66–69.



19 Vasari, Apelles malt Artemis. Florenz, Casa Vasari

«URSUS: Wenn Du über diese Dinge noch tiefschürfendere und genauere Angaben haben möchtest, so gibt es ein Buch von Albrecht Dürer, das zwar auf Deutsch, aber doch sehr gelehrt geschrieben ist, in welchem er in Nachahmung der alten Meister – nämlich des Makedoniers Pamphilus, der alle Disziplinen und ganz besonders die Geometrie und die Arithmetik beherrschte, ohne die seiner Aussage nach die Kunst nicht vollkommen sein kann, dann des Apelles, der selbst für seinen Schüler Perseus ein Buch über die Kunst schrieb – viele geniale Äußerungen über die Geheimnisse der Malkunst tut, die aus den mathematischen Fächern entlehnt sind; darunter ist auch einiges über die Form der Buchstaben und über ihren Duktus und ihre Symmetrie. LEO: Den Namen Dürer kenne ich schon lange; er genießt höchste Berühmtheit unter den Malern, und einige nennen ihn den Apelles unserer Zeit. URSUS: Ich glaube sogar, dass Apelles, wenn er jetzt leben würde, in seiner Anständigkeit und Aufrichtigkeit unserem Albert den Vorrang einräumen würde. LEO: Kann man das glauben? URSUS: Ich gebe zu, dass Apelles der Führer dieser Kunst gewesen ist, dem die übrigen Künstler nichts vorwerfen konnten, als dass er seine Hand nicht vom Gemälde lassen konnte; ein großartiger Vorwurf! Aber Apelles nahm die Hilfe von Farben, wenn auch nur von wenigen und unaufdringlichen, in Anspruch; was aber drückt Dürer, der auch sonst bewundernswert ist, nicht alles in einfarbigen Darstellungen, also mit schwarzen Strichen, aus? Schatten, Licht, Glanz, Erhöhungen, Vertiefungen; außerdem nicht nur einen einzigen Aspekt, der sich aus der Lage eines Gegenstandes den Augen der Betrachter darbietet. Er beachtet exakt die Symmetrien und Harmonien. Ja, er malt sogar, was man nicht malen kann, Feuer, Strahlen, Donner, Blitz, Wetterleuchten oder, wie man sagt, Nebel an der Wand, alle Sinneswahrnehmungen, schließlich die ganze Seele des Menschen, die sich in der Körperhaltung ausdrückt, und beinahe die Stimme selbst. Das stellt er einem in schwarzen Strichen vor die Augen, die so gelungen sind, dass man dem Werke Unrecht täte, wenn man Farben hinzufügen würde. Ist es nun nicht eine größere Leistung, ohne das Hilfsmittel der Farben dasselbe auszudrücken,

was Apelles mit Hilfe der Farben schuf? LEO: Ich habe nicht geglaubt, dass in der Malerei soviel Gelehrsamkeit liegt, wo sie doch heute kaum den Künstler ernährt.»

Dürer wird von Erasmus als Meister aller nur denkbaren Bildinhalte hervorgehoben, die Aussagen zu antiken Malern folgen. Da nur Apelles als Bezugspunkt genannt wird, würde man wohl auch das Dürer zugeschriebene Können allein mit diesem Maler verbinden. Doch wie Erwin Panofsky gezeigt hat, sind nur Teile des Lobpreises der Überlieferung zu Apelles entnommen, anderes hingegen folgt Ausführungen des Plinius zu Pamphaios – dem Lehrer des Apelles – sowie zu anderen Malern.¹²⁹

129 Vgl. Panofsky 1969, S. 224 f. – Pamphaios: Vgl. o. m. Anm. 36.

Anhang

Plinius über Apelles

Die *Naturgeschichte* des Plinius ist in der Renaissance als weitverbreitete Quelle von grundlegender Bedeutung gewesen und in unterschiedlicher Weise rezipiert worden.¹³⁰ Die Ausführungen zu Apelles werden hier zweisprachig wiedergegeben.¹³¹

[79] *Verum omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles. Cuius olympiade centesima duodecima. picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent. praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerationem dicebat, quam Graeci χάριτα vocant; cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem. [80] et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus inmensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam. fuit autem non minoris simplicitatis quam artis. Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet. [81] Scitum inter Protogenen et eum, quod accidit. ille Rhodi vivebat; quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo, officinam petiit. aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. haec foris esse Protogenen respondit interrogavitque, a quo quaesitum deceret. «ab hoc» inquit Apelles adreptoque penicillo lineam ex colore duxit sum-*

130 Vgl. McHam 2014.

131 Text und Übersetzung nach Plinius 1997.

mae tenuitatis per tabulam. [82] et reverso Protogeni, quae gesta erant anus indicavit. ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecipisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse, quem quaereret. atque ita evenit. revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum. [83] at Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens; placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam Rhodi ante, spatiosae nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem. [84] Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit. idem perfecta opera proponebat in pergula transeuntibus atque, ipse post tabulam latens, vitia, quae notarentur, auscultabat, volgum diligentiores iudicem quam se praeferens. [85] feruntque reprehensum a sutore, quod in crepidis una pauciores intus fecisset ansas; eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cavillante circa crus, indignatum prospexisse denuntiantem, ne supra crepidam sutor iudicaret, quod et ipsum in proverbium abiit. fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam venianti – nam, ut diximus, ab alio se pingi vetuerat edicto –; sed in officina inperite multa disserenti silentium comiter suadebat, rideri eum dicens a pueris, qui colores terebant. [86] Tantum erat auctoritati iuris in regem alioqui iracundum. quamquam Alexander honorem ei clarissimo perhibuit exemplo. namque cum dilectam sibi e pallacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque, dum paret, captum amore sensisset, dono dedit ei, – magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam Victoria alia. [87] quia ipse se vicit, nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donavit artifice, ne dilectae quidem respectu motus, cum modo regis ea fuisset, modo pictoris esset.

sunt, qui Venerem anadyomenen ab illo pictam exemplari putent. Apelles et in aemulis benignus Protogeni dignationem primus Rhodi constituit. [88] sordebat suis, ut plerumque domestica, percontantique, quanti liceret opera effecta, parvum nescio, quid dixerat; at ille quinquagenis talentis poposcit famamque dispersit se emere, ut pro suis venderet. ea res concitavit Rhodios ad intellegendum artificem, nec nisi augmentibus pretium cessit. Imagines adeo similitudinis pinxit, ut – incredibile dictu – Apio Grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum divinantem, quos metoposcopos vocant, ex iis dixisse aut future mortis annos aut praeteritae vitae. [89] non fuerat ei gratia in comitatu Alexandri cum Ptolemaeo. quo regnante Alexandriam vi tempestatis expulsus, subornato fraude aemulorum plano regio invitatus ad cenam venit indignantique Ptolemaeo et vocatores suos ostendenti, ut diceret, a quo eorum invitatus esset, arrepto carbone exstincto e foculo imaginem in pariete delineavit, agnoscente voltum plani rege inchoatum protinus. [90] pinxit et Antigoni regis imaginem altero lumine orbatu primus excogitata ratione vitia condendi; obliquam namque fecit, ut, quod deerat corpori, picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem e facie ostendit, quam totam poterat ostendere. sunt inter opera eius et exspirantium imagines. quae autem nobilissima sint, non est facile dictu. [91] Venerem exeuntem e mari divus Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae anadyomene vocatur, versibus Graecis tali opere, dum laudatur, victo, sed inlustrato. cuius inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri, verum ipsa iniuria cessit in gloriam artificis. consenuit haec tabula carie, aliamque pro ea substituit Nero in principatu suo Dorothei manu. [92] Apelles incohaverat et aliam Venerem Coi, superaturus etiam illam suam priorem. invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est. pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri. digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse – legentes meminerint omnia ea quatuor coloribus facta –; manipretium eius tabulae in nummo aureo mensura accepit, non numero. [93] pinxit et Megabyzi, sacerdotis Dianae Ephesiae, pompam, Clitum cum equo ad bellum

festinantem, galeam poscenti armigerum porrigentem. Alexandrum et Philippum quotiens pinxerit, enumerare supervacuum est. mirantur eius Habronem Sami, Menandrum, regem Cariae, Rhodi, item Antaeum; Alexandrae Gorgosthenen tragoedum; Romae Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro Magno, item Belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante. [94] quas utrasque tabulas divus Augustus in fori sui celeberrimis partibus dicaverat simplicitate moderata; divus Claudius pluris existimavit utrisque excisa Alexandri facie divi Augusti imagines addere. eiusdem arbitrantur manu esse et in Dianae templo Herculem aversum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat verius pictura quam promittat. pinxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipsam provocavit. [95] est et equus eius sive fuit, pictus in certamine, quo iudicium ad mutas quadripedes provocavit ab hominibus. namque ambitu praevalere aemulos sentiens singulorum picturas inductis equis ostendit: Apellis tantum equo adhinnivere, idque et postea semper evenit, ut experimentum artis illud ostentaretur. [96] fecit et Neoptolemum ex equo adversus Persas, Archelaum cum uxore et filia, Antigonom thoracatum cum equo incedentem. peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem regem sedentem in equo et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. pinxit et, quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura; quae Bronten, Astrapen et Ceraunobolian appellant. [97] Inventa eius et ceteris profuere in arte. unum imitari nemo potuit: quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum re percussu claritatis colorem album excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret; sed et cum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularum intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.

[79] Alle Vorgänger und Nachfolger aber übertraf Apelles aus Kos in der 112. Olympiade [332–329 v. Chr.]. Er allein trug zur Förderung der Malerei mehr bei als fast alle anderen, sogar durch Herausgabe von diesbezüglichen Lehrschriften. Hervorragend war in

seiner Kunst die Anmut, obgleich zur selben Zeit sehr große Maler lebten; er bewunderte ihre Werke und lobte sie alle, sagte aber, dass ihnen jener eigene Liebreiz fehle, den die Griechen *cháris* nennen; alles übrige sei *«ihnen»* gelungen, aber darin allein komme ihm niemand gleich. [80] Er beanspruchte noch einen anderen Ruhm, als er ein Werk von Protogenes von unermesslicher Arbeit und übertrieben ängstlicher Sorgfalt bewunderte; er sagte nämlich, dieser sei ihm in allem gleich oder noch besser als er, aber in einem würde er ihn übertreffen, dass er nämlich verstehe, *«die Hand vom Gemälde zu nehmen»* [d. h. aufzuhören], nach der bemerkenswerten Regel, dass übermäßige Sorgfalt oft schade. Seine Ehrlichkeit war aber nicht geringer als sein Können. Er gab dem Melanthios in der Anordnung den Vorrang, dem Asklepiodoros in den Maßverhältnissen, d. h. welchen Abstand ein Gegenstand vom anderen haben soll. [81] Reizvoll ist eine Begebenheit, die sich zwischen Protogenes und ihm abspielte. Jener lebte auf Rhodos; als Apelles dort gelandet war, begierig die Werke eines Mannes, der ihm nur dem Rufe nach bekannt war, kennen zu lernen, begab er sich sofort in dessen Werkstatt. Der Künstler selbst war abwesend, eine alte Frau aber bewachte eine auf der Staffelei stehende Tafel von beachtlicher Größe, die für das Malen zurechtgemacht war. *«Die Frau»* gab Bescheid, Protogenes sei fortgegangen, und fragte, wen sie als Besucher nennen solle. *«Diesen»*, sagte Apelles, nahm einen Pinsel und zog mit Farbe eine farbige Linie höchster Feinheit über die Tafel. [82] Nachdem Protogenes zurückgekehrt war, berichtete ihm die alte Frau, was sich ereignet hatte. Man erzählt, der Künstler habe die Feinheit *«der Linie»* betrachtet und sogleich gesagt, Apelles sei gekommen, eine so vollendete Leistung passe zu keinem anderen; dann habe er selbst mit einer anderen Farbe eine noch feinere Linie in jene gezogen und beim Weggehen den Auftrag gegeben, wenn Apelles wiederkomme, solle sie ihm diese zeigen und hinzufügen, der sei es, den er suche. Und so traf es ein. Denn Apelles kehrte zurück und, beschämt, besiegt worden zu sein, durchzog er mit einer dritten Farbe die Linien, so dass für etwas noch Feineres kein Platz mehr war. [83] Protogenes aber bekannte sich als besiegt und eilte zum Hafen, um seinen Gast zu suchen; man beschloss, die Tafel so der

Nachwelt zu überliefern, zum ehrfürchtigen Staunen aller, besonders aber der Künstler. Ich vernehme, dass sie bei dem ersten Brand von Caesars Haus auf dem Palatin vernichtet wurde; vorher aber konnte man sie auf Rhodos sehen; sie enthielt auf einer großen Fläche nichts anderes als kaum sichtbare Linien; unter den herrlichen Werken vieler Künstler war sie gleichsam leer, lockte aber gerade darum an und war berühmter als jedes andere Kunstwerk. [84] Apelles übrigens hatte es sich zur beständigen Aufgabe gemacht, niemals, auch wenn er noch so beschäftigt war, einen Tag vergehen zu lassen, ohne durch Ziehen einer Linie sein Können zu üben, was durch ihn zum Sprichwort wurde. Seine vollendeten Werke stellte er im Vorbau seines Hauses für die Vorübergehenden aus und hörte, hinter der Tafel verborgen, die Fehler, die man anführte, wobei er das Volk als einen sorgfältigeren Richter betrachtete als sich selbst. [85] Man berichtet, ein Schuster habe getadelt, dass er an den Schuhen auf der Innenseite eine Öse zu wenig angebracht habe; als dieser aber am nächsten Tage, übermütig durch die Verbesserung des vorher genannten Fehlers, etwas am Bein bekittelte, soll Apelles, darüber aufgebracht, hervorgesehen und gesagt haben, der Schuster solle bei seinem Leisten bleiben, was ebenfalls zum Sprichwort wurde. Jedenfalls zeigte er auch ein höfliches Verhalten und war deshalb bei Alexander dem Großen, der häufig in seine Werkstatt kam, besonders beliebt – denn dieser hatte, wie wir gesagt haben [7, 125], durch eine Verordnung jedem anderen verboten, ihn zu malen – ; wenn der König aber in seiner Werkstatt ohne Sachkenntnis über vielerlei sprach, riet Apelles ihm freundlich, stille zu sein, indem er ihm sagte, dass die Knaben, welche die Farben rieben, über ihn lachen würden. [86] Derart groß war die Macht seines Ansehens über einen sonst jähzornigen König. Doch erwies ihm Alexander durch eine beispielhafte Auszeichnung seine Wertschätzung. Als er nämlich veranlasst hatte, dass eine von ihm besonders geliebte Nebenfrau, namens Pankaspe, wegen ihrer bewunderungswürdigen Gestalt von Apelles nackt gemalt werde, und dabei beobachtete, dass dieser, indem er gehorchte, selbst in Liebe entbrannte, gab er sie ihm zum Geschenk – groß durch seine Gesinnung, noch größer durch seine Selbstbeherrschung und durch diese Tat nicht weniger

bedeutend als durch einen seiner Siege. [87] Denn er hat sich selbst besiegt und schenkte nicht nur seine Lagergenossin, sondern auch seine Neigung dem Künstler, wobei er sich nicht einmal durch Rücksicht auf die Geliebte abhalten ließ, die erst einem König angehört hatte und nun einem Maler gehören sollte. Einige meinen, dass dieser seine Aphrodite Anadyomene nach ihrer Gestalt gemalt habe. Apelles war auch wohlwollend gegenüber Nebenbuhlern und verschaffte als erster dem Protogenes auf Rhodos eine gerechte Würdigung. [88] Der lebte bei seinen Landsleuten, wie es meist bei Einheimischen der Fall ist, in kümmerlichen Verhältnissen, und als Apelles sich erkundigte, um welchen Preis er seine vollendeten Werke abgebe, nannte dieser einen, ich weiß nicht welchen, geringen Betrag; Apelles aber bot ihm je 50 Talente und streute das Gerücht aus, er kaufe sie, um sie als die seinigen zu verkaufen. Diese Tatsache veranlasste die Rhodier, den Künstler richtig zu würdigen, und Apelles trat die Werke nur solchen ab, die den Preis erhöhten. Er malte auch Bilder von so vollkommener Ähnlichkeit, dass – unglaublich zu sagen – der Grammatiker Apion eine Schrift hinterließ, in der er berichtete, dass ein Mann, der nach dem Gesicht wahr sagte – man nennt solche Leute *metoposkópoi* (Physiognomiker) –, aus ihnen entweder das kommende Todesjahr oder die Zahl der vergangenen Lebensjahre bestimmt hat. [89] Aus Alexanders Gefolge stand Apelles mit Ptolemaios nicht besonders gut. Unter der Regierung dieses Ptolemaios von der Gewalt eines Sturmes nach Alexandria verschlagen, wurde er durch eine von seinen Nebenbuhlern angezettelte Bosheit von einem eingeweihten Spaßmacher des Königs eingeladen; Apelles kam zur Tafel, und als Ptolemaios darüber unwillig war und auf seine Einlader «zu Tische» zeigte, damit er sagen solle, von wem er eingeladen worden sei, nahm er eine erloschene Kohle aus der Kohlenpfanne und skizzierte das Bildnis an die Wand; der König erkannte sofort, ehe es noch fertig war, das Gesicht des Spaßmachers. [90] Er malte auch ein Bild des Königs Antigonos, der ein Auge verloren hatte, und dachte als erster an ein Verfahren, Schäden zu verbergen; er malte ihn nämlich von der Seite, damit das, was dem Körper mangelte, eher der Malerei zu fehlen schien, und zeigte nur den Teil des Gesichts, den er ganz zeigen konnte. Unter

seinen Werken befinden sich auch Bilder von Sterbenden. Welche aber die besten sind, lässt sich nicht leicht sagen. [91] Eine aus dem Meer steigende Aphrodite, Anadyomene genannt, weihte der Divus Augustus im Tempel seines Vaters Caesar, wobei ein solch bedeutendes Werk durch das Lob in griechischen Versen in den Schatten gestellt, aber auch berühmt gemacht wurde. Als der untere Teil des Bildes verdorben war, konnte niemand für die Wiederherstellung gefunden werden, so dass selbst der Schaden dem Künstler Ruhm einbrachte. Dieses Bild verlor durch Fäulnis an Frische, und Nero ersetzte es während seiner Regierung durch ein anderes von der Hand des Dorotheos. [92] Apelles hatte noch eine andere Aphrodite zu Kos begonnen, mit der er seine frühere noch übertreffen wollte. Als es zum Teil vollendet war, versagte ihm der Tod in seiner Missgunst die Fertigstellung, und es fand sich niemand, der an dem Werk nach den skizzierten Linien fortarbeiten konnte. Er malte auch Alexander den Großen mit dem Blitz in der Hand im Tempel der Artemis zu Ephesos für zwanzig Talente Gold. Es scheint, als würden die Finger deutlich hervorragen und der Blitz außerhalb des Gemäldes sein – die Leser mögen bedenken, dass all dies «nur» mit vier Farben erzielt wurde; – den Lohn für sein Gemälde erhielt er in Goldmünzen nach dem Maß, nicht nach der Zahl. [93] Er malte auch den feierlichen Aufzug des Megabyzos, des Priesters der Artemis zu Ephesos, den Kleitos, der zu Pferd zum Kampfe drängt, wobei ein Waffenträger ihm auf Befehl den Helm reicht. Wie oft er Alexander und Philippos gemalt hat, braucht nicht aufgezählt zu werden. Man bewundert seinen Habron auf Samos, Menander, den König von Karien, auf Rhodos, ebenso den Antaios; in Alexandria den Tragödienspieler Gorgosthenes, in Rom den Kastor und Polydeukes mit einer Nike und Alexander dem Großen, ferner eine Darstellung des Krieges mit auf den Rücken gebundenen Händen und den auf einem Triumphwagen einherfahrenden Alexander. [94] Beide Bilder hatte der Divus Augustus an den belebtesten Stellen seines Forums in seiner [massvollen] Schlichtheit als Geschenk geweiht; der Divus Claudius glaubte besser zu tun, auf beiden Gemälden das Gesicht Alexanders zu tilgen und durch das des Divus Augustus zu ersetzen. Von der Hand des gleichen Künstlers soll auch im Tempel der

Diana ein Herkules sein, der sich so abwendet, dass, was außerordentlich schwierig ist, die Malerei sein Gesicht naturgetreuer zeigt, als sie es andeutet. Er malte auch einen nackten Heros und forderte mit diesem Gemälde die Natur selbst heraus. [95] Von ihm gibt oder gab es ein im Wettstreit gemaltes Pferd, bei welchem er zum Urteil nicht die Menschen, sondern die stummen Tiere aufforderte. Denn da er spürte, dass seine Nebenbuhler durch ihre Umtriebe mehr galten, führte er Pferde heran und zeigte diesen die Bilder der einzelnen «Maler»: Nur das Pferd des Apelles wieherten sie an, und das geschah auch später immer wieder, so dass es als Beweis seiner Kunst vorgeführt wurde. [96] Er schuf auch den Neoptolemos, wie er zu Pferd gegen die Perser «kämpfte», den Archelaos mit Frau und Tochter, den Antigonos, wie er im Harnisch sein Pferd führt. Die bedeutenderen Kunstverständigen bevorzugten von allen seinen Werken denselben zu Pferde sitzenden König und eine Artemis mitten unter der Schar opfernder Jungfrauen, womit er die Verse Homers, der eben dies «es Motiv» beschreibt, übertroffen zu haben scheint. Er malte auch das, was außerhalb des Bereichs der Malerei liegt, Bilder wie Donner, Wetterleuchten und Blitze, was «die Griechen» Bronté, Astrapé und Keraunobolia heißen. [97] Seine Erfindungen waren auch den übrigen Malern in der Kunst von Nutzen. Nur eines konnte niemand nachahmen: dass er die vollendeten Werke mit einer so dünnen Lasur überzog, dass diese infolge des Zurückstrahlens des Glanzes einen weißen Farbton hervorrief und ihn vor Staub und Schmutz schützte, aber erst, wenn man sie in die Hand nahm, sichtbar war; mit großer Berechnung aber «bewirkte er» auch, dass der Glanz der Farben das Auge nicht schmerzt, indem man sie wie durch einen Spiegelstein sah, und dass aus der Ferne der gleiche Kunstgriff den allzu leuchtenden Farben unvermerkt einen tieferen Ton verlieh.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Antike Quellen

- Hermann Beckby (Hrsg.), *Anthologia Graeca*, Sammlung Tusculum, 2. Auflage München o. J.
- David A. Campbell, *Greek Lyric* Band 3. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others, Loeb Classical Library 476, Cambridge/Mass. – London 1991.
- Lukian, *Werke in drei Bänden*. Übersetzt von Christoph Martin Wieland (1788), Berlin – Weimar 1974.
- Philostratos, *Die Bilder*. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Otto Schönberger, Würzburg 2004.
- Plinius, *Naturkunde*. Band 35. Farben, Malerei, Plastik. Herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Sammlung Tusculum, 2. Auflage Düsseldorf – Zürich 1997.
- Propertius – Tibullus, *Liebeselegien*. Carmina. Neu herausgegeben und übersetzt von Georg Luck, Sammlung Tusculum, Zürich – Düsseldorf 1996.
- Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, 2. Auflage Darmstadt 1988.

Neuzeitliche und moderne Quellen

- Leon Battista Alberti, *Das Standbild*. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000.
- , *Della Pittura*. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*. Sämtliche Erzählungen Band 1. Herausgegeben von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, Frankfurt am Main 2007.
- Erasmus von Rotterdam, *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus*, herausgegeben von Johannes Kramer, Beiträge zur Klassischen Philologie 98, Meisenheim am Glan 1978.
- , *Das Lob der Torheit*. Übersetzt von Kurt Steinmann, Zürich 2002.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Antik und Modern* (ursprünglich 1818), in: Goethes Werke Band 12. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf. Kommentiert von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf, München 1981, S. 172–176.
- Curt Hohoff, *Venus im September*, Wiesbaden – München 1984.
- Kurt Kluge, *Die gefälschte Göttin*, Stuttgart 1935.
- Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*. Briefe antiquarischen Inhalts, heraus-

- gegeben von Wilfried Barner, Frankfurt/Main 2007.
- Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, Venedig 1648.
- Jochen Schmidt, *Die Schönheit der uns zugewandten Seite*, in: Elke Schmitter – Hanns Zischler (Hrsg.), *Galerie der Namenlosen*, Berlin 2014, S. 53–61.
- Benedetto Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste*. Herausgegeben von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.
- Giorgio Vasari, *Das Leben des Raffael*. Neu übersetzt von Hana Gründler und Victoria Lorini, kommentiert und herausgegeben von Hana Gründler, Berlin 2004.
- , *Das Leben des Tizian*. Neu übersetzt von Victoria Lorini, kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch, Berlin 2005.
 - , *Das Leben des Leonardo da Vinci*. Neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, Berlin 2006.
 - , *Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*. Eingeleitet, kommentiert und herausgegeben von Sabine Feser (Giorgione, Correggio) und Hana Gründler (Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto). Neu übersetzt von Victoria Lorini (Giorgione, Correggio) und Hana Gründler (Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto), Berlin 2008 (2008a).
 - , *Das Leben des Piero di Cosimo, Frau Bartolomeo und Mariotto Albertinelli*. Eingeleitet, kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch (Piero di Cosimo) und Katja Lemelsen. Neu übersetzt von Victoria Lorini (Piero di Cosimo) und Sabine Feser, Berlin 2008 (2008b).
 - , *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser, 3. Auflage Berlin 2010 (2010a).
 - , *Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti*. Neu ins Deutsche übersetzt von Victoria Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Damian Dombrowski (Botticelli), Michael Hoff (Rosselli) und Anja Zeller (Lippi und Baldovinetti), Berlin 2010 (2010b).
- Antonio M. Zanetti, *Varie Pitture a Fresco de' Principali Maestri Veneziani*, Venedig 1760.
- Forschungsliteratur*
- Giorgio Agamben, *Nacktheiten*, Frankfurt am Main 2010.
- Bernard Aikema, *Re-constructing Giorgione*, in: Blake de Maria – Mary E. Frank (Hrsg.), *Reflections on Renaissance Venice*, Mailand 2013, S. 104–111.
- Francis Ames-Lewis, *La rappresentazione del nudo nell'arte fiorentina del primo Rinascimento*, in: Beatrice Paolozzi Strozzi – Marc Bormand (Hrsg.), *La primavera del Rinascimento*, Florenz 2013, S. 61–67.
- Jaynie Anderson, *A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection*, in: *The Burlington Magazine* 121, 1979, S. 639–648.
- , *Giorgione. Peintre de la «Brèveté Poétique»*, Paris 1996.
- Michele Asolati, *Die Geschichte der venezianischen Münzsammlungen*, in: Jacob – Romanelli 2002, S. 220–231.
- Wolfgang Augustyn – Ulrich Söding (Hrsg.), *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung. Akten des*

- Kolloquiums München 8.–10.10.2019, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte Band 26, Passau 2010.
- Ernst Badian, Antigonos Monophthalmos, in: Badian, Ernst (Cambridge, MA); Bringmann, Klaus (Frankfurt/Main); Neudecker, Richard (Rom); Gärtner, Hans Armin (Heidelberg); Montanari, Franco (Pisa); Degani, Enzo (Bologna). «Antigonos.» Der Neue Pauly. Herausgegeben von: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte). Brill Online, 2015. Reference. Universitaetsbibliothek Würzburg. 22 April 2015. First appeared online: 2006. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/antigonos-e124050>.
- Andreas Bässler, Die Umkehrung der Ekphrasis. Zur Entstehung von Alciato «Emblematum Liber», Würzburg 2012.
- Oskar Bätschmann – Pascal Griener, Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, S. 626–650.
- , Hans Holbein, Köln 1997.
- Davide Banzato – Franca Pellegrini – Ugo Soragni (Hrsg.), Giorgione a Padova. L'enigma del carro, Mailand 2010.
- Leonard Barkan, Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Sculpture, New Haven – London 1999.
- , The Heritage of Zeuxis. Painting, Rhetoric, and History, in: Alina Payne – Ann Kuttner – Rebekah Smick (Hrsg.), Antiquity and its Interpreters, Cambridge u.a. 2000, S. 99–109.
- Cristelle Baskins, The Triumph of Marriage. Painted Cassoni of the Renaissance, Boston 2009.
- John D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters, 2. Auflage Oxford 1963.
- Herbert Beck – Peter C. Bol – Maraike Bückling (Hrsg.), Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, Ausstellungskatalog Frankfurt/Main 1990, Mainz 1990.
- Marina Belozerskaya – Kenneth Lapatin, Antiquity Consumed. Transformations at San Marco, Venice, in: Alina Payne – Ann Kuttner – Rebekah Smick (Hrsg.), Antiquity and its Interpreters, Cambridge u.a. 2000, S. 83–95.
- Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.
- , Exil in Arkadien. Giorgiones Tempesta in neuer Sicht, in: Reinhard Brandt (Hrsg.), Meisterwerke der Malerei, Leipzig 2001, S. 45–68.
- , Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, 3. Auflage München 2009.
- Dieter Blume, Herkules oder die Ambivalenz des Helden, in: Herbert Beck – Peter C. Bol (Hrsg.), Natur und Antike in der Renaissance, Ausstellungskatalog Frankfurt/Main 1985, S. 131–139.
- Phyllis Pray Bober – Ruth Rubinstein, Renaissance Artists & Antique Sculpture, 2. Auflage London – Turnhout 2010.
- Giulio Bodon, Giorgione e la cultura antiquaria. Qualche spunto in chiave iconografica, in: Banzato – Pellegrini – Soragni 2010, S. 99–104.
- Peter C. Bol, Herakles, in: Beck – Bol – Bückling 1990, S. 199–205.
- Barbara Borg, Der Logos des Mythos, München 2002.
- , Bilder zum Hören – Bilder zum Sehen: Lukians Ekphraseis und die

- Rekonstruktion antiker Kunstwerke, in: Millennium. Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. 1, 2004, S. 25–57.
- Ludwig Braun, Sabinus-Briefe und *Responsio Ulixis* – Neue und alte Zeugnisse zur Verfasserfrage. Mit einem Exkurs zur Überlieferung von Ovids Paris-Brief, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N. F. 38, 2014, S. 101–126.
- Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts, Berlin 2010.
- Otto Brendel, Borrowings from Ancient Art in Titian, in: The Art Bulletin 37, 1955, S. 113–126.
- Patricia Fortini Brown, Venice & Antiquity. The Venetian Sense of the Past, New Haven – London 1996.
- , Acquiring a Classical Past. Historical Appropriation in Renaissance Venice, in: Alina Payne – Ann Kuttner – Rebekah Smick (Hrsg.), Antiquity and its Interpreters, Cambridge u.a. 2000, S. 27–39.
- Günter Brucher, Geschichte der Venezianischen Malerei, Band 3. Von Giorgione zum frühen Tizian, Wien – Köln – Weimar 2013.
- Jill Burke, Nakedness and other people, in: Art History 36, 2013, S. 714–739.
- Walter Burkert, Die Artemis der Epheser. Wirkungsmacht und Gestalt einer Großen Göttin, in: Eveline Krummen (Hrsg.), Walter Burkert. Kleine Schriften VI. Mythica, Ritualia, Religiosa Band 3, Göttingen 2011 (ursprünglich 1999), S. 56–73.
- Werner Busch, Aretinos Evokation von Tizians Kunst, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62, 1999, S. 91–105.
- Hans-Ulrich Cain, Der Herakles Farnese. Ein müder Heros?, in: Angelika Corbi-neau-Hoffmann – Pascal Nicklas (Hrsg.), Körper, Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft, Hildesheim 2002, S. 33–61.
- Stephen J. Campbell, Giorgione's Tempest, Studiolo Culture, and the Renaissance Lucretius, in: Renaissance Quarterly 56, 2003, S. 299–332.
- , The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este, New Haven – London 2006.
- Guillaume Cassegrain, La *Tempête*: en bref, in: Venezia Cinquecento 42, 2011, S. 43–59.
- David Cast, The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition, New Haven – London 1981.
- Anna Cavallaro, Riprese dal sarcofago di S. Maria Maggiore e da altri sarcofagi antichi in un fregio monocromo a S. Francesco a Subiaco, in: Storia dell'Arte 73, 1991, S. 261–273.
- Liana De Girolami Cheney, Giorgio Vasari's *The Toilet of Venus*. Neoplatonic Notion of Female Beauty, in: Aphrodite Alexandrakis (Hrsg.), Neoplatonism and Western Aesthetics, Albany 2002, S. 99–111.
- James Clifton, Vasari on Competition, in: The Sixteenth Century Journal 27, 1996, S. 23–41.
- Ludwig Curtius, Zum Antikenstudium Tizians, in: Archiv für Kulturgeschichte 28, 1938, S. 233–241.
- Nicole Dacos – Antonio Giuliano – Ulrico Pannuti, Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico, Florenz 1972.
- Bernhard Degenhart – Annegrit Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, Band 2, Venedig. Jacobo Bellini, Berlin 1990.
- Katrin Dyballa, Georg Pencz, Berlin 2014.

- Charles M. Edwards, Lysippos, in: Olga Palagia – Jerome J. Pollitt (Hrsg.), *Personal Styles in Greek Sculpture*, Yale Classical Studies Band 30, Cambridge 1996, S. 130–153.
- Herbert von Einem, *Giorgione der Maler als Dichter*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1972 Nr. 2, Mainz – Wiesbaden 1972.
- Wolfgang L. Eller, *Giorgione – Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung*, Peterberg 2007.
- Carlo Falciani, *La Tempesta di Giorgione e un poemetto encomiastico dedicato ai Vendramin*, in: *Studiolo* 7, 2009, S. 101–123.
- Manuela Fano Santi (Hrsg.), *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, Rom 1996.
- Irene Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Rom 1990.
- , *Lo studio dell'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione*, in: Ruggero Maschio (Hrsg.), *I Tempi di Giorgione*, Rom 1994, S. 1–8.
- , *Antikensammlungen in Venedig. Ein historischer Streifzug vom 14. zum 19. Jahrhundert*, in: Jacob – Romanelli 2002, S. 34–42.
- Irene Favaretto – Gustavo Traversari (Hrsg.), *Venezia e l'Archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica Veneziana*, *Rivista di Archeologia* suppl. 7, Rom 1990.
- Irene Favaretto – Giovanna Luisa Ravagnan (Hrsg.), *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di Antichità 1596–1797*, Ausstellungskatalog Venedig 1997.
- Philipp P. Fehl, *Decorum and Wit. The Poetry of Venetian Painting*, Wien 1992.
- Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008.
- Sylvia Ferino-Pagden – Giovanna Nepi Scirè (Hrsg.), *Giorgione. Mythos und Enigma*, Wien – Mailand 2004.
- Jennifer Fletcher, Marcantonio Michiel. *His Friends and Collection*, in: *The Burlington Magazine* 123, 1981, S. 452–467.
- Richard Foerster, *Philostrats Gemälde in der Renaissance*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 25, 1904, S. 15–48.
- Luba Freedman, *Apelles, Giovanni Bellini, and Michelangelo in Titian's Life and Art*, in: *Artibus et Historiae* 67, 2013, S. 251–273.
- Albert Mathias Friend Jr., *Dürer and the Hercules Borghese-Piccolomini*, in: *The Art Bulletin* 25, 1943, S. 40–49.
- Wolfgang Frühwald, in: *Eichendorff* 2007, S. 758–770.
- Adolf Furtwängler, *Griechische Originalstatuen in Venedig*, *Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wissenschaften I. Cl.* 21, Band 2, München 1898.
- John Gage, *A Locus Classicus of Colour Theory. The Fortunes of Apelles*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44, 1981, S. 1–26.
- Augusto Gentili, *Der Fries von Castelfranco. Die große Konjunktion von 1503/4 und der Niedergang der Künste*, in: Ferino-Pagden – Nepi Scirè 2004, S. 124–131.
- Giorgione. *Atti del Convegno Internazionale di studio per il 5° Centenario della Nascita*, 29–31 Maggio 1978, Castelfranco Veneto 1979.

- Antonio Giuliano, Statue antiche trasformate in figure di santi e di condottieri, in: Manuela Fano Santi (Hrsg.), Venezia, l'archeologia e l'Europa, Rom 1996, S. 190–193.
- Ernst H. Gombrich, Dark Varnishes. Variations on a Theme from Pliny, in: The Burlington Magazine 104, 1962, S. 51–55.
- , Ideal und Typus in der italienischen Renaissance, Opladen 1983.
- , Der Fortschrittsgedanke im Kunstleben der Renaissance, in: ders., Norm und Form. Die Kunst der Renaissance Band 1, Stuttgart 1985, S. 11–23 (1985a).
- , Der Stil *all'antica*: Imitieren und Assimilieren, in: ders., Norm und Form. Die Kunst der Renaissance Band 1, Stuttgart 1985, S. 158–166 (1985b).
- , Das Selbstbewusstsein des Apelles. Vives, Dürer und Bruegel, in: Ernst H. Gombrich, Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance Band 3, Stuttgart 1987, S. 161–165.
- Karen Hope Goodchild, «A Hand More Practiced and Sure». The History of Landscape Painting in Giorgio Vasari's *Lives of the Artists*, in: *Artibus et Historiae* 32, 2011, S. 25–40.
- Andrea Gotttdang, Die getäuschte Erwartung. Witz und Ironie bei Giambattista Tiepolo, in: *Artibus et Historiae* 40, 1999, S. 151–168.
- Michael Greenhalgh, The Discovery of Roman Sculpture in the Middle Ages. Venice and Northern Italy, in: Favaretto – Traversari 1990, S. 147–164.
- Stefan Grundmann, Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung, Köln – Wien 1987.
- Klaus Hallof – Sascha Kansteiner, Apollodoros aus Athen, in: Kansteiner 2014a, Band 2, S. 777–784 (2014a).
- , Lysipp der Jüngere von Kos?, in: Kansteiner 2014a, Band 4, S. 547 f. (2014b).
- , Lysipp aus Herakleia in Italien, in: Kansteiner 2014a, Band 5, S. 399–401 (2014c).
- Klaus Hallof – Sascha Kansteiner – Bernd Seidensticker, Polyklet, in: Kansteiner 2014a, Band 2, S. 455–514.
- Klaus Hallof – Sascha Kansteiner – Lauri Lehmann – Bernd Seidensticker, Lysipp aus Sikyon, in: Kansteiner 2014a, Band 3, S. 291–392.
- Gustav Friedrich Hartlaub, Der Paris-Mythos bei Giorgione, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 32, 1938, S. 252–267.
- Gabriele Helke, Giorgione als Maler des Paragone, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 1, 1999, S. 11–79.
- James A. W. Heffernan, Alberti on Apelles. Word and Image in *De Pictura*, in: *International Journal of the Classical Tradition* 2, 1996, S. 345–359.
- Christiane J. Hessler, Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento, *Ars et Scientia* Band 6, Berlin 2014.
- George F. Hill, The Medallist Lysippus, in: S. 274–286.
- Nikolaus Himmelmann, Ideale Nacktheit, *Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften* Band 73, Opladen 1985.
- , Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, 26. Ergänzungsheft des Jahrbuchs des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin 1990.
- , Eine römische Bronze in Oxford, in: Nikolaus Himmelmann, *Minima Archaeologica*, Mainz 1996, S. 165–173 (ursprünglich 1958).
- , Der ausruhende Herakles, *Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissen-*

- schaften Vorträge G 420, Paderborn – München – Wien – Zürich 2009.
- Charles Hope, Giorgione in Vasari's Vite, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, S. 15–38.
- Norbert Huse – Wolfgang Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*, 2. Auflage München 1996.
- Wenzel Jacob – Giandomenico Romanelli (Hrsg.), *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen*, Ausstellungskatalog Bonn, Ostfildern-Ruit 2002.
- Emil Jacobs, Das Museo Vendramin und die Sammlung Reynst, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46, 1925, S. 15–38.
- Paul Jacobsthal, *Der Blitz in der orientalischen und griechischen Kunst*, Berlin 1906.
- Paul Joannides, Michel-Ange. *Élèves et copistes*. Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques. *Inventaire Général des Dessins Italiens*, Band 6, Paris 2003.
- , Titian, Giorgione and the Mystery of Paris, in: *Artibus et Historiae* 31, 2010, S. 99–114.
- Christiane L. Joost-Gaugier, Paradox or Accord. A Note on Botticelli's Antiquarianism, in: *Storia dell'arte* 97, 1999, S. 294–298.
- Hetty Joyce, Grasping at Shadows. Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome, in: *The Art Bulletin* 74, 1992, S. 219–246.
- François Jullien, *Vom Wesen des Nackten*, München 2003.
- Ludwig Justi, *Giorgione*, Berlin 1936.
- Lilly Kahil, Oinone, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Band 7, München – Zürich 1994, S. 23–26.
- Sascha Kansteiner u. a. (Hrsg.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künstlern der Griechen*, Band 1–5, Berlin – Boston 2014 (2014a).
- , Perseus, in: Kansteiner 2014a, S. 205 f. (2014b).
- Paul H. D. Kaplan, The Storm of War. The Paduan Key to Giorgione's *Tempesta*, in: *Art History* 9, 1986, S. 405–427.
- Ruth Wedgwood Kennedy, Apelles Redivivus, in: Lucy Freeman Sandler (Hrsg.), *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964, S. 160–170.
- Anja Klöckner, Von der Anschauung zur Anbetung – Götterbilder im antiken Griechenland, in: *Gießener Universitätsblätter* 45, 2012, S. 29–41.
- Nadja J. Koch, *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Gratia. Tübinger Schriften zur Renaissanceforschung und Kulturwissenschaft Band 50, Wiesbaden 2013.
- Dagmar Korbacher (Hrsg.), *Arkadien. Paradies auf Papier*, Ausstellungskatalog Berlin, Berlin – Petersberg 2014.
- Hans Körner, *Anstößige Nacktheit. Das «Frühstück im Freien» und die «Olympia» von Edouard Manet*, in: Karl Möseneder (Hrsg.), *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Berlin 1997, S. 181–199.
- , Botticelli, Köln 2006.
- Michiaki Koshikawa, Apelles' Stories and the «Paragone» Debate. A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence, in: *Artibus et Historiae* 22, 2001, S. 17–28.
- Volker Krahn, *Bronzetti Veneziani. Die venezianischen Kleinbronzen der Renaissance aus dem Bode-Museum*, Berlin, Köln 2003.

- Ernst Kris – Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt/Main 6. Auflage 2014 (ursprünglich Wien 1934 mit den Ergänzungen der englischen Übersetzung).
- Edith Lemburg-Ruppelt, Die berühmte Gemme Mantovana und die Antikensammlung Grimani in Venedig, in: Xenia 1, 1987, S. 85–108.
- Dan Lettieri, Landscape and Lyricism in Giorgione's Tempesta, in: Artibus et Historiae 15, 1994, S. 55–70.
- Ronald Lightbown, Sandro Botticelli, London 1978.
- Andreas Linfert, Die Schule des Polyklet, in: Beck – Bol – Bückling 1990, S. 240–297.
- Anne-Marie S. Logan, The 'Cabinet' of the Brothers Gerard and Jan Reynst, Amsterdam – Oxford – New York 1979.
- Wolf-Dietrich Löhr, Die Würze Italiens. Florentiner Künstler, ihre Stadt und ihr Ruf, in: Rein Wolfs (Hrsg.), Florenz!, Ausstellungskatalog Bonn 2013, München 2013, S. 45–55.
- Alison Luchs (Hrsg.), Tullio Lombardo and Venetian High Renaissance Sculpture, Ausstellungskatalog Washington 2009, Washington – New Haven – London 2009.
- Peter Lüdemann, Randbemerkungen zu Nicoletto da Modenas «Apelles» und Giorgiones «Tempesta», in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte 68, 2007, S. 255–264.
- , Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento, Berlin 2008, S. 23–62.
- Bernhard Maaz, «Von einem rohen, unangenehmen Colorit». Annibale Carraccis «Genius des Ruhmes». Zu Ikonographie, Farbdiskurs, Kopie und Paragone im Kreise von Goethe und Heinrich Meyer, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 65, 2011, S. 233–248.
- Cyril Mango, Antique Statuary and the Byzantine Beholder, in: Dumbarton Oaks Papers 17, 1963, S. 55–75.
- Michaela J. Marek, Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana Band 3, Worms 1985.
- Andrew J. Martin, «Amica e un albergo di virtuosi». La casa e la collezione di Andrea Odoni, in: Venezia Cinquecento 10, 2000, S. 153–170.
- Stefania Mason, Sammeltätigkeit im 16. und 17. Jahrhundert. Vom Antikenkabinett zur Galerie, in: Jacob – Romanelli 2002, S. 182–189.
- Sarah Blake McHam, The Role of Pliny's *Natural History* in the Sixteenth-Century Redecoration of the Piazza San Marco, Venice, in: Luba Freedman – Gerlinde Huber-Rebenich (Hrsg.), Wege zum Mythos, Berlin 2001, S. 89–105.
- , Reflections of Pliny in Giovanni Bellini's Woman with a Mirror, in: Artibus et Historiae 29, 2008, S. 157–171.
- , Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the «Natural History», New Haven u. a. 2013 (2013a).
- , Antiquity as Cultural Capital in the Age of Giorgione, in: Maria de Blake – Mary E. Frank (Hrsg.), Reflections on Renaissance Venice, Mailand 2013, S. 82–93 (2013b).

- Harald Mielsch, Zeuxis, in: Kansteiner 2014a, Band 2, S. 858–907 (2014a).
- , Parrhasios aus Ephesos, in: Kansteiner 2014a, Band 2, S. 815–853 (2014b).
- , Pamphilos aus Amphipolis, in: Kansteiner 2014a, Band 4, S. 4–14 (2014c).
- , Melanthios, in: Kansteiner 2014a, Band 4, S. 14–19 (2014d).
- Harald Mielsch – Lauri Lehmann, Apelles, in: Kansteiner 2014a, Band 4, S. 125–206 (2014a).
- , Protogenes, in: Kansteiner 2014a, S. 207–228 (2014b).
- Paolo Moreno, Kairos, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Band 5, München – Zürich 1990, S. 920–926.
- , (Hrsg.), Lisippo. L'Arte e la Fortuna, Ausstellungskatalog Rom 1995.
- Andrew Morrall, Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance, in: Jochen Sander (Hrsg.), *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, München 2013, S. 168–173.
- Matthias Müller – Klaus Weschenfelder (Hrsg.), *Apelles am Fürstenhof*, Ausstellungskatalog Coburg 2010, Berlin 2010.
- Bruna Nardelli, *I Cammei del Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Rom 1999, S. 17–24.
- Richard Neer, *Tumbling into Time*, in: Bernhard Mendes Bürgi – James Rondeau (Hrsg.), *Charles Ray. Sculpture 1997 – 2014*, Ausstellungskatalog Basel – Chicago 2014, Ostfildern 2014, S. 57–75.
- Oleg Neverov, La serie dei «Cammei e gemme antichi» di Enea Vico e I suoi modelli, in: *Prospettiva* 37, 1984, S. 22–32.
- Jenifer Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge 2001.
- Alessandro Nova, Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, S. 71–104.
- Walter Paatz, *Giorgione im Wettstreit mit Mantegna, Lionardo und Michelangelo*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Heidelberg 1959.
- Giorgio Padoan, Giorgione e la cultura humanistica, in: *Giorgione* 1979, S. 25–36.
- Erwin Panofsky, Erasmus and the Visual Arts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, S. 200–227.
- , Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels, Berlin 2014 (ursprünglich überarbeitete Habilitationsschrift Hamburg 1920).
- Marilyn Perry, A Greek Bronze in Renaissance Venice, in: *The Burlington Magazine* 117, 1975, S. 204–211.
- , Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, 1978, S. 215–244.
- , A Renaissance Showplace of Art. The Palazzo Grimani at Santa Maria Formosa, Venice, in: *Apollo* 113, 1981, S. 215–221.
- Ulrich Pfisterer, Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26, 1999, S. 61–97.
- , *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002.
- , *Lysippos und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der*

- Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008.
- , Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit, Berlin 2014.
- Terisio Pignati – Filippo Pedrocco, Giorgione, München 1999, S. 144–149 Nr. 20.
- Debra Pincus, Tullio Lombardo as a Restorer of Antiquities. An Aspect of Fifteenth Century Venetian Antiquarianism, in: *Arte Veneta* 33, 1979, S. 29–42.
- , An Antique Fragment as Workshop Model. Classicism in the Andrea Vendramin tomb, in: *The Burlington Magazine* 123, Nr. 939, 1981, S. 342–347.
- Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Band 2. Michelangelo und seine Zeit, München 1992.
- , Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik, München 2000.
- Edouard Pommier, Erinnerung an eine verlorene Kunst. Die Maler der griechischen Antike in Italien zur Zeit der Renaissance, in: Eva Dewes – Sandra Duhem (Hrsg.), *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, Berlin 2007, S. 415–441.
- Rudolf Preimesberger, *Obliquam namque fecit*. Die «ratio» des Apelles, in: Joris van Gastel – Yannis Hadjinicolaou – Markus Rath (Hrsg.), *Paragone als Mitstreit, Actus et Imago* Band 11, Berlin 2014, S. 49–75.
- Jürgen Rapp, Die «Favola» in Giorgiones «Gewitter», in: *Pantheon* 56, 1998, S. 44–74.
- , Die «Favola» in Giorgiones «Gewitter», in: Ferino-Pagden – Nepi Scirè 2004, S. 119–123.
- Federico Rausa, L'«Ercolo Farnese», in: Carlo Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese*. Band 3. *Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia*, Neapel 2010, S. 17–20 Nr. 1.
- Achim Riether, Die Verleumdung des Apelles. Ein unbekanntes Hauptwerk aus der Frühzeit Christoph Murers, in: Kurt Zeitler (Hrsg.), *Linien – Musik des Sichtbaren. Festschrift für Michael Semff*, München 2015, S. 204–215.
- Jörg Robert, Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils – Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts, in: Frank Büttner – Gabriele Vimböck (Hrsg.), *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2005, S. 205–226.
- Bernd Roeck, *Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst*, Berlin 2013.
- Bernd Roeck – Andreas Tönnemann, *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, 2. Auflage Berlin 2011.
- Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien 1470–1510*, München 1997.
- David Rosand, Titian and the «Bed of Polycritus», in: *The Burlington Magazine* 117, 1975, S. 242–245.
- Herbert W. Rott, *Sammlung Schack. Katalog der ausgestellten Gemälde*, München – Ostfildern 2009.
- Ingeborg Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, München 1994.
- Bernd Seidensticker, Theodotos, in: Kansteiner 2014a, Band 4, S. 775 f.
- Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924.
- Günther Schörner, «He Theleia Hip-pokentauros» des Zeuxis. Familiarisierung des Fremden?, in: *Boreas* 25, 2002, S. 97–124.

- Salvatore Settis, *Giorgiones Gewitter*, Berlin 1982.
- Harvey A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600–400 B.C.*, Zürich 1993.
- Wendy Stedman Sheard, *Giorgione and Tullio Lombardo*, in: *Giorgione* 1979, S. 201–211.
- Craig Hugh Smyth, *Michelangelo and Giorgione*, in: *Giorgione* 1979, S. 213–220.
- Magdalene Söldner – Klaus Hallof – Bernd Seidensticker, *Praxiteles*, in: *Kansteiner* 2014, Band 2, S. 49–209.
- Regina Stefaniak, *Of Founding Fathers and the Necessity of the Place: Giorgione's Tempesta*, in: *Artibus et Historiae* 29, 2008, S. 121–155.
- Matthias Steinhart, *The Razor's Edge. Heroes in Danger in Early Fifth-Century Attic Red-Figure Vase-Painting*, in: *Dimitrios Yatromanolakis* (Hrsg.), *An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*, Athen 2009, S. 1–24.
- , *Daniel Hopfer, das numismatische Interesse der Renaissance und die Kunstsammlungen der Fugger*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 61, 2010, S. 49–68.
- , *Glyptothek München. Skulpturen der griechischen und römischen Antike. Ein Kurzführer. Lindenberg im Allgäu* 2011 (2011a).
- , *Von Liebesbegehren, Zorn und Gewalt. Zwei antike Mythen in der Gestaltung Albrecht Dürers*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 65, 2011, S. 135–176 (2011b).
- , *Kunstwert und Materialgüte. Antike Inschriften als Medium eines Ideentransfers*, in: *Wolfgang Augustyn – Ulrich Söding* (Hrsg.), *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Akten des Kolloquiums München 4.–6.10.2012, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte Band 33*, Passau 2014, S. 41–69.
- , *Kunstliteratur*, in: *Bernhard Zimmermann – Antonios Rengakos* (Hrsg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Dritter Band. Kaiserzeit und Spätantike, Handbuch der Altertumswissenschaft, voraussichtlich München 2015* (im Druck).
- Matthias Steinhart – William J. Slater, *Phineus as Monoposias*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 117, 1997, S. 203–211.
- Lea L. Sterling, *Pagan Statuettes in Late Antique Corinth: Sculpture from the Panayia Domus*, in: *Hesperia* 77, 2008, S. 89–161.
- Andrew F. Stewart, *Attalos, Athens, and the Akropolis. The Pergamene «Little Barbarians» and their Roman and Renaissance Legacy*, New York – Cambridge 2004.
- Michael Thimann, in: *Hein-Th. Schulze Alt cappenberg – Michael Thimann* (Hrsg.), *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Ausstellungskatalog Berlin 2007*, S. 152 f. Nr. 41.
- Michalis Tiverios, *Zur Ikonographie der weiblichen Welt im Zeitalter des Perikles*, in: *Matthias Steinhart – Thomas Ganschow* (Hrsg.), *Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka, Remshalden 2005*, S. 381–390.
- Cornelius C. Vermeule, *The Weary Herakles of Lysippos*, in: *American Journal of Archaeology* 79, 1975, S. 323–332.

- Barbara Vierneisel-Schlörb, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Klaus Vierneisel (Hrsg.), Glyptothek München. Katalog der Skulpturen Band 2, München 1979.
- Louis A. Waldman, «The Modern Lysippus». A Roman Quattrocento Medalist in Context, in: Stephen K. Scher (Hrsg.), *Perspectives on the Renaissance Medal*, New York 2000, S. 97–113.
- Aby Warburg, *Manet's Déjeuner sur l'herbe*, in: Aby Warburg, *Werke in einem Band*. Hrsg. und komm. von Martin Trembl, Sigrid Weigel und Perdita Ludwig, Berlin 2010, S. 647–659.
- Markus Wesche, *Lysippus Unveiled. A Renaissance Medallist in Rome and his Humanist Friends*, in: *The Medal* 52, 2008, S. 4–13.
- Veronika Wiegartz, *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen*, Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte Band 7, Weimar 2004.
- Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969.
- Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, 10. Auflage Basel – Stuttgart 1983 (ursprünglich Basel 1898).
- Paul Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz 1974.
- Karin Zeleny, *Giorgiones drei Philosophen. Eine philologische Identifizierung*, in: Ferino-Pagden 2008, S. 191–198 (2008a).
- , *Giorgiones «Tempesta» und die Tempesta in Sabellicos «Geneathliacon» der Stadt Venedig*, in: Ferino-Pagden 2008, S. 199–211 (2008b).
- Mark J. Zucker, *Commentary. Early Italian Masters*, in: Walter L. Strauss (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch*, Band 25, New York 1984.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: bpk | Scala – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali. – Abb. 2: Nach Rapp 1998, S. 63 Abb. 35. – Abb. 3: bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen. – Abb. 4: Harvard, Fogg Art Museum 2007.106. © Harvard Art Museums/Fogg Museum, Kate, Maurice R. and Melvin Seiden Special Purchase Fund in Honor of Konrad Oberhuber and Sydney Freedberg, Richard Norton Memorial Fund, and Richard Norton Fund. – Abb. 5: Rijksmuseum van Oudheden, Leiden. – Abb. 6: bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Hans-Peter Klut. – Abb. 7. 8: © Trustees of the British Museum. – Abb. 9: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München. Foto Renate Kühling. – Abb. 10: Nach Bättschmann – Griener 1997, S. 14. – Abb. 11: bpk / Alfredo Dagli Orti. – Abb. 12: Nach Gentili 2004, S. 127. – Abb. 13: © Trustees of the British Museum. – Abb. 14: © New York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1936. Acc.no. 36.163. www.metmuseum.org. – Abb. 15: © Trustees of the British Museum. – Abb. 16–18: bpk | Scala. – Abb. 19: bpk | Scala.

SITZUNGSBERICHTE

2005

- 978 3 7696 1632 3 Heft 1:
Nörr Dieter, **Römisches Recht: Geschichte und Geschichten. Der Fall Arescusa et alii** (Dig.19.1.43 sq.). 140 S., brosch., (vergriffen)
- 978 3 7696 1633 0 Heft 2:
Ballwieser Wolfgang, **Bilanzrecht zwischen Wettbewerb und Regulierung. Eine ökonomische Analyse.** 37 S., brosch., € 5,00
- 978 3 7696 1634 7 Heft 3:
Kunitzsch Paul, **Zur Geschichte der ›arabischen‹ Ziffern.** 39 S., brosch., € 5,00
- 978 3 7696 1635 4 Heft 4:
Ritter Gerhard A., **Föderalismus und Parlamentarismus in Deutschland in Geschichte und Gegenwart.** 66 S., brosch., € 5,00 (Vergriffen. Download)
- 978 3 7696 1636 1 Heft 5:
Stephens Anthony, **Die Grenzen überschwärmen. Zur Problematik der Zeit in Kleists Penthesilea.** 36 S., brosch., € 5,00

2006

- 978 3 7696 1637 8 Heft 1:
Göllner Theodor, **Die psalmidische Tradition bei Monteverdi und Schütz.** 30 S., brosch., € 5,00
- 978 3 7696 0960 8 Heft 2:
Bollée Willem, **Gone to the dogs in ancient India.** 135 S., brosch., € 14,00
- 978 3 7696 1638 5 Heft 3:
Hübner Wolfgang, **Crater Liberi. Himmelspfoten und Tierkreis.** 69 S., brosch., € 8,00
- 978 3 7696 1639 2 Heft 4:
Maier Hans, **Die Kabinettsregierung. Entstehung, Wirkungsweise, aktuelle Probleme.** 30 S., brosch., € 5,00
- 978 3 7696 1640 8 Heft 5:
Höfele Andreas, **Shakespeare und die Verlockungen der Biographie.** 60 S., brosch., € 12,00

2007

- 978 3 7696 1641 5 Heft 1:
Ziegler Rolf, **The Kula Ring of Bronislaw Malinowski. A Simulation of the Co-Evolution of an Economic and Ceremonial Exchange System.** 125 S., brosch., (vergriffen, Download)

- 978 3 7696 1642 2 Heft 2:
Landau Peter, **Goethes verlorene juristische Dissertation und ihre Quellen. Versuch einer Rekonstruktion.** 42 S., brosch., € 7,00

- 978 3 7696 1643 9 Heft 3:
Hofmann Hasso, **Verfassungsgeschichte als Phänomenologie des Rechts.** 28 S., brosch., € 5,00

- 978 3 7696 1644 6 Heft 4:
Oettinger Norbert, **Gab es einen Trojanischen Krieg? Zur griechischen und anatolischen Überlieferung.** 28 S., brosch., € 5,00

2008

- 978 3 7696 1645 3 Heft 1:
Wenz Gunther, **Friedrich Immanuel Niethammer (1766–1848). Theologe, Religionsphilosoph, Schulreformer und Kirchenorganisator.** 114 S., brosch., € 12,00

- 978 3 7696 1646 0 Heft 2:
Moulines C. Ulises, **Die Entstehung der Wissenschaftstheorie als interdisziplinäres Fach (1885–1914).** 20 S., brosch., € 5,00

- 978 3 7696 1647 7 Heft 3:
Pfortenhauer Helmut, **Unveröffentlichtes von Jean Paul. Die Vorarbeiten zum ›Leben Fibels‹.** 41 S., brosch., € 5,00

- 978 3 7696 1648 4 Heft 4:
Ullmann Manfred, **Lexikalische Probleme im Sinnbezirk Hyäne** (Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr. 17). 40 S., brosch., € 6,00

2009

- 978 3 7696 1649 1 Heft 1:
Konrad Ulrich, **Zusammenfassung des Lebens und der Kunst. Das Siegfried-Idyll von Richard Wagner.** 32 S., brosch., € 6,00

- 978 3 7696 1650 7 Heft 2:
Hose Martin, **Euripides als Anthropologe.** 71 S., brosch., EUR 10,00

- 978 3 7696 1651 4 Heft 3:
Weipert Reinhard, **Altarabischer Sprachwitz: Abu 'Alqama und die Kunst, sich kompliziert auszudrücken** (Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr. 18). 181 S., brosch., € 22,00

Veröffentlichungen/Backlist

978 3 7696 1652 1 Heft 4:

Birus Hendrik, **Le temps présent est l'arche du Seigneur. Zum Verhältnis von Gegenwart, Geschichte und Ewigkeit beim späten Goethe.** 31 S., brosch., € 5,00

2010

978 3 7696 1653 8 Heft 1:

Manfred Ullmann, **Die Conclusio a minori ad maius im Arabischen** (Beiträge des Klassischen Arabisch Nr. 19). 31 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1654 5 Heft 2:

Detlef Liebs, **Hofjuristen der römischen Kaiser bis Justinian.** 213 S., brosch., € 23,00

978 3 7696 1655 2 Heft 3:

Peter Thiergen, **Aufrechter Gang und liegendes Sein. Zu einem deutsch-russischen Kontrastbild.** 99 S., brosch., € 11,00

2011

978 3 7696 1656 9 Heft 1:

Paul Kunitzsch, **Richard Lorch, Theodosius, De habitationibus. Arabic and Medieval Latin Translations.** 95 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1657 6 Heft 2:

Gunther Wenz, **Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung. Zum Streit Jacobis mit Schelling 1811/12.** 115 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1658 3 Heft 3:

Peter Landau, **Der Archipoeta – Deutschlands erster Dichterjurist. Neues zur Identifizierung des Politischen Poeten der Barbarossazeit.** 45 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1659 0 Heft 4:

Peter Schreiner, Ernst Vogt (Hrsg.), **Karl Krumbacher. Leben und Werk.** 147 S., brosch., € 17,00

2012

978 3 7696 1661 3 Heft 1:

Rainer Warning, **Ästhetisches Grenzgängertum. Marcel Proust und Thomas Mann.** 103 S., brosch., € 11,00

978 3 7696 1662 0 Heft 2:

Annegret Heitmann, **Henrik Ibsens dramatische Methode.** 40 S., brosch., € 6,00

978 3 7696 1663 7 Heft 3:

Wolfgang Ballwieser, **Unternehmensbewertung zwischen Fakten und Fiktionen.** 44 S., brosch., € 7,00

2013

978 3 7696 1664 4 Heft 1:

Bernd Schünemann, **Vom Tempel zum Marktplatz. Die wahre Natur der Urteilsabsprache im Strafprozess.** 40 S., brosch., € 7,00

978 3 7696 1665 1 Heft 2:

Hartmut Bobzin, **Ließ ein Papst den Koran verbrennen? Mutmaßungen zum Venezianischer Korandruck von 1537/38.** 48 S., brosch., € 8,00

2014

978 3 7696 1666 8 Heft 1:

Jan-Dirk Müller, **Das Faustbuch in den konfessionellen Konflikten des 16. Jahrhunderts.** 64 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1667 5 Heft 2:

Manfred Ullmann, **Die arabische Partikel ḥāṣā.** 64 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1668 2 Heft 3:

Andreas Höfele, **Der Einbruch der Zeit. Carl Schmitt liest Hamlet.** 48 S., brosch., € 10,00

2015

978 3 7696 1669 9 Heft 1:

Helmut Pfotenhauer, **Literarische Biographie als philologischer Erkenntnisgewinn? Neue Bücher über Goethe.** 24 S., brosch., € 7,00